

weisen kann, eine eher konservative Kompositionsstilistik: Die Gattungsinnovation der Pauke als Melodieinstrument wurde in ihrem Entfaltungspotenzial von den tonartlich engen und formal suitenhaften Werkkonzepten vielleicht eher behindert als befördert. Und auch die „Alla Turca“-Imitationen der Janitscharenmusik, die Ralf Martin Jäger beschreibt (unter anderem anhand von Louis Spohrs Symphonien), sind vor allem durch ihre kompositorische Simplizität bestimmt: Borduneffekte und dynamische Kontraste bestimmen die Rezeption einer Musik, die zudem erst dann einsetzt, wenn ihre hörbare Präsenz in Zentraleuropa schon wieder vorbei ist.

Die multikulturellen Verflechtungen der Perkussionsinstrumente dagegen führt Birgit Heise am Beispiel des Schellenbaums in schlagender Weise vor (die Liste der verarbeiteten Einflüsse reicht von Chinoiserie, Halbmond und antiker Lyra bis zu christlichen Symbolen). Eine solche Vermengung divergenter Einflüsse erscheint als logischer Grundzug einer Integrationsgeschichte der Perkussion: Kurt Birsak kann sie in seinem Artikel zu Michael Haydn anhand der zunehmenden Vernachlässigung der spezifischen Einsatzweisen verschiedener Trommeltypen durch ein weiteres Beispiel eindrücklich belegen. In der Summe der Artikel entsteht so ein plastisches Bild, das zeigt, wie die Perkussionsklänge zum einen stets am Rande stehen (und dadurch der Abbildung eines behaupteten Exotismus wie der Integration tatsächlich exotischer Einflüsse dienen können) und wie diese Instrumente doch vom Rand her zugleich stets das Fundament von Tonalität und Metrik musikalisch abbilden. Auch wenn den Perkussionsinstrumenten in Viridungs „Musica getuscht“ ein teuflischer Urheber zugesprochen wurde, besteht also Grund zur Hoffnung, dass gegen deren musikwissenschaftliche Behandlung, die mit diesem Kongressbericht vermutlich eine neue Standardreferenz erhalten hat, nicht derselbe Vorwurf erhoben wird.

(November 2011)

Julian Caskel

*Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel. „ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen andern“. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn. Hrsg. von Nicole KÄMPKEN und Michael LADENBURGER. Bonn/Stuttgart: Verlag Beethoven-Haus Bonn/Carus 2007. VII, 264 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Begleitpublikationen zu Ausstellungen. Band 18).*

Die Beziehungen zwischen Komponisten und ihren Verlegern gehören zu den interessantesten Kapiteln einer Geschichte der musikalischen Ökonomie – verstanden als Aus handlung von immateriellen wie materiellen Werten. Und die Verhandlungen des Verlags Breitkopf & Härtel, dem es nie nur um letztere zu tun war, mit Ludwig van Beethoven, dessen Kunstsinn zur Dynamik des Musikalienmarkts quer stand – das ist gewiss ein Thema, das ein Buch rechtfertigt.

Der vorliegende Band, als Begleitbuch zu einer Ausstellung für ein breites Publikum konzipiert und hauptsächlich mit Beiträgen von Mitarbeitern des Beethoven-Haus Bonn und des Verlags Breitkopf & Härtel ausgestattet, ist sicherlich nicht das Letzte, was sich zu diesem Thema sagen ließe, doch bietet er im Ganzen einen soliden, auch in der Lehre verwertbaren Überblick. Die für das angegebene Thema substanziellsten Beiträge stehen gleich zu Beginn: Nicole Kämpken skizziert die „wechselvolle Geschäftsbeziehung“, und im Anschluss daran gibt es einige Einblicke in das Entstehen einer Ausgabe. Kämpkens Übersicht zu der Geschäftsbeziehung Beethoven – Breitkopf beruht im Wesentlichen auf den bekannten Zeugnissen, bietet also sachlich nichts Neues. Aber Kämpken stellt in vorbildlich klarer Weise die finanziellen wie auch die rechtlichen Aspekte der Verlagsbeziehung dar. So weist sie darauf hin, dass Verleger Eigentumsrechte nur innerhalb der jeweiligen Landesgrenzen (auch Deutschland wurde als eine solche Einheit angesehen) respektierten, und dass es für Komponisten somit, um den Lohn ihrer Arbeit zu gewinnen, notwendig war, solche Werke mindestens dreimal zu ver-

kaufen: nach England, Frankreich und Deutschland. Beethoven spricht das in einem Brief an Härtel vom 18. November 1806 auch unumwunden aus und nennt noch Edinburgh als vierten Abnehmer. Beethoven praktizierte somit genau das, was man ein oder zwei Generationen vorher Haydn vorgeworfen hatte – nur tat er es im Gegensatz zu Haydn ganz offen. (Für Haydn war diese Situation neu; der Rechtsstatus eines musikalischen Global Players war ja noch nicht erprobt.)

