

gietheaters“ deuten lässt, bei dem die Sänger, einem Regisseur gleich, ihre Rollencharaktere mit vokalen Mitteln inszenierten, entspricht in der italienischen Oper das Libretto dem ‚Theatertext‘, die Partitur aber bereits dem ‚Inszenierungstext‘ (ebd.). Was Gluck mit der strikten Einhaltung des Notats von Arnould forderte, war „nicht Texttreue gegenüber einem Werktext, sondern Treue zu seiner Inszenierung des theatralen Ereignisses“ (ebd., Hervorhebungen im Orig.). Nichts war dabei weniger gefragt als Interpretation im Sinne mitschöpferischer Individualität. Gluck bestimmte als Komponist den theatralen Handlungsraum bis in dessen letzten Winkel.

Zu Beginn des Jahrhunderts konnte dieselbe Rolle im Extremfall mit einem Knabensopran, einer Sopranistin und einem Kastraten besetzt werden, worauf Thomas Synofzik in seinem Beitrag zu Gesangsstars in London um 1710 hinweist. Panja Mücke stellt das Vokalprofil des Soprankastraten Rocchetti (1705–1760) vor, der zu Hasses zentralen Protagonisten in Dresden gehörte, für diese Position in Italien (auf Kosten des Dresdner Hofes) sechs Jahre ausgebildet wurde und für die Oper August des Starken eine Art Marketing-Effekt erzielen konnte: nicht nur, weil er sie konkurrenzfähig hielt, sondern auch, weil er Arien des (bereits auf Madrid beschränkten) Farinelli aufführte. Damit leuchtet indirekt ein kommunikationstheoretisch wie intermedial interessanter Aspekt auf, der eine eigene Untersuchung verdient hätte: Das erfolgreichende Wandeln auf den Spuren legendärer Kastraten-Erfolge, eine zentrale Strategie des heutigen Plattenmarktes, ist kein Produkt des medialen Zeitalters; es begann auf dem Höhepunkt des Kastratenmarktes.

Quasi das Ende des opernästhetisch relevanten Kastratengesangs beleuchtet Sieghart Döhring am Beispiel von Giambattista Velluti (1781–1861), der als „Phänomen zwischen den Epochen“ die Gesangskunst des 18. Jahrhunderts (bei ihm konkret: die „Kunst der Modulation des Stimmklangs im Gespinnst der Skalen“, S. 201) zu einer Zeit verkörperte, als die große romantische Oper sich ankündigte. Meyerbeer (*Crociato in Egitto*), Rossini (*Aureliano in Pal-*

*mira*) und insbesondere Francesco Morlacchi (*Tebaldo e Isolina*) haben daraus Konsequenzen gezogen, die bis ins faszinierende Detail nachgezeichnet werden. Hingewiesen sei noch auf zwei Beiträge, deren Quellen-Perspektive Interesse verdient. Rebecca Grotjahn rekonstruiert das Vokalprofil von Angelica Catalani (1780–1849) anhand gedruckter Notenausgaben, die von Kompositionen der Sängerin über Variations- und Verzierungsanthologien bis zu Instrumentaltranskriptionen reichen. Thomas Betzwieser zeichnet den vielgestaltigen Einfluss des Haute-Contre Pierre Jélyotte an der Academie royale des musique nach – ein Einfluss, der keineswegs nur bei Rameau seinen Niederschlag gefunden hat. Mit Hinweisen zu teils erheblichen Differenzen zwischen Aufführungsmaterialien und Partiturdruk, darüber hinausgehenden aufführungspraktischen Individualismen, potentieller Autorschaft Jélyottes als Komponist und dramaturgischer Bearbeiter sowie zur Funktion des Sängers als „Objekt musikalischer Darstellung“ (S. 105) bündelt der Beitrag zentrale Aspekte des Tagungsbandes wie in einem Kaleidoskop.

(Oktober 2011)

Stephan Mösch

*Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium „Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte“ in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Hans-Günter OTTENBERG. Köln: Verlag Dohr 2010. 464 S., Abb., Nbsp. (Studien zum Dresdner Musikleben im 19. Jahrhundert. Band 1.)*

Da die Schumanns knapp sechs Jahre (Ende 1844 bis Mitte 1850) ihres gemeinsamen Ehe- und Künstlerlebens zwischen ihren Lebensphasen in Leipzig und Düsseldorf in Dresden verbrachten, Robert sogar ein Drittel seiner gesamten kompositorischen Produktion hier schuf und das durch die revolutionären Ereignisse furchtbare Jahr 1849 zugleich sein „fruchtbarstes“ war, mag diese Beziehung zwischen den Musikern Clara und Robert Schu-

mann und der Stadt Dresden ausschlaggebend genug sein, ihr einmal ein eigenes Symposium zu widmen. Und so versammelte sich fast alles, was in der Schumann-Forschung Rang und Namen hat, im Mai 2008 in Dresden, um dieser Schaffensperiode im Leben von Robert und Clara Schumann nachzugehen.

