Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1999)
Heft: 60

Buchbesprechung: Bücher
Autor: Heister, Hanns-Werner / Aerni, Heinrich / Dümling, Albrecht

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Who's who in der Oper
Silke Leopold / Robert Maschka
Bärenreiter Verlag/dtv, Kassel/München 1997, 380 S.
Von der Rolle. Das heitere Lexikon der Opernfiguren
Michael Blümke
Atlantis Musikbuch-Verlag, Mainz / Zürich 1998, 88 S.

MUSIKALISCHE PHYSIOGNOMIEN

Unter dem etwas albernen Titel *Who's who in der Oper* – Teil einer Reihe mit entsprechenden Figuren-Lexika aus Bibel, Märchen, Comic u.a.m. – verbirgt sich ein ausgesprochen interessanter und nicht selten amüsanter Band, in dessen «Personen»-Spektrum zahlreiche Opernfiguren, alphabetisch von Abigail bis Zerlina aufgelistet, sowohl im Handlungskontext und als Charaktere wie auch, jedenfalls häufig, in ihrer musikalischen Physiognomie dargestellt werden. Die einzelnen Artikel sind jeweils von den beiden AutorInnen signiert. Aufschlussreich ist es, dass, etwa im Falle des Boris Godunow, nötigenfalls realhistorische Informationen, hier oder ebenso wie im Fall von Fürst Igor (Borodin und andere), durchaus auch die Tatsachenbehauptungen innerhalb der Oper korrigieren können. Gelegentlich kippt die Sprache ins etwas angestrengt Populistische um: «Nein, die nachdenkliche Gelassenheit der schönen Arabella ... hat ihre jüngere Schwester nicht... Ja, Zdenka geht sogar zum Äussersten...» Damit wird zwar die biblische Anweisung «Deine Rede sei Ja Ja oder Nein Nein» befolgt, aber die Partikel sind überflüssige Zeilenschinderei. Ansonsten aber sind die Beschreibungen durchweg genau und bringen vieles auf einen Punkt, der nicht selten auch neue Perspektiven bei an sich bekannten Gestalten zeigt, etwa bei Elektras Schwester Chrysothemis mit ihrem «leidenschaftlichen, geradezu opportunistischen Lebenswillen». Etwas g'schamig wirkt es, wenn betont wird, dass Zerlina als probatestes Heilmittel zur Heilung des verprügelten Massetto dessen Hand auf ihr Herz legt. Unter «C» kommt (aus Ravels *Das Kind und die Zauberdinge*) sogar «Eine chinesische Tasse» vor. Ebenso erscheinen neben bekannten auch unbekannte Komponisten wie Antonio Salvi oder Domenico Sarro, Carlo Pallavicino oder Carlo Franzesco Pollarolo. Ein bisschen *high brow*-Tendenz ist es, wenn im Rahmen von «Oper» zwar Offenbachs *Blaubart, Schöne Helena* und *Orpheus*, aber nicht Johann Strauss' *Fledermaus* behandelt werden. Ergänzend zu Figurenregister und Verzeichnis der Komponisten und ihrer Opern wäre bei dieser stoffgeschichtlichen Thematik ein Librettisten-Register vielleicht doch kein überflüssiger Luxus gewesen.

Überflüssig, wenn auch kein Luxus ist dagegen der in Michael Blümkes *Lexikon der Opernfiguren* waltende Humor, der vermutlich zum Riesenreich des Infotainment gehört. Das Bestreben, vor allem mit Techniken wie Anachronismus oder *debunking,* dem schnöden Herunterziehen, ernsthaft albern und verbissen witzig werden zu wollen, führt bestenfalls etwa zu folgendem Ergebnis: «Lauretta (‹Gianni Schicchi›): versteht es, ihren Vater auf ganz besonders herzerweichende Art um den Finger zu wickeln, was sie in einer der bekanntesten Wunschkonzert-Nummern unter Beweis stellen darf.» In der Regel ist es bloss blöde, wenn etwa apropos Lulu von «ihrem sexistischen Treiben» die Rede ist und dem eigentümlichen Humor zuliebe manchmal sogar schlicht Falsches gesagt wird: «Siegfried (‹Der Ring des Nibelungen›) zerbricht mit Vorliebe Schwerter, wenn er sie nicht gerade dazu verwendet, seinen Ziehvater oder irgendeinen Drachen niederzumetzeln, Feuer zu bekämpfen oder Frauen zu beeindrucken. Selbstverständlich findet er ... auch den Tod durch das Schwert.» (Es war ein Speer und nicht das Schwert...) *(hwh)*

Die Sprache der Empfindungen. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts
Ulrike Brenning
Peter Lang, Frankfurt am Main 1998, 163 S.

SPAGAT ZWISCHEN TRAKTAT UND NOTEN

Den Schwerpunkt des vorliegenden Buches umschreibt die Überschrift der Dissertation (Hamburg 1996), die diesem Buch zugrunde liegt, am treffendsten: *Begriffsgeschichte und ästhetischer Umbruch: Der Vortrag im Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts.* Das Hauptziel besteht darin, aufzuzeigen, wie «Vortrag» im Laufe des 18. Jahrhunderts zum Begriff wird. Zu diesem Zweck werden alle berühmten musiktheoretischen und -ästhetischen Schriften von Mattheson bis hin zu E.T.A. Hoffmann auf die einschlägigen Begriffe hin durchleuchtet, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit den neuen Entwicklungen in Zusammenhang stehen: Werk, Geschmack, Genie, Empfindung, Ausdruck. Schliesslich wagt Ulrike Brenning den seltenen Spagat zwischen Traktat und wirklichen Noten und vergleicht J.S. Bachs *Chromatische Fantasie* (BWV 903) als Vertreterin der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit C.Ph.E. Bachs fis-Moll-Fantasie (H 300) von 1787. Dabei lässt sich aufzeigen, dass «Vortrag» für die heterogene Satzweise und formale Anlage der *Freien Fantasie* des Sohnes seine Bedeutung erst im Gegensatz zur *Chromatischen Fantasie* des Vaters erhält. Der Spagat gelingt nicht zuletzt dank Carl Philipp Emanuel selbst, dessen eigene Ausführungen im *Versuch* grosse Hilfestellungen bieten. Bemerkenswert scheint die moralische Grundhaltung, die Ulrike Brenning aus der philosophischen Hermeneutik in Gadamers *Wahrheit und Methode* bezieht und die das Fremde in der Vergangenheit fremd bleiben lassen will, um es in seiner Andersartigkeit zu verstehen. Abschliessend dreht Brenning leider die alte «In-einer-Zeit-in-der-vor-allem-der-ökonomische-Diskurs-zählt»-Leier, da ja die Welle authentischer Aufführungspraxis spätestens seit den neunziger Jahren durch ihren massenhaften Ausstoss an CDs längst in den Gefahrenbereich des Kommerzverdachts hineingeschwappt ist. Ihre Forderung ist aber deutlich: Die Lektüre der vortragstheoretischen Literatur ist ebenso unerlässlich wie die Annäherung an die Vortragsattitüde der Zeit, nämlich die Bemühung, sich hineinzuversetzen in die Empfindungen, die einer Komposition adäquat erscheinen. *(ae)*

Die Musik war unsere Rettung. Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra
Barbara von der Lühe
Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts, Bd. 58, Mohr Siebeck, Tübingen 1998, 356 S.

