

## BESPRECHUNGEN

*Der Mensuralcodex St. Emmeram. Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Kommentar und Inventar von Ian RUMBOLD unter Mitarbeit von Peter WRIGHT. Einführung von Martin Staehelin. Hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek und Lorenz WELKER. Zwei Bände: Kommentar (IX, 152 S.), Faksimile. Wiesbaden: Reichert Verlag 2006 (Elementa Musica. Vol. 2.)*

IAN RUMBOLD / PETER WRIGHT: *Hermann Pötzlinger's Music Book. The St Emmeram Codex and its Contexts. Woodbridge: The Boydell Press 2009. XVIII, 348 S. (Studies in Medieval and Renaissance Music 8.)*

Anzuzeigen sind gleich zwei Publikationen, die sich dem berühmten Codex St. Emmeram widmen, einer der wichtigsten und umfangreichsten Quellen mit mehrstimmiger Musik aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ihren Namen verdankt sie dem Umstand, dass sie sich bis zur Säkularisierung im Regensburger Benediktinerkloster St. Emmeram befand, seither gehört die Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Clm 14274). Am Beginn des Prozesses, der zu diesen Publikationen führte, stand ein forschungsgeschichtliches Kuriosum und eigentlicher ‚worst case‘: Zwei junge Forscher widmeten sich unabhängig und ohne voneinander zu wissen derselben Musikhandschrift und gelangten auf unterschiedlichen Wegen zum gleichen Ergebnis. Sowohl Dagmar Braunschweig-Pauli (Bonn) als auch Ian Rumbold (Cambridge) gelang 1982 die Identifikation des Hauptschreibers und ursprünglichen Besitzers dieser Handschrift, des in St. Emmeram zeitweilig als rector scholarum tätigen Hermann Pötzlinger (ca. 1415/20–1469). Mehr noch, sie identifizierten zugleich eine ganze Bibliothek mit weiteren Bänden aus dem Besitz Pötzlingers, heute ebenfalls in München. Damit ergaben sich ein konkreter Anhaltspunkt und Kontext für das einzigartige Musikmanuskript und die Basis für die weitere Forschung.

Eine im Juni 2003 von Lorenz Welker in München organisierte Tagung „Der Mensuralcodex St. Emmeram (Clm 14274): Entstehung, Bestand, Kontext“ stellte einen weiteren Mei-

lenstein dar: So wurde eine zu diesem Zeitpunkt noch zur Diskussion stehende, nur partiell farbige Reproduktion zugunsten eines Farbfaksimiles aufgegeben (die damit noch schwieriger werdende Finanzierung konnte dank eines glücklichen Engagements der Oberfranken-Stiftung gelöst werden). Zugleich initiierten Ian Rumbold und Peter Wright im Anschluss an die Tagung ein längerfristiges und vom britischen Arts & Humanities Research Council unterstütztes Forschungsprojekt „The Music Anthology of Hermann Pötzlinger“, domiziliert an der University of Nottingham. Das Faksimile wurde 2006 vorgelegt, nun erschien abschließend der Band *Hermann Pötzlinger's Music Book*. Diese Genese erklärt auch, warum der Kommentar des Faksimiles zweisprachig (deutsch-englisch) und die Begleitpublikation nur in englischer Sprache vorliegen. Es ist aber auch ein Zeichen für die Verlagerung der musikalischen Mittelalter- und Renaissanceforschung in den angelsächsischen Bereich.

Das vorbildlich in der Qualität, aber keineswegs übertrieben luxuriös ausgestattete Faksimile bietet eine vierfarbige Reproduktion der großformatigen Papierhandschrift mit ihren fast 160 Blättern. Es lässt keine Wünsche offen und ermöglicht nun den Nachvollzug der manchmal komplexen Schriftbefunde. Gedruckt wurde das Faksimile auf alterungsbeständigem Papier – spätestens hier wird sich dereinst der unschätzbare Vorteil eines gut gedruckten Faksimiles gegenüber den etwa gleichfalls von der Münchner Staatsbibliothek im Internet in der Digitalen Bibliothek zugänglich gemachten digitalen Verfilmungen anderer Quellen zeigen. Im separaten Kommentarband zum Faksimile findet sich zu Beginn eine Einführung von Martin Staehelin, worin eine grobe Situierung der Quelle und ihrer Bedeutung geleistet wird. Es folgt ein ausführlicher Kommentar von Rumbold und Wright, in dem vor allem präzise handschriftenkundliche Angaben (zu Einband, Papier, Lagenaufbau, Schreiberhänden etc.) zu finden sind. Vorgestellt werden auch weitere Materialien, die im Rahmen der Faksimilierung aus Falzen gewonnen wurden. Den Abschluss bildet ein ausführliches

Inventar des Inhalts in Tabellenform (mit Angaben auch zu konkordanten Überlieferungen und modernen Editionen). Hiermit stehen nun alle notwendigen Informationen für eine weitere Auseinandersetzung mit dem Inhalt des St.-Emmeram-Codex bereit.

In diesen Kommentarband flossen bereits Erkenntnisse ein, die in der nun publizierten Studie von Rumbold und Wright ausführlich dargestellt sind. Die beiden Autoren versuchen darin eine quellenbasierte Rekonstruktion des Lebens von Pötzlinger, ausgehend von der weit verzweigten Familie des niederen Adels in Franken über seine urkundlich belegte Laufbahn mit Studium an der Wiener Universität (1436–1439), Positionen als Priester in Auerbach (1439) und als Schulmeister in St. Emmeram sowie einem weiteren Studienaufenthalt an der Leipziger Universität (1456–1458) bis zu seinem Lebensabend wiederum in Regensburg. (Eine tabellarische Übersicht der wichtigsten Stationen wäre in dieser Publikation zur besseren Orientierung sicher hilfreich gewesen.)

Hermann Pötzlinger hatte eigentlich keinen besonders auffälligen Lebensweg, der eine mehrere hundert Seiten umfassende Studie rechtfertigen würde. Die Autoren weisen aber zu Recht auf eine Besonderheit hin: Wohl in seinen Studienjahren an der Wiener Universität entwickelte er eine besondere Affinität zu Büchern – und dies bedeutete in der Zeit der Handschriftenkultur ein lebenslanges Sammeln und Anfertigen von Abschriften. Er hinterließ schließlich eine für die damalige Zeit stattliche Bibliothek von mehr als hundert Bänden. Diese Bücher übergab Pötzlinger noch zu Lebzeiten dem Regensburger Kloster als eine Art Lebensversicherung, durfte er doch dafür ein Häuschen in Klostersnähe bewohnen und wurde dort im Alter versorgt. Und Teil dieser Bibliothek war auch seine Musikhandschrift mit etwa 250 ein- und vor allem mehrstimmigen Sätzen; in zeitgenössischen Katalogen seiner Büchersammlung wird die Musikhandschrift aber merkwürdigerweise nicht genannt.

Folgend dem Anspruch der beiden Autoren, „to explore the possible motives that led Pötzlinger to write down this music and have it bound as a book, thus preserving it for posterity“ (S. 9), werden jeweils materialreiche Seitenblicke auf die verschiedensten Aspekte gewor-

fen. So gibt es lange Abschnitte über die Familie Pötzlingers (Kapitel 1), auch über die Linien der Pötzlingers, die nur indirekt mit Hermann Pötzlinger in Verbindung stehen – sie erhellen aber die „social world“, in der er sich bewegte. Oder es finden sich Zusammenstellungen der Dokumente, die über Musik an der Wiener Universität Auskunft geben (Kapitel 2), obwohl der Codex St. Emmeram direkt sicher nichts mit dem Studium Pötzlingers zu tun hat. Aber nun konnte eine Reihe von Beiträgern zu seiner Musiksammlung identifiziert werden, die sich im gleichen Milieu bewegten. Auch der Einfluss der Melker Reform auf das Regensburger Klosterleben wird dargestellt (Kapitel 4), weil sich hierin eine Begründung sehen lässt, warum die vorher in losen Lagen aufbewahrte Handschrift zu einem Buch gebunden wurde. Dass bei diesen vermeintlichen Digressionen gelegentlich auch weniger zum Thema gehörige Materialien ausgebreitet werden, wie etwa die Belehrung über die Siedlungsgeschichte Regensburgs (S. 115), ist zum einen sicher dem Finderstolz der beiden Autoren zuzuschreiben. Sie entschuldigen sich für solche Passagen aber mit dem Hinweis, dass in der englischsprachigen Forschung gerade Zentraleuropa im 15. Jahrhundert bislang kaum im Zentrum stand und deshalb ein breiteres Bild von Nutzen wäre (S. 8).

Die chronologische Anlage der Kapitel wird durch an den betreffenden Stellen gleichsam eingeschobene Abschnitte etwa über den St.-Emmeram-Codex (Kapitel 3) oder über die konkreten Aufgaben eines rector scholarum im Regensburger Kloster (Kapitel 5) ergänzt. Eine Fülle von neuen Erkenntnissen zeugt von der sinnvollen Investition der Forschungsleistung, etwa hinsichtlich der hinreichend präzisen Datierung der Anlage der Sammlung (vor allem zwischen spätestens 1439 und 1444, also im direkten Anschluss an Pötzlingers Studienabschluss) oder der erwähnten Identifikation anderer Schreiber bzw. Beiträger zu Pötzlingers Sammlung (vor allem in Wien). Trotz der zahlreichen Einzelergebnisse finden sich oft zusammenfassende Formulierungen wie „It remains unclear, however, [...]“, verbunden mit dem Hinweis auf anstehende weitere Forschungsanstrengungen, etwa zur universitären Musikpraxis. Das ist sehr redlich und fordert zu einer weiteren Beschäftigung mit der Quelle heraus. Keineswegs sollte der vorgelegte Band als

gleichsam letztes Wort zum St.-Emmeram Codex aufgefasst werden.

Tatsächlich bleibt es immer noch rätselhaft, warum Pötzlinger seine Musikhandschrift anlegte. Und dies erinnert an den in vielerlei Hinsicht vergleichbaren Hartmann Schedel (1440–1514) und seinen „*liber musicalis*“ (Cgm 810), der gleichfalls als solitäre Musikalie in einer noch umfangreicheren persönlichen Bibliothek überliefert wurde. Bei beiden nur um eine Generation auseinander liegenden Sammlern lässt sich vor allem eine Leidenschaft für Bücher (im Plural) nennen. Und dazu gehörte jeweils eben auch eine Musikhandschrift, wobei diese weder von Pötzlinger noch von Schedel als offizieller Teil ihrer Bibliothek gewertet wurden – ein oft übersehener Hinweis auf die auch außermusikalische Bedeutung von Musikalien.

Zu erwähnen ist schließlich noch die auf die Studie bezogene CD *The St Emmeram Codex* des Ensemble Stimmwerck (Aeolus, AE-100023). Hier ist eine Reihe der wichtigen Kompositionen aus dieser Quelle eingespielt worden, die in dem anzuzeigenden Band auch besprochen und dort im Anhang ediert sind.

(Januar 2010)

Martin Kirnbauer

*ULRIKE HASCHER-BURGER: Verborgene Klänge. Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1550. Mit einer Darstellung der Musik-Ikonographie von Ulrike VOLKHARDT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 216 S., Abb.*

Das *Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1550* verspricht als „Katalog“ sowohl eine „wissenschaftliche Dokumentation“ als auch die „Sichtbarmachung der faszinierenden Bestände für ein größeres Publikum“ (S. 7). Sichtbar werden diese Bestände durch viele bunte Bilder – die Wissenschaft ist jedoch weitgehend in den Hintergrund getreten.

Die Gretchenfrage lautet: Was ist ‚Musik‘? Wenn Ulrike Hascher-Burger sich allein auf Noten bezieht, so beschränkt sich dieses Inventar auf den Einblick in einen interessanten Ausschnitt. Die Musikwissenschaft hat dagegen von Anbeginn über den niedrigen Tellerrand rein notierter Musik hinausgeschaut: ‚Musik‘ sind auch Liedtexte, deren Melodien

bekannt oder unbekannt sind, Musik sind auch liturgische Gesänge ohne Notation, zur Musik und Musikkultur werden alle Arten von Quellen gezählt, die Aufschluss über musikalische Traditionen und Praktiken in Geschichte und Gegenwart geben.

Ulrike Hascher-Burger setzt ‚Musik‘ dagegen mit ‚Noten‘ gleich: Sie führt allein Quellen oder Quellenteile mit musikalischer Notation oder Melodieverweisen auf. Dadurch werden zentrale Quellen der deutschen geistlichen Musikkultur im Spätmittelalter aus ihrem Kontext gerissen und in der Darstellung verstümmelt. Bedeutende Zeugnisse der spätmittelalterlichen geistlichen Liedkultur (wie das Ebstorfer Liederbuch) werden fast ganz verschwiegen, wichtige Handschriften wie das Wienhäuser Liederbuch fragmentarisiert: Von den 59 im Liederbuch enthaltenen Gesängen sind nur 16 aufgelistet, nämlich diejenigen, die im Liederbuch selbst musikalische Notation aufweisen – die anderen Lieder werden gar nicht erwähnt, obwohl ihre Melodien zum Teil aus Konkordanzen bekannt sind. Umso wichtiger wäre es zudem gewesen, die Unika dieses Liederbuchs zu benennen. Das Gleiche gilt für den Ebstorfer Musiktraktat V,3, ein einmaliges Lehrwerk, von dem nur die Gesangsübungen dargestellt werden. Immerhin werden die weiteren Abbildungen in diesem Traktat (Guidonische Hand, Tonarbuchstaben) erwähnt (S. 30) – dass diese Abbildungen Texte illustrieren, nämlich eine konzentrierte Zusammenfassung der gängigen mittelalterlichen Musiktheorie, scheint dagegen nicht nennenswert. Und erst recht nicht, dass dieser Traktat einen einmaligen Einblick in die musikalischen Lehrmethoden in Frauenklöstern gewährt.

Was ist mit anderen Quellen ohne Notation? Zu erwähnen wären Übungssätze für den Musikunterricht in der Ebstorfer Handschrift V,4, unzählige liturgische Handschriften mit zentralen Gesängen für Messe und Stundengebet (diese Gesänge waren so bekannt, dass sie nicht mit Noten versehen wurden), Aufzeichnungen von Klosterschülerinnen, in denen die Schwierigkeiten beim Auswendiglernen der liturgischen Gesänge benannt werden – und vieles mehr. Erstaunlicherweise bricht die Autorin bei den Medinger Handschriften, die sie mit erheblichem Aufwand in 20 Bibliotheken in Europa und den USA gesichtet hat, mit ih-

rem Prinzip: Hier werden auch Gesänge ohne Notation erwähnt.

Ob es sich um ein Inventar oder einen Katalog handelt, bleibt ungeklärt; Vorder- und Rückseite des Einbandes erheben auf das eine und das andere Anspruch. Innerhalb des Buches wird durchweg von „Katalog“ gesprochen – dieser Anspruch wird aber in keiner Weise eingelöst (vergleichend sei auf den Katalog *Handschriften des Klosters Ebstorf* von Renate Giermann und Helmar Härtel verwiesen). Weder bietet dieser „Katalog“ eine liturgische, hymnologische oder zumindest literarische Einordnung der aufgeführten Quellen, noch wird auf Konkordanzen hingewiesen – das wäre insbesondere für die Liederbücher dringend notwendig, da auf diese Weise mögliche Vernetzungen zwischen den Klöstern und mit anderen Regionen deutlich werden. Vor allem aber geht diese Art der Inventarisierung völlig an dem eigentlichen Kulturraum der Lüneburger Klöster vorbei. Die Quellen der Lüneburger Klöster bieten in ihrer Geschlossenheit und Homogenität einen in Deutschland einmaligen Bestand an Quellen zum spätmittelalterlichen geistlichen Leben in Frauenklöstern. Insbesondere für die Musikwissenschaft sind sie von hoher Bedeutung, da hier eine Vielzahl an textlich-musikalischen Quellen erhalten ist, die Einblicke in liturgische Aufführungspraxis, Frömmigkeitstraditionen und Liedpflege gewähren. Diese Quellen aber werden nur verständlich, wenn man sie unter Aspekten der Liturgie, Theologie und Frömmigkeitskultur in der Zeit der Klosterreform des 15. Jahrhunderts untersucht. Die Isolierung der Quellen mit musikalischer Notation bedeutet einen Rückschritt, da der notwendige Kontext ignoriert wird. Der „Katalog“ ist im Grunde nichts anderes als ein Manual für eine Aufführung und Einspielung musikalischer Quellen aus den Heideklöstern – die ja gerade auch in sechs CDs herausgekommen ist, von den gleichen Personen und den gleichen Förderern. Nicht einmal dieser impliziten Zielsetzung aber wird der „Katalog“ gerecht, da ja bekannte, aber nicht mit Noten versehene Lieder und Gesänge ignoriert werden. Zwar wird versprochen, dass eine Darstellung der „inhaltlichen Aspekte“ noch folgt (S. 12); der angegebene, im Druck befindliche Aufsatz handelt jedoch laut Titel nur von der Überlieferung. Auf

Inhalte wird man demnach weiter warten müssen.

Zu Ulrike Volkhardts „Darstellung der Musik-Ikonographie“ ist anzumerken, dass dies nur eine dreiseitige, populärwissenschaftliche Einführung ist, die der komplexen Thematik in keiner Weise gerecht wird. Die zentrale Fragestellung – seit Langem ein Forschungsdesiderat –, ob in Frauenklöstern instrumental musiziert wurde und was die musikalische Ikonographie dazu aussagen könnte, wird in zwei Sätzen abgehandelt. Quellenbeweise für das Ergebnis, dass in den Klöstern Instrumente gebraucht wurden – wann?, unter welchen Bedingungen?, liturgisch? – werden nicht erbracht. Möglicherweise handelt es sich hier nur um eine Rechtfertigung für die Hinzufügung instrumentaler Klangfarben auf den sechs CDs, die sich aufführungspraktisch an die CD *Das Liederbuch der Anna von Köln* (Ensemble Ars Choralis Coeln, 2007) anlehnen. Eine kürzlich erschienene Fachstudie der Germanistin Henrike Lähnemann weist demgegenüber auf theologischer und frömmigkeitsgeschichtlicher Grundlage überzeugend nach, dass die Instrumentendarstellungen (und zwar auch der Orgeln) in den Medinger Handschriften für den „mentalen Jubel“, d. h. das Singen im Herzen, nicht aber für eine instrumentale Praxis in den Klöstern stehen (Henrike Lähnemann, „*Per organa*. Musikalische Unterweisung in Handschriften der Lüneburger Klöster“, in: *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hrsg. von Henrike Lähnemann und Sandra Linden, Berlin 2009, S. 397–412).

„Ziel der Katalogausgabe ist es, das Material schnell in einer ersten Form bekannt zu machen“ (S. 12). Das „Schnell“ spielte offenbar eine wesentliche Rolle: „Bearbeitungszeit und Umfang erlauben keine Tiefenerschließung“, rechtfertigend wird dabei auf die *Neuen Konzepte* für die Handschriftenerschließung der DFG aus dem Jahr 2001 verwiesen (S. 12). Hier gehen jedoch die Medien etwas durcheinander: Das Konzept der DFG zielt auf eine leicht zugängliche *Internet*-Inventarisierung hin, die handschriftliche Quellen in einer ersten, nicht in die Tiefe gehenden Auflistung allgemein greifbar machen soll. Das vorliegende Buch ist dagegen eine kostspielige Hochglanz-Ausgabe – wer in sie investiert, wird von den Inhalten enttäuscht. Vor allem aber ist in den Richtlinien

der DFG von einer Fragmentarisierung und De-Kontextualisierung unbedingt interdisziplinär eingebetteter Quellenbestände keine Rede – und genau das wurde in dem vorliegenden Inventar gemacht. Ziel der neuen Richtlinien ist die „Informationsversorgung“, in diesem Fall der musikwissenschaftlichen, hymnologischen und liturgiewissenschaftlichen Forschung (S. 13). Dieses Inventar verschleiert jedoch die Anzahl, Funktion und Bedeutung der Quellen in den Lüneburger Klöstern eher, als dass es Informationen bietet.

Zu fragen bleibt zuletzt noch immer, warum die Autorinnen und die Projektleitung es so eilig hatten – mit einer gründlichen, umfassenden Darstellung dieses zentralen spätmittelalterlichen Quellenbestandes wäre der Musikwissenschaft, anderen Disziplinen und der interessierten Öffentlichkeit weit mehr gedient als mit einem fragmentarischen, aber immerhin bunten Bilderbuch.

(September 2009)

Linda Maria Koldau

WINTON DEAN: *Handel's Operas 1726–1741*. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 565 S., Abb., Nbsp.

Alle Händelianer wussten, dass der hochbetagte Winton Dean an der Fertigstellung des zweiten Opernbuches arbeitete, und sie fieberten dem Erscheinen des Bandes entgegen. Der erste, eine Gemeinschaftsarbeit von John Merrill Knapp und Winton Dean, erschien 1987 und endete aus praktischen Gründen kurz vor dem Ende der Zeit der Royal Academy. Beide Bücher sollten einigermäßen gleich stark werden, und das ist fast perfekt gelungen. Der neue Band (mit 1430 g nur 115 g leichter) ist auf weißes solides Papier gedruckt, ausgestattet mit Illustrationen von Bühnebildentwürfen, dem Grundriss des Covent Garden Theatre, berühmten Sängerkarikaturen und Faksimileabbildungen aus verschiedenen Manuskripten.

Das Buch behandelt die letzten 22 von Händels 42 Opern von *Alessandro* (HWV 21) bis *Deidamia* (HWV 42) in chronologischer Folge und beginnt mit einem Kapitel über die „Rival Queens“, die rivalisierenden Operndiven Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, die sich, glaubt man den Überlieferungen, einen spektakulären Zweikampf auf offener Bühne geliefert haben sollen. Die Cuzzoni debütierte

bereits 1723 als Teofane in Händels *Ottone*, die Faustina kam im März 1726 an und sang die Partie der Rossane in *Alessandro*. Bis zum Zusammenbruch der Royal Academy 1728 arbeitete Händel mit zwei Primadonnen gleichzeitig; das war eine außerordentliche Konstellation nach kontinentalem Vorbild, nicht nur für Händel, sondern auch für das Londoner Publikum, das in zwei Parteien zerfiel. Dean beschreibt die Entwicklung des Primadonnenkrieges und die Spaltung des Publikums in ‚Cuzzonisten‘ und ‚Faustinianer‘, die die Vorstellungen durch Buhrufe und Zischen störten; er führt jedoch das frühzeitige Spielzeitende auf den Skandal bei der Vorstellung von Bononcini's *Astinatte* am 6. Juni 1727 zurück, wofür es keinen Beweis gibt. Es wird nicht völlig klar, dass es keine handgreifliche Auseinandersetzung auf der Bühne gab, sondern die Aufführung deshalb abgebrochen worden war, weil das Publikum trotz der Anwesenheit der Kronprinzessin Caroline von Ansbach massiv störte. In der folgenden Spielzeit traten beide Sängerinnen weiterhin zusammen auf, doch die Akademie geriet in immer stärkere finanzielle Schwierigkeiten. Die Sänger erhielten exorbitante Gagen und durch die erfolgreiche *Beggar's Opera* von John Gay und Christopher Pepusch wurde viel Publikum abgezogen, so dass schließlich 1728 die Royal Academy zusammenbrach und Händel und Heidegger ein neues Opernunternehmen, die sogenannte „Second Academy“, gründeten und neue Sänger engagierten.

Ausgerüstet mit weiteren Hintergrundinformationen über die Besetzung des Orchesters und dessen Klang startet der Leser in die ersten Kapitel über die Opern von 1726–1728 (*Alessandro*, *Admeto*, *Riccardo primo* und *Tolomeo*). Wer Winton Deans Bücher kennt, wird sich auch in diesem schnell zurechtfinden. Er folgt seinem altbewährten Muster, das er für sein Oratorienbuch entwickelt hat. Für jede Oper steht ein Kapitel zur Verfügung, das mit einer Synopsis beginnt, mit einer Besprechung des Librettos und dessen Vorlagen fortgesetzt wird, um sich anschließend der Musik zuzuwenden. Danach behandelt Dean die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte. Dazu gehören selbstverständlich auch die Besetzungslisten und die Fassungen der Wiederaufführungen unter Händel, doch auch kurze Angaben zur modernen Rezeption. Anschließend

werden das Autograph und die zeitgenössischen Libretti beschrieben, weiterhin die Abschriften (mit Angaben zu Kopisten und zur Datierung) und Frühdrucke, die hinsichtlich des Inhalts genau examiniert wurden. Auch die Ausgabe von Chrysander und, wenn bereits erschienen, die Bände der *Hallschen Händel-Ausgabe*, werden kritisch bewertet. Dean geht auf Besonderheiten der Werke ein, wie beispielsweise die bemerkenswerten musikalischen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen von *Riccardo primo* oder auf Händels zahlreiche Entlehnungen aus Bononcini's *Xerse* für seinen eigenen *Serse*, die anhand von Notenbeispielen veranschaulicht werden.

