

schen Ausdrucks darzustellen, die Frage spezieller klanglicher Möglichkeiten und damit einhergehender Konnotationen facettenreich zu beleuchten, die Rolle der Flöte für bestimmte Epochen (z. B. für die Neue Musik) auszuloten – all diese Möglichkeiten werden in vielen Fällen vertan, weil Komponisten vorgestellt werden, ohne dass ihr Schaffen für die Flöte eingehend behandelt wird, mitunter sogar, ohne dass es überhaupt thematisiert wird. Im Eintrag zu Hans Werner Henze fällt zum Thema Flöte kein Wort; bei Johann Friedrich Fasch, Gilbert Amy, Richard Rodney Bennett, Maximilian Friedrich Freiherr von Droste-Hülshoff oder Paul Amra (der, so erfährt man, bei über 300 Kompositionen „an die 20 Werke für Flöte“ verfasste) erfährt man über den Rang der Werke innerhalb der Flötenliteratur, über musikalische Besonderheiten usw. nichts. Bei Telemann sind Biografie und allgemeine Bedeutung ausführlich dargestellt (ein Verweis auf einschlägige Nachschlagewerke wäre hier sinnvoller gewesen); erst am Ende des Artikels kommt Telemanns Bedeutung für die Flöte in sehr knapper Form zur Sprache. Auch in anderen Personenartikeln, etwa dem zu Johann Adolf Hasse, wird den biografischen Abschnitten ein übertrieben großer Raum eingeräumt. Der Eintrag zu Prokofjew widmet sich dagegen in der Art eines Werkartikels ohne jegliche allgemeinen Vorbemerkungen der D-Dur-Sonate für Flöte und Klavier, der einzigen Flötenkomposition des Meisters. Vorbildlich sind die Beiträge zu Beethoven, Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach oder Schubert. Hier hätte eine einheitliche Richtlinie gut getan; auch wäre der Verlag als lektorierende Instanz in der Pflicht gewesen. Mit welchem Ziel „zusammenfassende Darstellungen zu Geschichte und Bauweise der anderen wichtigen Holzblasinstrumente Oboe, Klarinette und Fagott“ (Vorwort, S. 9) hinzugenommen sind, bleibt unerläutert und wird auch aus den Einträgen nicht ersichtlich: Beziehungen der genannten Instrumente zur Flöte, seien sie klanglicher, besetzungspraktischer, musiksoziologischer oder welcher Art auch immer, werden kaum hergestellt (was freilich nichts über die Qualität der Einträge aussagen soll; sie sind ausgesprochen lesenswert, insbesondere der Fagott-Artikel). Dass Oboe und Klarinette um 1800 die Flöte aus dem Orchester zu verdrängen begannen, erfährt man z. B. im

Artikel „Orchesterbesetzung“. Zu fragen ist in dem Zusammenhang, warum der Bereich Orgel konsequent ausgespart bleibt, obwohl doch die spezifische Klanglichkeit der Flöte zu eigenen Registern bei diesem Instrument geführt hat (vgl. die zahlreichen Einträge zum Thema im *Lexikon der Orgel*, Laaber 2007).

Die angesprochenen Punkte ändern nichts daran, dass das Lexikon insgesamt eine Bereicherung für jedes Bücherregal darstellt und sich wunderbar nicht nur zum konkreten Nachschlagen, sondern auch zum Schmökern eignet. Eine umfangreiche und sinnvoll gegliederte Auswahlbibliografie, Übersichten über Flötengesellschaften und wichtige Internetadressen sowie ein Personenregister runden das Werk ab. Ein Genuss der besonderen Art ist der farbige Abbildungsteil, bei dem allerdings auf erläuternde Legenden verzichtet wurde. (Oktober 2010) Hansjörg Drauschke

DAVID FALLOWS: *Josquin. Turnhout: Brepols Publishers / Centre d'Études supérieures de la Renaissance 2009. XV, 522 S., Abb., Nbsp.*

Jedes Buch, das sich mit Josquin Desprez beschäftigt, darf der Aufmerksamkeit weiterer Kreise der Renaissanceforschung sicher sein. Zumal nach den die biographischen Koordinaten revolutionierenden Entdeckungen von Lora Matthews und Paul Merkley in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts schien ein hierauf aufbauender Versuch der zusammenfassenden Darstellung der verfügbaren Erkenntnisse zu Leben und Werk Josquins' überfällig. Dass das vorliegende Buch das Ergebnis langjähriger Beschäftigung mit dem Gegenstand ist, merkt der Leser an jeder Stelle. Die souveräne Zusammenfassung des Forschungsstandes versteht sich bei einem Autor vom Range David Fallows' von selbst. Dem Kenner der Materie wird jedoch auch nicht entgehen, dass vor allem jene Literatur ausgewählt und im Haupttext diskutiert wird, die die Thesen des Autors zu unterstützen scheint, wohingegen abweichende Erkenntnisse bzw. Meinungen oft nur einer Erwähnung in der Fußnote gewürdigt werden. Symptomatisch in dieser Hinsicht ist etwa ein Eintrag im Register beim Namen von Joshua Rifkin (dem das Buch gewidmet ist): „my disagreements with him“. Erfreulich ist

