

## Besprechungen

JOHANNES LOHMANN (1895–1983): *Musiké und Lógos. Mit einem Vorwort von Jakob ULLMANN. Hrsg. von Michael GORMANN-THELEN und Liselotte RUTISHAUSER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 372 S. (Schriften. Band 3.)*

In seinem Buch *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellungen* prägte der Philosoph Carl Stumpf 1873 den Begriff der „Veränderungsreihe“. An einem in der Beobachtung einheitlichen Gegenstand können verschiedene Eigenschaften unterschieden werden, wenn der Gegenstand sich auf mehrere Weisen verändern kann. So kann ein roter Gegenstand sich nach seiner Helligkeit verändern, ohne dabei aus seiner Rotfärbung herauszutreten. Andererseits ist ein Wechsel der Farbe bei gleichbleibender Helligkeit denkbar. Helligkeit und Farbe sind demnach selbständige Eigenschaften des Gegenstandes. Was Stumpf für die Analyse von Wahrnehmungsinhalten nutzbar machte, war die Verfahrensweise aus dem ersten Buch der aristotelischen Topik, Begriffe mit mehreren Bedeutungen dadurch in sich zu differenzieren, dass man ihre Gegenbegriffe bestimmt. So finden sich zu dem Begriff *oxys* die Gegensätze *barys* und *amblys*. Im ersten Fall benennt der Begriff die Qualität einer akustischen Wahrnehmung, im zweiten Fall die Form eines soliden Gegenstandes. Wir übersetzen einmal mit „hoch“ (im Gegensatz zu „tief“), einmal mit „spitz“ (im Gegensatz zu „stumpf“).

Auch Johannes Lohmann hat über die Begriffe *oxys* und *barys* nachgedacht; er knüpft aber nicht an die Bestimmung des Aristoteles an, sondern analysiert deren innere Bedingungen: „Diese beiden Adjektiva, die, ins Lateinische übersetzt, dann zu *acutus* bzw. *gravis* werden, sind an sich nicht präzise auf einander bezogen („scharf“ und „schwer“ ist

kein Gegensatz-Paar) – sie werden dieses aber durch die Einbeziehung in eine systematische Betrachtungsweise“ (S. 101).

Die Rekonstruktion „systematischer Betrachtungsweisen“ und ihres historischen Wandels war seit den 1950er Jahren Lohmanns Forschungsprogramm. Dabei stand ihm ein „logisches Schema“ vor Augen: „Es handelt sich immer um drei Fälle, die sich von einer als Norm gesetzten Mitte aus bestimmen“ (S. 100). Den Ausgangspunkt dieser Forschungen bildete der Aufsatz „Vom ursprünglichen Sinn der aristotelischen Syllogistik (Der Wesenswandel der Wahrheit im griechischen Denken)“ (1951). Lohmann zufolge betrachtete Aristoteles seine Syllogistik als die verbesserte platonische Dihärese, also die Differenzierung eines Begriffs durch Auseinanderlegung seiner Aspekte. Durch die Beziehung auf den normativen Ausgangsbegriff ergeben sich verschiedene Verhältnisse zwischen diesen Begriffen – zu denen nur ein Verhältnis nicht gehört, nämlich die Disjunktion, das Zerschneiden der Beziehung.

So blickte Lohmann auf den stumpfen und den spitzen Winkel als die Abweichungen vom rechten Winkel; er blickte auf das Zuviel und das Zuwenig als die Abweichungen von der rechten Mitte in den aristotelischen Ethiken; er blickte auf das Früher, das Später und das Jetzt in der aristotelischen Lehre von der Zeit. Er blickte auf die Temperatur als die gemäßigte Mischung des Warmen und Kalten. Es konnte nicht ausbleiben, dass Lohmanns Blick auf das Höher und Tiefer in der Musik fiel. Hier fand Lohmann ein weiteres, ganz einzigartiges Verhältnis: die Konsonanz. Ihr gegenüber verhielt Lohmann sich anders als die Aristoteliker der beiden Generationen vor ihm. Lohmann folgte weder Franz Brentano, der alle Relationen in der Wahrnehmung auf „Besonderheiten der Kollokation“ reduzierte und deshalb die Konsonanz als eine „unwahrscheinliche Hypothese“ anzweifelte, noch Brentanos Schüler Stumpf, der das Oktavverhältnis zwischen Tönen als

disjunktiv – als Verhältnis zweier verschiedener Töne – interpretierte. Vielmehr identifizierte Lohmann solche Auffassungen als Konsequenzen eines „neuzeitlichen Bewußtseins“, das er 1979 auf Descartes' Subsumierung aller Tonverhältnisse unter den Begriff der *differentia* zurückführte. Zunächst, mehr als zwanzig Jahre früher, begann Lohmann, die Harmonik des Klaudios Ptolemaios zu studieren. Das Ergebnis dieses Studiums, der Aufsatz „Der Ursprung der Musik“ (1959), enthält die ausformulierte Lohmann'sche Lehre von der „systematischen Betrachtungsweise“. Zu ihrer Erläuterung zitiert Lohmann eine Bemerkung Ingemar Dürings, des Herausgebers der Ptolemäischen Harmonik: „die zweioktavige Grundskala ... stellt sich Ptolemaios vollkommen abstrakt vor“ (S. 119). Was bedeutet das? Was ist, wie Lohmann den Inhalt einer solchen „vollkommen abstrakten“ Vorstellung an herausgehobenen Stellen nennt (vgl. S. 128, 153 und 250), ein „ideales System“?

Lohmann schrieb seine Aufsätze zur Musik in einer Zeit, in der Termini wie „Ringmodulator“ und Konzepte wie „wissenschaftliches Komponieren“ keinen Zweifel daran ließen, dass physikalische Objekte den Gegenstand der Musik ausmachten und dass freie Axiomsetzung die Zierde kompositorischen Handelns sei. Ganz fraglos wurde von den „Parametern“ des Tons gesprochen. Von solchem Physikalismus unberührt, beschreibt Lohmann die altgriechische Musik nicht „wie eine Art von vorhandenem Ding“ (S. 110), sondern als ein intentionales Objekt, das mit der Vorstellung einer Tonleiter aus weißen und schwarzen Tasten nichts zu tun hat. In diesem Sinn hat Lohmann den ersten Satz des Düring'schen Ptolemaios-Kommentars interpretiert: „Die griechische Musik ist eine Spielerei mit Tatsachen“ (vgl. S. 131). „Eine Spielerei“, weil sie unendlicher Realisierungen fähig ist; „mit Tatsachen“, weil die Quinte die Quarte unveränderlich um denselben Ganzton überragt, der übrigbleibt, wenn man zwei Quartan in den Raum einer

Oktave legt (vgl. S. 132f.). Eine solche Spielerei ist auch die mathematische Darstellung etwa der Spielarten des Diatonischen durch Ptolemaios (vgl. S. 128).

In Lohmanns Konzept eines „Wesenswandels der Wahrheit“ (1951, siehe oben) dokumentiert der Aufsatz „Descartes' ‚Compendium musicae‘ und die Entstehung des neuzeitlichen Bewußtseins“ (1979) jene Veränderung der Denkform in der europäischen Philosophiegeschichte, die wir oben bei Gelegenheit von Brentano und Stumpf beobachteten. Lohmann zitiert die Bestimmung des Descartes, dass die Musik als Mittel (*media*) zur Erzielung ihres Ziels (*finis*) Unterschiede (*differentiae*) verwende, und setzt fort: „Was ist das für ein Bild der Musik? Geschichtlich gesehen erscheint die Musik hier gewissermaßen ‚kastriert‘, oder, um es dezenter auszudrücken: derjenige Begriff, der seit den Griechen im Zentrum von Musik und Musiktheorie steht, d. i. der Begriff der ‚Harmonie‘, [...] welchem einer der schönsten griechischen Mythen gewidmet ist, der von der Hochzeit von Kadmos (das steht hier für Kosmos) und Harmonia, der Tochter von Ares und Aphrodite – deren Beilager eine der bemerkenswertesten Geschichten der Odyssee besingt – diese ‚Harmonie‘ scheint hier auf dem Altare der ‚Präzision‘ geopfert zu sein!“ (*AfMw* 36, 1979, S. 88f.) Unter *praecise intueri* versteht Descartes die Einbettung des Objekts in einen vollständig durchgeklärten, also gänzlich unmythischen Darstellungsraum (vgl. ebd., S. 85). Deutlicher kann man den Unterschied des griechischen und des lateinischen Weltalters nicht formulieren. (Lohmann verschweigt, ob die Legende von der *praecisio genitalium* bei Apuleius, met. I, 9 ihn zur seiner drastischen Ausdrucksweise inspiriert hat.)

Wie man sieht, haben die Herausgeber durch ihre Neuauflage in drei neu gesetzten Bänden die Schriften eines interessanten Autors wieder zugänglich gemacht. Die Texte Lohmanns sind typographisch äußerst anspruchsvoll; schon deshalb handelt es sich

bei dem hier vorliegenden Neusatz um eine großartige Leistung. Dem Rezensenten liegt allerdings, da der Verlag sparen muss, nur der dritte Band vor. Er trägt den Titel von Lohmanns erstem Aufsatz zur Musik, *Musiké und Logos* (1956/57), und folgt zunächst der Sammlung von Lohmann'schen Schriften, die 1970 unter diesem Titel erschienen ist. Von den fünf weiteren Aufsätzen zur Musik, die Lohmann zwischen 1970 und 1980 publizierte (siehe die vollständige Liste in: Albrecht Riethmüller, „Vom Logos in Sprache und Musik“, in: *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, hrsg. von A. Riethmüller, Laaber 1999, S. 123f.), enthält der Band nur zwei, ohne dass – etwa durch Beigabe eines Gesamtinhaltsverzeichnis – ersichtlich würde, ob und an welcher Stelle die anderen Aufsätze zu finden sind. Lediglich Hinweise im Text (S. 255, 258 und S. 306, Anm. 12) informieren darüber, dass der Descartes-Aufsatz im ersten Band zu finden ist. Die Herausgeber machen zwischen Lohmanns Fußnoten und ihren eigenen Anmerkungen keinen Unterschied. Zu der auf S. 123, Anm. 28 geäußerten Vermutung: Lohmann zitiert Marcus Meibom, *Antiquae musicae auctores*, Amsterdam 1652, S. 18 nach Albert Jahn, *Aristidis Quintiliani de musica libri III*, Berlin 1882, S. 11, Zeile 14–17; dieser Stelle ist ja auch der zweite „Nachtrag“ gewidmet (vgl. S. 168 mit Anm. 29). Warum manche, aber nicht alle der Herausgeberfußnoten mit Initialen versehen sind, wird im Band nicht erläutert.

(November 2021) Franz Michael Maier

*FELIX DIERGARTEN: Komponieren in den Zeiten Machauts. Die Liedsätze des Codex Ivrea. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 257 S., Nbsp., Tab. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Band 7.)*

As so often in such matters, the unnamed contributors to Wikipedia get it right (last seen 20 October 2021). With no need to

profile themselves academically, they report that opinions on the origin of the Ivrea codex include the papal court at Avignon, the south-west French courts of Gaston Phébus and the small north Italian cathedral town of Ivrea, but add stonily that ‘None of these three interpretations has become universally accepted’. Felix Diergarten takes no position on this, probably because he finds it irrelevant to his main theme (though one could disagree). On the matter of its date, though, he does lay out the case. Received views range from the 1360s to the 1390s. With most musical manuscripts of the fourteenth century there is little agreement apart from the beautifully illustrated sources in the Bibliothèque nationale de France, as a result of the marvellous research of François Avril and his colleagues. For the Ivrea codex the only basis for dating is that it includes Machaut’s rondeau “Dix et sept cinq”, which one of his letters states that he composed in September and October 1363. Diergarten (pp. 47–48) favours the 1360s or 1370s, perhaps because it fits with his aim of exploring the style of songwriters in Machaut’s time.

Central to the strategy here is the well known fact that Machaut’s music is almost never found outside the famous manuscripts devoted to his work. Diergarten states that only fifteen Machaut songs appear outside the Machaut manuscripts, and only four of them with ascriptions. Without the Machaut manuscripts he would disappear almost completely. And the book’s theme is to see what fourteenth-century song would look like if we knew nothing of Machaut.

But the main point must be that he counts the songs in the Ivrea codex as only eleven in number. He never mentions the three chaces which many of us would think among the most interesting songs of the century and certainly among the most influential. Nor does he mention the two textless pieces on the last page: the second could be anything but the first looks very much like a normal rondeau that simply had not yet had its text added. He

throws in “*De ce que fol pensé*” by Pierre des Molins, perhaps because many of the Ivrea songs are so thin and he wants a solid piece to start the book. But his approach is obviously to explore each song in as much detail as possible and to explain how they could not have been composed by Machaut. This he does with true virtuosity, going to work on the texts, the counterpoint, the dissonance treatment and the phraseology in each case. Quite apart from new editions of all the music at the end of the book, his discussions are full of most helpful musical examples, mostly analytical diagrams, which surely set the direction for future studies of this repertory.

For most pieces Diergarten has well-taken observations about the earlier editions of Willi Apel, Margaret Hasselman (unpublished Berkeley dissertation, 1970) and Gordon K. Greene. These are always musically illuminating and often lead to seriously better versions of the music. But they draw one inevitably to reflect, fifty years on, about the stunning achievement of Apel. In his three volumes of *French Secular Music of the Fourteenth Century* (1970–72), almost all of the 304 songs were previously unpublished, except in his own path-breaking *French Secular Music of the Late Fourteenth Century* (1950). The later editions of the same music by Gordon K. Greene in the series *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* (1981–89) came perhaps too soon after. They were more elegantly presented and easier to read, partly because they used the transposing treble clef, as introduced in that series by Leo Schrade (1956) and by Manfred Bukofzer in his Dunstable edition for *Musica Britannica* (1953), whereas Apel and almost all other editors for *Corpus Mensurabilis Musicae* in those years confined themselves to treble and bass clefs for the presentation of music mostly in C1, C3 and C4 clefs, with what one must now state were disastrous results. And Greene underlaid every word of text to the notes he thought appropriate, whereas Apel confined later stanzas to a ‘graveyard’ of texts before

the edition proper. But otherwise Greene far too often simply copied what Apel had and far too often ignored the research of the intervening years. The literature is peppered with snide remarks about Apel’s work (not from Diergarten, I am happy to report); but his achievement in this area (not to mention so many others) is literally unparalleled. It is high time we saluted his major contribution to the topic.

In his last chapter Diergarten turns to the famous fragments in Cambrai, mostly collected in Ms. B 1328 but in 1976 expanded by eleven new leaves plus clarifying offsets of a further ten of the otherwise illegible pages in the original set. The leaves containing motets were explored in the dissertation of Irmgard Lerch (1987). But the songs have yet to be studied: in fact most of them have not yet been retrieved from the bindings where I first saw them in 1972. And the scans provided by the Oxford website of DIAMM offer a very incomplete account of what is there. My own estimate was that, apart from two leaves of chant and one leaf containing songs by Adam de la Halle, they are all on parchment of a consistent quality and therefore all from a single parent manuscript, despite significant variants in ruling on the various leaves. I take comfort in knowing that the great Friedrich Ludwig reached the same conclusion about the leaves of Ms. B 1328 that were available to him.

