



Foto: Klaus Leebvre

Gegen das Vergessen

Wird der Komponist Walter Braunfels, dessen Musik im „Dritten Reich“ nicht aufgeführt werden durfte, endlich wiederentdeckt? Die Kölner Oper wagte jetzt einen neuen Versuch mit seiner Oper „Die Vögel“.

Hoffegut
(Alexander Fedin)
und Nachtigall
(Iride Martinez,
v.l.) und die ganze
Vogelschar.

Gerade mal ein Werk von Walter Braunfels (1882-1954) ist derzeit im Schallplattenkatalog zu finden: seine einstmals erfolgreichste Oper „Die Vögel“ (1920) nach der Komödie des Aristophanes. Im Opern- und Konzertbetrieb sieht es nicht besser aus: Weder die Opern und Oratorien, noch die Orchesterwerke oder die Kammermusik werden gespielt. Auch in diesem Fall hat die nationalsozialistische Kulturpolitik ganze Arbeit geleistet: Braunfels' Musik, wiewohl ganz eindeutig dem klassisch-romantischen Erbe entwachsen, wurde für „entartet“ erklärt, ihre Aufführung verboten, der Komponist seiner Ämter enthoben und in die innere Emigration getrieben. In den wenigen Lebensjahren, die ihm nach dem Ende der Gewaltherrschaft noch blieben, konnte er an seine großen Vorkriegserfolge nicht mehr anknüpfen. In Köln, der Stadt, in der Braunfels bis 1933 und noch einmal in den Nachkriegsjahren als Direktor der Musikhochschule wirkte, wurden jetzt „Die Vögel“ erneut zur Diskussion gestellt; ein erster Versuch, 1991 in Bremen, hatte die Musikwelt auf das Werk aufmerksam gemacht.

„Die Vögel“: Das ist ein durchkomponiertes Musikdrama im Sinne Wagners – doch mit einer lyrischen Diskretion, die eher andeutet als ausmalt (die Oper trägt den Untertitel „lyrisch-phantastisches Spiel“), einer flexiblen Rhythmik und leichten, transparenten Ensemblesätzen, die hinter dem vom Komponisten formulierten Postulat einer „südlichen Grazie“ klassizistische Neigungen vermuten lassen. Braunfels' Umgang mit dem Text ist skrupulös und

stets auf Wortverständlichkeit bedacht, obwohl er das reine Rezitativ meidet.

Im Lichte seiner christlichen Überzeugungen hat Braunfels Aristophanes neu interpretiert und dabei die Tendenz der Komödie geradezu ins Gegenteil verkehrt. „Ratefreund“ und „Hoffegut“, die beiden Athener, die es ins Reich der Vögel verschlägt, sind bei Braunfels Anhänger gegensätzlicher Weltanschauungen. Hoffegut ist der geistige Mensch, zugetan dem „Reich der Phantasie“, das die Vögel repräsentieren; Ratefreund hingegen ist der Materialist: Er wiegelt die Vögel gegen die Götter auf, zwingt die Utopie des „Wolkenkuckucksheims“ in eine gegenständliche Erscheinung und beschwört damit eine Katastrophe herauf. Anders als bei Aristophanes scheitert bei Braunfels die Empörung gegen die göttliche Ordnung der Welt: „Wolkenkuckucksheim“ wird von einem gewaltigen Unwetter zerstört.

Meisterwerk der Bewegungsregie

Aus der satirischen, vom Skeptizismus geprägten Komödie wird so ein Märchen-spiel vom Scheitern der Utopie. Das hat David Mouchtar-Samorai entsprechend drastisch in Szene gesetzt: Die knallbunte Märchenwelt der Vögel verwandelt sich unter Ratefreunds Einfluß in einen düsteren, gesichtslosen Raum, bevölkert von angepaßten Bürokraten. Die Vögel, eben noch in den ungemein phantasievollen, die einzelnen Vogelarten witzig charakterisie-