Auf dieser Tagung konnten schließlich auch die letzten Nachwehen der innerdeutsch gespaltenen Schumann-Forschung, die nicht minder in eine west- und ostdeutsche zertrennt war als die Bach-Forschung, überwunden werden, denn die Quellen sind nun schon seit längerem allgemein zugänglich, müssen aber erst mal kombiniert werden. Es ist zu bedauern, dass die im Untertitel noch nachklingende thematische Gliederung der Tagung im Tagungsband aufgelöst wurde zugunsten einer rein alphabetischen Anordnung der Vorträge nach Verfassernamen. So scheint ein sinnvoller Zusammenhang innerhalb thematisch gruppierter Beiträge zerstört, den der Leser sich selbst erneut konstruieren muss. Die Ausbeute für die Schumann-Forschung ist nicht gering, aber auch nicht allzu hoch zu veranschlagen.

Was den biografischen Aspekt betrifft, so bleibt auch nach den Recherchen und Entdeckungen der hier versammelten Beiträge (von Beatrix Borchard speziell über Clara Schumann, Michael Heinemann, Hans Joachim Köhler, Hans-Günter Ottenberg, Wolfgang Seibold, Matthias Wendt, Monika von Wilimowsky) weiterhin unklar (und wird es wohl auch immer bleiben), was die Schumanns überhaupt veranlasste, nach Dresden, in dieses damals trotz des Wirkens von Friedrich Wieck, Ferdinand Hiller und Richard Wagner „unmusikalische Nest“, zu ziehen, in dem es ein nur schwach entwickeltes bürgerliches Musikleben und nach dem Weggang von Hiller und Wagner „nicht einen Musiker“ mehr gab, dafür aber viele Freunde unter Literaten, Malern und Naturwissenschaftlern. Der Überdruß an der Leipziger Betriebsamkeit könnte es gewesen sein. Vom ungeliebten Leipzig ins ungeliebte Dresden, vom ungeliebten Dresden ins ungeliebte Düsseldorf, fast eine Kleist'sche Existenz, der auf Erden nicht zu helfen war. Aber in der Dresdener musikalischen Dia-

spora und in der mit ihr verbundenen relativen und wohl auch gewollten Vereinsamung ließ es sich, trotz der und gegen die aufkommende Nervenkrankheit, prächtig komponieren.

So erfreulich es ist, dass hier endlich einmal einige in der Forschung eher unterbelichtete Werke Schumanns in Einzeluntersuchungen besprochen werden, darunter die Kantate *Adventlied nach Rückert* op. 71 (Ute Bär), das „Nachtlied nach Hebbel“ op. 108 (Armin Koch), die Fugen-Kompositionen opp. 60 und 72, die er während einer „kontrapunktischen Kur“ schuf (Klaus Döge), sowie vor allem seine zahlreichen A-cappella-Chorwerke – Schumann hatte die von Hiller geleitete rein männliche Liedertafel übernommen, einen neuen gemischten Chor gegründet und für beide Institutionen komponiert – (Reinhard Kapp über deren Klangregie als Teil einer stimmlichen Registrierungskunst), so erstaunlich ist es, dass zwei der bedeutendsten und seltsamsten Schumann-Werke aus der Dresdener Periode, *Manfred* nach Byron und die *Szenen aus Goethes Faust*, entweder nur in ihrer negativen Spiegelung bei Nietzsche (Ulrich Tadday) oder in literaturwissenschaftlicher Perspektive (Edda Burger-Güntert) zur Sprache kommen. Zu diesen beiden Werken hat die musikwissenschaftliche Forschung noch lange nicht das letzte Wort gesprochen, und sie sind aus dem Dresdener Zusammenhang eigentlich nicht herauszulösen.

Dass das letzte Wort selbst für das viel besprochene *Album für die Jugend* op. 68 trotz Appels erschöpfend scheinender großer Monografie von 1998 noch nicht gesprochen ist, beweisen die beiden Beiträge von Michael Beiche und Dieter Conrad, die diesen einem Ideal von Kürze und Schlichtheit verschriebenen Stücken neue Details abgewinnen können. Auch das bei Schumann in Dresden wieder aufbrechende Interesse am Liedschaffen wird in diesem Band gebührend gewürdigt durch das Einführen übergeordneter Gesichtspunkte: Reflexe der Hebräischen Mythologie nach Byron, zu denen eigentlich auch die Belsazar-Ballade nach Heine gehört hätte (Peter Jost), Reflexe des Dresdener Mai-Aufstands (Hans John) und Reflexe einer christlich-bürger-

lichen Sonntagskultur im *Liederalbum für die Jugend* op. 79 (Christiane Tewinkel).

