

Schule mit Felix Draeseke, Hans von Bülow und Richard Strauss (!), die Schuberts Werke mehrfach aufgeführt haben.

Die vorgestellte Methodik scheint zunächst einleuchtend und tiefgründig zu sein. Jungblut analysiert die bisherige Literatur zur musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung in Bezug auf Schubert und kann anhand der Auswertungsergebnisse bisherige „Schubertbilder“ (S. 27 ff.) ausmachen: in Literatur und Film (S. 26–31), in der Editionspraxis (S. 31–33), in der künstlerischen Interpretation (S. 33–35) sowie schließlich als kompositorische Schubertrezeption (S. 35–40). Als Kategorien für eine kompositorische Auseinandersetzung deduziert Jungblut für das 20. Jahrhundert „Transkriptionen und Instrumentationen“, „Instrumentationen mit Interpolation“, „Variationen“, „Hommagen“, „Neukompositionen als ‚Anti-Rezeption‘“ und „Schubert als Bühnenfigur“ (S. 45–51). Eine solche Kategorisierung sagt zunächst freilich nichts über den Grad der Bezugnahme aus. Jungblut gibt selbst an mehreren Stellen an, wie vielschichtig die Rezeption eines Komponisten und dessen Werkes über mehrere Jahrzehnte wird.

Umso bedauerlicher ist, dass er zur Entflechtung solcher Komplexitäten nur punktuell beiträgt. Seine als Veranschaulichung gedachten Grafiken zu Bezugsverhältnissen stiften mehr Verwirrung als Klärung (besonders die Abbildung zu Kagels *Aus Deutschland*, S. 217). Die umfangreiche Literaturlauswertung verbleibt innerhalb der Disziplin Musikwissenschaft und ist deshalb äußerst einseitig: Begriffe wie Intertextualität und Interaktorialität tauchen – bei aller Obacht, die bei ihrer Adaption auf Musik gegeben werden muss – überhaupt nicht auf. Nirgendwo wird die Betrachtung der Schubertrezeption unter den ästhetischen Prämissen der Postmoderne, in der die Fallstudien doch irgendwie verortet werden müssten, diskutiert. Ebenso fehlt eine Erklärung dafür, was der Wunsch nach einem wissenschaftlichen Schubertbild, „welches sich idealerweise der historischen Person Schuberts maximal annähert“ (S. 30), mit der Tatsache zu tun hat, dass Komponisten sowieso nur individuelle Schubertbilder als Maßstab nehmen können und jegli-

cher Versuch, sich einer historischen Person zu nähern, immer nachzeitig konstruiert ist.

Jungbluts theoretische Grundüberlegungen, seine Zusammenfassung der Schubertrezeption im 19. und 20. Jahrhundert sowie seine Einzelbetrachtungen basieren zum Großteil auf veröffentlichten Quellen oder Sekundärliteratur. Kein einziges Autograph zu einem rezipierenden Komponisten oder zu Schubert selbst wurde bemüht. Nicht einmal originale Rezeptionsdokumente über Schubert und dessen Musik aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, z. B. originale Zeitungsartikel, Konzertprogramme etc., werden angegeben, sondern nur ‚zitiert nach...‘. Damit sind aber lediglich durch vorherige Rezipienten gefilterte Schubertbilder der Ausgangspunkt von Jungbluts Betrachtungen, in denen er doch eigentlich auf perpetuierte Schubertbilder hinweisen will und wie diese z. B. durch Kagel „entkitscht“ (S. 241) worden sind.