renden Kostümen (von Anna Eiermann), erscheinen nämlich nun in einheitlich tristes Grau gewandet und sind nur noch an ihren sorgfältig einstudierten individuellen Bewegungen zu erkennen. Diese Gruppenszenen sind im übrigen ein kleines Meisterwerk der Bewegungsregie; besonders eindrucksvoll ist der Sturm geraten, der die Vögel quasi in Zeitlupe von der Bühne fegt. Leider hielt sich die Produktion nicht durchgängig auf diesem Niveau; vor allem hatte man Mühe, manche Dialog- und Soloszenen zu verfolgen: Alexander Fedin (Hoffegut), Peter Weber (Ratefreund) und Andrzej Dobber (Wiedehopf) ließen durchaus schöne und charaktervolle Töne hören, waren aber leider kaum zu verstehen. Ausgerechnet Iride Martinez (in der von Maria Ivogün kreierte, mit heiklen Koloraturen gespickten Rolle der Nachtigall) demonstrierte den Herren, daß auch anspruchsvollste gesangliche Aufgaben nicht unbedingt sprachliche Artikulation verhindern müssen: eine Leistung von Ausnahmeformat. Eindrucksvoll auch Andrew Collis, der die Mahnungen des Prometheus eindringlich und mit kraftvoller stimmlicher Statur vorbrachte. Bruno Weil am Pult des Gürzenich-Orchesters verhalf dem Raffinement der Instrumentation zu angemessener Wirkung, sorgte aber zugleich für gute Balance mit den Sängern und sichere Koordination der komplizierten Ensembleszenen. Der große, ungeteilte Erfolg der Aufführung nährt die Hoffnung, daß in Sachen Braunfels in Zukunft mehr geschieht.

Ingo Dorfmueller

Affenschwanz an Ameisenblume

In editorischer Hinsicht ein vorbildliches Buch. Doch wer sich vom Briefwechsel Kurt Weill / Lotte Lenya persönliche Kommentare zur politischen und künstlerischen Situation erhofft, wird überrascht sein, wie viel wichtiger den Briefschreibern offenbar die Privatissima des Alltags waren.

Stotternd vollzieht sich die Weill-Rezeption. Jede Menge „Dreigroschenoper“- und „Mahagonny“-Aufführungen, ein jährliches Weill-Festival in seiner Geburtsstadt Dessau, mal ein „Silbersee“ hier, mal die „Sieben Todsünden“ dort, gelegentlich auch „Happy End“, aber eine gelungene und durchaus positiv aufgenommene Aufführung seiner letzten großen in Deutschland uraufgeführten Oper „Die Bürgschaft“ in Bielefeld bleibt folgenlos und verschwindet nach wenigen Vorstellungen wieder vom Spielplan. Mit seinem amerikanischen Œuvre tun sich unsere Theater und unsere Kritik ohnehin nach wie vor außerordentlich schwer, ein paar Serienaufführungen von „Street Scene“ in Ludwigs-hafen, Berlin und Freiburg, aber das war's denn auch schon, und seine noch in der europäischen Emigration entstandene Operette „Der Kuhhandel“ ist nach ihrer deutschen Erstaufführung in Bautzen vor ein paar Jahren auch nirgends nachgespielt worden. Gegen Ende der Spielzeit will Chemnitz als europäische Erstaufführung den „Weg der Verheißung“ herausbringen – doch ob sich die wohl bis zu Weills hundertstem Geburtstag im Jahr 2000 auf dem Spielplan halten wird?