Die drei Zwischenkapitel über die Zeit der Second Academy, in der die Opern *Lotario*, *Partenope*, *Poro*, *Ezio*, *Sosarme*, *Orlando* und *Arianna* uraufgeführt wurden, Händels Opernspielzeit in Covent Garden mit *Ariodante*, *Alicina*, *Atalanta*, *Armino*, *Giustino* und *Berenice* und schließlich über die letzten Opern *Faramondo*, *Serse*, *Imeneo* und *Deidamia* enthalten umfangreiche Hintergrundinformationen zum Opernbetrieb. Hier wird der Verlauf der Spielzeiten geschildert; man erfährt, welche Sänger zur Verfügung standen, welche Erfolge und Misserfolge zu verzeichnen waren, wie es um die Opernfinanzen stand. Die Opera of the Nobility war gegründet worden, später die Middlesex Opera; Händel hatte gesundheitliche Probleme, für kurze Zeit tanzte Marie Sallé in Händels Opern. Dean schreibt über John Rich und sein neues Covent Garden Theatre und auch über Händels Oratorienaufführungen.

An die Besprechung der Opern schließen sich zwei Epiloge an, das Fazit seiner großen Veröffentlichungen. Der Titel des Epilogue 1 „From Oratorio to Opera“ ist eine Reminiszenz an eine Zwischenüberschrift in Anthony Hicks' Artikel „Handel“ im *New Grove*: „9. From Opera to Oratorio“. Für Dean ist sie ein persönliches Motto, denn er kam vom Oratorium zur Oper. Ihn beeindruckte die große dramatische Dichte, die er in der Oper vermisste, er war zunächst von den szenischen Oratorienaufführungen beeindruckt, die er nicht ablehnt. Während er in seinem 1959 erschienenen Oratorienbuch noch schrieb, dass Händels Opern streng genommen theatralisch unmöglich sind, der Komponist in seinen Opern auf ihn wie ein gescheitertes Genie wirkt und dass Händel die Chance ver-

passte, eine englische Oper zu begründen, kam er im Laufe der Zeit zu der Erkenntnis, dass Händel vor allem ein Mann des Theaters war, der wusste, was auf der Bühne funktionierte: Der gewaltige Dramatiker der Oratorien erwuchs aus der Erfahrung als Opernkomponist.

Dean, geboren 1916, vier Jahre, bevor die Göttinger Händel-Renaissance begann, hatte die Gelegenheit, fast die gesamte Geschichte der Etablierung von Händels Opern auf der Bühne des 20. Jahrhunderts mit all ihren Problemen und Höhepunkten hautnah und bewusst miterleben. Diese Rezeptionserfahrung schlägt sich im Epilogue 2 „Handel's Operas on the modern Stage“ nieder. Es wird (zu Recht) kritisiert, dass in modernen szenischen Produktionen nicht auf die Wirkung der Musik vertraut wird. Die Regisseure meinten, sie müssten das Werk modernisieren. Würde man Händels Anweisungen streng befolgen und ein vernünftiges Tempo wählen, könnten die Opern durchaus in voller Länge ohne Kürzungen gespielt werden, ohne das Publikum zu langweilen. Das Kapitel ist ein Plädoyer gegen das sogenannte Regietheater, das die Idee des Regisseurs über das Werk stellt, und für die gründliche Auseinandersetzung mit dem wirklichen Konzept der Oper.

Am Ende des Buches befinden sich die Anhänge A–E. Die strukturelle Analyse ist eine Übersicht über die Art und Anzahl der Sätze in den Opern bei der Erstaufführung. Anhang B gibt eine Übersicht über die Instrumentierung, Anhang C eine Übersicht über die Aufführungen von Händels Opern zu seinen Lebzeiten und die Standorte der Libretti. Anhang D bietet eine Liste der Entlehnungen aus eigenen und fremden Kompositionen, und Anhang E ist eine Tabelle der modernen Opernaufführungen bis Ende 2005, die der Dokumentation von Manfred Rätzer, *Szenische Aufführungen von Werken Georg Friedrich Händels vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Halle 2000, und dem konstanten freundschaftlichen Kontakt beider Wissenschaftler verpflichtet ist.

Das Buch ist gut geschrieben und zeugt von einem beeindruckenden Wissen und gründlicher Forschung. Dean befindet sich in einer Position, die den gelegentlich durchscheinenden Sarkasmus und schulmeisterhafte Kritik, beispielsweise an der Ausgabe Chrysanders oder noch lebenden Autoren, unnötig macht,

ein neutralerer Tonfall bei der Auseinandersetzung mit fremden Publikationen hätte das Vergnügen noch erhöht. Chryсандers Leistung ist unbestritten, und man muss berücksichtigen, dass die Entwicklungsstände der Editions-technik und der Forschung im 19. Jahrhundert mit den gegenwärtigen nicht vergleichbar sind. Auch das Zurückfinden zum Original war ein langer historischer Prozess und ist ein Resultat aus Experimenten und wissenschaftlicher Forschung. Zwischen 1754 und 1920, in den 166 Jahren, in denen Händels Opern nicht aufgeführt wurden, ging viel Wissen um Aufführungspraxis und Ästhetik verloren, das man sich erst wieder zurückerobern musste. Manche individuellen Ansichten Deans werden nicht von allen Lesern geteilt werden.

Mit dem Erscheinen dieses Buches wurde die erste umfassende Besprechung aller dramatischen Werke Händels vervollständigt. Alle Bände sind kompakt und informativ, untermauert mit zahlreichen zeitgenössischen Dokumenten und gründlichen Quellenstudien, und sie schließen die wichtigsten Ergebnisse der jeweils modernen Forschung ein. Sie sind eine solide, unverzichtbare Grundlage für jeden, der sich mit Händels Werk beschäftigen möchte.

(März 2010)

Annette Landgraf

HANS JOACHIM MARX: *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 2 Teilbände, 1125 S., Abb. (Das Händel-Handbuch. Band 1.)

*Händels Opern*. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN und Panja MÜCKE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 2 Teilbände, je 483 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 2.)

*Händels Instrumentalmusik*. Hrsg. von Siebert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 618 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 5.)

Das als Supplement zur *Hallischen Händel-Ausgabe* konzipierte *Händel-Handbuch* in vier Bänden ist in die Jahre gekommen. Seit seiner Publikation in den Jahren 1978 bis 1986 hat sich nicht nur der Personenkreis der Forschenden beträchtlich verändert und erweitert, sondern auch deren Blickwinkel auf die Sache: Neben das philologische und dokumentarische Bemühen um Biographie und Werke Händels sind zunehmend Fragestellungen ge-

treten, die den Menschen Händel und sein Handeln als Interpret, Pädagoge, Komponist, Impresario und Privatperson innerhalb seiner unterschiedlichen soziokulturellen Wirkungsfelder in Deutschland, Italien und England zu verorten suchen. Dabei reicht das methodische Spektrum mittlerweile von der traditionellen Werkanalyse über gattungs- und sozialgeschichtliche Fragestellungen bis hin zu solchen der Aufführungspraxis und Genderforschung, etwa hinsichtlich der Geschlechterrollen in den Opern Händels oder zur Bedeutung der Sexualität des Komponisten für seine Musik. Grund genug also, ein neues Handbuch zu konzipieren, dass dieser kaleidoskopartigen Vielfalt Rechnung zu tragen in der Lage ist und die vorhandenen Forschungsergebnisse zu bündeln und zu erweitern sucht.

Mit insgesamt sechs umfangreichen Bänden – neben den hier besprochenen noch solche zu Oratorien, Oden und Serenaten, zur Kirchenmusik und vokalen Kammermusik sowie ein Händel-Lexikon – steht der von Hans Joachim Marx herausgegebenen Reihe *Das Händel-Handbuch* erheblich mehr Raum zur Verfügung als dem älteren *Händel-Handbuch*. Trotz dieser guten Rahmenbedingungen und neuer inhaltlicher Schwerpunkte ist es keineswegs so, dass *Das Händel-Handbuch* nun einfach das *Händel-Handbuch* ersetzen könnte. Dazu sind deren Konzeptionen einerseits zu unterschiedlich – was sich durchaus auch in einem diese Differenz akzentuierenden und Missverständnissen vorbeugenden Reihentitel hätte niederschlagen können –, andererseits fußt die im Rahmen der neuen Reihe vorgenommene Plateaubildung, wie jedes andere Handbuch auch, ganz selbstverständlich auf der bereits zur Verfügung stehenden Forschungsliteratur.

Dies gilt auch für Marx' biographische Enzyklopädie *Händel und seine Zeitgenossen*, für deren Fakten die 1985 in erweiterter Fassung publizierte Dokumentarbiographie von Otto Erich Deutsch (*Händel-Handbuch*, Band 4) als erster Ausgangspunkt diente (vgl. Marx, S. 73). Marx' Band lässt sich gewissermaßen als Resultat des seit den 1980er-Jahren stetig gewachsenen Bewusstseins für die musikhistorische Bedeutung des soziokulturellen Kontextes lesen. So betont Marx im Vorwort, ihm sei aufgefallen, „dass es nicht nur Mäzene waren, die [Händels] musikalisches Wirken beeinflussten,

sondern auch Persönlichkeiten, die mittelbar oder unmittelbar an seinen öffentlichen Unternehmungen beteiligt waren. Es waren nicht nur die berühmten ‚Sängerstars‘, [...] sondern auch die unzähligen Orchestermusiker und Chorsänger, die Textdichter und Übersetzer, die Bühnenmaler, Notenkopisten, Musikdrucker, Theaterpächter und Agenten bis hin zu den Logenschließern“ (S. 9). Konsequenterweise gilt sein Erkenntnisinteresse der Darstellung der „gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Händel lebte und arbeitete“, einschließlich der für ihn relevanten Personen und Netzwerke.

Grundlegend zu deren Verständnis ist Marx' umfangreiche „Einleitung: Händels Beziehung zu seinen Zeitgenossen“ (vgl. S. 25–72), in der chronologisch geordnet unterschiedliche Lebensphasen Händels und seine Verhaltensstrategien bzw. sein Verhältnis zu den damit verbundenen Personengruppen skizziert werden. Marx streift u. a. Händels Herkunft aus einer Arztfamilie, seine an höfischen Idealen ausgerichtete Erziehung nebst den darin wurzelnden Kommunikationsstrategien im Zusammenhang mit aristokratischen Arbeitgebern und Mäzenen sowie deren Bedeutung für Händels Karriere. Weitere Fragen gelten dem Musikunternehmer Händel in einer indifferenten englischen Öffentlichkeit, dem alleinstehenden Privatmann mit seinen Freunden, Bediensteten, sexuellen Neigungen und religiösen Überzeugungen.

Das verdienstvolle Kernstück des Bandes bilden 682 Personen- bzw. Familienartikel (S. 77–1031), in denen unter Berücksichtigung der gesamten Bandbreite der eingangs genannten Stades- und Berufsgruppen über die jeweilige Vita sowie über die zu Händel und untereinander bestehenden Beziehungen berichtet wird. Eine Vernetzung der Artikel durch Querverweise ermöglicht die komfortable Verfolgung personeller Netzwerke. Länge und Informationsgehalt der Artikel fallen dabei – in Abhängigkeit von Quellenlage und zugemessener Bedeutung – recht unterschiedlich aus: von wenigen Zeilen im Falle des Violinisten John Joseph Grozman (vgl. S. 502) bis hin zu mehreren Seiten über die Sänger Gottfried Grünewald (502–504), Gaetano Guadagni (504–507), Antonio Gualandi (507–509) und Francesco Guicciardi (509–510), den Opernpächter Johann Ge-

org Gumbrecht (510–512) oder den Rechtsanwalt und Politiker Nathaniel Gundry (512). Abgedruckt sind zudem insgesamt 217 Abbildungen, darunter viele bislang unveröffentlichte Porträts der besprochenen Personen. Der Anhang enthält neben den Bildnachweisen und dem Verzeichnis der benutzten Literatur eine Genealogie der Familie Händel und des Hauses Hannover sowie ein Kalendarium der Londoner Aufführungen Händels für die Jahre 1711 bis 1759. Eine schnelle Recherche wird durch ein „Verzeichnis der Zeitgenossen“ (S. 11–24) und ein „Register der erwähnten Werke Händels“ (S. 1116–1025) ermöglicht.

Zu bedauern ist das Fehlen eines Personenregisters, da nur solche Personen einen Artikel erhielten, die Händel persönlich kannte und deren Beziehungen zu ihm dokumentarisch belegt sind. Zwar klingt ein derartiges Auswahlkriterium auf den ersten Blick sicher, wirft aber in der Praxis durchaus Probleme auf: Beispielsweise finden sich Informationen zu dem Literaten Christian Friedrich Hunold lediglich im Artikel zu dessen Kontrahenten Friedrich Christian Feustking, dem Librettisten der *Almira*, obwohl Händel offenbar persönlich auf Äußerungen Hunolds reagierte (vgl. S. 409). Und was wäre zudem mit bedeutenden Personen der Hamburger Oberschicht? Zu denken wäre etwa an den kaiserlichen Gesandten Graf von Eck, der überdies mit der Hamburger Gänsemarkt-Oper, immerhin Händels Arbeitsplatz, verbunden war (vgl. Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, Göttingen 1998, S. 108). Nicht zuletzt wäre eine größere Erläuterung und Bewertung der dargebotenen Informationen wünschenswert. Wie ist beispielsweise die musikalische Bildung von Caroline Elizabeth, Prinzessin von Hannover, einzuschätzen (vgl. S. 267 ff.)? Was war zeittypisch für bestimmte Stände, für Männer und Frauen? Und wie darf man sich Händels Tätigkeit als Instrumentallehrer beim Gesandten Sir John Wich sowie die Hauskonzerte vorstellen, die dieser häufig für seine Gäste veranstalten ließ? Inwiefern war ein derartiges Angebot Standard in Diplomatentreisen (vgl. S. 1010)? Wer waren die Anwesenden und wären derartige Veranstaltungen dann eher einer höfischen oder einer bürgerlichen Musikpraxis zuzurechnen?

Dies sind Fragen, die auch den von Siegbert Rampe herausgegebenen Band *Händels Instru-*



*mentalmusik* betreffen, gelten doch die Adressaten der in Halle und Hamburg entstandenen Früh- und Jugendwerke Händels bislang als Bürgerliche (vgl. S. 36). Ein derartiger Sachverhalt wäre für Hamburg angesichts der beträchtlichen Präsenz von Aristokraten in der Stadt und einer Tätigkeit Händels als Instrumentallehrer, die offenbar weit umfangreicher war als bislang angenommen (vgl. Rampe, S. 105 ff.), durchaus zu hinterfragen.

Der Band, dessen Beiträge zu ca. 80 Prozent von Rampe stammen, bildet die erste Gesamtdarstellung zu Händels Instrumentalmusik überhaupt (vgl. S. 13). Insofern handelt es sich um eine wissenschaftliche Pionierleistung, deren methodisch reflektierte Umsetzung unter Hervorbringung zahlreicher neuer Argumente zur Datierung mancher Werke Hochachtung hervorruft (vgl. S. 83 ff.). Gegliedert ist der durch häufige Querverweise vernetzte Band in eine Einleitung, in der die Überlieferungsgeschichte der Werke (Terence Best) sowie ihre Funktion und Stellung in Händels Schaffen (Rampe) betrachtet werden, und vier Hauptteile zu Tasten-, Kammer-, Orchestermusik und ihrer Rezeption. Mit Blick auf die Tastenmusik (S. 51–199) thematisiert Rampe eingangs die Händel zur Verfügung stehenden Claviere und die Entwicklung der Claviersuite – wobei dem Rezensenten bei dieser gattungsgeschichtlichen Fragestellung nicht einsichtig ist, warum Rampe gleich häufiger auf eigene Publikationen verweist, nicht aber im Bestreben um eine breite fachliche Einbindung auf das einschlägige umfangreiche Kapitel im *Handbuch der musikalischen Gattungen* (Band 7,1). Es folgen kompetente Äußerungen zur Chronologie der Tastenmusik, zu Improvisationsformen des Präludiums und zu den einzelnen Werkgruppen entsprechend ihrer Entstehungsphasen. Der anschließende Teil zur Kammermusik (S. 201–372) bietet Beiträge zur Sonate bei Händel und Corelli, zu Ornamentik und freier Improvisation (Dominik Sackmann), Blockflöte (Guido Klemisch), Traversflöte (Arda Powell), Oboe (Rampe) und Violine (Kai Köpp), ebenso Überlegungen zu Takt und Tempo, rhythmischen Veränderungen, Besetzungsfragen und zu den einzelnen Werken (Rampe). Teil III zur Orchestermusik (S. 373–527) widmet sich vor dem Hintergrund der Geschichte des Concerto schließlich Händels Solokonzerten, Con-

certi Grossi (Rampe) und Concerti ‚a due cori‘ (Marx), ebenso seinen Ouvertüren, Sinfonien, Einzelsätzen, der Wasser- und Feuerwerksmusik (Rampe) sowie Händels Orgeln (Dorothea Schröder).

Die den Band beschließenden Ausführungen zur Rezeption (Lukas Näf) sind sehr knapp bemessen (S. 531–549) und streifen die kompositorische Rezeption in Form von Händel-Variationen und -Bearbeitungen, die wechselhafte Auffassung und Vereinnahmung als ‚deutschen‘ Komponisten seit dem 19. Jahrhundert sowie unterschiedliche Händel-Editionen des 19. Jahrhunderts. Der Anhang bietet ein Autoren-, Abkürzungs-, Werk-, Literatur- und Quellenverzeichnis; ein Personenregister und ein Register zu den erwähnten Werken Händels ermöglichen die komfortable Nutzung als Nachschlagewerk. Nicht zuletzt ist der gesamte Band überaus anschaulich mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen illustriert.

Wohl am vielschichtigsten ist der von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke herausgegebene Band *Händels Opern* angelegt. Unter Mitwirkung von mehr als 40 Autorinnen und Autoren, die hier leider nicht alle genannt werden können, werden Händels sämtliche Bühnenwerke in ihren musik- und theaterwissenschaftlichen Kontext gestellt (Teilband 1) und in Einzeldarstellungen besprochen (Teilband 2). Fünf Beiträge stammen dabei aus älteren Publikationen des Laaber-Verlages aus dem Zeitraum 1974 bis 2006 „und [wurden] – sofern erforderlich – leicht überarbeitet“ (vgl. Teilband 1, S. XV f.). Cui bono?

Teilband 1 ist systematisch angelegt und in vier Abschnitte gegliedert. Zunächst werden die „Schauplätze“ (S. 1–92) von Händels Opern, Secular Dramas, Schauspielmusiken und Maskenspielen in Hamburg, Rom, Florenz, Venedig und London erörtert (Reinhard Strohm, Hans Joachim Marx, Sabine Ehrmann-Herfort, Arnold Jacobshagen, Klaus Pietschmann, Antje Tumat), daran anschließend die eine Opernaufführung prägenden „Kontexte“ (S. 93–261) wie Aufführungspraxis (Hendrik Schulze), Sängerinnen und Sänger (Irene Brandenburg), Virtuosität und Performativität (Thomas Seedorf), Kastratenrollen (Donald Burrows), Bühnenkostüme (Katrin Schlechte), Bühnentanz (Stephanie Schroedter), Librettisten (Albert Gier), Borrowings (Bernhard Jahn), „Exotis-

mus in der Opera seria?“ (Ralph P. Locke), Geschlechterrollen (Corinna Herr) und kulturpolitische Strategien Händels (Michael Zywiets). Abschnitt 3 (S. 263–374) gilt den wesentlichen „Strukturen“ von Händels Opern, namentlich Libretti (Albert Gier), Ouvertüren (Wolfgang Hirschmann), Rezitative (Panja Mücke), Arien, Ensembles und Chöre (Michele Calella), Tanz (Silke Leopold) sowie Orchesterbesetzung und Instrumentation (Steffen Voss). Abschnitt 4 ist der „Rezeption und Interpretation“ von Händels Opern gewidmet (S. 375–483) und thematisiert Überlieferung und Editionen (Christine Siegert), den Wandel der Händel-Forschung (Christoph Henzel), „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen“ (Manuela Jahrmärker), die internationale Verbreitung (Manfred Rätzer), deutschsprachige Fassungen (Peter Brenner), das Regietheater (Corinna Herr) und Tonträger (Martin Elste).

Die Werkbesprechungen in Teilband 2 sind dreiteilig aufgebaut und gliedern sich in einen Titelkopf (Angaben zu Gattungsbezeichnung, Aktzahl, Datum, Theater und Ort der Uraufführung, Textdichter, Personenverzeichnis mit Stimmfächern, Orchesterbesetzung), eine detaillierte Inhaltsangabe und einen umfangreichen interpretierenden Werkkommentar. Letzterer behandelt beispielsweise im Beitrag zu Händels bereits oben erwähntem Opernerstling *Almira* (Hansjörg Drauschke, S. 3–16) die Entstehungsgeschichte und Einrichtung für Hamburger Verhältnisse, die musikalisch-dramaturgische Anlage und die ästhetisch-literarischen Auseinandersetzungen um das Werk sowie die Differenzen zwischen dem Kompositionsstil Händels und denjenigen Reinhard Keisers und Johann Matthesons.

Der Anhang enthält ein Autoren-, Abkürzungs- und Literaturverzeichnis sowie ein Personenregister.

Insgesamt ist mit den vorliegenden, großzügig ausgestatteten Bänden ein beeindruckendes musik- und kulturgeschichtliches Panorama eröffnet, das nicht nur der künftigen Händel-Forschung nachhaltige Impulse verleihen dürfte. Freuen wir uns also auf anregende Diskussionen.

(Juni 2010)

Martin Loeser

SILKE LEOPOLD: *Händel. Die Opern. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 323 S.*

Ein Schlüsselerlebnis für Silke Leopolds Buch ist die universale Wiedereinbürgerung der Barockoper im heutigen Kulturleben, die vor post-modernen Aneignungsformen nicht haltmacht und deren Publikum doch von Spezialisten wie Leopold selbst über die historischen Originale besser aufgeklärt worden ist als frühere Generationen. Dies gilt auch für Händels Opern, obwohl deren „Renaissance“ bekanntlich schon 1920 begann, danach manche Seitenwege einschlug und bisweilen darin stecken geblieben schien, aber immer wieder flott gemacht werden konnte. Und um so ein ‚Flottmachen‘ des Verständnisses der Händelopern scheint es auch in diesem Buch zu gehen.

Schon die Einleitung wartet mit einer verblüffenden Erklärung auf, warum wir uns heute in Händelopern „wiederfinden können“ (S. 9–10): Wir haben gelernt, uns mit virtuellen Welten und Scheinrealitäten auseinanderzusetzen, und das barocke Theater selbst ist so eine virtuelle Welt, ja sogar ein ferner Spiegel unserer selbst, wie der „Distant Mirror“ der Kultur des 14. Jahrhunderts in Barbara Tuchman’s famosem Buch (*A Distant Mirror: the Calamitous Fourteenth Century*, New York 1978). Was nun Leopold anstrebt, ist eine Darstellung der Händel’schen Leistung im Verhältnis zu Traditionen und Mentalitäten seiner eigenen Zeit – so dass die heutige Relevanz seiner Opern aus dieser historischen Spannung begründet werden kann. Praxis und Theorie der Oper werden am schöpferischen Individuum gemessen, das Autorprinzip hermeneutisch eingesetzt. Den Autor Händel aus seinem „Ring“ (S. 14) mit Zeitumständen wie Opernfeindlichkeit in England, Streitigkeiten mit Sängern und der Konkurrenz zu beurteilen (was in ihrer Weise schon Friedrich Chrysander und Winton Dean versucht hatten), ist jedoch nicht Leopolds einziges Rezept. Händels Kunst lebt für sie wesentlich von positiven zeitgenössischen Vorgaben. Dazu gehören etwa die musikalischen Entlehnungen, Pasticcio-Opern und Bearbeitungen, die Leopold etwas verkürzend unter dem Begriff der Urheberschaft („Fremde und eigene Federn“) zusammenfasst. Freilich habe der Komponist „einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem schöpferischen Entwurf eines musikalischen Dramas und den Erfor-

dernissen der Theaterpraxis“ gemacht (S. 23). Hinzuzufügen wäre, dass er in seinen eigenen Opern wirklich fast nie fremde Musik aufführte, nicht einmal in den – hier leider unberücksichtigten – Pasticci aus eigenen Kompositionen, unter denen *Oreste* als bedeutendes Werk gilt. Die Sänger, die Mäzene und das Publikum von Händels Londoner Opern kommen weniger zur Sprache, außer unter gleichzeitiger Betonung der künstlerischen Unabhängigkeit des Meisters. Ein paar Klischees schleichen sich ein, wie das eines „skandalumwitterten“ Farinelli (S. 16): Skandalgerüchte wurden kaum den verehrten Kastraten, häufiger den Frauen wie Anastasia Robinson oder Faustina Bordoni gewidmet.

Leopolds Text, der die meisten Opern Händels berührt und vielen einzelnen Szenen neue Glanzlichter aufsetzt, passt zu Theaterstrategien bereits in seiner Gesamtanlage. Das erste der auf die Einleitung folgenden neun Kapitel ist eine brillante Analyse Händel'scher Opernanfänge, das letzte ein – versteckt nostalgischer – Nachruf auf „Happy Endings“. Dazwischen erscheinen Gattungstradition und Stoffe der Opera seria, Theorien der Affektdarstellung, musikalisch-poetische Formen wie Da-capo-Arie, „Musikalische Topographien“ (pastorale Landschaft, Kerker, Utopie, Wahnsinn), Starke Frauen, Kastraten und schwache Männer, das Komische.

