

Wiener Klassik?“ werkanalytische Arbeiten über Haydns Kompositionen, wobei Widersprüchlichkeit und Fragwürdigkeit ästhetischer und stilistischer Zuschreibungen zu den drei Hauptvertretern der Wiener Klassik deutlich herausgearbeitet werden. Armin Raab gibt einen umfassenden Überblick über „Biografik als Spiegel der Haydn-Rezeption“ von den Anfängen (Haydns autobiografische Skizze von 1766 sowie den ersten Biografien von Griesinger, Dies und Carpani) über die „große“ Dokumentarbiografie Haydns im 19. Jahrhundert von Carl F. Pohl, bis zu den wichtigsten Biografien des 20. Jahrhunderts, besonders Karl Geiringers und H. C. Robbins Landons u. a. Diese Gesamtschau auf die Haydn-Biografik ist außerordentlich hilfreich und spannend zu lesen, nicht zuletzt aufgrund der fundierten und detaillierten Kenntnis der Biografien sowie ihrer Einordnung im Hinblick auf ihre Authentizität und Quellentreue. Der Einfluss der Haydn-Biografik auf die Haydn-Rezeption (und umgekehrt) erweist sich als ein echt fontanesches „weites Feld“. Eine Analyse der jeweils in den Biografien gezeichneten Haydn-Bilder korrelierend zur Rezeption der Musik hätte an dieser Stelle wohl den Rahmen gesprengt, wäre jedoch im nächsten Schritt daran anzuschließen.

Der vierte und letzte Themenbereich ist der Interpretationsgeschichte vorbehalten, wobei dieser Begriff weit gefasst wird. Wolfgang Fuhrmann widmet sich der Interpretation durch „Haydns Hörer“, indem zeitgenössische Zeugnisse – Reaktionen auf Hörerfahrungen mit Haydns Musik – sowohl von musikalischen Laien als auch von professionellen Musikern herangezogen und analysiert werden. Martin Elste schließlich legt seine Überlegungen „Zur diskografischen Geschichte des Schaffens von Joseph Haydn unter besonderer Berücksichtigung seiner Instrumentalmusik“ dar und zeichnet ein überraschendes Bild der Entwicklung von Haydns sehr spezifischer „Werkbiografie“ auf dem Tonträgermarkt – von den Anfängen, einer kuriosen, auf die vorgegebene Spieldauer einer Schellackplatte zusammengekürzten Version des Cellokonzerts D-Dur über die

bereits 1928 publizierte erste historisierende Einspielung des Menuetts der Klaviersonate Es-Dur auf einem Hammerklavier bis in die Gegenwart.

Die Abschlussdiskussion ist vor allem deshalb lesens- und erwähnenswert, weil hier einige wichtige in den Beiträgen nicht berücksichtigte Aspekte angesprochen werden, namentlich der in der Haydn-Rezeption ganz eigene Strang der Kirchenmusik und der enge Zusammenhang zwischen Rezeption einerseits und Überlieferungs- und Editionsgeschichte andererseits.

Nahezu alle Beiträge durchzieht der Vergleich mit Beethoven und Mozart, und dies ist eine wichtige Bereicherung, zumal da die vorurteilsfreie Benennung der Divergenzen in der Wiener-Klassik-Trias sich als sehr konstruktiv für das weitere Nachdenken erweist.

Neben den durchweg interessanten und anregenden Beiträgen ist die Ausstattung des Bandes lobend hervorzuheben, die nicht nur zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele, sondern auch deutsche und englische Abstracts vor jedem Band und glücklicherweise ein Register der Nennungen von Haydns Werken bietet.

(März 2012)

Christin Heitmann

*JULIA RONGE: Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2011. VIII, 187 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe IV. Schriften zur Beethovenforschung. Band 20.)*

Die vorliegende Arbeit, im Bonner Beethoven-Archiv entstanden und 2010 in Berlin als Dissertation angenommen, widmet sich den erhaltenen Dokumenten aus Beethovens Lehr- und Studienzeit in Wien, die seit ersten Untersuchungen von Gustav Nottebohm vor fast 150 Jahren keine umfassende wissenschaftliche Würdigung mehr erfahren haben. Im Rahmen der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe hat Julia Ronge die Kompositionsstudien Beethovens bei Haydn,

Albrechtsberger und Salieri in kritischer Edition herausgegeben; das hier anzuzeigende Buch ist jedoch weit mehr als ein Nebenprodukt dieser Arbeiten. Ronge verbindet die unmittelbaren Ergebnisse ihrer Quellenstudien immer wieder mit z. T. sehr viel weitergehenden Überlegungen zu Beethovens musikalischer, künstlerischer, ja allgemeiner Sozialisation in Wien. Ausgespart bleiben die Bonner Jahre, da aus dem Unterricht etwa bei C. G. Neefe offenbar keine schriftlichen Unterlagen erhalten geblieben sind. So erklärt sich der schöne und einprägsame Obertitel erst in Verbindung mit dem Untertitel; trotzdem wäre das Buch wohl besser gleich unter dem Titel „Beethovens Lehrzeit in Wien“ erschienen.

