

funden hat. Aus diesem Grund ist „Intermezzo“ nicht gleich „Intermezzo“, wenn es einerseits um den in ganz Italien verbreiteten kleinen Zweiteiler von der Art der *Serva padrona* Pergolesis geht, andererseits aber ein Werk gemeint ist, das in Rom zwischen den Akten einer Sprechtheaterkomödie zur Aufführung kam. Letzteres ist meist ein Mehrakter mit gegenüber dem Standard verringerter Personenzahl, während ersteres von der Anzahl der Personen und den formalen Gegebenheiten ganz anderen Bedingungen gehorcht und eigentlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien schon fast ausgestorben war. Statistiken, die ungeachtet dieses Sachverhalts zwischen „Intermezzo-Typ“ und „Dramma giocoso-Typ“ unterscheiden (S. 135) sind deshalb ein wenig irreführend. Vielleicht wären die dort aufgeführten Zahlen zur Häufigkeit von Arien, Duetten und größeren Ensembles auch ein wenig anders ausgefallen, wenn z. B. etwas mehr Werke von Domenico Cimarosa Berücksichtigung gefunden hätten. Für Werke auf Libretti von Carlo Goldoni auf die maßgebliche Gesamtausgabe von Bruno Brunelli zurückzugreifen, ist ferner durchaus legitim. Doch ist dabei zu bedenken, dass hier der Text sich nach den Libretti der Uraufführungen richtet, die vielfach schon in den 1740er- und frühen 1750er-Jahren stattgefunden haben, also vor dem hier sonst anvisierten Untersuchungszeitraum, und damit einen älteren Entwicklungsstand widerspiegeln, der bei späteren Aufführungen durch Eingriffe zum Teil erheblich verändert wurde. Deshalb wäre zu überlegen, ob das Fehlen eines Vokabulars für die Empfindsamkeit (S. 271), das die Verfasserin bei einigen Operntexten Goldonis zu Recht feststellt, für die Opera buffa nach 1760 noch Gültigkeit hat. Ebenso kann man durchaus darüber streiten, ob Mozarts Opern buffe idealtypisch für die Gattung stehen können und somit im Kontext der vorliegenden Untersuchungen zum Vergleich geeignet sind. Die Gräfin Almaviva (S. 112) aus Mozarts *Figaro* ist überdies schon eher eine Parte di mezzo carattere als eine Parte seria, weshalb die Tatsache, dass in dieser Rolle auf die Sentimentalität der Comique zurückgegriffen wird, vielleicht weniger ungewöhnlich ist als es zunächst den Anschein hat.

Aufschlussreich sind die von Ruth Müller-Lindenberg dargelegten Erkenntnisse zu Unter-

schieden in der Gestaltung der dramaturgischen Muster in Opéra comique und Opera buffa, der Typisierung des auftretenden Personals und der musikalischen Nummern. Die für Comique und Buffa unterschiedliche Bedeutung des Standesunterschieds zwischen zwei Liebenden als konfliktgenerierendes Moment verweist deutlich auf ein in Frankreich und Italien unterschiedliches gesellschaftliches Umfeld. Interessant sind aber auch die Überlegungen zum musikalischen Idiom der beiden Genera. Die in Comique und Buffa unterschiedliche Gewichtung von komödiantischer Intrige und sentimentaler Liebesbeziehung wirkt sich z. B., wie die Autorin überzeugend ausführt, auf Charakter und Inhalt der einzelnen Nummern aus, gibt deshalb den ‚expressiven‘, den Liebesarien in der Comique größere Bedeutung als in der Buffa. Nicht zuletzt aufgrund dieser Ergebnisse, die Neuland erschließen, interessante Denkanstöße geben und neue Perspektiven eröffnen, fällt das Gesamturteil über die Untersuchung positiv aus. Sie ist ein lesenswerter, anregender Beitrag zur Erforschung des komischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert.

(August 2007)

Daniel Brandenburg

ASTRID TSCHENSE: *Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen. Komposition als Interpretation. Hamburg: von Bockel-Verlag 2004. 547 S.*

Die Bonner germanistische Dissertation (Datum des Einreichens bzw. der Annahme durch die Fakultät nicht angegeben) verfolgt unter dem Vorzeichen „Goethe“ eine kompensiöse Tendenz. Wollte man den Horizont auch unter dem Vorzeichen „Schubert“ methodisch öffnen, so hätte man aus jüngerer Zeit Perspektiven einzubeziehen, wie sie z. B. die schönen Bücher von Susan Youens (Notre Dame University) aufgezeigt haben, u. a. *Schubert's poets and the making of Lieder* (1996), *Schubert, Müller, and ‚Die schöne Müllerin‘* (1997), *Schubert's late Lieder. Beyond the Song-Cycles* (2002). Diese Bücher handeln nun zwar nicht von sogenannten ‚Höhenkammdichtern‘, sondern von Ladislaus von Pyrker, Karl Gottfried von Leistner, Franz Xaver von Schlechta, Johann Mayrhofer, Gabriele von Baumberg, Johann Gabriel Seidl, Theodor Körner, Mat-

thäus von Collin, Ernst Schulze und Wilhelm Müller. In Schuberts Händen mischen sich deren Gedichte selbstverständlich mit Goethe-Texten, und das nicht nur chronologisch. Der kompositorische Anspruch, den solche Autoren stellen, ist keinesfalls anderer Natur, und er ist schon gar nicht gering.