in jedem Falle, dass Fallows auch die deutschsprachige Literatur zur Kenntnis genommen hat; ein keineswegs mehr selbstverständlicher Umstand in der angelsächsischen Forschungsliteratur, der nicht selten zu Verzerrungen und Ungereimtheiten in der Erfassung und Diskussion des Forschungsstandes führt. Die Detailkenntnis des Autors ist imponierend, wenn sie ihn leider auch oft zu einem Plauderton, der nicht an jeder Stelle für den Gang der Argumentation Wichtiges von Marginalien zu separieren vermag, verleitet hat. Wenig überraschend liegt bei Fallows, dem Autor von bis heute maßgeblichen Arbeiten zu Dufay, der Fokus vieler Argumentationsketten und stilistischer Herleitungen auf dem Versuch, den Stil Josquins' aus dem der Werke seiner Vorgänger herzuleiten. So sind beispielsweise im Zusammenhang mit *Illibata Dei Virgo nutrix* die Hinweise auf Dufay und Busnoys erhellend, zeigen aber zugleich die Grenzen eines Vorgehens auf, das eine Methode zu nennen man zögern darf: Alles andere als die Tatsache, dass Josquins stilistische Entwicklung ihren Ausgangspunkt von seinen Vorgängern genommen hat, wäre eine Überraschung. Wenn somit der Erkenntniswert solch generalisierender Aussagen gering bleibt, bieten diese doch den Anlass, Fallstudien anzuregen, die strengeren erkenntnistheoretischen Ansprüchen zu genügen im Stande sind. Im Übrigen findet sich der in diesem Kontext angebrachte Hinweis auf Johannes Regis und die möglichen Konsequenzen für eine frühere Datierung von *Illibata* bereits in Helmuth Ostoffs zweibändiger Josquin-Monographie aus den Jahren 1962 und 1965, die in vielen Fragen, welche etwa die Authentizität einzelner Werke betreffen, überholt sein mag, aber noch immer lesenswert ist und ein Standardwerk genannt zu werden verdient. So greift auch Fallows etwa in der Frage der Rekonstruktion des Kontextes für die berühmte Chanson *Mille regretz* nahezu in allen Punkten die Argumentation von Osthoff auf, der für eine Verortung des Werkes im Kontext der Hofkultur Margaretes von Österreich bzw. ihres Neffen Karl eingetreten war.

Eine Schwachstelle der Monographie Fallows' ist die nahezu vollständige Ausklammerung der Rezeption Josquins im 16. Jahrhundert. Ein Lieblingsgegenstand der Josquin-Forschung in den vergangenen Jahrzehnten war

und ist die Frage der Authentizität bzw. Nicht-authentizität von unter Josquins Namen überlieferten Werken. Fallows versucht den Fallstricken – etwa den oft auf stilistischen Kriterien beruhenden Zirkelschlüssen – dieser auch im Zusammenhang mit der erfreulicherweise dem baldigen Abschluss entgegenstehenden *New Josquin Edition* geführten Diskussion dadurch zu entgehen, dass er sämtliche Werke aus seiner Darstellung ausklammert, die „in any way open to doubt“ (S. 100), nicht ohne etwa im Falle von *Misericordias Domini* eine Ausnahme zu machen. Aller Aufwand an Scharfsinn und sprachlicher Gewandtheit vermag denn auch nicht darüber hinweg zu täuschen, dass die sachliche Basis für die oft steilen Thesen nicht in allen Fällen wirklich tragfähig ist. Keineswegs sei das Anregende und deshalb zugleich Berechtigte und Notwendige auch gewagter Thesen in Abrede gestellt; methodisch problematisch werden diese jedoch, wenn sie nicht für sich stehen gelassen werden, sondern die Basis für weitere Mutmaßungen bilden. So bewundernswert die kombinatorische Gedankenscharfe von Fallows' Argumentation ist: Allein der engere Kreis der Josquin-Forschung besitzt die Möglichkeit, diese auch wissenschaftlich zu diskutieren, was eben ja auch und vor allem heißt, sie hinsichtlich ihrer Falsifizierbarkeit zu überprüfen. Dagegen besteht die nicht zu unterschätzende Gefahr, dass breitere Leserschichten das Buch unkritisch beim Wort nehmen. Hier wäre eine größere Zurückhaltung seitens des Autors wünschenswert gewesen. Ebenso entsteht hieraus ein größeres Defizit hinsichtlich der Besprechung größerer Werkgruppen; wer sich über die – in vielen Fällen gar nicht so unwahrscheinliche Autorschaft – ein Bild machen möchte, bleibt nach wie vor auf die Monographie Ostoffs oder den *Josquin Companion* aus dem Jahre 2000 angewiesen. In den teilweise recht ausführlichen musiktheoretisierenden Analysen – etwa im Falle der *Missa Hercules Dux Ferrariae* oder der *Missa La sol fa re mi* – klingt einerseits eine gewisse Skepsis gegenüber konkreten Anlass- und Adressatenbezügen an; andererseits wird dem Gedanken der ästhetischen Autonomie der Vorrang zuerkannt. Dies äußert sich auch darin, dass Fragen hinsichtlich semantischer Konnotationen Fallows nur am Rande zu interessieren scheinen.