In der Einleitung berichtet die Verfasserin über das zugrunde liegende Quellenmaterial und die Forschungsgeschichte. Das Buch gliedert sich im Folgenden in drei Hauptkapitel nach den drei im Untertitel genannten Lehrern, „wobei der Unterricht bei Haydn insofern eine Sonderrolle einnimmt, als er aus den Quellen nur rudimentär erschließbar ist und die Darstellung hier in stärkerem Maße als bei den anderen Lehrern auf Hypothesen aufbauen muss. Dagegen bietet das Material aus dem Unterricht bei Albrechtsberger die Möglichkeit, den Lehrer-Schüler-Dialog nahezu umfassend nachzuvollziehen. Auch die Quellen aus dem Salieri-Unterricht erlauben tiefere Einblicke in die Methodik der Unterweisung“ (S. 28).

Dass Haydns Unterricht oberflächlich, ja mangelhaft gewesen sei, ist ein Gemeinplatz – Ronge verweist ihn ins Reich der Legende. Offenbar verfuhr Haydn in seiner Unterweisung im Kontrapunkt sehr viel weniger dogmatisch als Albrechtsberger, außerdem wurde vieles offenbar direkt zwischen Lehrer und Schüler besprochen und nicht immer schriftlich fixiert. Vor allem aber: Haydn war kein Schulfuchs, sondern einer der angesehensten Komponisten seiner Zeit, weshalb Ronge zu Recht die Frage stellt: „Schickt man einen aussichtsreichen Kandidaten so weit weg zu einem berühmten Lehrer, um ihn dort lediglich in einer Disziplin zu unterrichten, die jeder gut ausgebildete Hofmusiker

vor Ort auch hätte weitergeben können? Wahrscheinlich ist, dass andere Prioritäten galten. Der Unterricht im strengen Satz war notwendige Voraussetzung, das eigentliche Ziel des Unterrichts sowie Haydns und Beethovens verstärktes Interesse galt der fortgeschrittenen, freien Komposition“ (S. 47). Deutlich besser dokumentiert sind Beethovens Studien bei Albrechtsberger, aufgenommen nach Haydns Abreise nach England. Über die Motive, die Beethoven zu Albrechtsberger führten, kann letztlich nur spekuliert werden. Ronge tut dies in sehr feiner, sensibler Weise, wenn sie u. a. darauf verweist, dass der Unterricht beim anerkanntesten Kontrapunktlehrer seiner Zeit auch eine soziale Funktion gehabt habe, „nämlich Beethovens Anerkennung innerhalb der professionellen Netzwerke in Wien sicherzustellen bzw. zu beweisen“ (S. 67). Auch Beethovens ureigene Neigung „für die Handwerkslehre“ (ebd.) und – wie man ergänzen möchte – zu oftmals höchst überraschender Motivverknüpfung, Kombinatorik und kontrapunktischer Führung dürfte Motivation gewesen sein, bei Albrechtsberger bis in die Tiefen des doppelten Kontrapunkts und komplizierter Fugenmodelle mit Engführungen u. ä. vorzudringen. Die Notenbeispiele geben einen guten Einblick in die Schwierigkeiten, die der stets willige und interessierte Schüler mit diesem Gegenstand hatte, später aber auch in Lernfortschritte und Erfolge. Und es ist beruhigend zu sehen, dass bereits Beethoven zu seiner Zeit Probleme mit der leidigen Chorschlüsselung hatte; Verschiebungen und Irrtümer wegen falscher Notenschlüssel sind nicht selten, zumal Beethoven in der Notierung der Schlüssel im Verlauf einer Komposition bzw. Übung eher frei verfuhr (S. 41). Auch die schriftlich dokumentierte Anfrage Beethovens, ob an einer komplexen Stelle einer vierstimmigen Übung nicht vielleicht die Septime verdoppelt werden dürfe (S. 77), lässt den Leser schmunzeln. Ganz generell zieht man den reichsten Gewinn aus diesem Buch, wenn man sich die Mühe – vielmehr: das Vergnügen – macht, jedes einzelne Problem und seine Lösung, dargestellt in den Notenbeispielen, zu erkennen und nachzu-

