

ßenden Band werden die Kompositionen nach Besetzung bzw. Gattung in sechs Großgruppen eingeordnet und mit einer eigenen Nummerierung (gemäß „HWV Anh. B“) versehen. Dabei bleibt es nicht aus, dass Werke mit einer regulären HWV-Nummer, deren Zuschreibung fraglich war, hier erneut erscheinen. Insgesamt profitierte das vorliegende Verzeichnis deutlich von den Fortschritten der Musikbibliographie (vor allem RISM), aber auch von den weitgefächerten Diskussionen zu Detailfragen, die durch das Erscheinen des HWV und den Fortschritten der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) ermöglicht wurden.

Unter den aufgelisteten Kompositionen finden sich viele alte Bekannte und manche Neufunde, aber auch Werke wie die *Serenata Il Germanico* (Anh. B 136) von Giovanni Bononcini, die mit einer falschen Zuschreibung an Händel zeitweilig als Pseudo-Sensationen gehandelt wurden. Zuschreibungsprobleme lösen sich natürlich am einfachsten, wenn glaubwürdige Konkordanzen mit anderen Komponistennamen vorhanden sind, die aber vor allem bei den italienischen Kantaten und Instrumentalwerken allzu oft fehlen. Wenn sich andererseits die ersten beiden der sogenannten „Hallenser Sonaten“ (HWV 374/Anh. B 457 und 375/Anh. B 458) als Pasticci erweisen, liegt eine entsprechende Vermutung in derselben Richtung auch für die dritte Sonate HWV 376/Anh. B 459 nahe. Schwieriger ist der Befund bei den sechs sogenannten Oboentrios HWV 380–385/Anh. 466–471, die in der Händel-Forschung seit wenigstens zwei Generationen als definitiv nicht authentisch gelten. Die Autoren übernehmen die vagen Hypothesen von Siegbert Rampe und wollen diese Kompositionen nun – für die meisten Forscher sicher überraschend – wiederum als Werke Händels gelten lassen. Solche Beispiele zeigen nur, wie schnell sich die Diskussionslage aufgrund bisher unbekannter Quellen verändern kann und scheinbar abschließende Urteile immer wieder auf die

zugrundeliegenden Voraussetzungen zu befragen sind.

Der vorgelegte Katalog wird durch Verzeichnisse der Quellenfundorte, Literatur und Editionen sowie Register der Kompositionen und erwähnten Personen in muster-gültiger Weise erschlossen, das vielschichtige Manuskript CH-CObodmer 11.641 (mit autographen Eintragungen) darüber hinaus noch mit einem gesonderten Inhaltsverzeichnis. Lediglich die Entscheidung, welche Kompositionen mit einem Incipit versehen werden und welche nicht, scheint manchmal recht willkürlich getroffen worden zu sein. Eine Dopplung zum HWV wäre ganz sicher nicht nötig gewesen, aber der Verweis auf Incipits in entlegenen Katalogen, Werkverzeichnissen und Editionen macht die Benutzung nicht immer einfach. Das mindert nicht die grundsätzlichen Verdienste des vorgelegten Bandes, der ein weiteres Kapitel „Geheimwissenschaft“ beendet und gleichzeitig Räume für weitere Studien eröffnet. Mit der Widmung „In memoriam Bernd Baselt (1934–1993)“ schließt sich darüber hinaus ein wichtiger Kreis deutscher Händel-Forschung.

(Januar 2018)

Gerhard Poppe

*KATHARINA HOTTMANN: „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVI, 944 S., 51 Abb., Nbsp., Tab.*

Gibt ein Thema, das in der musikwissenschaftlichen Forschung bisher nur ganz am Rande behandelt wurde, so viel her, dass sich darüber ein Buch von beinahe 1.000 Seiten schreiben lässt? Nach der Lektüre von Katharina Hottmanns großartiger Studie über die „weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung“, der Druckfassung ihrer 2015 an der Universität Hamburg angenommenen

Habilitationsschrift, lässt sich diese Frage nur mit einem emphatischen Ja beantworten.