Jungbluts zahlreichen guten analytischen Ideen (besonders in den Fallstudien zu Schnebel und Matthus, S. 167–174) stehen leider einige methodische und inhaltliche Probleme gegenüber, die bis zum Schluss nicht behoben werden. Als Fazit bleibt eine vom Ansatz her interessante Studie, die sich dem Thema ‚Musik über Musik‘ unter Zuhilfenahme lediglich innerdisziplinärer Modelle und Theorien widmet, denen unübersichtliche Grafiken und Abkürzungen beigegeben sind. Außerdem bestehen zu viele Nebenschauplätze in den 765 (!) Fußnoten, womit auch deutlich wird, dass Jungbluts Dissertation vor allem eines ist: Ein Buch über (bereits geschriebene) Bücher.

(Dezember 2011)

Christian Storch

*GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXIV: Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus. Passionsoratorium von Barthold Heinrich Brockes TVWV 5:1. Hrsg. von Carsten LANGE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2008. LXVI, 268 S., Faks.*

Die Edition einer Vertonung der Brockes-Passion ist ein hehres Unterfangen. Der He-

erausgeber steht vor einem Werk, das sich, ungeachtet seiner spezifischen Qualität, nur in einem sehr weiten Kontext erschließt. Die Brockes-Passion als Komposition ist ein kollektives Phänomen, als solches wurde sie bereits von den Zeitgenossen wahrgenommen. Den gemeinsamen Nenner bildet Barthold Heinrich Brockes' 1712 erschienene Passionsdichtung *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*. Sie setzt für die noch junge Gattung der deutschsprachigen dramatisch durchgearbeiteten Passion einen grundsätzlich neuen Maßstab. Unabhängig davon, als wie wertvoll und musikhistorisch bedeutsam die zu edierende Komposition einzuschätzen ist, gilt es die zentrale Bedeutung dieses Textes stets mitzudenken.

Für die Telemann-Werkausgabe hat Carsten Lange die Aufgabe übernommen. Damit können die Erfahrungen seiner etwa 20jährigen Beschäftigung mit Brockes' Text und Telemanns Komposition in den Band einfließen. Wie so oft bei Telemann, ist die Quellensituation alles andere als einfach. Das hat seinen Grund zunächst darin, dass es kein eindeutig der Erstfassung (Frankfurt 1716) zuweisbares musikalisches Material gibt. Die zahlreichen erhaltenen Abschriften weisen unterschiedlich starke Bearbeitungen auf, wobei nicht in allen Fällen klar ist, ob hier Telemann selbst oder andere Bearbeiter am Werk waren. Das betrifft insbesondere die in zwei Fassungen überlieferten Vertonungen der Turba-Passagen. In knapper, rezitativischer Form scheinen sie Telemanns Erstfassung zu entsprechen. 1727 wurden sie in Hamburg durch ausgedehnte, melismatische Chorsätze mit Instrumentalbegleitung ersetzt. Das geschah, so Lange, zumindest mit Telemanns Billigung (vgl. S. XVII). Auch weist Lange auf satzstrukturelle Ähnlichkeiten der Chor-Fassungen mit vergleichbaren Sätzen aus oratorischen Passionen Telemanns hin (S. XVII). Grund genug also, diese Chöre im Anhang der Ausgabe mitzuteilen. Zu ergänzen wäre, dass mit dieser Neufassung offenbar eine Angleichung an einen durch Keisers, Händels und Matthesons Brockes-Passionen festgelegten ‚Hamburger Usus‘ vorgenommen wurde: Alle drei haben ausgedehnte

instrumental begleitete Turba-Chöre. Die neuen Chorsätze für Telemanns Passion stellen also, unabhängig von der Frage ihrer Autorschaft, ein wichtiges rezeptionsgeschichtliches Zeugnis dar, sind also in jedem Falle für eine kritische Ausgabe relevant.