SCHWIERIGE STARTBEDINGUNGEN

Bronislaw Huberman

Nicht berühmte Solisten und Dirigenten stehen im Mittelpunkt dieser sozialgeschichtlichen Arbeit, sondern die «kleinen Leute» des Musikbetriebs. Ein reicher, noch weitgehend unbekannter Quellenfundus stand der Autorin zur Verfügung, an erster Stelle das Archiv des *Israel Philharmonic Orchestra* in Tel Aviv, dazu Sammlungen anderer Bibliotheken und Archive in Israel, Deutschland und den USA. Ergänzt wurde dies durch Korrespondenz und Interviews mit Zeitzeugen. Während israelische Untersuchungen zum Thema häufig die Akkulturation, d.h. die Anpassung an die entstehende israelische Gesellschaft zum Wertungskriterium machten, stellt die Autorin das Festhalten an mitteleuropäischen Einflüssen nicht nur als negativ dar. Überhaupt gehört der Verzicht auf vorschnelle Wertungen zu den Vorzügen der Arbeit. Der Wechsel von der traditionsreichen Kulturlandschaft Deutschland in das musikkulturell ganz anders organisierte Palästina war schon vor 1933 nicht leicht gewesen. Selbst Enthusiasten wie Paul Frankenburger (später Paul Ben Haim) zögerten angesichts der schlechten Startbedingungen. Dennoch wurde am 10. Oktober 1933 zur Gründung einer «Philharmonischen Gesellschaft für Erez Israel» aufgerufen. Der Aufruf schloss mit den Worten: «Keine jüdische Kultur ohne jüdische Musik». Das erste Kapitel ist mit diesem Slogan überschrieben, ohne dass allerdings dieser Terminus erläutert oder problematisiert wird. Aus den zitierten Konzertprogrammen geht hervor, dass von Aufführungen «jüdischer Musik» – wie immer man diesen umstrittenen Terminus versteht – kaum die Rede sein konnte. Die aus Deutschland zugewanderten Juden, die die Mehrheit des Publikums bildeten, wollten offenbar auch in Palästina Vertrautes hören. So erklärt sich der grosse Stellenwert von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Dvořak und Tschaikowsky, ja sogar von Richard Wagner in den Konzertprogrammen. Auch Bronislaw Huberman, der Initiator des Orchesters, war an rassischen oder religiösen Fragen wenig interessiert. Sein energisch durchgefochtenes Ziel blieb «das hervorragendste Orchester im kleinsten Lande». Ebenso weit wie den Begriff der «jüdischen Musik» fasst die Autorin auch die «deutschsprachige Emigration». Huberman hatte in seiner Werbekampagne die Rettung von Musikern aus dem nationalsozialistischen Deutschland als ein wesentliches Ziel hervorgehoben. Während der Einstellungsverhandlungen stellte er aber fest, dass die Mehrzahl der von ihm gewünschten Musiker die polnische Staatsangehörigkeit besassen. Als polnische Juden hatten sie in den Orchestern des Jüdischen Kulturbundes bessere Chancen gehabt als etwa «halbjüdische» Deutsche wie der Geiger Hans Bassermann. Der Buchtitel *Musik war unsere Rettung* erfährt so eine Relativierung. Die Autorin resümiert am Schluss des zweiten Kapitels: «Es zeigte sich nicht erst Ende 1936, dass das Motiv der Rettung jüdischer Musiker aus Nazi-Deutschland bei der Gründung des Palestine Orchestra zwar wichtig war, doch nicht die grosse Rolle spielte, wie in der Literatur allgemein betont wird. Tatsächlich liess sich Huberman bei der Auswahl der Orchestermusiker weniger von dem Vorsatz der ‹charity› leiten als vielmehr von dem Gedanken, nur die besten verfügbaren Kräfte zu verpflichten, gleichgültig, welcher Nationalität oder welchen Glaubens sie waren.» Der im Musikleben der Weimarer Republik so erfolgreiche Leo Kestenberg wurde 1939 zum neuen Manager des Orchesters ernannt; er konnte sich dort aber nicht durchsetzen, obwohl ihm der Ruf eines «Musikdiktators» vorausgeeilt war. Nicht zuletzt scheiterte er mit seinem Versuch, zeitgenössische und spezifisch jüdische Musik zu propagieren. Mit der Gründung des Staates Israel erhielt der Klangkörper den neuen Namen *Israel Philharmonic Orchestra* sowie eine neue Organisationsstruktur. Eine jüngere Generation drängte nach vorn und beschnitt den Einfluss der deutschsprachigen Gründungsväter. Dennoch kehrte nur ein einziger unter den deutschsprachigen Musikern, der langjährige Konzertmeister Rudolf Bergmann, in sein Geburtsland zurück. Alle anderen fühlten sich inzwischen als Juden und Israelis. Dieser reich dokumentierte und gut ausgestattete Band ergänzt die bisher ausschliesslich von Frauen (Gerda Luft, Karin Friedrich, Anne Betten und Alisa Douer) vorgelegten Studien zur deutschsprachigen Auswanderung nach Palästina sinnvoll um den Musikeraspekt. *(ad)*

Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier
Alfred Dürr
Bärenreiter-Verlag, Kassel 1998, 459 S.

AN DEN NOTENTEXT GEKLAMMERT

Dürr behandelt zunächst knapp die Vorgeschichte des *Wohltemperierten Klaviers,* etwas schematisch aufgegliedert in die Frage nach der Einheit von Präludium und Fuge, und kommt auf nord- und süddeutsche Traditionen sowie auf weitere Vorgänger Bachs zu sprechen; es folgen, jeweils für sich, Präludium und dann Fuge. Ein zweiter Teil über allgemeine Momente des WK behandelt zum einen, ebenso ergiebig wie nachvollziehbar, das Problem der musikalischen Temperatur, sodann einzelne Problembereiche wie Entstehung, Instrumentenfrage (Dürr ist da undogmatisch), Tonartenästhetik oder die Frage nach der zyklischen Einheit (Dürr plädiert auf blosse Sammlung); diese Teile sind die interessantesten. Beim dritten Teil, den Werkbesprechungen entlang der Abfolge in WK I und WK II, behandelt Dürr ausgiebig philologische Fragen der Entstehung und Überlieferung. Demgegenüber kommt die – mehrdimensionale – Analyse entschieden zu kurz. Geradezu ängstlich und phantasielos klammert sich Dürr an den Notentext; seine Ausführungen bleiben im übrigen – etwa im Hinblick auf rhetorische Traditionen – merkwürdig geschichtslos. Die jeweils beigegebenen Schemata mit Themeneinsätzen und Tonartenfolge haben einen gewissen Übersichtswert. Ansonsten finden sich zwar immer wieder aufschlussreiche Einzelbeobachtungen; insgesamt jedoch fällt die Einführung hinter ältere wie diejenige von H. Keller weit zurück, der z.B. immerhin bei der cis-Moll-Fuge WK I die Kyrie-Charakteristik des Themas notierte. *(hwh)*

Erich Korngold. Aspekte seines Schaffens
Helmut Pöllmann
Schott Musik International, Mainz 1998, 168 S.