Nicht unerwähnt bleiben darf die schöne buchtechnische Ausstattung, die den hohen Preis gerechtfertigt erscheinen lässt und gerade in Zeiten des überteuerten Billigbuches ein wohlthuendes Lesevergnügen zu bereiten im Stande ist. Die Vollständigkeit anstrebende, aber nicht immer erzielende Bibliographie ist für alle am Thema Interessierten gewiss von großem Nutzen, ebenso wie die in Anhang A und B mitgeteilten Dokumente bzw. Verweise auf Josquin.

(Juli 2010)

Michael Zywiets

MICHAEL MAUL: *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*. 2 Bände. Freiburg i. Br.: Rombach 2009. 1.184 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 12/1 und 2.)

Forschungen zur städtischen Opernkultur im nord- und mitteldeutschen Raum um 1700 verbanden sich bisher in allererster Linie mit Hamburg. Für andere Spielstätten war der weitgehende Verlust zumindest musikalischer Materialien zu konstatieren. Das galt auch für die Leipziger Oper. Von der Musikwissenschaft wurde sie daher frühzeitig aufgegeben, das erst in jüngerer Zeit aufgekommene Interesse seitens der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft an der deutschen Barockoper hatte sich Leipzig bisher nicht zugewandt. Mit Michael Mauls fulminanter Monografie hat sich nun das Bild für diese erste und wichtigste städtische Oper Mitteldeutschlands – die aus zeitgenössischer Sicht mindestens auf Augenhöhe mit ihrer berühmten Hamburger Schwester stand – grundsätzlich gewandelt. Die Leipziger Operngeschichte wird hier in all ihren Facetten auf einen Schlag ausgebreitet. Was für das Haus am Hamburger Gänsemarkt durch zahlreiche Publikationen über Jahrzehnte hinweg erarbeitet ist – Musik-, Institutions- und Sozialgeschichte, Repertoirekatalog, Studien zu den Sängern, Dokumentensammlung usw. –, das alles enthält Mauls Buch in einem umfangreichen Text- und einem schmaleren, kompakten Katalogband (844 und 340 S.), umfassend und auf höchstem wissenschaftlichen wie darstellerischen Niveau. Die dem Werk zugrunde liegende Freiburger Promotion erhielt 2007 den Gerhart-Baumann-Preis für interdisziplinäre Literaturwissenschaft.

Das von Maul gesichtete Material ist nahezu unüberschaubar: Libretti, Ariensammlungen, Akten, Rechnungsbücher, zeitgenössische Literatur, Tagespresse, Briefe und vieles mehr, aus dem sich als faszinierendes Puzzle nichts weniger als das Bild einer Leipziger (um nicht zu sagen: mitteldeutschen) Kultur- und Sozialgeschichte Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts ergibt, in deren Brennpunkt das Opernunternehmen steht. In einem ersten Teil wird die Quellensituation für Libretti und Musikalien vorgestellt. Bereits hier wird klar, dass Mauls Ansatz gleichsam notgedrungen dazu führt, die Betrachtungen über den engeren Umkreis der Oper und auch über Leipzig hinaus auszuweiten – ein Umstand, der durch den gesamten Textteil hindurch immer wieder zu ausgedehnten Exkursen führt. Weiffenfels, Hamburg, Naumburg oder Darmstadt werden als Spielstätten ebenso thematisiert wie die städtische Kultur außerhalb der Oper, das geistliche Schaffen von Komponisten (dazu weiter unten) und vieles mehr. Keine Spur, die nicht verfolgt, keine Vermutung oder auch Spekulation, die nicht zumindest angesprochen und auf ihre Berechtigung hin abgeklopft wird. Maul ‚referiert‘ dabei seine Ergebnisse nicht, er lässt den Leser vielmehr an deren Zustandekommen intensiv teilnehmen, ein Verfahren, das auf der Studie aufbauenden Forschungen sehr zugute kommen wird und außerdem den Nachvollzug der oft sehr komplexen Zusammenhänge und Folgerungen spürbar erleichtert.

Mauls Quellenstudien fördern u. a. einen reichen musikalischen Schatz zutage: Statt ungefähr einem Dutzend bisher bekannter Leipziger Opernarien sind es nun etwa 300, die sich bestimmten Werken zuordnen lassen. Komponisten wie Johann David Heinichen, Melchior Hoffmann oder Telemann werden so in ihren kompositorischen Anfängen greifbar. Darüber hinaus eröffnen sich Möglichkeiten zu grundsätzlichen Überlegungen zur Stilentwicklung vor allem in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts, zu Überlieferungssträngen, Schreibern, Papieren, Übermittlungswegen von Musikalien usw.; Mauls ausführliche Diskussionen solcher Sachverhalte sind ebenso erschöpfend wie sie anregend für die weiterführende Forschung sein dürften. Zu den besonders glücklichen Ergebnissen zählt die Zuweisung von 40 Nummern aus einer in Frankfurt/M. aufbewahrten