Inevitably, Diergarten discusses these fragments in far less detail. He kindly credits me with identifying the ballade “*J’aim. Qui? Vous. Moi?*”; but it was correctly identified by Gilbert Reaney in his 1969 RISM catalogue of fourteenth-century polyphony (B IV 2, p. 124) – a book that Diergarten never cites despite its beautiful cataloguing of the entire repertory, including the Ivrea codex and the Cambrai fragments. I never let it be far from my elbow as I was preparing this review. But the presence of that ballade raises quite a few questions. It recurs in the Oxford manuscript Canon. Misc. 213 with an ascription to ‘Paul-

let'. As Paula Higgins eloquently demonstrated in 1987, Paullet must be the Mathieu Paullet or Macé de Saint-Pol who was a chaplain at the Sainte Chapelle in Bourges, 1405–14. Those dates work for the style of the song, in tempus perfectum with rocking trochee/iamb homorhythmic exchanges and sudden repeated semiminims. The dates also work well in terms of the surrounding pieces in the Oxford manuscript, even though my guess for the first copying in that manuscript is ca. 1428. (Others disagree, among them Christian Berger, when reviewing my facsimile of the manuscript in these pages.)

Now there are three details that need to be added. First, the contratenor in Cambrai breaks off after about three bars, but up to that point it is definitely quite different from the one in Oxford, so we are clearly dealing with an earlier version of the song. Second, Diergarten finds (p. 223) a different version of the tenor at the 'open' ending in the middle of the song: I simply cannot see the notes that he prints, and unless he has a separate set of scans I am inclined to ignore that, if only because such a substantial variant at that point in the tenor would be a unique case in this repertory. Third, though, this is a most unusual song, with its entire text a dialogue between the man and the woman, often, as in the first line, just one word each, but sometimes as much as a whole line. At the same time there are passages in which the two lower voices imitate the discantus and have text underlaid to them in the Oxford manuscript. Quite how it would be performed is a tricky question best left for another day. But obviously the main question is how early the piece can be. Diergarten (p. 213) cites Hasselman as proposing that the fragments are 'before 1360', cites me (1976) as saying that they were before Machaut's death in 1377, and cites Lerch as saying 'before 1380' but never offers his own view. I find it hard to believe that "J'aim. Qui? Vous. Moi?" even in its earlier Cambrai version, could be before 1390. And that in its turn would mean that

the Cambrai fragments contain music with a date-range of at least eighty years. The fuller study of this material, based on the latest information, is now seriously overdue.

(November 2021)

David Fallows

*CHRISTINE ROTH: Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung. Überlieferung in Lünebeck, Lüneburg und Schwerin. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 394 S., Abb., Nbsp., Tab. (Catalogus Musicus. Band XX.)*

Um es gleich vorwegzunehmen: Die hier vorliegende Studie von Christine Roth ist definitiv originell und Maßstab setzend für die Annäherung an die Kirchenmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Reformation und Tradition.

Die drei großen Schlagworte „Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung“ könnten qua terminologischer Breite zunächst zu definitiven Ausschweifungen führen. Diese umgeht Roth jedoch geschickt, indem die Autorin bereits in der Einleitung die „konfessionelle Perspektive“ seit den „Anfänge[n] der musikwissenschaftlichen Fachrichtung“ (S. 9) anhand des maßgeblichen Schrifttums dazu aufflistet. Ebenso verzichtet sie auf eine unnötig lange und fruchtlose Diskussion des historischen Ereignisses „Reformation“; das Unterkapitel „Musik als Bestandteil einer lutherischen Konfessionskultur – Terminologische Grundlegung“ (S. 16ff.) liefert eine für diesen Arbeitsbereich ausreichende terminologische Schärfung. Weitaus ausgeprägter und für die Thematik interessanter – und hier liegt eine Stärke von Roths Dissertationsschrift – ist die Diskussion des Traditionsbegriffes. Der grundlegende Unterschied in der Auffassung von Musik als immaterieller Kunst und von Musikalien etc. als materieller Grundlage von Musik spiegelt sich genau in diesem Punkt, nämlich dem Verständnis von Traditionsbildung, wider. Besonders

aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das Unterkapitel „Der lutherische Traditionsbegriff“ (S. 33ff.), da hier der Unterschied zwischen „traditio“ und „traditiones“ – wechselnd belegt als Bibel- und schriftbasierte oder mündliche, menschengemachte Weitergabe – expliziert wird.

Einer „menschengemachten“ Weitergabe entspricht eine immer wiederkehrende Nennung von Komponistennamen, wodurch „Musikalische Klassiker“ (S. 40ff.) und ein musikalischer Kanon etabliert werden. Die im Folgenden ausgeführten „Diskursiven Strategien zur Historisierung von Musik“ bezieht die Autorin ausschließlich auf das 16. und 17. Jahrhundert; ihre Überlegungen zu „Narrative[n] Formen der Diskursivierung von Musikgeschichte“ (S. 45ff.) ließen sich durchaus transdisziplinär lesen und auf die Geschichte anderer geisteswissenschaftlicher Fachgebiete transferieren.

Die lokale Eingrenzung der Untersuchung auf die Region Norddeutschland, der gewählte Zeitraum von „circa 1550–1630“ und schließlich das untersuchte Repertoire der „Musikpflege dreier Städte und verschiedener Akteure – Kirche, Schule, Hof“ ist schlüssig durch die Quellenlage definiert. Die Quellensituation führte zur gezielten Auswahl dreier Institutionen: „In Lübeck haben sich zahlreiche Archivalien zur kirchlichen, keine aber zur schulischen Musikpflege erhalten. In Lüneburg ist es umgekehrt. Die Schweriner Sammlung schließlich ist ihrerseits gut dokumentiert und teilweise erhalten“ (S. 23).

Nach einer ausführlichen Beschreibung und Kontextualisierung der Sammelhandschrift D-LÜh Mus. A 203 a-d kommt Christine Roth zu dem Schluss, dass darin „das überwiegend zeitgenössische Repertoire der Musikbibliothek um eine ältere Schicht ergänzt“ wird (S. 123), die aber „neben eine[r] Vielzahl zeitgenössischer Werke sowie Kompositionen aus dem näheren lokalen Umfeld der Stadt“ nur eine geringe Zahl einnimmt. „In der Zusammenstellung älterer

und neuerer Werke oder Stile [...] kommuniziert sich ein Bewusstsein für unterschiedliche Stilrichtungen und damit auch für Tradition und Geschichtlichkeit in der Musik“, folgert die Autorin. Ein weiterer wichtiger Ort der kirchlichen Musikpflege waren die protestantischen Lateinschulen; konkretisiert werden die anschließenden Ausführungen dazu an der 1406 gegründeten und 1531 zur lutherischen Schule umgeformten Lüneburger Schule Johanneum. Die im Johanneum vermittelte „musikalische Allgemeinbildung“ lässt sich aus der „im Kontext der Musikpflege am Geistlichen Ministerium“ zu verortenden Sammelhandschrift Mus. ant. pract. K.N.150 ablesen, da viele der Mitglieder des Geistlichen Ministeriums „zu Beginn ihrer Laufbahn am Johanneum tätig [waren], sodass hier eine direkte personelle Fortsetzung der dortigen Musikpflege zu sehen ist“ (S. 161). Roth interpretiert diese Handschrift als „musikalisches Gruppenstammbuch“ der dem Geistlichen Ministerium angehörigen Pastoren. Dem darin zu findenden Repertoire schreibt die Autorin „autorisierende Strategien“ zu, wodurch ein Traditionsverhalten entsteht, „das ältere Musik ebenso wie prestigereiche Kompositionen bevorzugt und sich damit deren autoritative Kraft zu Nutzen macht“ (S. 185).

Dagegen steht bei der Musiksammlung der Schweriner Fürstenbibliothek Herzog Johann Albrechts I. – der sich Kapitel V widmet –, anders als bei einer Sammlung für Kirche oder Schule, „der praktische Nutzungskontext im Hintergrund“ (S. 186). In dieser Sammlung, im Gegensatz zu den betrachteten Sammlungen in Lübeck und Lüneburg, scheint es, „dass der Herzog eine grundlegende, überregionale Zusammenstellung anerkannten protestantischen Repertoires aus kirchlichem und höfischen Umfeld zu geben versuchte, bei dem er auf jegliche lokale Charakteristik verzichtete“ (S. 205). Die in dieser Handschrift (D-ROu-Mus. saec. XVI-49) zu findende „Widmungsvorrede des Jacob Praetorius“ ist im Anhang V

transkribiert und in Anhang VI übersetzt, wodurch eine solide und einladende Basis für weiterführende kulturwissenschaftliche und musikästhetische Forschungen geschaffen wurde.

Das „Fazit“ (S. 261ff.) von Roths verdienstreichen Ausführungen ist kurz, aber bedeutungsschwer und lässt sich aus Sätzen wie den folgenden herauslesen: „Weder im Bereich der Musik noch in demjenigen der Theologie oder Geschichte wurde ein totaler Bruch mit der Vergangenheit vollzogen.“ Und später (S. 262f.): „Eine Tradition lutherischer Kirchenmusik anzustoßen gelang damit also weniger über das für seine Zeit überwiegend typische Repertoire als über das kulturelle Verständnis desselben.“ Auch hier öffnet die Autorin die Thematik für eine weiterführende Beschäftigung, die den Fokus von einer historiographischen bzw. historisch-philologischen Betrachtung mehr in die Richtung der Kulturwissenschaft rückt.

Das von Christine Roth akribisch in Breite und Tiefe aufgearbeitete Thema repräsentiert umfassend den momentanen Forschungsstand, bietet aber auch eine gute Grundlage für eine weitere Beschäftigung mit der Musik des 16. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Reformation und Traditionsbindung. So wäre etwa weiterführend, neben einer verstärkten kulturwissenschaftlichen Annäherung an die Musik dieser Zeit, ein Blick auf die zunehmend auch in der Musikwissenschaft geführte Diskussion um das Kulturerbe sehr willkommen, zumal damit ein aktuelles und innovatives Konzept zur Traditionsbindung und -pflege neue Aspekte zu Tage fördern könnte, die ebenfalls für den in der Studie behandelten Zeitraum Gültigkeit besitzen und diesen komplementieren würden. So ließen sich beispielsweise die ab S. 40 diskutierten „Generationenmodelle“ („Musikalische Klassiker – Von Generationenmodellen und musikalischen Zeitaltern“) gewinnbringend mit dem Kulturerbe-Modell der *intergenerational transmission* in Dialog setzen – gerade deshalb, weil in diesem Modell auch die Ver-

mittlung und Weitergabe von außermusikalischen (nicht zuletzt auch religiösen und spirituellen) Inhalten und Fertigkeiten mittels musikalischer Praxis thematisiert wird und somit durchaus Relevanz für die behandelte Fragestellung besäße.

Das gehaltvolle Werk ist blitzsauber lektoriert; die wenigen Rest-Fehler (etwa in den Fußnoten 227, 236 oder 1242 und die damit verbundenen Schreibfehler in der Bibliographie) schränken die Verständlichkeit und Stringenz der Ausführungen und Argumentation in keiner Weise ein. Das lässt darauf vertrauen, dass die umfangreichen Anhänge (speziell „Anhang I: Inventar der Sammelhandschrift D-LÜh Mus. A 203 a-d, Anhang II: Inventar der Sammelhandschrift D-Lr K.N. ant. pract. 150, Anhang III: Inventar der Sammelhandschrift D-ROu Mus. saec. XVI-49, Anhang IV: Inventar der Sammelhandschrift D-W Cod. Guelf. 322 Mus. Hdschr.“) und besonders die darin zu findenden Konkordanz-Nummern, die nicht im Detail von Außenstehenden überprüfbar sind, mit derselben akribischen Sorgfalt erstellt und verifiziert wurden. Jeder an der Musik des 16. Jahrhunderts Interessierte sollte diesen wichtigen Beitrag zur Grundlagenforschung in diesem Bereich zur Kenntnis nehmen.

(November 2021)

*Eva-Maria de Oliveira Pinto*

*MORITZ HEFFTER: Die „Plejades Musicae“ des Henricus Baryphonus. Edition, Übersetzung und Kommentar. Bd. 1: Editionsband; Bd. 2: Kommentarband. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 468 / 373 S. Abb., Nbsp., Tab. (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 7, I und II.)*

Die in der Schriftenreihe der Hochschule für Musik Freiburg erschienene Edition mit Kommentar von Moritz Heffter stellt die Druckfassung seiner ebendort ver-

fassten Dissertation zu den *Plejades Musicae* des Quedlinburger Kantors und Lehrers Heinrich Pypgrop alias Henricus Baryphonus dar. Dieser wählt die Plejaden und deren Siebenzahl als Ordnungs- und Schutzmacht für seinen Traktat, was er in einer dreißigseitigen *Praefatio* umfassend begründet. Wie die Zuordnung der einzelnen Plejaden mit den Inhalten der Kapitel zusammenhängt, lässt sich allerdings nicht schlüssig erklären. Methodisch bedient sich Baryphonus der aus dem universitären Schrifttum bekannten Form der *quaestiones*, die im Frage- und Antwortmodus die Inhalte systematisch erschließen.

Die Beschäftigung mit Baryphonus setzt in der Musikwissenschaft in den 1890er Jahren u. a. mit Philipp Spitta ein, er fand aber gegenüber prominenteren Autoren wie Lippius seither vergleichsweise wenig Beachtung. Nach der englischen Übersetzung mit Kommentar von Benjamin Dobbs im Rahmen seiner Dissertation (2015) liegt nun erstmals eine Edition mit deutscher Übersetzung und Kommentierung vor.

Der Editionsanspruch besteht dabei darin, neben den Varianten der beiden Ausgaben von 1615 und 1630 auch die von Baryphonus nicht selbst kenntlich gemachten textlichen Anleihen und Übernahmen aus anderen Traktaten aufzuspüren. Eingelöst wird dies durch umfangreiche und bis in kleine Details gehende Apparate bei der eigentlichen Edition und durch den ebenso kenntnisreichen Kommentarband sowie die dortigen Schaubilder zur Rezeption antiker und zeitgenössischer Autoren (u. a. de Pareja, Glarean, Zarlino, Calvisius, Grimm).

Eine umfangreiche Quellenbeschreibung macht die Unterschiede zwischen den verschiedenen erhaltenen Ausgaben von 1615 und 1630, bei letzterer insbesondere der Kompilation von Heinrich Grimm, transparent. Die Edition nimmt die Ausgabe von 1630 als Grundlage und verdeutlicht die Unterschiede durch verschiedene Drucktypen. Dieses Vorgehen lässt sich zugunsten

einer Entlastung der bereits umfangreichen Apparate gut verteidigen. Zu begrüßen ist auch die Entscheidung, die lateinischen und griechischen Fachtermini weitestgehend in den deutschen Text zu übernehmen und dadurch ihre Ambivalenz nicht durch tendenziöse Übersetzungen vorschnell überdecken zu wollen.

Die Ausgabe von 1630 wurde von Heinrich Grimm zusammen mit der *Melopoia* von Seth Calvisius veröffentlicht, was Heffter zu weiterführenden und erhellenden Untersuchungen zum breiteren Kontext der *Plejades* angeregt hat. Spuren der Rezeption kann er denn auch konkret etwa bei Michael Praetorius, der einen vierten, von Baryphonus herausgegebenen Band seines *Syntagma Musicum* ankündigt, im *Phrynis Mitilenaeus* von Wolfgang Caspar Printz und später bei Werckmeister und noch 1721 bei Mattheson ausmachen.

Die große Neuerung der jüngeren gegenüber der älteren Ausgabe der *Plejades* in musiktheoretischer Hinsicht ist die Einfügung des Konzepts der *Triga harmonica*. Zu Recht warnt Heffter davor, dieses vorschnell mit modernen Vorstellungen von Dreiklang gleichzusetzen. Vielmehr sollte es primär als grundlegendes Konzept einer vertikalen Klangbeziehung dreier Töne verstanden werden, das so ähnlich, wenn auch nicht identisch, bereits 1612 von Lippius in seiner *Synopsis* als *Trias harmonica* vorgestellt wurde. Die *Triga harmonica* muss weiterhin vor dem Hintergrund der ebenfalls von Baryphonus neu eingeführten Klassifizierung vertikaler Klänge, den sogenannten *syzygiae*, gesehen werden.

