

Werkgruppen) und Ziffern mag komplizierter sein als bei den „klassischen“ Werkverzeichnissen, bietet aber auf den ersten Blick eine Unterscheidung der wichtigsten Gattungen und erlaubt darüber hinaus die Systematisierung von Querverweisen über Gattungsgrenzen hinweg. Verschollene Kompositionen, die sich auf unterschiedlichen Wegen nachweisen lassen, finden in diesem Verzeichnis ebenso ihren Platz wie theoretische Werke, Kanons und Kontrapunktstudien (I), die Notenbibliothek (N) und irrtümlich zugeschriebene Werke (Y). Gravierende Verluste im Vergleich zur Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg bleiben vor allem bei den Symphonien bestehen, wo vier Werke (C 1, 3, 4 und 5) nach wie vor nur aus den von Martin Falck angefertigten Exzerpten erschlossen werden können, während die Abschriften aus dem Besitz der Berliner Sing-Akademie auch nach der Rückkehr dieser Musikaliensammlung aus Kiew als verschollen gelten müssen.

Lediglich zu manchen Details wäre eine genauere Erklärung wünschenswert gewesen. So wird der Benutzer zum Beispiel über den an dem Sammelband P 368 beteiligten Schreiber Anonymus Dresden 1 im Unklaren gelassen, zumal er auch im Register nicht genannt ist. Die von Peter August angefertigte Bearbeitung des Konzertes e-Moll C 12 für zwei Cembali bleibt ebenso unerwähnt. Eine Ausstattung mit kommentierten Abbildungen zu den Schriftstadien von Wilhelm Friedemann Bach und zu den wichtigsten Kopisten hätte außerdem dazu beigetragen, die Ergebnisse der oft mit dem Geruch einer Geheimwissenschaft behafteten Schreiberforschung dem Außenstehenden wenigstens in Ansätzen zu erschließen und auf diese Weise mit den entsprechenden Untersuchungen zu anderen Komponisten und Quellensammlungen vergleichbar zu machen.

Solche (kleinen) Desiderata mindern aber in keiner Weise das Gewicht des Vorgelegten. Am Ende hat sich das Warten auf diese Publikation gelohnt, weil nun eine wirklich umfassende Bilanz des gegenwärtigen Wissens zu den Kompositionen von Wilhelm Friedemann Bach gezogen werden konnte.

(Mai 2014)

Gerhard Poppe

*Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740.* Hrsg. von Elisabeth FRITZ-HILSCHER. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2013. 244 S., Abb. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Band 24/ Forschungsschwerpunkt Musik – Identität – Raum. Band 1.)

Das Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften fokussiert seit 2007 im Projekt „Musik – Identität – Raum“ vier Phasen der österreichischen Musikgeschichte, die bislang weniger im Zentrum der Forschung standen: die Regentschaft Albrechts II. um 1430, den Übergang von Kaiser Karl VI. zu Maria Theresia 1740, die Auswirkungen der Revolution 1848 und die Jahre 1945–55 mit der Suche nach einem „neuen“ Österreich. Kunst-historische, historische, theater- und musikhistorische Forschungen werden – zumal im Blick auf Identitätsbildung und Raum – zusammengeführt, so dass das komplexe Zusammenwirken der künstlerischen Strömungen greifbar werden kann.

Der Band *Im Dienste einer Staatsidee* geht auf einen Workshop an der Akademie zurück und stellt die zweite thematische „Schnittstelle“ des Projekts ins Zentrum. Das Jahr 1740 mit dem Tod Kaiser Karls VI. galt bislang in der Forschung als eine Schwelle grundlegender musikhistorischer Neuorientierung durch Maria Theresia, was sich insbesondere im Wegfall der panegyrisch ausgerichteten Hofmusik manifestierte. Wie die neun Aufsätze des Sammelbandes indessen zeigen, wird diese Neuorientierung in einem mehrjährigen vielschichtigen Veränderungsprozess vollzogen, der mit der Einsparung der Hofoper 1740 begann, im Ganzen aber erst 1750 als abgeschlossen gelten kann. Im Zeremoniell, der Präsentation der Pietas austriaca und in den übrigen hofkünstlerischen Formen setzte die junge Regentin nämlich ganz bewusst noch rund ein Jahrzehnt auf die von Karl VI. etablierten Modelle. Der Paradigmenwechsel erfolgte erst 1750, also genau zu dem Zeitpunkt, als die Herrschaft Maria Theresias nach dem Ende des Österreichischen Erbfolgekriegs gesichert und Franz I. Stephan zum Kaiser

gekrönt worden war. Die künstlerische Kontinuität bis 1750, die Beibehaltung des Zeremoniells, das Beziehen der vormals von Karl VI. bewohnten Räume in der Hofburg u. ä. dienten Maria Theresia als Ausdruck ihres Herrschaftsanspruchs. Durch das Format von Kunst und Kultur markierte Maria Theresia ihren unbedingten Machtwillen, und gerade die Kontinuität mit der Hofkultur Karls VI. benutzte sie in ihrem ersten Regierungsjahrzehnt als aussagekräftiges kulturelles Symbol.

