

kohlennotation“, Notenzeichen der Quelle, Transkription in Achtel und Sechzehntel) und auch nicht vor Doppelungen gefeilt (so z. B. das zweifache Notenbeispiel zu Jehan de L'Escurels Rondeau *A vous douce deboinaire* (29.4b, 38.4), wobei die verschiedenen Notenwerte und rhythmischen Interpretationen (unfreiwillig?) gleichzeitig die in anderen Kapiteln thematisierte Transkriptionsproblematik veranschaulichen). Abbildungen und Notenbeispiele sind in schwarz/weiß und im Gegensatz zum ansonsten sehr guten und von Druckfehlern fast freien Layout nicht immer von bester Qualität, und man wundert sich, warum nicht öfters oder nur in Fußnoten versteckt auf die inzwischen reichlich vorhandenen Digitalisate im Netz hingewiesen wird. Generell fehlt das Gebiet der digitalen Erforschung mittelalterlicher Musik fast vollständig. Dieses gerade erst sich entwickelnde Feld dürfte wohl einer nächsten mittelalterlichen Musikgeschichte vorbehalten bleiben.

Ein Inhaltsverzeichnis, Legenden zu Abbildungen und Notenbeispielen, Kurzbiographien zu den Autoren, Verzeichnis der Handschriften-Siglen, ein Abkürzungsverzeichnis und ein Register am Schluss des zweiten Bandes tragen zur Erschließung bei. Die einzelnen Kapitel enthalten jeweils am Schluss ihre eigene Bibliographie, auf eine Gesamtbibliographie wurde verzichtet. Reinhard Strohms Überlegungen zur Begrifflichkeit („mittelalterlicher Musik“ versus „frühe europäische Musik“) im letzten Kapitel am Ende des zweiten Bandes sind bedenkenswert, hätten aber genauso gut gleich zu Beginn als Einführung stehen können.

Sicher mag und kann man nicht allen vorgetragenen Thesen vorbehaltlos zustimmen (ob etwa die fast rein vokale Aufführungspraxis vorwiegend englischer Ensembles wirklich näher bei der mittelalterlichen Wirklichkeit liegt (S. 13)) und Kritikpunkte finden (so die nur schwache kritische Distanz zu restituierten Choralausgaben

(S. 112), der fehlende Mailänder Organum-Traktat (Kapitel 26) oder nur en passant gestreifte Figuren wie Hildegard von Bingen und Hermannus Contractus). Insgesamt bilden die beiden Bände aber einen Schatz, der Liebhabern, Interpreten, Studierenden und Wissenschaftlern reiche Nahrung bieten wird.

(Februar 2020)

Stefan Morent

*JULIANE PÖCHE: Thomas Selles Musik für Hamburg. Komponieren in einer frühneuzeitlichen Metropole. Bern u. a.: Peter Lang Verlag 2019. 485 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musica poetica. Band 2.)*

Das vorliegende Buch ist aus der 2017 an der Universität Hamburg vorgelegten Dissertationsschrift der Verfasserin hervorgegangen. Sie unternimmt darin den Versuch, musikgeschichtliche Phänomene in ihrem historischen Kontext zu betrachten. Erklärtes Ziel ist, Thomas Selle als „Komponisten im Hamburger Kulturleben in den Blick zu nehmen“ (S. 36). Dafür sollen seine Werke in der „kulturellen Metropole mit ihren künstlerischen Netzwerken“ verortet werden. Die Autorin verspricht damit eine kulturhistorische, vielleicht sogar interdisziplinäre Untersuchung, die sich dem Handeln eines der Protagonisten und Amtsträger einer bedeutenden Stadt widmet, der zugleich als selbstbewusster Komponist agierte.

Thomas Selle wurde nach mehreren Stationen 1641, im Alter von 42 Jahren, nach Hamburg berufen, wo er bis zu seinem Tod 1663 als Kantor am Johanneum und städtischer Director musices wirkte, seit 1642 auch als Musikverantwortlicher am Dom. Selle agierte in den vorhandenen Strukturen von Schule und Kirche (in Hamburg legte man großen Wert auf eine repräsentative Ausstattung der Kirchenmusik), beeinflusste diese Strukturen aber auch nachhaltig.