Gerne folgen möchte man Heffters Argumentation, dass das *Triga harmonica*-Konzept entgegen der Annahme von Dobbs nicht von Heinrich Grimm als Kompilator der Ausgabe von 1630 eingefügt wurde, sondern aufgrund der Quellenlage zu den einzelnen Fassungen von Baryphonus selbst stammt.

Ebenfalls gegenüber Dobbs kann Heffter den möglichen Adressaten-, zumindest

aber Rezipientenkreis der *Plejades* anhand der Benutzer (etwa des Mathematikprofessors und Rektors der Universität zu Königsberg Albrecht Linemann) der verschiedenen Druckexemplare vom reinen Gebrauch in einer mitteldeutschen Lateinschule auf das Kantorat und den universitären Bereich hin erweitern.

In seinen Untersuchungen zum *scientia*-Begriff zeigt Heffter überzeugend, dass Baryphonus z.B. in der *Pleias Septima* zur Monochordmessung zwar noch auf den antiken Autoritäten und besonders auf Boethius fußt, sich aber auch von ihnen emanzipiert, indem er Anteile der *musica theoretica* und *poetical practica* miteinander verbindet. Damit sind die *Plejades* auch und gerade als Satz- und Kompositionslehre zu lesen.

Über die Edition und Kommentierung hinaus soll die Publikation deshalb auch „den heutigen aktiven Umgang mit der Musik des 17. Jahrhunderts“ (S. 58) befördern. Ein Anliegen, das nicht nur durch die Edition zweier Kompositionen von Baryphonus, sondern auch durch immer wieder mit in die Überlegungen einbezogene musikpraktische Aspekte (etwa Intonation/Stimmung, Tonatz) als gelungen bezeichnet werden muss.

Der Editionsband enthält neben Editionsrichtlinien und Quellenbeschreibung mehrere Anhänge zu den verschiedenen Ausgaben, Register, Literaturverzeichnis und Glossar. Dem Kommentar sind ein Vorwort zur Benutzung der Bände und eine umfangreiche Einleitung zu Entstehung und Aufbau, zur historischen Einordnung, zum Forschungsstand, zur Methodik des Kommentars, zum wissenschaftstheoretischen Kontext und zu den Quellen der *Plejades* vorangestellt. Ergänzt wird der Kommentar durch einen Ausblick auf die Rezeptionsgeschichte im 17. Jahrhundert und die Edition der beiden erhaltenen Kompositionen von Baryphonus, dem geistlichen Konzert *Wir gläuben all an einen Gott* (gedruckt 1638) und der als *Melos genethliacum* oder *Weihnacht Gesang* bezeichneten sechsstimmigen

Motette *Ein Engel schon vons Himmels Thron* (1608/09). Abkürzungs-, Sigla-, Literatur- und Abbildungsverzeichnis sowie Anhänge mit fünfstimmigen Ergänzungen zur *Pleias Sexta*, zur Biographie von Baryphonus und seinen Werken runden den Kommentarband ab. Zahlreiche sehr aufwendig gestaltete Notenbeispiele, Schaubilder und Tabellen tragen zur Verdeutlichung des komplexen Inhalts bei.

Imponierend ist auf jeden Fall die Leistung, einen solch umfangreichen und in seinem Latein nicht gerade einfachen Theorie-traktat komplett zu übersetzen. Neben den zahlreichen spezifisch musikalischen Termini, oft auch in Griechisch, nötigt allein schon die minutiöse Übersetzung des in typisch frühbarocker, überbordender Rhetorik verfassten Vorworts der *Plejades* großen Respekt ab. So tief in die lateinische Traktatliteratur eingetaucht, hat Heffter dem Kommentar gleich selbst eine eigene lateinische *Praefatio* vorangestellt.

Die zahlreichen Exkurse und Nebengedanken stehen einer stringenten Lektüre des Kommentarbandes manchmal etwas im Weg, sind aber sicher der Textgattung Dissertation geschuldet (über eine Umarbeitung vor der Drucklegung finden sich keine Aussagen). Das synoptische Schriftbild erleichtert die vergleichende Lektüre. Die große Drucktype erstaunt zunächst, hat aber aufgrund der umfangreichen Apparate ebenfalls zugunsten leichter Lesbarkeit ihre Berechtigung.

Kleinere Fehler scheinen nur bei den mathematischen ersten Kapiteln vorzukommen (so muss es auf S. 251 beim „Kleinen Halbton“ wohl „25“ und „24“ und beim „Großen Ganzton“ „9“ und „8“ heißen). Inkonsequent erscheint auch, warum nur beim Notenbeispiel auf S. 291 die Intervallschritte ins Deutsche übersetzt wurden und diese auf S. 295 ganz fehlen.

Da die beiden Hauptquellen als Digitalisate online verfügbar sind, hätte auch eine digitale Edition nahe gelegen, zumal ein Blick auf die Website des Autors seine Kompetenz

auf diesem Gebiet offenbart. Vielleicht ist damit einmal in Zukunft zu rechnen.

Gelungen ist Heffter eine tiefgehende Einordnung der *Plejades* und ihres Autors in den geistigen, historischen und wissenschaftstheoretischen Horizont ihrer Zeit und darüber hinaus.

Und als großes Verdienst ist es ihm anzurechnen, ein wichtiges Zeugnis für das musiktheoretische Denken des 17. Jahrhunderts samt seinen Bezügen zur Praxis neu zugänglich gemacht und für die weitere Forschung aufbereitet zu haben.

Man mag der vorgelegten Arbeit, um die Schluss-Sentenz von Baryphonus am Ende seines Geleitwortes aufzugreifen, viele wohlwollende Leser wünschen, die sich weder darüber totlachen, noch heulen, sondern sie mit großem Gewinn studieren.

(November 2021)

Stefan Morent

*ESMA CERKOVNIK: „... et nos immutabimur“ – Music and Conversion in Rome in the First Half of the 17th Century. Berlin, Kassel: Merseburger 2020. 524 S., Abb., Nbsp. (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Bd. 5.)*

Die Begeisterung für das 17. Jahrhundert hält sich in der deutschsprachigen Musikwissenschaft schon seit einer Weile in bescheidenen Grenzen. Jahrbücher bzw. Publikationsreihen gibt es lediglich zu Schütz und, seit 2015, Buxtehude. Ansonsten bleiben Aufsätze und Monographien meist punktuell und folglich ohne nachhaltige Resonanz. Warum das so ist, nachdem noch vor ein, zwei Generationen deutschsprachige Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen die deutsch-österreichische, aber auch italienische und französische Barockmusik intensiv und perspektivenreich untersucht haben, wäre interessant zu diskutieren. Ausgeforscht ist die Musik dieser ebenso fundamentalen wie aufregenden Umbruchszeit jedenfalls weder in ihren ästhetischen Erscheinungs-

weisen noch in ihren vielfältigen Verflechtungen mit dem kulturellen, religiösen, politischen und intellektuellen Leben. Das zeigt nicht zuletzt die durchaus rege Forschungstätigkeit in Italien, v. a. aber im angloamerikanischen Raum.

Immerhin: Hier gilt es, eine Ausnahme von der traurigen Regel anzuzeigen. Esma Cerkovniks Arbeit entstand als Dissertation am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich und ist in der von ihrem Doktorvater Laurenz Lütteken sowie Klaus Pietschmann herausgegebenen Reihe *MARS (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento)* erschienen. Damit ergänzt sie den bislang auf der Zeit um 1700 liegenden Fokus der vier früheren Reihenbeiträge um die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts und damit um genau den Zeitraum, in dem sich das Komponieren, das Gattungsspektrum und die musikalische Ästhetik auf geradezu dramatische Weise änderten. Diese Veränderungen spielen denn auch eine zentrale Rolle in der vorliegenden Arbeit, erfahren allerdings durch deren eigentliches Hauptthema – das Verhältnis von Musik und Konversion – eine besondere, ausgesprochen perspektivenreiche und anregende Beleuchtung.

Cerkovnik führt in ihrem Buch in überzeugender argumentativer wie formaler Stringenz die These durch, dass Konversion von zentraler Bedeutung für die mit Rom verbundenen Herausbildungsprozesse der musikdramatischen Gattungen Dialogo, Oratorium, *Sacra rappresentazione* und Oper war, nicht zuletzt auch für viele nicht-geistliche Stoffe. Den Begriff von Konversion, den sie zugrunde legt, gewinnt sie aus den zeitgenössischen theologischen und geistlichen Debatten im Kontext von Reformation und katholischer Reform: Konversion als Änderung der Religion oder Konfession, aber v. a. auch als lebenslanger Prozess der individuellen geistlichen Umkehr und beständigen Neuausrichtung hin auf Gott und das Gute und Abkehr von der Welt und der Sünde. Cerkovnik identifiziert ferner konzeptuelle Bezüge zu ande-

ren Begrifflichkeiten für substantielle Veränderungen wie Metamorphose, Apotheose, Katharsis oder Purgatio und macht diese im Verlauf der Arbeit auf oft überraschende Weise fruchtbar. Sie streicht die Bedeutung der Temporalität heraus und greift Überlegungen des Kunsthistorikers Klaus Krüger zur Liminalität künstlerischer Medien auf, da Konversionen als zeitliche Prozesse verlaufen und zwischen einem „Davor“ und einem qualitativ anderen „Danach“ vermitteln. Von hier aus ergibt sich dann ihre leitende Frage, ob und inwiefern sich Musik besonders gut als Medium der Repräsentation, Reflexion und Hervorbringung von Konversion eigne, gleichsam von selbst.

Die Arbeit ist formal geradezu streng in vier Hauptkapitel mit jeweils vier (einmal auch nur drei) Teilkapiteln gegliedert, die „Contemplating conversion“, „Sensing conversion“, „Dramatising conversion“ und „Musicalising conversion“ heißen. Alle Teilkapitel beginnen mit einem oder mehreren musikalischen Fallbeispielen, von denen ausgehend die Autorin das jeweilige Thema entfaltet. So ist der Bezug zur Musik auch bei den Abschnitten, die davon scheinbar weit entfernt sind, gewährleistet. Da viele der besprochenen Werke wenig bekannt oder gar unediert sind, wäre eine tabellarische Übersicht über das herangezogene Repertoire hilfreich gewesen. Untersucht werden Dialoghi von Giovanni Francesco Anerio und Virgilio Mazzocchi, *Intermedi spirituali* von Pietro Paolo Sabbatini, *Sacre rappresentationi* von Emilio de' Cavalieri und Giovanni Battista Andreini, Oratorien von Giacomo Carissimi sowie mythologische und geistliche Opern von Stefano Landi, Virgilio und Domenico Mazzocchi, Marco Marazzoli, Agostino Agazzari, Antonio Maria Abbatini u. a.

Im ersten Kapitel fächert Cerkovnik zunächst ein ideen- und kulturgeschichtliches Panorama der Bedeutungsebenen von Konversion im gegenreformatorischen Rom Urbans VIII. Barberini und Clemens' IX. Rospigliosi auf: Dieses reicht vom (Selbst-)

Bild der Papststadt als konvertiertes antikes Rom über die in ihrer jeweiligen Spiritualität ganz auf Konversion setzenden neu gegründeten Orden der Jesuiten und Oratorianer bis hin zu kosmologischen Debatten um die Zeit und die Himmelsordnung bei Giordano Bruno und Tommaso Campanella.

Im zweiten Kapitel geht es um verschiedene ästhetische Kontexte und Konzepte von Konversion. Cerkovnik untersucht hier zunächst zwei Aspekte der zeitgenössischen Dramatik, die dann auch für Opern- und Oratorienstoffe relevant werden: die gleichsam christianisierten Auffassungen der Katharsis etwa in den jesuitischen Märtyrertagödien sowie moralisierende und allegorische Verwandlungen von aus Ovids *Metamorphosen* gewonnenen Stoffen, nicht zuletzt des Orpheus-Stoffes. Es folgen Ausführungen zur fundamentalen Bedeutung der Sinnlichkeit für auf Konversion abzielende geistliche Praktiken, etwa die ignatianischen Exerzitien oder die Andachten der Oratorianer, wobei die Autorin zugleich v. a. bildliche Darstellungen religiöser Ekstasen mit musikalischem Bezug (etwa bei Cäcilia und Franziskus) als höhere, gleichsam vorletzte Form der geistlichen Verwandlung diskutiert. Der letzte Abschnitt ist Athanasius Kircher als Zentralgestalt der musiktheoretischen und -ästhetischen Debatte im Rom der Zeit gewidmet. Die *Musurgia universalis* mit ihrer musikalischen Psychologie und Kosmologie, aber auch Kirchers *Iter extaticum*, dessen Rahmenhandlung mit einer wohl durch chromatisch-enharmonische Instrumentalmusik ausgelösten Verzückung beginnt, werden gelesen als repräsentative Formulierungen und Begründungen der Auffassung, dass Musik Konversion ob ihrer harmonisch-affektiven Doppelnatur nicht nur darzustellen, sondern auch auszulösen vermag.

Die zweite Hälfte des Buches untersucht dann die inhaltlichen und ästhetischen Strategien der Konversionsdarstellung in den musikdramatischen Gattungen. Im dritten Kapitel stehen die dramaturgischen Ele-

mente im Mittelpunkt: die jeweils um einen Konversionsplot herum entworfenen Märtyreropern Giulio Rospigliosis, des späteren Papstes Clemens IX.; die drei Grundmuster von Konversion als punktuellere Ereignisse (Modell Paulus), als geistlicher Prozess der Einkehr, des Gebets und der Betrachtung (Modell Augustinus) sowie als Mix von beidem unter Hinzukommen von Emotionen der Trauer und Reue (Modell Maria Magdalena) und ihr Vorkommen im untersuchten Corpus; sowie der Umdeutung der Metamorphose von der Strafe zu einem Preis der Tugend in frühen Mythenopern. Besonders sticht unter den besprochenen Werken das späteste heraus, die Oper *La comica del cielo ovvero La Baltasara* von Giulio Rospigliosi und Antonio Maria Abbatini aus dem Jahre 1668; ein bislang leider weder ediertes noch eingespieltes Werk. Hier wird die Konversion einer Schauspielerin zum Thema gemacht, die sich ereignet, während sie die Konversion von Tassos Clorinda spielt und dabei eine Arie des Stücks im Stück als Ruf Gottes wahrnimmt: ein selbstreflexives Spiel mit den Transformationskräften von Theater und Musik.

Die Passagen bis hierhin zeugen allesamt von breiter und profunder Quellenkenntnis der Autorin, ihrer großen Belesenheit – denn außerhalb der Musikwissenschaft ist zur Thematik und den Verästelungen der Konversion in der frühen Neuzeit, zum Theater und zur bildenden Kunst sowie zu den anderen hier aufgegriffenen Themen jede Menge geforscht worden – sowie von ihrer Gabe, die unterschiedlichsten disziplinären Forschungsstände aufschlussreich aufeinander und auf das interessierende musikalische Phänomen beziehen zu können. Wirklich Aufsehen erregend und innovativ gelingt ihr dann aber das vierte Kapitel, das in die vertiefte Diskussion der musikalischen Elemente der Konversionsrepräsentation und -reflexion einsteigt. Hier finden auch in einer beeindruckenden Syntheseleistung sämtliche bisher behandelten Aspekte zusammen, insofern sie allesamt

wieder aufgegriffen und für die Werkdeutungen fruchtbar gemacht werden.