Jetzt ist, zwei Jahre nach der amerikanischen Erstausgabe, bei Kiepenheuer & Witsch in Köln der voluminöse Band „Sprich leise, wenn Du Liebe sagst – Der Briefwechsel Kurt Weill / Lotte Lenya“ erschienen, herausgegeben und übersetzt von Lys Symonette und Kim H. Kowalke, 558 Seiten, versehen mit umfangreichen Anmerkungen, einem Prolog („Bevor sie sich kannten“, darunter auch die autobiographischen Aufzeichnungen Lenyas über ihre frühen Jahre, als sie noch Karoline Wilhelmine Charlotte Blumauer

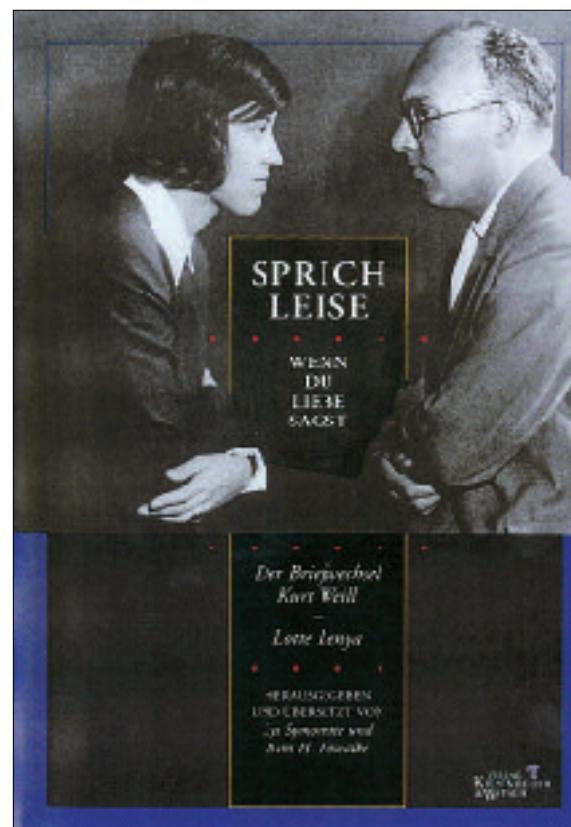
hieß) und einem Epilog „Nach seinem Tod“ (Lenya, 1950-1981), in der Mitte ein achtzig Illustrationen umfassender Bildteil – im Anhang neben den diversen Registern auch ein sehr informatives „Biographisches Glossar“, von Adorno, Theodor Wiesengrund, bis zu Woolly (dem „altenglischen, langhaarigen Schäferhund der Weills“). Als ausgesprochene Kuriosität gibt es dann noch ein Verzeichnis der Kosenamen und Ausdrücke der Intimsprache: Weills Signaturen (von „Affenschwanz“ bis „Zappelfritz“), Lenyas Kosenamen für Weill („Bitrübelchen“ bis „Weilchen, Weili, Weilili“), Weills Kosenamen für Lenya („Ameisenblume“ bis „Ziberlinerl“), nebst einer Auswahl von „Ausdrücken der Intimsprache in Dialekt oder frei erfunden“.

An editorischer Sorgfalt haben es die Herausgeber also wahrlich nicht fehlen lassen (es gibt auch ein eigenes Register der Werke Weills). Man kann sich vorstellen, was für Mühe es gekostet hat, alle diese biographischen Fakten der in den Briefen erwähnten Persönlichkeiten zu recherchieren, und eher noch mehr Respekt nötigt der Übersetzungsstreß bei diesen ständigen Sprachspielereien und Wortverdrehungen ab. Tatsächlich lesen sich die Anmerkungen

– gerade auch zu den in den Briefen selbst nur am Rande erwähnten politischen

Ereignissen und Entwicklungen – oft interessanter als das, was sich die beiden Korrespondenten in den Briefen mitzuteilen haben. Und das bewegendste Kapitel ist zweifellos der Epilog der Jahre nach Weills Tod (1950), also die einunddreißig Jahre, die Lenyas Comeback am Broadway, auf der Bühne, im Film und in den Schallplattenstudios sahen sowie die Anfänge der so rührigen New Yorker Weill Foundation.

Der Hauptteil des Buches ist in zwei



Abschnitte gegliedert. Der erste umfaßt die deutsch geschriebenen Briefe, insgesamt 212 aus Berlin (1924-1933), Paris und London (1933-1935) und schließlich New York und Hollywood (1935-1938). Der zweite bietet dann noch einmal 180 englisch geschriebene Briefe der amerikanischen Jahre von 1941 bis 1950, die meisten von Lenya auf Tournee und von Weill aus Hollywood und aus Palästina.