Der ergebnisreiche, auf umfangreicher Quellenerschließung und -auswertung basierende Sammelband gliedert sich in vier Bereiche, die den Regierungsantritt aus je eigener Perspektive betrachten – Literatur, Kunst, Theater und Musik. Alfred Noe widmet sich den italienischen Hofdichtern, die als *Poeti cesarei* für die Herrscherpanegyrik in den Libretti und Festprogrammen verantwortlich waren. Er erläutert, wie zunehmend durch den Verzicht auf die *Licenza* das unter Karl VI. praktizierte Modell der librettistischen Verehrungsgeste vermieden wird. Im Beitrag von Wynfrid Kriegleder wird die deutschsprachige Literatur in Wien um 1740 behandelt, die anhaltende Latinität der österreichischen Literaten, der Einfluss Johann Christoph Gottscheds und die Situation des deutschsprachigen Theaters (Joseph Anton Stranitzky, Gottfried Prehauser, Felix von Kurz). Werner Telesko veranschaulicht, dass in der künstlerischen Herrscherrepräsentation die Programmatik der Romanitas um das Image der kinderreichen kaiserlichen Familie ergänzt wird, die durch Heiraten ihren weitreichenden politischen Einfluss sicherte. Der Text von Anna Mader-Kratky illustriert, dass Maria Theresia sofort nach ihrem Regierungsantritt in das Repräsentationsappartement Karls VI. einzog und dort keinerlei Veränderungen vornehmen ließ, um ihren Anspruch auf die habsburgischen Erblande auch auf diese Weise zu untermauern.

Dem Theater widmen sich drei Aufsätze des Bandes: Andrea Sommer-Mathis erläutert die Verpachtung des Hoftheaters und die Überlassung des Ballhauses an Joseph Carl Selliers, und Claudia Michels zeigt die finanziellen wie zeremoniellen Folgen der Öffnung der Opern für

zahlendes Publikum ab 1740 sowie die erstaunliche Kontinuität der musiktheatralen Aufführungen entsprechend den höfischen Galatagen zwischen 1735 und 1745. Marko Motnik diskutiert die Auftritte Maria Theresias und ihrer Schwester Maria Anna als Sängerinnen und Tänzerinnen in acht kleineren szenischen Werken der 1720er und 1730er Jahre. Er untersucht die tänzerische Ausbildung der Erzherzoginnen innerhalb des Gesamtprogramms höfischer Erziehung und widmet sich darüber hinaus auch den wegweisenden Ballettchoreografien von Franz Hilverding wie den Facetten der Wiener Ballkultur um 1740.

In den beiden Beiträgen zur Musik erörtern Rudolf Flotzinger die Entwicklung der Musikästhetik zumal hinsichtlich der Begriffe Geschmack und Stil als Vorgeschichte der so genannten Wiener Klassik sowie Elisabeth Fritz-Hilscher die personelle Neukonstituierung der Hofkapelle unter Maria Theresia.

Das besondere Verdienst des Bandes ist die Korrektur einer Forschungskonstante – der Annahme des radikalen künstlerischen Bruchs beim Regierungsantritt Maria Theresias. Vielmehr hat man – wie überzeugend vorgeführt wird – von einer zehnjährigen Übergangsphase auszugehen, in der zunächst in allen künstlerischen Medien (mit Ausnahme der Oper) und dem Zeremoniell Kontinuität zur Regierungszeit Karls VI. signalisiert wurde. Damit zeigt der Sammelband auch zukünftige Forschungsfelder auf und regt zu einer Neubewertung der Hofmusik dieser Phase an – zum Beispiel bezüglich des kirchenmusikalischen Repertoires, der Relation von Hofmusik und Präsentation der *Familia Augusta* sowie der Faktur der Musik bei den zahlreichen Damenkarussellen und Schlittenfahrten nach 1740.

(April 2014)

Panja Mücke