Das erste Teilkapitel widmet sich den zwei Opern Stefano Landis – *La morte d'Orfeo* und *San Alessio* –, versucht, die scheinbaren Unterschiede zwischen dem paganen und dem christlichen Stoff durch das Herausstreichen ihrer ästhetischen Gemeinsamkeiten aufzuheben und liefert ein überzeugendes Plädoyer dafür, den von der Forschung oft kritisierten letzten *Orfeo*-Akt als zentral für die Werkaussage zu verstehen. Das zweite Kapitel ist eine Kontemplation über die Aria als musikalischer Ort der Konversion – ausgehend von der Beobachtung, dass in der Mehrzahl der primär durch Rezitative charakterisierten Werke der Moment der Konversion in einer geschlossenen Form repräsentiert wird, oft genug in Kombination mit Veränderungen anderer musikalischer Parameter wie dem Metrum, dem Modus, der Satzart und der instrumentalen Besetzung. Was eine relativ banale analytische Beobachtung sein könnte, gewinnt durch die hergestellten Bezüge zur Diskussion um die (Affekt-)Macht der Musik, den *stile espressivo* als Ausdruck subjektiver Innerlichkeit und die Zeitenthobenheit einer geschlossenen Form eine Brisanz, die ganz neue Perspektiven auf die frühe Aria und das dialektische Verhältnis der verschiedenen monodischen Formen zueinander entwirft.

Der nächste Abschnitt nimmt auf ähnliche Weise die ebenfalls um das Konversionsgeschehen gehäuft auftretenden Instrumentalpassagen, etwa in Form von Ritornellen, in den Blick und deutet sie, unterstützt von den jeweiligen Handlungserläuterungen, als Evokationen von himmlischer Engelsmusik im Moment, wo die endgültige Konversion der Protagonisten diese (beinahe schon) in die himmlische Seligkeit entrückt – weshalb denn auch Violinen eine besondere Rolle dabei spielen. Im vierten Teilkapitel geht es dann um die oft am Ende der besprochenen Werke stehenden Chorsätze und ihre Rolle bei der Repräsentation von Konversion. Hier

bringt Cerkovnik die Idee der Apotheose und der Memoria, der Bekräftigung und Bezeugung endgültiger Konversion durch ein Kollektiv in Anschlag.

Die Autorin will aber nicht nur darstellen, weshalb Musik an sich und die genannten musikalischen Formen im Besonderen geeignet sind, das temporale und zugleich genuin subjektiv-innerliche Ereignis einer geistlichen und wesenhaften Veränderung zu repräsentieren, sondern führt zudem jeweils aus, dass diese musikalischen Mittel auch dazu dienen sollten, durch ihren affektiv-ästhetischen Doppelcharakter Konversionen im Publikum auszulösen. Ein kurzes Schlusskapitel schließlich dient nicht einfach nur der Zusammenfassung, sondern reißt noch ein paar weitere Kontexte an, die für einen Vergleich und zur Validierung und Profilierung der Ergebnisse geeignet wären, v. a. die zeitgleichen Entwicklungen in Florenz und Venedig. Hier liest man insbesondere die Passagen zu Monteverdis *Combattimento* und *Poppea* mit Gewinn.

Dass gerade ihre spannendsten Deutungen der Konversionsspezifika von Aria, Instrumentalritornell und Chorsatz nicht immer wasserdicht sind, weiß Cerkovnik nur allzu gut und diskutiert die damit verbundenen Vorbehalte auch. Die üblichen Probleme von Hermeneutik und Semiotik werden in Bezug auf ein Repertoire, das formale und semantische Standards und Topoi erst ausbildet und insofern noch keine Kohärenz aufweist, nicht kleiner. Umgekehrt läßt aber der frühneuzeitliche Zeitgeist mit seiner Haltung der ständigen Analogiebildungen und des „omnia in omnibus“ zu durchaus weitreichenden Interpretationen und Beziehungsbildungen ein. Vielleicht hätte die Autorin angesichts dieser Problemlage doch noch über weitere Prüfkriterien oder geeignete Ergänzungen ihrer historisch-hermeneutischen Methode nachdenken können, um ihre Ergebnisse zu bekräftigen. Ein Knackpunkt ist zweifellos, ob der Einsatz musikalischer Veränderungsmarker an den Konver-

sionsstellen tatsächlich dramaturgisch spezifisch ist, sich also quantitativ und/oder qualitativ vom Einsatz von Arien, Ritornellen und Chören an anderen Stellen innerhalb der Dramaturgie unterscheidet. Vereinzelt finden sich zwar entsprechende Hinweise, zur Methode ausgebaut werden sie indes nicht. Auch die Tatsache, dass die besprochenen Gattungen und Formen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eben alle erst entstehen, Librettisten und Komponisten folglich noch auf der Suche nach angemessenen und wirksamen Darstellungsmöglichkeiten sind, hätte bisweilen etwas mehr mitreflektiert werden können. Aber auch so ergibt sich aus Cerkovniks Arbeit mehr als deutlich die Erkenntnis, wie entscheidend die Debatten und Praktiken der Konversion und verwandter Konzepte für die Herausbildung der Gattungen des solistischen, dramatischen Singens und damit letztlich die Entstehung einer musikalischen Sprachfähigkeit für Subjektivität waren.

Bei der Lektüre dieses ebenso beeindruckenden wie anregenden Buches wünschte man sich nicht nur immer wieder, dass viel mehr dieses teilweise spektakulären Repertoires eingespielt oder inszeniert würde, sondern eben auch, dass die Forschung zum 17. Jahrhundert den hier angebotenen Impuls produktiv aufnimmt und weiterführt – gerade auch im deutschsprachigen Raum.  
(November 2021) *Melanie Wald-Fuhrmann*

*JOCHEN LEBELT: Robert Schumann als Redakteur 1834–1844. Eine Studie über Robert Schumanns Tätigkeit als Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 356 S., Abb., Tab. (Schumann-Studien. Sonderband 8.)*

Die vom Autor 1987/88 an der (seit 2001 nicht mehr bestehenden) Pädagogischen Hochschule Zwickau „Ernst Schneller“ eingereichte und bislang nur als Typoskript ver-

fügbare Dissertation liegt mit der vorliegenden Publikation in einer überarbeiteten Fassung vor. Zwischenzeitlich erschienene Forschungsliteratur wurde eingearbeitet, zitierte Brieftexte folgen der aktuellen Schumann-Briefedition, Redundanzen und Nebensächliches wurden ebenso getilgt wie die zu DDR-Zeiten unvermeidbaren ideologischen Unter- und Zwischentöne. Aus guten Gründen preist der Reihen-Herausgeber Gerd Nauhaus das Buch als Standardwerk, denn es fokussiert erstmals und umfassend Schumanns zehnjährige Redaktionstätigkeit. Ausgehend von den frühen schriftstellerischen Arbeiten (die u. a. in einer chronologischen Übersicht zusammengefasst werden, S. 338–341), zeigt Lebelt, wie sich Schumanns musikkritisches Konzept im semi-fiktionalen Gewand der Davidsbündlerschaft allmählich herauskristallisiert. So wird deutlich, weshalb der 24-jährige Mitgründer der *Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik* eine erstaunlich klare und selbstbewusst vertretene Vorstellung über die „Tendenz“ der Zeitschrift besaß, was nahezu zwangsläufig zu Konflikten mit seinen drei Redaktionskollegen führen musste. Bereits im ersten Jahr schrumpft das Redaktionsteam (durch den frühen Tod Louis Schunckes und den Rückzug Friedrich Wiecks). Schumann und vor allem sein Mitstreiter Julius Knorr rivalisieren in organisatorischen und konzeptionellen Fragen, der Verleger Chr. H. F. Hartmann versucht seinerseits, gegenüber den Redakteuren eigene Interessen durchzusetzen. Juristische Auseinandersetzungen folgen, die schließlich zu einem publizistischen Neustart führen. 1835 wird Schumann Besitzer und wichtiger noch, allein verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift, die nunmehr auf den Titelsatz *Leipziger* verzichtet. Schumann zeigt sich als geschickter, auch juristisch versierter Geschäftsmann, auch gegenüber dem neuen Verleger J. A. Barth, der sich ebenfalls als schwieriger Partner erweist. Schumann baut ein umfangreiches Korrespondenten-Netz auf (die Hauptakteure und ihre Wirkungs-

stätten hat Lebelt auf S. 259f. und die Ressortspezialisten auf S. 249–255 zusammengestellt). Er lenkt und bildet deren musikkritische Diktion und gibt damit der Zeitschrift ein Profil, das sie von konkurrierenden Blättern deutlich abgrenzt.

Lebelt verzichtet auf eine Kontextualisierung der Verlegerquerelen innerhalb der zeitgenössischen Musikpublizistik. Aber erst dadurch zeigt sich ein wesentliches Alleinstellungsmerkmal der *NZfM*. Im 19. Jahrhundert erscheinen große, überregional einflussreiche Musikzeitschriften in Musikverlagen. Sie fungieren u. a. als deren „Hauszeitschriften“ und dienen mithin Musikverlagsinteressen. Das gilt für alle namhaften Journale: *Allgemeine musikalische Zeitung* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1798ff.), *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* (Schott, Mainz 1824ff.), *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (Schlesinger, Berlin 1824ff.), *Iris im Gebiete der Tonkunst* (Trautwein, Berlin 1830ff.), *Signale für die musikalische Welt* (B. Senff, Leipzig 1842ff.). Dass die *NZfM* diese interessengelenkte Musikverlagsbindung zwar anfänglich sucht, aber nicht erreicht (Härtel und Hofmeister lehnten den Verlag ab), ist aus historischer Sicht als Glücksfall zu bewerten, denn die Bindung der *NZfM* an Buchverleger (C. H. F. Hartmann: 1834/35, J. H. Barth: 1835, R. Friese: 1837ff.) ermöglichte eine von Musikverlagsinteressen unabhängige Musikkritik. Der von Schumann höchst willkommen geheißen (und mutmaßlich sogar veranlasste) Beschluss des Verlegers Robert Frieses, ab 1838 (Bd. 8) die Zeitschrift mit musikalischen Beilagen zu versehen (S. 217), war ein Versuch, den Buchverlag zum Musikverlag zu erweitern. Dass diese Verlagerweiterung letztlich misslang und die Musikbeilagen bald aufgegeben worden sind, dürfte der liberalen Tendenz der *NZfM* zugutegekommen sein.

Lebelts Abhandlung ist eng auf die Gründungsphase und Frühgeschichte der *NZfM* fokussiert und beschreibt detailliert deren

Planung, Organisation, Rechtsprobleme und vor allem die Zielsetzung unter Schumanns Ägide. Sie leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Biographie des Komponisten. Und wer eine historisch-kritische Edition der musikkritischen Schriften Robert Schumanns planen wollte, dem wird Lebelts Arbeit das Ausmaß der damit verbundenen philologischen Probleme aufzeigen. Denn der Schriftsteller Schumann ist in den ersten zehn Jahrgängen der Zeitschrift nicht nur mit eigenen Beiträgen vertreten, sondern in redaktionellen Brückentexten, Kommentaren, „Editorials“ und auch in der Auswahl der jeder Hefnummer vorangestellten Mottos präsent, ohne dass dies deutlich erkennbar und abgrenzbar ist. (Einen statistischen, an Themenkomplexen bzw. Gattungen und Genres orientierten Überblick über Schumanns Beiträge und die Beiträge anderer Autoren bieten die Tabellen S. 210f.) Überdies greift Schumann erstaunlich robust in fremde Artikel ein, was dem zeitgenössischen Leser verborgen bleiben musste und dem heutigen Leser erst durch mühevollen philologischen Arbeit, vor allem im Rückgriff auf die in Krakau überlieferte umfangreiche „Correspondenz“ aufgezeigt werden müsste. Die Zeitschrift ist nicht nur ein musikkritisches Organ, sondern zugleich auch Kommunikationsmedium, über das der Redakteur Schumann einen Teil der Zusammenarbeit mit den Korrespondenten regelt: In den kryptisch anmutenden Geschäftsnotizen (die Lebelt ohne nachvollziehbaren Erkenntniswert auf S. 196f. in der Megafußnote 92 auflistet) findet ein erheblicher Teil der Korrespondenz statt. In diesen stenographischen Notizen spiegelt sich Schumanns arbeitsökonomisch klug geregelte Redaktionsregie und mithin auch seine „kulturpolitische“ Strategie, die freilich philologisch erst noch erschlossen werden müsste. Lebelts offenkundiges Faible für Tabellen und statistische Übersichten liefert hilfreiche Instrumente, um die komplexe Redakteurstätigkeit unter verschiedenen thematischen Aspekten zu erhellen.

Da Schumanns eigene Artikel und die seiner Mitstreiter variant chiffriert oder mit wechselnden Pseudonymen veröffentlicht worden sind, ist eine unmittelbare Zuordnung der Beiträge zu den jeweiligen Autoren meist nicht möglich. Hier leistet Lebelts Chiffren- bzw. Pseudonymenliste (S. 263–266) willkommene Aufklärung, zumal dort jeweils auch gleich die Quellengrundlage benannt wird, auf der die Dechiffrierung gründet. Ebenso verdienstvoll ist das Verzeichnis der ermittelten Mitarbeiter der Zeitschrift (S. 334–337). Es sind mehr als 200. Dies alles aufzuzeigen ist ein großes Verdienst des Buches.

Standardwerke bedürfen der konstruktiven Kritik, gerade weil sie die zukünftige Forschung lenken und beeinflussen. Über die leider hölzerne, mit zahlreichen Stilblüten durchsetzte Sprache des Autors schweigt der Rezensent Höflichkeit. Auf das sperrig betitelte, langatmige Unterkapitel „2.6. Das Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung und Ruhm als ein Motiv Schumanns für die *Neue Zeitschrift für Musik*“ (S. 78–90), das sich an einer spekulativen historischen Psychologie abarbeitet, kann man getrost verzichten, weil es keinen Erkenntnisgewinn erzeugt und es neben Redundanzen auch peinliche Statements enthält: „Damit wird klar, Schumanns Wille, das Maximale in seinem Leben zu erreichen, war sowohl Ausdruck einer steten inneren persönlichen Unzufriedenheit, zugleich Triebkraft für sein Schöpfungstum“ (S. 81). Stattdessen wünschte man sich andere Aspekte ausführlicher beleuchtet: Schumanns gescheiterten Versuch etwa (1838/39), die *Neue Zeitschrift für Musik* in Wien zu etablieren, sowie die Russlandreise Clara und Robert Schumanns (1844). Beides erforderte den Einsatz eines redaktionellen Stellvertreters und führte zur temporären Abschwächung der redaktionellen Arbeit Schumanns. Lebelt behandelt lediglich die organisatorische und statistische Oberfläche dieser Zäsuren, Schumanns reduzierten Output, ohne auf die biographischen

Verflechtungen, die diese Zäsuren ausgelöst haben, tiefer einzugehen. Gleiches gilt für die Jenaer Promotion Schumanns, die ohne die durch die Zeitschriftenredaktion erworbene Reputation kaum hätte vollzogen werden können.

Leider haben sich in das Buch viele, manchmal sinnentstellende Schreib-, Zitierfehler und auch andere Pannen eingeschlichen, die durch ein fachkundiges Lektorat leicht hätten verhindert werden können.