vollziehen (das Kopieren der Notenbeispiele auf DIN-A-3 ist dabei anzuraten). Da sage noch einer, Kontrapunkt sei eine langweilige Angelegenheit! Besonders anregend dürften die Unterrichtsgespräche über das Verhältnis von Regelwerk und „Lizenz“ gewesen sein: Der junge Komponist strebt nach größtmöglicher Freiheit, der Lehrer achtet auf die sichere Beherrschung des Handwerkzeugs. Sehr treffend deutet die Verfasserin daher die etwas launige Überschrift des vierten Satzes der Sonate op. 106 – *Fuga a tre voci, con alcune licenze* – als stillen Gruß an Albrechtsberger, als eine unmittelbare Reminiszenz an Kontrapunktstudien aus längst vergangenen Tagen (S. 131).

Wieder anders verhält es sich beim Unterricht bei Salieri. Er wurde um das Jahr 1800 aufgenommen und fand somit zu einer Zeit statt, da Beethoven längst ein anerkannter und gut bezahlter Komponist war. Es spricht für die kluge Selbsteinschätzung des Komponisten (und gegen die unausrottbaren Klischees des ungebändigten Titanen), dass er nach wie vor um seine Schwächen wusste und diese zu beseitigen suchte. Salieri war die Autorität auf dem Gebiet des Vokalsatzes und der Verbindung von vokaler Linie mit der italienischen Sprache. Auch hier gibt Ronge erneut klug zu bedenken, dass es nicht notwendigerweise konkrete eigene Kompositionspläne Beethovens waren, die Beethoven zu Salieri führten, sondern dass er sich vielmehr „ganz allgemein die Fähigkeit erwerben wollte, im Diskurs über die italienische Oper mitzureden“ (S. 143). Und wieder wendet sich Beethoven an den besten Mann: „Die Diskussion, ob sich Beethoven gegebenenfalls einen anderen Lehrer mit vergleichbaren Qualitäten im deutschsprachigen Fach gesucht hätte, ist mangels einer adäquaten Alternative gegenstandslos; keiner der in Wien arbeitenden Singspielkomponisten hatte ein entsprechendes Format. Die Wahl Salieris zum Lehrer war konkurrenzlos und unabdingbar“ (S. 144). Dieser greift – aus Respekt? – nicht in die eigentlichen melodischen Wendungen seines berühmten Schülers ein, sondern korrigiert vielmehr typische Deklamationsfehler, da Beethoven nie systematisch Italienisch gelernt

hatte. Zugrunde gelegt werden ausschließlich Metastasio-Texte. Der sichere Umgang mit der Sprache führt dann – so die Zielrichtung der Unterweisung – zu adäquater und stilsicherer Erfindung der Melodie. Man kann dies eine ausgesprochen praxisnahe Methode nennen, die Beethoven bei einem Praktiker erlernen will, der ihm mit all seiner Erfahrung noch anderes beibringen kann als Mattheson, Koch, Sulzer, Daube, Riepel u. a. in ihren Lehrwerken.

Den Kern ihrer Untersuchungen fasst Ronge so zusammen: „Während sich der Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger auf die Anlage (*dispositio*) und die handwerkliche Ausführung (*elaboratio*) beschränkte, suchte Beethoven Salieri auf, um von ihm Hilfestellung beim kreativen Prozess (*inventio*) zu erhalten“ (S. 156). Auch wenn die Anleihe bei Barry Cooper – „Beethoven and the Creative Process“ – im Deutschen sprachlich unschön und womöglich irreführend ist (*dispositio* und *elaboratio* gehören, jedenfalls im deutschen Sprachgebrauch, doch wohl auch zum „kreativen Prozess“), so bringt dieser Satz die wesentliche Erkenntnis des Buches doch auf den Punkt: Beethoven suchte stets und gezielt dort Hilfe, wo er sie brauchte: bei Haydn in den erweiterten Grundlagen der Satztechnik, bei Albrechtsberger in Kontrapunkt und Fugentechnik, bei Salieri im sicheren Umgang mit italienischer Sprache und Vokalmusik.

Der angenehm unpräzise und selbstreflektierende Erzählstil der Verfasserin lädt auch den Leser immer wieder zum Innehalten und Nachdenken ein: über Beethovens Persönlichkeit, seinen Wissensdurst und seine Selbstzweifel, über die Gesellschafts- und Sozialgeschichte sowie über das musikalische Ausbildungssystem um 1800, über Haydn und Beethoven als Vertreter ganz unterschiedlicher Komponistengenerationen (Zopfperücke vs. offen getragenes Haar), über Abhängigkeits- und Dienstverhältnisse und freies Künstlertum. Ein weiteres positives Abfallprodukt der Beschäftigung mit Julia Ronges Buch war für den Rezensenten die Wiederauffrischung der im eigenen Studium erworbenen Kenntnisse im Kontra-

punkt, die seither nur selten bemüht werden mussten.

