

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

sich mit Matthesons zwölf Flötensonaten von 1709 befasst (und mit bescheidenen 24 Fußnoten auskommt), präsentiert auch sieben Notenbeispiele; alle anderen Autoren kommen entweder gar nicht auf konkrete Musikwerke zu sprechen oder benötigen dafür keine Veranschaulichung durch Noten – wir haben es also mit einer Ansammlung reinster musikwissenschaftlicher Geistesarbeit zu tun, einem Gewächs, das in der Atmosphäre akademischer Seminare reichlich Luftwurzeln gebietet hat und dessen bewundernswert aufwendiges Äußeres in umgekehrt proportionalem Verhältnis zum zu erwartenden Publikumsinteresse steht.

Den brilliantesten Beitrag („Sinnenurteil, Mode und Erfolg. Empirismus und Sensualismus in Johann Matthesons Orchester-schriften?“) liefert Alexander Aichele, Privatdozent für Philosophie an der Universität Halle, indem er es unternimmt, eine These des Musikwissenschaftlers Laurenz Lütteken zu falsifizieren, nach der Matthesons sensualistisches Musikurteil „auf die empirischen Traditionen [...] John Lockes“ (S. 347) zurückzuführen sei. Man lernt aus dem Beitrag Aichelers dreierlei: Erstens, was Lockes Philosophie tatsächlich und was sie nicht besagte; zweitens, was Mattheson von Locke verstanden hat (wenig), und drittens, was von Lüttekens These einer Orientierung des Musikschriftstellers an dem englischen Philosophen zu halten sei (nichts). Ähnlich weist der Kieler Sprachwissenschaftler Alexander Lasch („Ein Hamburger verbittet sich das Oberdeutsche. Sprachhistorisches zur Auseinandersetzung zwischen Mattheson und Gottsched“) eine These des Musikwissenschaftlers Siegfried Kross zurück, wonach man über Matthesons zweifelhafte Etymologie des Wortes „Namen“ in dessen später Schrift *Philologisches Tresenspiel* (1752) „kein Wort zu verlieren“ (S. 407) brauche. Vielmehr sei es Mattheson darum gegangen, bewusst eine Gegenposition zu dem „Sprachpapst“ Johann Christoph Gottsched zu entfalten.

Die unterschiedlich umfangreichen und inhaltlich disjunkten Beiträge des Sammelbandes, die hier leider nicht vollständig ge-

würdigt werden können, sind in vier Rubriken aufgeteilt: Es geht einmal um „Mattheson und die Hamburger Publizistik“ (drei Beiträge); dann um „Mattheson und der Transfer literarischer Modelle“ (sechs Beiträge); ferner um „Mattheson und die Musik“ sowie um „Mattheson und die Wissenschaften“ (jeweils acht Beiträge). In der ersten Rubrik befindet sich der materialreichste Beitrag des Bandes: Holger Böning (Bremen), „Johann Mattheson – ein Streiter für die Musik und sein Wirken als Hamburger Publizist“, worin dessen umfangreiche journalistische Tätigkeit vom Gesandtschaftssekretär und Übersetzer englischer Flugschriften über den Begründer *Moralischer Wochen- wie Musikzeitschriften* bis zum Rezensenten und Zeitungskritiker ausführlich und anmerkungsgesättigt behandelt wird. In der zweiten Rubrik geht es u. a. um Matthesons Rolle als Übersetzer englischsprachiger Literatur, etwa Richardsons *Pamela* von 1740 im Beitrag von Dirk Rose (Magdeburg), „Exemplarische Aktualität. Zum Transfer neuer Romanmodelle aus England durch Matthesons Übersetzungen“ (*Defoe, Richardson*) oder Mainwarings Händel-Biografie von 1760 bei Melanie Wald (Zürich), „Die ungleichen Zwillinge. Matthesons deutsche Ausgabe von Mainwarings ‚Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel‘ als Medium der Selbstreflexion“.

Im ersten Beitrag der Musik-Rubrik („Musikästhetik avant la lettre? Argumentationsstrategien in Johann Matthesons Verteidigung der Oper“) rückt Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) einen Passus aus dem *Neu-Eröffneten Orchestre* ins Zentrum, der Musik und Malerei zum Nachteil letzterer miteinander vergleicht und festhält, die Malerei sei „eine Aeffinn der Natur“ und deshalb „irridisch“, die Musik dagegen, „eine göttliche Weißheit“ in sich verbergend, „lebendig und natürlich“ (S. 218). Dieser früh formulierte Gedanke hätte das Zeug gehabt, die fatalen Mimesisdebatten des 18. Jahrhunderts für die Musik zu vermeiden, wenn Mattheson, der sich leider durch die „gelehrte Fachkritik in einen Rechtfertigungsdiskurs“ (S. 217) habe hineinziehen lassen, sich dieses Arguments auch