Immer wieder wird auch die Bedeutung von Gottfried Christoph Härtel als Musikverleger deutlich. Beethoven hat Härtel in mehreren Tranchen die Opuszahlen 67 bis 86 als eine geschlossene Reihe seiner wichtigsten Werke verkauft – darunter fallen immerhin die 5. und 6. Symphonie, das 5. Klavierkonzert, die *Egmont*-Musik, die C-Dur-Messe und *Christus am Ölberg* sowie wichtige Kammermusik- und Klavierkompositionen. Dass Härtel bei dieser damals ja nicht durchweg populären und gewinnträchtigen Musik zugriff, spricht für den entschiedenen Kunstsinn des Verlegers, der freilich mit dem Geschäftsmann die Balance halten musste. Angesichts exorbitanter – freilich durch seine wirtschaftliche Misere motivierter – Honorarforderungen Beethovens von etwa 310 Dukaten für op. 73 bis 82 hat Härtel im Juli 1810 sehr nobel geantwortet, dass er „nicht wie ein Fürst nach dem Maßstabe des innern Werts, sondern nach dem Maßst. des wahrsch[einl.][ichen] merkantilen Erfolgs solche Werke honorieren muß, da ich nicht die Ehre des fürstl. Kunstbesitzers, sondern die des rechtlichen und besonnenen Geschäftsmanns suchen und finden kann“ (zitiert S. 22); und auch Beethoven hat Härtel, sicherlich taktisch, doch kaum unaufrecht, wenig später mit „sie als ein Humanerer und Weit Gebildeterer Kopf als alle andern Musikalischen Verleger“ angesprochen, um ihn doch noch zu überzeugen. (Letztlich setzte sich Härtel mit seiner Honorarvorstellung von 200 Dukaten durch.) Es war denn auch Härtel, dem Beethoven im Zuge dieser Verhandlungen seinen Wunsch zu verstehen gab, eine Gesamtausgabe seiner Werke zu veröffentlichen (S. 24, vgl. S. 96–98), sicherlich moti-

viert durch die im selben Verlag erschienen „Euvres complètes“ von Mozart und Haydn. Dieser faszinierende Versuch einer Selbstkanonisierung (und gleichzeitigen Einordnung in die Trias der ‚Wiener Klassik‘) unterblieb jedoch aus rechtlichen Erwägungen, hätte man doch die Zustimmung aller Originalverleger einholen müssen.

Im Anschluss an Kämpkens Beitrag stellen Michael Ladenburger, Julia Ronge und Jens Dufner in vier Fallstudien (zu den Klaviervariationen op. 34 und 35, der 6. Symphonie, der Cellosonate op. 69 und der Klaviersonate op. 81a) vor, wie eine Originalausgabe entsteht. Die editionsphilologisch und druckgeschichtlich interessanten Details dieser Einzelstudien können hier nicht erläutert werden; interessant ist immerhin, dass Artaria bei seinem Nachdruck der *Les-Adieux*-Sonate op. 81a die berühmte Stelle in der Coda des Kopfsatzes, in der sich im verklingenden Hornruf Dominant- und Tonikaharmonie überlagern, zu maßloser Trivialität „korrigierte“ (S. 88).

Der Rest des Bandes widmet sich recht heterogenen Themen: Der weiteren Beethoven-Pflege des Verlags (der 1862 bis 1865 nun in der Tat die erste kritische Beethoven-Gesamtausgabe herausbrachte); den Verlagsverzeichnissen, dem Typendruck, der verlagseigenen *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, den beiden von Ferdinand Georg Waldmüller geschaffenen Beethoven-Porträts und – in einem eigenen Aufsatz! – deren Kopien; der zeitweiligen Klavierproduktion des Verlags, dem Verlagsarchiv und zuletzt ganz allgemein der Verlagsgeschichte. Die meisten dieser Beiträge kommen über die Zusammenfassung gängigen Wissens nicht hinaus. Die bemerkenswerteste Ausnahme bildet Klaus Martin Kopitz' Beitrag über „Beethoven und seine Rezensenten“, der einige interessante Quellenfunde (unter anderem über das gespannte Verhältnis zwischen Friedrich Rochlitz und Carl Spazier) enthält.

