

biographie und vor allem ein detailliertes Inhaltsverzeichnis machen den Band benutzerfreundlich. Doch nun zu den Texten selbst. Eher populärwissenschaftlich ausgerichtet sind Pantelejmon Wassiljews Konzertführer zu Medtners den Klaviersonaten von 1962 und das Medtner-Kapitel aus Alexander Alexejews Gesamtdarstellung der russischen Klaviermusik von 1969. Hier gewinnen tendenziell das atmosphärische Nacherzählen von musikalischen Verläufen und das Einfühlen in den ›Gehalt‹ der Werke die Oberhand über analytische Einsichten. Aber das schließt nicht aus, dass auch hier auf der Grundlage von Archivalien und persönlichen Kontakten wertvolle Beobachtungen gemacht wurden. Strenger analytisch ausgerichtet ist Oleg Sokolows Aufsatz über die Sonatenform in Medtners Schaffen (1968) – eine Studie, die bis heute nichts von ihrem Wert verloren hat und das »Denken in Sonatenformen«, das für Medtner so typisch war, eingehend untersucht. Hier hat Kuhn gegenüber der Vorlage sogar ein Notenbeispiel ergänzt (190), Sokolows abschließende vergleichende Ausweitung des Themas auf Sonatenformen anderer Komponisten dagegen gekürzt. Der nach der Breite und Tiefe der Darstel-

lung wohl wertvollste Beitrag des Bandes stammt aus der Feder des Schostakowitsch-Freundes Daniel Shitomirski: Es handelt sich um einen spät veröffentlichten Teil seiner 1946 verfassten Dissertation, die nach den Restriktionen von 1948 nicht mehr zur Disputation zugelassen worden war; der Abschnitt zu Medtner wurde vom Autor bis Ende der 1970er Jahre mehrfach überarbeitet und schließlich 1981 publiziert. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass diese Studie die wohl profundesten Einsichten in Medtners musikgeschichtliche Position und in seine Ästhetik bietet, die in der Sowjetunion veröffentlicht wurden (als einer von ganz wenigen Autoren hat Shitomirski eingehend Medtners Schrift »Muse und Mode« aus dem Jahr 1935 gewürdigt, deren idealistischer Inhalt dem sozialistischen Realismus ein Dorn im Auge war). Dem Herausgeber ist für diese exzellente Wahl zu danken, nicht zuletzt, weil hier der Rahmen einer »Einführung in die Klaviermusik« überschritten wird und allgemeinere Aspekte zur Sprache kommen. Dass Veröffentlichungen wie diese zu einem stärkeren wissenschaftlichen Interesse an Medtner beitragen könnten, bleibt zu hoffen. [Christoph Flamm]

Gudrun Rhein: Der Dialog über die Malerei

Ludovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jh., Köln [u.a.] (Böhlau) 2008

Das Bemühen, Kunst theoretisch zu fassen, hat in kaum einem Zeitalter derart nachhaltige Grundlagenarbeit gezeitigt wie im Cinquecento, dem 16. Jahrhundert in Italien. Fußend auf ersten Studien des 15. Jahrhunderts – wie Leon Battista Albertis »De Pictura« (1435) oder der »Theologia platonica« von Marsilio Ficino (1474) – wurden Verfahren entworfen, Stellvertreter von Stilen berufen oder suspendiert und nicht zuletzt über Sinn und Unsinn von Kunst debattiert: An die Seite des »movere« (bewegen, berühren) trat das »delectare« (erfreuen) und schließlich das »demonstrare« (aufzeigen); die bloße Betrachtung des Bildes weitete sich um Ästhetik, Didaktik und Kunstkritik und avancierte gleichsam zur Rezeption. Aus Subjekt wurde Objekt, aus dem faszinierten Einzelnen eine kunstrezipierende Gemeinschaft und Kunst damit eine Einflusskategorie,

die »nützlich« wurde, sei es auf der weltlichen oder der kirchlichen Bühne der Macht. Gleichzeitig erhielt die Kunst (in diesem Falle durch die Anlehnung an die Rhetorik: »ut pictura poiesis«) ihre akademische »Zulassung«, indem sie eine Theorie vorweisen konnte, die qualitativ mit den benachbarten Branchen Literatur und Musik mithalten konnte. Die Mechanismen dieser Theoriebildung sind freilich so unterschiedlich wie ihre Intentionen, und nur selten waren ein Traktat und sein Verfasser frei von lokalen, regionalen oder auch nur eigennützigen Motiven. Dennoch gelang den einflussreicheren unter ihnen ein Diskurs, der die gesamte Kunstgeschichte erfasste und mit ihr die Rolle von Kunst stets in neue Kontexte und Bedeutungsebenen einzuspannen vermochte – ein spannender Prozess, der einen Blick in die Nachbardisziplin der Kunstgeschichte lohnt.