Wie üblich kommt Clara Schumann in diesem Band als Komponistin zu kurz, obwohl sie in dieser Zeit ihr bedeutendes g-Moll-Klaviertrio op. 17 und auch ihre 3 Präludien und Fugen für Pianoforte op. 16 schrieb. Ausführlicher beschrieben finden wir sie in dem Beitrag zu ihrem Bruder Alwin Wieck (Cathleen Köckritz), sonst als Mutter und als enttäuschte Pianistin in Wien, die an ihre früheren Erfolge nicht wieder anknüpfen kann, und als energische aber erfolglose Konzertveranstalterin, die sich mit dem zopfigen Dresdener Trott nicht abfinden will (Gerd Neuhaus).

So ist dieser Band im Guten wie im noch Wünschenswerten ein getreuliches Abbild des heutigen Stands der Schumann-Forschung, die, wie es der Titel des Symposiums andeutet, nur eine Forschung über beide Schumanns sein kann und die als solche gute Jahre auch noch vor sich hat.

(Dezember 2011)

Peter Süßring

*ANETTE MÜLLER: Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 444 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 57.)*

Robert Schumanns penible Haushaltsführung erlaubt es, Produktionsbedingungen und -abläufe seines Komponierens oft minutiös zu rekonstruieren, und in den letzten Jahren ist es der Schumann-Forschung gelungen, diese Prozesse detailliert zu beschreiben und zu systematisieren. Die Kritischen Berichte, die zu den Bänden der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke vorgelegt wurden, geben akribisch Einblick in die Werkstatt des Komponisten, und bei der Rekonstruktion der Genese eines Musikstücks fiel der Blick auch auf die Arbeit der Kopisten, die sich, so die zentrale These von Anette Müller, mitunter nicht nur darauf beschränkten, die Vorlagen Schumanns detailgetreu abzuschreiben, sondern gelegentlich so stark in die Werkgestalt eingriffen, dass mindestens von einer Interaktion zwischen Kom-

ponist und Kopist gesprochen werden könne. Mithin komme autorisierten Abschriften, die – etwa in frühen Stadien des Kompositionsprozesses – von Schumann initiiert und nachfolgend weiterbearbeitet wurden, kein nachrangiger Quellenwert zu.

Die Implikationen für „Werk“ und „Original“, Paradigmen musikalischer Historiografie und Analyse, wären beträchtlich – nicht nur für das Verständnis der Musik Robert Schumanns –, könnte eine enge Kooperation, wie sie hier suggeriert wird, belegt werden. Anette Müller leistet dazu gründliche Vorarbeit, nicht nur, indem sie zunächst zu Recht darauf verweist, dass die Leistungen von Kopisten bislang kaum je hinreichend gewürdigt worden seien. Denn den von Schumann beauftragten Kopisten oblag mehr als bloßes Abschreiben, nämlich eine Redaktion seiner Werke: Neben der Korrektur von offenkundigen Fehlern hatten Kopisten etwa eine Systematisierung von Phrasierung und Artikulation zu besorgen und Anweisungen zur Gestaltung einzelner Stimmen selbstständig umzusetzen. Fraglich aber ist, ob hier Schumann nur mehr handwerkliche Konventionen abrufen oder sich tatsächlich der individuellen Mitarbeit versierter Kollegen versichern wollte; dass er die solchermaßen redigierten Texte nicht selten übernahm, bezeichnet indes zunächst lediglich formal eine Mitarbeit, deren substantiellen Anteile an der Konzeption seiner Werke schwer zu ermes- sen, aber vermutlich doch eher gering gewesen sein dürften.

In Bezug auf die Textgestalt bei Vokalwerken kann Anette Müller indes Differenzierungen dokumentieren, die eine überraschende Nachlässigkeit Schumanns erkennen lassen, sowohl hinsichtlich der Orthographie als auch in Bezug auf eine mitunter sinnentstellende Interpunktion. Doch bleibt die Frage offen, ob Schumann solche Unstimmigkeiten übersah oder schlichtweg duldete, weil sie die ästhetische Substanz nicht tangierten. Hier wird man im Einzelfall auf die Abschriften und Zusarbeiten der Kopisten rekurrieren müssen, um Schaffensprozess und Werkgenese zu erhellen.

Auf diese mithin nicht nur sozialgeschichtlich bedeutende Quellenschicht mit allem er-