Adolphe Adams Opéra Comique „La Main de Fer ou un Mariage secret“ (1842) zitiert Lebelt nicht nur unzulässig verkürzt als „Main de Fer“, sondern bietet hierzu auch noch die kuriose Übersetzung „Die einzelne Hand“ an (S. 276). Dieses Fallbeispiel steht für ein merkwürdiges Desinteresse des Autors für Personen, deren Biographien, zeitgenössischen Rang und ihr Schaffen und gesellschaftliche Stellung. So verzieht Lebelt (S. 233) beispielsweise die der *NZfM* entnommene Quellenangabe „Wiener Zeitschrift v. Schickh.“ mit einem ratlosen (?). Gemeint ist Johann Schickh, der Redakteur der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (1816ff.). Ein mit Kurzbiographien versehenes Personenregister (wofür die mustergültige Edition der Schumann'schen Tagebücher ein Vorbild lieferten) hätte nicht nur den Nutzwert der Abhandlung erhöht, sondern zugleich Registerpannen verhindert.

Denn das Personenregister ist bestürzend miserabel. Die meisten der (nachfolgend nur in Auswahl angegebenen) Fehler vermag der kundige Leser konjunktural zu berichtigen: Einer der Vornamen Aubers lautet François (statt: Francoir) und Frau von „Chezy“ schreibt sich korrekt „Chézy“. Schumanns Lieblingsdichter Jean Paul (Pseudonym für Johann Paul Friedrich Richter) wird unter „Paul, Jean“ erfasst und im Haupttext (S. 75) auch schon mal als J. Paul abgekürzt. Der Leipziger Verleger Senff nannte sich Bartholf (nicht Barthold); Simonin de Sire hat nichts mit „Simonie“ zu tun. Irreführend und ärger-

lich sind aber jene Fehler, die nicht auf Versehen, sondern auf offenkundiger Ignoranz, mangelnder Recherche oder gar Unkenntnis beruhen. Sie stellen nicht nur das Personenregister unter den Generalverdacht der Schlamperei, sondern verdunkeln erheblich den Blick auf den Haupttext. Bei „Bakemann, Pianist aus Bremen“ (derselbe Fehler findet sich auch im Zitat an der Referenzstelle S. 91) handelt es sich um „Rakemann, Louis Christian“. Schumanns ominöser Korrespondenzpartner „Kerszerling“ (S. 173), mutiert im Register zu „Kesselring, J.“. „Julie Baronin von Cavalcabo“ (recte: Cavalcabò) ist identisch mit der getrennt, aber ohne Querverweis registrierten „Julie von Webenau“. „Pauline Garcia“ ist identisch mit der ebenfalls getrennt verzeichneten „Viardot, Lousie (!), Pauline Marie“ (recte: Viardot-García, Michèle (!) Ferdinande, genannt „Pauline“). Hinter dem Pseudonym „Lasekk, Charles“ verbirgt sich der ebenfalls getrennt gelistete Baron Carl von Kaskel. Mit „Pucci, Graf François“ (ebenso an der Referenzstelle S. 280) ist „Ludwig Evarist Alexander Graf von Poggi“ gemeint, dessen Stammesname im zweiten Referenznachweis (S. 293) allerdings korrekt geschrieben ist. Dass sich „Lebelt, Jochen“ selbst noch ins Personenregister (mit 17 Stellennachweisen) einbringt, verwundert kaum mehr.

Man wünscht dem sachlich und thematisch willkommenen Buch wenn nicht eine überarbeitete Neuauflage, so doch wenigstens ein neugefasstes, mit Kurzbiographien versehenes Personenregister.

(November 2021)

Bernhard R. Appel

*Oktoberrevolution. Ereignis, Rezeption, künstlerische Deutung. Hrsg. von Felicitas FISCHER VON WEIKERSTHAL, Tanja PENTER und Dorothea REDEPENNING. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2020. 285 S., Abb., Nbsp., Tab. (Heidelberger Abhandlungen zur mittleren und neuen Geschichte. Band 25.)*

Es führt heute kaum ein Weg daran vorbei, vor dem Verfassen der eigenen Rezension sich die längst im Netz publizierten Meinungen der anderen zu Gemüte zu führen. Dort kommt der 2020 im Heidelberger Universitätsverlag Winter erschienene Band denkbar schlecht weg: „Trotz einiger interessanter Beiträge“, heißt es beispielsweise in Fabian Thunemanns Besprechung für die *Historische Zeitschrift* (Jg. 313, H. 1), sei „der Band insgesamt leider nur bedingt zu empfehlen“ (DOI: <https://doi.org/10.1515/hzhz-2021-1275>). Es mag also den Eindruck mangelnder Originalität erwecken, wenn dieses Urteil hier nur bestärkt werden kann. Wieso Rezensionen aber originell sein sollten, leuchtet nicht ein und wenn eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Texten schlussendlich zu keinem anderen Ergebnis gekommen ist als die vorliegende, darf dies gerne als wissenschaftliche Konsensbildung verbucht werden, die nichts mit dem Rezensionswesen *per se*, sondern mit der Qualität des Rezensierten zu tun hat.

Hervorgegangen sind die dreizehn Beiträge dieser Publikation aus einer 2017 in Heidelberg veranstalteten Ringvorlesung ähnlichen Titels (*Oktoberrevolution 1917. Ereignis, Symbole, kulturgeschichtliche Rezeption*), weshalb sie der schier unüberblickbaren Masse an Literatur zugerechnet werden können, die weltweit anlässlich des 100. Jahrestags der russischen Ereignisse entstanden sind. Wie Felicitas Fischer von Weikersthal, Tanja Penter und Dorothea Redepenning als Herausgeberinnen des Sammelbands in ihrer Einleitung bemerken, hat es allerdings lange gedauert, bis aus lokalen Vorgängen in Petro-

grad das große Ereignis von 1917 geworden ist, das „in der Geschichte des 20. Jahrhunderts eine tiefe Spur hinterlassen“ hat (S. 7). Sieht man einmal von Gerd Koenens Text „Der ‚rote Oktober‘ 1917 und das Jahrhundert des Kommunismus ab“, der die Nachbeben dieser Revolution offenbar lapidar unter einer komparatistischen Perspektive bis zum Ende des Staatssozialismus nach 1989 verfolgen will, sind die Beiträge in dieser Publikation vor allem als Lokalstudien einzelner Entwicklungen oder Aspekte zu verstehen, aus denen sich dann vermutlich ein facettenreicheres Gesamtbild formen soll.

Dramaturgisch entschied man sich deshalb dazu, nach der Einleitung und Koenens Text die restlichen Kapitel in vier Abschnitte zusammenzufassen: „Vorspiel“, „Ereignis“, „Rezeption“ und „künstlerische Deutung“. Tatsächlich ist es dann aber gerade die Musikforschung, die aus diesem Band noch Anregungen ziehen könnte, zumal die fünf kunst-, kultur- und musikwissenschaftlichen Beiträge von anderen Rezensenten völlig vernachlässigt wurden (vgl. Riccardo Altieri in der *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Jg. 69, 2021, H. 3, S. 288f.). So stellt Joachim Steinheuer mit *Les soirées de Pétrougrade* einen ebenso kuriosen wie bezeichnenden Liederzyklus von Darius Milhaud über Gedichte René Chalupts vor, der 1919 entstand und dessen Abhängigkeit von der frühen französischen Berichterstattung über die Ereignisse in Russland von Steinheuer minutiös nachzeichnet. Im interdisziplinären Kontext der Veröffentlichung bleibt dennoch zu bemängeln, dass der eingeschobene Analyseabschnitt zu Milhauds Vertonungen durch die reine Nacherzählung einiger hervorstechender Merkmale der Stücke kaum zu überzeugen weiß (S. 72–75).

Steht Milhauds Komposition noch ganz am Anfang der Nachwirkungen von 1917, so widmet sich Mauro Fosco Bertola der Filmmusik zu Vsevolod Pudovkins Stummfilm *Das Ende von Sankt Petersburg* aus dem Jahr 1927, die Alfred Schnittke erst 1992 dazu

beigesteuert hat. Wie Bertola zeigt, stand man seitens des ZDF als Auftraggeber ratlos vor Schnittkes Partitur, weil die Komposition ein klares Verhältnis zum Bildmaterial nicht erkennen ließ. Mutig, weil der Verfasser sich nicht scheut, die Frage nach einem quasi-sozialistischen gesellschaftlichen Miteinander nach dem Sozialismus zu stellen, und anregend ist Bertolas Vorgehensweise, der mit Gilles Deleuze' Idee einer *synthèse disjonctive* zeigen möchte, wie Schnittke die Sowjetunion „nach dem endgültigen Versagen ihres einstigen Versprechens aufgearbeitet und memorialisiert“ hat (S. 234).

Ein nachhaltiger Einfluss wenigstens auf den deutschen Fachdiskurs scheint wiederum Dorothea Redepennings Beitrag „Der Sound der Oktoberrevolution 1917 bis 1927“ bevorzuzustehen. Nach den Arbeiten von Günther Mende und verschiedenen englischsprachigen Publikationen dürfte die Erkenntnis mittlerweile im musikwissenschaftlichen Mainstream angekommen sein, dass das musikgeschichtliche Ereignis von 1917 die Grenzen eng kompositionsgeschichtlich definierter Musikbegriffe weit überstiegen hat, führte doch die Anreicherung der Materialbasis durch allerlei außermusikalische Mittel zu einer wirklichen Klangkunst der frühen Sowjetunion. Diese Einsicht ist an sich – wie gesagt – nicht neu. Vergleicht man jedoch Redepennings ältere *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, die längst zum Standardwerk geworden ist, mit diesem Text, darf der neuere Beitrag als wichtige Weiterentwicklung genommen werden, die zahlreiche Anknüpfungspunkte und Impulse bietet. Anstatt die auseinanderstrebenden Teildisziplinen der Sound Studies und Historischen Musikwissenschaft in ihrer vermeintlichen Andersartigkeit zu zementieren, fordert die bloße Verfasstheit des Gegenstands selbst einen solchen Blick ohne Scheuklappen, wie Redepennning bemerkt: „Eine neue Klanglichkeit, die der Idee der Revolution entspricht, musste geschaffen werden,

und diese Idee selbst bot dafür eine Inspirationsquelle“ (S. 251).

Schließlich sei über die einzelnen musikwissenschaftlichen Beiträge hinausgehend ein – vielleicht nebensächlicher – Punkt angemerkt: Natürlich konnten die Herausgeberinnen zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch nicht wissen, dass mit J. P. E. Harper-Scotts *The Event of Music History* 2021 bei Boydell & Brewer eine musikhistoriographische Selbstreflexion erscheinen sollte, die ihren emphatischen Ereignisbegriff schon im Titel trägt, wie auch die vorliegende Publikation die Oktoberrevolution dezidiert als Ereignis begreift. Dass die Theorie der Geschichtsschreibung aber über ein weitaus elaborierteres Verständnis dieses Begriffes verfügt, als seine unreflektierte Verwendung in diesem Band suggeriert, dürfte schon seit Boris Groys' Arbeiten über „Die postkommunistische Situation“ (2005) und *Das postkommunistische Postskriptum* (Ffm. 2006) unter Russlandforschenden allgemein bekannt sein und hätte angesichts der wachsenden Bedeutung von Ansätzen wie Alain Badiou's Philosophie zu anregenden Auseinandersetzungen führen können. Gerade Badiou's Philosophie, die wesentlich von seiner Erfahrung der Ereignisse um 1968 zehrt, hat in der jüngsten Musikforschung wie beispielsweise bei Harper-Scotts *The Event of Music History* oder vermittelt über Slavoj Žižeks Ideologiekritik in *Did Somebody Say Totalitarianism?* interessante Weiterentwicklungen erfahren, die auch in Zukunft musikhistoriographisch fruchtbar gemacht werden können. Insgesamt fällt das Urteil zu dieser Veröffentlichung also verhalten aus. Es müsste aber schlechter lauten, wären nicht die musikwissenschaftlichen Beiträge.

(November 2021) Patrick Becker-Naydenov

CHRISTIAN CÖSTER: *Richard Strauss als Komödiant, Hermann Bahr und Hans Sommer. Studien zur Entstehung und Werkgestalt von „Intermezzo“*. Köln: Verlag Dohr 2020. 296 S., Nbsp., Tab.

*Richard Strauss im Briefwechsel mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin. Mit ergänzenden Korrespondenzen von Pauline de Ahna-Strauss, Antonie Sommer, Anna Bahr-Mildenburg und Franz Strauss. Hrsg. von Christian CÖSTER. Mainz u. a.: Schott Music 2019. 432 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft. Band 22.)*

Eine umfassende Studie zu Richard Strauss' *Intermezzo* ist in Fachkreisen schon lange ein dringendes Desiderat. Schließlich gilt die autobiographisch motivierte, 1924 in Dresden uraufgeführte Konversationsoper als entscheidende Wegbereiterin der Zeitoper der 1920er-Jahre. Insofern ist es nur zu begrüßen, dass Christian Cöster mit seiner Dissertation eine längere Abhandlung über dieses spannende Bühnenwerk vorgelegt hat. Und nicht nur das: Seiner 2020 im Dohr-Verlag erschienenen Monographie schickte Cöster als Herausgeber einen vom Schott-Verlag besorgten Dokumentenband voraus und publizierte 2019 die Korrespondenz von Richard Strauss mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin. Beide Titel präsentieren sich in seriösem Hardcover. Der Diskurs um *Intermezzo*, der – von wenigen Ausnahmen abgesehen – noch immer schleppend, randständig oder im Rekurs auf Anekdoten verläuft, bekommt durch Cösters Doppelpublikation einen neuen, wissenschaftlichen Impuls.

Im Dissertationsband folgen auf die 17-seitige Einleitung drei Großkapitel mit diverser Untergliederung. Diese verhandeln in angenehm unpräzisiertem Ton die Aspekte „Hermann Bahr und seine Entwürfe zu *Intermezzo*“, „Richard Strauss und seine dramaturgische Weiterentwicklung des Librettos“ und „Die Vertonung“. Im Anhang

finden sich zudem die Transkriptionen jener Briefe, die vom Ehepaar Strauss zwischen dem 17. Mai und dem 7. Juni 1902 gewechselt wurden. Thema dieses Korrespondenzausschnitts ist die sogenannte Mieke-Mücke-Affäre, die später zum autobiographischen Kern von *Intermezzo* werden sollte.

Ziel der Arbeit sei es, so Cöster, „die jeweiligen ästhetischen Standpunkte bei Hermann Bahr und Richard Strauss zu beschreiben, das kompositorische Selbstbildnis des Komponisten in der Zeit der Entstehung des Werkes [*Intermezzo*] in der ihn umgebenden Gesellschaft zu rekonstruieren, die ästhetischen Prinzipien herauszuarbeiten, zeitgenössische Analogien und Bezüge offenzulegen und diese schließlich in einer Gesamtbetrachtung des Werkes münden zu lassen“ (S. 12). Vieles davon löst seine Studie ein. So gehört es sicher zu den Stärken des Buches, dass es Bahr nicht auf seine Rolle als designierten *Intermezzo*-Librettisten reduziert, sondern ihn als Person, Theaterkritiker und Dramatiker näher kontextualisiert. Cösters Ausführungen zeigen Bahr als einen Schriftsteller, der sich vom liberalen Pionier der Moderne zum konservativen Katholiken wandelte, ablesbar nicht zuletzt am veränderten Frauen- und Ehebild in seinen Theaterstücken.