Doch der methodische Fokus dieser ohne Zweifel aufwändigen Studie richtet sich nur sekundär auf Schuberts Kompositionsverfahren, es geht der Verfasserin primär um die Geschicke, die Goethe-Gedichten bei ihrer Verwandlung in Musik widerfahren.

Dies stellt eine Einleitung der Verfasserin über ihre Ziele und Absichten klar, nicht ohne kritische Seitenblicke auf die Forschung, die neben Hilfen auch allerlei Hindernisse bietet. Direkten Weges leitet auf die eigentliche Untersuchung ein Überblick zur Liedästhetik im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert hin, wobei auffällt, dass die Verfasserin insbesondere mit Notabeln der Wissenschaft (z. B. Georgiades, Walther Dürr, Staiger) nicht immer auf das Sanfteste umspringt. Es folgen – und das legt den Duktus der ganzen Arbeit unzweideutig fest – ein Kapitel zu Goethes Liedästhetik und eines zu Goethes „Verhältnis zur neuen Komponistengeneration“. Bei dem letzteren ist im Schwerpunkt von Schubert die Rede, obwohl wir bis heute nicht sicher sagen können, ob Goethe von Schuberts Kompositionen überhaupt je einen Eindruck gewinnen konnte. Genannt werden ferner Karl Eckert und Felix Mendelssohn, den Goethe als Komponisten nur ephemere wahrgenommen hat, in erster Linie ließ er sich von ihm musikgeschichtlich unterrichten.

Ein Überblick über Schuberts Entwicklungsgang als Liedkomponist führt zu dem Kernteil der Arbeit. Dieser enthält die eigentliche Leistung der Verfasserin: ein interpretierender Durchgang durch die Mehrheit der Goethe-Vertonungen Schuberts. Sie werden wie in einem Lexikon in Einzelartikeln von zum Teil nicht geringem Umfang interpretiert. ‚Mehrheit‘ heißt: mehrstimmige Gesänge sind nicht behandelt. Darunter gibt es allerdings nicht wenige sehr hoch greifende Goethe-Kompositionen, Beispiele erübrigen sich. Schuberts nur schwer zu überschauende Vertonungen aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (immerhin 26 „Versuche“ auf nur neun Texte!) sind in einem

zusammenhängenden Kapitel zusammengefasst (S. 399–438). Schließlich fehlen aus *Faust* die Domszene (D 126) und *Gretchen im Zwin-ger* (D 564). Das mag man verschieden beurteilen, aber es zeigt, dass die Verfasserin als eine Vertonung etwas ansieht, was identisch oder zumindest eng verwandt mit dem ist, was man traditionell und in Goethes Umgebung unter ‚Lied‘ verstand.

Mit einer Zusammenfassung über das „Verhältnis von Dichtung und Musik“ findet die Arbeit ein abschließendes Dach, aber noch kein Ende: Die Verfasserin bietet zusätzlich einen Vergleich der von Schubert verwendeten Texte Goethes mit dem Wortlaut in seinen Kompositionen. Dieser bleibt freilich, da die Vorlagen nicht immer sicher bestimmbar sind, teilweise hypothetisch.

Unbedingt festgehalten sei, dass sich die Verfasserin in musikalischen, auch musikwissenschaftlichen Sachverhalten, also z. B. Harmonielehre, Formenlehre, musikalischer Satz, als absolut sattelfest erweist. Wenn diese Arbeit Fragen und Probleme aufwirft, dann sind diese im Wesentlichen germanistischer Natur.

Um die zahlreichen Kompositionen vergleichbar zu machen, gliedert die Verfasserin ihre Einzelanalysen nach vier, mehr oder minder wertenden Kategorien (in Klammern der Originalwortlaut):

1. Schubert fasst das vom Dichter Gemeinte kongenial auf und setzt es vollständig und korrekt um („im Sinne Goethes“).

2. Schubert setzt komponierend-interpretierend eigene Akzente („intensivierter Gefühlsausdruck“); ein Gedicht könnte freilich auch erzählend oder szenisch oder lehrhaft angelegt sein.