Ein Leitmotiv in dieser Revue der Traditionen ist Händels musikalische Modellierung der Bühnenpersonen: das Verhältnis von Musik und Charakter. Die Autorin glaubt, dass nicht nur der Begriff des Affekts, sondern auch und gerade der des Charakters, einschließlich seiner Psychologie, der Händel'schen Operndramaturgie zugänglich gewesen sei, vor allem seit der Hallenser Philosoph Christian Wolff 1720 die Seele als „Kern aller menschlichen Bekundungen, des Gefühls ebenso wie des Verstandes“ (S. 88) beschrieben hatte. Trotzdem kam es dem Komponisten „immer darauf an, die einzelne, vereinzelt Affektsituation in dem jeweiligen dramatischen Umfeld zu verankern“ (S. 85). Vielleicht löst sich der scheinbare Widerspruch zwischen „dramatischem Umfeld“ und „Charakter“, wenn man den letzteren ebenfalls als eine Art dramatisches Umfeld der jeweiligen Arie oder Szene begreift. Und die kluge Differenzierung der komischen Ebenen bei Hän-

del sowie des Tragischen im „lieto fine“ gehört ebenfalls zu den Vorschlägen, die der manchmal festgefahrenen Interpretations- und Inszenierungspraxis neue Wege öffnen könnten.

Charakteristisch für Leopold ist die treffende Feststellung zur Eröffnungsszene von *Serse* (S. 34), dass der in einen Baum verliebte König zwar in einer lächerlichen Situation dargestellt werde, dass aber die Musik des „Ombra mai fu“ mit ihrer Ruhe und Gelassenheit ihn noch nicht der Lächerlichkeit preisgebe, denn „dies wird kurz darauf Romilda besorgen“. Die Musik und die Akteure erscheinen geradezu als voneinander unabhängige Kräfte; jede ist an der Natur- und Menschendarstellung auf eigene Weise beteiligt. Auch die Eröffnungsszenen von *Admeto* und *Alessandro* demonstrieren Händels geniale Verteilung der musikalischen Mittel. Gerade wegen der Variabilität seiner Ausdrucksformen wird die Interpretation jedoch schwieriger, wenn der Darstellungszweck zweideutig ist, wie in der berühmten Szene des Parnass in *Giulio Cesare* (S. 88–90). Ist das F-Dur von Cleopatras Arie, das mit den Kreuztonarten ihrer anderen Arien kontrastiert, wirklich nur damit zu erklären, dass sie sich hier als eine andere Frau („Lydia“) verkleidet hat? Leopold verschweigt, dass die ganze Szene auf Darstellungen des „Musenbergs“ in Renaissance-Intermedien und barocken Festdekorationen verweist, wo die neun Instrumentalparte die Musen und die Sphärenharmonie symbolisieren. Die lydische Tonart F-Dur („Lydia“ ist Venus) und neun Instrumente hatte schon Agostino Steffani in seiner *Niobe* (1688) zur Darstellung der Sphärenharmonie gewählt; auch Cleopatras Vorstellung ist eine solche szenische Allegorie. Aber vielleicht ist sie außerdem Charakterdarstellung ...

Die Kapitel zur Gattungs- und Affekttheorie, zur Rolle der Historie, zu Normen und Formen (vor allem zur Da-capo-Arie als formaler Bändigung der Leidenschaften, Baldesar Gracián zitierend) malen in vielschichtiger Weise die Bedeutung klassizistischer Poetiken und zeitgenössischer „Verhaltensnormen“ für die Personendarstellung aus – Kapitel, die man sich ohne Norbert Elias (*Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2002) kaum vorstellen könnte. Erst recht ‚gesellschaftsorientiert‘, aber nunmehr auch hervorragend originell, ist Leopolds Beitrag zu den Geschlechterrollen. Männer und

Frauen unterscheiden sich nicht nach der Art der Musik, die sie singen, sondern die verschiedenen Gesangstypen entsprechen verschiedenen Arten normgerechten Verhaltens, worunter das Heroische nicht unbedingt „männlicher“ ist als das „Galante“ des Liebhabers, der mit hoher Kastratenstimme Liebesduette singen kann. Frauen sind, je nachdem, stark oder schwach, „zarte Jungfrauen oder mordgierige Zauberinnen“ (S. 143); sie singen diesen Verhaltensschemata entsprechend, selbst wenn sie sich als Männer verkleiden: quod erat demonstrandum. Andererseits sind die Charaktere von Ginevra und Alcina sogar den theatralisch-literarischen Konventionen der Frauendarstellung entwachsen, obwohl diese mit Ariosto, Tasso, Castiglione und Boccaccio ebenfalls zu Wort kommen. „Mutterherzen“ (S. 147–152) wie Erenice und Gismonda beschreibt Leopold als Rollen, für die Händel jenseits von Gut und Böse musikalisch „Partei nimmt“ und die auch meist nicht „besiegt, verraten und verkauft“ werden, wie es Cathérine Clément für die Oper des 19. Jahrhunderts feststellte (*L'opéra, ou la défaite des femmes*, Paris 1979). Unrichtig ist, dass kein anderer Komponist „dem Rollentypus der Mutter soviel Aufmerksamkeit geschenkt“ habe wie Händel (S. 149): In Händels 42 Opern gibt es acht Mütter (und übrigens 16 Väter, acht Ehefrauen), in Antonio Vivaldis 45 Opern gibt es 15 Mütter (25 Väter, 15 Ehefrauen). Vivaldi hat viele seiner Mütter-Libretti selbst in Auftrag gegeben oder durchgesetzt. Und in Metastasios Libretti gibt es nicht nur eine Mutterrolle, sondern vier: Semiramide in *Semiramide riconosciuta*, Eurinome in *Issipile*, Dircea in *Demofonte* und, wie S. 148 erwähnt, Mandane in *Ciro riconosciuto*.

Das Buch ist auch als Nachschlagewerk benutzbar, da immerhin die Seiten 206–303 aus Synopsen und weiteren hilfreichen Informationen zu 39 Opern bestehen. Es gibt (wahrscheinlich auf Wunsch des Verlags) keine Notenbeispiele, jedoch bisweilen Taktzahlen zur Partitur. Vielleicht stellt sich die Autorin ihre Leser und Leserinnen als ihresgleichen vor: musikkundig und von Händel-Folianten umgeben. Sollten die Leser aber von diesem Idealbild abweichen, dann dient ihnen Silke Leopolds Buch genauso gut, denn es macht die Partituren lebendig. Eine wissenschaftliche wie literarische Glanzleistung.

(März 2010)

Reinhard Strohm

ARNOLD JACOBSHAGEN: *Händel im Pantheon. Der Komponist und seine Inszenierung. Sinzig: Studio · Verlag 2009. 144 S., Abb.*

So einen klugen und eleganten Essay hat Händel schon lange wieder verdient. In einem locker gestrickten Text, niemals dozierend und doch immer zum Nachdenken anregend, führt Arnold Jacobshagen die Wirkungsgeschichte des Komponisten vor: als kritische Auseinandersetzung sowohl mit dem traditionellen Wissen über ihn, das schon seit John Mainwaring und Johann Mattheson Schule gemacht und Legende gebildet hat, als auch mit dem postmodernen Wissen, das in neuerer Zeit aus Phantasie, Ideologie und literarischer Einfühlung entsprungen ist. Die Studie schließt in der Tat mit einer kleinen Anthologie („Händel-Imaginationen“) aus biographischer Leseliteratur, Theater- und Filmtexten der Zeit von 1882 bis 1985. Nicht alle dieser Bruchstücke werden ausführlich besprochen; wertvolle Hinweise finden sich im vorausgehenden Kapitel „Held und Antiheld der Popkultur“. Jacobshagens Betrachtung von Händels neueren, unorthodoxen Wirkungen gipfelt in einem Vergleich der Gänsehaut, die das Publikum des UEFA Champions League Finales am 17. Mai 2006 in Paris laut Umfragen beim Anhören des (arrangierten) Themas aus *Zadok the Priest* empfand, mit derjenigen, die wahrscheinlich die Teilnehmer der Krönungsfeierlichkeiten für Georg II. in der Westminster Abbey im Jahre 1727 überkam.

Nicht die Popkultur, sondern ein anderes Thema zieht sich leitmotivartig durch die Studie: des Komponisten historische Sonderstellung bzw. deren kritische Einebnung. Der ‚inszenierte‘ Charakter von Händels Nachwirken wird vielleicht etwas überbetont. Das schon zu Lebzeiten errichtete Denkmal, die Pionierrolle der Händelbiographien und -gedenkfeiern sprechen für sich, aber Händel war kaum „der erste, dessen Musik seit ihrer Entstehungszeit niemals verstummte“ (S. 7): Das war doch wohl Palestrina. Andererseits scheint es logisch, Händels bedeutendste Wirkungen eben mit der öffentlichen, humanistischen Kultursphäre zu assoziieren. Hierzu stimmt auch die klassizistische Metapher des „Pantheons der europäischen Geistesgrößen“, in das der Komponist als erster Musiker eingerückt sei. (Beethovens Händelverehrung beruhte wohl vor allem auf dem Stolz, dass gerade ein Musiker es so weit

gebracht habe.) Das 1769–1772 erbaute Londoner Pantheon war ein „Vergnügungstempel“, wo eines der Jubiläumskonzerte 1784 stattfand.

Wenn Jacobshagen dem verbreiteten Urteil folgt, dass im Fall Händels die posthume Wirkung das Besondere war und ist, so dient ihm zur kritischen Einebnung die Frage, ob diese Wirkung vielleicht gar ohne Ursache sei – ob der Komponist in seiner eigenen Zeit („Londoner Verhältnisse“) wirklich so sehr aus der Gruppe Corelli/Scarlatti/Vivaldi/Telemann/Hasse herausgeragt habe. Die europäische Verbreitung von Händels Musik war zunächst relativ beschränkt; seine Autonomie als angeblich freischaffender Künstler relativiert Jacobshagen durch Aufrechnung der königlichen Pension und anderer Abhängigkeiten. Doch die vielen Zeugnisse der Wirkung auf die Zeitgenossen, darunter die zu Recht kritisch betrachteten Anekdoten, belegen auch eine Sonderstellung zu Lebzeiten. Gegen die These eines künstlerischen Fortschritts oder gar Durchbruchs vom Opern- zum Oratorien-schaffen setzt Jacobshagen die sozialgeschichtliche Konstruktion einer übergreifenden Entwicklung zum „selbständigen Unternehmertum“, was den „freischaffenden“ Händel indirekt wieder zu Wort kommen lässt.

„Biographische Inszenierungen“ findet der Autor nicht nur in Biographien und Lebensromanen, sondern auch in Musiknovellen von Raymond Roussel (1910) und Alejo Carpentier (1974). Die Biographik beginnt, wie erwähnt, bereits bei Mattheson, dessen Hamburger Duell-Anekdote man jedoch nicht der „offensichtlichen Unwahrscheinlichkeit“ (S. 35) bezichtigen sollte, bevor erforscht ist, wie häufig sich damalige Musiker eben zum Zweck der Selbstinszenierung öffentlich duellierten. (Von Mattheson darf man vermuten, er habe nicht das Duell, aber die Händel drohende Todesgefahr erfunden.) Andere Theorien über den Menschen Händel, z. B. seine angebliche Scheu vor einem Zusammentreffen mit Bach, werden eher agnostisch beleuchtet.

Als „Kulturpolitische Metamorphosen“ erscheinen die verschiedenen Nationalansprüche bis hin zu Alfred Rosenberg; bei dessen Opfern Hans Behrendt und Lion Feuchtwanger scheint hingegen die Künstlerpoetik auf. Auf Forschungen von Donald Burrows beruht der Vorschlag, die Rolle der geistlichen Musik Händels

neu zu überdenken; an Silke Leopold orientiert sich die Zurückweisung naiver Gegenüberstellungen mit Bach.

Das Kapitel „Händel-Renaissancen“ bezieht seinen Plural zunächst auf die Wiederentdeckung der Opern (wobei Johanna Rudolph verkürzend nur als Partei-Ideologin, nicht als lesenswerte Kulturhistorikerin auftritt), dann aber auf das weite Panorama der Operninszenierungen der letzten 40 Jahre, deren Triebkräfte als kulturpolitische und theatralische, nicht musikalische identifiziert werden.

In der Tat sagte mir im Jahre 1981 ein junger Regisseur in Halle, man könne in der DDR Händels Kastratenrollen aus kulturpolitischen Gründen nicht mit Frauen besetzen. Jacobshagen erwähnt die erste solcher Besetzungen für Halle im Jahr 1985. Man könnte dieser kleinen Wende vor der großen Wende einmal nachgehen und fragen, aus welchen Gründen sie doch möglich wurde.

(März 2010)

Reinhard Strohm

*Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale) in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). 56. Jahrgang 2010. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 600 S., Abb., Nbsp.*

*Göttinger Händel-Beiträge. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX und Wolfgang SANDBERGER. Band XIII. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 2010. 256 S., Abb., Nbsp.*

Das Händel-Jubiläumsjahr 2009 gab den Anstoß zu zahlreichen neuen Buchpublikationen für unterschiedliche Lesergruppen; es wurden Handbuchprojekte realisiert und sechs musikwissenschaftliche Konferenzen unterschiedlichen Formats in Deutschland, Österreich, Italien und England organisiert. Von den in Halle (Saale) und Göttingen durchgeführten Symposien liegen inzwischen die Referate in gedruckter Form vor – im *Händel-Jahrbuch 2010* (mit neuem, überarbeitetem Layout) bzw. in den *Göttinger Händel-Beiträgen XIII*. Wie üblich, wurden auch im vergangenen Jahr die Händel-Tagungen thematisch mit den jeweiligen Festivalprogrammen verknüpft, wodurch eine erfreuliche Nähe zwischen theoretischer Ausei-

nersetzung und praktischer Realisierung hergestellt wurde. Durch diese Parallelführung sind die Konferenzen immer auch für ein breiteres Publikum von Interesse, was begrüßenswert und für die Außenwirkung des Fachs Musikwissenschaft von nicht zu unterschätzender Relevanz ist.

Die zweifellos größte und wichtigste Händel-Konferenz des vergangenen Jahres fand in Halle statt. Den Veranstaltern ging es vor allem um die internationale Perspektive der Händelforschung, was sich schon darin zeigt, dass die Hälfte der 45 Referenten aus dem Ausland angereist war. Entsprechend dem Generalthema *Händel, der Europäer* sollte mit dem Symposium – wie es Wolfgang Hirschmann und Wolfgang Ruf in der Einleitung des *Händel-Jahrbuchs* 2010 formulieren – der europäischen Bedeutung Händels nachgespürt und das Kosmopolitische in seinem Œuvre akzentuiert werden, stand das Spannungsfeld zwischen deutscher und italienischer Oper, italienischem und englischem Oratorium, katholischer und anglikanischer Kirchenmusik im Zentrum der Beiträge. Die Bewertung des wissenschaftlichen Ertrags dieser Händel-Konferenz muss zunächst vorläufig bleiben, da im vorliegenden *Händel-Jahrbuch* 2010 aus Umfangsgründen auf insgesamt 600 Seiten lediglich die Hälfte der Referate publiziert werden konnte; die übrigen erscheinen im kommenden Jahrbuch.

Vorangestellt ist der Abdruck des Festvortrags von Ulrich Konrad, der Händel, Joseph Haydn und Felix Mendelssohn übergreifend in den Blick nimmt. Dabei bringt er u. a. die bedeutende Rolle der Chöre in Haydns Spätwerk auf der Ebene der Strukturen mit der Wiener Oratorien-Rezeption im späten 18. Jahrhundert und mit Haydns Londoner Aufenthalt in Zusammenhang und diskutiert die Berliner Aufführungen von Oratorien Händels und Haydns hinsichtlich der Erfahrungen Mendelssohns in seiner Jugendzeit. In den 24 publizierten Tagungsreferaten kommen zahlreiche Aspekte der neueren Händel-Forschung zur Sprache, die hier nur umrissen werden können: Der faszinierende Grundsatzvortrag von Reinhard Strohm ist dem Thema „Händel und der Diskurs der Moderne“ gewidmet und erörtert u. a. Händels Verständnis der Funktion von Kunst und ihrer sittlichen Wirkungen, die moderne Subjektivität des Komponisten und den Be-

griff der Nation im Händel-Diskurs. Neben erhellenden Texten zur Biographie und Ausbildung Händels – zur konfessionellen Prägung (Hans-Joachim Marx), zur Italienreise und ihrem Zweck der Netzworkebildung (Juliane Riepe), zur Ausbildung bei Friedrich Wilhelm Zachow (Edwin Werner) sowie zur frühen Londoner Zeit (Donald Burrows) – bilden werkimmanent oder kontextuell analysierende, auf das Libretto bzw. die kompositorische Faktur zielende Beiträge einen Schwerpunkt: Ruth Smith behandelt den Text von *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* und Colin Timms Quellen wie Entstehung des Textes zu *Theodora*. Stefan Keym untersucht Händels Sonaten differenziert vor der Folie der Sonatentradition Arcangelo Corellis unter den Aspekten der Borowings, Satzfolgen, Charakteristika der langsamen Sätze, Schlussbildungen und Harmonik. Siegbert Rampe widmet sich den Solokonzerten aus der Perspektive von Tomaso Albinonis und Antonio Vivaldis Konzerten. Fragen zur Affektdarstellung und Personencharakterisierung stehen in den Texten von Hans Dieter Clausen (Darstellung von Tragik in den Oratorien) und Raffaele Mellace (Herrscherfiguren in den Opern) im Vordergrund. Den kompositorischen Kontext im London der Händel-Zeit erläutern Michael Talbot und Samantha Owens (zu den Kantaten von Girolamo Polani und zu Johann Sigismund Cousser).

Breiten Raum nimmt im Band die Händel-Rezeption ein: Hans-Georg Hofmann erörtert die Bewertung Händels in den Lexika des 18. Jahrhunderts, Annette Landgraf den Erfolg (oder Misserfolg) der Oratorien unter dem Gesichtspunkt der moralischen Figurenkonzeption und Kathrin Eberl-Ruf eine Aufführung von *Judas Maccabaeus* 1805 in Halle. Die Wiederverwendung der Arie „Son confusa pastorella“ aus Händels *Porro* in einer Dresdner Motette von Jan Dismas Zelenka zeigt Janice B. Stockigt, Christoph Henzel erläutert eine Braunschweiger Darbietung von *Arminius* auf der Basis des Librettos zu Händels *Arminio*, versehen mit Musik aus Carl Heinrich Grauns *Lucio Papirio*. Phänomene des musikalischen Arrangements thematisieren die Referate von Graydon Beeks zu den Cannons Anthems, Michaela Freemanova zur Rolle von Heinrich Wilhelm von Haugwitz als Übersetzer und Joachim Kremer zur Händel-Pflege in den Lehrerseminaren

im 19. Jahrhundert. Das Panorama vervollständigen die Abhandlungen von Matthew Gardner zu verschiedenen Händel-Bildern im Film und zu den Inszenierungen der Händel-Opern von Arnold Jacobshagen und Karin Zauft. Während sich das Referat von Karin Zauft vor allem den Regiekonzepten der 1920er- und 1930er-Jahre widmet, zeigt Arnold Jacobshagen Tendenzen der jüngeren Inszenierungsgeschichte zwischen historisch informierter Aufführungspraxis und Regietheater auf, wofür er neuere theaterwissenschaftliche Ansätze für Händel nutzbar macht und einen systematisierenden Zugriff auch für die Analyse musiktheatralischer Inszenierungen entwickelt.

Mit diesem Profil hat die Tagung zahlreiche neue Forschungsergebnisse vorgeführt und gebündelt sowie – und das ist besonders zu würdigen – den internationalen Dialog über Händel auf eine neue Grundlage gestellt. Auffällig ist aber eine Häufung von Detailstudien. Gewünscht hätte man sich bei einem solch attraktiven Thema mehr Vorträge mit grundsätzlicheren, generalisierenden Fragestellungen entsprechend dem Ziel der Organisatoren, Händel analytisch und unter kulturgeschichtlichem Aspekt vor dem Hintergrund der europäischen Musiktraditionen zu begreifen; gewünscht hätte man sich auch – vielleicht in Form einer Abschlussdiskussion oder eines Workshops – die Benennung von Desiderata, die einen Horizont der Händel-Forschung für die kommenden Jahre hätten aufmachen können. Eine aspektbezogene Gliederung der einzelnen Beiträge im Band hätte zudem dem Leser die Orientierung bei der Fülle an Material erleichtert.

Die Göttinger Händel-Tagung 2009 stand unter dem Thema „Deutsche Händel-Rezeption im 19. Jahrhundert“ und schließt damit auf dem Forschungsfeld der Händelrezeption thematisch und chronologisch etwa an Annette Monheims Dissertation *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert* (Münster 1999) und den Tagungsband *Händel-Rezeption der frühen Goethezeit* (hrsg. von Laurenz Lütteken, Düsseldorf 1997) an. Die in Band XIII der *Göttinger Händel-Beiträge* publizierten vier Texte der Tagung bieten spannende Einzelstudien mit jeweils ganz anderer Akzentsetzung und individuellem Vorgehen: Laurenz Lütteken eröffnet mit einem Text, in dem er die großen Linien des Umgangs

mit Händel im 19. Jahrhundert erläutert, Wolfgang Sandberger widmet sich der Aufführungspraxis bei der Düsseldorfer Aufführung von *Israel in Ägypten* durch Mendelssohn 1833 mit *Tableaux vivants*. Anhand zahlreicher Quellen korrigiert Ulrich Tadday die gängige Auffassung, dass Händel für Schumann nur eine marginale Bedeutung gehabt habe, und Christiane Wiesenfeldt behandelt ein konkretes Beispiel kompositorischer Rezeption im 19. Jahrhundert, indem sie die Anverwandlung von Händels Sarabande und Chaconne aus *Almira* bei Liszt analysiert. Den vier Tagungsreferaten vorgeschoben ist die Schriftfassung des Festvortrages von Laurenz Lütteken zu den Göttinger Festspielen 2008, in dem er der Frage nachgeht, warum sich Händel, der im Juni 1710 gerade Hofkapellmeister in Hannover geworden war, schon kurz darauf nach London wandte, wo es kein florierendes Musikleben gab, und warum er anscheinend nie wieder ein Amt bei Hofe anstrebte.

Neben den vier Kolloquiumsbeiträgen und dem Festvortrag bietet der Band zwölf weitere Aufsätze aus jeweils unterschiedlichen Forschungsrichtungen zu Händel – u. a. analytische Beiträge zu den Fugen in Händels Instrumentalmusik (Siegbert Rampe), zur Verwendung deutscher Choräle in *Israel in Egypt* (Minji Kim), zu Galuppi-Borrowings bei Händel (Thomas Goleeke), zur Rezeption von *Partenope* (Michael Zywiets), zu neu erschlossenem Quellenmaterial (Steffen Voss, Hans-Joachim Marx) und der heutigen Besetzungspraxis mit Counter-Tenören (Beverly Jerold).

(August 2010)

Panja Mücke

*CHRISTIANE JUNGIUS: Telemanns Frankfurter Kantatenzyklen. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 413 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 12.)*

Die Herausforderung, die durch Ausmaß und Einmaligkeit der Telemann'schen Kantatensammlung in der heutigen Frankfurter Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg hervorgerufen wird, besteht nicht erst seit gestern. Wegen ihres Umfangs – sie umfasst 839 der knapp 1400 erhaltenen Kantaten Telemanns – und ihrer relativen Unversehrtheit als intaktes Repertoire einer Institution – vergleichbar in dieser Hinsicht mit den Chorbü-

chern der Capella Sistina in Rom oder mit den Lasso-Handschriften in München – wurde die Frankfurter Kantatensammlung schon im Jahre 1771, also kurz nach Telemanns Tod, Gegenstand einer für die Zeit beeindruckend systematischen Katalogisierung durch den damaligen Zinsheber des Frankfurter Kastenamts Johann Sebastian Frank. Dieser Kampf mit dem schier unüberschaubaren Volumen der Materie ist 150 Jahre später in der Katalogarbeit von Carl Süß und Peter Epstein wieder aufgenommen worden, dann wieder von Werner Menke in seiner monumentalen zwanzigbändigen maschinenschriftlichen Arbeit, woraus später ein zweibändiger gedruckter Katalog hervorging, und von Joachim Schlichte in seinem 1978 erschienenen Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Vor dem Hintergrund einer heute begrüßenswert voranschreitenden Erschließung und Edition vor allem der Instrumentalwerke Telemanns ist die Initiative zu begrüßen, einen Pfad durch die Unwägbarkeiten des kodikologischen und werktechnischen Dschungels der Frankfurter Telemann-Bestände zu schlagen.

