

debourne (1938/39), New York (1941) und Stockholm (1947) nachzeichnet. Joachim Campe spürt der schwierigen Entstehungsgeschichte von Verdis und Arrigo Boitos *Otello* nach und arbeitet dabei vor allem die Charakterzeichnungen Jagos und Desdemonas heraus.

Jörn Rieckhoff widmet sich den *Sommernachtstraum*-Kompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys. Er kann durch seine breite Einbettung in die Quellen – bei denen er allerdings ausgerechnet eine im folgenden Beitrag von Geraldine Morris angesprochene Übersetzung von *A Midsummer Night's Dream* durch Moses Mendelssohn nicht einbezieht – und zeitgenössische Bezugstexte überzeugende neue musikanalytische Einsichten in die Ouvertüre von 1826 gewinnen. Höchst lesenswert sind außerdem die Schlaglichter auf weniger bekannte Beispiele: Michael Schwarte stellt pointiert Thomas Adès' kompositorische Auseinandersetzung mit Shakespeare zwischen Vorbildorientierung und Eigenständigkeit in dessen *The Tempest* (2004) heraus. Einen in musikwissenschaftlichen Sammelbänden seltenen und intensiven Einblick in Tanzchoreographien gewährt Geraldine Morris anhand des an Mendelssohn später Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* (1842) orientierten Ballettstücks *The Dream* (1964) von Frederick Ashton.

Diese Vielfalt beeindruckt und garantiert eine anregende Lektüre. Heikel bleibt allerdings die ohne Frage schwierige Auswahl der besprochenen Stücke. Die Entscheidung der Herausgeberinnen, für die Shakespeare-Rezeption nur „bedeutende Adaptionen“ „mit nachhaltiger Rezeptionsgeschichte“ (S. X) herauszugreifen, führt zu auffälligen Schwerpunkten auf Verdi und Mendelssohn, obgleich diese durch einige weniger bekannte Beispiele gewissermaßen aufgefangen werden. Allerdings hätte die Auswahl unter den Shakespeare'schen Dramen auch noch andere Möglichkeiten für den Nachvollzug von deren musikalischer Rezeption zugelassen. Leuchtet etwa ein Schwerpunkt auf *The*

*Tempest* als Shakespeares „most musical play“ (Lindley/Simonis, S. 97) durchaus ein, so bleibt unverständlich, dass die kanonische Präsenz der Komödie im englischen Theaterrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts, die u. a. zur Auslobung von Kompositionswettbewerben führte, nicht einmal erwähnt wird. Schade ist außerdem, dass zwar durchgehend eine reiche Bebilderung den Einblick ins Thema ergänzt, die Abbildungen aber nur in wenigen Beiträgen argumentativ eingebunden werden. Ungeachtet dieser Kritikpunkte bietet das Buch einen soliden Einstieg in das ebenso umfangreiche wie faszinierende Themengebiet Shakespeare und Musik.

(Juni 2015)

Ina Knoth

MICHAEL HEINEMANN: *Die „alte“ Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Köln: Verlag Dohr 2014. 189 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 3.)*

MARCO SCACCHI: *Cribrum Musicum. Kommentierte lateinisch-deutsche Edition der Ausgabe Venedig 1643 inkl. Auflösung des Rätselkanons. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2014. 388 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 4.)*

*Iudicium Cribri Musici. Dokumente zum Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Kommentierte lateinisch-italienisch-deutsche Edition der Schriften von Paul Siefert, Marco Scacchi und Hieronymus Ninius. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2014. 227 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 5.)*

In der Reihe der von Michael Heinemann in Dresden edierten und im Kölner Dohr-Verlag publizierten *Schütz-Dokumente* sind gleich drei Bände (in der Reihe die Nummern 3–5) neu erschienen, die thematisch eng zusammengehören. Band 3 enthält Heinemanns Schrift *Die „alte“*

*Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, und in den Bänden 4 und 5 werden die zentralen Texte der Polemik präsentiert. Der Titel von Band 3 erinnert deutlich an denjenigen von Heinemanns Habilitationsschrift (Berlin TU, 1997): *Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Musiktheorie und kompositorische Praxis im protestantischen Deutschland des 17. Jahrhunderts* (so die Formulierung im Literaturverzeichnis von Band 1 der *Schütz-Dokumente*). Der Leser freut sich und begrüßt die Publikation der Arbeit, auch Jahre nach ihrer Entstehung, handelt sie doch von einem keineswegs peripheren Gegenstand. Üblicherweise klärt der Autor im Vorwort seines Buches die Zusammenhänge. Merkwürdigerweise ist das hier nicht geschehen. Mit keiner Silbe wird erläutert, dass die drei Bände auf Heinemanns Habilitationsschrift zurückgehen oder doch in engem Zusammenhang mit ihr stehen. Stattdessen erweckt der Autor den Eindruck, es handele sich um eine aktuelle Publikation. Vermutlich spielt Heinemann nicht mit offenen Karten, weil sein Text ganz offenbar nicht wirklich aktualisiert wurde. Der Verdacht liegt jedenfalls nahe, denn der weit überwiegende Teil der Sekundärliteratur, die sein Buch verzeichnet, ist vor 1995 erschienen; Titel, die nach 2000 publiziert wurden, gibt es nur von Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Aleksandra Patalas und Heinemann selbst. Gewiss, zur Scacchi-Siefert-Polemik ist in den letzten Jahren nicht übermäßig geforscht worden. Aber Heinemann greift weiter aus, und wenn er sich etwa in Kapitel 4 zu Kircher oder Mattheson äußert, vermisst man schon beispielsweise die Einbeziehungen der Arbeiten von Melanie Wald-Fuhrmann oder von Bernhard Jahn und Wolfgang Hirschmann. Auch hätten die Ausführungen zu Schütz fraglos von den einschlägigen Forschungen etwa Mary Frandsens profitiert; selbst ein schon älterer, das künstlerische Selbstverständnis von Schütz

erhellender Text Joshua Rifkins aus dem *Schütz-Jahrbuch* 1987 fehlt. Warum Heinemann auf eine Aktualisierung verzichtet hat, warum er, mit anderen Worten, eine Arbeit vorlegt, die zumindest in manchen Passagen nicht den aktuellen Stand der Forschung repräsentiert, bleibt rätselhaft und jedenfalls bedauerlich.

Mit dem Titel seines Buches zielt Heinemann auf den Diskurs über „alte“ Musik im 17. Jahrhundert, aufgehängt an der Polemik zwischen Scacchi und Siefert, in die bekanntlich noch weitere Personen, darunter Heinrich Schütz, involviert waren. Als zentrale Themen erweisen sich schon im ersten Kapitel (in dem die Chronologie des Streits instruktiv nachgezeichnet wird) zwei Fragestellungen: Welche Möglichkeiten und Grenzen haben die seit Scacchi vorgelegten Entwürfe für eine Stillehre und wie hat man vor dem Hintergrund einer solchen Lehre die zeitgenössische protestantische Kirchenmusik positioniert?

Die Entwicklung der Stillehren verfolgt der Autor vor allem im letzten Kapitel über Bernhard, Berardi und Fux, über Werckmeister und Mattheson bis hin zu Bach. Heinemann referiert die jeweiligen Positionen und macht gegen Ende des 17. Jahrhunderts einen Säkularisierungsprozess aus, erkennbar am Verzicht auf ausführliche Regeln, an deren Stelle kompositorisch die Arbeit mit Klängen statt mit Linien und ästhetisch die Akzeptanz des Geschmacks getreten sei. Das ist fraglos zutreffend, wenn auch nicht wirklich neu. Spannender wird es bei der Frage nach dem Umgang und der Positionierung der Kirchenmusik. Heinemann zufolge zielte schon Scacchi bei seinen Invektiven gegen Siefert weniger auf satztechnische Details, als vielmehr auf „die Frage nach Bedingungen und Möglichkeit von Kirchenmusik [...], als einer Kunst, die durch Funktion, Aufführungsort und -anlass von anderen kompositorischen Gattungen getrennt ist und nun auch in ihren Gestaltungsmitteln einer Differenzierung

anscheinend bedarf“. Zwar sei jegliche Stillehre letztlich nicht dazu ungeeignet gewesen, der Kirchenmusik verbindliche Kompositionsregeln zu geben. Dennoch kommt Heinemann immer wieder auf die „Eigenständigkeit und Dignität von Kirchenmusik“ zurück, die Scacchi und alle seine Gewährsleute auch deshalb beschworen hätten, weil die Musik im Gottesdienst überhaupt gefährdet gewesen sei. In Kapitel 2 („Paradigma Kirchenmusik“) und vor allem in Kapitel 3 („Stilreines Komponieren“) versucht der Autor, diese These zu untermauern.