(Juli 2012)

Ulrich Bartels

*Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008. Hrsg. von Susanne POPP und Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. 425 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band 21.)*

Der vorliegende Band ist bereits der 21. im Rahmen der Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts (MRI). Er dokumentiert einmal mehr die Vielschichtigkeit des Komponisten ebenso wie die erfolgreiche Arbeit des MRI: Mit dem neuen Werkverzeichnis, den Publikationsreihen sowie den Einzelveröffentlichungen, die von hier ausgingen, hat das MRI die Reger-Forschung enorm vorangebracht und eine Fülle wichtiger Ergebnisse initiiert und publiziert, ohne dabei eine Tendenz zu befördern oder einen auf ihren zwiespältigen Helden verengten Blick zu forcieren. Denn viele Ergebnisse lassen nicht nur Reger allein, sondern auch die Zeit, in der er lebte, in einem veränderten Licht erscheinen und fördern damit über die engeren auf Reger bezogenen Interessen hinaus die Kenntnis der Geschichte, der kompositorischen Denkweisen und der sozialen und psychischen Lage eines Musikers vor dem Ersten Weltkrieg.

Die thematischen Schwerpunkte des Bandes dokumentieren die Wandlungen, durch die Reger nun gegenüber den aus früheren Jahrzehnten stammenden Darstellungen in einem veränderten Licht erscheint: Die Orgelwerke sowie andere polyphone Werke und Werkteile sind in den Hintergrund getreten, ebenso der früher notorisch hervorgehobene Bach-Einfluss. Dafür treten die motivische Arbeit, die Kammermusikwerke und die in der früheren Forschung kaum sichtbaren Orchesterwerke und Konzerte endlich ihrem Gewicht angemessen hervor. Die Frage nach Streichungen und Kürzungen wird breit diskutiert, Straubes Rolle (dank Christopher Anderson mittler-

weile detailliert untersucht und früher aus apologetischen Gründen fast ausschließlich positiv akzentuiert) wird nun in ihrem großen Einfluss sichtbar und (nach Meinung des Rezensenten nun gelegentlich übertrieben) kritisch gesehen: In mehreren Beiträgen des Bandes erscheint Straube als voreingenommener und ohne Rücksicht auf Regers Intentionen seine eigenen Konzepte diktierender Berater.

Im Einzelnen enthält der Band zunächst eine Reihe hervorragender Aufsätze über Haupt- und Schlüsselwerke des Komponisten: von Hans-Joachim Hinrichsen über das Klavierkonzert, von Michael Kube (einschließlich umfassender Dokumentation fast 50 Seiten!) über das Violinkonzert, von Stefanie Steiner zum „Symphonischen Prolog zu einer Tragödie“, von Susanne Popp über das Klaviertrio op. 102 sowie von Matthias Kontarsky über die Cellosonate op. 116. Dabei ist die früher gern geübte Manier, es bei charakterisierenden Epitheta, die den Gesamteindruck eines Stücks in zwei oder drei Worte fassen sollten, und der Beschreibung einiger hervorstechender technischer Details bewenden zu lassen, nun eindringenden Analysen gewichen, die ästhetische Ideen, biografische Umstände und kompositorische Befunde gleichermaßen betreffen.

Einen weiteren Schwerpunkt der hier vorgelegten Studien bilden Aspekte der sozialen und psychologischen Wirklichkeit der Komponistenpersönlichkeit Reger. Bernhard M. Huber stellt hypothetisch „gefestigte“ (Schönberg, Beethoven) und „labile“ (Reger) Komponistenpersönlichkeiten gegenüber. Er behandelt im Zusammenhang damit das besonders heikle Gebiet der durch Straube initiierten Streichungen und geht dabei hart mit Straube ins Gericht. Psychologische Aspekte von Persönlichkeit und Werk Regers werden auch in den Beiträgen von Wolfgang Rathert und Christopher Anderson angesprochen: die Rast- und Maßlosigkeit, die fehlende Bereitschaft, sich an Strömungen, Tendenzen oder Parteien langfristig zu binden, die Flexibilität der kompositorischen Konzepte, denen aber auch strategisches Denken (dazu vielleicht zu sehr forciert Agnes Michalak) und die enge Bindung an Straube gegenüberstehen.