Gundrun Rhein widmet sich in ihrer Dissertation mit Ludovico Dolce einem der bedeutendsten und zugleich umstrittensten Vertreter der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts. Bedeutend, weil der »poligrafo« (»Vielschreiber«, meint: Schriftsteller) Dolce mit seinem »Dialogo della Pittura intitolato l'Areтино« von 1557 Beitrag zu jenem berühmten kunsthistorischen Streit der Metropolen Florenz und Venedig, die mit Michelangelo vs. Tizian zwei Schwergewichte in das Rennen um den bedeutendsten Künstler der Gegenwart schickten. Umstritten, weil die Forschung den »ungelehrten« Schreiber Dolce bislang als entweder unqualifiziert verkannte oder seine Schriften durch vergleichende Analyse als Korrelat von Prätexten und damit als angeblich unoriginell identifizierte. Dass diese Disqualifikation bislang dennoch drei üppige kommentierte Editionen in italienischer, französischer und englischer Sprache motivierte, zeigt die Schiefelage wohl am deutlichsten.



Rhein liefert mit ihrer Arbeit sowohl eine verdienstvolle kommentierte deutsche Übersetzung des Traktats als auch Inhalt und Hintergründe des norditalienischen Kräftemessens in Sachen Kunstvorrang. Weder der Verfasser, der sich nicht nur als Lektor und Herausgeber von so einflussreichen Büchern wie »De Cortegiano« oder Dantes »Commedia« betätigte, sondern auch bedeutende Werke für den Schulunterricht verfasste, kommt zu kurz, noch der Gegenspieler Giorgio Vasari, der 1550 Florenz und darin Michelangelo zum Epizentrum der norditalienischen Kunst gekürt hatte. Deutlich wird schnell der Nerv des Diskurses: Erhoben die Florentiner das »disegno«, die Zeichnung, zum höchsten Gut, also dem intellektuellen Gipfel malerischer Inspiration und deren Umsetzung, so plädierten die Venezianer für das »colorito«, die Farbe, die als »imitatio naturae« erst imstande sei, die formende Hülle der Zeichnung zu verlebendigen. Überspitzt formuliert endete in Florenz der künstlerische Prozess bei

der Formfindung – die Farbgebung galt demnach als »ausmalen« –, während die Zeichnung in Venedig lediglich den Rahmen für die darin (und womöglich darauf) anzubringende Kolorierung bildete. Die oft betonte und herausgestellte »Sinnlichkeit« der venezianischen Malerei kommt dabei rasch in den Sinn. Umgekehrt betrachteten die Florentiner das »colorito« als Vertuschung von Schwächen bei der »invenzione«, jener Erfindung oder Inspiration, die aller Kunst – und das ausnahmslos überall – vorausging.

Ganz so einfach ist der Gegensatz von Förmlichkeit und Akademismus (Florenz) sowie Sinnlichkeit und Poesie (Venedig) jedoch nicht. Nicht nur zeigt sich dies an zahlreichen Gemeinsamkeiten, wie etwa den Momenten der »varietà«, der »sprezzatura« und vor allem dem der »bellezza« (Schönheit) – dem so genannten »non so che«, dem unerklärlichen »Etwas« –, dessen Beherrschung erst den Meister ausmache. Auch erscheint seltsam, dass sich der Streit um Michelangelo mit dem »Jüngsten Gericht« ausgerechnet an einem Bild entzündete, das doch eher aufgrund seiner Progressivität umstritten war (da es für ein theologisches Motiv ungewöhnlich viel Nacktheit zeigte), denn aufgrund seines Formalismus. Im Gegenteil: Man warf ihm vor, der »convenevolezza«, der Angemessenheit, nicht genügend gehuldigt zu haben. Die venezianische Kritik Dolces an eben diesem Gemälde erscheint vielmehr äußerst konservativ, abhold jeglichem sinnlichen Empfinden.

Eben diese Reflexion von Zwischenebenen oder Graustufen, die der urbanen Auseinandersetzung die Schärfe, keineswegs aber ihre Würze nehmen, fehlt Rheins Arbeit, die weitgehend dem bekannten Schema der Kontrastierung der verschiedenen Ambitionen der Stadtstaaten folgt. Denn, wie sie selbst ausführte (184), erscheint Michelangelo Dolce im Grunde genommen nur deswegen nicht als »primus inter pares«, weil er auf dem Gebiet der »invenzione« enttäuscht habe. Michelangelo habe also schon, bevor er jenes so hervorgehobene Differenzkriterium der »disegno« – »colorito«-Ebene berührte, nicht die Eigenschaften eines Tizian gehabt, der schon hier dem kreativen Bedingungsgefüge von historischer Inspiration (Material) und persönlicher Formung (»Geist des Malers«, 63) optimal gerecht geworden sei. Die Differenz der beiden Maler scheint sich also bereits in einem Stadium auszuprägen, dem-

