

dass die Darstellung von Henze-Döhring gediegen erzählt und gewissenhaft recherchiert ist und allen Ansprüchen akademischer Gelehrsamkeit entspricht. Man erfährt über die von Friedrich veranlassten und in gewisser Weise geleiteten Operaufführungen, die er als Librettist und Komponist bereicherte (Kapitel 5 und 7, letzteres über die von Friedrich geförderte Opera buffa), seine Auswahl der Primadonnen und Kastraten (Kapitel 3), den Aufbau der Hofkapelle (Kapitel 4), die Kammerkonzerte in Potsdam (Kapitel 6) und die pompösen Hoffeste in Berlin (Kapitel 10) alles Wissenswerte, samt Korrekturen einiger kursierender Fehlinformationen, oft wird aber auch bedeutendes Geschehen nur vermutet und die schlechte Quellenlage beklagt. Vielleicht ist es gerade Henze-Döhrings Form behutsamer Gelehrsamkeit, die sie daran hindert, den Horizont des friderizianischen Selbstverständnisses und seiner Apologetik zu verlassen, um die Fragen von künstlerischer Freiheit und Restriktion im Hofstaat Friedrichs zu erörtern.
(August 2012)

Peter Süßring

THOMAS ENSELEIN: Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn. Köln: Verlag Dohr 2008. 283 S., Nbsp. (musicologia. Band 5.)

Dass kontrapunktisches Denken und kontrapunktische Strukturen nicht nur in den stile antico-Traditionen seiner geistlichen Werke, sondern auch in Haydns Instrumentalmusik eine bemerkenswerte Stellung einnehmen, stand nie in Abrede. Die ersten Gedanken wandern dabei zu den expliziten Fugen oder Fugati, denen lange schon einschlägige Studien gewidmet wurden. Das ist aber nur ein und wohl nicht einmal der charakteristischste Aspekt. Ernst Ludwig Gerber nannte Haydns Musik „trotz allen contrapunctischen Künsteleyen, die sich darinne befinden, populär und jedem Liebhaber angenehm“ (S. 10), und seit Adolf Sandberger wird in der Verschmelzung von jüngeren homophonen und älteren kontrapunktischen Satzmustern zur

Synthese der thematischen Arbeit die wohl folgenreichste geschichtliche Leistung des Komponisten erblickt. Diese Verschmelzung aber vollzieht sich eben nicht an den Orten ostentativer Fugierung, sondern gleichsam versteckt in den „normalen“ Teilen seiner Instrumentalmusik – unauffällig also, gerade das ist ja das Entscheidende. Thomas Enselein hat in seiner bereits 2008 erschienenen Dissertation den Versuch unternommen, kontrapunktische Satztechniken in den instrumentalen Hauptgattungen Haydns aufzuspüren, analytisch zu durchleuchten und in systematisierender Weise auszuwerten, dabei zugleich mögliche chronologische und gattungsspezifische Charakteristika festzustellen. Der Autor hat Exzerpte aus mehr als 30 Symphonien, über zehn Streichquartetten und einem halben Dutzend Klaviertrios zusammengetragen, eine bereits für sich beeindruckende Menge. Als Ausgangspunkt wählt er die so genannten „Sturm und Drang“-Symphonien (1765–1775), in denen er insbesondere verschiedene Sequenztechniken aufdeckt und abschließend typisiert. Schon in diesem ersten Schritt wird das in einem kurzen Einleitungskapitel zu Haydns Erwerb kontrapunktischer Kenntnisse Vorausgeschickte deutlich, nämlich der ungleich größere Einfluss C. Ph. E. Bachs im Gegensatz zu den Fux'schen *Gradus ad Parnassum* (die hier einmal wieder im Plural stehen, was uns zeigt, dass der lange Weg zum Gipfel nicht in einem einzigen Schritt zu schaffen ist und dass das Lateinische eine u-Deklination kannte, zumindest bis zur Reform der gymnasialen Oberstufe). In den folgenden Kapiteln weist Enselein dann nach, dass dieser Grundstock an kontrapunktischen Techniken sich prinzipiell auch in den späteren Werken wiederfinden wird, insbesondere bestimmte häufige Sequenzformen, der doppelte Kontrapunkt in der Oktave und Engführungskanons. Die Studie ist in einem recht strengen Sinne analytisch angelegt und musiktheoretisch konzentriert, was bedeutet, dass über die Satztechnik hinausreichende Aspekte selten und meist nur am Rande erwähnt sind; die sehr aufschlussreiche Fußnote auf S. 224, welche Instrumentierung und Atmosphäre im

