

duktiver Auseinandersetzung mit der „New Musicology“, und ein weiteres ausführliches eigenes voranstellt. Andererseits geht er den Weg dieser „New Music Theory“ nicht nur inhaltlich ein großes Stück weiter, sondern auch konzeptuell, indem er sein „Projekt“ nicht nur zusätzlich als E-Book präsentiert, sondern auch multimedial auf Internet-Plattformen verankert, einer eigenen Website zum Buch (<http://mozartsmusicoffriends.com/>; letzter Zugriff am 13.01.2018) mit einem Schatz an im Buch erwähnten und hier hinterlegten Quellen, einer Facebook-Seite zum Buch (<https://www.facebook.com/pg/Mozartsmusicoffriends/>; letzter Zugriff am 15.1.2018) und seinem Vimeo-Kanal (<https://vimeo.com/edwardklorman>; letzter Zugriff am 15.1.2018), wo die größtenteils von ihm selbst mit anderen Musikerinnen und Musikern eingespielten oder selbst gesprochenen Videoquellen der anderen beiden Webseiten nochmal versammelt sind. So gesehen, bietet Klorman weit mehr als ein Buch, nämlich vertiefende und medial für seine Fragestellung passende und für weitergehend Interessierte am Thema willkommene Darstellungen und Ergänzungen.

Einzig die Perspektive im Sinn einer historisierenden bzw. historisch informierten Auführungspraxis mit entsprechendem Instrumentarium, die man bei diesem Buch durchaus erwarten würde, bezieht Klorman leider nicht explizit ein. Aber sie hätte den Umfang des Vorhabens wohl auch gesprengt. Wohl geht er auf Elisabeth Le Guins analytische Arbeit – insbesondere in „A Visit to the Salon Parnasse“ (in: *Haydn and the Performance of Rhetoric*, hrsg. von Tom Beghin und Sander M. Goldberg, Chicago 2007) – kurz kritisch ein (S. 14f.). Dieses Buch setzt Maßstäbe und Anfänge für weitere vergleichbare Vorhaben auf dem gemeinsamen Terrain der musikwissenschaftlichen, interpretatorischen und musiktheoretischen Forschung.

(Januar 2018)

Simone Heilgendorff

*MARKUS RATHEY: Bach's Major Vocal Works. Music, Drama, Liturgy. New Haven/London: Yale University Press 2016. XI, 234 S.*

Wer ist Heinrich Müller? Dürfte der Theologe und Autor zahlreicher populärer Erbauungsschriften des 17. Jahrhunderts weiten Teilen der Musikforschung ein Begriff sein – Elke Axmacher verwies bereits im Bach-Jahrbuch 1978 darauf, dass weite Teile der freien Dichtung der *Matthäuspasion* sich inhaltlich und sprachlich eng bis wortwörtlich an dessen Passionspredigten orientieren –, gilt dies wohl nicht umstandslos für das Zielpublikum des hier besprochenen Buchs. *Bach's Major Vocal Works* von Markus Rathey ist „with a general audience in mind“ (S. 7) geschrieben und die Werkbeschreibungen „are geared toward music lovers who want to read about a piece before going to a performance“ (S. 4). Die laientaugliche Vermittlung von Inhalten und sprachlichen Wendungen im geistlichen Vokalwerk mit Hilfe jener frömmigkeitsgeschichtlichen Quellen, mit denen Bach nachweislich in Berührung gekommen ist, zieht sich als roter Faden durch das Buch. Auf gut 200 Seiten bespricht der Autor neben dem *Magnificat* BWV 43 und der liturgisch verwandten Kantate BWV 10 auf Mariae Heimsuchung ausgewählte Nummern aus dem *Weihnachtsoratorium*, der *Johannes-* und *Matthäuspasion*, dem *Oster-* und *Himmelfahrtsoratorium* und der *b-Moll-Messe*. In zahlreichen Details der besprochenen Werke kommt Rathey zu neuen Interpretationsansätzen oder Perspektiven, welche allesamt – dies ist das Hauptcharakteristikum der Texte – das Erlebnis der Musik Bachs auf einer sinnlichen Ebene vertiefen. Ausgangspunkt dieser Interpretationen ist der Einblick des Autors in die liturgischen Gegebenheiten in Leipzig zu Bachs Zeit, der bereits erwähnte Ansatz, konsequent frömmigkeitsgeschichtliche Quellen aus Bachs Umfeld mit einzubeziehen und ein sensibles Gespür, dem Verhältnis von Text und Musik nachzuge-

hen. Ein exemplarischer Streifzug durch die Werkbesprechungen mag dies am besten verdeutlichen.