später noch bedient hätte. Einen ähnlichen Negativvergleich zitiert Ivana Rentsch (Zürich) in ihrem Essay „Mit Geschmack gegen wissenschaftliche Idiotie. Musik als galante Kunst bei Mattheson“, bei dem es um Musik und „Rechenkunst“ geht, die das „Gemüth“ niederschlägt, während Musik es erhebe (S. 256). Nimmt man noch (aus der letzten Rubrik) die drei Abhandlungen von Karsten Mackensen (Halle-Wittenberg), Erik Dremel (Halle) und Joyce Irwin (New York) hinzu, die sich mit dem bibelfrommen Spätwerk Matthesons befassen, insbesondere mit seiner „Behauptung der himmlischen Musik“ von 1747, so entsteht ein relativ inhomogenes Bild des Musikschriftstellers, zumal die Ergebnisse der einzelnen Beiträge, wie es die Eigenart solcher Sammelpublikationen ist, unverbunden nebeneinanderstehen. Womöglich ließe sich die Synthese wagen, Mattheson habe in seinem ersten Buch, dem *Neu-Eröffneten Orchestre*, noch auf dem überlieferten Boden einer jahrhundertealten Vorstellung gestanden, die Musik nicht als *Kunst*, sondern in pythagoreischem Sinn als Teilgebiet der *Mathematik* begriff, wodurch Musik als *harmonia* an der Ordnung und Schönheit des Kosmos partizipiere. Erst allmählich folgte er dem Paradigmenwechsel seiner Zeit, Musik (als Element der Oper) den Schönen Künsten zuzuordnen, sie sensualistisch gegen die „Arithmetic“ der Pythagoristen abzugrenzen und sie im Kontext der aufkommenden Mimesis-Debatten zu behandeln. In letzter Konsequenz vermochte der bibelfeste Lutheraner, der im Laufe seines Lebens 22 mal die Heilige Schrift vollständig durchgelesen hatte, dann aber doch nicht eine völlige Säkularisierung (und damit Trivialisierung) der Musik zu akzeptieren; deshalb werden z. B. im *Vollkommenen Kapellmeister* nicht sakral verankerte Musikwerke, solche, bei denen „Natur- und Sitten-Lehre“ „zu kurz kommen“, als „*niaiseries harmonieuses*“ bezeichnet (§ 89). Im von persönlicher Frömmigkeit geprägten Spätwerk glaubte er schließlich die Existenz „himmlischer Musik“ nachweisen zu können und verschob insofern seine Position eines *Aristoxenos junior*, als der er sich 1748 in einer

Schrift zur *Klang-Lehre* ausgab, wieder in Richtung älterer harmonikaler Auffassungen.

Wer sich ernsthaft mit Matthesons Musik und mit seinen zahlreichen Publikationen auseinandersetzen will, wird auf lange Zeit an diesem Sammelband nicht vorbeikommen, da er eine beeindruckende Zusammenschau all dessen bietet, was musikwissenschaftliche Gelehrsamkeit in den letzten Jahrzehnten ermittelt hat. Neue Impulse oder wenigstens die eine oder andere „steile These“ sucht man allerdings vergebens, weil hier etwas zu kurz gekommen ist, was Mattheson im Übermaß besaß: ein dringendes Mitteilungsbedürfnis, das sich den Zeitgenossen auf populäre Weise verständlich zu machen sucht.

(Dezember 2012)

Werner Keil

*CLEMENS HARASIM: Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach. Ihre Quellen, ihre Stilistik und die Bedeutung des Parodieverfahrens. Marburg: Tectum-Verlag 2010. 424 S., Abb., Nbsp.*

Seit im Jahr 1999 das Archiv der Berliner Sing-Akademie aus Kiew zurückgekehrt ist, steht der Forschung ein verloren geglaubter Quellenbestand an Partituren, Stimmensätzen und Textdrucken wieder zur Verfügung. Das betrifft auch das Œuvre von Carl Philipp Emanuel Bach. Insbesondere für seine Quartalsmusiken, für jene Kirchenkantaten zu den vier besonders herausgehobenen kirchlichen Festen (Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Michaelis) ergeben sich völlig neue Fragestellungen. Auf sie versucht Clemens Harasim mit seiner im Jahr 2008 vorgelegten Dissertation eine Antwort zu geben. Der Werkbestand – sieben Ostermusiken, vier Michaelismusiken, zwei Weihnachtsmusiken und jeweils eine Musik zum Fest Mariae Heimsuchung und zu Pfingsten – wird umfassend untersucht. Gefragt wird nach dem Anlass und den Umständen zur Entstehung der Kompositionen, nach der Beschaffenheit der Partituren und der Stimmensätze, nach Bachs kompositorischen und künstlerisch-ästhetischen Kriterien, nach dem Instrumenta-