Im ersten und wichtigsten Teil dieser Arbeit, die eine nur unwesentlich veränderte Fassung ihrer 2006 an der Universität Zürich abgeschlossenen Dissertation darstellt, setzt sich die Verfasserin mit den zahlreichen Schreibern auseinander, die das Material für Kantatenaufführungen in Frankfurt fertiggestellt haben, was auf eine Art Rezeptionsgeschichte dieser Kantaten in der Zeit nach Telemanns Abgang nach Hamburg (1721) hinausläuft. Wie der Archäologe mit Schaufel und Pinsel, so macht sich die Verfasserin daran, die individuellen Beiträge der nachfolgenden Kapellmeister, darunter Johann Christoph Bodinus (Musikdirektor 1721–1727), Johann Balthasar König (Musikdirektor 1727–1758), Heinrich Valentin Beck (Vizekapellmeister 1738–1758) und ihrer Helfer zu identifizieren und auf ihre Zuverlässigkeit als Überlieferer der Telemann'schen Urfassungen hin zu bewerten. Dieses grafologische Puzzlespiel ist eine wichtige Voraussetzung für jegliche weiteren Untersuchungen dieser Kantaten, denn bei den hier erfassten 351 Kantaten – die Verfasserin beschränkt ihre Untersuchung auf die fünf Kantatenjahrgänge, die vor oder während Telemanns Dienstzeit in Frank-

furt (1712–1721) entstanden sind – sind lediglich 42 Partituren von der Hand des Komponisten erhalten. Der Telemann-Forscher und -Herausgeber ist also bei den meisten Kantaten auf eine Rezeption angewiesen, die bald relativ ‚stabil‘, bald sehr ‚instabil‘ zu sein scheint. Künftige Herausgeber werden z. B. der Verfasserin für die Information sicherlich dankbar sein, dass Bodinus und Beck relativ gute Überlieferer gewesen zu sein scheinen – das heißt, sie geben ihre Vorlagen möglichst genau wieder – während der langjährige, ansonsten sehr verdienstvolle Kapellmeister König, vielleicht weil selbst Komponist, relativ oft Telemanns besetzungs- und satztechnische Ideen zugunsten der eigenen umgeformt zu haben scheint und deshalb hinsichtlich der Texttreue mit Vorsicht behandelt werden muss. Der unvermeidliche Detailreichtum dieses und auch der folgenden Kapitel leistet einer extrem kompakten Erzählweise allzu oft Vorschub, was der Lesbarkeit abträglich ist. Mehr Mühe bei der sprachlichen Ausarbeitung wäre sowohl der komplexen, vielschichtigen Materie als auch dem Leser zugute gekommen.

Nach dieser gründlichen Freilegung der Chronologie der Aufführungsgeschichte der fünf ältesten Jahrgänge auf der Basis des verwendeten Aufführungsmaterials widmet sich die Verfasserin im nächsten Hauptabschnitt den Kantaten selbst und insbesondere der Frage nach den Texten als Grundlage für die musikalische Gestaltung (S. 153 ff.). Die Textdichter werden einzeln besprochen, die Quellen ihrer Poesie erörtert und stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen Dichtern herausgearbeitet, wobei Fragen der Struktur des Textes, der Verwendung von rhetorischen Mitteln, der Beziehung von Text und Perikope und schließlich die Möglichkeit einer etwaigen Einflussnahme Telemanns auf diese Texte im Detail besprochen werden.

Im Abschnitt „Verwendung von Takt und Tonart im Dienste des Textes“ wird der Versuch unternommen, konkrete Beziehungen zwischen Matthesons Takt- und Tonartenlehre, festgehalten in seinem 1713 verfassten *Neueröffneten Orchestre*, und einigen Kantatensätzen Telemanns zu knüpfen, was erfahrungsgemäß nicht ganz unproblematisch ist. Die Verwendung eines 9/8-Taktes als Symbol für ein gewisses „Jenseits-Denken“, für „Verzicht auf



Reichtum und irdisches Vergnügen“ zugunsten eines „Leben nach dem Tod“ (S. 203) oder aber der Versuch, den Themenbereich „Nähe Gottes“, oder „Leben nach dem Tod“ mit der Taktart 12/8 in Verbindung zu bringen, wird konterkariert und abgeschwächt durch die große Anzahl von Kantatensätzen, die mit dieser Thematik spielen, aber nicht in einer dieser Taktarten vertont sind.

Die Frage nach der Beziehung zwischen Tonart und Inhalt eines Kantatensatzes ist berechtigt, wird aber in der hier dargebotenen Behandlung nicht zufriedenstellend beantwortet. Es ist hinlänglich bekannt, dass Komponisten der Telemann-Generation mit Tonartencharakteristik gearbeitet haben, was wohl mehr auf die real existierenden Klangunterschiede zwischen Tonarten in einer nicht gleichschwebenden Temperierung zurückzuführen wäre als auf eine etwaige altüberlieferte Tonarten-Affektenlehre. Die Deutung von g-Moll als Schlüsseltonart sowohl für „Zufriedenheit/Geborgenheit“ als auch für „Drohung/Strafe“ scheint nicht schlüssig und auch nicht besonders hilfreich. Matthesons Angaben zum Tonartencharakter sind in der Regel in einer zu vagen und unpräzisen Sprache formuliert, um als präzises Werkzeug sehr viel zu taugen. Nur mit einer breit angelegten, alle Texte umfassenden Statistik wäre dieser Fragestellung beizukommen, was den Absichten der Verfasserin nicht entsprochen und den Rahmen dieser Arbeit deutlich gesprengt hätte.

Vertrauen in die hier angebotene Diskussion über die Beziehung zwischen Textinhalt und Tonart eines Telemann'schen Satzes wird durch mindestens einen Fehler in der Tonartbestimmung weiter geschwächt. Bei der Besprechung der Sätze in E-Dur – einer Tonart, die bei Mattheson für eine „Verzweiflungs-volle oder ganz tödliche Traurigkeit“ steht (S. 220 ff.) – werden Dictum und erste Arie von TVWV 1:362 „Die, so ihr den Herrn fürchtet“ als Beispiel angeführt. Textlich passen beide Sätze zu Matthesons Charakterisierung dieser Tonart, beide Sätze stehen aber nachweislich nicht in E-Dur sondern in a-Moll Kammerton (g-Moll Chorton, vgl. *Frankfurter Telemann-Ausgaben* Nr. 50).

In dem Abschnitt „Instrumentierung und Besetzung“ (S. 229 ff.) wird die Frage nach der Initialbesetzung der Kantaten durch Einbe-

ziehung von Ungereimtheiten in den überlieferten Besetzungsangaben erweitert. Wertvoll für künftige Herausgeber ist der Hinweis, dass Stimmen für Colla-parte-Oboen, ein fester Bestandteil unserer heutigen Aufführungspraxis, in vielen Fällen von einem Kopisten stammen, der nicht selten etwas zu erfindungsreich mit seinen Vorlagen umging, um als guter Überlieferer gelten zu können. Interessant ist auch die Erkenntnis, dass das überlieferte Material nicht selten eine Mischung aus Stimmen für unterschiedlich große Ensembles und/oder, wie schon erwähnt, von mehreren Aufführungen darstellt und dass eine anspruchsvolle Neuausgabe dies unbedingt berücksichtigen muss.

Im Abschnitt „Telemann, ein musikalischer Maler“ (S. 252 ff.) bespricht die Verfasserin die bekannte Telemann'sche Vorliebe für eine Unterstreichung wichtiger Textwörter mit musikalischen Mitteln und untersucht einige wenige der bekanntesten Beispiele (Stichwörter: „letzte Stunde schlagen“, „Sturm“, „Schlafen“). An dieser Stelle vermisst man einen Hinweis auf die reichlich vorhandene Literatur zu diesem Thema, zusammengetragen in den Publikationen des Magdeburger Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung, damit der Leser einen Eindruck von der Dimension dieses zentralen Aspekts der Telemannforschung gewinnen kann.

In dem Abschnitt „Jahrgangscharakteristik“ (S.281 ff.) geht es um „weitere Merkmale der Kompositionen“, die „vom Komponisten als für einen Jahrgang charakteristische, ihn identifizierende oder zusammenhaltende Merkmale in den Werken verwendet“ wurden. Die auffallend häufige Verwendung des französischen Ouverturen-Stils bei den Dicta der Kantaten des *Französischen Jahrgangs*, von Solo-Tutti-Abschnitten, virtuosen Geigen-Partien und Ritornello-Strukturen in den Dicta des *Italienischen Jahrgangs* oder eines „sizilianischen Rhythmus“ im *Sicilianischen Jahrgang* werden als Belege für eine solche Absicht des Komponisten angeführt. (Beim letztgenannten Jahrgang fehlen – wie nicht selten in dieser Arbeit – konkrete Zahlen, wie viele der Kantaten dieses Jahrgangs tatsächlich Siciliano-Sätze enthalten. Die Antwort – nach der man vergebens in der Arbeit sucht – lautet: etwas mehr als ein Drittel.) Irritierend wirkt die Tatsache, dass die Hypothese, die eigentlich durch diese Untersu-

chung auf ihre Tauglichkeit hin geprüft werden soll, anscheinend a priori als unumstößliches Faktum angenommen, also gar nicht erst in Frage gestellt wird, wie ein Satz am Ende der Besprechung des Jahrgangs *Geistliches Singen und Spielen* verrät, es sei „möglich, dass er [Telemann] bei diesem ersten [...] Jahrgang noch nicht beabsichtigte, die Kantaten durch Verwendung charakteristischer kompositorischer Merkmale zu einem Zyklus zusammenzufassen“ (S. 292). Es werden bei der Besprechung eines Jahrgangs immer nur einzelne Aspekte einiger der Kantaten aus einem Jahrgang registriert, die aber, weil in keinem genannten Fall alle Kantaten umfassend, die Schlussfolgerung (S. 318) nicht annähernd ausreichend untermauern, dass „sich die Vertonungen zum Italienischen und zum Sicilianischen Jahrgang sowie zu Simonis Neuem Lied erheblich unterscheiden“. Auch für den Schlusssatz dieses Kapitels: „Jahrgangsspezifische Merkmale können nicht nur in den Dicta beobachtet werden. Auch die Arien gestaltete Telemann in den einzelnen Jahrgängen unterschiedlich.“ (S. 318) fehlt jeglicher Beleg.

Die Verfasserin lässt hier den hermeneutischen kategorischen Imperativ außer Acht, der eine klare Trennung von Beweisführung und der zu beweisenden Hypothese verlangt, wodurch die sich aus der Untersuchung ergebenden Schlussfolgerungen an Beweiskraft zwangsläufig verlieren müssen. Dies gilt auch für die anschließende Zusammenfassung „Jahrgangsscharakteristika nach Jahrgängen“. Bei den satztechnischen Mitteln, die die Jahrgänge angeblich voneinander unterscheiden – französischer Ouverturen-Stil und Bläser-Trios im *Französischen*, prominenter Einsatz von Solo-Tutti-Abschnitten und virtuose Geigenpassagen im *Italienischen*, Verwendung des sizilianischen Rhythmus und obligate Beteiligung der Oboen im *Sicilianischen Jahrgang* – handelt es sich in allen Fällen um Tendenzen, nicht um ein alle Kantaten eines Jahrgangs umfassendes Regelwerk. In jedem Jahrgang, wie die Verfasserin selbst zugibt, sind nicht wenige Kantaten enthalten, die nicht in die eine oder andere Schablone passen.

Noch problematischer beim Abwägen der Indizien, die für oder gegen eine vermeintlich vorhandene Jahrgangsscharakteristik sprechen, ist die Frage nach der Absicht des Komponisten.

Dass gewisse satztechnische Tendenzen durchaus vorhanden und von Zeitgenossen als Ordnungs- und Orientierungshilfe benutzt worden sind, ist nicht zu bestreiten, wiewohl das Ausmaß des Phänomens womöglich kleiner ist als allgemein angenommen. Dass sie auf die Absicht des Komponisten zurückzuführen wären, Kantatenjahrgänge als Zyklen zu gestalten, ist in den voluminösen Schriften Telemanns nirgendwo zu lesen und bleibt eine These, die noch zu beweisen wäre.

Im Anhang A der Arbeit werden dem Leser ausführliche Informationen über die Quellenlage der besprochenen Kantaten angeboten, tabellarisch nach Jahrgang und dem Kirchenjahr angeordnet (S. 362 ff.). Zu den gelegentlichen Lücken zählt die fehlende Angabe, dass Abschriften der Kantaten für den 4. bis zum 12. Sonntag nach Trinitatis aus dem *Italienischen Jahrgang* auch in der Berliner Staatsbibliothek, Fundus Singakademie, vorhanden sind (S. 374). Die anschließende Konkordanz der behandelten Kantaten und der relevanten Angaben im Frankfurter Inventar von 1771 (Anhang B, S. 382 ff.) büßt durch die Unübersichtlichkeit der Darstellungsweise etwas von ihrer Aussagekraft ein.

Summa summarum: Die Arbeit besticht durch ihren Detailreichtum und regt trotz gelegentlicher sprachlicher und methodischer Schwächen immer zum Nachdenken an. Sie hat daher als ein wertvoller Beitrag zur angehenden Auseinandersetzung mit Telemanns monumentalem Kantatenwerk zu gelten.

(Oktober 2009)

Eric F. Fiedler

*Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Carsten LANGE, Brit REIPSCH und Wolf HOBOHM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 310 S., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XII.)*

Die Thematik der wissenschaftlichen Konferenz und der Telemannfesttage 1998 wurde parallel in der Ausstellung *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* behandelt, die im Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg vom 12. März bis 26. April 1998 gezeigt wurde. Begleitend zur Aus-

stellung erschien der Katalog *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* (hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch und Wolf Hobohm, Oschersleben 1998), dessen Einzelbetrachtungen bereits zu verschiedenen Aspekten der Thematik Stellung nehmen und vor allem die teils einseitige Fokussierung der Musikwissenschaft auf italienische Phänomene kritisieren. Im Mittelpunkt von Tagung und Ausstellung standen die Wechselwirkungen der französisch-deutschen Musikgeschichte von der ersten Hälfte des 18. bis zum 20. Jahrhundert. Diese werden anhand des Telemann'schen Œuvres und dessen Rezeption sowie verschiedener biografischer Momente in mehr oder weniger stringenten Beiträgen untersucht.

Fünf Beiträge sind dem Themenkomplex Paris als Zentrum der Begegnung deutscher und französischer Musik zuzuordnen: Überzeugend erläutert Philippe Lescat, wie es Telemann trotz der schlechten Reputation, die deutschen Musikern im damaligen Paris anhaftete, schaffte, mehrfach im Concert Spirituel gespielt zu werden. Françoise Bois Poteur schildert das Pariser Musikleben und seine Besonderheiten, wie es Telemann während seines Frankreichaufenthalts in den Akademien, Salons, Cafés und Freimaurerloren kennengelernt haben mag. Der französischen Verlagswelt widmet sich Martin Ruhnke. Er führt aus, inwieweit die Werke deutscher oder italienischer Komponisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts qua königlichem Privileg in Paris gedruckt wurden bzw. um welche Werke es sich handelte. Sein Fazit ist, dass es ausgesprochen selten zur legalen Veröffentlichung von Werken deutscher Provenienz kam. Von den europaweit zu suchenden Subskribenten Telemann'scher Werke und der systematischen Bekanntmachung und Verbreitung der Drucke von Seiten des Komponisten handelt Steven Zohns Beitrag. Der französischen Telemannrezeption im 19. und 20. Jahrhundert widmet sich erstmals Danièle Pistone. Sie kritisiert zu Recht das geringe Interesse der französischen Musikwissenschaft und Öffentlichkeit an Leben und Schaffen des Komponisten. Eine weit aus bessere Bilanz verzeichnet sie hinsichtlich der Einspielungen und Aufführungen des Telemann'schen Œuvres.

Aufgrund ihrer Quellenkenntnis und stringenten Analyse herausragend sind die Beiträ-

ge zur Rezeption des französischen Musiktheaters. Herbert Schneider zeigt auf, dass Telemann den französischen Stil in seinen beiden Bühnenwerken *Orpheus* und *Hochzeits-Divertissement* hauptsächlich in instrumentalmusikalischen Formen adaptierte, wohingegen er Ritornell oder Prélude eher italienisch überformte. Die Chöre versteht Schneider als eine Synthese des italienischen und französischen Stils. Zudem neige der Komponist hinsichtlich textlicher Übernahmen aus den Tragédies en musique eher zu collageartigen, reduzierten Übernahmen. Wolfgang Hirschmann erörtert Telemanns Hamburger Bearbeitungen aus dem Repertoire des Pariser Théâtre de la Foire. Dabei wird ersichtlich, dass es in Hamburg zu einer umfangreicheren Rezeption der Vaudevillekomödie gekommen sein muss als bisher angenommen. Detailliert zeigt Hirschmann textliche und dramaturgische Rezeptionsmomente in Lustspiel, Oper und Prolog auf. Ferner postuliert er musikalische Übernahmen originär französischer Musik. Die Rezeption der Werke Antoine Houdar de la Mottes im norddeutschen Raum sowie Telemanns Übersetzung und sehr freie Bearbeitung der in Frankreich äußerst erfolgreichen Tragédie lyrique *Omphale* von André Cardinal Destouches und Houdar de la Motte zeigt Jürgen Rathje auf.

Die Darstellungen von Regine Klingsporn und Wilhelm Seidel behandeln Telemanns Begegnungen mit der französischen Musikästhetik. Letzterer thematisiert die musikästhetischen Ansichten des Komponisten vor dem Hintergrund der Stiltheorie seiner Zeit. In diesem Rahmen versucht er Telemanns Einstellungen hinsichtlich des Stilempfindens, der Natur und der epochalen Lebenswirklichkeit auszuloten und im Œuvre des Komponisten aufzuspüren. Regine Klingsporn erörtert Telemanns Auseinandersetzung mit dem Rezitativ Rameaus und konstatiert, der Komponist habe die Eigenheiten des Rameau'schen Rezitativs im Grunde in ihrer Neuartigkeit gar nicht verstanden. Dies führt sie auf seine intensive Beschäftigung mit Lullys Werken zurück, die ihm das Verständnis für die neuartige Kompositionsweise Rameaus versperrt hätten.

Zahlreiche weitere Beiträge zeigen Telemann als bewussten Rezipienten der französischen Musik, dessen Werk zugleich weitere damals übliche Stile integrierte. Wolf Hobohm wid-

met sich dem sehr umfangreichen Werkkomplex der Ouvertüren und hebt kritisch hervor, dass die Forschung dieser Gattung noch immer zu wenig Aufmerksamkeit entgegenbringt. Er erörtert die Bedeutung der Ouvertüre im musikästhetischen und -historischen Diskurs des 18. Jahrhunderts. Außerdem geht er auf Telemanns verschiedene Ouvertürentypen und ihre Besonderheiten ein, die er systematisch erfasst. Die beiden Tänze Menuet und Polonaise und deren Identität problematisiert Klaus-Peter Koch. Zudem erörtert er die Eigenschaften und Verbreitung der Tänze sowie ihre möglichen Beziehungen zueinander im Werk Telemanns. Carsten Lange zeigt die tonartlich-arithmetischen Verbindungen auf, die sich zwischen Telemanns *Nouveaux Quatuors en Six Suites* und Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* finden lassen. Neben weiteren französischen Merkmalen macht er ebenfalls auf verschiedene italienische Charakteristika in den Quartetten aufmerksam und präsentiert uns Telemann einmal mehr als Vertreter der *goûts réunis*.

Grundsätzlich erweisen die Ergebnisse des Konferenzbandes die Bedeutung der französisch-deutschen Musikbeziehungen des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts und machen einen nach wie vor dringenden Forschungsbedarf zu diesem Thema deutlich.

(Juni 2010)

Margret Scharrer

ELENA SAWTSCHENKO: *Die Kantaten von Johann Friedrich Fasch im Lichte der pietistischen Frömmigkeit. Pietismus und Musik. Paderborn – München u. a.: Ferdinand Schöningh 2009. 344 S., CD (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 14.)*

Selten äußern sich Komponisten zu ihren Anschauungen oder zu ihrer persönlichen Frömmigkeit. Johann Friedrich Fasch (1688–1858), der in Leipzig neben Jura auch Theologie studiert hatte, legte sie in Briefen an Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf, August Hermann Francke, Johann Heinrich Callenberg u. a. dar (Kapitel I). Es ergibt sich die spannende Frage: In welcher Weise lassen sich Faschs pietistische Anschauungen in seinen Kantaten nachweisen und welche textlichen und musikalischen Mittel setzt er ein, um diese darzustellen und dem Hörer zu vermitteln?

Elena Sawtschenko ist diesen Fragen in ihrer anspruchsvollen Leipziger Dissertation (2006) als einem der wenigen Versuche, sich mit der Problematik „Pietismus und Musik“ auseinander zu setzen, nachgegangen. Damit wagt sie sich auf ein schwieriges Terrain und setzt sich von vornherein kritischen Anfragen aus. Neben theologischen Fragestellungen zu den Texten (als Schwerpunktaufgabe) bezieht sie auch musikalische Analysen ein. Der Vergleich mit den Kantatenjahrgängen von Georg Philipp Telemann und Gottfried Heinrich Stölzel, die Fasch in der Zerbster Schlosskirche aufgeführt hat, trägt zur Erweiterung des hermeneutischen Horizonts bei (Kapitel II). Auf ein ausführliches Kapitel zum Kantatenschaffen Christoph Graupners musste in der Druckfassung aus Platzgründen verzichtet werden.

Mit der Methode der konkordanten Schriftauslegung (Martin Petzold) werden Telemanns und Faschs Bearbeitungen der Texte Erdmann Neumeisters sowie die Textvorlagen von Johannes Caspar Manhardt (für Stölzel) bzw. Gottfried Simonis (für Telemann) im Vergleich mit den von Fasch möglicherweise selbst verfassten Dichtungen in seinem Jahrgang von 1735/36 *Das in Bitte, Gebet, Fürbitte und Danksagung bestehende Opfer* untersucht. (Bisher ließ sich jedoch nicht nachweisen, dass Fasch der Textdichter ist – im Gegensatz zu seinem Jahrgang 1727/28 und den Geburtstagskantaten für Mitglieder des Zerbster Fürstenhauses.) Elena Sawtschenko weist darauf hin, dass Fasch seine Textvorlagen aus theologischen Gründen in einigen Fällen abändert bzw. in eigenen Dichtungen fremde Passagen (z. B. von Neumeister) eingearbeitet hat. (S. 73 ff.). Auf solche Eingriffe Faschs sollte die Forschung in Zukunft achten.

„Um Momente in der Komposition festzuhalten, in denen pietistische Akzente zum Ausdruck kommen, muss man die gesamte Auslegung im Blick haben, und zwar sowohl aus theologischer, als auch aus musikalischer Sicht“ (S. 84), und zusätzlich im Verhältnis zur De-Tempore-Bestimmung. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Begriffe „Bekehrung“ und „Wiedergeburt“, aber auch die theologischen Konzeptionen, in die diese Begriffe integriert sind. „Die Voraussetzung ist jedoch, dass der Blick sich auf die theologisch-ästhetischen Berührungspunkte richtet: von den Bibeltopoi, die

die Gestaltung der Affektdisposition prägen, zur Wahl des Affektausdrucks und des Vertonungsmodells, anschließend zu den Konvergenzpunkten mit den zeitgenössischen stilistischen Vorstellungen“ (Johann Mattheson, Johann Adolph Scheibe, Johann David Heinichen u. a.) (Kapitel III, S. 86).

Im Kapitel IV „Faschs Umgang und Auseinandersetzung mit dem Kirchenlied“ im untersuchten Jahrgang stellt die Verfasserin fest, dass Fasch im Wesentlichen auf ältere, vor allem reformatorische Choräle zurückgreift. Das letzte Kapitel stellt die Frage nach dem liturgischen Kontext des Kantatenschaffens Faschs in den Zerbster Hofgottesdiensten; dazu liefert ein über Jahrzehnte geführtes *Verzeichnis der gottesdienstlichen Handlungen in der Schlosskirche von 1719–1763* die erforderlichen Daten.

Obwohl es nahe lag, Faschs Jahrgang 1735/36, der insgesamt siebenmal in Zerbst und mehrfach anderenorts (Kaufbeuren und Augsburg) aufgeführt wurde, zu untersuchen, da von den insgesamt 73 Sonn- und Feiertagsstücken 31 zweiteilige, zwei einteilige Musiken und vier Fragmente erhalten blieben, hat Elena Sawtschenko lediglich 14 in die besprochene Druckfassung einbezogen. Wenige weitere Stücke aus anderen Jahrgängen werden am Rande besprochen. (Es muss aber erwähnt werden, dass in der Abgabefassung zwei und in der ursprünglichen, wesentlich umfangreicheren Fassung der Dissertation zehn weitere Kantaten ausführlich analysiert wurden. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse sind natürlich mit in die Gesamtwertung eingeflossen.)

Die gründlichen Analysen von Elena Sawtschenko haben eine mindestens dreifache Bedeutung für künftige Untersuchungen:

- Sie bieten tiefgründige Beiträge zur Erfassung des Wesens der protestantischen Kirchenkantate im 18. Jahrhunderts jenseits von Bachs Schaffen.
- Sie entwickeln ein tragfähiges methodisches Konzept zur angemessenen und umfassenden Analyse und Würdigung der Stücke.
- Sie geben wesentliche Hinweise zum Personalstils Faschs, der in seinen Vokalkompositionen eigene, von seinen Zeitgenossen unterschiedene Wege in Hinblick auf Auswahl des Textes und dessen musikalischer Umsetzung geht.