Das aber kann nicht gelingen. Erstens ist von einer Gefährdung der protestantischen Kirchenmusik im fraglichen Zeitraum keine Rede. Vielmehr haben sich ihre Komponisten seit Michael Praetorius in aller Regel an den jeweils modernen musikalischen Strömungen orientiert – ein Trend, der sich ungeachtet kritischer Stimmen bis zur theatralischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert verfolgen lässt. Zweitens sieht Heinemann darüber hinweg, dass Musik zu geistlichen Texten nicht eo ipso für die Liturgie des Gottesdienstes geschrieben wurde (auf die Schwierigkeiten, in die man hier bei Schütz gerät, hat schon Eberhard Schmidt 1961 aufmerksam gemacht), und dass es nicht gleichgültig war, ob man, wie Schütz, am Hof arbeitete oder, wie Hammerschmidt, als Kantor an einer städtischen Kirche. Schütz jedenfalls verstand sich nie als Kirchenmusiker, sondern als Hofkapellmeister. Die täglichen Gottesdienste in der Schlosskapelle überließ er seinem Vertreter, und in die Polemik zwischen Scacchi und Siefert schaltete er sich lediglich ein, weil ihm die Solidität des Komponierens am Herzen lag. In der Vorrede an den Leser seiner *Geistlichen Chor-Musik* von 1648 spricht Schütz zwar vom unverzichtbaren alten kontrapunktischen Stil auch als vom „Stylus der Kirchen-Music“. Doch wird seine Formulierung relativiert durch die Ausführungen wenige Zeilen zuvor, wo Schütz

in Erinnerung an seine frühen Jahre in Venedig Anfängern die „gute Ordnung“ empfiehlt, im generalbasslosen Stil Stücke mit weltlichem oder geistlichem Text zu schreiben. Heinemanns Schluss, Schütz sei an der Erhaltung einer „kompositorisch selbstständigen protestantischen Kirchenmusik“ (S. 110) interessiert gewesen, ist jedenfalls unhaltbar, und auch mit seiner Behauptung, der Dresdner Hofkapellmeister habe sich mit Rücksicht auf die Regeln Scacchis dazu gezwungen gesehen, ältere Sätze bei der Aufnahme in die *Geistliche Chor-Musik*, in die *Geistlichen Gesänge* oder in die Neuausgabe des *Becker-Psalters* zu revidieren, schießt der Autor weit übers Ziel hinaus.

Die Publikation der Dokumente zum Scacchi-Siefert-Streit in den Bänden 4 und 5 ist eine verdienstvolle Sache, für die man dem Herausgeber nur danken kann. Endlich sind alle Quellen mit Übersetzungen und mit Spartierungen sämtlicher Notenbeispiele beieinander. Bei Stichproben in Band 4 sind allerdings einige Fehler ans Licht gekommen; auf S. 18–24 etwa „versa“ statt „verba“, „intelligent“ statt „intelligere“, „potent“ statt „potest“, „genera“ statt „genere“, „paces“ statt „partes“, „velum“ statt „verum“, „interdictum“ statt „intellectum“. Die Übersetzungen scheinen weitgehend gelungen, auch wenn etwa die Übersetzung von „tonus“ mit „Ton“ statt mit „Kirchentonart“ wenig überzeugt. Die Kommentare sind leider äußerst knapp gehalten. Und in den Kopfzeilen hätten die jeweiligen originalen Seitenzahlen die Benutzung vor allem der umfangreicheren Texte gewiss erleichtert.

(März 2015)

Walter Werbeck