Ich muß gestehen, daß meine anfängliche Faszination bei der Lektüre dieser Briefe aus dem Berlin der Weimarer Republik schon während der Emigration in Paris und London einer zunehmenden Übersättigung Platz gemacht hat, hervorgerufen durch die Konzentration auf die Privatissima ihrer Partnerschaft. Dabei war die vor Anfechtungen durchaus nicht gefeit – sie hatten beide ihre außerehelichen Affären, haben sich nach ihrer Emigration scheiden lassen, dann wieder geheiratet, aber selbst während der langwierigen Scheidungsformalitäten die liebevollsten Briefe miteinander ausgetauscht. Ausführlich wird beschrieben, wie das Hotel beschaffen ist, in dem man gerade abgestiegen ist, die neuen Kleidungsstücke, die man sich zugelegt hat, das Auto, der Hund, die Dinnerparties, wen man wo kennengelernt hat, mit wem über ein neues Stück, einen neuen Film, eine neue Show verhandelt wird – anfangs immer in den

„Marlene ist eine dumme Kuh“

Tönen höchster Begeisterung über den Verhandlungspartner oder die Künstlerkollegen, dann kippt die Meinung um, und es wird über sie hergezogen, was das Zeug hält (28.9.1942: „Marlene merkt das sofort. Hochintelligent, wie sie ist, hat sie den Finger genau auf die Schwachstellen gelegt.“ – 3.7.1943: „Marlene ist raus. Sie ist eine dumme Kuh, eingebildet wie all diese Deutschen“). Und des Namedroppings von Max Reinhardt über Bert Brecht, Fritz Lang, Thomas Mann, Greta Garbo, Elia Kazan bis zu den Gershwins ist kein Ende. Dabei erfährt man aber nur ausnahmsweise etwas über die Arbeit an den Stücken und über die politischen Verhältnisse in Nazi-deutschland. Wären da nicht die Anmerkungen, man könnte meinen, das Leben von Weill und Lenya habe sich trotz der ständigen finanziellen Engpässe in einem politikfreien Raum abgespielt.

Permanentes Geturtel

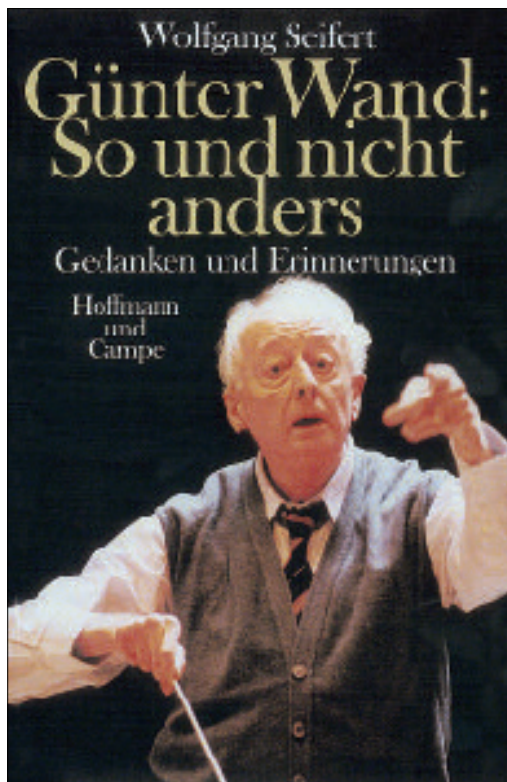
Keine Frage, daß die beiden sich trotz ihrer gelegentlichen – auf ihrer Seite eher häufigen – Seitensprünge innigst geliebt haben. Doch dieses über vierhundert Seiten währende permanente Geturtel, dieses ständige „Mein liebes Kurtileg“, „Liebes Blumlein“, „Mein Schnüßchen“ und „Guten Morgen, Tirräubchen“, diese „Knüßchens fürs Pfläumchen vom Glätzchen“, „Wiedesehn, Liebling“ und „Jetzt lebe Du Schwänzchen, Dein Pflänzchen“ beginnt einen nachgerade zu nerven und man fragt sich, ob unserem Informationsbedürfnis über die beiden mit einer Auswahl ihrer Briefe nicht Genüge getan gewesen wäre.