KORNGOLDS PHYSIOGNOMIE

Szenenbild aus «Die tote Stadt»

Über weite Strecken mutet Pöllmanns Buch nicht wie eine Monographie, sondern wie eine Apologie an, bei der er einen Fetisch von Musikwissenschaft zu bedienen und zu versöhnen versucht. So kommt ihm nicht selten der – systematisch und nicht nur historisch – untaugliche Begriff «absoluter» und ein unzulänglicher Begriff «autonomer» Musik immer wieder in die Quere. Dass er überdies einige stilistisch-syntaktische Manierismen von Carl Dahlhaus übernimmt, macht die Sache nicht besser. Und das Beziehungsnetz, das Pöllmann nicht ohne einige Umständlichkeiten eingangs aufspannt, ist dann doch wieder zu weitmaschig, um die Sachverhalte einzufangen, auf deren Konfiguration zu einer Art Physiognomie Korngolds der Autor zielt. Dass er die Stigmatisierung Korngolds als «Jude» unterschätzen dürfte, macht es ihm vielleicht unnötig schwer, das Vergessen in Europa nach 1933 wie nach 1945 zu erklären. Desungeachtet argumentiert Pöllmann bei konkreten Analysen scharfsinnig und genau, etwa im Hinblick auf die zum Teil etwas verquere Dramaturgie der *Toten Stadt.* Auch die konkreten Überlegungen zur Filmmusik allgemein wie speziell zu derjenigen Korngolds zeigen ein beachtliches kritisches und analytisches Vermögen, mit dem er die Filmmusik-Analyse ein Stück voranbringt; so etwa, wenn Pöllmann die Verwandlung gesellschaftlicher Sachverhalte in Natur aufdeckt: «Die meisten Betrachtungen von Filmmusik kranken daran, dass ihre Voraussetzungen, nämlich die Filme, zu denen Musik komponiert wird, in ihrer Undifferenziertheit und Ignoranz gegenüber den Ansprüchen einer Filmmusik, die darauf besteht, mehr als nur tönende Funktionserfüllung zu sein, als etwas unabänderlich Gegebenes angesehen werden. Und zwar nicht nur als in der Praxis eines kommerzialisierten Systems, sondern geradezu als etwas im ästhetischen Wesen des Filmes Liegendes.» Während die ausführliche Analyse des Robin-Hood-Films sehr ergiebig ist, tendieren die folgenden «Werkbetrachtungen» von Klavier-, Violin- und Cello-Konzert, 3. Streichquartett, *Sinfonischer Serenade* und *Sinfonie in Fis* oft dazu, so zu sein wie etwas altfränkische Konzertführerwerkeinführungen; immerhin, auch diese sind im Fall Korngold rar. Etwas merkwürdig berührt, dass Pöllmann die einschlägigen Beiträge von Susanne Rode-Breymann zu Korngold überhaupt nicht zur Kenntnis nimmt, obwohl sie, wahrscheinlich als eine der ersten in der Bundesrepublik Deutschland, Korngold als Komponisten ernst nimmt und auch musikalisch-analytisch ausführlich gewürdigt hat. *(hwh)*

«Drama und Abschied». Mozart – die Musik der Wiener Jahre
Ludwig Stoffels
Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich und Mainz 1998, 398 S.
«Triumph der neuen Musik» – Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld
Peter Gülke
Bärenreiter und Metzler, Kassel usw. und Stuttgart/Weimar 1998, 281 S.

ANNÄHERUNGEN AN «EIN NACH VORN GEÖFFNETES REICH VON UNBEKANNTEN GRENZEN»

Zwei ganz bemerkenswerte Bücher zu Mozarts später Schaffenszeit sind im letzten Jahr erschienen, und wenn im weiteren zuerst näher auf die Studie von Ludwig Stoffels und abschliessend auf Peter Gülkes Untersuchung eingegangen wird, so ist dies lediglich durch die Lesechronologie bestimmt.

Zugegeben, sowohl der Titel von Stoffels' Studie *Drama und Abschied*, die sich nach Bekunden des Autors als «ein Reflex auf Ivan Nagels Essay *Autonomie und Gnade*» (S. 7) versteht, als auch das Vorwort, das um so gewaltige Bedeutungsfelder wie «Macht», «Liebe» und «Transzendenz» kreist, und in dem auch nicht davor zurückgeschreckt wird, von einem «mild leuchtenden Horizont dieser Musik [gemeint ist das Spätwerk]» (S. 7) oder «der ‹Übervater›-Oper *Don Giovanni*» (S. 8) zu sprechen, provozieren eine Lesehaltung, die der Studie nicht zum Vorteil gereicht: man fürchtet, sich auf ein Abenteuer wilder Spekulationen einlassen zu müssen, in welchem vieles «flickwerkartig» zu suggestiven Konfigurationen zusammengezwungen wird und das uns letztlich mehr über den Autor und seine Methode als über den Gegenstand erzählt. Doch diese Befürchtungen bewahrheiten sich glücklicherweise nicht. Das Gravitationszentrum der Studie bildet der *Don Giovanni*; von ihm aus spannen sich gleichsam die Fäden zum Spätwerk. Er ist im Urteil von Stoffels «Wendepunkt», von dem aus sich Mozarts Musiksprache in den späten Schaffensjahren von einer mehr weltzugewandten, vom Dramatischen inspirierten Haltung zu einer sublimen Überhöhung und Transzendierung hinwende. Aber das ist nicht blosse Spekulation – vielmehr gelingt es dem Autor in den musikanalytischen Exkursen, die reichen Beziehungen zwischen musikalischen und dramatischen Motiven, Figuren und Satzmustern aufzudecken; diese kehren vielfach wieder und sind daher nicht nur für den *Don Giovanni*, sondern für das Spätwerk insgesamt stilprägend, und überziehen dieses gleichsam mit einem dichten Netz an musikalisch vermittelten semantischen Verweisen und Bedeutungsfeldern. Die musikalisch-strukturellen Analysen lassen Interpretationen zu, die stets überprüfbar im musikalischen Text aufgehoben sind – auch wenn man bei manchen Schlussfolgerungen nicht unbedingt dem Autor folgen muss; das trifft vor allem dann immer zu, wenn die Bedeutung des Tods von Mozarts Vater und andere biographische Momente zu prominent als Interpretationsvehikel benutzt werden. Die im Zusammenhang mit dem *Don Giovanni* gewonnenen Erkenntnisse über Form, Struktur und Dramaturgie werden in einen analytischen Vergleich mit den anderen sechs sogenannten «Meisteropern» sowie in einer mehr ins Detail führenden Analyse der «vokalen Dramaturgie», wie Stoffels die vergleichende Analyse von ausgewählten Arien, Duetten und Ensembles bezeichnet, überprüft. Insgesamt bestätigt sich damit die Hauptthese der Studie, dass vom *Don Giovanni* an «der von Impulsivität, Handlungselan und hochgestimmter Lebendigkeit geprägte Bühnenstil allmählich zugunsten einer Kunst der Verinnerlichung, Ergebung und Zeitenthobenheit zu-

rücktrat, eines Grundtons, der zunehmend Zeichen von Transzendenz an sich trägt.» (S. 248) Dennoch können Stoffels' Erkenntnisse aufgrund der Disparatheit der ausgewählten musikalischen Beispiele lediglich den Anspruch erheben, Tendenzen aufzuzeigen. Mehr von ihnen zu fordern, wäre unangemessen. Gewagt, aber durchaus überzeugend begründet und musikanalytisch abgestützt, erweist sich die Öffnung zum gleichzeitigen Instrumentalschaffen. Was sich in den Opern, vor allem in den drei Da-Ponte-Opern abzeichnet, scheint sich parallel auch im gleichzeitigen instrumentalen Schaffen zu ereignen, der Sinfonie KV 504 (*Prager*), der Sinfonie KV 551 (*Jupiter*), den Klavierkonzerten d-Moll KV 466 und B-Dur KV 456, aber auch dem Streichquartett d-Moll KV 421, ohne dass damit die grundsätzlichen Grenzen zwischen den Sphären der Bühne und der Instrumentalmusik aufgehoben wären.