Zum *Intermezzo*-Libretto findet sich eine chronologische Übersicht von Bahrs und Strauss' ersten Entwürfen (S. 34). Diese reichen von Oktober 1916 bis Juli 1917, als sich Strauss – von Bahr ermuntert – dazu entschloss, das Textbuch selbst zu schreiben. Deutlich wird, woran die Zusammenarbeit scheiterte: „Bahr, gewohnt, sich an einer geordneten, zuweilen gar symmetrischen Werkstruktur festzuhalten, konnte in den *Intermezzo*-Entwürfen offensichtlich nicht – wie Richard Strauss zugesagt – von ordnenden und verbindenden Strukturelementen loslassen [...]“ (S. 42). In der Tat bedauerte Strauss, dass sein Mitarbeiter vom allerersten Konzept abgegangen war: Bahr habe „viel zu viel geschlossene Szenen aufgebaut“, anstatt „das Ganze in einzelne Charakterbilder auf-

zulösen“ (Strauss an Bahr am 21. Oktober 1916). Anknüpfend an einschlägige Vorgängerstudien, gelingt es Cöster im Weiteren, Strauss' eigenes Konzept zu verdeutlichen: Das noch an Bahr orientierte Szenentableau wird von allzu stringenter Handlungslogik befreit und einer „offene[n] Dramaturgie kleiner Augenblicke“ (S. 85ff.) unterworfen, woraus echte Einzelbilder entstehen, die dann musikalisch-symphonisch verknüpft werden.

Um diesen zwar nicht ganz neuen, jedoch schlüssig dargelegten Zentralbefund gruppiert Cöster eine Fülle an Kontextinformationen. So wird „Die Thematisierung der Ehe“ in Strauss' Leben und Opernschaffen ebenso breit besprochen (S. 101ff.) wie die „Biographische[n] Bezugnahmen“ innerhalb von *Intermezzo* (S. 137ff.). Ob das in dieser Ausführlichkeit nötig ist, sei dahingestellt, zumal der Autor selbst wiederholt und mit Recht darauf hinweist, „dass die Betrachtung des Librettos auch ohne den steten Bezug auf Richard und Pauline Strauss als Vorbilder für die beiden Protagonisten der Oper auskommen können muss“ (S. 81; in ähnlichem Sinn schon auf S. 35). Das Gleiche gilt natürlich für die anderen vermuteten oder bekannten Personenbezüge, etwa für Willy Levin als Vorbild für die Figur des Kommerzienrats. Immerhin bleibt Cösters Darstellung in dieser Hinsicht abwägend und sachlich, ohne tendenziöse oder gar reißerische Interpretationen insbesondere der Strauss'schen Familienverhältnisse.

Was die Musik betrifft, wirken die gebotenen Analysen insgesamt solide, wenngleich die (im Druckbild durch verschiedene Farben unterstützte) Darstellung der Tonartendramaturgie etwas schematisch gerät (S. 188ff.). Ein eigener Abschnitt zum Thema „Musikalische Konversation“ versteht sich bei *Intermezzo* fast von selbst (S. 224ff.). Bekanntlich äußerte sich Strauss dazu ausführlich, sowohl im offiziellen, gedruckten Vorwort von Partitur und Klavierauszug als auch im inoffiziellen Pendant, das später von Willi Schuh

publiziert wurde. Cösters Querverweis auf Mozart überrascht hier nicht, schon eher dagegen die Bezugnahme auf den mit Strauss befreundeten Mathematikprofessor und Komponisten Hans Sommer (der auch im Haupttitel des Buches genannt wird). Cöster thematisiert insbesondere Sommers Opern-einakter *Saint Foix* – ein 1894 uraufgeführtes Bühnenspiel, dessen Sujet Strauss zuvor in die Nähe von Rossinis *Barbier von Sevilla* und Mozarts *Le nozze di Figaro* gerückt hatte. Im Anhang bietet Cöster sogar einen kleinen Partiturausschnitt. Nun ist es sicher immer verdienstvoll, heute nahezu vergessene Werke wieder ins Bewusstsein zu heben und nach dem Einfluss der Gestaltungsmittel auf das Schaffen der Zeitgenossen zu fragen. Allerdings bleiben die Hinweise doch recht vage, inwieweit das bei *Intermezzo* (und zuvor beim *Rosenkavalier*) tatsächlich der Fall gewesen sein könnte. Soweit bislang bekannt, erwähnte Strauss den Einakter (in der Korrespondenz mit Max von Schillings) letztmals im Oktober 1908, also eine knappe Dekade bevor von *Intermezzo* überhaupt die Rede ist. Ob Cösters These näherer Überprüfung standhält, werden somit weitere Studien zeigen müssen.

Ähnliches gilt für den – zweifellos interessanten – Vorschlag, im zweiaktigen *Intermezzo* eine verborgene fünftaktige Form zu sehen (S. 206ff.). Demnach lasse sich der I. Akt mit den Szenen 1–3, 4–6 und 7–8 in drei Untereinheiten und der II. Akt mit den Szenen 1, 3 und 2, 4–6 in zwei Untereinheiten gliedern. Im Umfang freilich differieren diese Einheiten teils erheblich; auch die nach hinten verschobene Szene II/2 irritiert. Und dass Strauss die Anregung seines Intimus Clemens Krauss zurückwies, *Intermezzo* dreiaktig umzuarbeiten, weil nach Cöster sonst „wesentliche formale Zusammenhänge auseinandergerissen worden wären“ (S. 224), ist hier noch kein Beweis, sondern allenfalls ein vorläufiges Indiz.

So sehr Cösters Buch den Forschungsstand zu *Intermezzo* verbessert, vermisst man

darin doch die nähere Beleuchtung des Kompositionsprozesses (lediglich S. 181–185), umso mehr, als es gemäß Untertitel um „Studien zur Entstehung und Werkgestalt“ geht. Vom Beginn der Textniederschrift im Sommer 1917 bis zur Vollendung der Partitur dauerte es volle sechs Jahre. Offensichtlich ging Strauss die „Komposition meiner kleinen Eheoper“ später doch nicht mehr so „ausgezeichnet von der Hand“, wie er das im Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 6. Juni 1918 noch bekundet hatte. Vor allem der II. Akt stockte, wobei Strauss das Particell (als Vorstufe zur Partiturausschrift) wiederholt überarbeitete. Sehr schade, dass Cöster den Ursachen dafür nicht weiter nachspürt. Dabei wären entsprechende Quellen durchaus vorhanden. Allein im Richard-Strauss-Archiv Garmisch finden sich mehrere (im Übrigen seit längerem vollständig digitalisierte) Skizzenbücher, und auch die erhaltenen Particell-Versionen sind (zumindest in Reproduktion) ohne größere Schwierigkeiten zugänglich.

Den leider zu knapp gefassten Abschnitt über den Kompositionsprozess wiegt in gewisser Weise die umfangreiche Dokumentation des Strauss'schen Korrespondenzumfelds auf. Im begleitenden Briefband bietet Cöster in voller Breite den Schriftwechsel von Strauss mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin, einschließlich einiger ergänzender Briefe aus dem unmittelbaren Familienumkreis der Beteiligten; auch die Korrespondenz zwischen Bahr und Levin ist enthalten. Innerhalb des Bandes folgen Strauss' Briefpartner chronologisch aufeinander: erst Sommer, dann Bahr, dann Levin, jeweils eingeleitet von einem biographischen Abriss und einem Verzeichnis der Briefe.

Im Vorwort verweist Cöster auf die „intensiv[e] redaktionell[e] Betreuung des Bandes durch Jürgen May“ (S. 7), und tatsächlich orientiert sich die Publikation erkennbar an dem Standard, den Marion Beyer, Jürgen May und Walter Werbeck 2016 mit Richard Strauss' *Späten Aufzeich-*

*nungen*, dem Vorgängerband der Reihe, gesetzt haben. Die Editionsprinzipien und Quellennachweise sind gleichermaßen transparent, die Kommentierung der Briefe ist angemessen. Eine Handvoll kleinerer Schwächen wurde an anderer Stelle bereits benannt (vgl. Walter Werbecks Rezension des Bandes in: *Die Tonkunst* 15 [2021], H. 1, S. 100–102, insbes. S. 102).

Was die Entstehung von *Intermezzo* angeht, spielten die drei Briefpartner von Strauss sehr unterschiedliche Rollen: Bahr als Beinahe-Librettist in den Anfängen, Levin als Vorbild für die Figur des Kommerzienrats innerhalb der Oper und Sommer als Komponistenkollege, sofern man bereit ist, den heiteren Einakter *Saint Foix* als Einflussgröße gelten zu lassen. Insoweit kann man durchaus bezweifeln, dass der Briefband durch *Intermezzo* oder, wie Cöster selbst schreibt, „durch Strauss' Entwicklung hin zu einem Komponisten komischer Opern“ (S. 9) zusammengehalten wird. Das schmälert jedoch nicht den Gewinn, den die Edition in anderer Hinsicht bedeutet. Bei Sommer und Levin ist es zunächst die schlichte Tatsache, dass bislang weitgehend unveröffentlichte Schriftwechsel nun publiziert zur Verfügung stehen. Überdies werden abseits von *Intermezzo* ganz andere thematische Schwerpunkte deutlich: etwa bei Strauss/Sommer die gemeinsame Bemühung um 1900, das Urheberrecht zu reformieren, oder bei Strauss/Levin die Vorbereitungen, die für die Uraufführungen des *Rosenkavalier* (in Dresden) und der *Ariadne*-Erstfassung (in Stuttgart) getroffen wurden. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei angemerkt, dass sich in Hans Schneiders Antiquariatskatalog 194 (1975) noch 18 weitere Strauss-Schreiben an Levin genannt finden (Katalogeinträge Nr. 41–47, 51, 52, 54, 55, 64–66 und 130), die nicht in Cösters Sammlung enthalten sind. Vereinzelt als Faksimile abgebildet, sind manche dort in Auszügen transkribiert.

Im Rahmen des vorliegenden Bandes ist der Briefwechsel Strauss/Bahr für *Intermezzo*

sicherlich der wichtigste. Hier gab es zwar schon Joseph Gregors Ausgabe von 1947, doch wollte sich Cöster auf diese zu Recht nicht verlassen. Schließlich hatte der Herausgeber Gregor dem Komponisten Strauss vorausweisend zugesichert, dass er bei der Edition „alles weglassen werde, was irgend von unliebsamer Bedeutung sein könnte“ (Brief vom 19. Oktober 1946). Folgerichtig ergänzt und erweitert Cöster den bereits bekannten Bestand um etwa ein Drittel, darunter auch um manches zusätzliche Schreiben zu *Intermezzo*, jedoch ohne grundlegend neue Informationen zu dessen Entstehung.

Abschließend zu wünschen wäre, dass ein so aufwendig gearbeiteter Briefband künftig auch online oder als Hybridpublikation geboten würde – wenn nicht im Volltext, so doch zumindest in Form der Korrespondenz-Metadaten (Absender, Empfänger, Datum etc.). Präsentationsmöglichkeiten auf Plattformen wie Kalliope oder correspSearch trügen so zur angemessenen Verbreitung vor allem der neu erschlossenen Dokumente bei. (November 2021) Adrian Kech

„Man müsste nach Rom gehen“. Bernd Alois Zimmermann und Italien. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT, Adrian KUHL, Matthias PASDZIERNY und Dörte SCHMIDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 351 S., Abb., Nbsp. (*Analecta musicologica*. Band 55.)

„Man müsste nach Rom gehen“ ist ein Tagungsband zu einer internationalen Konferenz, die das Team der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Institut in Rom (DHI) sowie der Deutschen Akademie Villa Massimo 2018 in Rom ausgerichtet hat. Vier der fünfzehn Beiträge sind italienischsprachig. Der Band ist gut ausgestattet und sehr sorgfältig ediert. Über eng am Thema „Zimmermann und Italien“ gehaltene Beiträge hinaus bietet er auch einiges Interessan-

tes aus einem erweiterten thematischen Feld.

Der erste von vier Schwerpunkten lautet „Deutsch-italienischer Künftlerausaustausch in der Nachkriegszeit“. Sabine Ehrmann-Herfort beleuchtet anhand von Briefen und anderen Quellen die für Zimmermann überragende Bedeutung seiner beiden Aufenthalte als Stipendiat in Italien in den Jahren 1957 und 1963/64. Er verstand sie als Anerkennung seiner Arbeit und sie schufen ihm praktische Freiräume zum Komponieren. Über den Stipendienzweck hinaus verstand er sich auch als Botschafter der deutschen Kultur. So konzipierte er gleich zu Beginn seines ersten Aufenthaltes eine Konzertreihe, um, wie er in einem Brief schreibt, „die an avantgardistische Kost nicht gewöhnten Römer“ mittels einer „Diätmethode“ an die Neue Musik heranzuführen (S. 45). Ehrmann-Herfort analysiert die politischen und die persönlichen Gründe, warum das Vorhaben letztlich weitgehend unrealisiert blieb.

Dörte Schmidt arbeitet in ihrem Beitrag die Entstehungs- und frühe Aufführungsgeschichte von *Das Gelb und das Grün* (1952) auf, Zimmermanns Musik für ein abstraktes Puppentheaterstück von Fred Schneckeburger. Der Komponist sammelte in diesem Projekt erste Erfahrungen mit Tonbandmusik und kam außerdem in Kontakt mit Ideen der russischen Avantgarde der 1920er Jahre. Schmidt erkennt hier den Anfang zweier zentraler Stränge im Zimmermann'schen Schaffen, die sich bis in seine Hauptwerke der 1960er Jahre weiterverfolgen lassen.

Antonio Rostagno richtet den Fokus auf das Verhältnis der Poetiken von Bernd Alois Zimmermann und seinem Schüler Luca Lombardi. Lombardi attestiert er „eine autonome, kritische und persönliche Entwicklung, ausgehend von einigen gemeinsamen Punkten“ (S. 97). Einer dieser Anknüpfungspunkte ist Zimmermanns pluralistische Technik, mit der er heterogenes musikalisches Material an eine wohlorganisierte Struktur proportionaler Zeitschichten rückbindet. Rostagno sieht vergleichbares Den-

ken in Lombardis zugleich ex- und inklusivem kompositorischen Vorgehen. Lombardi schreibt: „If it is necessary to organize reduced material, then it is even more necessary with a multiplicity of materials which, by their nature, develop centrifugally“ (S. 99).

Silke Hilger ist seit ihrer Dissertation als Spezialistin für Zimmermanns Hörspielkompositionen bekannt. In ihrem Beitrag untersucht sie Zitate von Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts in seinen frühen Hörspielmusiken und den Weg einiger dieser Materialien hinüber in seine autonomen „Hauptwerke“. Sie bietet interessante Einblicke in Zimmermanns Kompositionspraxis im Bereich des Hörspiels, allerdings gerät ihr die Analyse der späteren Werke etwas zu kurz und disparat.

Der zweite Schwerpunkt lautet: „Als Komponist in Rom“. Adrian Kuhl thematisiert die Rolle der Sängerin Magda László bei der Entstehung der Kantate *Omnia tempus habent*. Zimmermann lernte die namhafte Sopranistin in Rom kennen; sie signalisierte ihm Bereitschaft, den Solopart in seiner neuen Komposition zu übernehmen. Wahrscheinlich, so führt Kuhl anhand von Briefstellen und anderen Quellen aus, spielte die Aussicht, eine prestigeträchtige Uraufführung mit László zu bekommen, eine Rolle bei Zimmermanns Entscheidung, die Kantate *Omnia tempus habent* aus seinem „Oratorienprojekt“ auszukoppeln. Kuhl zeigt, wie Zimmermann den bereits fertiggestellten ersten Teil an Lászlós Tessitur anpasste. Überraschenderweise ließ er aber einige zu hohe Noten stehen, worüber sich die Sängerin zurecht beklagte – und schließlich von der Uraufführung Abstand nahm.