Im Grunde handelt es sich um die höchst privaten Aufzeichnungen der Partner einer von den Zeitläuften arg gebeutelten Zweierbeziehung. Man könnte sie sich gut als ein Zwei-Personen-Stück für das Boulevardtheater dramatisiert vorstellen – nach der Art des in den sechziger Jahren vielgespielten „Geliebter Lügner“, basierend auf dem Briefwechsel zwischen George Bernard Shaw und der Schauspielerin Sarah Campbell.

Horst Koegler

Sprich leise, wenn du Liebe sagst – Der Briefwechsel Kurt Weill / Lotte Lenya, herausgegeben und übersetzt von Lys Symonette und Kim H. Kowalke. Verlag Kiepenheuer & Witsch. Köln. 558 Seiten. 80 Illustrationen. DM 98,-

Dienen, nicht verdienen



Wolfgang Seifert über den Dirigenten Günter Wand: die eindringliche Darstellung eines rigoros prinzipientreuen „Treuhänders“, die Gesellschaftsbiographie eines „Schwierigen“ – und eine hochrangige Dokumentation über das Musikleben der Nachkriegszeit.

Das Perverse am Musikbetrieb, so hat Günter Wand gesagt, liege darin, daß er entweder den „genialischen Jüngling“ suche oder den „alten Wundermann“. Es war eine milde verwunderte Umschreibung dafür, daß er nach einer Laufbahn von vier Jahrzehnten belobigt wurde für das, was er als Selbstverständlichkeit angesehen hatte: Konstanz und Loyalität bei der Ausübung seines Amtes, das akribische Studium der Partituren und gründliche Probenarbeit.

Nicht ohne Bitterkeit hat der inzwischen 86jährige erklärt, „daß nicht ich meine Karriere, sondern der Musikbetrieb mich verpaßt hat.“ Aber der 1912 in Wuppertal geborene Kaufmannssohn hat es „So und nicht anders“

gewollt. Unter diesem Titel hat Wolfgang Seifert eine faktenreiche Biographie des Dirigenten verfaßt, der „nie nach dem leichten, sondern stets nach dem richtigen Weg“ gesucht hat. Der Autor – Musikwissenschaftler, seit 1958 Redakteur beim WDR, von 1987 bis 1992 Hörfunk-Direktor beim SFB – kontrapunktiert seinen chronologisch organisierten biographischen Text durch die Einschlebung von sieben „Zwischenspielen“ und

einem Nachspiel, in denen sich der Dirigent über Mozart, sein Publikum, über seinen langen Weg zu Bruckner, über Fragen des richtigen Tempos und der Rolle des Dirigenten ausläßt – mit pragmatischer Klugheit, kaustischem Witz und einigen Hinweisen auf das Handwerk. Er berührt Fragen des Tempos im ersten Satz der Neunten Sinfonie von Beethoven, der Zeitstruktur in den Sinfonien von Bruckner, den Puls als die biologische Grundlage des musikalischen Metrums, Phrasierungen im Larghetto von Mozarts c-Moll-Konzert KV 491 oder die Satzfolgen in Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“.