Aufgrund der gewonnenen und hier nur skizzenhaft wiedergegebenen Erkenntnisse hat die Studie es also überhaupt nicht nötig, sich für die gewählte Form des Zugriffs, in welcher der erste persönliche ästhetische Eindruck massgeblich ist, zu entschuldigen, so sehr sie es auch tut. Gewiss, einige Resultate bleiben nach Vorgaben strenger Wissenschaft unüberprüfbar, aber es war schon immer – und die folgenden Ausführungen sind auch auf die Studie von Gülke hin zu verstehen – nicht nur ein besonderes Privileg der Kunstwissenschaften, sondern gleichsam eine Notwendigkeit, plausible Hypothesen zu formulieren, die als solche stehen bleiben müssen. Eine Kunstwissenschaft, zumal die Musikwissenschaft, die ihren Gegenstand ernst nimmt, sollte nicht aufgrund eines übertriebenen (und an sich falschen) Glaubens an strenge Empirie vor Spekulationen und Assoziationen zurückschrecken, solange diese nicht mit blossen suggestiven Konfigurationen verwechselt werden. Oft genug verweigern sich gerade musikalische Werke strengem empirischem Zugriff, schrecken gleichsam vor ihm zurück.

Nähert sich Stoffels vom *Don Giovanni* aus über die sogenannten «Meisteropern» und dem instrumentalen Schaffen den stilistischen und kompositionstechnischen Phänomenen der Musiksprache des späten Mozarts, so schlägt Peter Gülke mit seiner Studie gerade den umgekehrten Weg ein. Essayistisch werden hier *Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld* erkundet, und dies von unterschiedlichen Positionen aus; einerseits spricht der ausgewiesene Dirigent Gülke, dem Musik nach eigenem Bekunden und in bewusster Abwehr der Kantischen Behauptung nicht «durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht», sondern bei der noch durchaus «etwas zum Nachdenken übrigbleibt», und andererseits der in der Fachwelt weitherum anerkannte Musikwissenschaftler Gülke, der um die Probleme einer allzu weit getriebenen «Intellektualisierung» von Musik und die Schwierigkeiten einer letztlich immer auf Sprache angewiesenen Vermittlung musikalischer Phänomene weiss. Gewiss, nicht jedem Leser kommt Gülkes sprachlicher Stil auf Anhieb entgegen – vieles wirkt zunächst sperrig, wenn nicht gar gespreizt oder gezwungen; auch einem an Systematik gewohnten Leser mögen Gülkes oft sprunghaften und assoziativen Reflexionen zunächst Kopfzerbrechen bereiten. Doch wer dies dem Autor zum Vorwurf machen wollte, liest das Buch gegen seine Intention: Nicht um sprachliche Koketterie geht es hier, sondern um eine sprachlich möglichst präzise Annäherung an den komplexen Gegenstand. Die Behauptung, dass «leichte Verstehbarkeit der Darstellung auch ein Ausdruck souveräner Stoffbeherrschung (sei)», ist ein Trugschluss – und nicht nur ein musikalischer. Darüber hinaus ist es Gülke hoch anzurechnen, dass er mit einer denkenden und am Gegenstand interessierten Leserschaft rechnet, die auch bereit ist, mit der Partitur seinen Ausführungen zu folgen.

In seinen Reflexionen zur Trias der letzten Sinfonien Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551 (*Jupiter*), in welchen Gülke u.a. auch auf die beiden Sinfonien C-Dur KV 425 (*Linzer*) und D-Dur KV 504 (*Prager*), den *Don Giovanni*, das Streichquartettschaffen, die Klavierkonzerte und die sogenannte *Freimaurermusik* breit eingeht, dringt Gülke in Schichten von Mozarts Komponieren vor, die der Mozart-Forschung bis anhin verborgen blieben. Fragen zu kompositionstechnischen und ästhetischen Phänomenen, formalen Strategien, paradoxen musikalischen Zeitrelationen und zum musizierenden Mozart und die dadurch bestimmten Einflüsse sowie zu Instrumentierungsproblemen und -alternativen werden ebenso detailliert und sachkundig dargestellt und reflektiert wie Mozarts späte Lebenssituation, die besonderen kulturellen und gesellschaftlichen Verhältnisse im Wien Mozarts und anderes mehr – aber, und das erweist sich als die besondere Qualität der Studie, stets im Rekurs auf die Musik. Gülke bewegt sich stets scharf dem jeweils diskutierten Werk entlang, ohne sich vor dem «nach vorn geöffneten Reich von unbekannten Grenzen» zu fürchten. Diese «Furchtlosigkeit» hat ganz entscheidend mit der von Gülke gewählten Form des Zugriffs zu tun – ähnlich wie Stoffels fürchtet er sich bei seinem Tun nicht vor Assoziativem und Hypothetischem, und er entdeckt damit für sich und die Leser Tiefen und Zusammenhänge in Mozarts Schaffen, die wissenschaftlicher Kleinkrämerei leider nur zu oft verborgen bleiben.

Da es in beiden hier besprochenen Studien nicht um die Erkundung von «letzten Wahrheiten» geht, sondern um Annäherungen, bleibt zu hoffen, dass sie Anlass weiterführender «Erkundungsreisen» durch die Musik von Mozart geben. Die Studien von Stoffels und Gülke sind Beleg genug, dass es hier noch vieles zu entdecken und erforschen gibt.

(aba)

Hans Werner Henze. Komponieren in der Schule. Notizen aus einer Werkstatt
Hans Werner Henze (Hrsg.)
Schott, Mainz 1998, 192 S.

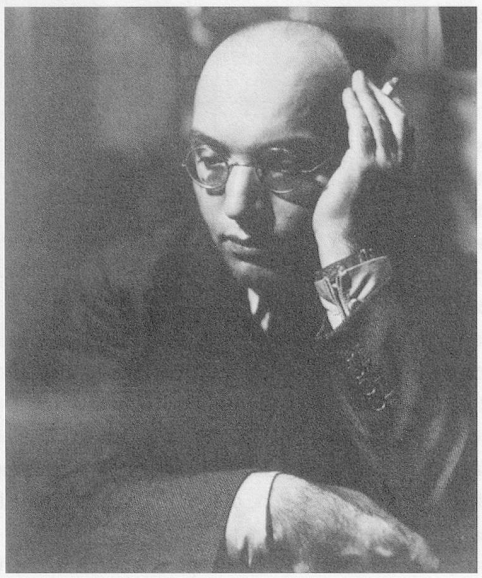
SELBSTDARSTELLUNG

An sich ist die Überzeugung Hans Werner Henzes richtig, dass «Komponieren von Musik lehrbar und erlernbar ist – in der Schule! Gerade so wie man es mit dem Zeichnen oder Malen oder dem deutschen Aufsatz zu tun pflegt.» Nur steht – und das weiss Henze offenbar nicht – dieses Ziel (und auch was unter dem hochgemuten Begriff Komponieren musikpädagogisch zu verstehen ist) seit bald zwanzig Jahren in den meisten Lehrplänen Deutschlands und der Schweiz. Es ist weiter richtig, dass zuerst die Lehrkräfte «mit dem Umgang mit den Tönen vertraut gemacht werden müssen», bevor sie ihn ihren Schülerinnen und Schülern nahebringen können, aber selbstverständlich gehört dies ebenfalls schon längere Zeit zu ihrer Ausbildung. Es wird also – auch wenn Lehrplan und Schulalltag oft nicht deckungsgleich sind – keineswegs «Schleswig-Holstein in einigen Jahren das erste deutsche Bundesland sein, wo die musikalische Komposition regelmässig in Grund-, Mittel- und Oberschule gelehrt wird [...] als eine staatlich geförderte Massnahme gegen die Verrohung, Entseelung und Vermassung der neuen Generationen», nur weil Henze im Rahmen des Schleswig-Holstein-Festivals 1997 acht Schulmusiker in einwöchiger «strenger Klausur» zum Komponieren befähigen wollte, die «alle in Schleswig-Holstein lebten und arbeiteten, ganz und gar von dieser Scholle stammten» und dennoch, wie er staunend feststellt, charakterlich verschieden sind... Soweit Henze in seinem peinlichen Vorwort zum Buch über diese Woche, dessen Haupttitel *Hans Werner Henze. Komponieren in der Schule* völlig in die Irre führt, denn weder hatte Henze viel mit der praktischen Durchführung zu tun, noch handelt die Schrift auch nur in einem einzigen Satz oder Wort vom Komponieren in der Schule. Der Meister lieferte bloss die vage Idee zur Werkstatt und lieh ihr die Aura seines Namens. Bevor die Woche begann, war eine Veröffentlichung darüber geplant, und so waren Protokollantin und Photograph während des Workshops

