

ist (S. 18). Pfeiffers Opernanalysen sind auch in der Hinsicht mustergültig, dass niemals ein einzelner Aspekt verabsolutiert, sondern vielmehr eine Vielfalt von Gesichtspunkten einbezogen wird. Etwa wenn er beobachtet, dass eine tonartige Rückung innerhalb eines Finales das Auftreten einer neuen Person kennzeichnet und zugleich die Funktion einer Wiederannäherung an die Ausgangstonart erfüllt. Oder wenn er herausarbeitet, dass die Einschaltung einer Seria-Arie im Buffa-Kontext durchaus eine dramaturgische Funktion haben konnte, auch wenn sie dem Bedürfnis der weiblichen Hauptdarstellerin nach Demonstration ihrer sängerischen Fähigkeiten Rechnung tragen mochte.

Obgleich es sich um keine im engeren Sinne librettologische Untersuchung handelt, bildet der Text mit seinen szenischen und Handlungs-Implikationen doch stets den Ansatzpunkt bei der Frage nach der „musikalischen Dramaturgie des Komponisten“ (vgl. S. 20). So gibt es zwar einen eigenen Untersuchungsabschnitt „Arienformen“, doch wird hier weniger Formanalyse um ihrer selbst willen betrieben als nach der „akustischen und szenischen Wirkung“ (S. 107) gefragt – also nach performativen Aspekten, die schon von den Zeitgenossen als wesentliches Merkmal des Buffa-Stils (in Abgrenzung zur Opera seria) empfunden wurden. Gelegentlich würde man sich wünschen, dass die Untersuchung der formalen Anlage des Librettos – auch hierin ist es ja Ausgangspunkt und Voraussetzung für die Komposition – mehr Raum einnehme (vgl. dazu etwa die grundsätzlichen Bemerkungen bei Paolo Fabbri, *Metrik und Form*, 1992). Zumindest aber werden in der Regel die den Musikbeispielen zugrunde liegenden Librettoabschnitte vollständig mitgeteilt (und en passant auch metrisch kommentiert), so dass die Deutung des Textes seitens des Komponisten nachvollziehbar wird und zugleich, wie die Musik stellenweise auf eine bestimmte Art von Inszenierung geradezu hinarbeitet, also ‚Regie führt‘: Der Komponist zeigt sich hier „als eigenständig operierender Musikdramatiker“ (S. 212).

Indem Pfeiffer Konventionen im Sinne von Gattungstereotypen aufzeigt, kann er individuelle Lösungen Sartis und dessen Experimentierfreude beleuchten. Inwieweit Sartis Opere buffe zum Anknüpfungspunkt nachfolgender

Komponisten geworden sind und die weitere Gattungsgeschichte beeinflusst haben (zu dieser Möglichkeit vgl. S. 266), muss weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben zu klären. In jedem Fall aber liegt mit Pfeiffers Monographie eine auch deswegen grundlegende Studie vor, weil sie klarer erkennen lässt, wie die Opera buffa im späten 18. Jahrhundert außerhalb der Sondererscheinung Mozarts und da Pontes beschaffen war.

(September 2009)

Michael Klaper

*DANIEL HEARTZ: Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781–1802. New York – London: W. W. Norton & Company 2009. XVIII, 846 S., Abb., Nbsp.*

Dies ist der lange erwartete dritte Band der Trilogie, die Daniel Hertz mit *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780* (1995) begonnen und mit *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780* (2003) fortgesetzt hatte. Der ursprüngliche Plan (in den 1970er-Jahren) war ein Band *Music in the Classic Era* für die Reihe des Norton Verlages gewesen, in der die klassischen Darstellungen *Music in the Renaissance* von Gustave Reese und *Music in the Baroque Era* von Manfred Bukofzer erschienen waren. Der Plan zerschlug sich – zu unserem Glück. Jetzt liegen drei sehr umfangreiche (um nicht zu sagen monumentale) Bände vor, von denen die beiden ersten auch schon klassisch geworden sind. Das Arbeitsethos und die Arbeitskraft des Verfassers (Jahrgang 1928) sind zu bewundern. Auch dieser dritte Band ist schön gedruckt und opulent ausgestattet; leider ist die Druckfehlerzahl nicht ganz klein (die beiden wildesten sind ein falsches Notenbeispiel auf S. 753 und die Tatsache, dass Haydns Londoner Verleger William Forster konsequent – auch im Register – als William Foster erscheint).

Der erste Band (in dieser Zeitschrift und in *JAMS* offenbar nicht besprochen, von mir ausführlich rezensiert in: *Neue Zürcher Zeitung* 20./21. Januar 1996, S. 51) konzentrierte sich auf Wien in der Regierungszeit Maria Theresias, die Strukturen des Wiener Musiklebens, die bedeutenden Wiener Komponisten und die Kompositionsgeschichte im Spiegel ihrer Personalstile. Der zweite Band (Rezensionen u. a. von Susan Wollenberg in *JAMS* 59, 2006, S. 196–

202, von Julian Rushton in *Early Music* 32, 2004, S. 138–139 und von mir in dieser Zeitschrift 59, 2006, S. 393–394) ist eine heutzutage wohl fast singuläre historiographische Leistung, in der das totgesagte Prinzip „one man, one book“ triumphale Auferstehung feierte.