Der Musikbetrieb hat ihn lang verpaßt

Um so bedauerlicher, daß der Autor diese Motive nicht aufgegriffen und in ausführlichen Analysen von Wands Beethoven-, Brahms- und Bruckner-Aufnahmen durchgeführt hat. Wie sinnvoll wäre es gewesen, gerade Wand, der einige Bruckner-Sinfonien mehrfach aufgenommen hat, nach den (Glaubens-)Fragen der Fassungen zu fragen. Das Versprechen des Schlußkapitels („Die immer deutlichere Vision“), von der „Wand-Qualität“ und den Spezifika des „Altersstils“, zu handeln, wird nicht ganz eingelöst. Sie werden

aus der Außen-Perspektive beschrieben – durch Berichte über Proben, Selbstäußerungen und behauptete Qualitäten wie rhythmischen Elan, stilistische Sicherheit, architektonischen Sinn –, aber nicht in detaillierter Analyse an den Aufnahmen gezeigt.

Hingegen wird die komplexe Persönlichkeit eines rigoros prinzipientreuen „Treuhanders“, der aus der Perspektive des Musikbetriebs als einer der „Schwierigen“ angesehen wurde und wird, ebenso eindringlich dargestellt wie eine Laufbahn, die nicht auf der Autobahn des Ruhmes gerast wurde. Im Sinne von Siegfried Kracauer wird die Monographie zur Gesellschafts-Biographie ausgeweitet. Fast unvermeidlich, daß einige der bekannten Topoi wiederkehren: der Kampf des jungen Wand gegen die Vorurteile (oder Ängste) der Eltern, die harten Lehrjahre als unbezahlter Korrepetitor in Wuppertal, die kurze Kapellmeisterzeit in Detmold und die ersten Erfolge des rastlos arbeitenden Kapellmeisters in Köln. Ohne politische Kompromisse war Wand dort bis 1944 als erster Kapellmeister tätig, gefördert vom Opern-Intendanten Alexander Spring, der die Gunst der Nationalsozialisten nicht als untätiger Mitläufer, sondern für seine Schutzbefohlenen nutzte. 1946 wurde der 34jährige nach mancherlei politischem Tausziehen Generalmusikdirektor und drei Jahre später als Beamter auf Lebenszeit im Amt des Gürzenich-Kapellmeisters bestätigt.

Engagement für Neue Musik

Faszinierend, in Briefen und Hausmitteilungen zu lesen, mit welchem strengen Arbeits-Ethos Wand in seinen „schönsten Jahren“ zwischen 1945 und 1957 als Gürzenich-Kapellmeister sein Amt ausgeübt, wie er Politiker provoziert – und mit finessenreich formulierten Akten-Notizen in die Schranken verwiesen – und sein Publikum herausgefordert hat. „Ich sehe, daß Sie das Werk nicht richtig verstanden haben“, sagte er seinen Hörern nach einer seiner zahllosen Schlachten für die Neue Musik, „wir spielen es also zum zweiten Mal.“ Wand hat Ur- und Erstaufführungen mit Werken von Béla Bartók, Jürg Baur, Walter Braunfels, Paul Breuer, Wolfgang Fortner, Olivier Messiaen, Igor Strawinsky und vor allem Bernd Alois Zimmermann dirigiert.

Seifert macht deutlich, daß das Amt eines

GMD sich keineswegs mit der modernen dirigistischen Technik der Zeitvermehrung – 16 Wochen hier, 12 Wochen dort, sechs weitere bei Festspielen und die restlichen bei Gastspielen – verträgt, sondern eine Überfülle an Arbeit mit sich bringt: Programm-Planung, Personalfragen, Probleme mit politischen Pressure Groups, gesellschaftliche Kontroversen, nicht zu reden

von der eigentlichen musikalischen Arbeit ohne jene Drei-Proben-Routine, mit der die heutigen Perfektions-Orchester angeblich auskommen. „Wer behauptet, mit zehn Proben nicht mehr erreichen zu können als mit drei“, sagt Wand, „weiß mit der Probenzeit nichts anzufangen.“ Selbst (oder gerade) beim Berliner Philharmonischen Orchester oder beim Chicago Symphony setzte er fünf Proben durch.