(Januar 2010)

Gottfried Gille

ROLAND PFEIFFER: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802)*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2007. 486 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Die Opera buffa, zwischen 1760 und 1780 „das international zentrale Kulturereignis schlechthin“ (Reinhard Wiesend), ist erst in Ansätzen untersucht. Das hängt zum einen zusammen mit einer Orientierung der Forschung an den *Drammi giocosi* Wolfgang Amadeus Mozarts auf Texte Lorenzo da Pontes – die als herausragende Gattungsbeispiele gelten, in vieler Hinsicht aber eine Sonderstellung einnehmen –, zum anderen mit der nur schwer überschaubaren Fülle des Materials. Vorliegende Studie (eine umgearbeitete Kölner Dissertation von 2004) widmet sich den zwischen 1768 und 1785 entstandenen Opere buffe Giuseppe Sartis, die zwar in ihrer Zeit offenbar ausgesprochen populär und weit verbreitet waren, im musikwissenschaftlichen Schrifttum aber bislang eher negativ bewertet und nur wenig beachtet worden sind. Das leitende Erkenntnisinteresse ist dabei, die Stellung Sartis in der (und seinen spezifischen Beitrag zur) Geschichte dieser Gattung im späten 18. Jahrhundert zu erhellen. Es geht dem Autor also nicht um die ‚Rehabilitierung‘ einer heute in erster Linie als Serialkomponist bekannten Persönlichkeit, sondern darum, einen Beitrag zu leisten zum besseren Verständnis der Opera buffa überhaupt.

Dass dies gelungen ist, hat einerseits mit einer soliden Quellenbasis zu tun. So wird nicht nur ein kommentiertes Quellenverzeichnis zu den Opere buffe Sartis (mit Übersichten zu den in ihnen enthaltenen Musikstücken) geboten, das zahlreiche Neufunde umfasst, sondern darüber hinaus werden auch sämtliche venezianische Buffa-Libretti der Zeit zwischen 1770 und 1785 ausgewertet, um eine breite Vergleichsbasis für die Werke Sartis zu schaffen. Zum anderen ist das durch die Untersuchungsmethode des Autors begründet: Bei seinen durchweg präzisen und scharfsinnigen Analysen behält er stets das musikdramatische Gesamtereignis im Blick und fragt, welche Faktoren (Ansprüche und Vorlieben der Sänger, die Disposition des jeweils am Aufführungsort vorhandenen Orchesters etc.) sich auf dieses auswirkten und welchen Anteil die Musik an seinem Zustandekommen hatte. Es wird mithin berücksichtigt, dass die Musik „auf Bühnenwirkung bedacht“

ist (S. 18). Pfeiffers Opernanalysen sind auch in der Hinsicht mustergültig, dass niemals ein einzelner Aspekt verabsolutiert, sondern vielmehr eine Vielfalt von Gesichtspunkten einbezogen wird. Etwa wenn er beobachtet, dass eine tonartige Rückung innerhalb eines Finales das Auftreten einer neuen Person kennzeichnet und zugleich die Funktion einer Wiederannäherung an die Ausgangstonart erfüllt. Oder wenn er herausarbeitet, dass die Einschaltung einer Seria-Arie im Buffa-Kontext durchaus eine dramaturgische Funktion haben konnte, auch wenn sie dem Bedürfnis der weiblichen Hauptdarstellerin nach Demonstration ihrer sängerischen Fähigkeiten Rechnung tragen mochte.

Obgleich es sich um keine im engeren Sinne librettologische Untersuchung handelt, bildet der Text mit seinen szenischen und Handlungs-Implicationen doch stets den Ansatzpunkt bei der Frage nach der „musikalischen Dramaturgie des Komponisten“ (vgl. S. 20). So gibt es zwar einen eigenen Untersuchungsabschnitt „Arienformen“, doch wird hier weniger Formanalyse um ihrer selbst willen betrieben als nach der „akustischen und szenischen Wirkung“ (S. 107) gefragt – also nach performativen Aspekten, die schon von den Zeitgenossen als wesentliches Merkmal des Buffa-Stils (in Abgrenzung zur Opera seria) empfunden wurden. Gelegentlich würde man sich wünschen, dass die Untersuchung der formalen Anlage des Librettos – auch hierin ist es ja Ausgangspunkt und Voraussetzung für die Komposition – mehr Raum einnehme (vgl. dazu etwa die grundsätzlichen Bemerkungen bei Paolo Fabbri, *Metrik und Form*, 1992). Zumindest aber werden in der Regel die den Musikbeispielen zugrunde liegenden Librettoabschnitte vollständig mitgeteilt (und en passant auch metrisch kommentiert), so dass die Deutung des Textes seitens des Komponisten nachvollziehbar wird und zugleich, wie die Musik stellenweise auf eine bestimmte Art von Inszenierung geradezu hinarbeitet, also ‚Regie führt‘: Der Komponist zeigt sich hier „als eigenständig operierender Musikdramatiker“ (S. 212).

Indem Pfeiffer Konventionen im Sinne von Gattungstereotypen aufzeigt, kann er individuelle Lösungen Sartis und dessen Experimentierfreude beleuchten. Inwieweit Sartis Opere buffe zum Anknüpfungspunkt nachfolgender

Komponisten geworden sind und die weitere Gattungsgeschichte beeinflusst haben (zu dieser Möglichkeit vgl. S. 266), muss weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben zu klären. In jedem Fall aber liegt mit Pfeiffers Monographie eine auch deswegen grundlegende Studie vor, weil sie klarer erkennen lässt, wie die Opera buffa im späten 18. Jahrhundert außerhalb der Sondererscheinung Mozarts und da Pontes beschaffen war.

(September 2009)

Michael Klaper

*DANIEL HEARTZ: Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781–1802. New York – London: W. W. Norton & Company 2009. XVIII, 846 S., Abb., Nbsp.*

Dies ist der lange erwartete dritte Band der Trilogie, die Daniel Hertz mit *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780* (1995) begonnen und mit *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780* (2003) fortgesetzt hatte. Der ursprüngliche Plan (in den 1970er-Jahren) war ein Band *Music in the Classic Era* für die Reihe des Norton Verlages gewesen, in der die klassischen Darstellungen *Music in the Renaissance* von Gustave Reese und *Music in the Baroque Era* von Manfred Bukofzer erschienen waren. Der Plan zerschlug sich – zu unserem Glück. Jetzt liegen drei sehr umfangreiche (um nicht zu sagen monumentale) Bände vor, von denen die beiden ersten auch schon klassisch geworden sind. Das Arbeitsethos und die Arbeitskraft des Verfassers (Jahrgang 1928) sind zu bewundern. Auch dieser dritte Band ist schön gedruckt und opulent ausgestattet; leider ist die Druckfehlerzahl nicht ganz klein (die beiden wildesten sind ein falsches Notenbeispiel auf S. 753 und die Tatsache, dass Haydns Londoner Verleger William Forster konsequent – auch im Register – als William Foster erscheint).

Der erste Band (in dieser Zeitschrift und in *JAMS* offenbar nicht besprochen, von mir ausführlich rezensiert in: *Neue Zürcher Zeitung* 20./21. Januar 1996, S. 51) konzentrierte sich auf Wien in der Regierungszeit Maria Theresias, die Strukturen des Wiener Musiklebens, die bedeutenden Wiener Komponisten und die Kompositionsgeschichte im Spiegel ihrer Personalstile. Der zweite Band (Rezensionen u. a. von Susan Wollenberg in *JAMS* 59, 2006, S. 196–

202, von Julian Rushton in *Early Music* 32, 2004, S. 138–139 und von mir in dieser Zeitschrift 59, 2006, S. 393–394) ist eine heutzutage wohl fast singuläre historiographische Leistung, in der das totgesagte Prinzip „one man, one book“ triumphale Auferstehung feierte.

Der dritte Band ändert noch einmal den methodologischen Fokus, und insoweit kann man die Trilogie auch als eine Studie über Methoden der Musikgeschichtsschreibung lesen, die benutzerfreundlich mit angelsächsischem Understatement daherkommt. Der Gegenstand ist das, was man traditionell als Wiener Klassik im engeren Sinn versteht, und im Zentrum der Darstellung stehen die Werke der drei Meister; die Zeitgenossen kommen nur ganz am Rande vor. Die zeitliche Eingrenzung ist plausibel in den Grenzen des Konzepts: 1780 als „turning point [...] after which they [Haydn und Mozart] gradually emerged as leaders of the Viennese school“ (Preface, S. XV), und 1802 Beethovens *Zweite Symphonie* als „watershed [...] the last of his big works in which he looked to Haydn and Mozart for inspiration“ (S. 788). Der Darstellungsmodus ist, wie in den beiden anderen Bänden, der einer unangestregten Erzählung, ohne Pedanterie, auftrumpfende Gelehrsamkeit und penetrante Methoden-Reflexion, aber anschauungs- und erfahrungsgesättigt, getragen von einer stupenden Werkkenntnis und nicht zuletzt einer nie nachlassenden Begeisterung für den Gegenstand. Was Susan Wollenberg über den zweiten Band sagte, gilt auch hier: „Indeed, it can all too easily make other, perfectly respectable histories seem somehow flat by comparison“.

Die Darstellung folgt der Chronologie der Lebensläufe, die intern vor allem durch die Werk- und Gattungschronologie gegliedert sind: zuerst die allzu kurze Wiener Zeit Mozarts; dann Haydns Schaffen in Eszterháza, London und Wien; schließlich Beethovens Karriere bis zur *Zweiten Symphonie*. Angefügt sind zwei Miscellen über Michael Kellys unzuverlässige Wiener Erinnerungen und über Sartis Besuch einer Aufführung von Haydns *Armida* in Eszterháza 1784 nach der Darstellung von Framery 1810; Framerys rührende Anekdote über Sartis Begegnung mit Haydn – „so touching [...] it deserves to be considered true, whether it is or not“ (S. 802) – setzt den Schlussstein.

Natürlich ist ein Konzept, in dem so konse-

quent die Meisterwerke der Meister im Mittelpunkt stehen, gewöhnungsbedürftig. Dahinter stehen offenbar die traditionelle emphatische Idee von Klassik und die Überzeugung, dass sich diese Idee durch den analytischen Zugriff auf die jeweilige Werk-Individualität und auf die Beziehung der Werke zueinander, verstanden als virtuelles Gespräch der Komponisten, zur Erscheinung bringen lässt. Tatsächlich funktioniert das in hohem Maße, dank der außerordentlichen analytischen und darstellerischen Kompetenz des Autors, die, nicht zuletzt in ihrer Kunst der Pointierung, immer wieder an das wohl größte Vorbild in der angelsächsischen historiographisch-analytischen Tradition, nämlich Donald Francis Tovey denken lässt. Dass das Buch trotz der in diesem Konzept unvermeidlichen Reihung so zahlreicher und methodisch notwendig ganz ähnlich angelegter Werkbesprechungen ein großes und über fast 800 Seiten nicht nachlassendes Lesevergnügen bereitet, ist schon eine höchst bemerkenswerte Leistung.

Natürlich herrschen die Einzelanalysen nicht unumschränkt. In der Regel wird zunächst die Entstehung eines Werkes oder einer Werkgruppe beschrieben, häufig auch der politische Hintergrund und der institutionelle Kontext, und dabei gibt es viele historiographische Kabinettstücke – wie etwa im Abschnitt „Contexts for the Paris Symphonies“ (S. 356–361) oder in den Kapiteln über die großen Mozart-Opern ab der *Entführung*, wie überhaupt diese Kapitel zu den Glanzlichtern des Buches gehören und, zusammen mit den entsprechenden Kapiteln von Hertz' *Mozart's Operas* (1990) gelesen, die meisten Darstellungen des Gegenstandes „somehow flat“ erscheinen lassen. Dass der Verfasser eine besondere Affinität zum Musiktheater (und seit seinen *Idomeneo*-Studien vor allem für Mozarts Musiktheater) hat, zeigt sich schon im ersten Hauptkapitel, dem über die *Entführung*: Die Handlungs-Erzählung mag hier und in späteren Opernkapiteln gelegentlich breit erscheinen, aber sie vergegenwärtigt die Bühnenwirklichkeit sehr anschaulich; die analytischen Details sind auf Wesentliches pointiert, und die Querverweise – hier vor allem zum *Idomeneo* – sind immer erhellend, manchmal verblüffend und lauter Detailstudien für eine Rekonstruktion der Mozart'schen Musiktheatersprache. Andererseits mag die ausgeprägte Konzentration

on der Analyse auf tonale Strategien zunächst gewöhnungsbedürftig erscheinen, und tatsächlich zeigt sich ihr tieferer Sinn erst bei der Behandlung der *Zauberflöte*: sie „summarizes much of Mozart's long-evolving use of tonality to denote specific emotional states“ (S. 285). Man sieht, der Autor rechnet mit sehr aufmerksamen Lesern mit langem Atem, die ein gehöriges Maß an Sachkenntnis mitbringen.

Noch deutlicher wird das bei den Instrumentalwerken. Auch hier steht die Beschreibung des Einzelwerks und der Werkgruppen im Vordergrund, immer als eine musikalisch höchst sensible und anschauliche Beschreibung, die man mit großem Gewinn liest. Harmonische Details spielen auch hier eine auffallend prominente Rolle, und zahlreiche Detailvergleiche innerhalb des jeweiligen Œuvres wie zwischen den Komponisten verstärken die Tendenz, die drei „Klassiker“ von ihrem kompositionsgeschichtlichen Kontext zu trennen. Das funktioniert als Versuchsanordnung, hat aber seine Grenzen dort, wo Gattungs-Zusammenhänge nicht deutlich genug werden (wie z. B. in der Gattung Klaviertrio) und auch dort, wo fundamentale Gegensätze in der Komponierhaltung der Protagonisten (wie z. B. im Gegensatz von Mozarts sechs großen Quartetten zu ihren Modellen bei Haydn) hinter den Ähnlichkeiten im Detail zu sehr zurücktreten. Generell wird bei den Instrumentalwerken wie bei den Vokalwerken das Meiste, was als mehr oder minder allgemein bekannt gelten kann, stillschweigend vorausgesetzt – auch das kann man gut verstehen, aber es erleichtert die Lektüre nicht, wenn z. B. die Darstellung von Mozarts *Requiem* ohne Erwähnung der Händel-Beziehung oder die von Beethovens *Erster Symphonie* ohne die doch grundstürzende tonale Strategie der ersten Takte (samt der Reihe ihrer „Vorstufen“ bei Haydn) auskommt.

Aber, when all is said and done: Wenn man das Buch aus der Hand legt, hat man den Eindruck, am Gespräch der drei Komponisten, das in ihren Werken niedergelegt ist, fast unmittelbar teilgenommen zu haben, geführt von einem Cicerone unverwechselbarer Eigenart. Schlägt man es wieder auf, ist man sofort wieder gefangen von der Unmittelbarkeit, mit der hier Geschichte in lebendige Erzählung verwandelt wird. Es ist eine Erzählung aus einer sehr eigenen Perspektive, „gesehen durch ein Tempe-

rament“, und es ist nicht die einzige mögliche und angemessene Erzählung. Aber man darf wohl sagen, dass es eine bedeutende Erzählung, eine bedeutende historiographische Leistung ist.

(Februar 2010)

Ludwig Finscher

THOMAS RADECKE: *Theatermusik – Musiktheater. Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800*. Sinzig: Studio · Verlag 2006, 498 S. (Musik und Theater 2.)

Lange Zeit fristete die Schauspielmusik in der Musikgeschichtsschreibung ein Schattendasein, ungeachtet der Tatsache, dass ihr im Bühnenbetrieb des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts eine herausragende Bedeutung zukam und kaum ein namhafter Komponist hierzu beizutragen versäumte. Umso größer erscheinen daher die Herausforderungen an die Wissenschaft: Wer heute zu diesem Thema arbeiten will, muss Grundlagenforschung betreiben und sieht sich mit einer Fülle von Dokumenten und Musikalien konfrontiert, die zunächst philologisch zu beschreiben und historisch zu bewerten sind. In der vorliegenden Arbeit wird mit der deutschen Rezeption der Shakespeare-Dramen um 1800 ein theaterhistorisch zentraler Repertoirebereich erstmals umfassend und in beeindruckender Gründlichkeit untersucht. Das methodische Dilemma spricht der Verfasser schon im Vorwort an: „Bei aller Fülle hier zusammengetragener dramatischer Quellen und Kontexte gerät philologischer Positivismus als die vielleicht fatalste gegenwärtige musikologische Tendenz immer da an den Abgrund von Kunst-Buchhaltung, wo keinerlei Spekulationen oder auch Konstruktionen mehr gestattet zu sein scheinen“ (S. 11). Aus diesem Grunde erhebt Radecke „das Fragezeichen als eine vom Aussterben bedrohte Interpunktion“ zum „geheimen Widmungsträger dieser Schrift“ (S. 11) – eine durchaus wörtlich zu nehmende Botschaft, denn der Autor neigt bisweilen zu Verrätselungen. Hiervon abgesehen ist die ambitionierte Anlage der aus sechs Kapiteln bestehenden Untersuchung von beeindruckender Reichweite.

Zunächst werden Grundzüge und Tendenzen der literaturkritischen und ästhetischen Shakespeare-Rezeption in Deutschland bis 1830 anhand zahlreicher Autoren entfaltet. Sodann



wendet sich der Autor ebenso systematisch der Theorie und Praxis der Schauspielmusik in Deutschland zu. Hierbei diskutiert er prägnant die schauspielästhetischen Positionen u. a. von Gottsched, Scheibe, Lessing, Sulzer, Reichardt und Tieck, ehe er deren praktische Umsetzung am Beispiel Weimars erörtert. Das dritte Kapitel ist mit „Analysekriterien und Auswahl der Quellen“ überschrieben und ruft mehrfach den „geheimen Widmungsträger“ in Erinnerung. Sein erster Teil wiederholt fast wörtlich einen bereits 50 Seiten zuvor abgedruckten Text über Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (S. 61–63), die sodann zu behandelnden „Sujets und ihre besonderen Topoi und Idiome“ der ausgewählten Dramen *Hamlet*, *Julius Caesar*, *King Lear*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet* und *The Tempest* sind dem Autor insgesamt nur drei Seiten wert (S. 113–115), und statt der versprochenen Analysekriterien wird schließlich die „musikpoetische Morphologie der Hexen in *Macbeth*“ anhand der verschiedenen deutschen Übersetzungen des Untersuchungszeitraums behandelt.

Umso überzeugender sind die drei letzten Kapitel des Buches gelungen, die sich primär mit den konkreten musikalischen Realisierungen auseinandersetzen. Radecke konzentriert sich hierbei auf drei Aspekte: auf die Rahmenmusiken (Ouvertüren, Zwischenaktmusiken, Entre'actes), die „Musik zur Sphäre des Unirdischen und Metaphysischen“ sowie die musikalische Darstellung psychologischer Grenzsituationen. Hinsichtlich der Rahmenmusiken werden die dramenspezifischen von den auch im 19. Jahrhundert noch weit verbreiteten unspezifischen Realisierungen abgehoben, bei denen auf präexistente Stücke aus dem Notenarchiv zurückgegriffen wurde. Vor allem anhand der unterschiedlichen Vertonungen der Hexenszenen aus *Macbeth* (u. a. von André, Benda, Reichardt, Seidel, Haßloch, Mederitsch, Weyse, Spohr, Pearsall) zeigt Radecke generelle kompositorische Entwicklungslinien auf, die er sodann mit den älteren englischen Realisierungen des 17. und 18. Jahrhunderts vergleicht. Die Psychologisierung im Singspiel wird am Beispiel von Bendas *Romeo und Julie* (Gotha 1776), Mederitschs *Macbeth* (Wien 1796) und Seyfrieds *Julius Caesar* (Wien 1811) diskutiert.

In seinem Gesamtfazit hebt Radecke die „auffällig disparate Stillage der Shakespeare-

Musiken und -Opern kurz vor 1800 und im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts“ hervor (S. 331). Insgesamt handelt es sich um eine grundlegende Arbeit, die durch einen bedeutenden Anhang (Quellen- und Literaturverzeichnis, umfassende Damentext- und Partiturfaksimiles, Tabellen zur Versmetrik und zu poetischen Stilmitteln) abgerundet wird.  
(Dezember 2009) Arnold Jacobshagen

*BETTINA SCHLÜTER: Murmurs of Earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 250 S., Abb. (Monolithographien. Band IV.)*

Bettina Schlüters Bonner Habilitationsschrift von 2003 beschäftigt sich mit einem bekannten Thema aus neuer Warte: Es geht um Resonanzen ästhetischer Strategien der „Sattelzeit“ in der Gegenwart. Schlüter nähert sich diesem Komplex mit Methoden im Brennpunkt von Musik-, Medien- und Kulturwissenschaft. Insofern kommt ihr Buch, das verschiedentlich auf Niklas Luhmanns Systemtheorie rekurriert, zu Ergebnissen, die anderswo nicht nachzulesen sind. Zugleich zeichnet sich eine Konzeption von Musikwissenschaft als Medienwissenschaft ab. Dass 1998 das Soundtrackalbum zu James Camerons *Titanic*-Film der „Klassik“ zugeordnet wurde, wird zum Auslöser von Fragen nach Reflexen ästhetischer Diskurse der Zeit um 1800 in der Kultur der Gegenwart – Bereiche, die die Einleitung als „Hochkultur“ der „Klassik“ und „classic“ benennt. Die Autorin arbeitet ein „Sinnprojekt“ heraus, welches, um 1800 generiert, die Kodierung kultureller Erzeugnisse bis heute so stabilisiere, „dass es fest etablierte Zuschreibungen gegenläufiger Art – wie beispielshalber bei Celin [sic] Dion die Signatur eines ‚Popstars‘ – zumindest kurzfristig mühelos überschreibt“ (S. 9 f.). Um dies zu demonstrieren, wählt sie neben *Titanic* – der aktuelle mediale Hype um Camerons *Avatar* verleiht diesem Beispiel weitere Resonanz – Ludwig van Beethovens *c-Moll-Symphonie* und ein sie umrankendes Textkorpus als Untersuchungsobjekt: einen Gegenstand also, der zum Inbegriff des „Klassischen“ in der Popularkultur avancierte. Darüber hinaus entwirft sie ein Netz von Akteuren und Objekten, in dem vor allem David Lynch und Carl Dahlhaus zu

Knotenpunkten werden. Ferner wertet sie eine Vielzahl von Quellen aus, die in der Regel nicht Gegenstand musikwissenschaftlicher Betrachtung sind: Kundenrezensionen bei Online-Buchhändlern, Chat-Protokolle, Photographien auf privaten Homepages. So bricht sich die Diskussion in einem Spektrum multipler Ansätze. Folgerichtig weist eine Vorbemerkung auf die Möglichkeit punktueller Lektüre hin. Sich „je nach Neigung auch gezielt einzelnen Passagen (beispielsweise den Filmanalysen oder den Ausführungen zu einer digitalen Klangästhetik) zuzuwenden“ (S. 7) lässt sich aber kaum bewerkstelligen, wenn man die kryptischen Kapitelüberschriften und den Verzicht auf ein Register bedenkt.

Die sieben Kapitel fokussieren verschiedene Facetten des Gegenstands. Als eine Einheit lassen sich die ersten drei lesen, die späteren fächern immer weiter auch mit Blick auf die fachwissenschaftliche Methodik auf. Stellvertretend einige Anmerkungen zum ersten Kapitel: Schlüters Interesse entzündet sich an Einschätzungen des Umfangs – dass Beethovens Symphonie als zu lang kritisiert wurde, dem viel längeren *Titanic*-Film dieser Vorwurf hingegen nicht gemacht worden sei. Das stimmt freilich nicht ganz: „It’s dull, and staid, and limp; it drags its overblown butt around so long that by the time it finally gets down to showing us what we really want to see, we’re asleep“, schrieb beispielsweise Rebecca Wan in ihrem „This Movie is Boring“ betitelten Verriss in *The Flying Inkpot*. Dazu kommen die verschiedenen Erwartungshaltungen. Eine Symphonie im Umfang von Beethovens Opus 67 riss 1808 die Erfahrungshorizonte ganz anders auf als 1997 ein Film im Umfang von *Titanic*. Ist insofern das Sinnprojekt in *Titanic* vielleicht doch nicht ganz umgesetzt? Auch die „deeper levels“, die Schlüter bei Beethoven in den Blick nimmt, könnten hinterfragt werden. Wer mit Tiefenmetaphern in der Musik operiert, sollte sich nicht substanziell auf ein analytisches Repertoire berufen, das Oberflächenphänomene – nämlich Motivrelationen – untersucht.