gegenüber jenes stets in den Vordergrund gestellte Moment von Zeichnung vs. Kolorit letztlich blass oder zumindest sekundär erscheint. Dazu fehlen allerdings weitergehende Überlegungen. Der Nachvollzug der Argumentation wird nicht eben leichter durch einen schwerfälligen, zeitweilig pedantisch oder naiv anmutenden Sprachduktus der Autorin, deren knappe Sätze ansonsten angenehm unverklausuliert hätten wirken können. Seltsam verquere Fußnoten-Formulierungen (35, FN 59) oder flapsige, abenteuerromanähnliche Anmerkungen (»Der Spieß sollte bald umgedreht werden!«) treffen auf unklare Schriftgrößen in Zitaten (mal »petit«, mal nicht). Hier hätten ein professionelles Lektorat oder ein wiederholtes kritisches Gegenlesen nicht geschadet, um redundanten Lektionen, die Formulierungen des Primärtextes folgen, zu entgehen: Wer hier wem zu entgegnen trachtete, ist bereits nach der Einleitung deutlich geworden. Dass die Haftung am Original eine (verständlicherweise) starke ist, hat

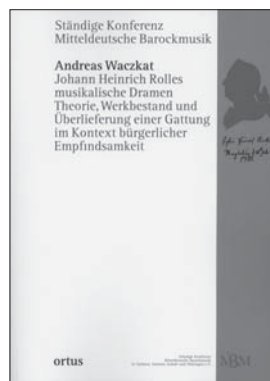
sich zu sehr in Textstil und Diskussionslevel verfestigt, denn auch die Überlegungen, warum Dolce noch heute aktuell sei, kommen leider kaum über Allgemeinplätze hinaus.

Trotz aller Verzagtheit, der mit wissenschaftlicher Initiative (angeregt durch die akademische Betreuung der Dissertandin?) hätte entgegnet werden sollen, obliegt der Autorin das große Verdienst, nicht nur den Traktat in deutscher Übersetzung und flankiert von allen dazu zugänglichen Kunstwerken in deutscher Sprache publiziert zu haben, sondern mit dem Verfasser eine außergewöhnlich anregende, weil eben widersprüchliche Figur erneut in das Rampenlicht der maßgeblichen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts gestellt zu haben. Selbstverständlich war auch schon 1557 klar, so Dolces Dialogführer Aretino, »daß das gute Malen eine Sache nur Weniger ist« (311) – welche Anstrengungen dazu aus venezianischer Perspektive nötig waren, kann man nun nachlesen. [Christiane Wiesenfeldt]

Andreas Waczkat: Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen

Beeskow (Ortus) 2007

Die musikalischen Dramen von Johann Heinrich Rolles fanden in der Musikgeschichtsschreibung bislang vor allem im Kontext der Oratorien des späteren 18. Jahrhunderts Beachtung und wurden – mehr oder weniger – unter die protestantische Kirchenmusik subsumiert. Auch sie fielen damit unter das erst in jüngster Zeit als obsolet erkannte Verdickt des »Verfalls«. Rolles Dramen wurde damit freilich in keiner Weise gerecht, sind sie doch weder Oratorien noch Kirchenmusik im engeren Sinne, vor allem aber stehen sie so deutlich wie wenige andere Gattungen für die Experimente und auch die Aufbruchstimmung jener Zeit. Mit dem Ziel einer grundlegenden Neubewertung und



des Verortens der Dramen Rolles in den literarischen wie musikalischen Strömungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat sich Andreas Waczkat diesem Werkkomplex nun in seiner Rostocker Habilitationsschrift angenommen.

Die klar gegliederte Arbeit nähert sich den Dramen und ähnlichen Kompositionen Rolles in fünf Hauptkapiteln: I. Voraussetzungen, II. Literarische Theorie und kompositorische Umsetzung, III. Die musikalischen Dramen, IV. Singspiele und Oratorien und V. Die Überlieferung der musikalischen Dramen. Nach einem resümierendes Schlusskapitel schließt sich ein »Verzeichnis der behandelten Werke von Johann Heinrich Rolle« an. Weitere Verzeichnisse sowie Personen- und Ortsregister beschließen den Band.

Während im ersten Kapitel der Stand der Forschung sowie die äußeren Voraussetzungen der Dramen – vor allem Rolles Biographie und das Musikleben in Magdeburg – thematisiert werden, folgt im zweiten zunächst eine eingehende Erörterung der literarischen Voraussetzungen und Diskurse;