Der dritte Band ändert noch einmal den methodologischen Fokus, und insoweit kann man die Trilogie auch als eine Studie über Methoden der Musikgeschichtsschreibung lesen, die benutzerfreundlich mit angelsächsischem Understatement daherkommt. Der Gegenstand ist das, was man traditionell als Wiener Klassik im engeren Sinn versteht, und im Zentrum der Darstellung stehen die Werke der drei Meister; die Zeitgenossen kommen nur ganz am Rande vor. Die zeitliche Eingrenzung ist plausibel in den Grenzen des Konzepts: 1780 als „turning point [...] after which they [Haydn und Mozart] gradually emerged as leaders of the Viennese school“ (Preface, S. XV), und 1802 Beethovens *Zweite Symphonie* als „watershed [...] the last of his big works in which he looked to Haydn and Mozart for inspiration“ (S. 788). Der Darstellungsmodus ist, wie in den beiden anderen Bänden, der einer unangestregten Erzählung, ohne Pedanterie, auftrumpfende Gelehrsamkeit und penetrante Methoden-Reflexion, aber anschauungs- und erfahrungsgesättigt, getragen von einer stupenden Werkkenntnis und nicht zuletzt einer nie nachlassenden Begeisterung für den Gegenstand. Was Susan Wollenberg über den zweiten Band sagte, gilt auch hier: „Indeed, it can all too easily make other, perfectly respectable histories seem somehow flat by comparison“.

Die Darstellung folgt der Chronologie der Lebensläufe, die intern vor allem durch die Werk- und Gattungschronologie gegliedert sind: zuerst die allzu kurze Wiener Zeit Mozarts; dann Haydns Schaffen in Eszterháza, London und Wien; schließlich Beethovens Karriere bis zur *Zweiten Symphonie*. Angefügt sind zwei Miszellen über Michael Kellys unzuverlässige Wiener Erinnerungen und über Sartis Besuch einer Aufführung von Haydns *Armida* in Eszterháza 1784 nach der Darstellung von Framery 1810; Framerys rührende Anekdote über Sartis Begegnung mit Haydn – „so touching [...] it deserves to be considered true, whether it is or not“ (S. 802) – setzt den Schlussstein.

Natürlich ist ein Konzept, in dem so konse-

quent die Meisterwerke der Meister im Mittelpunkt stehen, gewöhnungsbedürftig. Dahinter stehen offenbar die traditionelle emphatische Idee von Klassik und die Überzeugung, dass sich diese Idee durch den analytischen Zugriff auf die jeweilige Werk-Individualität und auf die Beziehung der Werke zueinander, verstanden als virtuelles Gespräch der Komponisten, zur Erscheinung bringen lässt. Tatsächlich funktioniert das in hohem Maße, dank der außerordentlichen analytischen und darstellerischen Kompetenz des Autors, die, nicht zuletzt in ihrer Kunst der Pointierung, immer wieder an das wohl größte Vorbild in der angelsächsischen historiographisch-analytischen Tradition, nämlich Donald Francis Tovey denken lässt. Dass das Buch trotz der in diesem Konzept unvermeidlichen Reihung so zahlreicher und methodisch notwendig ganz ähnlich angelegter Werkbesprechungen ein großes und über fast 800 Seiten nicht nachlassendes Lesevergnügen bereitet, ist schon eine höchst bemerkenswerte Leistung.

Natürlich herrschen die Einzelanalysen nicht unumschränkt. In der Regel wird zunächst die Entstehung eines Werkes oder einer Werkgruppe beschrieben, häufig auch der politische Hintergrund und der institutionelle Kontext, und dabei gibt es viele historiographische Kabinettstücke – wie etwa im Abschnitt „Contexts for the Paris Symphonies“ (S. 356–361) oder in den Kapiteln über die großen Mozart-Opern ab der *Entführung*, wie überhaupt diese Kapitel zu den Glanzlichtern des Buches gehören und, zusammen mit den entsprechenden Kapiteln von Hertz' *Mozart's Operas* (1990) gelesen, die meisten Darstellungen des Gegenstandes „somehow flat“ erscheinen lassen. Dass der Verfasser eine besondere Affinität zum Musiktheater (und seit seinen *Idomeneo*-Studien vor allem für Mozarts Musiktheater) hat, zeigt sich schon im ersten Hauptkapitel, dem über die *Entführung*: Die Handlungs-Erzählung mag hier und in späteren Opernkapiteln gelegentlich breit erscheinen, aber sie vergegenwärtigt die Bühnenwirklichkeit sehr anschaulich; die analytischen Details sind auf Wesentliches pointiert, und die Querverweise – hier vor allem zum *Idomeneo* – sind immer erhellend, manchmal verblüffend und lauter Detailstudien für eine Rekonstruktion der Mozart'schen Musiktheatersprache. Andererseits mag die ausgeprägte Konzentration

on der Analyse auf tonale Strategien zunächst gewöhnungsbedürftig erscheinen, und tatsächlich zeigt sich ihr tieferer Sinn erst bei der Behandlung der *Zauberflöte*: sie „summarizes much of Mozart's long-evolving use of tonality to denote specific emotional states“ (S. 285). Man sieht, der Autor rechnet mit sehr aufmerksamen Lesern mit langem Atem, die ein gehöriges Maß an Sachkenntnis mitbringen.