Der Hauptteil des Notentextes bringt die rezitativischen Turba-Vertonungen. Diese Entscheidung wurde auf philologischer Basis getroffen (vgl. dazu die Quellenübersicht S. XXV–XXIX). Sie ist zugleich Ausdruck der konsequent historisch orientierten Herangehensweise an Kompositionen des 18. Jahrhunderts, die gerade die Telemann-Werkausgabe grundsätzlich prägt. In den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts wird die formale Anlage der Oper auf dramatisch gestaltete geistliche Sujets übertragen. Die Pioniere auf diesem Gebiet stellten diese Opernähe ganz explizit heraus. In Hamburg waren das Hunold und Keiser (1704/05), wobei zunächst auch Evangelistenpartie und Choral der Dramatisierung geopfert wurden. 1712 nahm Brockes den Testo und das Lied der Gemeinde wieder auf, ging also einen Schritt zurück in Richtung Epik und Kontemplation. Umso bemerkenswerter, dass ausgerechnet Telemann in Frankfurt durch seine kurzen Turba-Abschnitte dem dramatischen Moment der Handlung am konsequentesten Vorschub leistete (darin im Ansatz vergleichbar Gottfried Heinrich Stölzel, dessen Brockes-Passion von 1725 für Gotha ebenfalls sehr knappe, allerdings nicht rezitativische Choreinwürfe hat, die das dramatische Geschehen nicht unterbrechen). Telemanns Darstellung der Turbae greift das Prinzip mehrstimmiger Rezitativpassagen aus der zeitgleichen Oper auf. Mit der Entscheidung, diese Fassungen in den Hauptteil zu übernehmen, leistet die Ausgabe einen wertvollen Beitrag zum Verständnis von Telemanns besonderer dramatischer Anlage. Es wäre zu begrüßen, wenn die Musikpraxis sich in Zukunft dem Angebot öffnete. Für die 1991 erschienene Ersteinspielung (Nicolas McGeagan, Hungaroton), die bereits auf dem Material des Telemannzentrums Magdeburg basiert und einen ausgedehnten Beihefttext Carsten Langes enthält, entschied man sich gleichsam selbstver-

ständig für die größere „Plastizität“ der späteren Turba-Fassungen (vgl. Beiheft, S. 23). Auch die im Zuge der Magdeburger Neuausgabe entstandene Einspielung unter René Jacobs (*Harmonia Mundi*) bringt nicht den Mut auf, ihr Publikum mit Telemanns unkonventioneller und heutige Hörerwartungen womöglich enttäuschender Erstfassung zu konfrontieren (vgl. dazu wieder den Beihefttext von Lange, S. 45).

Langes Vorwort widmet sich dem Werk unter verschiedenen Blickwinkeln, wobei die Fülle der eruierten Fakten beachtlich ist. Ein erstes Kapitel beschäftigt sich mit dem Frankfurter Entstehungskontext und der Besetzung der Erstaufführung sowie (unter 1.3.) mit den Aufführungen zu Telemanns Lebzeiten nach 1716. Das zweite Kapitel wendet sich unter der Überschrift „Das Werk“ zunächst dem Text und seinen verschiedenen Vertonungen zu (S. XIII f.), wobei auch das genannte Kollektiv-Phänomen anklingt (S. XIV). Es folgt ein ausgedehnter Unterpunkt über die Musik (S. XIV–XVII), ein weiterer, der sich „Fragen der Werkbearbeitung, Textparaphrase und Gliederung“ widmet (S. XVII–XIX), ein Punkt zu „Urteilen von Telemanns Zeitgenossen“ (S. XIX f.) sowie abschließend und zusammenfassend eine „Allgemeine Würdigung“ (S. XX). Das dritte Kapitel behandelt die „Rezeption des Werkes nach Telemanns Tod“ (S. XX–XXII); das Vorwort schließt mit aufführungspraktischen Anmerkungen (S. XXII f.).