Solche Inkonssequenzen gibt es trotz manch bestechender Argumentationen mehrfach, teils auch verkürzte Thesen („Das Genre des Film Noir lebt bekanntermaßen von überraschenden Wendungen“, S. 44 f. – die Filmwissenschaft

diskutiert hingegen, ob es überhaupt ein Genre des Film noir gibt, geschweige denn was „bekanntermaßen“ dessen Charakteristika seien) oder ausführliche Darlegungen geläufiger Sachverhalte (was ein crane shot bezeichnet, weiß man eigentlich). Aber insbesondere empfand ich eine Diskrepanz zwischen den spannenden, sympathischen, nachvollziehbaren Forderungen der Autorin nach einer revidierten wissenschaftlichen Methodik und deren Umsetzung – und zwar sowohl in musik- und filmanalytischer Hinsicht als auch darin, dass der auf die deutschsprachige Musikwissenschaft fokussierte Blick, der mit dem Hollywood-Film interessant kollidiert, wenig anderes wahrnimmt: Wenn ab S. 123 etwa die Frage nach der „Überdetermination musikalischer Einheiten durch ihren kompositorischen Kontext“ gestellt wird, bekräftigt sich erstens die Verengung auf Motivatik, zweitens hätte die Diskussion gewonnen, wenn beispielsweise die Kontroverse um Fortes Brahms-Analysen in *MTO* 2001 (David Huron, „What is a Musical Feature?“) ausgewertet worden wäre.

Diese Monita sollen nicht darüber hinwegsehen, dass das Buch lesens- und überdenkenswert ist und dass es zahlreiche innovative Ansätze enthält: inhaltlich beispielsweise zum digitalen Sounddesign, zur Bedeutung von Mikrofonierung und Lautsprecherzuweisung im Kino, methodisch zum Umgang mit Fandom-Quellen und selten hinterfragten Fachtraditionen. Schlüter entwirft eine Archäologie ästhetischer Grundeinstellungen der Gegenwartskultur in der Zeit um 1800, sie setzt sich in eigenständigen Thesen mit der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts auseinander und formuliert Forderungen für die Fachdiskussion unserer Zeit. Dabei bleibt zwar das Manko, dass die Interdisziplinarität gelegentlich auf Kosten der disziplinären Sorgfalt geht, aber die Tatsache, dass dem Fach ein medientheoretischer Ansatz gewiesen wird, bleibt davon unberührt.

(Dezember 2009)

Christoph Hust

*Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte.* Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT und Hans-Joachim HINRICHSSEN. Schliengen: Edition Argus 2008. 157 S., Abb., Nbsp., CD (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Band 1.)

Die Texte des vorliegenden Bandes basieren auf Vorträgen, die im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2002 an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf im Kolloquium „Interpretationsgeschichte – eine Standortbestimmung“ und im Workshop „Aufführungsanalyse und -interpretation“ gehalten wurden. Die sieben Beiträge gehen von der klanglichen Realisierung und nicht von der hermeneutisch-textlichen Auslegung eines Werkes aus. Die eigentlich unabdingbare Zusammengehörigkeit von Aufführung, Interpretation und Schall- oder Filmaufnahme zieht sich durch alle Texte. Die beiliegende CD-ROM bietet Audiobeispiele zu den Beiträgen von Hans-Joachim Hinrichsen, Thomas Synofzik und Christa Brüstle/Clemens Risi als äußerst sinnvolle und dankenswerte Ergänzung zum geschriebenen Wort.

Beate Angelika Kraus zeigt anhand der Beethoven-Aufführungspraxis und des Beethoven-Verständnisses in Frankreich die Verwebung von Rezeptions- und Interpretationsgeschichte auf. Im Unterschied zur Rezeption im deutschsprachigen Bereich definieren sich in Frankreich die *Fünfte Symphonie* Beethovens über den Finalsatz und die *Eroica* über den zweiten Satz. Die *Fünfte Symphonie* wird mit einer gewissen Selbstverständlichkeit als Revolutionsmusik verstanden. Von einer romantisierenden Deutung, in deren Mittelpunkt die Künstlerpersönlichkeit Beethovens steht, ist Frankreich weit entfernt. In die Tradition des Trauermarsches als musikalisches Charakteristikum der Revolutionsepoche reiht sich der zweite Satz *Marcia funebre der Eroica* ein.

Am Beispiel des Geigers Joseph Joachim schildert Beatrix Borchard den Schritt von der Kompositions- zur Interpretationskultur des 19. Jahrhunderts. Wie ein Interpret als Autor der Musikgeschichte fungieren kann, wird durch zahlreiche und ebenso vielfältige Quellen (Konzertprogramme, Rezensionen, Briefe, zeitgenössische Berichte, historische Gesamtdarstellungen der Geschichte des Violinspiels etc.) herausgearbeitet und belegt. Einen wichtigen Aspekt nehmen dabei Johann Sebastian Bachs *Chaconne* aus der *Partita d-Moll* für Violine solo (BWV 1004) und Ludwig van Beethovens *Violinkonzert D-Dur* op. 61 ein, die Joachim über sein ganzes Künstlerleben hinweg eng begleitet haben. Einen besonderen Einfluss auf

die Musikgeschichte nahm Joachim ab 1869 durch seine Position als Direktor der Berliner Musikhochschule. In 36 Jahren Amtszeit förderte Joachim in 288 Konzerten speziell den Streichquartettbereich, wobei nicht ein Programm wiederholt wurde. Eine Ausnahmestellung nahmen hierbei die Werke von Johannes Brahms ein.

Hans-Joachim Hinrichsen beschäftigt sich mit einer Einspielung von Robert Schumanns *Vierter Symphonie* unter Wilhelm Furtwängler. Die Aufnahme entstand im Mai 1953, ein Jahr vor Furtwänglers Tod, in der Dahlemer Jesus-Christus-Kirche in Berlin. In Furtwänglers Nachlass hat sich das gesamte Aufführungsmaterial zu dieser Aufnahme erhalten: Sowohl die Partitur als auch die Orchesterstimmen liegen heute in der Züricher Zentralbibliothek und bieten denkbar günstige Bedingungen für eine Analyse. Die *Vierte Symphonie* nimmt einen überproportional hohen Anteil in Furtwänglers Schumann-Repertoire ein. Von 190 dokumentierten Schumann-Dirigaten ist allein 90mal die *Vierte Symphonie* im Konzertprogramm nachweisbar. Furtwänglers Eingriffe in die Symphonie betreffen beispielsweise Streichungen der Oboen und Pauken im ersten Satz, eine verstärkte Differenzierung der Dynamik (anstelle eines *p* ein *ppp*) und Modifikationen im Tempo. Nur scheinbar wird das Klischee der breiten Tempi Furtwänglers bestätigt. Er benutzt den langsamen Beginn der beiden Ecksätze und verschiedene satzinterne Beschleunigungseffekte, um der Sinfonie eine Tempoarchitektur aufzusetzen.

Thomas Synofzik reduziert die Frage der Interpretation auf den Aspekt der Intonation und weist damit Unterschiede zwischen Interpreten und deren zeit-, national- oder personalstilistischen Voraussetzungen und Gegebenheiten auf. Die Analyseergebnisse werden mit zeitgenössischen theoretischen Quellen in Verbindung gesetzt. Synofzik wählt u. a. als Beispiel das *Prélude der E-Dur-Partita* von Johann Sebastian Bach (BWV 1006) und vergleicht neun Einspielungen von Pablo de Sarasate (1904), Joseph Szigeti (1908 und 1956), Jascha Heifetz (1957), Henryk Szernyng (1968), Nathan Milstein (1973), Sigiswald Kuijken (1983), Shlomo Mintz (1984) und Itzhak Perlman (1987). Die Hörbeispiele ermöglichen ein komfortables Nachvollziehen des Geschriebenen.

Der Beitrag von Dominik Sackmann stellt die vielfältigen Überblendungen der Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte in den Mittelpunkt. Die Interpretationsforschung orientiert sich üblicherweise am zu Klang gewordenen Werk. Doch „die Kategorien der Aufführungspraxis, auf die im Akt der Interpretationskritik und des Interpretationsvergleichs gerne zurückgegriffen wird, erweisen sich dafür bei genauerem Nachdenken als kaum ausreichend“ (S. 107). Hier bieten sich Ansatzpunkte für weitere Diskussionen.

Der Beitrag von Christa Brüstle und Clemens Risi entstand im Rahmen des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin. Positionen und Fragen der „Performance Studies“ aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht stehen im Vordergrund ihrer Ausführungen. Die Untersuchung der Aufführungsprozesse und -rezeption der Musik, insbesondere die Frage der adäquaten Beschreibung und Analyse einer Aufführung werden von den Autoren ins Blickfeld gerückt. Unter Aufführungsanalyse wird hier alles das verstanden, was man bei einer Aufführung erlebt und wahrnimmt. Die Autoren erarbeiten verschiedene analytische Zugänge für „music as performance“ unter Berücksichtigung von vier Aspekten: das Verhältnis von Notation und Aufführung, die Aktionen während der Aufführung, das Einbeziehen der Gesamtsituation und die filmische Dokumentation als Grundlage der Untersuchung (S. 116). Der Beitrag wird u. a. untermauert durch ein Videobeispiel auf der beiliegenden CD. Gezeigt wird ein Ausschnitt des Johann-Strauß-Klassikers *Die Fledermaus* in der Inszenierung von Hans Neuenfels (Salzburger Festspiele 2001). In der Rolle des Prinzen Orlofsky ist der Vokalperformer David Moss zu sehen. Sein Auftritt war mehr als umstritten, da er nicht dem erwarteten Belcanto-Ideal entsprach. Er düpierte nicht nur durch sein Äußeres, sondern vor allem durch seine stimmlichen Aktionen (Falsett, Röchel-, Krächz- und Seufz-Laute). Die unterschiedlichen Perspektiven und theoretischen Ansatzpunkte lassen auf eine baldige grundlegende Theorie der Interpretationsforschung hoffen.

Hermann Danusers Aufsatz über Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion erschien bereits 2003 in der Zeit-

schrift *Musik & Ästhetik* (S. 5–22). Die unvollendet gebliebene Theorie betrifft nicht nur den Zustand der Aufzeichnungen, sondern auch den Gegenstand. Adorno hebt in seiner Theorie besonders hervor, dass der Interpret nicht den Text eines Werkes darstellt, sondern eine „Interpretationsvorstellung“ präsentiert, die er sich von einem Werk gemacht hat. Und dadurch, dass Adorno Schuberts Werke als innerlich fragmentarisch deutet, hält er auch eine „fragmentarische Interpretation“ für angemessen. Hier bieten sich den Interpreten Aspekte, die Unmögliches abverlangen, zumindest an das Unmögliche grenzen.

Der Band mit seinem angenehmen, großzügigen Druckbild ist gedruckt auf holz- und säurefreiem, alterungsbeständigem Papier mit angenehmer Färbung und griffiger Stärke.

(Januar 2009)

Martina Falletta

*Edvard Grieg (1843–1907). Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Vorgelegt von Dan FOG †, Kirsti GRINDE, Øyvind NORHEIM. Frankfurt am Main u. a.: Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters 2008. XXXVI, 591 S., Nbsp.*

Werkverzeichnisse sind eine Wissenschaft für sich. Während einige in kulturwissenschaftlicher Euphorie an der Legitimation des Werkbegriffs zweifeln, widmen sich andere dem Verzeichnen aller Werke (möglichst mit Angaben zu allen handschriftlichen Versionen, Kopien und Ausgaben sowie Stücken zweifelhafter Authentizität und Verschollenem), inklusive solcher, die keine sind – d. h. Fragmente und unvollendeter Versuche, von denen es auch bei Edvard Grieg etliche gibt. Und da schließt sich der Kreis, denn dieses Sammeln stellt den herkömmlichen Werkbegriff in Frage, gibt Impulse zur Reform einer Kategorie. Der heute noch häufig kritisierte Werkbegriff von vorgestern konnte sich nur etablieren, weil sich die meisten alten Werkverzeichnisse (oft auch solche aus der Hand des Künstlers) in der Auflistung kommerziell erhältlicher Hauptwerke erschöpften.

Der Nutzen des historiographischen Negativnachweises vom ‚Werk‘ ist indes gewaltig. Das beweisen mit ganz besonderer Wucht die 591 Seiten komprimierten Wissens über Grieg. Hier ist ein Werkverzeichnis entstanden, das nicht nur einen Grundstein für die zukünftige

Grieg-Forschung legt, sondern zugleich einen eigenständigen Forschungsbeitrag besonderer Art darstellt und auch dann noch für Lesevergnügen sorgt, wenn man sich gar nicht in der Situation befindet, unbedingt nachschlagen zu müssen.

Die Herausgeber und die Herausgeberin des neuen Edvard-Grieg-Werkverzeichnisses führen den Leser in das Labyrinth des Gesamt-schaffens eines interessanten Komponisten. Zunächst werden die bisherigen Werkverzeichnisse kritisiert, dann geht es um Besonderheiten in der Zusammenarbeit Griegs mit seinen vielen Verlegern im In- und Ausland (allen voran mit Peters, aber auch zum Beispiel mit E. W. Fritsch, der die Erstausgabe des Opus 16 übrigens im gleichen Jahr, 1872, besorgte, als er mit dem Erstdruck von Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* auf dem Markt war). Probleme mit den norwegischen Sprachen, mit Datierung und anderen eher formalen Details werden knapp erläutert. Glanzvolle Illustrationen von Titelrahmen alter Petersausgaben versetzen den Leser in die richtige Stimmung für den Genuss minutiöser Details in den Autographen und Ausgaben Grieg'scher Meisterwerke mit oder ohne Opuszahl. Das Layout ist luftig, die Textbuchstaben etwas größer als in einigen anderen, ansonsten vergleichbaren Verzeichnissen, die Notenbeispiele sind dafür klein, aber noch gut lesbar. Auf Zusammenfassungen des Orchester-satzes (eigentlich eine Unart mancher Werkverzeichnisse) wird konsequent verzichtet, Partiturausschnitte werden nicht als Tonsatzbeispiele für Anfänger oder für Klavier spielende Hobbydirigenten komprimiert, sondern zum klanglichen Nachvollzug polylinearer Orchester-textur wiedergegeben.

Nicht weiter verwunderlich ist die Sensibilität der norwegischen Herausgeber für Details, die eigentlich gar nicht mit der Werkbestimmung zusammenhängen. Beispielhaft sei erwähnt, wie im Falle des *Klavierkonzerts* op. 16 eine 1894 gedruckte Partitur mit Korrekturen, aber auch mit Aufführungsanweisungen, die von Grieg stammen, bekannt gemacht und beschrieben wird. Notizen Griegs gibt es auch in anderen Quellen, und stets werden sie erwähnt. Deren Wert ist immens, denn Grieg war schließlich ein herausragender Musiker, kein Schreibtischkomponist.

Zu den besonderen Stärken dieses Verzeichnisses zählt der souveräne und sensible Umgang mit den Texten in Griegs Werken. In einer womöglich etwas zu kurzen Einleitung wird die (nur in groben Umrissen allgemein bekannte) Situation erklärt. Wichtig ist, wie Grieg neben Deutsch und Dänisch „verschiedene Varianten der norwegischen Sprache in seinen Vokalwerken“ benutzte (S. XV). Die Bedeutung verschiedener Dialekte und ihres Klanges für Grieg ist den meisten Sängern womöglich bewusst, sie bildet aber aus wissenschaftlicher Sicht noch eine Fundgrube für analytische Einblicke in die Schaffensprozesse dieses Komponisten.

Das neue Edvard-Grieg-Werkverzeichnis endet mit „Übungen und Skizzen“ aus Griegs Studienzeit in Leipzig. In Deutschland gilt sein Leipziger Studium traditionell als besonders attraktiver Forschungsgegenstand. So möchte man aus deutscher Sicht natürlich noch mehr wissen, eventuell auch in Faksimile einige Blätter sehen – jedenfalls mehr als nur eine Seite Zusammenfassung. Aus norwegischer (oder auch allgemein skandinavischer, insbesondere auch dänischer) Sicht dürfte sich die Bedeutung des Leipziger Studiums für Grieg freilich relativieren.

Als achte Abteilung wird eine thematisch gegliederte Grieg-Bibliographie präsentiert. Das Problem ist hier die thematische Zuordnung einzelner Titel, die Gruppen sind nicht zwingend systematisch, in manchen Fällen sind Überlappungen unvermeidbar, das Suchen nach einzelnen Titeln wird dadurch recht schwer. Wäre der Umgang kein Hindernis bei der Buchgestaltung, so hätte sich zumindest eine kurze Erläuterung der Titel gelohnt, das hätte dieser Auflistung einen Sinn gegeben. Da dieses Verzeichnis im Grieg-Jahr 2007 abgeschlossen wurde, ist ein Update mit Neuerscheinungen zum Jubiläum das erste Desiderat; da der Band ohnehin erst 2008 erschien, muss man fragen, ob eine kurzfristige Ergänzung mit Publikationen aus dem Jahr 2007 nicht doch noch möglich gewesen wäre.

Hinterfragt werden sollte auch, auf welches Bedürfnis eine solche Bibliographie heute (im Zeitalter der elektronischen Bibliotheken und des elektronischen Bibliographierens) überhaupt noch reagiert. 557 Grieg-Titel in europäischen und außereuropäischen Sprachen wurden bis Redaktionsschluss verzeichnet. Im Ge-

gensatz zu den Grieg'schen Kompositionen – 74 Opusnummern und 308 weitere Titel (teils zyklisch, teils solitär) – ist hier mit Zuwachs zu rechnen, zumal nach diesem fulminanten Grundlagenwerk.

(September 2009)

Tomi Mäkelä

*MICHAEL KUNKEL: „... dire cela, sans savoir quoi ...“ Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 290 S., Nbsp.*

Michael Kunkels Studie, die geringfügig überarbeitete Fassung einer von der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel 2006 angenommenen Dissertation, wartet durch eine ebenso intelligent formulierte wie in ihren Konsequenzen sorgfältig erarbeitete Fragestellung auf. Aus der inzwischen doch großen Anzahl all jener Kompositionen, die sich auf unterschiedlichste Weise mit Texten von Samuel Beckett befasst haben, wählt der Verfasser lediglich György Kurtág und Heinz Holliger aus. Diese Beschränkung ist schon deshalb einleuchtend, weil sich beide Komponisten – und dies wird im Verlauf der Untersuchung dezidiert herausgearbeitet – nicht für eine Vertonung von Texten im herkömmlichen Sinn interessieren; Becketts kritische Einstellung zur Sprache wird vielmehr zu einem zentralen Impuls für die kompositorische Selbstbefragung, die mit einer Erschließung neuer Ausdrucksbereiche einhergeht. Es ist der große Verdienst des Autors, die näheren Bedingungen dieser je individuellen und doch auch so grundverschiedenen künstlerischen Reaktionen sichtbar zu machen und ihre Konsequenzen für die Ästhetik des jeweiligen Komponierens zu durchleuchten.

Die Beschränkung auf Kurtágs Werkkomplex *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval* [Samuel Beckett: *mi is a szó*] für Singstimme und Klavier op. 30a (1990) und *Samuel Beckett: What is the Word* [Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval] für Alt solo, fünf Solostimmen und im Raum verteiltes Kammerensemble op. 30b (1991) einerseits und Holligers Monodrama *Not I* für Sopran und Tonband (1978–80) andererseits resultiert vor allem aus dem hier greifbaren „monodischen Zugriff“ (S. 17) beider Komponisten auf den Schriftstel-

ler, der einen direkten Vergleich ihres kompositorischen Vorgehens ermöglicht. Zugleich dient sie aber auch der Unterstützung von Kunkels These, die Beckett-Rezeption sei im Falle Kurtágs und Holligers als Zuspitzung biographischer Kontexte deutbar. Indem der Autor die verschiedenen Implikationen seiner Behauptungen immer wieder gegeneinander abwägt, kann er – etwa durch Rückgriffe auf biographische Informationen oder durch Bezug auf Quellen aus dem Bestand der Paul Sacher Stiftung Basel – einleuchtend darlegen, wie sich die doch recht unterschiedlichen Charaktere Kurtágs und Holligers auf jeweils individuelle Weise auf Beckett zubewegen. Verbunden ist dies mit Analysen von Beckett-Texten, in denen es vornehmlich um die Frage der asphyxischen Text-Konstitution geht, um jene Strategien also, durch die sich Beckett als Sprachkünstler bewusst von Bedeutung und Klang der Sprache entfernt. Diese aus der Perspektive der Beckett-Philologie zwar stark eingeschränkte, aber dennoch für die vorliegende Untersuchung fruchtbare Sichtweise führt dazu, dass die Interpretation des dichterischen Schaffens von Anfang an gewissermaßen auf die Musik hin ausgerichtet ist. Ihre Bedeutsamkeit für das Verständnis der kompositorischen Auseinandersetzungen wird dadurch unterstrichen, dass sie gerade auf jene Gestaltungsmittel aufmerksam macht, die ihren unmittelbaren Widerhall im Komponieren Kurtágs und Holligers finden. Mehr noch: Kunkel vermag auf diese Weise zu zeigen, wo sich künstlerische Ansätze aus Literatur und Musik so stark berühren, dass bei der kompositorischen Auseinandersetzung mit Beckett eine Art Diffusion entsteht.

Im Falle Kurtágs ist es Becketts Ästhetik einer umfassenden künstlerischen Hinterfragung von Sprache, die mit den Vorstellungen des Komponisten von Musik „an der Grenze des Nichtgeschehens“ und „expressive[r] Verdichtung geschichtlicher Erfahrung von Zeit in der Einzelgeste“ (S. 63) konvergiert. Kunkel weist nach, wie gerade die Suche nach Sprachfindung und das Verstummen als deren Scheitern – ein zentrales Merkmal Beckett'scher Figuren – Kurtágs Annäherung an die ungarische Übersetzung von Becketts Text *What is the word* bestimmt und letztlich, auch als Reaktion auf ein physisches Handicap der Vokalistin Ildikó Monyók, in die Konzeption von Op. 30a einfließt:

Denn der Komponist verbindet Becketts Strategie einer künstlerischen Auslöschung von Wörtern mit der konkreten Darstellung von Monyóks Stottern und nutzt beides als Ausgangspunkt für sein Werk, tritt also in ein „abbildendes Verhältnis zur Sprache der herangezogenen Texte“ (S. 96), dessen szenisches Potenzial er anschließend in op. 30b durch Erweiterung der Besetzung in den Aufführungsraum hinein sowie durch eine den Solostimmen anvertraute „amplifizierende Lesart“ (S. 128) der ursprünglichen Monodie entfaltet. Dadurch wird nicht nur der Sprachfindungsprozess zum „Sujet“ des Werkes gemacht; in ihm zeichnet sich auch eine Parallele zu den eigenen, seit den späten Fünfzigerjahren vom Komponisten immer wieder problematisierten Ansätzen des musikalischen Formulierens, seiner „sprachlichen wie musikalischen Legasthenie“ (S. 69), ab.

Zentral ist der Beckett-Bezug auch für Heinz Holliger, dessen erste Auseinandersetzung mit dem Dichter sich parallel zu den Versuchen ereignete, „die direkt artikulierte Geste aus seinen Kompositionen konsequent auszutreiben“ (S. 180). Entsprechend zeigt der Autor, wie stark Holligers Beckett-Annäherungen mit den Tendenzen zur energetischen Umwandlung von Klängen verknüpft sind, die der Komponist seit den Siebzigerjahren auf die Freisetzung eines destruktiven Potenzials richtet, um von dieser Grundlage aus immer wieder zu den physischen Grenzen der Aufführungssituation vorzustößen. Im Zentrum von Kunkels Ausführungen steht folglich der akribisch geführte Nachweis kompositorischer Zusammenhänge zwischen dem Instrumentalwerk *Cardiophonie* für einen Bläser und drei Magnetophone (1971) – basierend auf dem einfachen Grundeinfall, dass ein Bläser seinen eigenen Pulsschlag spielend bis zum Kollaps hochtreibt, was Holliger als Folie für die „konsequente kompositorische Gestaltung des Exitus“ nutzt (S. 215) – und der monodramatischen Komposition nach Becketts *Not I*, die auf den Rückkopplungsplan der älteren Komposition zurückgreift, um die Körperhaftigkeit von Mouths' Redeschwall zu organisieren und dabei – wie dies auch bei Kurtág der Fall ist – auf „textsemantisch verankerten Deklamationsarten“ gründet, „die destruktiven Variationsprinzipien ausgesetzt sind“.

Trotz gewisser Ähnlichkeiten im Hinblick auf die Elementarkonstellationen, so Kunkels

Resümee, basieren die Beckett-Auseinandersetzungen beider Komponisten jedoch auf zwei „grundverschiedenen Auffassungen über ein in komponiertem Gesang sich äussernde[s] (Schöpfer-)Subjekt“ (S. 275), deren Differenz sich vor allem „in Bezug auf die zentrale dramatische Kategorie der Gebärde“ (S. 274) äußert. In beiden Fällen erweisen sich die Werke als kompositorische Instrumentalisierung von Becketts literarischen Vorlagen, die „jegliche Autonomie [verlieren], indem sie zu neuen Kunstwerken vollkommen verwandelt erscheinen“ (S. 276). Gerade hierin macht der Autor die beiden Komponisten gemeinsame Diskrepanz zur konventionellen Manier von Textvertonungen fest, denn Kurtág und Holliger überschreiten diese, indem sie die bei Beckett artikulierte „Problematik des Unworte-Vertonens“ (S. 276) auf die ihnen eigene Weise forcieren. Dies detailliert anhand von Beispielen aufgezeigt zu haben, ist Kunkel bestens gelungen. In Bezug auf Quellenbefragung, philologische Gründlichkeit, Herstellung von Kontexten und Klarheit der Darstellung – insbesondere auch bei der Verschriftlichung von Analysen – ist dieses Buch eine vorbildliche Leistung. Sein methodischer Ansatz vermag auch über den Beckett-Bezug hinaus wertvolle Anregungen für die Aufarbeitung ähnlich gelagerter Zusammenhänge zwischen Literatur und Musik zu geben.