immer dabei, vor allem wenn Henze Hof hielt und, praktisch seine ganze Tätigkeit in der Werkstatt, jedem Teilnehmer ein gut einstündiges «Privatissimum» gab, bei dem er in kurzer Zeit zu einem vom Probanden selbst geschriebenen Gedicht eine grobe Verlaufsskizze entwarf. Danach stand er seinen Kompositionsstudenten kaum mehr zur Verfügung (vgl. den Bericht von Rüdiger Hausen, S. 85ff.). Die Hauptarbeit – Referate, Hilfe bei der Niederschrift, Probenarbeit, Dirigat bei der Aufführung der Kompositionen – überliess er einem Assistenten, Stephan Winkler. Und das Buch besteht nur aus dessen Referaten und den Beiträgen der Teilnehmer (samt Noten der in der Woche entstandenen Werke), die über ihre individuellen Schwierigkeiten beim Schreiben eigener Musik berichten. Das ist ab und zu ja interessant, aber bringt ausserhalb des Scholarenkreises niemandem irgend etwas. Vom Kauf dieses Buches, der Dokumentation einer privaten Veranstaltung, wie es sie zu Tausenden ohne Belästigung der Öffentlichkeit gibt, ist deshalb dringend abzuraten. *(th)*

Kurt Weill, Die frühen Jahre 1916–1928
Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hrsg.)
Musik-Konzepte 101/102, edition text + kritik, München 1998, 171 S.

PERSÖNLICHE SYNTHESEN



Kurt Weill

Nach der Grundsatzfrage «Was heisst Fortschritt» im hundertsten Band der Reihe *Musik-Konzepte* steht im hundertsten ein Komponist im Mittelpunkt, dessen musikalische Werke mehr in Zwischenbereichen anzusiedeln sind. Das zentrale Werk Kurt Weills, die *Dreigroschenoper* (1928), brachte Bert Brecht und dem Komponisten zwar viel Erfolg, den fortschrittlichen Kritikern wie Adorno aber einiges Kopfzerbrechen. Wie war es möglich, dass unkritische Berlinerinnen und Berliner Abend für Abend einem doch kritischen Stück Musiktheater applaudierten? Stephan Hiltons Beitrag zeichnet die Argumentationen von Adorno bis Canetti nach, die in ihrem Mit- und Gegeneinandersprechen genau dasjenige hervorbrachten, was Weills Komposition intendierte, nämlich eine «alle Ebenen durchdringende und aus unterschiedlichen Blickwinkeln feststellbare Mehrdeutigkeit». Die anderen Aufsätze des vorliegenden Bandes beleuchten jeweils einen der Einflüsse, die Kurt Weill in seinem kompositorischen Schaffen zu immer wieder neuen persönlichen Synthesen anregten: die Kindheit in Dessau als Sohn des jüdischem Kantors und Religionslehrers der Synagoge, die Meisterstudien in Berlin bei Ferruccio Busoni, (abgedruckt werden Weills Briefe), Weills Arbeiten als Kritiker und für den Rundfunk sowie seine Mitgliedschaft in der Musiksektion der Novembergruppe (mit Komponisten wie Eisler, Vogel, Jarnach u.a.). Eine detaillierte und zugleich übergreifende Analyse der frühen Werke gibt Gunther Diehls Beitrag «…mich so zu geben, wie ich bin». Sieben Jahre und sieben «Opern» nach der *Dreigroschenoper* verschwand mit dem Komponisten Weill im Vorfeld des zweiten Weltkrieges auch seine Musik aus Europa nach Amerika, wo er bereits 1950 starb. Seine Werke wurden in Europa nach 1945 kaum Gegenstand musikwissenschaftlicher Schriften. Erst nach dem Abklingen der Diskussion um die Darmstädter Schule wird nun auch Weills experimentierfreudiges, aber völlig undogmatisches Komponieren wieder entdeckt. Der neue Band der *Musik-Konzepte* füllt insofern eine Lücke: ein weiterer Fortschritt. *(ros)*

Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen in ihren Beziehungen zum Kantionalsatz
Elmar Seidel
Schott Musik International, Mainz 1998, Bd. 1 (Text) 155 S., Bd. 2 (Noten) 297 S.

FUNDGRUBE

Seidels Analyse-Buch frappiert schon dadurch, dass der – selbständig gebundene – Notenband ziemlich genau doppelt so dick ist wie der Textband. Da sehr zahlreiche Bach vorausgehende Beispiele einbezogen sind, wird das Buch zu einer Fundgrube satztechnischer Modelle und musikhistorischer Einsichten. Methodisch ist Seidels Trennung von «Analyse», die er aufs Technische verengt, und «Deutung», für welche er vor allem die Kategorien der musikalischen Rhetorik heranzieht, unsinnig; da er aber Technisch-Materiales und Semantisches im Vollzug seiner Analysen meist sinnvoll miteinander verzahnt, irritiert dieser methodologische Lapsus nicht allzusehr, auch wenn – natürlich, möchte man sagen – die Beschreibung satztechnischer Phänomene überwiegt. (Das Manuskript war bereits 1992 abgeschlossen; Seidel nahm offensichtlich die extravaganten, aber auch im Kontrast zu ihm produktivkühnen Ausführungen von Heinrich Poos zum Choralsatz nicht mehr zur Kenntnis.) In der Sache betont Seidel, Bach habe keine Kantionalsätze mehr geschrieben; gemeint sind damit 4- bis 5-, selten 6-stimmige Aussetzungen deutschsprachiger Kirchenlieder im *contrapunctus simplex* mit *cantus firmus* in der Oberstimme (von Osiander 1586 bis Franck 1631). Bachs Satz hingegen basiere auf dem Generalbass, die Stücke seien dadurch nicht nur bassbezogen, sondern auch, so Seidel dezidiert, keine A-cappella-Gesänge. Trotz Rückbezügen auf den Intervallsatz mache sich das neue harmonische Denken und Hören geltend. Ungeachtet dieser Akzentuierung und gerade, um das Neue herauszuarbeiten, greift Seidel weit zurück. So erläutert er ausführlich die Rolle der Tonarten, für die es nicht weniger als drei Systeme (Modi, Toni, Transpositionen der Kirchentöne) gab. Als Beispiele wählte er nur solche Kompositionen Bachs, deren *cantus firmi* aus der Zeit vor 1630 stammen, da an diesen die Frage des jeweiligen Tonarten-Systems sinnvoller zu klären sei. – Die – lohnende – Lektüre macht Seidel nicht leicht; gelegentlich gerät vor lauter Bäumen der Wald aus dem Blick. Wiewohl so gelegentlich Grammatik und Lexikon als *membra disjecta* daliegen, ergeben sich doch immer wieder für die Dimension der Musik als Sprache neue Einsichten. *(hwh)*

Arbeit am Inzest. Richard Wagner und Thomas Mann
Christine Emig
Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur Bd. 1, Peter Lang, Frankfurt am Main 1998, 281 S.

