

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-

rium, den Texten sowie der Werk-, Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte. Leider bleibt unerörtert, ob, inwieweit und worin sich Bachs Quartalsmusiken von seinen anderen regulären Kirchenkantaten unterscheiden und welchem liturgischen Programm sie dienen. Auch erfährt man nicht, wann und bei wem der Begriff Quartalsmusik erstmals auftaucht.

Der Autor unterteilt die Quellen in drei Gruppen: erstens autographe Partituren oder Partiturparticelle, zweitens originale Stimmensätze, die Rückschlüsse auf aufführungspraktische Lösungen erlauben, und drittens Reinschriftpartituren sowie überlieferte Textdrucke. Diese drei Gruppen werden im ersten Kapitel beschrieben und charakterisiert. Das zweite Kapitel, das dem Aufführungskalender der Quartalsmusiken gewidmet ist, beruht auf von anderen Autoren (u. a. von Barbara Wiermann, Uwe Wolf, Ulrich Leisinger, Joachim Kremer, Christine Blanken) publizierten Forschungsergebnissen, in denen bereits alle nur greifbaren Dokumente ausgewertet wurden. Harasim diskutiert den Forschungsstand und ergänzt ihn geringfügig.

Im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht als „Exempel und Sonderfall“ Bachs in unterschiedlichen Fassungen überlieferte Ostermusik *Gott hat den Herrn auferwecket* Wq 244/H 803. Das 1756 noch in Bachs Berliner Zeit komponierte und am 10. April 1757 in der dortigen St. Petri-Kirche (sie war übrigens nicht, wie Harasim schreibt, „neben dem Dom die wichtigste Kirche Berlins“) uraufgeführte Werk sei möglicherweise im Auftrag der preußischen Prinzessin Anna Amalia entstanden und wahrscheinlich als eine Art „Gegenstück“ zu Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* konzipiert worden. Eine interessante These, die Günther Wagner bereits 1998 aufgestellt hat (vgl. seinen Beitrag im Bericht zum Symposion *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Werke*. hrsg. von Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg, Frankfurt/Oder 2000) und die inzwischen von Peter Wollny bekräftigt wurde (in: „*Er ist der Vater, wir sind die Bub'n*“. *Essays in Honor of Christoph Wolff*, hrsg. von Paul Corneilson und Pe-

ter Wollny. Ann Arbor 2010). Ebenfalls auf Günther Wagner geht Harasims Überlegung zurück, dass Bach mit der Ostermusik eine Kantate komponiert habe, mit der er sich bei einem „vortheilhaften Ruf“ als Kirchenmusiker bewerben könne. Für Bachs nachfolgende, in Hamburg entstandene Kirchenkompositionen habe Wq 244 Vorbildcharakter besessen. Das Werk steht am Anfang der von Bach in Hamburg entwickelten Ästhetik der Kirchenkantate. Es sei gleichsam ein Paradebeispiel für das „Ideal von Kirchenmusik“, das der Autor immer wieder betont. Als dessen Charakteristikum sieht er „[o]ratorische Züge in Form einer lyrisch-dramatischen Schilderung“, eine genauere Definition jedoch bleibt er schuldig.

Wie beliebt Bachs Ostermusik seiner Zeit war, zeigt ihre erstaunliche Verbreitung. Es existieren allein 23 Partituren in fünf europäischen Ländern, darüber hinaus neun Stimmensätze und etliche Textdrucke. Sie alle werden einschließlich ihrer Überlieferungswege beschrieben. Die Ostermusik ist weder ein „Geberwerk“ noch ein „Nehmerwerk“. Außer dem Schlusschoral, für den Carl Philipp Emanuel Bach in einigen Fassungen einen Choralatz (BWV 342) seines Vaters einfügte, besteht die Kantate ausschließlich aus Eigenkompositionen. Den väterlichen Choralatz ersetzte er später durch einen Choral aus der eigenen Feder. Anhand dieses Beispiels, in der Folge dann aber auch anderer in Hamburg entstandener Quartalsmusiken analysiert Harasim Bachs Umgang mit dem Parodieverfahren. Dabei unterscheidet er zwischen Parodie und Übernahme. Warum und auf welche Weise, wird gefragt, hat sich Bach so häufig bei anderen Autoren bedient? Zu Recht sieht der Autor in dieser Verfahrensweise einen „kreativen, kompositorischen, neu zusammenstellenden und damit ernsthaften Neuschaffensprozess“. Bei dieser Formulierung drängt sich die Frage auf, ob nicht jeder Schaffensprozess – ob „ernsthaft“ oder nicht – Neues hervorbringt. Leider gibt es in der Arbeit zahlreiche solcher gedanklichen und damit auch sprachlichen Ungenauigkeiten. Bei der Definition der beiden Arbeitsweisen über-

nimmt Harasim die Erläuterungen der *MGG2* und betont, dass „Übernahmen von Parodien abzugrenzen“ seien. Das allerdings gelingt ihm nicht in jedem Fall.

