

Weimar, Salieri/Wien, Méhul/Paris nebst einem Pasticcio), sind die vergleichenden Beobachtungen entsprechend aufschlussreich. Vor allem am Beispiel der Instrumentalstücke vermag Schröter die gänzlich unterschiedlichen Annäherungen an die dramaturgische Vorgabe Kotzebues aufzuzeigen. Für die Chöre dieser Schauspielmusik werden exemplarische Nummern analysiert, die im Anhang auch in (neu gesetzter) Partitur wiedergegeben sind. Besonders erhellend ist hier vor allem, inwieweit die unterschiedlichen Vertonungen die Empathie des Zuschauers jeweils in verschiedene Richtungen zu leiten vermögen.

Den Abschluss der Untersuchung bildet die Betrachtung der beiden Festspiele *König Stephan* und *Die Ruinen von Athen*. Die Tatsache, dass ein Komponist wie Beethoven in den *Ruinen von Athen* zu einer gänzlich anderen und neuartigen Annäherung an das Genre gelangte, mag vielleicht nicht überraschen; gleichwohl ist Schröters analytische Darlegung, warum Kotzebues *Nachspiel* den besseren Nährboden für Innovationen abgab als ein Drama wie *Egmont*, in jeder Hinsicht einleuchtend. Damit wird nicht einer Nobilitierung der Gattung Schauspielmusik durch Beethoven das Wort geredet, sondern vielmehr das große Potenzial offengelegt, das diesem Genre innewohnt.

(August 2008)

Thomas Betzwieser

*MATTHIAS CORVIN: Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2005. 295 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)*

Im Unterschied zu anderen zentralen Gattungen der Instrumentalmusik um 1800 hat die Ouvertüre in der musikwissenschaftlichen Forschung lange Zeit nur eine untergeordnete Rolle gespielt, was umso erstaunlicher erscheint, je mehr man sich die Vielfalt der mit der Ouvertüre in Verbindung stehenden kulturellen Kontexte vergegenwärtigt und das Innovationspotenzial bedenkt, das einer solchen zwischen den verschiedenen Operntraditionen sowie den Gattungen des Oratoriums, des Schauspiels, des Balletts und der reinen Konzertovertüre oszillierenden Erscheinung innewohnen muss. Matthias Corvins vorliegende Kölner Dissertation stellt einen wichtigen Beitrag zur Kategorisierung der in Ouvertüren um 1800 begegnenden

Formkonzepte dar. Bewusst verzichtet der Autor auf eine mehr als cursorische Untersuchung größerer musikästhetischer, kultureller oder aufführungspraktischer Zusammenhänge und lässt so zugleich für künftige Untersuchungen zu diesem Thema noch zahlreiche lohnende Anknüpfungspunkte.

Die Arbeit besteht aus drei Teilen unterschiedlichen Gewichts, von denen der erste (S. 19–38) die Ouvertürentypen im 18. Jahrhundert (italienische Sinfonia, französische Ouvertüre, deskriptive Ouvertüre, einsätzigige Ouvertüre und Potpourri-Ouvertüre) diskutiert, während der zweite Teil (S. 39–86) die vorkommenden Formtypen des engeren Untersuchungszeitraums – mehrsätzigige Formen, einfache Reprisesform (AA), Reprisesform (ABA), Sonatensatzform, freie Reihungsform, Potpourri und Introduction – systematisch behandelt und darüber hinaus die Aspekte Orchesterbesetzung, Tonarten, Zitateinbindung, Kolorit, Tonmalerei, Programmatik, Melodik, Klang und Integration in das Gesamtwerk zusammenfassend beleuchtet. Den bei weitem umfangreichsten Teil nehmen jedoch nicht weniger als 32 chronologisch angeordnete Einzelanalysen ausgewählter Ouvertüren des Untersuchungszeitraums ein (S. 87–263).

Ein möglicher Einwand zu dieser insgesamt sehr verdienstvollen Untersuchung betrifft die Wahl des Titels. Dieser könnte suggerieren, dass Mozart und Beethoven die beiden für die historische Entwicklung der Ouvertüre im Zeitraum zwischen etwa 1775 und 1810 maßgeblichen Komponisten gewesen seien, was wohl unzutreffend sein dürfte. Zumindest indirekt wird dies vom Verfasser auch durch die Auswahl der Einzelanalysen bestätigt, unter denen Mozart lediglich mit der Ouvertüre zu dem Opernfragment *Lo sposo deluso* (1783) vertreten ist, während seine Hauptwerke nur summarisch Erwähnung finden und im Wesentlichen als bekannt vorausgesetzt werden. So zieht sich zwar die Formel von der „Ouvertüre von Mozart bis Beethoven“ als häufig repetierter Textbaustein durch die Arbeit, ohne dass auf eine Sonderstellung der beiden Komponisten inhaltlich näher Bezug genommen würde. Vielmehr dient die Polarität „italienischer“ und „französischer“ Formkonzepte als maßgebliches Bezugssystem der einzelnen analytischen Befunde. Wollte man indes für Anfang und Ende des gewählten