Hemma Jäger befasst sich mit Briefen, die Zimmermann während der Komposition der *Monologe* aus Italien an den Pianisten Aloys Kontarsky sandte. Zimmermann hat hier verschriftlicht, was er sonst eher im direkten Gespräch mit seinen Interpretinnen und Interpreten klärte. Jäger arbeitet heraus, „welche Aspekte der Komposition von Zim-

mermann offen gehandhabt wurden und in welche er eine Einmischung von außen strikt ablehnte“ (S. 192), und sie untersucht, welche Motive der privaten Kommunikation schließlich den Weg in seine öffentlichen Werkkommentare fanden.

Andreas Dorfner nimmt in seinem lesenswerten Beitrag Zimmermanns unrealisiertes Opernprojekt *Les Rondeaux* unter die Lupe. 1954/55 arbeitete der Musiksoziologe Alphons Silbermann die Komödie *Volpone* von Stefan Zweig (bei der es sich ihrerseits um eine Ben Jonson-Bearbeitung handelt) zu einem Libretto um. Zimmermann war begeistert und es drängte ihn zur Komposition. Das Projekt kam jedoch nicht recht in Fahrt, nicht zuletzt aufgrund der Befürchtung des Verlages, er werde sich mit der Vertonung „kompromittieren“ (S. 201). Erst bei seinem Rom-Aufenthalt 1957 fand Zimmermann die nötige Distanz zu *Les Rondeaux*, als er Lenz' Drama *Die Soldaten* für sich entdeckte. Dorfner arbeitet heraus, wie *Les Rondeaux* bei aller Verschiedenheit der Sujets doch zentrale Aspekte von Zimmermanns pluralistischem Musiktheater vorwegnimmt: „Simultaneität verschiedener Epochen, Stile und Ausdrucksmittel, die Idee einer ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘, [...] die Ausweglosigkeit der Situation, in der sich die Protagonisten befinden, [...] in die [...] Unschuldige wie Schuldige gleichermaßen geraten, [...] nicht zuletzt die Zertrümmerung des Spiegels, das Einbrechen einer außermusikalischen Realität in die Realität des Bühnenraumes, als gewaltsames Beenden eines aus den Fugen geratenen ‚Spiel des Lebens‘“ (S. 212). Der Artikel zeigt exemplarisch, wie ein bedeutendes Werk aus dem Ferment eines ‚Fehlversuchs‘ herausreifen kann.

Der dritte thematische Block steht unter der Überschrift „Bernd Alois Zimmermann und die italienische Nachkriegsmoderne“. Alessandro Mastropietro sichtet Quellen zur bereits recht früh, nämlich 1972 beim Festival *Maggio Musicale Fiorentino*, erfolgten italienischen Erstaufführung der *Soldaten*. Er

diskutiert die Programmierung der Oper im Kontext des Festival-Schwerpunktes zum Zweiten Weltkrieg und wertet die Pressereaktionen aus. Gemessen an der künstlerischen Qualität des Werkes wie der Produktion, dem Rang des Aufführungsortes und dem reichhaltigen Presseecho und vor dem Hintergrund eines damals in Italien allgemein großen Interesses an einer Erneuerung des Musiktheaters überrascht es, so Mastropietro, dass das Ereignis in Italien kaum nachhaltige Folgen gezeitigt habe.

Giovanni Guanti hebt in seinem Beitrag die Poetik Zimmermanns von der Forderung nach radikaler Abstraktion, wie sie in der Nachkriegs-Avantgarde weit verbreitet war, ab. Guanti sieht in Zimmermanns Zeitauffassung eine Verknüpfung von Walter Benjamins ‚Jetztzeit‘ mit Ernst Blochs ‚Multiversum‘ und der ‚distensio animi‘ des Augustinus. So sei sein Materialumgang mehr noch von ethischen als nur von strikt künstlerischen Prinzipien geleitet.

Der vierte und letzte thematische Schwerpunkt lautet: „Herausforderungen bei der Edition elektroakustischer Musik am Beispiel von Luigi Nono und Bernd Alois Zimmermann“. Luca Cossettini berichtet von der Arbeit des *MIRAGE Lab* der Universität in Udine, welches mit der Erhaltung, Restaurierung und kritischen Edition von Nonos Tonbandmusik befasst ist. Er diskutiert an konkreten Beispielen die Probleme einer kritischen Edition. Sie reichen von differierenden Bandgeschwindigkeiten in allen Phasen der Komposition, Produktion und Aufführung über Inkongruenzen zwischen Partitur und Bändern bis hin zur Frage, wieviel „patina acustica“ bei einer Digitalisierung der Bänder erhalten bleiben müsse.

Matthias Pasdzierny diskutiert ganz ähnlich gelagerte Probleme bei der Aufführung, Sendung oder Edition von Zimmermanns Musik mit Tonbandanteilen. Neben Zimmermanns ‚klassischen‘ Werken für oder mit Tonband (*Die Soldaten*, *Tratto*, *Requiem für einen jungen Dichter*) berücksichtigt der

Autor auch frühere Quellen: die erhaltenen Dokumente zu den verschollenen Bändern der Bühnenmusiken *Sam Egos Haus* (1954) und *Der Graf von Ratzeburg* (1955) sowie einen aufschlussreichen Ankündigungstext zu einem Seminar Zimmermanns für Rundfunk- und Filmmusik an der Musikhochschule in Köln.

Neben den wissenschaftlichen Beiträgen bietet der Band Transkriptionen dreier Künstlergespräche. Der Komponist Luca Lombardi spricht von seiner Kölner Zeit als Schüler Stockhausens und Zimmermanns. Joachim Steinheuer, der Leiter der Marionettenoper im Säulensaal des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg, berichtet vom Rekonstruktionsprozess des Figurentheaterstückes *Das Grün und das Gelb* von Fred Schneckenburger (welche auch im Rahmen der Konferenz zur Aufführung kam) und der Pianist Björn Lehmann vom Duo Takahashi/Lehmann erklärt die sehr spezifischen Herausforderungen bei der Interpretation von *Perspektiven* und *Mono-loge* für Klavierduo (auch diese beiden Werke erklangen im Rahmen des Kongresses). Als schöne atmosphärische Bereicherung hat Bettina Zimmermann eine Reihe von dreizehn Familienfotos zusammengestellt, die ihr Vater in Italien geknipst hat. Sie transportieren in sehr unmittelbarer und persönlicher Weise etwas von Zimmermanns Italien-Begeisterung.

Der Tagungsband „Man müsste nach Rom gehen“ bietet der Zimmermann-Forschung ebenso wie Leserinnen und Lesern, die in Grundzügen mit Zimmermanns Werk vertraut sind, wertvolle vertiefende Einblicke in sein Schaffen.

(November 2021)

Oliver Korte

FRANK SCHNEIDER: *Form und Klang. Essays und Analysen zur Musik von Friedrich Goldmann*. Hrsg. von Reiner KONTRESSOWITZ und Gisela SCHNEIDER. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 399 S., Abb., Nbsp.

Eine wunderbare Vielfalt an Werkanalysen und Texten von Frank Schneider haben die Herausgeber Reiner Kontressowitz und Gisela Schneider über Friedrich Goldmann zusammengetragen und unter einem besonders ganzheitlichen Aspekt für die Leser\*innen bearbeitet und geordnet. Der vorliegende Band macht es sich zur Aufgabe, exemplarisch und repräsentativ durch das Werk Goldmanns zu führen. Dabei werden auch ältere und bisher schwer zugängliche sowie neuere Werkbetrachtungen Schneiders herangezogen.

Frank Schneider und Friedrich Goldmann lernten sich während des gemeinsamen Musikwissenschaftsstudiums an der Humboldt-Universität in Berlin kennen. Es ist sicherlich nicht der Regelfall, dass sich aus so einer Bekanntschaft eine über Jahrzehnte andauernde Freundschaft entwickelte, die ein Zeugnis von allen Schaffensphasen des Komponisten gibt. Goldmanns kompositorisches Werk, das circa zweihundert Titel umfasst, wird in 37 detaillierten Analysen beispielhaft dargestellt. Bezogen auf das Gesamtwerk Goldmanns bilden sinfonische beziehungsweise konzertante Orchester- und instrumentale Kammermusik für Ensembles oder Solisten, mit einem Umfang von annähernd siebzig Werken, eindeutige Schwerpunkte, deren Verhältnis auch in der Auswahl des vorliegenden Bandes berücksichtigt wurde. Vokale, dramatische oder filmische Kompositionen sind dabei im Gesamtwerk eine Ausnahme. Die Vielfalt der Themen zu Goldmann ist so groß und inhaltsreich, dass ein Projekt, das es sich zur Aufgabe macht, eine Auswahl an exemplarischen Texten in einer einzigen Monographie zusammenzustellen, eine Mammutaufgabe ist. Die Werk-

analysen sind chronologisch geordnet und bieten den Leser\*innen so die Möglichkeit, einen adäquaten Einblick in den kompositorischen Reifeprozess Goldmanns zu erhalten. Eine Besonderheit stellen die Besprechungen von drei Auftragskompositionen des Komponisten für das Konzerthaus am Berliner Gendarmenmarkt dar, die speziell für dieses Buch neu geschrieben wurden (vgl. S. 10).

Die erste Abteilung enthält unter anderem Essays zur Biographie, der kompositorischen Entwicklung des Künstlers und seinen vielfältigen Tätigkeiten als Lehrer und Dirigent. Analysen von Werk zu Werk finden sich in der zweiten Abteilung des Buches, die den thematischen Schwerpunkt der Monographie bildet – von *Essay I* (1963–1967) bis zum Orchesterwerk *quasi una sinfonia* (2009). Beschlossen wird der Band mit Gesprächen und Interviews mit Goldmann, die das Lesevergnügen umso lebendiger gestalten. Der zu Recht einprägsame Titel „Form und Klang“ gibt einen konstitutiven Hinweis auf eine grundlegende Problematik, mit der sich Goldmann zeit seines Lebens beschäftigte. Von der Möglichkeit fasziniert, neue musikalische Welten aufzubauen, war die Auseinandersetzung mit musikalischer Form ein wesentlicher Aspekt für Friedrich Goldmann: „[I]ch selbst habe immer noch das merkwürdige Bedürfnis ein Kunstwerk hören zu wollen, das geformt ist.“ (Reiner Kontressowitz, *Annäherungen II. Zur Biographie und den Sinfonien von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2020, S. 5.)

Insbesondere die Werkanalysen demonstrieren paradigmatisch, wie facettenreich und komplex Formbildung im Schaffen des Komponisten ist. Akustisches Material bedarf, um Informationsträger werden zu können, systematischer Ordnung und Selektion: „[I]ch gehe planvoll und durchaus deduktiv zu Werke. Ich habe eine Gesamtvorstellung, ja vielleicht sogar formale Gliederungsgesichtspunkte, sagen wir, eine Dramaturgie vor mir und fange an, sie aufzuschlüsseln bis hin zum Detail“ (Frank Schneider, „Friedrich Gold-

mann. Probleme der Kompositionstechnik“, in: *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1988, S. 100). Für Goldmann stehen die Begriffe Material und Technik in einem Abhängigkeitsverhältnis. Tonmassen und Klangballungen korrelieren mit klanglichen Massenergebnissen. Material wird als Dingliches und Zu-Formendes zum Möglichkeits-träger und Gestaltungsprinzipien allgemein ästhetischer Art sind bei Goldmann größtenteils semantisch konnotiert, ohne dass er den Anspruch erhob, seinen Personalstil im Sinne einer „Figurenlehre“ systematisieren zu wollen. Ausgewogenheit kann sich in Klangfarben manifestieren, Kontrast und Abwechslung in Einzel- und Massenergebnissen oder seriell determinierten und aleatorischen Abschnitten. Das Studium soziologischer und philosophischer Fragestellungen, die den Gedanken einer Codierung auf musikalischer Ebene nahelegen, führte Goldmann zu Fragen der Gruppendynamik und des Kontingenzbegriffes, wie es insbesondere die Analyse des *Konzertes für Posaune und drei Instrumentalgruppen* (1976/77) aufzeigt (vgl. S. 137). Dieses soziologische Moment kann als außer-musikalische Quelle der Inspiration und Formbildung auf inhaltlicher Ebene aufgefasst werden und die Idee der Codierung sozialer Strukturen, das heißt des Komponierens nach Art sozialer Modelle, wird als Inhalt im Goldmann'schen Kunstwerk vollständig sublimiert und manifestiert sich in letzter Konsequenz als musikalische Form. Einer der wichtigsten Gesichtspunkte wirkt in beinahe allen Beiträgen: das Zurückgreifen Goldmanns auf tradierte Gattungen und Formen wie die der Sinfonie oder des Sonatenhauptsatzes. Die Starrheit von Formparadigmen und Formfunktionen, wie sie in der Sonatenhauptsatzform oder der Gattung der Sinfonie leben, war Goldmann in jeder Beziehung bewusst, weshalb er es sich auch zur Aufgabe machte, kritische Beiträge zu liefern.

Die Komplexität der Thematik, die sich in den heterogenen Essays, Werkanalysen sowie

Gesprächen und Interviews mit Goldmann spiegelt, findet nicht zuletzt in den Analysen einen verdienstvollen Schwerpunkt. In gleicher Weise wird deutlich, wie dringend es einer Aufarbeitung des musikalischen Erbes der Komponist\*innen in der DDR bedarf. Dieses Buch ist nicht nur ein wertvoller und umfassender Beitrag zum Œuvre Friedrich Goldmanns. Viel mehr noch ist es Zeitzeugnis und Würdigung und – darüber hinaus – eine Einladung an alle Kolleg\*innen, sich mit diesem überragenden Komponisten zu befassen: „Dieses Buch möchte nicht nur Wissen vermitteln, sondern auch Anstöße für eigene Untersuchungen geben“ (S. 10).

(Oktober 2021)

Dominik Dungal

*PETER MOORMANN: Gustavo Dudamel. Repertoire – Interpretation – Rezeption. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2019. 544 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Diese erste monographische Untersuchung des dirigentischen Wirkens von Gustavo Dudamel ist keine Biographie, ihr Autor somit nicht der erste Dudamel-Biograph. Fernab des oft unhinterfragt angewandten Schemas „Leben und Werk“ zur Darstellung einer Musikerpersönlichkeit und ihres kreativen Outputs, findet Peter Moormann einen in seiner synthetischen Gesamtschau diverser aktueller Forschungsströmungen einzigartig umfassenden und dem breiten Feld der musikwissenschaftlichen Performance Studies neue Impulse verleihenden Zugang.

Erklärtes Ziel der 2018 an der Universität zu Köln als Habilitationsschrift angenommenen Studie ist es, „Dudamels musikalisches, performatives und mediales Wirken innerhalb des kommunikativen Handlungsfelds ‚klassische Musik‘ aus unterschiedlichen Perspektiven heraus zu betrachten“ (S. 8). Der derzeit weltweit höchst prominent hervortretende Dirigent gerät zum Anschauungsobjekt gegenwärtiger Möglichkeiten der

Interpretationsforschung, deren Motivation nicht die schwärmerische Verehrung ihres Gegenstands ist, sondern der Wille, auf möglichst objektive, d. h. datenbasierte Weise die Fragen zu beantworten, „welche ästhetischen Erfahrungsangebote Dudamel [...] liefert und inwiefern er dabei zu einer Aktualisierung von klassischer Musik und deren Rezeption beiträgt“ (ebd.). Mit seiner Studie gelingt Moormann ein Lehrstück in empirischer Musikwissenschaft, die zudem die Ergebnisse im Kontext des aktuellen „Klassik-Markts“ reflektiert, ohne Interpretation in Spekulation, Darstellung und Beschreibung in Wertung umschlagen zu lassen.