Die Ordnung erweist sich als problematisch. So sind Aspekte der hochinteressanten Rezeptionsgeschichte auf weit auseinander liegende Unterpunkte verteilt: Die Hamburger Rezeption findet sich im ersten Kapitel bei den „Aufführungen zu Lebzeiten Telemanns nach 1716“. Die Kontrafakturen Uffenbachs werden dagegen im zweiten Kapitel („Das Werk“) unter „Fragen der Werkbearbeitung, Textparaphrase und Gliederung“ vorgestellt. Nicht klar wird dabei, warum Bearbeitungen Anderer dem Werk zugeordnet sind. Auch die Punkte „Werkgliederung“ (2.3.3.; hier geht es um unabhängig von Telemann ab 1719 vorgenommene Aufteilungen im Hinblick auf Aufführungen) sowie „Urteile von Telemanns Zeit-

genossen“ (2.4.) gehören wohl eher in den rezeptionsgeschichtlichen Bereich, dem ja noch ein eigenes Kapitel gewidmet ist („3. Rezeption nach Telemanns Tod“). Ein kontinuierlich die Rezeption von 1716 bis in die Gegenwart zusammenfassendes Kapitel wäre besser geeignet gewesen, die Vielschichtigkeit des Phänomens darzustellen und ggf. auch Besonderheiten im Vergleich mit den Vertonungen einiger wichtiger Zeitgenossen anzusprechen. Dann hätte ggf. auch die Frage einer vielleicht nur begrenzten Werkautonomie gestellt werden können, die aus der überragenden Bedeutung des komponierten Textes resultiert. Aber hier wendet Lange seinen Blick zu sehr auf Telemann und bietet statt einer wirklichen Kontextualisierung sehr ausführliche analytisch-würdigende Betrachtungen zur Qualität und Wirkmächtigkeit der Komposition. Auch die „beachtliche Aufführungskontinuität“ des Telemann'schen Passionsoratoriums in Hamburg (1717–1747) interpretiert Lange angesichts eines „im wesentlichen von Neukompositionen dominiert[en]“ Musiklebens als „Zeichen für die Anerkennung der künstlerischen Qualität und die Wertschätzung der Komposition“ (S. XI). Zweifellos wurde die Qualität der Telemann'schen Musik von den Zeitgenossen erkannt und geschätzt. Aber gerade die Hamburger Praxis der alterierenden Aufführungen von vier Vertonungen des Textes, die ihren Gipfel 1730 im *Pasticcio* aus allen vier Werken erreichte, ließe sich ebenso gut gegen Telemann ins Feld führen: Das Einzigartige seiner Vertonung, so könnte man argumentieren, wurde hier gerade nicht gewürdigt, man setzte sie vielmehr auf gleiche Stufe, ja vermischte sie mit den stilistisch ganz anders gearteten Umsetzungen Keisers, Händels, gar Matthesons. Diese Überlegung macht nochmals deutlich, dass dem Phänomen Brockes-Passion über eine einzelne Vertonung nicht beizukommen ist. Die Basis für den besonderen kompositorischen Anspruch (der bei Telemann sehr deutlich hervortritt) wie für die Langzeitwirkung einiger Kompositionen bildet vielmehr eine gerade im Entstehen begriffene Geisteshaltung, deren (gefühl)ästhetische Implikationen Brockes' Text vollkommen traf. Die komposi-

torische Auseinandersetzung mit diesem Text stellt in jedem einzelnen Falle nicht nur ein besonderes ästhetisches Statement, sondern zugleich auch eine je persönliche Positionierung zu eben jener Geisteshaltung dar: Die Brockes-Passionen sind Werke an der Schwelle zu einer von individualisierter und subjektiverer Glaubensauffassung geprägten ‚neuen Zeit‘, die den Weg der Säkularisierung einschlägt. Eine solche Entwicklung geht nicht rasch vonstatten; ihre klingenden Manifestationen blieben wohl gerade deswegen so lange relevant. Eines der individuellsten und eindrucksvollsten dieser Manifeste liegt mit dem hier besprochenen Band vor.

(November 2011)

Hansjörg Drauschke

ABBÉ GEORG JOSEPH VOGLER: *Requiem Es-Dur*. Hrsg. von Joachim VEIT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. CII, 203 S. (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Neue Folge. Band 18.)