langsamen Satz der Symphonie Nr. 103 anspricht, lässt erahnen, dass Enselein abseits seiner Themenstellung etliches Wertvolle auch hätte beitragen können, aber das war offensichtlich nicht Ziel der Arbeit. Dagegen finden sich glücklicherweise viele Überlegungen zur Funktion all dieser kontrapunktischen Passagen oder verdeckter kontrapunktischer Satzgerüste in Haydns Instrumentalwerken. Schon Charles Rosen hatte, wie der Autor anführt, erkannt, dass Sequenzen im Frühwerk noch im barocken Sinne als Motor fungieren (etwa bei der Modulation in die Dominanttonart in der Exposition), während sie später entweder als kurze Sequenzen ganz umgekehrt für Entspannungsphasen etwa in der Schlussgruppe sorgen oder aber in Form langer Sequenzen der Durchführung vorbehalten bleiben, wobei sie nun zugleich in die motivisch-thematische Arbeit eingebunden sind. Diese integrative Strategie trägt zur Unauffälligkeit der kontrapunktischen Strukturen bei. Eine gewisse Gefahr des analytischen Ansatzes von Enselein oder auch *déformation professionnelle* mag darin bestehen, kontrapunktische Qualitäten eines musikalischen Satzes allüberall zu erblicken, also beispielsweise wenn Terzparallelen bei ihrer echoartigen Wiederholung zu Sextparallelen geraten (Hob. III: 30, 4. Satz) und dies als doppelter Kontrapunkt ausgelegt wird (S. 51) – was möglich, aber unsinnig ist. Die tatsächlich gewonnenen Erkenntnisse aber tangiert das nicht: Sie sind bemerkenswert und wichtig und werden vom Autor dankenswerterweise in einem Schlusskapitel zusammengefasst, so beispielsweise die nicht einfach austauschbare, sondern unterschiedliche dramaturgische Wirkung von Engführungskanons einerseits in Symphonien (rasante „Strudel“), andererseits in Streichquartetten („einander in die Rede fallende Gesprächspartner“; S. 276), oder die möglicherweise bewusst kontrapunktische Verarbeitung ausschließende Gestaltung von Themen, um diese dann eben doch, entgegen aller Erwartung, „für den Kontrapunkt nutzbar zu machen“ (S. 277). Und was Enseleins so sorgfältige und besonnene Studie (die nur unter den stehen gebliebenen Trenn-

strichen einer älteren Textverarbeitung leidet) auch zeigt, ist das, was wir eigentlich schon zu wissen glauben und doch auf immer neue Weise erfahren können: Haydns unbeschreiblicher, jedes Duplizieren vermeidende Reichtum an Ideen – ein Systematiker der Systemvermeidung.

(Februar 2013)

Christoph Flamm

Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN und Bernhard JAHN. Georg Olms Verlag: Hildesheim/Zürich/New York 2010. 514 S., Abb., Nbsp.

Mattheson begann seine Karriere als bedeutendster deutscher Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts 1713 mit dem *Neu-Eröffneten Orchestre*, einer vom Ideal des *galant homme* geprägten Schrift, die sich gegen die wissenschaftliche Fachgelehrtenwelt wandte und galante Geschmacksurteile für „jedermann“ deren wissenschaftlichem Raisonnement entgegenzustellen suchte. Eben diese Fachgelehrtenwelt widmet ihm nun die zu einem Sammelband vereinten und mithilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft aufwendig gedruckten 25 Referate einer Mattheson-Tagung, die in der Hamburger Universitätsbibliothek vom 25. bis 28. März 2009 stattgefunden hat. Die für die Redaktion der Texte verantwortlichen Mitarbeiter Dirk Rose und Karsten Mackensen haben einen Band von bestechender Solidität zusammengebracht, die beiden Herausgeber, die selbst nicht als Referenten vertreten sind, haben eine instruktive Einleitung beige-steuert, in der sie betonen, es sei darum gegangen, den *ganzen* Mattheson im Sinne neuerer „Kulturtransferforschung“ (S. 11), einer Art methodisch modernisierter Komparatistik, zu behandeln. Auf rund 460 Seiten Haupttext (den Schluss macht eine Bibliografie der gedruckten Schriften Matthesons) entfallen über 1600 Fußnoten; einzig Rudolf Rasch (Utrecht), der