(Dezember 2009)

Stefan Drees

MICHIEL SCHUIJER: *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*. Rochester: University of Rochester Press 2008. 306 S., Abb. (*Eastman Studies in Music*.)

Hier Europa – da Amerika; hier die Musikwissenschaft – da die Musiktheorie: Michiel Schuijers Studie zur Pitch-Class Set Theory (ab jetzt: PCST) beginnt grob gerastert. Aber die gegenseitige Verständnislosigkeit, die das frei nach Charles Dickens als *A Tale of Two Continents* überschriebene Einleitungskapitel schildert, ist leider Realität. Obwohl der Dialog zwischen den Regionen sich erfreulich intensiviert: der zwischen Musikgeschichte und Musiktheorie hat es in Europa noch nicht getan. Daher ist eine Studie zu begrüßen, die den zweifachen Brückenschlag zwischen den Teildisziplinen und den Kontinenten versucht. Geschichte

das zudem am Beispiel einer Theorie, die einerseits so hermetisch erscheint, dass sie durchaus des Kommentars bedarf, andererseits als Inbegriff positivistischen Denkens gilt, so darf man gespannt sein. Schuijers Buch erfüllt die Erwartungen schon im ersten Kapitel, „Pitch-Class Set Theory: An Overture“. Klarer ist kaum gezeigt worden, was die PCST will und kann. Auch ihr Umfeld stellt Schuijer konzise vor: das musiktheoretische des US-amerikanischen Schenkerianism ebenso wie das institutionelle von Musicology und Music Theory.

Kapitel 2–6 geben eine Einführung in die PCST von den Elementen bis zu deren Integration. Schuijer beginnt mit „Objects and Entities“. Er hält einen Mittelweg zwischen der mathematischen Komponente und der musikalischen Anwendung, die im Einführungskapitel noch auf Ton- und Intervallrelationen beschränkt ist. So stellt der Autor die Theorie nicht als Abstraktum dar und verteidigt sie gegen solche Einwürfe – obwohl auf S. 31 f. einiges Unzusammenhängende (Orgeltabulatur, Generalbass, Ziffernschrift, Stufentheorie, alles garniert mit einem Koch-Zitat, dessen Relevanz sich mir nicht ganz erschloss) durcheinander gewürfelt ist. Doch ist er kein unkritischer Apologet, sondern nimmt zu diversen dunklen Punkten Stellung: etwa wenn er sich gegen Fortes Idee der „intervall class“ wendet (S. 39) und spätere Konzepte dagegen stellt. Es gibt, wird hier klar, nicht ‚die eine‘ PCST, sondern es handelt sich um einen Ansatz im historischen Wandel.

Auf diesem Wissen um Elemente, ‚Musikalität‘ und Historizität der PCST baut das nächste Kapitel auf, „Operations“. Das ist auch nötig, denn die formalisierten Operationen haben zum Zerrbild der musikfernen und geschichtsfeindlichen Theorie beigetragen, das bei oberflächlicher Beschäftigung entstehen mag. Schuijer sondiert dagegen historische Tiefenschichten: „Transposition“, „inversion“ und „multiplication“ erweisen sich als Verfahren im Argumentationshorizont der PCST, die aber mit älteren Konzepten korrespondieren. „Equivalence“, das nächste Kapitel, verlässt die derivativen Operationen und beschäftigt sich mit der Äquivalenzrelation. Die Themengebiete werden immer PCST-spezifischer; auch wenn Schuijer weiterhin die Historizität sucht, sind die Ansatzpunkte ab dem „multiplication“-Ka-

pitel spärlicher. Ist „equivalence“ noch präzise definiert, widmet sich das nächste Kapitel der „Similarity“ als Oberbegriff von „fuzzy‘ relations“ (S. 130). Ein Exkurs untersucht Paul Hindemiths Typologie der Akkordklassen aus der *Unterweisung im Tonsatz*. Gerade für methodenübergreifende Forschung böte sich die PCST als Manteltheorie an, deren Potenzial kaum abzusehen ist. Wie verhalten sich die Akkordklassen zu den Set-Tabellen in Fortes *The Structure of Atonal Music*? Lassen sich Tonnetz-Transformationen der Neo-Riemannian Analysis mit den Werkzeugen der PCST formalisieren und zu verschiedenen Idiomen abgleichen? Können solche Ergebnisse mit einer entsprechend umformulierten Theorie der Tonfelder nach Albert Simon verglichen werden? Kann die PCST also zu einem tertium comparationis werden? Vielleicht läge da ein bislang brachliegendes Feld der Anwendung verborgen.

„Inclusion“ untersucht dann den Überbau: in frei adaptierter Terminologie der Theorie tonaler Musik die Hintergrundschicht und die Frage, wie die Sets eines Stückes sich zum Ganzen zusammenschließen. Schuijer folgt zunächst Fortes Kapitel „Set-Complexes“ aus *The Structure of Atonal Music*, um dann andere Wege einzuschlagen: Im Sinne seiner Leitfrage nach Kontinuitäten unterstreicht er die Analogie von set complex und background structure, von PCST und Theorie der Tonalität. Provozierend beginnt er mit der Analyse von Gabriel Faurés *Elegie* für Violoncello und Klavier op. 24, um dann zu Schönbergs *Klavierstück* op. 11,1 umzuschwenken und dort schenkerianisch aufgeladene Begriffe einzusetzen (begonnen bei der „musical surface“, S. 185). Am Schluss dieses – wie ich fand – virtuosesten Abschnitts seiner Studie wiederholt Schuijer den Grund „to pinpoint elements of tonal thought in set-complex theory“: „these may help achieve continuity with the music-theoretical past – not some peripheral movement, but the grand tradition“ (S. 217).

Von der pitch class bis zum set-complex hat Schuijer seine Leser geleitet, um am Schluss den Blick über den Tellerrand zu wagen. Zunächst geht er, ausgehend von der Historizität aller Analyse, den Verbindungen zur Musikgeschichte nach, um sodann kurz nach Analyse als Performanzakt zu fragen: leider eher eine rhetorische Geste als eine fundierte Diskussi-



on. Das letzte Kapitel, „Mise-en-Scène“, bietet wieder mehr, fragt nach den Hintergründen der PCST und kontextualisiert sie historisch und kulturell. Der Ausblick auf die Einbettung in ihre Entstehungszeit wird zur Entdeckungsreise in strukturalistische Argumentationen und Computeranwendungen, die Schuijer am Beispiel Milton Babbitts und Allen Fortes unternimmt.

Kein Zweifel: Dies ist ein lesenswertes Buch, auch wenn die Lektüre viel Geduld und Mühe verlangt. Schuijer gelingt es, sowohl Zerrbilder zu zerstören als auch die PCST nicht als ‚Abbildung von Wahrheit‘ zu simplifizieren, sondern als Konstruktionshilfe eines möglichen Zugriffs im Dialog von Quelle, Analysierendem und Methode. Wer sich für das Verhältnis von Musiktheorie und Musikgeschichte interessiert, wer Ansätze zum analytischen Zugriff auf Musik des 20. Jahrhunderts sucht und wer Methodenreflexion zur Analyse schätzt, wird gleichermaßen fündig werden.

(November 2009)

Christoph Hust

*TILL H. LORENZ: Von der „jüdischen Renaissance“ ins Exil. Der Lebensweg Anneliese Landaus bis 1939 und ihr Begriff einer „jüdischen Musik“. Hamburg: von Bockel 2009. 179 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 14.)*

Ziel dieser Arbeit ist es, Leben und Werk der exilierten Musikwissenschaftlerin und Publizistin Anneliese Landau bis zu ihrem Weggang aus Deutschland zu rekonstruieren, wobei der Autor betont, dass sich das künstlerische und das wissenschaftliche Wirken auf der einen Seite sowie die religiös-kulturelle Identität der Musikpublizistin andererseits bedingen. Landau war als Frau wie auch als Jüdin Angehörige von gleich zwei Minderheiten, und dies machte sich bereits beim Studium bemerkbar, wo sie mit Vorurteilen zu kämpfen hatte. Durch ihre Flucht nach England entkam sie ihrer Ermordung; ihre Schwester sowie ihre Eltern kamen hingegen um. Erstaunlich, dass sie als Rundfunkjournalistin auf Komponistinnen wie Emilie Zumsteeg oder Fanny Mendelssohn aufmerksam machte – Künstlerinnen, die erst einige Jahrzehnte später von der Frauenforschung wieder ‚entdeckt‘ wurden. Von besonderem Interesse ist Anneliese Landaus Idee einer „Neu-

en jüdischen Musik“, wobei sie über das Konzept einer Konfession hinausging. Sie hielt es für möglich, späteren Generationen „mit unserm Ruf, mit unserm Sehnen nach einer uns eigenen Kunst“ vorzuarbeiten (S. 125) und sah die Musik als identitätsstiftendes Medium. Die jüdische Volksmusik, die sich in ihren Grundzügen aus der synagogalen Musik entwickelte, erklärte sie zur Basis einer künftigen Entwicklung.

So entfernt uns diese Ideen heute anmuten, so nachvollziehbar war damals der Kampf um einen Gegenentwurf zum Antisemitismus und zum Naziterror. Gerade dieser Abschnitt macht die ansonsten etwas trocken geratene Erstlingsarbeit lesenswert. Dass es 70 Jahre gebraucht hat, ehe man sich dieser Kollegin besann, stimmt nachdenklich; zugleich ist dem Herausgeber der Schriftenreihe, Peter Petersen, zu danken, dass er Studierende für diese Thematik interessiert. Eine kleine Korrektur: Der auf S. 47 erwähnte Beidler ist mit Isolde Wagners Ehemann verwechselt worden, der in der Tat Konkurrenzgefühle gegenüber Siegfried Wagner hegte; der Sohn hingegen (Wagners Enkel und Kollege Anneliese Landaus) war seinem Onkel freundschaftlich zugetan.

(September 2009)

Eva Rieger

*NINA NOESKE: Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag 2007. XII, 435 S., Nbsp., 2 CDs (KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft. Band 3.)*

„Dies [gemeint ist offene oder subtile Gängelung; G. R.] legt nahe, dass ein [...] mit einer Staatsideologie konfrontierter Künstler sich mit seinem Werke stets an ein Gegenüber richtete: Auf der einen Seite an das Publikum, welches sich aufgrund des unzureichenden Informationsflusses der offiziellen Nachrichten oftmals an Literatur, Kunst, Musik hielt, [...] auf der anderen Seite auch an jenen Gegner, welcher von Beginn an gängete, verbot, sich einmischte und über künstlerische Existenzen entschied. So fand [...] innerhalb der Werke ein ‚internes Gespräch‘ statt. Demnach lassen sich so geartete Werke nicht als autonome, monadenhaft konstituierte Gebilde angemessen analysieren [...]“ (S. 79 f.).

Weiter unten: „Erst wenn die Voraussetzungen der Gefangenschaft ideell derart durchdrungen sind, entsteht die Möglichkeit einer Freiheit, welche sich nicht durch Beliebigkeit, sondern durch souveränes Umgehen mit ihren Beschränkungen auszeichnet“. Soweit die Bezugnahme auf Musikverhältnisse in der DDR, auf Möglichkeiten sinnvollen Komponierens, auf deren angemessene analytische Reflexion.

Umso wichtiger das Folgende – eine Seite später: „Der Einwand liegt nahe, dass nirgends in der Welt jemals so große Freiheit existierte und existieren wird, so dass gänzlich voraussetzungsloses Komponieren möglich wäre [...]. Dennoch ergibt sich die Chance, anhand eines Beispiels, an dem die Aufgeklärtheit über die potenzielle Fremdbestimmung des eigenen Gegenstandes mit den Händen zu greifen ist, jenes Phänomen [also dekonstruktives Verhalten; G. R.] vergleichsweise ungetrübt unter die Lupe zu nehmen. Was in anderen gesellschaftlichen (z. B. marktwirtschaftlichen) Zusammenhängen um ein Vielfaches versteckter erscheinen muss [...], lässt sich hier [...] deutlicher wahrnehmen, analysieren, beschreiben“ (S. 81).

Solcher Einsicht gehorcht eine Studie, die, so die Meinung des Rezensenten, zu den bedeutendsten ihrer Spezies gehört, und dies über die Musikwissenschaft hinaus. Nicht geht es ihr um jene Abrechnungen mit Diktaturen, mit deren Kunstverhältnissen, mit Künstlern und ihren Werken, die immer noch die Landschaft der Auseinandersetzung mit der ehemaligen DDR, namentlich die in den öffentlichen Medien, bestimmen. Auch nicht das So und nicht Anders der Musikverhältnisse oder das des Wirkens und Schaffens darin steht zur Diskussion – obwohl es hierzu bedenkenwerte Hinweise gibt. Sondern es wird ein bestimmtes Verhalten einiger Komponisten in Augenschein genommen. Der Begriff ‚Dekonstruktion‘ könnte geeignet sein für dessen Signatur: In der Tat handelt es sich im Schaffen von Friedrich Goldmann, Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker, Georg Katzer nicht um Emanationen sogenannter autonomer Musik, die ohnehin, bei genauerem Hinsehen, sich des Scheins ihrer selbst überführt, sondern um komponierte, vielstimmige Dialoge nach mehreren Seiten hin. Nicht nur authentische Bekundungen von Komponisten und Musikwissenschaftlern machen dies kenntlich, sondern vor allem die mu-

sikalischen Idiome selbst und ihre sogenannten inner- und außermusikalischen Kontexte, die samt und sonders zur Sache gehören.

Dies angemessen zu reflektieren bedarf, so die Autorin, analytischer Verfahren, die selbst dekonstruktiv sind. Hierzu waren mehrere Erkundungen unerlässlich: zum einen die nach einigen Besonderheiten der Musikverhältnisse der DDR, nach der Rolle sowohl der Institutionen und Verlautbarungen, zum anderen nach der Rolle einiger Komponisten der sogenannten ersten Generation (Hanns Eisler, Rudolf Wagner-Régeny, Paul Dessau) als Lehrer, Beobachter, Förderer mehrerer Komponisten der „mittleren Generation“, nach der Rolle interner, in dessen fruchtbarer Kreise rings um Eisler und Dessau, zum dritten nach dem Begriff ‚Dekonstruktion‘, nach dessen Unschärfe, Ambivalenz, Brauchbarkeit. (Beeindruckend die Befassung mit ganz unterschiedlichen Lesarten, gepaart mit wirklich interdisziplinärer Arbeit, fruchtbar überdies die Zuhilfenahme der Analysen von Michail Bachtin, vor allem seiner Bestimmung der Vielstimmigkeit in der Literatur.) Von hier aus erst können Analysen einsetzen: Ihnen wiederum sind methodologische Exkurse vorangestellt.

Die Analysen nun sind auf dem Sprung, das zuvor Geforderte einzulösen. Sie fragen nach realen Gegenständen der Auseinandersetzung und Bezugnahme – etwa nach der kritischen Begegnung mit vermeintlichen und wirklichen Heroen, nach den Belangen traditioneller Gattungen und ihrer auratischen Erscheinungen durch offizielle Verlautbarungen und über sie hinaus, etwa nach Bedeutungshöfen verschiedener Ebenen des musikalischen Materials, etwa nach Besonderheiten der Rezeption und ihrer fiktiven Vorausnahme im Komponieren, summa summarum: nach tatsächlich Erfahrenem, nach dessen Einflussnahme, nach Merk- bzw. Wundmalen der Auseinandersetzung, nach deren ‚Einlass‘ ins musikalische Gefüge. Vorteilhaft, dass jeweils mehrere Werke einem Problemfeld zugewiesen werden: Es geht nämlich nicht um Analysen per se, sondern um Diskurse anhand bestimmter Werke, genauer, anhand bestimmter Eigenarten, damit jedoch um Dialoge mit den Analyse-Gegenständen, diesseits und jenseits der Fortsetzung und Multiplikation der ‚internen Gespräche‘ in den Werken.

Solch Verfahren ist fruchtbar und, wie die Autorin im eingangs Zitierten anmerkt, nicht nur tauglich zur Auseinandersetzung mit Kompositionen der DDR, in Diktaturen überhaupt, sondern zur Auseinandersetzung mit künstlerischen Emanationen inmitten demokratischer, bei genauerem Hinsehen marktwirtschaftlich diktiertter Gesellschaften.

Den Intentionen des vorliegenden Buches und ihrer Einlösung sei weitgehend zugestimmt. Weniges darf eingewendet werden: zum einen die ‚Datierung‘ jener Bedingungen, die in der DDR die Ausbildung eigener Avantgarden ermöglichte – nicht das Ende, sondern die Mitte, gegebenenfalls der Anfang der Sechzigerjahre ist anzusetzen, möglicherweise früher, insofern Paul Dessau sich seit spätestens 1956 erneut mit der Zweiten Wiener Schule auseinandersetzte und dies nachdrücklich Anderen zur Kenntnis gab; zum anderen das immer noch zu Pauschale in Bezug auf das So und nicht Anders von Diktaturen, auf das So und nicht Anders subtiler und weniger subtiler Gängelung, auf das So und nicht Anders verlautbarter Lesarten des Sozialistischen Realismus. Unter den Tisch gerät das unentwegte Auf und Ab inmitten der Kunstpolitik, der mehrfache Wechsel zwischen sogenannter Liberalisierung und ihrem rüden Gegenteil. Unter den Tisch geraten Lesarten des Sozialistischen Realismus, die zugestandenermaßen leider nicht den Ton angaben: Lesarten von Bertolt Brecht, später auch von Kunsttheoretikern – sie nämlich handelten von realistischem Verhalten im Sozialismus, also kaum von Doktrinen; freilich ist auf sie unzureichend gehört worden. Zum dritten können Werke und „Schreibarten“, die den offiziellen Doktrinen am ehesten anhängen, nicht einer „epigonalen Massenkunst“ (S. 79) zugeordnet werden. Was immer deren Autoren sich an Volksnähe einbildeten, überführte sich der Illusion, und es gab wenige Augenblicke, in denen ihre Werke wirklich zu denen gelangten, für die sie geschrieben waren. Epigonentum garantierte nicht Massenwirksamkeit.

Solch kleiner Einwände ungeachtet: Das vorliegende Buch ist ein ‚Wurf‘!

(Dezember 2009) Gerd Rienäcker

nold JACOBSHAGEN und Markus LENIGER unter Mitarbeit von Benedikt HENN. Köln: Verlag Dohr 2007. 320 S., Abb. (*musicolonia*. Band 1.)

Im Zuge einer wissenschaftlichen Neubewertung der Studenten- und Protestbewegungen um 1968 liefert der vorliegende Band, Dokumentation einer 2006 an der Katholischen Akademie in Schwerte veranstalteten Tagung, eine hervorragende Ergänzung zu dem von Beate Kutschke herausgegebenen Buch *Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde und Klassikern im Umfeld von ‚1968‘* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008; vgl. *Mf* 63 [2010], S. 204 ff.). Die Veröffentlichung steht stellvertretend für eine neue Perspektive der Forschung, die sich nicht mehr vorrangig auf subjektive Erinnerungen ehemaliger Aktivisten und Betroffener stützen möchte, sondern – mit den Worten von Arnold Jacobshagen – das Thema „im Zuge einer Historisierung der Ereignisse mit veränderten Fragestellungen“ einkreist (S. 110), um dadurch der Vielfalt miteinander verzahnter historischer Ereignisse besser gerecht werden zu können. Das vorrangige Augenmerk liegt, wie im Untertitel des Buches angedeutet, auf dem Zusammenhang zwischen gesellschaftlichem Protest und kulturellem Wandel, so dass hier vor allem längerfristige Entwicklungen ins Zentrum treten, für die sich der „Mythos 1968“ entweder als Kulminationspunkt oder als Impuls erweist. Diesem Umstand versucht die Publikation gerecht zu werden, indem sie in drei großen thematischen Blöcken den Entwicklungen „im Bereich der experimentellen Avantgarden, der Rock- und Pop-Musik, des Jazz, des politischen Liedes und der geistlichen Musik“ (S. 9) nachspürt.

Zu den gewichtigsten Beiträgen des ersten Teils („Avantgarde“) gehört Gianmario Borios grundlegende Bestimmung des Avantgarde-Begriffs als „pluralistisches Konzept für die Musik um 1968“ (S. 9), die den Rahmen für eine modifizierte Betrachtung der musikalischen Produktion absteckt und mit einer Orientierung am Gedanken der Kommunikation dazu beiträgt, die Begrifflichkeit nach verschiedenen Seiten hin zu öffnen. Am Beispiel des *Orgien Mysterien Theaters* von Hermann Nitsch gewährt Dörte Schmidt Einblicke in das Aufeinandertreffen von Aktionskunst und experi-

*Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968. Hrsg. von Ar-*

menteller Musik und verdeutlicht, wie sich hier die Konzeption auf Grundlage einer „Ästhetik des Performativen“ und der Wunsch nach Wiederaufführbarkeit zu einem reproduzierbaren Werkcharakter von ganz eigener Art und Beschaffenheit verbinden. Weitere Einzelstudien widmen sich den Theaterkonzeptionen aus Luciano Berios amerikanischen Jahren (Sabine Ehrmann-Herfort), der Verankerung von Mauricio Kagels Schaffen der Sechzigerjahre in den politischen und sozialen Umwälzungen dieser Zeit (Björn Heile), Luigi Nonos und Giacomo Manzonis Politisierung des Musiktheaters im Zeichen der Theorien Antonio Gramscis (Caroline Lüderssen), der Diskrepanz zwischen Hans Werner Henzes musikalischer Kritik an der Studentenbewegung in dem Bühnenwerk *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natasha Ungeheuer* und der öffentlichen Wahrnehmung dieser Komposition (Arnold Jacobshagen) sowie den Zusammenhängen zwischen experimenteller Musik und aufkommender Alte-Musik-Bewegung in den Niederlanden (Kailan R. Rubinoff).

Der zweite Teil des Bandes („Populäre Musik“) befasst sich mit den Kontinuitäten und Veränderungen innerhalb der populären Musikgenres im Verhältnis zu den sozialen Bewegungen der Sechziger- und Siebzigerjahre. Dass dabei eine Reihe von Missverständnissen und Fehltritten neu beleuchtet wird, gehört zu den unbestreitbaren Vorzügen des Bandes: So befasst sich Christophe Pirenne am Beispiel des „progressive rock“ mit der produktiven Durchdringung von musikalischer Avantgarde und populärer Musik, deutet die daraus hervorgehenden Schöpfungen jedoch vor allem im Sinne einer negativen Utopie als Widerspiegelung politischer Enttäuschung. Nina Polaschegg arbeitet ihrerseits im Rahmen ihrer inhaltlich breit aufgestellten Studie den Zusammenhang zwischen Free Jazz und politischer Rebellionshaltung als nachträgliche Konstruktion der Rezeption heraus. Weitere Beiträge befassen sich mit den Rezeptionseinstellungen zur Rock- und Jazzmusik nach 1968 (Rainer Dollase), mit der Verortung von Rockmusik in bestimmten kulturellen, sozialen und politischen Kontexten in Abhängigkeit von deren Auffassung als Kapitalismuskritik oder Teilhabe an der Unterhaltungsindustrie (Stephanie Schmoliner) sowie mit der Musik in der Lebenswelt sogenann-

ter „K-Gruppen“ (Andreas Kühn). Aufschlussreich ist Ramón Reicherts von dem Bob-Dylan-Film *Don't Look Back* (USA 1967) ausgehende Untersuchung zur Entwicklung der Inszenierungs-, Authentifizierungs- und Dekonstruktionsstrategien im „Direct Cinema“ und im dokumentarischen Konzertfilm („Rockumentary“). Erfreulich ist zudem, dass sich der Blick vom deutschen und angloamerikanischen Raum weg zu bestimmten Entwicklungen wie der Aufwertung des griechischen Rebetiko (Daniel Koglin), der Verbreitung des russischen Kriminellen-, Laien- und Autorenlieds (Elena Müller) und dem Abbild der Beziehung zwischen den Geschlechtern in den Texten des italienischen Liedermachers Francesco Guccini (Emanuela Abadessa) wendet, wodurch die Thematik des Buches weitere wichtige Facetten hinzugewinnt.

