

Einleitungskapitel allerdings auch darauf aufmerksam, dass das Prinzip der technischen Digitalisierung nur ein Sonderfall ist, der sich logisch aus der „begrifflich kognitive[n] Digitalisierung“ (S. 9) ergibt, da der in einer analogen Welt lebende Mensch generell – wie etwa am Beispiel von Schriftzeichen und Notenschrift erläutert wird – „Digitalität zur Gewinnung von Erkenntnis und Kultur“ (S. 10) erzeugt. In den nachfolgenden Kapiteln werden die einzelnen Medientypen (Buch/Text, Notendruck, statische Grafik, dynamische Grafik und Audio) ausführlich dargestellt und gegebenenfalls nach ihren Speicherarten unterschieden. Lobenswert ist vor allem die gründliche, differenzierte und von ihrer funktionsbedingten Systematik her auch logische Unterteilung Wollermanns, doch schießt der Autor gelegentlich über sein Ziel hinaus, indem er den Text mit überflüssigen Details – etwa zur Biographie Johannes Gutenbergs oder zu regionalen Entwicklungstendenzen des Films – anreichert, die für den darzustellenden Kontext völlig irrelevant sind.

Der zweite Teil des Bandes fokussiert auf die digitalen Ist-Zustände der zuvor ausführlich behandelten Medientypen sowie auf die daraus resultierende medientechnische Konvergenz, verbunden mit den Problemen von universaler Anwendbarkeit und Kompatibilität. Zwar behält Wollermann hier die zuvor eingeführte Systematik bei, zeigt jedoch zugleich, wie diese aufgrund der Koppelung einzelner Medien miteinander (wie etwa im Falle der DVD) an Schlüssigkeit verliert. Problematisch ist das auch dieser Abteilung vorgeschaltete Einleitungskapitel, in dem der Autor die Frage behandelt, „inwiefern bestimmte technische Erscheinungen bzw. Phänomene schon in der Kunst vorausgedacht wurden bzw. sich aus dieser entwickelten“ (S. 5). Dem Verfahren des Medienwechsels, der eigentlich schon immer zur Praxis künstlerischen Agierens gehört (und etwa auch dort zu finden ist, wo ein Notentext in Klang umgesetzt wird), weist Wollermann, ausgehend von der quasi illustrativen „Übertragung“ von Bildern in Programmmusik oder von der Oper als „multimedialem“ Kunstwerk (hier als Vorläufer „multimedialer“ und daher auf digitaler Technik beruhender Konzeptionen im Internet gedeutet) wichtige Impulse zu. Seine Ausführungen weisen allerdings eine Reihe

von Defiziten auf: So zeigt vor allem das Operieren mit dem Stichwort „Multimedialität“, dass der Autor sich einer veralteten Terminologie bedient, die inzwischen längst durch die weit differenzierteren und funktionsbezogenen Begrifflichkeiten der Intermedialitätsforschung ersetzt wurde. Wie aus der Bibliographie des Bandes hervorgeht, hat Wollermann entsprechende Literatur überhaupt nicht zur Kenntnis genommen, so dass die Darstellung von Medienwechsel und -verknüpfung sowie das Aufzeigen von Medienkonvergenzen hier ein wenig unbefriedigend bleibt.

Den dritten Teil seiner Arbeit widmet der Verfasser – aufbauend auf einer Erläuterung der technischen, industriellen und funktionalen Konvergenz von Medien samt der daraus resultierenden Möglichkeiten und Potenziale – der Erarbeitung eines Konzepts für die elektronische Publikationsform des „Cross-Media Publishing“. Dass er hier seinen eigenen Verlag (Electronic Publishing Osnabrück) als vorbildliches Beispiel darstellt, mag zwar naheliegen, wirkt aber angesichts aktueller Digitalisierungsversuche von Quellen, Audiomaterialien und Textdokumenten sowie der damit verbundenen Format- und Verknüpfungsprobleme – man denke nur an das Arnold Schoenberg Center Wien, das darauf bedacht ist, seine Bestände in einer allgemein zugänglichen, miteinander verknüpften Form im Internet zu dokumentieren – nicht bedeutsam genug. So mangelt es den Schlussfolgerungen des Autors letztlich an der nötigen Prägnanz, wie überhaupt der Bezug auf die im Buchtitel genannte Darstellung „der Speicherung, Publikation und Distribution musikspezifischer Information“ im Hinblick auf die gegenwärtige musikwissenschaftliche Praxis doch eher enttäuschend ausfällt.