WAGNERS NEUMOTIVIERUNG

Dies ist im Grunde ein Doppelbuch, dessen erster Teil Richard Wagner, dessen zweiter Thomas Mann gilt. Das Thema beider Teile ist vermutlich den meisten fremd. Wohl aus diesem Grunde beginnt Emig mit einer kurzen, aber informativen, mit zahlreichen Fussnoten gespickten Geschichte des Inzests und des Inzestverbots von der Antike bis zur Gegenwart (so erfahren wir, ein deutscher Wissenschaftler habe bei der Auswertung von Erzähltexten der Goethe-Zeit festgestellt, dass es mit 78% eine deutliche Dominanz der inzestuösen Bruder-Schwester-Beziehung gegeben habe: Na so 'was, kann man da nur sagen). Denkt man an den Inzest bei Wagner, so denkt man unweigerlich an Siegmund und Sieglinde. Der *Walküre* ist denn auch der Hauptteil der Wagner-Hälfte gewidmet. Dass aber, «bis zu Wagners Neumotivierung, [...] der literarische Inzest [...] mit seltenen Ausnahmen Zeichen von ‹Unordnung› und Degeneration» war, war mir nicht bewusst. Die Autorin untersucht das Inzest- bzw. das Geschwistermotiv in den musikdramatischen Werken Wagners vor und nach der *Walküre,* stets mit Hinweisen auf Wagners Schriften sowie auf seine Quellen. Auch die bei Wagner vorhandene politische Dimension des Inzests wird untersucht. Nicht nur eingefleischte Wagnerianer werden hier faszinierende neue Erkenntnisse finden. *(cw)*

Kammermusikführer
Ingeborg Allihn (Hg.)
J.B. Metzler/Bärenreiter, Stuttgart/Kassel 1998, 706 S.

KÄRGLICHE AUSWAHL

«Kammermusik» wird hier einerseits (zurecht) weitherzig definiert, also nicht nur durch die blosse Zahl der Mitspielenden (bis maximal neun, ohne Dirigent), sondern – vor allem im Hinblick auf Entwicklungen im 20. Jahrhundert – durch die Umschreibung «solistische Besetzung der einzelnen Stimmen»; andererseits aber ebenso engherzig wie unsinnig bloss «rein» instrumental; doch auch da wiederum nicht konsequent, da (mindestens) mit Boulez' *Marteau* und Berios *Circles* doch wiederum vokale Musik vorkommt. Was fehlt, ist bei lexikonartigen Werken eigentlich nur mit einigem Vorbehalt zu monieren. Immerhin ist die Auswahl bei Webern mit opp. 5, 24 und 28 mehr als kärglich (op. 9 z.B. darf eigentlich nicht fehlen), und die Artikel selber sind auch danach. Ebenso kümmerlich, auch inhaltlich, kommt Schönberg mit opp. 7, 9, 26 und 45 weg – dass z.B. das 2. Streichquartett, ein Jahrhundertwerk, fehlt, ist ein intellektuelles und musikhistorisches Armutszeugnis und auch nicht durch den Verweis auf die Konzert- bzw. «Kammermusikveranstaltungen», an deren Publikum sich der Führer wendet, zu rechtfertigen (im übrigen scheint das Radio als Musikquelle vergessen; Tonträger, mag man zugestehen, mögen – oder müssten! – in puncto Werkkommentare für sich selber sorgen). Bei Bartók erscheint die Auswahl mit nur dem 4. Streichquartett sowie der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug ebenso willkürlich wie dürftig, und auch Henze kommt mit nur (wiederum) dem 4. Streichquartett entschieden zu kurz weg. Da tröstet es wenig, wenn gleich daneben immerhin Fanny Hensel mit dem Klaviertrio op. 11 erwähnt wird und kurz später E.T.A.Hoffmann (Quintett c-Moll, Klaviertrio E-Dur) oder sogar Luise Adolpha Le Beau mit dem Klavierquartett f-Moll. Darüber, dass es sich bei Hartmanns 1. Streichquartett noch nicht bis zur Verfasserin herumgesprochen hat, dass der «Trauergestus» des prägenden Hauptthemas auf dem Zitat eines jüdischen Liedes basiert, tröstet immerhin die ansonsten informierte und konzise Diktion des Artikels hinweg. Im übrigen ist auch bei klassischen «classics» längst nicht alles in Ordnung: Beethovens Streichquartette op. 18 hätten ebenso wie die sonstigen Nummern von Haydns op. 20 (ausser Nr. 5) eine einlässlichere Behandlung verdient. Usw. Immerhin kommt Haydn mit Notenbeispielen ganz gut weg – was sich nur bei wenigen Komponisten sagen lässt. Der Platz für solche Erweiterungen hätte sich leicht durch Verzicht auf Werkverzeichnis und Biogramm gewinnen lassen, da jenes sicher und dieses höchstwahrscheinlich überflüssig ist: Die Vorstellung, KammermusikführerbenutzerInnen benutzten nur den Kammermusikführer und nicht auch andere Nachschlagewerke, ist weltfremd. Um noch etwas Positives zu sagen: viele Artikel sind sachlich sehr informativ und wohlformuliert, und die insgesamt auffallend gute Berücksichtigung von neuer Musik verdient ebenfalls Respekt. *(hwh)*

Die Welt der Bach-Kantaten
Bd. 3: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten
Christoph Wolff (Hg.); mit einem Vorwort von Ton Koopman
Verlag J.B. Metzler, Stuttgart / Bärenreiter, Kassel 1999, 264 S.

BREITES SPEKTRUM

Wie schon die beiden vorausgehenden Bände behandelt auch dieser abschliessende ein breites Spektrum von Themen und Stoffen in durchweg anregenden Einzelbeiträgen. Und wie schon bei zweiten Band ist auch hier die einigermassen absurde Absenz von Notenbeispielen zu monieren, die sich populistischen Vorurteilen und der Funktion als Begleitbuch zu Koopmans CD-Edition verdankt (vgl. *Dissonanz* Nr. 53, S. 43). In Teil I, *Der Komponist in seiner Welt*, gibt Wolff zunächst einen Überblick über Repertoire und Kontext, geordnet nach den vier bzw. fünf Jahrgängen. Es folgen Ausführungen zur geistlichen Kantatenproduktion von Zeitgenossen, zur Institution des Thomaskantorats seit der Reformation, zu Musik in Liturgie in den Leipziger Hauptkirchen, zur – singulären – spannungsvollen Doppelfunktion Bachs als Kantor und Kapellmeister, schliesslich zu den Texten und Textdichtern. Das Korpus der Leipziger Kirchenkantaten nach 1723 wird dann in Teil II, *Die Werke und ihre Welt,* gewissermassen in Einzeldimensionen zerlegt, die gesondert behandelt werden: Theologische Aspekte (die freilich ebensogut, wenn nicht besser in Teil I untergebracht wären, so wie umgekehrt die Texte eigentlich doch irgendwie zum Werk selber gehören), Aufführungsapparat, «Sinfonien», Chorsätze, Rezitative und Arien, Choräle; eine übergreifende Betrachtung versucht der Beitrag über Kontinuität und Wandel der musikalischen Textauslegung. Nicht recht einsichtig ist, dass am Schluss noch ein Beitrag von Koopman über Chor und Orchester folgt, der bereits beim Thema «Aufführungsapparat» abzuhandeln gewesen wäre. *(hwh)*

Tonart und Form in den Finali der Sinfonien von Joseph Haydn zwischen 1766 und 1774
Bernhard Moosbauer
Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 19, Verlag Hans Schneider, Tutzing 1998, 416 S.