Noch deutlicher wird das bei den Instrumentalwerken. Auch hier steht die Beschreibung des Einzelwerks und der Werkgruppen im Vordergrund, immer als eine musikalisch höchst sensible und anschauliche Beschreibung, die man mit großem Gewinn liest. Harmonische Details spielen auch hier eine auffallend prominente Rolle, und zahlreiche Detailvergleiche innerhalb des jeweiligen Œuvres wie zwischen den Komponisten verstärken die Tendenz, die drei „Klassiker“ von ihrem kompositionsgeschichtlichen Kontext zu trennen. Das funktioniert als Versuchsanordnung, hat aber seine Grenzen dort, wo Gattungs-Zusammenhänge nicht deutlich genug werden (wie z. B. in der Gattung Klaviertrio) und auch dort, wo fundamentale Gegensätze in der Komponierhaltung der Protagonisten (wie z. B. im Gegensatz von Mozarts sechs großen Quartetten zu ihren Modellen bei Haydn) hinter den Ähnlichkeiten im Detail zu sehr zurücktreten. Generell wird bei den Instrumentalwerken wie bei den Vokalwerken das Meiste, was als mehr oder minder allgemein bekannt gelten kann, stillschweigend vorausgesetzt – auch das kann man gut verstehen, aber es erleichtert die Lektüre nicht, wenn z. B. die Darstellung von Mozarts *Requiem* ohne Erwähnung der Händel-Beziehung oder die von Beethovens *Erster Symphonie* ohne die doch grundstürzende tonale Strategie der ersten Takte (samt der Reihe ihrer „Vorstufen“ bei Haydn) auskommt.

Aber, when all is said and done: Wenn man das Buch aus der Hand legt, hat man den Eindruck, am Gespräch der drei Komponisten, das in ihren Werken niedergelegt ist, fast unmittelbar teilgenommen zu haben, geführt von einem Cicerone unverwechselbarer Eigenart. Schlägt man es wieder auf, ist man sofort wieder gefangen von der Unmittelbarkeit, mit der hier Geschichte in lebendige Erzählung verwandelt wird. Es ist eine Erzählung aus einer sehr eigenen Perspektive, „gesehen durch ein Tempe-

rament“, und es ist nicht die einzige mögliche und angemessene Erzählung. Aber man darf wohl sagen, dass es eine bedeutende Erzählung, eine bedeutende historiographische Leistung ist.

(Februar 2010)

Ludwig Finscher

THOMAS RADECKE: *Theatermusik – Musiktheater. Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800*. Sinzig: Studio · Verlag 2006, 498 S. (Musik und Theater 2.)

Lange Zeit fristete die Schauspielmusik in der Musikgeschichtsschreibung ein Schattendasein, ungeachtet der Tatsache, dass ihr im Bühnenbetrieb des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts eine herausragende Bedeutung zukam und kaum ein namhafter Komponist hierzu beizutragen versäumte. Umso größer erscheinen daher die Herausforderungen an die Wissenschaft: Wer heute zu diesem Thema arbeiten will, muss Grundlagenforschung betreiben und sieht sich mit einer Fülle von Dokumenten und Musikalien konfrontiert, die zunächst philologisch zu beschreiben und historisch zu bewerten sind. In der vorliegenden Arbeit wird mit der deutschen Rezeption der Shakespeare-Dramen um 1800 ein theaterhistorisch zentraler Repertoirebereich erstmals umfassend und in beeindruckender Gründlichkeit untersucht. Das methodische Dilemma spricht der Verfasser schon im Vorwort an: „Bei aller Fülle hier zusammengetragener dramatischer Quellen und Kontexte gerät philologischer Positivismus als die vielleicht fatalste gegenwärtige musikologische Tendenz immer da an den Abgrund von Kunst-Buchhaltung, wo keinerlei Spekulationen oder auch Konstruktionen mehr gestattet zu sein scheinen“ (S. 11). Aus diesem Grunde erhebt Radecke „das Fragezeichen als eine vom Aussterben bedrohte Interpunktion“ zum „geheimen Widmungsträger dieser Schrift“ (S. 11) – eine durchaus wörtlich zu nehmende Botschaft, denn der Autor neigt bisweilen zu Verrätselungen. Hiervon abgesehen ist die ambitionierte Anlage der aus sechs Kapiteln bestehenden Untersuchung von beeindruckender Reichweite.

Zunächst werden Grundzüge und Tendenzen der literaturkritischen und ästhetischen Shakespeare-Rezeption in Deutschland bis 1830 anhand zahlreicher Autoren entfaltet. Sodann