In der Einleitung (I) wird vor allem auf

Selles Selbstbewusstsein als Autor von Musik abgehoben, das sich an der Zusammenfassung seines geistlichen Werks unter dem Titel „Opera omnia“ festmachen lässt. Aus einer wohl mehr topischen Formulierung Selles in der der Sammlung vorangesetzten Anrede an einen „Music-Freund“, in der er auf den Applaus anspielt, der den Kompositionen von „gelarten und ungelarten Leuten“ gespendet worden sei, leitet die Autorin ab, dass Selle mit seinem Unternehmen nicht nur die „öffentliche Anerkennung seiner kompositorischen Dienste in den Fokus“ rücken wollte, sondern auch auf „posthumen Ruhm spekulierte“ (S. 8). Schon hier zeigt sich eine der Schwächen der Arbeit (abgesehen von einigen sprachlichen Missgriffen): Es wird nicht gezeigt, worin die Einzigartigkeit der Sammlung besteht, wie auch die Zwangsläufigkeit ihrer Entstehung in Hamburg nicht deutlich wird. Denn Selle begann offensichtlich nicht erst hier, Konzepte für Sammelwerke zu entwickeln, wie an einem reichhaltigen, Nicht-Hamburger Quellenbestand festgestellt werden konnte (S. 10–15). Selles Bestreben, „das eigene Werk als individuellen schöpferischen Verdienst herauszustellen“ (S. 15) wird mit einer allgemeinen Tendenz der Zeit zusammengeführt, nach der Künstler sich auch namentlich mit ihren Werken zeigten. Für Selle könnte eine spezifische harmonische Wendung am Anfang einiger Kompositionen als Signatur in Anspruch genommen werden (S. 15f.).

Auf die Einleitung folgen mehrere Kapitel mit ihren Unterabschnitten, in deren erstem die „Musikanschauung in Hamburgs theologischen Kreisen“ (II) thematisiert wird. Wie diese „Kreise“ sich zusammensetzten, wird nicht näher beschrieben. Zitiert werden lediglich Balthasar Schupp (Pastor an St. Jakobi von 1641 bis 1661) und Johann Corfinius (Pastor an St. Catharinen von 1653 bis 1664). Informationen über andere Mitglieder des geistlichen Ministeriums (Pastoren und Diakone) und weitere dem Kantor vor-

gesetzte Gremien, etwa des Scholarchats (als Aufsichtsbehörde für die Schulen), fehlen. Sicherlich ist es sinnvoll, die musikfreundliche lutherische Kunstanschauung zu referieren, zumal in Hamburg die lutherische Konfession in der Verfassung festgeschrieben war, was als Basis für die hier besonders reich ausgestattete Kirchenmusik anzusehen wäre. Doch überschätzt die Autorin die Eigenständigkeit der Äußerungen der wenigen von ihr genannten Theologen erheblich. Nur am Rande erwähnt, weniger erörtert werden Selles Tätigkeitsfelder in Kirche und Schule; gerade hieraus hätte sich ein Ansatz für die Einbettung des Agierens des Kantors in die Hamburger tonangebenden Milieus (in der Diktion der Verfasserin die „weite[n] Kreise der Hamburger Bevölkerung“, z. B. S. 395) zwanglos ergeben. Darüber hinaus wäre in diesem Zusammenhang ein Exkurs zu den Hamburger Gelehrten der Zeit sinnvoll gewesen, hatte doch Joachim Jungius, Wissenschaftler von Rang und Rektor des Akademischen Gymnasiums, noch als Verantwortlicher für das Johanneum kurz vor Selles Amtsantritt eine neue Schulordnung erarbeitet (vgl. Kremer 1992, S. 269). Denn wie bereits in der Einleitung festgestellt wurde, verstand sich der Akademiker Selle durchaus als Gelehrter (S. 18–21).