Als Beamter fiel Wand auf dem Karriere-Kurs schon nach kurzer Zeit hinter die weltweit an den Start gehenden „genialen Rennpferde“ (Robert Musil) zurück; und es ist symptomatisch, daß er 1974 in Pension gegangen wurde, weil die Stadt in dem jungen Istvan Kertesz einen im Weltall des Ruhms reüssierenden „Charismatiker“ gefunden zu haben glaubte. Der Ungar kam nicht (er ertrank bei einem Urlaub in Israel), und Wand ging – in den Ruhm. Seine

Kämpfer gegen die Drei-Proben-Routine

zyklischen Aufnahmen der Sinfonien von Anton Bruckner und Franz Schubert mit dem Orchester des WDR, die Beethoven- und Brahms-Einspielungen mit dem Orchester des NDR, dessen Chefdirigent er mit siebzig wurde, bescherten ihm den Weltruhmesglanz im Nachsommer seiner Laufbahn.

Ein Quellenbuch hohen Ranges über das Musikleben der Nachkriegszeit, das in seiner Gründlichkeit von seinem Objekt inspiriert ist. Bis auf den heutigen Tag pflegt der Dirigent jedes Programmheft penibel mit lektorierender Gründlichkeit zu lesen, und er kann fuchsig-wütend werden, wenn Namen oder Satzbezeichnungen falsch geschrieben werden. Für ihn ist dies „eine Frage des Anstandes und des Respekts.“ Der Anhang bietet die Diskographie, eine umfangliche Bibliographie und ein Register.

Jürgen Kesting

Wolfgang Seifert, Günter Wand: So und nicht anders. Gedanken und Erinnerungen. Hoffmann und Campe. Hamburg, 1998. 528 S., DM 69,-



Zugabe

rgendwie macht dieser Konzertmitschnitt aus Berlin den Eindruck eines Anhängsels, das in erster Linie den Zweck erfüllt, die Buchveröffentlichung zum werbewirksamen Doppelpack zu erweitern. Natürlich stimmt hier von elektrisierenden Anfangstremolo an so ziemlich alles, nehmen vor allem rhythmische Transparenz und Akku-

ratesse, exemplarisch im zackigen Scherzo, und fein abgestimmte Dialoge der individuellen Bläserklangfarben für sich ein. Nur, hatte Günter Wand nicht vor neun Jahren mit dem Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks bereits alles gesagt, was zum Thema Vierte Bruckner gesagt werden kann und muß? Nicht energisch genug wehrt er sich zudem gegen die Sabotageakte, die seine Wohlklangästhetik von der rechten hinteren Ecke aus untergraben und unverständlicherweise von der Aufnahmetechnik auch noch unterstützt werden.

Hill

Interpretation:
Klang:

★★★★★
★★★★

Bruckner, Sinfonie Nr. 4 Es-Dur; Berliner Philharmoniker, Günter Wand (1998) RCA/BMG CD 68839 (68'40") DDD

Sebastian Klotz
**Music with
 her silver sound**
 Kommunikationsformen im
 Goldenen Zeitalter
 der englischen
 Musik



Bärenreiter

Vom silbernen Klang im Goldenen Zeitalter

John Dowlands berühmtes „Flow my teares“ ist nicht nur ein klingendes Psychogramm der Melancholie, sondern des Komponisten abenteuerliche „Reise“ in die eigene Innerlichkeit, seine Möglichkeit der Selbst- und Welterkenntnis – und zugleich eine Antwort auf die tiefgreifenden gesellschaftlichen, sozialen und künstlerisch-ästhetischen Veränderungen im England des Goldenen Zeitalters an der Schwelle zur frühen Neuzeit.

musikalischen Sozialisationsformen an der Schwelle zur frühen Neuzeit gravierend verändert haben.