(Mai 2009)

Stefan Drees

JOHANN PACHELBEL: *Sämtliche Vokalwerke. Band 11: Arien.* Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XXXVI, 123 S.

JOHANN PACHELBEL: *Sämtliche Vokalwerke. Band 4: Magnificat I.* Hrsg. von Katharina Larissa PAECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XIV, 187 S.

Mit der inzwischen in zwei von elf Bänden vorliegenden Gesamtausgabe der Vokalwerke

Johann Pachelbels haben die Herausgeber (neben den oben genannten noch Thomas Röder) gemeinsam mit dem Bärenreiter-Verlag begonnen, ein wichtiges Desiderat zu erfüllen: die Edition eines noch wenig beachteten Werkkorpus, den man gewiss nicht – wie dies noch Hans Heinrich Eggebrecht tat – mit der Bezeichnung „Nebenbeschäftigung“ abtun sollte, sondern anhand dessen die Bedeutung des Komponisten überhaupt erst in Gänze ersichtlich wird. An seinen langjährigen Wirkungsstätten St. Sebald in Nürnberg (1695–1706) und der Predigerkirche in Erfurt (1677–1690) gehörte das Komponieren von Vokalmusik jedenfalls zu Pachelbels Kernaufgaben. Dass schon seine Zeitgenossen in ihm in erster Linie den „Kern und Ausbund aller Organisten“ sahen (Johann Matthias Holtzhey, 1703), gründet wohl zuvorderst auf einer ungebrochenen Pflege Pachelbel'scher Orgelmusik in Mittel- und Süddeutschland und seiner prominenten (Enkel-)Schülerschar und weniger auf einer nur vermeintlich geringeren Bedeutung seines damals durchaus verbreiteten Vokalschaffens.

Was für Pachelbels Vokalwerke insgesamt zu konstatieren ist, gilt für seine strophischen Arien (mit instrumentalen Ritornellen, teils mit skordierten Streichern) im Besonderen, die im Band 11 der Ausgabe nun erstmals ediert wurden. Die Überlieferung der Kompositionen gliedert sich in zwei Gruppen: Auf der einen Seite sind dies die bemerkenswerterweise erhalten gebliebenen originalen ‚Belegexemplare‘ (teils Autographe) seiner 1679 in Erfurt komponierten fünf Erbhuldigungsmusiken (die damals zu Ehren der neuen Mainzer Kurfürsten musizierten Werke wurden in sogenannte Huldigungsbücher eingebunden und im Regierungsarchiv abgelegt), auf der anderen Seite wiederum anlassbezogene Kompositionen, deren ursprünglicher Kontext freilich nur noch in den wenigsten Fällen bekannt ist. Letztere liegen in D-B überwiegend ebenfalls als Autographe vor und scheinen zum größten Teil aus Pachelbels Nürnberger Zeit zu stammen. Dass sie zwischenzeitlich im Besitz Johann Nikolaus Forkels waren (also nicht, wie bislang angenommen, zum nach Berlin übernommenen Notenbestand der Erfurter Michaeliskirche gehören), ist im Kritischen Bericht (S. 113) etwas undeutlich beschrieben, jedoch nicht zu bezweifeln.