Generell hätte es dem Text gut getan, wenn er noch einmal sorgfältig und kritisch überprüft worden wäre. Denn dann wären die zahlreichen Wort- und leider auch Faktenwiederholungen und unnötigen Füllwörter aufgefallen. Sie sind laut Brockhaus „für den Sinn eines Satzes entbehrlich“. Harasim dagegen meint fälschlicherweise, sie seien „geistige Ausrufungszeichen“ und würden „zu besonderer Aufmerksamkeit rufen“. Bei sorgfältiger Lektüre wäre ein weiterer peinlicher Fehler aufgefallen: Anna Carolina Philippina Bach war nicht, wie Harasim schreibt, Carl Philipp Emanuels „Witwe“, sondern seine Tochter. In der hier zitierten „Acta“ ist ausdrücklich von der „Tochter des verstorbenen Kapellmeisters“ die Rede. Leider ist diese Ungenauigkeit kein Einzelbeispiel. Zudem steht der Autor mit dem Konjunktiv auf bedenklichem Kriegsfuß. Auch trifft man immer wieder auf Formulierungen wie zum Beispiel die „Tilgung der Flöten“ (gemeint ist, dass Flötenpartien gestrichen wurden), die zwar ein Schmunzeln hervorrufen, doch die Lesefreude erheblich schmälern. Bei den Anmerkungen fehlen häufig Seitenangaben usw. Der Anhang enthält die vollständigen Texte sowie alle Satzanfänge der Quartalsmusiken und ein Literaturverzeichnis. Vermisst werden ein Namens- und ein Werkregister.

(Juli 2012)

Ingeborg Allihn

*ANITA-MATHILDE SCHRUMPF: Sprechzeiten. Rhythmus und Takt in Hölderlins Elegien. Göttingen: Wallstein Verlag 2011. 364 S., Abb.*

Die Rhythmusforschung ist einer der wenigen Bereiche, in denen die sich etablierende Musikwissenschaft nachhaltige Außenwirkungen auf schon etablierte Fächer wie die Germanistik entfalten konnte. In der vorliegenden rhythmusanalytischen Studie zu Friedrich Hölderlins Elegien wird in ebenso

differenzierter wie schlüssiger Weise eine Rehabilitation der taktgebundenen Verslehre Andreas Heuslers vorgenommen. Das Taktprinzip ist hier nicht mehr das apriorische Prokrustesbett der Metrik, sondern eine historische versmetrische Erscheinung, die von der Autorin vor allem über die Skansionspraxis und auch über den Einfluss der Musik als Deutungsmöglichkeit für einen begrenzten geschichtlichen Zeitraum neu zur Debatte gestellt wird: „Musik und Sprache als menschliche Ausdrucksformen waren zwischen 1600 und 1800 keineswegs getrennte Systeme, sondern in ihrer Entwicklung aufs Engste verflochten, sei es im Gesang des Gemeindegottesdienstes oder im Text der Gattungen kirchlichen und weltlichen Gesangs.“ (S. 33)

Die Frage der mal stärkeren und mal schwächeren Takttoleranz kann so an konkrete Sozialisierungen angebunden werden, indem schon der zeitweilige Erfolg von Heuslers Verslehre damit erklärt wird, dass „Heuslers Leser ebenso wie er in den Traditionen des 19. Jahrhunderts vorgebildet sind und für sie Instrumentalunterricht zum musikalischen Grundrepertoire bürgerlicher Bildung zählt“ (S. 26). Diese Perspektive könnte sinnvoll auf musiksoziologische Forschungen zu den Differenzen zwischen einer eher anti-metrisch eingestellten Avantgarde nach 1945 mit negativen Marschtritt-Erfahrungen und der heutigen eher prometrischen Forschergeneration mit positiven Beat-Erfahrungen ausgeweitet werden.

Die Arbeit konzentriert sich nach diesen kulturhistorischen Überlegungen auf die Detailanalyse der sprachrhythmischen Musterbildungen in den Elegien, wobei vor allem die im Anhang in vorbildlicher Weise beigegebene Dokumentation der Einzelanalysen eine große Transparenz der Zusammenhänge zwischen Methode und Ergebnis garantiert. Aus Sicht der Musikwissenschaft allerdings widersprach Hölderlins Poesie den vom Taktprinzip repräsentierten Normvorgaben der musikalischen Syntax: Sie galt schlicht als unkomponierbar. Und noch der differenzierteren Ansicht Hans-Joachim Hinrichsens zu Paul Hindemiths Hölderlin-Vertonungen (veröffentlicht in den von Dominik Sackmann herausgegebenen