In sechs Kapiteln werden verschiedene Parameter der Thematik erörtert. Das Problem der „rhetorisch gefärbten Stil Kategorien“ wie überhaupt des inhaltlichen und funktionalen Wandels der Rhetorikauffassung beim Übergang von der „Kunst des Überzeugens“ zur „Kunst des Überredens“. Probleme der Wirkungs- und Nachahmungstheorie werden dargelegt, die immer wieder praktizierte Gleichsetzung musikalischer Sachverhalte mit rhetorischen Figuren zu Recht für sehr fragwürdig erklärt. In den pathetischen „ayres“ und der in ihnen artikulierten Melancholie als Repräsentation des inneren Erlebens wird die Welt nicht mehr nur abgebildet, sondern im Bewußtsein der eigenen Individualität musikalisch äußerst sensibel eine neue Welt der subjektiven Gefühle geschaffen. Sie beansprucht durchaus Unterhaltungswert: Die Probleme dieser neuen Welt werden vertieft, das menschliche Erleben erkundet, es wird sich mit den eigenen Fähigkeiten komplex auseinandergesetzt.

Durch die Herausbildung eines professionellen Musikerstandes und der Liebhaberkultur werden die institutionellen Voraussetzungen für die Differenzierung der beiden Gattungen geschaffen. Diese wiederum ist eine Folge wachsender Arbeitsteilung und Vergesellschaftung. Ausgehend

von der Kommerzialisierung des Musikalienmarktes, der Widmungen und Widmungsträger stellt der Autor die bislang von der musikwissenschaftlichen Forschung unbeachtet gebliebene interessante Frage nach der Geschlechterrolle der Akteure und kommt zu dem Ergebnis, daß Frauen eine keineswegs geringe Rolle bei der gattungsspezifischen Fixierung und Verbreitung beider Genres gespielt haben. In Madrigal und Lautenlied sind unterschiedliche musikalische Sinn-

Frauen spielten keine geringe Rolle

bezüge intendiert und unterschiedliche Sozialbezüge des Musizierens und des gesellschaftlichen Umgangs angelegt. Beide Gattungen werden vom Autor als eigenständige Ausdrucksformen charakterisiert. In ihnen werden die tiefgreifenden Veränderungen des neuen Zeitalters künstlerisch dargestellt und bewältigt. Erkenntnisse dieser Art gehen über eine musikalische Form- und Gattungsgeschichte weit hinaus. Sie sollten daher für mentalitäts- und sozialgeschichtliche Forschungen zu anderen Gattungen in anderen Regionen und Zeiträumen genutzt werden. Aber auch für Interpreten müßte die Lektüre dieses gut geschriebenen Buches außerordentlich anregend sein.

Ingeborg Allihn

Sebastian Klotz: Music with her silver sound. Kommunikationsformen im Goldenen Zeitalter der englischen Musik. Reihe Musiksoziologie Bd. 4. Bärenreiter-Verlag 1998. 329 Seiten, DM 58,-

So originell wie das „Motto“ dieser spannenden Studie, so originell sind auch Argumentation und Darstellungsweise des Autors Sebastian Klotz: In „Romeo und Julia“ hat Shakespeare mit der Beschreibung des Zwiespalts zwischen dem sphärenhaften Silberklang der Musik und dem weltlichen Klang der Silbermünzen die schwerwiegenden und umfassenden Veränderungen aller bis dahin gültigen Normen und Kategorien gleichsam auf einen Nenner gebracht. Auf die englische Musikkultur dieses Zeitraums angewendet, ergibt sich folgendes Bild: Die Komponisten der weltlichen Madrigale und Lautenlieder (ayres) der als „Goldenes Zeitalter der englischen Musik“ bezeichneten Epoche von 1580 bis 1620 reflektieren einerseits diese neuen sozialen und gesellschaftlichen Erfahrungen, initiieren andererseits durch künstlerische und damit soziale Tätigkeit und Praxis neue Umgangsformen.

Der Autor analysiert in diesem Zusammenhang die strukturellen, poetologischen, funktionalen und soziokulturellen Bedeutungsaspekte der beiden selbständigen musikalischen Gattungen. Die Resultate seiner Untersuchungen läßt er in einem spannenden Beziehungsgeflecht zusammenfließen, mit dem Ergebnis, daß sich die