Die Edition der Stücke lässt kaum Wünsche offen. Die Dichtungen werden, sofern neben den Musikalien auch Textdrucke überliefert sind, in beiden – meist nur geringe orthographische Abweichungen aufweisenden – Fassungen unter dem Notentext abgedruckt. Im Notentext selbst wurde zumeist nur der Text der ersten Strophe unterlegt. Ob es die bestmögliche Entscheidung war, im Rahmen der Editionsrichtlinien festzulegen, deutschsprachige Stücke stets in der Schreibweise des Originals wiederzugeben und damit bewusst auf eine gemeinhin übliche Modernisierung der Orthographie unter Wahrung des originalen Lautstandes zu verzichten (hingegen werden lateinische Texte „auf die Wortformen der ‚klassischen‘ Orthographie“ gebracht; siehe S. VII), sei zwar dahingestellt. Doch dürfte dies bei Musikern, die mit deutschen Texten des Barocks wenig vertraut sind, gelegentlich zu Missverständnissen hinsichtlich der Bedeutung und Aussprache mancher Wörter führen (etwa bezüglich der Behandlung von stumpfen Endungen, wie in Strophe 1 der groß besetzten Arie *Wohl Erffurd* mit dem Wort „Wachsthumb“ in Pachelbels Partitur, wo es im Textdruck „Wachsthum“ heißt; ferner bei zusammengezogenen Wörtern: „kanstu“, „bistu“; oder bei einem „Liecht“, das sich auf „bricht“ reimen soll).

Eine anschauliche Einführung Hirschmanns in die Themenfelder Erfurter Erbhuldigung und Pachelbels Nürnberger Gelegenheitswerke – offenbar komponierte dieser hier einen partiell erhaltenen Arienzyklus auf die zwölf Monate – sowie zahlreiche Faksimiles (darunter auch Abbildungen der Erfurter Erbhuldigungsprozedur) runden die Edition ab, deren äußere Gestaltung musterhaft ist. Nur ganz wenige Druckfehler scheinen sich eingeschlichen zu haben (S. IX ein nicht zum Ziel führender Abbildungsverweis; S. XI, Sp. 2, elfte Zeile, lies: „alles“).

Der musikalische Wert dieser strophischen Arien kann kaum überschätzt werden. Mit ihrer Edition liegt nun ein großer, kunstvoller Werkbestand in jener Gattung vor, die noch bis ins zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hinein die Hauptform des musikalischen Gelegenheitswerkes war, die jedoch gerade für die – in Pachelbels Werken dokumentierte – Spätphase fast nur noch in stummen Textbüchern überliefert ist. Viele der Stücke regen dazu an (was

Hirschmann in der Einführung als eine „Zukunfts-aufgabe“ beschreibt), die Entstehungsanlässe und -umstände der Werke zu ermitteln, zumal manche Texte Hinweise auf das Profil der gesuchten Personen liefern. Hier seien zumindest die biographischen Rahmen-daten zu denjenigen Personen nachgetragen, die laut der Textdrucke als Poeten und Initiatoren von Pachelbels Erfurter Huldigungsarien firmierten: Der Textdichter von *Wohl Erffurd* und *Bleibt es denn nun also* Johann Christoph Domrich (getauft 19. Mai 1639 Erfurt, Barfüßerkirche, begraben 3. April 1688, Predigerkirche) war schon zu Zeiten der Erbhuldigung Rektor an der Predigerschule (mindestens seit 1678; siehe Martin Bauer, *Erfurter Personalschriften 1540–1800*, Neustadt a.d. Aisch 1998, besonders S. 58 und 481) und trat in Erfurt vielfach als Gelegenheitsdichter hervor. Florian Schmied (geb. um 1630 Erfurt, gest. 1683 ebd.), der ausgewiesene Textdichter von *So ist denn nun die Treu* und vielleicht gar der Dichterkomponist von *Nachdem die Treuepflicht*, war von 1668 bis zu seinem Tod Kantor an der Predigerschule.