Trotz aller Bemühung um neue Forschungsperspektiven bleibt es allerdings nicht aus, dass der Leser gelegentlich mit einseitigen Darstellungen konfrontiert wird. So handelt sich Peter Schleunings Beitrag „Hoch die rote Note! Eine linke Blaskapelle um 1970“ am eigenen Erleben entlang und enthält dadurch gerade jene anekdotische Facette des „Ich bin dabei gewesen“, die von den Herausgebern eigentlich vermieden werden wollte; die Möglichkeit eines Vergleichs mit ähnlichen Arten aktiver politisch-engagierter Musikausübung bleibt hingegen ungenutzt, wodurch die Verallgemeinerbarkeit fraglich bleibt. Auf andere Weise einseitig gerät Holger Bönings Aufsatz über die Anfänge der politischen Liedermacherkultur. Hier ist es insbesondere die Darstellung der Singfeste auf Burg Waldeck, die unbefriedigend bleibt, weil sie von dem tatsächlichen Konfliktpotenzial nur wenig zeigt: Kein Wort erfährt man etwa davon, dass die Wandervogel-Bewegung 1968 versuchte, das Festival mit bündischen Liedern zu übertönen, unerwähnt bleibt aber auch – und dies ist aus Perspektive des „kulturellen Wandels“ besonders bedauerlich –, dass gerade die dogmatische Linke aufgrund ihrer tribunalartigen Haltung einzelnen Liedermachern gegenüber die Veranstaltung nachhaltig beschädigte, was die bis heute spürbare Spaltung der deutschen Liedermacher-Szene beförderte.

Erfreulich ist schließlich, dass die Entwicklungen im Bereich der geistlichen Musik im Block „Religion“ gesondert untersucht werden,

auch wenn dieses Themenfeld mit drei Beiträgen eher zurückhaltend gewichtet ist. Insbesondere Daniela Philipppis Blick auf die ästhetischen Positionen der Reihe „neue musik in der kirche / Wochen für geistliche Musik der Gegenwart 1965–1985“ in Kassel zeigt eindrücklich (und ganz im Sinne des eingangs von Borio herausgearbeiteten Avantgardebegriffs), wie sich, ein entsprechendes Engagement vorausgesetzt, Politik und Kirche im Sinne einer Avantgardebewegung miteinander verbinden ließen – eine Tendenz, die auch in etwas abgemilderter Form aus dem Erfahrungsbericht von Clytus Gottwald zur Arbeit mit der *Schola Cantorum* spricht. Etwas oberflächlich gerät hingegen Peter Hahnens Blick auf das „Neue Geistliche Lied“, der sich ein wenig zu sehr an der Frage des Textes festbeißt und demgegenüber verschweigt, zu welchem Ausmaß an musikalischen Banalitäten diese Entwicklung – auch noch gegenwärtig spürbar – innerhalb des funktionalen Komponierens für die Kirche geführt hat. Solchen Einwänden zum Trotz sorgt die weite Streuung der Beiträge in ihrer Gesamtheit dafür, dass der Band eine sehr anregende Lektüre mit viel Diskussionsstoff zum Thema ‚1968‘ bietet und letztlich auch wieder eine ganze Reihe bedeutsamer Fragestellungen für die künftige Forschung sichtbar macht.

(Januar 2010)

Stefan Drees

*MICHAEL CUSTODIS: Musik im Prisma der Gesellschaft. Wertungen in literarischen und ästhetischen Texten. Münster u. a.: Waxmann 2009. 360 S. (Internationale Hochschulschriften. Band 520.)*

Einem jeden, der sich professionell oder privat, ob aus wissenschaftlichem Erkenntnisdrang oder aus Liebhaberei, mit Musik befasst, wird dieses Buch wohl ebenso sehr Vergnügen wie Unbehagen bereiten. Denn was der Autor, Michael Custodis, als überarbeitete Fassung seiner Habilitationsschrift an der Freien Universität Berlin vorgelegt hat, trifft einen wunden Punkt des Meinens, Denkens und Schreibens über Musik: die zahlreichen Wertungen und Urteile, ohne die offenbar keine Publikation zur Musik auskommt. Die Studie verlangt vom Leser die gleiche Aufgeschlossenheit, die der Autor beim Schreiben aufgebracht

hat, um die vielen, vielleicht längst lieb gewonnenen Meinungen über Musik nun in einem analytischen Spiegel zu betrachten. Das Vergnügen ist zuerst im angenehmen Stil begründet, den Custodis pflegt. Seine sensiblen Textanalysen, die insgesamt 40 Musikromane und ästhetische Schriften der letzten 25 Jahre umfassen (darunter Werke von Alessandro Baricco, Thomas Bernhard, Maarten 't Hart, Peter Härtling, Elfriede Jelinek, Margriet de Moor, Richard Powers, Robert Schneider, Malcom Budd, Lydia Goehr, Simone Mahrenholz, Leonard Meyer und Edward Said), lesen sich wie ein klug arrangiertes Kompendium all dessen, was im europäisch-amerikanischen Raum über Musik gesagt und gedacht wurde. Dabei zeigen sich zwei große Vorteile des gewählten Vorgehens: Erstens hält sich der Autor selbst weitgehend zurück, führt niemanden vor und verzichtet auf eigene Kritik am Dargestellten (bis auf durch Rassismus oder ähnliches begründete Einzelfälle). So gerät er nicht in den Regress, selbst wiederum Wertungen zu produzieren. Eine Art anonymisiertes Verfahren, nach dem die Befundstellen nicht mit Autorennamen und Buchtitel nachgewiesen, sondern durch ein in der Einleitung aufgelöstes Sigelsystem chiffriert werden, mag dem Leser zunächst unständlich erscheinen, doch es dient ebenfalls der Sachlichkeit in einem von Polemiken verminten Gebiet. Zweitens geht Custodis systematisch nach herausgefilterten Aspekten und nicht etwa schriftenweise chronologisch vor. Dadurch wird der Zwang zur Vollständigkeit umgangen und die Konzentration auf Wesentliches ermöglicht. Den Schwerpunkt bilden die belletristischen Schriften, was allein schon durch die besondere Anschaulichkeit und erhebliche Verbreitung (und also gesellschaftliche Relevanz) dieser Textsorte gerechtfertigt ist. Doch lässt es Custodis nicht zu, daraus den Schluss zu ziehen, es seien diese literarischen Erzeugnisse in erster Linie oder gar ausschließlich von auf- und abwertenden Denkmustern geprägt. Als „Kontrollgruppe“ (S. 15) fungieren die philosophisch-ästhetischen Texte, indem sie meist den Romananalysen nachgestellt werden. Es zeigt sich, dass letztere ähnliche Wertungen vornehmen, die nicht immer mit einem Begründungszusammenhang versehen, sondern häufig auch als Schicht von unausgesprochenen Prämissen mitgeführt werden.

Die leitenden Aspekte sind „Gegenstände“ der Urteile, worunter Komponisten, Interpreten, Hörer, Werke und Instrumente fallen, ihre „Anwendungen“ in verschiedenen Spielarten der Wertungen vom Klischee der besonderen sexuellen Anziehung bestimmter Stücke, Genres oder Interpreten bis zur Abwertung von Musik, die Vergnügen bereitet, „Mittler“ wie bestimmte Verbreitungsstrategien sowie Ansichten und Aufgaben von Kritikern, „Diskurse“ wie die Analogisierung von Musik und Geschlecht, Nation, Religion oder Ethnie sowie Debatten um die besondere Wirkmächtigkeit von Musik, „Mechanismen“ wie gesellschaftliche Konventionen, Verhaltensnormen und Kommunikationsformen, soweit sie musikalisch geprägt sind, und schließlich „Schauplätze“ sowohl sozialer, kultureller als auch historischer Natur. Diese kurze Beschreibung lässt den Material- und Perspektivreichtum erahnen, den der Autor versammelt hat und der keine Ausgrenzung, weder im sogenannten E- noch im U-Bereich, vornimmt. Aus diesem Grund ist es weise, dass zusammenfassende Fazits oder bündelnde Ausblicke, die den Reichtum wiederum reduziert, auf eine Linie gebracht hätten, bis auf das letzte Kapitel unterbleiben. Dort bildet Custodis unter dem Stichwort des „Akkumulats“ ein Modell zur Beschreibung „des menschlichen Umgangs mit Wissen“ aus, das „alle Erkenntnisse über Musik in Beziehung zu den gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen setzt, in denen sie entstanden“ (S. 334). So erscheint *Musik im Prisma der Gesellschaft* aber auch „als Prisma der Gesellschaft“ (S. 345), indem „Facetten des Denkens über Musik in ihren gesellschaftlichen Bedingungen und Funktionen“ (S. 342) aufgezeigt werden, ohne wiederum neue Hierarchisierungen und Wertungen einzuführen und Urteilssysteme aufzubauen. Der zunächst möglicherweise verwirrend wirkende Verzicht auf hermeneutisch-philologische Interpretationen, die hier und dort dazu geführt hätten, diese oder jene Denkweise als Stilmittel, dramaturgische Strategie oder Ähnliches zu relativieren, ist eine Konsequenz des gewählten soziologisch-systematischen Ansatzes; dieser bleibt deskriptiv, um nicht selbst Opfer des Wertungsmechanismus zu werden. So ist es dem ‚mündigen‘ Leser überlassen, sich von dem einen oder anderen Befund angesprochen zu füh-

len und daher das eigene Denkmuster kritisch zu reflektieren.

Ohne Wertungen und Urteile werden wir wohl auch weiterhin nicht auskommen; doch ist es wünschenswert, sich darüber im Klaren zu sein, erstens dass es sich dabei meist nicht um Wissen (episteme), sondern bloße Meinungen (doxa) handelt, und zweitens woher diese kommen. Einen wichtigen Schritt dieser erkenntniskritischen Leistung geht dieses Buch, das daher jedem, der selbst Texte zur Musik produziert, zur Lektüre empfohlen sei. (Oktober 2009) Gregor Herzfeld

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten, Band 29: Theodora. Oratorio in three parts* HWV 68. Hrsg. von Colin TIMMS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LIX, 312 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten, Band 23: Occasional Oratorio. Oratorio in three parts* HWV 62. Hrsg. von Merlin CHANNON. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XL, 383 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten, Band 30: Jephtha. Oratorio in three acts* HWV 70. Hrsg. von Kenneth NOTT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XLII, 343 S.

Die drei vorliegenden Bände sind sehr begrüßenswerte Fortsetzungen der kritischen Gesamtausgabe der Werke Georg Friedrich Händels: Die letzten Jahre im Vorfeld der neu veröffentlichten Bände sahen Opern und Instrumentalmusik wie z. B. *Il Floridante* (2005), *Rodrigo* (2007), *Wassermusik und Feuerwerksmusik* (2007), *Ariodante* (2007), *Ottone* (2008), *Ezio* (2008), *Alcina* (2009), und mit Ausnahme von *Athalia* 2006 sind seit 1999 (*Israel in Egypt*) keine Oratorien veröffentlicht worden. Die neue Händel-Gesamtausgabe macht insgesamt rasche Fortschritte, mit durchschnittlich ein bis drei neu veröffentlichten Bänden pro Jahr, die alle, inklusive der drei neuesten Bände, *Theodora*, *Occasional Oratorio* und *Jephtha*, dem sehr hohen wissenschaftlichen Niveau der Ausgabe entsprechen und die Tragfähigkeit der Editionsrichtlinien bestätigen. Alle drei vorliegenden Bände ersetzen die entsprechenden

Bände aus der Chrysander-Ausgabe des späten 19. Jahrhunderts.

Händel schrieb *Theodora* zwischen dem 28. Juni und 31. Juli 1749 und führte das neue Oratorium zum ersten Mal am 14. März 1750 in London im Theatre Royal, Covent Garden auf. Wie Colin Timms in seinem aspektreichen, englischsprachigen Vorwort von 25 Spalten Länge schreibt, ist *Theodora*, außer *Jephtha*, Händels letztes vollständig neues Oratorium (nach *Jephtha* folgten wegen Händels sich stetig verschlechternden gesundheitlichen Zustandes Umarbeitungen von früheren Werken wie *The Triumph of Time and Truth* von 1757 oder Wiederaufführungen von früheren Oratorien). *Theodora* war zu Beginn mit nur drei Aufführungen im Jahr 1750 nicht besonders beliebt, und Händel nahm so wenig Geld wie nie zuvor bei einem englischen Oratorium ein. Laut Thomas Morell, dem Librettisten des Oratoriums, der bereits seit 1747 (*Judas Maccabaeus*) mit Händel zusammenarbeitete, schätzte dieser das Werk jedoch mehr als all seine anderen Oratorien. Ein Grund für die geringe Popularität *Theodoras* war Morell zufolge, der in einem Brief aus der Zeit zwischen 1776 und 1781 einen Kommentar Händels notierte, dass „the Jews will not come to it (as to Judas) because it is a Christian story; and the Ladies will not come, because it [is] a virtuous one“. Sicherlich spielte auch das tragische Ende (Theodora und Didymus sterben von eigener Hand) eine Rolle in der Rezeption des Werkes; die meisten Oratorien beinhalten eine Art *lieto fine*. Einen glücklichen Ausgang gaben Händel und Morell ein Jahr später dem letzten Oratorium des Komponisten, *Jephtha*, indem sie den biblischen Text so interpretierten, dass das Oratorium gut ausgeht und Jephtha seine Tochter nicht opfern muss.

Das Vorwort Timms' enthält des Weiteren detaillierte Ausführungen zu Kompositionsprozess, Libretto und Librettist, Aufführungen, Rezeption und Ausgaben sowie Quellenlage, Weiterentwicklung des Textes, Entlehnungen, Aufführungsfassungen und Aufführungspraxis. Das Vorwort liegt sowohl im originalen Englisch wie auch in einer deutschen Übersetzung von Timms selbst vor. Unter „Aufführungsfassungen“ erläutert Timms die drei verschiedenen Versionen des Oratoriums: Der Hauptnotentext des Bandes (Fassung 1) basiert

auf Händels Autograph, der Direktionspartitur und den zwei überlieferten Librettodrucken. Die erste Fassung repräsentiert den ursprünglichen Inhalt des Autographs und steht insofern der ersten Aufführung von 1750 nahe, die fehlerfrei im Hauptnotentext dargestellt ist; Fassung 3 ist fast identisch mit dem Text in der zweiten überlieferten Librettoausgabe, die für eine Aufführung von 1759, die nicht stattfand, gedacht war. Version 2 ist unklar und beinhaltet die Änderungen, die Händel zwischen 1750 und 1753 vorgenommen hatte, und könnte der 1755er-Aufführung nahekommen – leider ist aber kein Libretto von dieser Aufführung überliefert, sodass es Timms nicht möglich war, diese Hypothese zu verifizieren. Timms Vorgehensweise, die erste Fassung von 1750 in der Ausgabe zu präsentieren, ist sicherlich sinnvoll, zum einen wegen der Unklarheiten um die zweite Fassung, zum anderen weil die dritte Fassung, obwohl vorbereitet, nie aufgeführt wurde. Sehr hilfreich ist, dass Timms klare Anweisungen dafür gibt, welche Nummern ausgelassen und welche Sätze aus dem Anhang eingefügt werden müssen, um die zweite und dritte Fassung zu rekonstruieren (siehe S. XXXI). Besonders lobenswert ist die Konkordanz zu den drei Fassungen, die einen direkten und schnellen strukturellen Vergleich ermöglicht, sowie die Liste von allen Entlehnungen Händels in *Theodora*, die am Ende des Vorworts zu finden ist. Insofern stehen mit dieser Ausgabe alle Fassungen des Werkes zur Verfügung. Der Band beinhaltet außerdem vier Faksimileseiten des Autographs sowie ein Faksimile des Libretto-Drucks von 1750, eine deutsche Übersetzung der vorliegenden Fassungen und einen Anhang. Insgesamt lässt dieser Band aufgrund des hohen wissenschaftlichen Niveaus, des fehlerfreien Notentextes und des ausführlichen Vorworts und Kritischen Berichts nichts zu wünschen übrig, weder für Wissenschaftler und Studierende, noch für Interpreten.

Händels *Occasional Oratorio* ist ein problematisches Werk für eine wissenschaftlich-kritische Ausgabe: Wegen der großen Anzahl von Entlehnungen (im Libretto sowie im Notentext) muss der Herausgeber eine Entscheidung darüber treffen, wie viele und welche Quellen der Entlehnungen in Betracht zu ziehen sind. Wie Merlin Channon schildert, sind die Hauptquellen, die Händel für seine musikalischen Ent-

lehnungen verwendete, aus den Direktionspartituren von früheren Werken (*Deborah, Israel in Egypt, Athalia* und *Hercules*) entnommen, und diese Manuskripte werden in der vorliegenden Edition als B-Quellen bezeichnet. Die Autographen dieser Entlehnungen wurden ebenfalls (als A-Quellen) von Channon berücksichtigt und ihre Verwandtschaft zu den B-Quellen im Kritischen Bericht in einzelnen Fällen untersucht. Weitere Abschriften der Werke, aus denen die Entlehnungen stammen, sind nicht studiert worden, da Händel sie nicht für die Zusammenstellung des *Occasional Oratorio* verwendete. Besonders hilfreich für das Verständnis der Quellen und Entlehnungen ist das Stemma der Quellen, das am Ende des Quellenteils des Kritischen Berichts zu finden ist. Der Hauptteil der Edition gibt den Notentext der ersten Aufführung vom 14. Februar 1746 wieder. Zu Lebzeiten Händels wurden von ihm andere Fassungen des Werkes in London aufgeführt, und die Ausgabe beinhaltet drei Anhänge, die die Möglichkeit bieten, mit Hilfe des Kritischen Berichts und des Vorworts die Wiederaufführungen vom 19. und 26. Februar 1746 (Anhang 1) und die 1747er-Fassung (Anhang 2) zu rekonstruieren. In Anhang 3 werden musikalische Nummern, die vor der ersten Aufführung von Händel entfernt wurden, abgedruckt.

Obwohl das Vorwort etwas kürzer ist als das der *Theodora*-Ausgabe, wird eine ausreichende Einführung in die Hintergründe des Oratoriums und insbesondere in die Verbindungen des Werkes mit dem Aufstand der Jakobiner von 1745/46 geboten. Im Abschnitt „Quellen“ weist Channon darauf hin, dass Newburgh Hamilton erst 1973 als Autor des Librettos entdeckt wurde und dadurch irreführende Angaben in der früheren Händelliteratur berichtigt werden konnten, in denen der Librettist entweder als unbekannt geführt oder fälschlicherweise mit Thomas Morell identifiziert worden war. Informationen dazu, wie das Libretto aus diversen Quellen, u. a. Miltons Psalmparaphrasen, Texten von Spenser und anderen Libretti zusammengestellt wurde, sind ebenfalls enthalten, zusammen mit einem Nachweis von Händels musikalischen Quellen. Besonders nützlich für jeden, der diese Edition verwendet, sind die zwei Tabellen, die dem Vorwort folgen. Die erste bietet eine Auflistung der Librettoquellen für jede Nummer, die zweite ist eine Konkordanz

der Nummerierung der Sätze in der Ausgabe im Vergleich mit der des *Händel-Handbuchs* – dies wird ohne Frage allen Benutzern der Ausgabe dabei helfen, mit den unterschiedlichen Nummerierungen problemlos umgehen zu können.

*Jephtha* war Händels letztes englisches Oratorium, das vollständig neu war, nachdem er sich für die letzten zehn Jahre seiner Karriere fast ausschließlich auf diese Gattung konzentriert hatte. Händel benötigte unter normalen Bedingungen etwa einen Monat, um ein Oratorium zu schreiben, aber im Fall von *Jephtha* dauerte der Kompositionsprozess deutlich länger – über ein Jahr. Die Gründe für diesen außergewöhnlich langen Schaffensvorgang lagen hauptsächlich in gesundheitlichen Problemen Händels aufgrund seines abnehmenden Augenlichts und sicherlich auch seines Alters – er war 66 Jahre alt, als er *Jephtha* fertigstellte, und notierte sogar sein Alter auf der letzten Seite des Autographs. Wie Kenneth Nott in seinem Vorwort beschreibt, wurde die Komposition des Werks mehrmals unterbrochen, da Händel nicht genug sehen konnte; jedes Mal vermerkte er das entsprechende Datum in der Partitur. Ein solches Beispiel ist auch im vorliegenden Band als Faksimile aus dem Autograph abgedruckt (Chorus Nr. 28, S. XXIII). Im Vorwort werden Informationen zu Wiederaufführungen von *Jephtha* zu Händels Lebzeiten gegeben, darunter auch die Namen der Interpreten und Angaben zu Händels Revisionen. Der breitere Kontext des Oratoriums wird ebenfalls besprochen, insbesondere Fragen zu Zusammenhängen zwischen der Rettung der englischen Nation und der persönlichen Rettung Jephthas und zu Verbindungen zwischen dem Librettisten Thomas Morell und dem Kreis oppositioneller Patrioten um 1750. Im 18. Jahrhundert war die *Jephtha*-Geschichte ein populäres Thema in England, sowohl als Oratoriumsujet mit Werken von Maurice Greene (1737) und John Stanley (1751–1757) wie auch in literarischen Kreisen und bei Bibel-Kommentatoren. Nott verweist auf die Werke von Greene und Stanley allerdings nur in einer Liste von *Jephtha*-Oratorien aus dem 17. bis 19. Jahrhundert (die meisten stammen nicht aus England), und detailliertere Informationen zu den Werken von Greene und Stanley wären vielleicht eine gute Ergänzung gewesen, zumal Thomas



Morell zwei Zeilen fast wortwörtlich aus dem Libretto von John Hoadly für Greenes *Jephtha* entlehnte. Es ist auch bedauerlich, dass die Datierung von Stanleys *Jephtha* (1751–1752) ohne Erklärung von der in der Händel- und Stanley-Literatur akzeptierten Datierung (1751–1757) abweicht.

Der Hauptnotentext folgt dem in der British Library aufbewahrten Autograph, außer für die Teile, in denen Quelle B (die Direktionspartitur) als Primärquelle betrachtet werden muss. Dadurch repräsentiert die Ausgabe die erste Aufführung vom 26. Februar 1752. Der Hauptnotentext weist – wie bei der *Hallischen Händel-Ausgabe* üblich – ein sehr hohes editorisches Niveau auf, ist leicht zu lesen und beinhaltet keine großen Fehler. Es werden auch hier drei Anhänge mitgeteilt: Musik, die vor der ersten Aufführung ersetzt wurde, Musik für die Wiederaufnahme von 1756 und Musik, die nicht datierbar ist. Wie *Theodora* und *Occasional Oratorio* ist diese Ausgabe, die ebenfalls die Chrysanther-Ausgabe von 1886 ersetzt, für Interpreten, Wissenschaftler und Studierende gleichermaßen nützlich, und mit Hilfe des Kritischen Berichts und der Anhänge lassen sich alle bekannten Versionen dieses Oratoriums, die zu Händels Lebzeiten aufgeführt wurden, leicht erschließen.

(August 2010)

Matthew Gardner

## Eingegangene Schriften

*L'analyse musicale, une pratique et son histoire.* Hrsg. von Rémy CAMPOS und Nicolas DONIN. Genf: Droz – Conservatoire supérieur de Musique de Genève 2009. 455 S., Abb., Nbsp. (Musique & Recherche.)

CLAUDIO BACCIAGALUPPI: Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 306 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 14.)

Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007. Hrsg. von Thomas SEEDORF. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 223 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 9.)

Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen. Band 1: Adamberger – Kuffner, Band 2: Lachner – Zmeskall. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ und Rainer CADENBACH unter Mitarbeit von Oliver KORTE und Nancy TANNEBERGER. München: G. Henle Verlag 2009. 1189 S.

HELMUT BIELER / THOMAS EMMERIG / RANDOLF JESCHEK / RAIMUND W. STERL: Max Jobst. Tutzing: Hans Schneider 2010. 150 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 53.)

MAGDALENA BORK: Traumberuf Musiker? Herausforderungen an ein Leben für die Kunst. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 363 S., Abb. (Schott Campus.)

Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik. Bilder und Texte zusammengestellt und hrsg. von Martin ELSTE. Mainz: Schott Music 2010. 240 S., Abb.

HANS DARMSTADT: Johann Sebastian Bach. Johannes-Passion BWV 245. Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik mit aufführungspraktischen und theologischen Notizen. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2010. 229 S., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 10.)

CHRISTINA DREXEL: Carlos Kleiber. ...einfach, was dasteht! Köln: Verlag Dohr 2010. 330 S., Abb.

GÜNTER DULLAT: Verzeichnis der Holz- und Metallblasinstrumentenmacher auf deutschsprachigem Gebiet von 1500 bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 2010. 578 S.

CLIFF EISEN: Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV). Unter Mitarbeit von Christian BROY. 271 S. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung. Band 4.)

MATTHIAS FALKE: Felix Mendelssohn Bartholdy. Dritte Symphonie a-moll, Opus 56 „Die Schottische“. Norderstedt: Books on Demand 2010. 73 S. (Symphonische Monographien. Band 1.)

MATTHIAS FALKE: Jean Sibelius: Fünfte Symphonie Es-Dur, Opus 82. Norderstedt: Books on Demand 2010. 92 S. (Symphonische Monographien. Band 2.)

MATTHIAS FALKE: Nikolai J. Mjaskowsky: Erste Symphonie c-moll, Opus 3. Norderstedt: Books on Demand 2010. 65 S. (Symphonische Monographien. Band 3.)

DAVID FANNING: Mieczysław Weinberg. Auf der Suche nach Freiheit. Hofheim: Wolke Verlag 2010. 245 S., Abb.

HELLMUT FEDERHOFER: Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker. 2. korrigierte Auflage. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2009.