Zu den empfindlichsten Lücken unseres Wissens über den Thomaskantor zählen zeitgenössische lokale Rezeptionsdokumente über dessen liturgisch eingebettete Figuralmusik in den Leipziger Hauptkirchen. Dieser Umstand wird noch bemerkenswerter, wenn man – wie Rathey in der Besprechung der *Matthäuspasion* darauf hinweist – sich bewusst macht, dass in Leipzig vom Beginn der Fastenzeit bis zur jährlichen Aufführung der Passionsmusiken in der Karfreitagsvesper über 40 Tage lang keine Instrumentalmusik erklingen durfte. Dies ist keine neue Erkenntnis, wird aber von dem Autor subtil dem musikinteressierten Laien quasi als Anregung zu einem historisch informierten Hören mitgegeben: „We can hardly imagine the impact the first measures of the *St Matthew Passion* had in its original listeners: the long instrumental prelude with its flowing rhythm and the musical motive that gradually expands the musical space; a space that had been left almost void during the forty days of sonic fasting that preceded Good Friday.“ (S. 109) Ein weiteres Detail aus der *Matthäuspasion*: Die strahlenkranzartige Streicherbegleitung der Worte Jesu zählt zu den Hauptcharakteristika der „großen Passion“. Der Autor weist auf eine Ausnahme hin, die – der Historia folgend – auch in ihrer Deutung schlüssig ist: Die letzten Worte Jesu am Kreuz – „Eli, Eli, lama asabathni“ – werden von Bach einzig ohne Streicherbegleitung vertont, da sich der Sohn Gottes in diesem letzten Moment tatsächlich von Gott verlassen fühlt (vgl. S. 114). Eingangs erwähnter Heinrich Müller (1631–1675) – in Bachs Bestand „an geystlichen Büchern“, der später so bezeichneten „theologischen Bibliothek“, ist er der am dritthäufigsten vertretene Autor – wird von Rathey umfangreich zitiert. Vielleicht nicht immer bringt die Zitierung aus dessen *Evangelischer Schlusskette*, eine Postille auf alle Sonn- und Festtagevangeliien, den gleichen

hermeneutischen Mehrwert. Interessant ist aber etwa die Passage aus der Schrift Müllers, die im Zusammenhang mit dem *Himmelfahrtsoratorium* BWV 11 (*Lobet Gott in seinen Reichen*) gebracht wird. Auf den Text des Rezitativs 7a („Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr und sehet gen Himmel?“) komponiert Bach zunächst ein Duett der „zwei Männer [Engel] in weißen Kleidern“, welches dann in einen Kanon übergeht. Heinrich Müllers Kommentar zu diesem Evangelium: „Diese Engel waren zweene, und zweene, machen ein Band. Die Engel sind enträchtigte Geister, verbunden zu dem einen, der ihrer aller Schöpffer ist, alle als einer in dem einen Herrn, dem sie alle dienen.“ (S. 160)

Ein kleiner sachlicher Fehler findet sich in der Besprechung der *Johannespassion*: Der Eingangschor „Herr, unser Herrscher“ basiert nicht auf dem ersten, sondern auf dem zweiten Vers von Psalm 8 (S. 81). Und zumindest hinterfragenswert ist die Lesart des Ariosos „Mein Herz, indem die ganze Welt“ (S. 97ff.) im gleichen Werk, in welchem „Mein Herz“ als das eigene Herz angesehen wird. Heißt es „in dem die ganze Welt“ oder „indem die ganze Welt“? Die parallel bereitgestellte Übersetzung von Michael Marissen bringt, und damit auch der NBA folgend, richtigerweise ein „while“ („indem“) und entscheidet sich somit, „Mein Herz“ als Anrede bzw. Aufforderung einzuschätzen (bei Rathey jedoch: „in dem“ – also eine lokale Bestimmung). Aber spricht nicht der Gesamtaufbau des Librettoabschnitts („Mein Herz [...] Was willst du deines Ortes tun?“) dafür, „indem“ im Sinne von „während“ aufzufassen? Ungewöhnlich wäre dies nicht: Gerade Heinrich Müller spricht in seinen Passionspredigten seine Zuhörer/Leser sehr oft mit „Mein Herz“ an. Ein bekannteres Beispiel ist das schöne Sommerlied von Paul Gerhardt: „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“.