Der zweite in der Reihe erschienene Band umfasst drei der insgesamt elf – wohl sämtlich in Nürnberg entstandenen – Magnificat-Vertonungen Pachelbels (PWV 1501, 1502 und 1505), wie sie in den sogenannten Tenbury-Handschriften (in GB-Ob) überliefert sind. Auf die eingehenden Untersuchungen der Manuskripte durch Katharina Larissa Paech (die Herausgeberin des Bandes) geht die im Kritischen Bericht dargelegte Erkenntnis zurück, dass die Bände – sie galten bislang unter Vorbehalten als Autographe – weitgehend von der Hand eines Schreibers stammen, dessen Handschrift derjenigen Pachelbels zwar ähnelt, der jedoch teils Papier verwendete, das erst nach dem Tod des Komponisten geschöpft wurde. Die übrigen vier Kompositionen (sämtlich in GB-Ob, Tenbury 1209) stammen laut Paech indes tatsächlich von der Hand Pachelbels; diese Annahme würde neben dem Schriftbefund auch durch den Umstand untermauert, dass sich hier die (autographe) Autorenangabe auf die Initialen „J. P.“ beschränkt. Da als einzige fremde Komposition innerhalb des Handschriftenkomplexes ein Werk von Pachelbels Sohn Carl Theodorus (1690–1750) auftaucht, zieht Paech den Schluss, dass der Hauptschreiber der Handschriften mit diesem Pachel-

bel-Sohn identisch sein dürfte – eine (auch ohne greifbare Schriftzeugnisse) schlüssige Annahme, zumal diese den immerhin bis 1779 zurück verfolgbareren Überlieferungsweg der Manuskripte in England erklären würde: C. T. Pachelbel wanderte spätestens 1733 über England nach Amerika aus. Das Phänomen der Schriftassimilation lässt sich im Übrigen tatsächlich auch am Beispiel der Pachelbel-Familie beobachten: Die Handschrift des zweiten Sohnes von Pachelbel, Wilhelm Hieronymus (1686–1764), wie sie in einer (bisher ebenfalls nicht greifbaren) Schriftprobe im Stammbuch des Nürnberger Buchhändlers Friedrich Roth-Scholtz belegt ist (Eintrag datiert „Nürnberg den 23 Jan: 1715“; D-GOI, Chart B. 999, fol. 160<sup>f</sup>), zeigt deutlich eine Beeinflussung von der Handschrift des Vaters. Ja, die Schriftprobe könnte sogar Anlass geben, in Erwägung zu ziehen, ob Wilhelm Hieronymus identisch mit einem derjenigen Schreiber ist, die in den Nürnberger Arien-Autographen Johann Pachelbels (siehe oben) die Textunterlegung für die hinteren Strophen besorgten.

Die im Band vorzüglich (und erstmalig) edierten Werke PWV 1501, 1502 und das doppelchörige PWV 1505 sind die klangprächtigsten Magnificat-Vertonungen Pachelbels und stellen an die Aufführenden höchste Anforderungen. In ihnen offenbart sich eine bemerkenswerte stilistische und formale Vielfalt: Das Gestaltungsspektrum reicht von kunstvollen Stile-antico-Fugen über mehrchörige motetische Sätze bis hin zu Accompagnato-Rezitativen und virtuosen Soli. Und so bleibt umso mehr zu hoffen, dass diese herausragenden Kompositionen nun tatsächlich Eingang in die Musizierpraxis finden werden. Zugleich darf man auf die Inhalte der übrigen, künftig zweimal jährlich erscheinenden Bände der Ausgabe gespannt sein.

(April 2009)

Michael Maul

INGO GRONFELD: *Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 2: Fasch – Millingre. Tutzing: Hans Schneider 2009. 600 S., Nbsp.*

Der 2007 erschienene erste Band des Verzeichnisses wurde in *Mf* 62 (2009), S. 288 ff. besprochen. In der Anlage wie in der gedie-