Was aber aus allen Beiträgen hervorgeht, ist die ungeheure geistige Macht, die der Verlag Breitkopf nun schon seit fast drei Jahrhunderten darstellt, und das weit über den Fall Beethoven hinaus. Imposant ist nicht nur die

Reihe der Komponisten, deren Werke er in Kopie oder Druck verbreitet hat (schon daher ist die Zerstörung großer Teile des Verlagsarchivs in der Nacht vom 3. zum 4. Dezember 1943 ein wahrer Jammer); imposant sind nicht nur die unentbehrlichen Quellen der Verlagsverzeichnisse oder die Großtat der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (1798–1848); sondern zutiefst beeindruckend erscheint auch die Unterstützung des aufkommenden Fachs Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert. Das Köchel-Verzeichnis, die Gesamtausgaben von Bach, Beethoven und Händel, aber auch Palestrina oder Berlioz und vielen anderen, das Quellenverzeichnis von Robert Eitner, die *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, die *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, die großen Komponistenmonographien von Spitta, Thayer, Pohl, Ramann, Glasenapp – wo stünde das Fach heute, hätte es nicht in seiner Gründerzeit an diesem Verlag diese Stütze gehabt? Dass Breitkopf & Härtel auch Belletristik veröffentlichte und mit Felix Dahns *Ein Kampf um Rom* 1876 sogar hier einen Massenerfolg erzielte, ist da nur noch eine Kuriosität am Rande. Verleger von dem Kunstsinn und Weitblick eines Gottfried Christoph, Raymund oder Hermann Härtel werden auch heute bitter benötigt. (Oktober 2011) Wolfgang Fuhrmann

*Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur.* Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Heidi ZIMMERMANN. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2009. 406 S., Abb. (Reihe Jüdische Moderne. Band 9.)

Zwar kreist auch die musikologische Kulturdebatte seit mehreren Jahrzehnten unermüdlich um Identitäts-Suchen in inter- oder gar transdisziplinären Diskursen, und der wissenschaftsmodische Jargon mitsamt seiner Assimilation, Dissimilation und Akkulturation, Dialogizität und Universalität fehlt auch in diesem Band zu einer Hamburger Tagung des Jahres 2007 aus Anlass des hundertsten Todestags von Joseph Joachim nicht. Doch verlässt er dankenswerterweise die Metaebene

der Selbstreflexion, wie sie in der sozial- und kulturgeschichtlichen Literatur oder eben auch auf vielen Tagungen und Kongressen gängig ist. Der Band zu den Beziehungen von Musik und jüdischer Geschichte in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert vereint 23 erfreulich konkrete Fallstudien. Er verweist auf eine „Vielfalt von Wegen“ (S. 10) und erfüllt im Blick auf das Detail jene „Denk-Genauigkeit“, die Peter Gülke in seinem Beitrag einfordert (S. 59).

Eröffnet wird der Band durch die beiden Herausgeberinnen. Heidi Zimmermann („Zwischen Assimilation und Dissimilation. Musik als Indikator jüdischer Identität“) erhellt Grundlagen im Umfeld der jüdischen Emanzipation nach Moses Mendelssohn und klärt die Vielfalt der Begriffe wie „jüdische Musik“, „jüdische Musiker“, „Musik und Juden“, „Musik der Hebräer“ oder „von Juden praktizierte Musik“. Neben antisemitischen Hintergründen der Debatte steht die innerjüdische Perspektive. Dem Tagungsanlass entsprechend beleuchtet Beatrix Borchard beispielhaft Joseph Joachim als Musiker jüdischer Herkunft in Deutschland („Von Joseph Joachim zurück zu Moses Mendelssohn. Instrumentalmusik als Zukunftsreligion“). Ihr Blick gilt der Akkulturation des Geigers und Hochschulleiters im Spannungsfeld von individuellem Handeln, beruflichen und gesellschaftlichen Verbindungen sowie kulturellen Zuschreibungen. In gewohnt weitblickend assoziierender Weise fasst Peter Gülke den jüdisch-deutschen Kontext am Punkt von Felix Mendelssohn Bartholdys „Verhinderter Musik“. Gülke spinnt das Werk des Komponisten weiter im Geflecht von Herkunft und Ausbildung, Individuellem und Zeitypischen, Erwartungshaltungen und deren Täuschung im Spiegel der Rezeption, von gern Gesagtem und gezielt Ungesagtem. Gülke hinterfragt Mendelssohns vorgeblich passgenaues Komponieren auf mehreren Ebenen und erweitert sein Plädoyer in Richtung von Vollendung insgesamt. Vollendung suggeriert „den vollständigen Austrag des je aufgegebenen Konflikts und seine Lösbarkeit“. Indes gehört zu jeder Lösung „der Umkreis