Die Biographie darf im Geflecht der Herangehensweisen freilich nicht fehlen. Was die mit rund 30 Seiten angenehm knappe und prägnante Lebensdarstellung auszeichnet, ist die Konzentration auf diejenigen Aspekte des Dudamel'schen Werdegangs, die sein „Musikverständnis hinsichtlich des favorisierten Genres (klassische Musik), Repertoires und Interpretationsstils“ (S. 23) prägen, und das Ausbleiben von ideologisierten Narrationen, sei es als Heldenverehrung, sei es als Herabwürdigung, was angesichts der mit aller Neutralität referierten Dokumente rund um das umstrittene musikpädagogische Projekt *El Sistema* in Dudamels Herkunftsland Venezuela eine wohlthuende Leistung ist.

Im Lichte der Sozialisation werden anschließend wesentliche Aspekte der musikalischen Tätigkeit Dudamels dokumentiert, beschrieben und analysiert. Dazu gehören die Bildung und Entwicklung des Repertoires an dirigierten Stücken und Orchestern, die Art und Weise der Produktion von Einspielungen inklusive des Designs ihrer äußeren Erscheinung (durch Cover, Plakate etc.), die Strategien der Kommunikation in Social Media sowie die Rezeption durch Rezensent\*innen und Kritiker\*innen. Dem multimedialen Erscheinen Dudamels entsprechend bedient sich Moormann eines interdisziplinären und -medialen Zugangs. Grundlage der Darstellung sind jeweils große Mengen an Daten,

namentlich 1249 Konzertaufführungen und Einspielungen samt visueller und kommunikativer Promotion während eines Zeitraums von 17 Jahren (1999 bis 2016), die Moormann akribisch in Tabellen und Graphiken zusammenfasst und veranschaulicht. Wo keine Daten zu sammeln waren, bezieht sich Moormann auf qualitativ ausgewertete Interviews, die er mit wesentlichen Akteur\*innen und Verantwortlichen der Branche führen konnte – Dudamel selbst stand dafür leider nicht zur Verfügung.

Spätestens in diesen Kapiteln wird der artifizielle Charakter des Produkts „Dudamel“ deutlich; wir haben es mit einer „musical persona“ (Philip Auslander) zu tun, deren Auftreten eine Inszenierung ist, hinter der kommerzielle Interessen der Musikindustrie stehen. Diesem nicht weiter bewerteten Befund lässt Moormann nun eine Synopse der Reaktionen durch Musikkritiker\*innen folgen. Sie zeigt u. a., dass es dem sorgfältigen hergestellten Image (etwa der Entwicklung vom „leidenschaftlich-lateinamerikanischen“ Jungspund, der auszog, um die verstaubte Klassikwelt zu erneuern, zum seriösen, gereiften Maestro) sehr häufig gelingt, die publizistische Wahrnehmung zu steuern. So loben Kritiker\*innen ganz dem (Latein-) Amerika-Klischee entsprechend entweder die Frische, Leidenschaft und Jugendlichkeit des Dudamel'schen Musizierens oder diagnostizieren aversiv das Fehlen von Tiefe, tieferem Sinn, signifikantem Gehalt, also eine Vordergründigkeit und effekthascherische Beliebigkeit; all dies freilich, ohne die Grundlage der stereotypen und latent chauvinistischen Bewertung offenzulegen.

Um dem Geflecht an Imagekonstruktionen und deren wortreicher Kommentierung durch Rezensent\*innen eine verbindliche Quellen- und Datenlage gegenüber zu stellen und dadurch implizit deren Angemessenheit zu überprüfen, analysiert Moormann im Herzstück der Studie auf rund hundert Seiten Dudamels Interpretationen zweier Sinfonien, die zugleich „Hauptwerke des klassi-

schen Konzertkanons“ bilden und „innerhalb von Dudamels Konzertrepertoire von Beginn an eine zentrale Rolle einnehmen“ (S. 294), nämlich Beethovens 5. und Mahlers 1. Sinfonie. Durch die Analyse der Zeitgestaltung – mit Lars Laubhold verstanden als „wichtigste Komponente musikalischer Interpretation, die sich durch quantitative Bestimmung durch Dauern und Tempo vergleichsweise einfach objektivieren“ (S. 297) lässt – kann Moormann mit Hilfe der Software Sonic Visualizer letztlich zeigen, dass Dudamel entgegen der Imagekonstruktion und ihrer publizistischen Bestätigung „keinen grundsätzlich ‚neuen‘ oder ‚frischen‘ Zugang“ bietet, sondern seine „Leistung“ vielmehr darin besteht, „die interpretatorischen Konzepte gleich mehrerer Dirigenten [seiner Vorbilder und Lehrer Bernstein, Abbado, Rattle] schlüssig zusammen“ zu ziehen, „die allesamt einer ‚expressiven‘ Tradition verpflichtet sind“ (S. 382). Auch die Wandlung vom fast schon rockstar-artigen Reformer der Klassik-Welt zum gereiften Maestro korrespondiere nicht mit der Art des Musizierens, wie der Vergleich seiner Beethoven-Einspielungen zeigt. Hier sticht insbesondere die Konstanz der Zeitgestaltung über viele Jahre hinweg hervor. Es verhält sich also eher umgekehrt, dass die ehemals reformerische Promotion der Marke „Dudamel“ mit der Zeit dem immer schon traditionellen interpretatorischen Ansatz angeglichen wurde: „Angeworben im ‚Olymp der klassischen Musik‘ ist die einst verändernde dynamische Kraft in die audiovisuelle Formensprache der Tradition überführt worden und lebt dort weiter nach den Gesetzmäßigkeiten eines ausgesprochen traditionsbewussten Handlungsfeldes“ (S. 388). Eine Bestandsaufnahme des gegenwärtigen Klassik-Markts insgesamt?

Ein luxuriös ausführlicher Anhang, der neben Literatur und Register auch vollständige Listen von Aufführungen, Repertoire, Presseartikeln und Diskographie bietet, rundet diesen anregenden, sprachlich klar, unpräzedenziös und wohl formulierten, im

besten Sinne neutral und „objektiv“ darstellenden sowie gerade dadurch an vielen Stellen nachdenklich stimmenden, dabei aber zu weiteren solcher Performance- und Interpretationsstudien einladenden Band ab.

(November 2021)

Gregor Herzfeld

*PHILIP AUSLANDER: In Concert. Performing Musical Persona. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2021. 304 S., Abb.*

Die Musiker\*innen unserer zeitgenössischen Kulturlandschaft, die viele verschiedene Strömungen und Stile vereint, sind denkbar unterschiedlich und doch eint sie eine Sache: Sie sind Performer\*innen und treten mit einem wie auch immer gearteten Publikum im Rahmen eines Konzerts in Interaktion, sei es nun bei einem Liederabend, in einem Jazzclub oder in der ekstatischen Atmosphäre eines Popkonzerts. Gerade wenn Popsänger\*innen wie Lady Gaga oder Madonna auf der Bühne stehen, fragt man sich unweigerlich, ob sie privat auch so exzentrisch, energiegeladen und vielleicht ein bisschen exaltiert sind oder ob es nur eine Rolle ist, in die sie für die Zeit auf der Bühne kurz schlüpfen, um danach alleine im Hotelzimmer zu sitzen. Die meisten Musiker\*innen nehmen zwar nicht die Identität einer fiktionalen Figur an, wenn sie auf der Bühne stehen, allerdings stellen sie sich als Privatperson oder in jüngerer Zeit auch Social Media-Star anders dar als innerhalb des Performance-Kontextes auf der Bühne.

Weder die Musikwissenschaft noch die eher in der Theaterwissenschaft angesiedelten Performance Studies untersuchen jedoch die Art und Weise, in der Musiker\*innen als Performer\*innen, also als aktive Klangerzeuger\*innen mit ihrem Publikum kommunizieren – so zumindest postulierte es der Professor für Performance und Media Studies und Popular Music am Geor-

gia Institute of Technology (USA), Philip Auslander, in seiner mittlerweile klassischen Studie *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* von 1999. Das Konzept „Liveness“ und die verwandten Themen, zu denen er im Laufe der letzten Jahre publiziert hat, greift er nun mit seinem neuen Buch *In Concert – Performing Musical Persona* nochmals auf.

Auch wenn sich in den letzten Jahren viele Wissenschaftler\*innen mit der Verbindung von Musik und Performance beschäftigt haben, sind Auslanders Werke zu diesen Themen, insbesondere hinsichtlich der Diskurse zu Authentizität und Performance, neben Simon Friths *Performing Rites* (1996) tonangebend. Auslander legt den Fokus, auch im Vergleich zu seinen ganz frühen Schriften, sehr stark auf die Rolle von Musiker\*innen als mit den Augen und Ohren ihres Publikums kommunizierenden Akteur\*innen und weniger auf die im engeren Sinn musikalische Performance. Ob bei einem Rockstar oder einer Orchestermusikerin, bei einer musikalischen Performance geht es laut Auslander in erster Linie um die Darstellung einer sozialen Identität als Musiker und die durch den Kontext des Konzerts verbundene Beziehung zwischen Interpreten und Publikum. Dabei ist eben nicht nur der Klang und alles, was damit zusammenhängt, wie Virtuosität oder Emotionalität, entscheidend, sondern insbesondere auch der visuelle Aspekt in Form von Auftritt, Körperhaltung, Gestik und die dadurch ermöglichte Interaktion mit dem Publikum.

Nun hat Auslander im Rahmen dieses Buches einige Essays, die zwischen 2003 und 2015 entstanden sind, nochmals überarbeitet und aktualisiert, neue Aspekte und Beispiele hinzugefügt. Eine Performance der Beatles (einer der Aufsätze, die eher in geringerem Maß überarbeitet wurden), funktioniert nun einmal nach anderen Parametern und Gesetzen als ein Konzert von Lady Gaga und Nicki Minaj, die Auslander, neben den Laptop-Konzerten von DJs, als neuere Beispiele heranzieht; und diese wiederum ent-

wickeln eine ganz andere musical persona als beispielsweise Elvis Presley.

Zentral ist bei Auslander die Einteilung in recht starr erscheinende musikalische Genres, die seiner Ansicht nach je eigenen Regeln bezüglich der Performance und Publikums-erwartung folgen. Doch schickt der Autor eine kluge Reflexion über die immer stärkere Ausdifferenzierung von Genres und Stilrichtungen in der Gegenwart am Beispiel von Billie Eilish und Lil Nas X vorweg. Genrebegriffe, so kritisch sie auch zu sehen sind und so ungenau sie manchmal sein mögen, sind vonnöten, um über bestimmte Musik und auch über Konventionen und Erwartungen in Konzerten überhaupt sprechen zu können. Trotzdem geht es in diesem Buch, und das ist für einige musikwissenschaftliche Leser\*innen vielleicht ein wenig unbefriedigend, weniger um Livemusik im musikalischen Sinne, beispielsweise in Abgrenzung zur Studioaufnahme oder im Sinne von Sound und Produktion, sondern vorwiegend um (primär visuell-auditive) Kommunikation mit dem Publikum, den sozialen Rahmen der Konzertsituation im musiksoziologischen Sinne (vor allem mit Referenz auf die „Frames“ von Erving Goffman) und um die musical persona als musikalische Identität, die Performer\*innen auf der Bühne annehmen. Ebenso liegt der Fokus eher auf Pop und verwandten Genres als auf „klassischer“ Musik. Die ständigen Verhandlungen, man könnte sie auch einen Konflikt nennen, zwischen sich weiterentwickelnden Künstler\*innen und den oftmals gleichbleibenden Erwartungen des Publikums bilden den größeren Rahmen für Auslanders Ausführungen an vielen Beispielen im Kapitel „Musical Persona“ und darüber hinaus.

Dem Paradigma der „medialisierten“ (mediatized) Kultur als Teil der Postmoderne, das Auslander 1989 erstmals postulierte, bleibt er treu, denn diese Einschätzung erscheint ihm in Zeiten permanenter medialer Dauerberieselung nach wie vor höchst aktuell. Insbesondere im letzten Kapitel

„Barbie in a meat dress (...)“ legt er das plausibel dar mit Reflexionen über die abnehmende Wichtigkeit des Mediums Fernsehen, das heute durch Smartphones, die einen konstanten ungefilterten Strom an Nachrichten, Bildern und Eindrücken zugänglich machen, ersetzt werde. Zudem analysiert er in diesem Kapitel, wie die Musikerinnen Nicki Minaj und Lady Gaga heutzutage beispielsweise mit Identitäten spielen – insbesondere zu Beginn ihrer Karriere zeichnete sich Gaga durch multiple personas aus, wechselte oft Haarfarbe und Look, zeigte oftmals ihr Gesicht kaum und präsentierte sich als galaktisch-androgyne Alienfigur im Konzert oder im berühmten „Fleischkleid“ im Rahmen der MTV Music Video Awards – weshalb sie als Meisterin des Wechsels zwischen Identitäten, personas und Charakteren bekannt ist.

Die Frage nach Integrität, Archetypen und Authentizität zieht sich durch alle Kapitel des Buches, denn darin steckt das Geheimnis erfolgreicher Popstars: die Vermischung von echter Authentizität und Illusion, das Spiel mit imaginierte Nähe, die vielleicht auch echte Nähe sein kann, wobei das wirkliche „Kennen“ des Stars immer eine parasoziale Konstruktion bleibt. Ausländers Paradigmen sind dabei vielfältig gewählt, reichen von Beatles über Country bis Rap und haben die für die heutige Popmusikszene nötige Aktualisierung erhalten. Es war eine sinnvolle Strategie des Autors, das eigene Werk gewissermaßen einem Update zu unterwerfen, wo sonst nur durch die Rezeption in der Forschung eine Aktualisierung und Neu-Kontextualisierung von Texten und Ideen geschieht. Aber natürlich behält man durch diesen Weg auch die Deutungshoheit über das eigene Schaffen – oder zumindest scheint es so, als wolle man diese um jeden Preis behalten.

(November 2021)

Marina Forell

## Eingegangene Schriften

JÜRGEN ARNDT: *Caterina Valente, Wolfgang Lauth, Jazz und Schlager. Facetten der 1950er Jahre und darüber hinaus*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 464 S., (Mannheimer Manieren. Musik und Forschung, Band 10.)

*Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen*. Hrsg. von Jürgen STOLZENBERG. München: edition text + kritik 2021, 624 S., Abb., Nbsp., Tab.

*Beethoven-Aspekte. Spezifika und Tangenten in Literatur, Aufführungspraxis, Komposition*. Hrsg. von Claus BOCKMAIER. München: Allitera 2021. 217 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Band 17.)

WOLFGANG BÖHMER: *Versuche machen, verbessern, wagen. Kompositionsstrategien und musikalisches Denken bei Joseph Haydn. Eine Studie zu den Kopfsätzen sämtlicher Klaviersonaten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 278 S., Nbsp., Tab. (Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft, Band 8.)

*Brahms-Studien. Band 19*. Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Kerstin SCHÜSSLER-BACH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 440 S., Abb., Nbsp., Tab.

*Das linke Ohr. Der Komponist Jacques Wildberger*. Hrsg. von Michael KUNKEL. Friedberg: Pfau-Verlag 2021. 555 S., Abb.

*Die Kunst und die Krise. Analysen und Perspektiven*. Hrsg. von Clara BLESSING und Christoph HENZEL. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 204 S., Abb.

*Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Dritter Teil. Frankreich, Belgien, Italien*. Hrsg. von Stefan KEYM. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2021. VIII, 443 S., Abb., Nbsp., Tab. (Geschichte der Musiktheorie, Band 12.)