3. Was Schubert aufnimmt und umsetzt, liegt deutlich neben Goethes Intention („Dominanz von Nebentönen“).

4. Wenn Schubert ein Gedicht mehrfach vertonte, dann zeugt das von seinem Bemühen, der Aussage eines Gedichts immer besser gerecht zu werden, aus der Sorge um die Treffsicherheit seiner Interpretationen heraus („Sonderfall Doppelvertonung“).

Nur gestreift sei eine ganz kleine Kategorie „Ironisches“, in der u. a. *Der Sänger* („Was hör ich draußen vor dem Tor“, D 149) vorkommt. Dabei ist der Verfasserin ganz entgangen, dass dies ein ‚Dichtergedicht‘ mit poetologischem

Sinn ist. Hier aber wird es einem „Bänkelsänger“ zugeschrieben. Ein Bänkelsänger am Hof eines Königs! Und das in einem Zeitalter, in dem ein Klopstock, ein Hölderlin unter einem Sänger das Höchste des Dichterbegriffs erfassen! Da hat sich der Betreuer der Arbeit wohl ein kleines Schläfchen gestattet.

Die gründlichen Analysen haben ihren Wert, auch wenn in manchen Grundannahmen nicht jeder der Verfasserin folgen wird, weil die angeführten Kategorisierungen ab und an leichte Verbiegungen mit sich bringen. Goethes Vorstellungen vom Lied stammen nun einmal aus dem 18. Jahrhundert. Weder vom Leipziger Rokoko noch vom Volksliedersammeln führt ein Weg zu Schubert; Goethe aber sah sich während seiner gesamten Schaffenszeit unablässig von seinen Berliner Partnern bestätigt. Schubert hat andere Ahnen und vor allem einen ungeheuren Willen, eigene Wege zu gehen. Heute wäre wohl mancher den Liedbegriff überhaupt gerne los, schließlich bieten uns Schuberts Zeitgenossen mit „Gesängen“ einvernehmlich etwas Passendes. Spätestens seit dem groß angelegten Vorstoß *Musikalische Lyrik* von Hermann Danuser (2004) unterliegt jeder, der terminologisch neue Wege gehen will, einem neuen Rechtfertigungszwang. (Dazu auch Jörg Krämer, „Lied“ oder ‚Musikalische Lyrik‘, in: *Musik und Ästhetik* 10, Heft 39, 2006, S. 81–88.) Schließlich: der für die Untersuchung konstitutive Terminus ‚Vertonung‘ kann auch zur Fußangel werden. Bleibt denn wirklich bei einer ‚Vertonung‘ das Gedicht als Gedicht erhalten? Der Rezensent hält es in diesem Punkt mit Lawrence Kramer: „no composer is responsible to the poet’s sense of a text“ (*Decadence and Desire*, 1990, S. 116). Auf den konkreten Fall angewandt: Schubert schrieb Gesänge nach höchsten Ansprüchen und Vorstellungen, aber seinen eigenen, und die waren vielgestaltig. Dazu haben ihn immer wieder die Dichter angeregt, Goethe auch, damit gelangen deren Rolle und Bedeutung auch an ihre Grenzen.

Der Untertitel dieser Arbeit deutet tatsächlich Germanistisches an. Er setzt voraus, dass ein Gedicht einen ganz bestimmten Sinn habe, im Augenblick seiner Erschaffung wie in seinem Fortleben, bis zum heutigen Tage, unberührt von jeglichem Gebrauch, beispielsweise in der Musik. Dieser Sinn aber, so wird ferner

vorausgesetzt, ist dem Interpreten bekannt, so dass er imstande ist, die Leistung des Komponisten daran zu messen. Die alltägliche Erfahrung sagt dem Literaturwissenschaftler freilich, dass es (mit Gadamer) ungefähr so viele Goethe-Gedichte gibt wie Interpretationen dazu existieren. Die der Komponisten sind oft viel schöner, nicht selten auch klüger als die der Philologen.

(Juni 2007)

Hans Joachim Kreutzer

*CARENA SANGL: Der Cäcilianismus in Salzburg unter Erzbischof Johannes Kardinal Katschthaler. Sinzing: Studio-Verlag 2005. XII, 340 S., Abb., Nbsp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 8. / Schriftenreihe des Konsistorialarchivs. Band 7.)*

Die Cäcilianismus-Forschung hat in den vergangenen zwei Jahrzehnten durch verschiedene Symposien und Publikationen enormen Aufschwung erfahren, so dass Winfried Kirsch in seinem Artikel „Cäcilianismus“ in der zweiten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* einen beeindruckenden Forschungsstand konstatieren konnte. Dennoch: diese musikwissenschaftliche Forschungsrichtung hat noch keineswegs die Beachtung erhalten, die die Erforschung einer nicht nur kirchenmusikalischen, sondern vielmehr auch allgemein kirchlichen und kulturellen Massenbewegung (denn dies war der Cäcilianismus zweifelsohne) nach sich ziehen müsste.