Zeitraumes zwei andere für das Thema repräsentative Komponistennamen wählen, könnten diese etwa Grétry und Rossini lauten; auch die Ouvertüren Cherubinis, Méhuls oder Paisiellos waren für die Geschichte der Gattung sehr wirkungsmächtige Bezugspunkte. Dass Rossini unter den Einzelanalysen nicht vertreten ist, wird durch den knappen und sehr approximativen Hinweis, dass nahezu alle seine italienischen Ouvertüren der „einfachen zweiteiligen Anlage (AA)“ folgen würden (S. 21), ebenso wenig begründet wie durch die Feststellung, dass das sogenannte „Rossini-Crescendo“ als Steigerungsmittel in der Coda bereits in italienischen Sinfonien des ausgehenden 18. Jahrhunderts begegnet (S. 66). Schon allein die Tatsache, dass Rossini dank der (in Corvins Bibliographie nicht erwähnten) Arbeiten Philip Gossetts beinahe der einzige Komponist dieser Epoche ist, dessen Ouvertüren bislang systematisch und detailliert untersucht wurden, hätte eine stärkere Berücksichtigung seiner Werke auch aus methodologischen Erwägungen nahe gelegt.

In Corvins Auswahl, die „die im systematischen Kapitel gemachten Beobachtungen am Einzelfall exemplifizieren“ soll (S. 87), entfallen auf Méhul und Beethoven je drei Werke, auf Paisiello, Cherubini und Spontini jeweils zwei Werke sowie auf Bertoni, Haydn, Holzbauer, Grétry, Mozart, Schulz, Salieri, Piccinni, Martín y Soler, Vogel, Devienne, Steibelt, Cimarosa, Boieldieu, Berton, Fioravanti, Isouard, Hoffmann, Vogler und Weber jeweils ein Werk. Tatsächlich scheint die Vielfalt und Individualität der Einzellösungen den Ausschlag dafür gegeben zu haben, eine so große Zahl unterschiedlicher Kompositionen nacheinander abzuhandeln. Der Gefahr der Monotonie einer solchen Darstellungsweise begegnet der Autor dadurch, dass er jeweils einen Einzelaspekt ins Zentrum rückt, etwa die drei Akkordschläge in Holzbauers *Günther von Schwarzburg*, das Trompetensignal in Méhuls *Hélène*, die Mediantverhältnisse in Bertons *Aline reine de Golconde* oder die Monothematik in Fioravantis *I virtuosi ambulanti*. Wo solch griffige Etikettierungen sachlich nicht gegeben sind, bemüht Corvin nicht minder plakative Ersatzlösungen: Paisiellos *La serva padrona* etwa firmiert unter „Italienische Freiheit“, Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* hingegen unter „Italienische Linie“, womit der Autor einmal mehr auf die vermeintliche Schematik italienischer

Formlösungen anspielt. Der Verlust an Detaildifferenzierung wird hier durch die Deutlichkeit der Aussage entschädigt, die freilich sehr stark auf der Annahme präexistenter Nationalstile insistiert.

In entsprechender Weise lassen auch die Schlussfolgerungen des Autors sehr klare Entwicklungslinien und Tendenzen erkennen: in Italien von der dreisätzigen Sinfonia zur einsätzigen Reprisesform, in Frankreich von der französischen Ouvertüre zur programmatischen, relativ freien Großform sowie generell zur Ausprägung von Mischformen, wie sie etwa durch Gluck, Salieri, Cherubini oder Beethoven verkörpert werden. Auch hinsichtlich der Herausbildung der Konzertouvertüren entwirft Corvin eine klare Typologie: Neben der formal freieren französischen Programmuvertüre entwickelt sich die am Sonatensatz orientierte deutsche Konzertouvertüre; als dritte Linie lässt sich die zu bestimmten Anlässen komponierte „Festouvertüre“ identifizieren. Die im Titel hervorgehobene Konzentration auf die Formkonzepte erweist sich somit auch als methodische Stärke, die das Buch zu einem wichtigen Referenzwerk zu seinem Thema macht.

(Februar 2008)

Arnold Jacobshagen

*Musikalische Gesprächskultur. Das Streichquartett im habsburgischen Vielvölkerstaat. Symposium 25.–27. April 2002. Hrsg. von Manfred ANGERER, Carmen OTTNER, Eike RATHGBER. Wien: Musikverlag Doblinger 2006. 172 S., Nbsp. (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Band 12.)*

Wenn Manfred Angerer in seiner Einleitung zum vorliegenden Tagungsband den Verlegenheitscharakter des Themas einer „musikalischen Gesprächskultur“, spezifiziert durch die geographisch-politische – und implizit ethnographische – Eingrenzung „im habsburgischen Vielvölkerstaat“, eingesteht, vergibt er vor schnell ein spezifisches Erkenntnispotenzial. Im Rahmen eines Symposiums, das seinen wissenschaftlich-thematischen Anspruch dem eher formalen Aspekt der Notwendigkeit von Tagungen nachgeordnet hat (S. 8), ist es zunächst nicht erstaunlich, dass eine Vielzahl der Beiträge auf eine theoretische Reflexion der immerhin nicht unproblematischen Unterstellung einer kommunikativen Funktion einer bestimmten