Im Mittelpunkt steht ein „Kernrepertoire“ (S. 37) von rund 500 Liedern, die zwischen 1740 und 1780 in 16 in Hamburg und Altona gedruckten Liederbüchern erschienen. Es sind Dokumente einer lockeren Gruppierung von Dichtern und Komponisten, deren Bezeichnung als „Hamburger Liederschule“ (S. 24) sich terminologisch gegen die ungleich stärker beachtete und erforschte „Berliner Liederschule“ – bisher – nicht durchzusetzen vermochte. Ausgehend von diesem Repertoire verfolgt die Studie das Ziel, „die verschiedenen Dimensionen der Hamburger Liedkultur der Aufklärung zu rekonstruieren und ihre Funktionen für die Identitätsstiftung der sie tragenden Menschen zu erfassen“ (S. 10). Im Unterschied zu den eher werkorientierten Ansätzen der älteren Liedgeschichtsschreibung geht es der Autorin zum einen darum, „Werkgruppen in vielfältigen übergreifenden textuellen und kontextuellen Strukturen zu untersuchen“, und zum anderen im Sinne der modernen Kulturgeschichtsschreibung die historische Relevanz „des Handelns und Deutens einzelner Akteure“ zu beleuchten (S. 10f.). „Liedkultur“ versteht sie als Oberbegriff für eine Fülle unterschiedlicher Formen eines auf die Gattung des Liedes bezogenen kulturellen Handelns. Von diesen leitet sie „fünf zentrale Handlungsfelder“ ab, denen sie je ein Kapitel widmet.

Am Anfang („Lieder singen“) steht ein vielgestaltiger Abriss der blühenden Handelsstadt Hamburg „als Schauplatz der Liedkultur“. Nach einer „Ortsbegehung“, die ein facettenreiches Bild Hamburgs im Zeitalter der Aufklärung zeichnet, werden die „Lied-Akteure“ und ihre „Netzwerke“ vorgestellt, Dichter wie Friedrich von Hagedorn, dessen Ode *Indoctum sed dulce bibenti* das Zitat im Titel der Studie entnommen ist, Komponisten wie Georg Philipp Telemann und sein Schülerkreis, aber auch Personen, die der kulturtragenden Gesellschaftsschicht angehörten, wie der Mediziner Peter Carpser oder das

Ehepaar Unzer. Ausschnitte aus autobiographischen Dokumenten geben schlaglichtartige Einblicke in die Praxis des Liedersingens in der Hamburger Bürgergesellschaft. „Orte und Räume des Liedersingens“ – sowohl im Privathaus wie in Gärten, am Wasser oder sogar bei Hinrichtungen – werden besichtigt, verschiedene Formen der für dieses Liedrepertoire zentralen Geselligkeit vorgestellt und schließlich auch die „Institutionen mit Liedkultur“ wie Kirche, Schule und unterschiedliche Gesellschaften (Freimaurerlogen oder der Orden des guten Geschmacks) in den Blick genommen.

Das zweite Kapitel („Lieder vertonen“) befasst sich mit dem „Repertoire der Liederbücher“ und bietet eine kompakte Übersicht, die im letzten Kapitel durch zahlreiche Detailanalysen sinnvoll ergänzt wird. Besonders großen Raum nimmt das dritte Kapitel („Lieder publizieren: Medien und Markt“) ein. Auf über 200 Seiten entfaltet die Autorin ein faszinierendes Panorama des liedbezogenen Buch- und Notendrucks und seiner Verbreitung, in dem sie selbst vermeintlich nebensächlichen Aspekten wie dem Notensatz oder den Schmuckvignetten Einsichten abzugewinnen versteht.

Das vierte Kapitel („Lieder besprechen: Diskursformationen“) befasst sich mit der Verankerung des Lieds im aufgeklärten Denken der Zeit und zeigt, wie unterschiedlich und kontrovers über Fragen der Liedästhetik diskutiert wurde. Das fünfte und letzte Kapitel („Mit Liedern etwas sagen: Themen, Sprechweisen und Formen“) führt noch einmal zu den Liedern selbst und erschließt ihre „Themenkomplexe“ (am Beispiel von „Geselligkeit“, „Satire“ und „Liebe“), beschreibt verschiedene „Kommunikationsmodelle“ (wie Erzählung, Dialog, Selbstgespräch) und setzt sich auch mit Fragen der Aufführungspraxis auseinander. Besonders eindrucksvoll sind die Einblicke in verschiedene „Strophenlied-Dramaturgien“, die gründlich mit der verbreiteten Vorstellung aufräumen, Strophenlieder des 18. Jahrhunderts seien in

der Regel von einfacher, wenn nicht unterkomplexer Struktur.