ERBSENZÄHLEREI ODER WO BLEIBT DIE MUSIK?

Da schreibt einer eine Dissertation von Hunderten von Seiten über ein scheinbar höchst begrenztes Thema und erlaubt sich eigentlich erst in den Schlusssätzen so etwas wie eine persönliche Bemerkung über seinen Untersuchungsgegenstand: «Diese Finali sind eine unerschöpfliche Quelle des höchst geistreichen Umgangs mit den vielfältigen Möglichkeiten der Finalkomposition, sie stehen auf einer vor Haydn ungekannten und nach ihm kaum mehr erreichten Höhe. Aufs Neue bewahrheitet sich so der Satz E.L. Gerbers (1792): ‹Wenn wir Joseph Haydn nennen, so denken wir uns einen unserer grössten Männer.›» (S. 400) Wie wahr! Kommt das aber wirklich genügend zum Ausdruck, wenn Moosbauer fast ausschliesslich das Verhältnis von Tonart und Form in den im Titel genannten Sätzen untersucht (wobei er nur die «sonatensatzartigen Finali» berücksichtigt und damit einen Drittel der Sinfonien Haydns aus dem gewählten Zeitraum übergeht), dafür jeden nur denkbaren tonartlichen Ablauf schematisch erfassen will, quantitativ anstatt qualitativ argumentiert und praktisch auf Notenbeispiele verzichtet? Immerhin beschert uns sein Standardisierungszwang vergnügliche Momente, wenn er etwa im Unterkapitelchen «Beibehaltener Tonika-Grundton im Bass» (nach Deweys Klassifikationssystem, das der Autor leider nicht anwendet, hätte es die Ziffer 1.1.2.2.1.1.1.) als einer der Arten der Tonartdarstellung bei «Beginn des Seitensatzes auf einer stabilen Tonika der Seitentonart» nur lakonisch festhält, dass «dieser Typ [...] im Seitensatzbereich nicht vorkommt» (S. 147)! Oder: Ist das komplexe Wesen einer Haydnschen «Durchführung» erfasst, wenn Moosbauer sie (bei ihm «Modulationsteil» – nach F. Galeazzis «Modulazione» in dessen 1796 festgehaltener Definition der Sonatenform –, womit es der Autor schafft, den problematischen Begriff «Durchführung» durch einen anderen problematischen zu ersetzen...) nur darauf abklopft, welche harmonische Stufe, aufgeteilt in Haupt- und Nebenstufen und getrennt nach Finali in Dur und in Moll, sie jeweils zentral ansteuert (S. 219–276 [1.2.1.2])? Auch wenn die tonartlichen Ebenen für die Generierung der Sonatenform (und übrigens schon für «barocke» Formtypen) wichtiger waren als die Gegenüberstellung zweier Themen, erlaubt dieses historische Faktum auch Dissertierenden nicht, sich nur auf einen einzigen Aspekt zu konzentrieren, Erbsen zu zählen (der Computer macht das sowieso besser) und darob die komplexe, bis heute erregend neue und unnachahmliche Musik Haydns zu vergessen. Moosbauer kämpft zudem gegen Windmühlen. Immer wieder betont er, dass Haydn gegen die Konventionen seiner Zeit verstossen habe, vergisst aber zu erwähnen, dass diese von ihm selbst entscheidend herausgebildet wurden. Das Unerhörte bei Haydn besteht unter anderem ja gerade darin, dass er, pointiert gesagt, Regeln formulierte, um [sic!] von ihnen abweichen zu können. Moosbauer versucht trotz seiner berechtigten Bewunderung für den unkonventionellen Haydn auf vierhundert Seiten zu systematisieren und muss am Schluss feststellen, dass die von ihm untersuchten Finalsätze Haydns «sich der Systematisierung weitgehend» entziehen (S. 400). Das hätten wir ihm allerdings schon vor Beginn seiner Sisyphusarbeit sagen können – und zudem noch mehr: Auch vor und nach dieser Zeit lassen Haydns Sinfonien nur eine differenzierende, alle Parameter einbeziehende und das Wechselspiel von Konvention und Individualisation nachvollziehende analytische Annäherung zu. Beim engen Ansatz Moosbauers, der sich seinerseits nicht scheut, Bernd Sponheuers dialektische Analyse der gleichen Finali Haydns als «teleologische, in der grossen Argumentationslinie verengende Sicht des Gegenstandes» abzukanzeln (S. 29), ist es müssig, an seinen letztlich redundanten Ergebnissen herumzumäkeln, denn ich will Erbsenzählerei nicht mit Erbsenzählerei vergelten. Immerhin sollte ein junger Wissenschafter zumindest sein formales Handwerk verstehen. Es ist hier nicht genug Platz, alle diesbezüglichen permanent verärgernden Mängel seiner Arbeit zu vermerken. Erwähnt seien nur die fehlende Übereinstimmung zwischen den Titeln im Inhaltsverzeichnis (die gleich am Anfang in der hierarchischen Gliederung mehrfach falsch sind) und im laufenden Text, die unterschiedliche Praxis beim Ausschreiben oder Nichtausschreiben der Vornamen, die in Fussnoten und Bibliographie uneinheitliche Zitierweise sowie die konstanten Regelverstösse bei Klammern, Auslassungs-, Fussnoten- und Satzzeichen. «1765–1775» ist für Moosbauer «ein Jahrzehnt» (damit gelingt es ihm, mit einem Wort gleich zwei Fehler zu machen) und eine Symphonie von 1766 eine des sechsten Jahrzehnts [recte: des siebten] usw. Seine «einleitenden Bemerkungen zur Forschungssituation und zum Untersuchungsgegenstand» sind ein einziges Durcheinander und von einer mitleiderregenden sprachlichen Hilflosigkeit. Wer danach noch weiterlesen kann, muss ein Masochist sein – oder ein Rezensent! *(th)*

«Wie Glanz von altem Gold». 450 Jahre Sächsische Staatskapelle Dresden. Ein Bildband / «Like the Lustre of Old Gold». 450 Years of the Sächsische Staatskapelle Dresden. A picture book
Eberhard Steindorf (Englische Übersetzung: J. Bradford Robinson)
Bärenreiter–Verlag, Kassel 1998, 270 S.