Die anderen Kapitel behandeln Selles Musik. Zuerst unter dem Aspekt der Aufnahme neuester stilistischer Entwicklungen (III), was auch an den für Johann Rists Sammlungen komponierten Arien gezeigt wird. Für diesen Abschnitt stützt sich die Verfasserin auf aktuelle Forschungen, berücksichtigt jedoch die grundlegende Arbeit von Irmgard Scheitler über *Das geistliche Lied im deutschen Barock* (Berlin 1982) nicht. Es folgt ein Kapitel (IV) über die dialogischen und konzertierenden Gattungen, wozu auch die Passionen und Historien zählen, die als szenisch gestaltet analysiert werden. Die klangprächtige Machart der vielstimmigen und großbesetzten Sätze wird unter der Überschrift „Himmels-Mu-

sic“ untersucht (V). Den Korrespondenzen der instrumentalen Anteile der Kompositionen mit zeitgenössischer Instrumentalmusik ist ein weiteres Kapitel (VI) gewidmet. Zum Schluss wird über „Selle und die Gelehrsamkeit“ (VII) reflektiert, wobei der Kirchenmusik eingangs ein „Rechtfertigungsdruck“ (S. 385) unterstellt wird. Dafür werden die bekannten Diskussionen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herangezogen, deren Bezug zu Selles Wirken nicht recht einleuchtet. Der gelehrte Komponist wird anhand seiner kontrapunktischen Expertise vorgestellt, außerdem wird auf seine berühmten Lasso-Bearbeitungen eingegangen. Eine Zusammenfassung fehlt.

Die Kompositionen Selles werden, ergänzt durch zahlreiche Notenbeispiele, ausgiebig analysiert und mit vielen Kompositionen von Zeitgenossen verglichen, was hin und wieder zu teilweise ausufernden, nicht immer notwendigen musikgeschichtlichen Exkursen führt.

Die analytischen Betrachtungen und das Eindringen in die Kompositionsweise Selles stellen den eigentlichen Kern der Arbeit dar, demgegenüber die mit dem Titel aufgerufenen sozial-, kultur- und auch institutionengeschichtlichen Dimensionen des Themas stark vernachlässigt werden. Auch scheinen hintergründig der für frühneuzeitliche Themen nicht anwendbare, auf einen „Heroen“ gerichtete Geniebegriff zu wirken wie auch ein historisches Konflikt- oder Widerspruchsmodell, das anhand des ausgewerteten Materials und aus Selles Biographie (die auf weniger als zwei Seiten abgehandelt wird, S. 25f.) nicht zu begründen ist. Zur methodischen Unsicherheit kommt eine weniger aus den Quellen abgeleitete, systematisch-logische, als eine mehr postulierende, hin und wieder redundante und aufzählende Argumentationsweise in einer angestregten und oft oberflächlichen Diktion.

Das Buch ist nur grob erschlossen. Ins Gewicht fällt, dass es keine Übersichten zum

Inhalt der „Opera omnia“ und ihrer Systematik gibt, wie auch der vollständige Wortlaut von Selles informationsreichem und instruktivem Vorwort nicht bereitgestellt wird. Die Bibliographie ist in Verzeichnisse der verwendeten Musikalien und Literatur untergliedert, wobei in beiden Kategorien Quellen- und Sekundärliteratur vermischt sind. Ein Abbildungsverzeichnis fehlt, wodurch Doppelungen von Bildüberschriften mit ihren fast gleichlautenden Fußnoten, in denen die Fundorte mitgeteilt werden, vermieden worden wären. Die Unterscheidung zwischen „Faksimile“ und „Notenbeispiel“ und ihre separate Zählung für musikalische Belegstellen ist der Übersichtlichkeit ebenfalls nicht zuträglich.

Dem Anspruch, den ersten der berühmten Hamburger Musikdirektoren als Akteur innerhalb des kulturellen und intellektuellen Umfelds einer bedeutenden Stadtgesellschaft zu zeigen, ist die Untersuchung trotz hohen Aufwands nicht gerecht geworden.

(Mai 2020)

Ute Poetzsch

*SUSANNE SPIEGLER: Georg Friedrich Händel im Fadenkreuz der SED. Zur Instrumentalisierung seiner Musik in der DDR. Beeskow: ortus Musikverlag 2017. VIII, 334 S. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 5.)*

Diktatorische oder totalitäre Systeme gleich welcher Ausformung sind stets um die Kontrolle der Künste bemüht. Die Musik steht dabei besonders im Fokus als Mittel der inneren wie äußeren Propagandaführung, ideologischen Infiltration und politisch intendiertem Brückenschlag zur Bevölkerung. Die Diktaturen des 20. Jahrhunderts bedeuteten eine Zeit der Verdichtung des Konnexes zwischen Staatssystemen und der Instrumentalisierung von Musik, respektive von Komponisten. Bislang rückten das NS-Regime und die Sowjetunion in