Katharina Hottmann versteht Liedgesang als eine kommunikative Praxis, an der eine Vielzahl von Akteuren beteiligt sind. Die damit einhergehende Weitung des Liedbegriffs ermöglicht Erkenntnisse unterschiedlichster Art, die sich in ihrer Gesamtheit zu einem faszinierenden kulturgeschichtlichen Panorama zusammenschließen. Obwohl sich die Autorin oft auf vermeintlichen Nebengleisen bewegt (und dabei manchmal auch etwas zu sehr ins Detail geht), behält sie doch stets den Blick fürs Ganze. Als Mittel, der Gefahr eines Sich-Verlierens im Detail zu begegnen, sind 20 „Lied-Porträts“ über die ganze Studie verteilt, kurze, aber prägnante Betrachtungen zu Gedichten, die exemplarisch für einen bestimmten Kontext stehen, und Vertonungen dieser Texte, die nicht selten von mehreren Komponisten aufgegriffen wurden und die Entstehung von Liedern von großer Unterschiedlichkeit anregen.

Zur guten Lesbarkeit des lebendig und mit spürbarem Vergnügen am sprachlichen Detail geschriebenen Buchs tragen die zahlreichen Tabellen und Abbildungen bei. Fast jedes der besprochenen Lieder ist anhand von faksimilierten Notenbeispielen nachzuvollziehen. Hin und wieder wäre freilich ein zusätzliches Beispiel willkommen (etwa auf S. 755 zu Johann Gottfried Mühels *Ein Schäferlied*), auch sind die meisten Abbildungen allenfalls von mittlerer Qualität und verlangen den Augen der Leser und Betrachter eine gewisse Anstrengung ab.

Mit ihrer Studie gelingt Katharina Hottmann nicht nur eine fundamentale Neujustierung der Liedgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts, ihr Buch leistet auch einen wichtigen Beitrag zur Klärung des komplizierten Verhältnisses von Aufklärung und Musik. Gelungen sei ihre Studie dann, so die Autorin in ihrer Einleitung, „wenn sich das Vorgehen einer kulturgeschichtlich multiperspektivischen Annäherung an die Gattung des weltlichen Liedes im 18. Jahrhun-

dert darin bewährt, die Integration der Musik in den übergreifenden kulturellen Prozess der Aufklärung zu beschreiben, ihre Wechselwirkung mit anderen Künsten auszuleuchten und die komplexe Einbindung musikkultureller Praxis in gesellschaftliche Strukturen konkret sichtbar zu machen“ (S. 46). Diesem selbst gestellten hohen Anspruch wird das Buch glänzend gerecht.

(Januar 2018)

Thomas Seedorf

*EDWARD KLORMAN: Mozart's Music of Friends. Social Interplay in the Chamber Works. Mit einem Vorwort von Patrick MCCRELESS. Cambridge: Cambridge University Press 2016. XXXII, 325 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Dieses Buch des amerikanischen Musiktheoretikers und Bratschisten Edward Klorman spannt einen ungewöhnlichen Bogen von musikhistorischen Beobachtungen zur Musizierpraxis des späten 18. Jahrhunderts über die musikalische Analyse von Notentexten im Sinn einer kommunikativen Struktur, welche mit der Musizierpraxis verwoben ist, bis hin zu Wechselwirkungen mit der kammermusikalischen Erarbeitung und Aufführung ausgewählter Werke. Der sich rasch aufdrängenden Frage, wer sich eigentlich an dieses Opus magnum gewagt bzw. dieses konzipiert hat und es in seinen theoretischen und musikpraktischen Hinsichten durchgeführt hat, geht Klorman in seinem Vorwort und dann erst wieder auf den letzten Seiten seines reichhaltigen Buches nach. Er schreibt dort im letzten Absatz: „The analyses in this book examine a conversation in music that is also about music, interpreting the characters' utterances and interactions as they play out through the harmony, counterpoint, form, and phrase rhythm. But unlike conventional analyses of those musical elements, multiple agency takes seriously the idea of social interplay as an integral aspect of formal or metrical processes and frames musical