Das Bild von Georg Joseph Vogler, jenes viel gereisten Europäers, der zahlreiche Impulse für Musiktheorie wie Instrumentenbau und darüber hinaus als Kompositionslehrer berühmter Schüler gab, wird vielfach immer noch bestimmt von Mozarts vernichtendem Diktum, das ihn als musikalischen „Spaßmacher“, der „nicht viell kann“ diskreditiert. Mit der Veröffentlichung des Vogler'schen Requiems Es-Dur dürfte nach dem Heidelberger Colloquium von 1999 „Abbé Vogler – ein Mannheimer im europäischen Kontext“ (dessen Bericht 2003 veröffentlicht wurde; Frankfurt a. M.: Lang) ein weiterer und wesentlicher Schritt dazu getan sein, hier Remedur zu schaffen. Die offenbar vor 1810 fertig gestellte Komposition war für Voglers eigene Exequien bestimmt gewesen, gelangte aber – nachdem ein zwischenzeitiger Plan gescheitert war, das Requiem bei Joseph Haydns Totenfeier in Wien zu platzieren – erst Jahre nach dessen Tod zur Uraufführung. Auch der Erstdruck von 1822 (Mainz: Schott) erzielte nicht den gewünschten Erfolg, dem Werk einen festen Platz im kirchenmusikalischen Repertoire zu sichern.

Immerhin hat die nun vorliegende Ausgabe durch Joachim Veit (der sich schon im Rahmen der Arbeit an seiner 1990 veröffentlichten Dissertation mit diesem Requiem beschäftigt hatte) diesbezüglich bereits Wirkung gezeigt, denn mittlerweile liegen mehrere Einspielungen auf der Grundlage der vom Herausgeber erstellten Aufführungsmaterialien vor. Diese Ausgabe löst das ein, was man von einer Denkmalausgabe – und insbesondere einer, die von Joachim Veit betreut wird – an philologischer Präzision erwarten und erhoffen kann: In einem ausführlichen Kommentarteil werden Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Es-Dur-Requiems beschrieben, wobei auf das genealogische Verhältnis einiger Teile der Komposition zum g-Moll-Requiem von 1776 eingegangen und auf die singuläre Stellung dieser Vertonung innerhalb der überlieferten Totenmessen Voglers hingewiesen wird. Der Revisionsbericht ist klar und konzise gestaltet. Besonderes Interesse dürfen die reichhaltigen Materialien im Anhang des Revisionsberichtes beanspruchen. Hier finden sich zwei Noten-Anhänge: Zum einen die Fassung des „Tuba mirum“ aus dem angesprochenen g-Moll-Requiem von 1776 (dort noch mit einer bezifferten Generalbass-Stimme für Orgel, eine Praxis, die nach 1800 keine Verwendung mehr findet); zum anderen die dortige Fassung des Bläusersatzes zu „Quam olim Abrahae“, die einen Eindruck von dem Charakter des Umarbeitungsprozesses vermittelt. Die nachfolgenden Faksimiles belegen und illustrieren die in der Quellenbeschreibung mitgeteilten Befunde. Schließlich finden sich zwei in relativ euphorischem Ton gehaltene längere zeitgenössische (wenn auch posthume) Rezensionen des Werks, von Friedrich Rochlitz (*AmZ*, 1823) und – in Auszügen – von Joseph Fröhlich (*Cäcilia*, 1824), die für den hohen Stellenwert sprechen, der Voglers Es-Dur-Requiem trotz eher zurückhaltenden Reaktionen des Publikums von Kritikerseite aus zugemessen wurde.

Auf einige Charakteristika des musikalischen Satzes sei hier kurz hingewiesen, da sie geeignet scheinen, die musikalische Nachwirkung Voglers auf seine Schüler genauer in den Blick zu nehmen. So meldet die Komposition