LOKALPATRIOTISCHES EIGENLOB

Der Bildband ist, die Bilder natürlich ausgenommen, streng zweisprachig und demzufolge zweispaltig. Als Ergänzung zu W. Höntschs Darstellung der Dresdner Oper (vgl. *Dissonanz* Nr. 51, S. 44) wirkt er mehr als zwiespältig. Der Text ist inhaltlich dem Sachgehalt nach meist eher dürftig, dafür umso üppiger im Hinblick auf lokalpatriotisches Eigenlob. Der Nazismus wird völlig unkritisch abgehandelt. Fast verwundert danach die törichte Phrase von den «zwei Diktaturen» (wobei die des Geldes nicht mitgezählt scheint); etwas beredter werden die Autoren bei den Klagen über «Restriktionen in Personal- und Spielplanangelegenheiten» und «Reglementierungen durch die staatliche Künstleragentur der DDR», selbstverständlich samt obligatorischen «Willkürmassnahmen der Staatssicherheit» – und entblöden sich nicht, die antidemokratische und -parlamentarische Nazi-Phrase vom «Parteiengezänk der 20er Jahre» nachzubeten. Eher provinzieller Vereinsmeierei als einem Orchester von internationalem Rang entsprechen die vielen eingestreuten Schnappschüsse mit Orchestermitgliedern aus dem Jubiläumsjahr 1998. Natürlich freut man sich, den einen oder andern wiederzuerkennen; insgesamt erinnert das jedoch stark an die Musiker, die sowohl 1574 anlässlich eines Ringrennens zu Karneval wie auf Porzellanfiguren von 1753 den Affen machen müssen. Die extrem grobkörnigen kapitelrahmenden zusätzlichen Gross-Photos sind vielleicht werbemässig chic, aber nichtssagend. Das historische Bildmaterial dagegen, zumal das bis einschliesslich der Ära Schuch, ist eine Ehrenrettung Dresdens und durchweg ebenso interessant wie einschliesslich der Bildkommentare informativ. *(hwh)*

Johannes Brahms. Die Sinfonien. Einführung – Kommentar – Analyse
Giselher Schubert / Constantin Floros / Christian Martin Schmidt
Schott Musik International, Mainz 1998, 276 S.

SOLIDE UND INFORMATIV

Schubert behandelt die erste, Floros die zweite, Schmidt die dritte und vierte Sinfonie. Jeder Artikel folgt demselben Aufbauschema: Textüberlieferung, Entstehung, Rezeption, Stellung zur Gattung(sgeschichte), Analyse, Interpretation. Die Trennung der beiden letzten Kategorien setzt einen merkwürdigen und sinnlosen Begriff von Analyse voraus; Floros verweigert sich denn auch dieser Trennung, und selbst Schmidt weicht bei der vierten von ihr ab, indem er als Oberüberschrift «Historische und analytische Interpretation» wählt, der dann «Stellung in der Gattungsgeschichte» sowie «Analyse» subordiniert sind. Gleichviel, ob Analyse, Interpretation oder sonstwas: die Ausführungen sind solide und informativ; so macht z.B. Floros darauf aufmerksam, dass die Final-Durchführung der dritten wie diejenige von Mozarts *Haffner-Sinfonie* auf der Tonika beginnt und dass Wagner sich von Brahms das «Glockenmotiv» des *Parsifal* ausgeborgt hat; Schubert andererseits zeigt elegant, wie Brahms im Finale aus dem – um den Auftaktton gekürzten – Themenkopf des Hauptthemas (das seinerseits auf Beethovens *Neunte* anspielt) den Themenkopf des Alphornthemas entwickelt und dieses als Resultat der Durchführung erscheinen lässt. Die durchweg etwas vorsichtige Solidität verhindert freilich in der Regel auch, dass einschneidend Neues entdeckt und entwickelt wird. *(hwh)*

Oratorium und Passion (Teil 1)
Günther Massenkeil
Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 10, 21; hg. von Siegfried Mauser
Laaber Verlag, Laaber 1998, 328 S.

OFFENE GATTUNG

Oratorium definiert Massenkeil dahingehend, «dass es allgemein die zu nichtszenischer Aufführung bestimmte Vertonung eines eigens dafür geschaffenen, meist umfangreichen geistlichen, in der Regel nichtliturgischen Textes ist, der einen den Inhalt bezeichnenden Titel trägt und auf mehrere Personen oder Personengruppen verteilt ist». Es gebe aber auch davon abweichende Werke, einschliesslich solcher, die sowieso anders heissen (etwa *Historia, Azione sacra, Sacred Drama*), was Massenkeil als «Offenheit» der Gattung interpretiert. «Viel einfacher» ist es mit der Passion: «die Vertonung der Leidensgeschichte Jesus als musikalisches Kunstwerk.» Beide Gattungen berühren sich vielfach. Massenkeil beginnt mit der Passion bis zum 17. Jahrhundert, konfessionell nach katholisch und evangelisch getrennt; ausgehend von der Liturgie der Karwoche werden musikalische Merkmale mit einer Abstufung des jeweiligen Rezitationstons seit dem 12. Jahrhundert greifbar – eine Tradition, die sich dann hält: mittlerer für die Erzählung, tieferer für Worte Jesu und höherer für Menge und einzelne Redende. Einen ersten mehrstimmigen Beleg enthält der *Füssener Traktat* (um 1450) mit ziemlich einfachem organalem Satz. Die Passion scheint sich, im Gegensatz zur Messe, erst langsam entfaltet zu haben. Die evangelische Passion bildet motettische und responsoriale Typen sowie die responsorialen Historien aus.

Verhältnismässig einfach sind auch frühe Ausprägungen des italienischen Oratoriums, das, aufgrund der Einbettung in Filippo Neris gegenreformatorische Bemühungen, nicht zuletzt auf Modelle der franziskanischen Lauda zurückgreift. Massenkeil schildert Vorgeschichte, Ausprägung in Rom von 1640 bis 1660, sodann die Ausbreitung in Italien und Wien bis zum frühen 18. Jahrhundert samt dem «Sonderfall» Frankreich (v.a. Charpentier). Im dritten Kapitel wird die Weiterentwicklung der deutschen Passion (mit der überragenden Figur Schütz) sowie die erste Phase des deutschen evangelischen Oratoriums im 18. Jahrhundert (von Mattheson und Telemann über Bach bis Graun) dargestellt. Während Bach sehr kurz behandelt wird, ist dem Händelschen Oratorium ein ganzes Kapitel gewidmet. Den Abschluss bildet das, was Massenkeil als «zweite Phase des deutschen evangelischen Oratoriums» bezeichnet und, ausgehend von C.Ph.E. Bach, nach Orten gliedert. Den Abschluss bildet eine zusammenfassende Kurzliste erhaltener italienischer und lateinischer Oratorien vor 1800, hier von 1640–1730/40, alphabetisch nach Komponisten angeordnet. *(hwh)*

Adorno's aesthetics of music
Max Paddison
Cambridge University Press, Cambridge 1997, 378 S.

KLARE DARSTELLUNG

Adornos *Philosophie der neuen Musik* nimmt in der Geschichte der Neuen Musik wohl einen ähnlichen Platz ein wie *Das Kapital* in der Geschichte des Sozialismus. Beide werden als unerlässliche Texte betrachtet, alle meinen zu wissen, was ungefähr drin steht, aber niemand hat sie gelesen. Max Paddison jedoch kennt beide Werke gründlich. Und, was noch erstaunlicher ist, er hat sie offenbar auch verstanden. Der Schreibende hat sich mit mehreren Schriften Adornos gequält (wobei sich seine Prosa oft doch leichter liest, als man befürchtet), aber erst bei der Lektüre von Paddisons *Adorno's Aesthetics of Music* habe ich begonnen, die ganze Bandbreite dieser Ästhetik zu begreifen. Während es Adorno oft gelang, einfache Sachverhalte so zu erklären, dass sie kaum einer versteht, besitzt Paddison die ausserordentliche Begabung, komplizierte Sachverhalte einfach darzustellen. Adornos Verhältnis zur Neuen Musik wird hier ebenso klar erörtert wie seine Interpretationen von Wagner, Beethoven, Brahms und anderen. Auch von seinen musikalischen Analysen und von seinen Beziehung zu den Ideen von Marx, Lukács usw. ist ausführlich die Rede. Paddison ist aber nicht nur Vermittler, sondern auch kritischer Kommentator, indem er etwa unverblümt auf Adornos Ambivalenz gegenüber der dodekaphonischen Musik Schönbergs hinweist. Dank diesem Buch ist mir Adornos Ästhetik zwar nicht sympathischer, aber doch weit verständlicher geworden. *(cw)*