Die vorliegende Besprechung einzelner Details aus *Bach's Major Vocal Works. Music, Drama, Liturgy* von Markus Rathey sollte deutlich gemacht haben, dass – ungeachtet

der Tatsache eines vorrangigen Liebhaberpublikums – auch Kenner das Buch als eine bemerkenswerte Bereicherung der Perspektiven auf das geistliche Vokalwerk Johann Sebastian Bachs schätzen werden. Und so erklärt sich schließlich auch eines der dem Buch vorangestellten Mottos, wenn aus der Feder des Thomaskantors von 1733 sich bedient wurde und von „gegenwärtiger geringer Arbeit, welche ich in der Musik erlangt habe“ die Rede ist, welche „in tiefster Devotion“ überreicht wird. Wer das Buch gelesen hat und mit den Bescheidenheitstopoi des 18. Jahrhunderts vertraut ist, wird dies nicht falsch verstehen.

(Januar 2018)

Benedikt Schubert

OSWALD GEORG BAUER: *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele. Band 1: 1850–1950. Band 2: 1951–2000. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2016. 1292 S., Abb.*

Fast 1.300 vierspaltig bedruckte Seiten, vorgelegt in zwei Bänden und mit zahlreichem Bildmaterial illustriert – alleine diese äußerlich quantitativen Faktoren drängen den Wagner-Wissen-Wollenden zu erschlagen, der sich Aufschluss erhofft über die wechselvolle „Geschichte der Bayreuther Festspiele“, wie sie nun deren langjähriger Pressesprecher und wissenschaftlich-künstlerischer Berater von Wolfgang Wagner vorgelegt hat. Doch es ist auch nicht die Intention dieser Chronik, in einem Zuge durchgelesen zu werden. Dafür wäre bereits der Erzählduktus der einzelnen Kapitel zu gleichförmig. Sie ist als ein Nachschlagewerk zu verstehen, welches die Chance des permanenten LeseEinstiegs bietet. Zu welchem Zeitabschnitt auch immer eine Auskunft über Bayreuther Inszenierungen gebraucht wird – Bauer informiert über Regie, Bühnenbild, Dirigent, Sänger und Wirkung bei Publikum und Presse, zu deren Archiv er alleine qua Amt Zugang hatte.

Bevor allerdings die einzelnen Festspielinszenierungen reflektiert werden, befasst

sich der Autor mit den Voraussetzungen für das Bayreuther Projekt. Unverständlich dabei bleibt, dass Bauer Wagners Pariser Zeit um 1840, in welcher der Komponist für diese Ideen einen reichen Nährboden gefunden hatte, klischeehaft pauschal als „Pariser Elendsjahre“ abtut – kein Hinweis auf Étienne-Nicolas Méhul, François-Henri-Joseph Castil-Blaze, Hector Berlioz und andere Komponisten, die damals für Wagner zu richtungsweisenden Wegmarkierungen geworden sind, auch nicht auf André-Ernest-Modeste Grétry, auf dessen Konzeption eines neuen Theaters der später in Bayreuth realisierte amphitheatralische Anstieg des Zuschauerraums ohne Logen gleichermaßen zurückzuführen ist wie das verdeckte Orchester. Von der Wagner-Forschung wurde dieser Befund schon Ende der 1980er Jahre veröffentlicht, was in Bauers Chronik jedoch keinen Niederschlag gefunden hat.

Genauso problematisch ist in diesem Kontext auch Bauers Aussage, Wagner hätte im dritten Teil seiner Grundlagentheorie *Oper und Drama* „die Technik des Leitmotivs theoretisch begründet“. Das Wort „Leitmotiv“ jedenfalls sucht man in Wagners fast genauso seitenstarker Abhandlung wie Bauers Chronik vergebens, wie sich Wagner auch niemals über seine „Kompositionstechnik“ geäußert hatte.

Mit Wagners Tod 1883 ging also die Leitung der Bayreuther Festspiele auf Cosima über, und Bauer verweist (S. 188) zu Recht auf deren geringe theaterpraktische Erfahrung und „Auffassung von Inszenierung als die Rekonstruktion der vom ‚Meister‘ erarbeiteten Musteraufführungen. [...] Cosima machte Bayreuth zu einem Vatikan in Sachen Wagner“ (S. 192). Die Vatikan-Metapher bemüht Bauer allerdings nochmals (S. 312). Derlei Redundanzen ziehen sich durch das gesamte zweibändige Opus maximum. Einen Freund von Wagner-Opern, der es als Nachschlagewerk nutzen und beispielsweise nur Informationen über eine bestimmte Festspielaufführung in einem einzelnen Jahr ent-