Es ist zum einen das große Verdienst der Dissertation Carena Sangls vom momentanen Forschungsstand aus in gebündelter Weise nach den Grundlagen des Cäcilianismus zu fragen und „insbesondere liturgische und geistesgeschichtliche Aspekte [zu berücksichtigen], um ein cäcilianisch-historisches Denken kontrastreicher darstellen zu können“ (S. 2). Zum andern beleuchtet die Verfasserin einen regional bzw. lokal begrenzten Bereich unter Führung einer herausragenden Persönlichkeit als konkretes Beispiel vor dem allgemein beschriebenen cäcilianischen Hintergrund: „Die Darstellung des Salzburger Cäcilienvereins – der kirchenmusikalische Einsatz Kardinal Katschthalers und das programmatische Anliegen der Bewegung – versucht zu zeigen, in welcher Weise die im ersten Teil beschriebenen Geistesströmungen in lokal eigentümlicher Prägung

Form annehmen konnten“ (S. 3). Dabei greift Frau Sangl zum einen auf neueste religions- und kirchengeschichtliche Literatur zurück, zum andern auf eine große Menge handschriftlichen und gedruckten Quellenmaterials aus der Zeit Katschthalers, was ihrer Arbeit auch einen hohen Authentizitätsgrad verschafft.

Im ersten Hauptteil ihrer Dissertation kommt Carena Sangl auf die geschichtlichen Voraussetzungen zurück, von denen die Aufklärung die schwerwiegendsten Folgen nach sich zog: „Es fand ein Bruch mit dem Grundpostulat christlichen Musikdenkens statt, das von dem Lob und der Verherrlichung Gottes ausgeht. Pädagogische Absichten sollten vorangetrieben werden“ (S. 17). Die kirchliche Neuorientierung brachte im Laufe des 19. Jahrhunderts eine neue Förderung der Volksfrömmigkeit, u. a. durch moderne Mittel des Massenzeitalters, hervor: „Das reihte den Cäcilienverein in ein allgemeines Konzept ein, das auf diesem Wege versuchte, einen breiteren Einfluß auf die Gesellschaft zu bewahren, um einer Zerstörung der Societas christiana entgegenzuhalten“ (S. 22).

Von den Ausführungen zu den geistigen Ursprüngen des Cäcilianismus bestechen vor allem diejenigen zu einer „Musikalischen Restauration zur Verwirklichung eines anthropologischen Modells“ (Kapitel I B, 1c), die maßgeblich von Johann Michael Sailer beeinflusst wurde. Allerdings mussten die Reformpläne Sailers und seines Schülers und Vertrauten Carl Proske in Regensburg mehr als zwei Jahrzehnte auf ihre Verwirklichung warten, nachdem Sailer als Bischof von Regensburg gestorben war und erst mit Bischof Valentin von Riedel ab den 1850er-Jahren eine cäcilianische Kirchenmusikreform in Regensburg wieder gefördert wurde – dieser Hintergrund hat in die Literatur kaum Eingang gefunden, so auch nicht bei Sangl. Der kirchlich-hierarchische Aspekt bzw. die Genehmigung und Förderung der cäcilianischen Kirchenmusikreformen durch die jeweiligen Bischöfe ist vor allem für die Zeit von ca. 1850 bis 1890 ausschlaggebend, danach verliert der Cäcilianismus an Einfluss, was auch an Katschthalers Wirken gezeigt werden kann.

Wieder einmal wird, hier an dessen Vita, deutlich, wie Lehrer und Priester das Musikleben im 19. bis ins 20. Jahrhundert maßgeblich prägten. Für Katschthalers kirchenmusikali-

sche Ausrichtung waren zum einen die Ideen Franz Xaver Witts, zum andern, den Choral betreffend, die Aufführungspraxis der Beuronener Benediktiner ausschlaggebend (S. 58). Dadurch wird Katschthalers pragmatisches Verhältnis im Choralstreit um die sogenannten offiziellen bzw. authentischen Choralbücher verständlicher. Auf Katschthalers „kirchliche Tonstücke“ (Kapitel II, B) geht Sangl nur am Rande ein; die im Anhang vorgestellten gedruckten Kompositionen geben einen guten Eindruck von der kirchlichen Gebrauchsmusik unter dem Einfluss des Cäcilianismus, wobei die durchaus divergierenden kompositorischen Tendenzen – pseudo-modale, choralartige sowie eher volkstümlich-effektvolle Stücke – eine intensivere Auseinandersetzung nach sich ziehen könnten.

Im Folgenden (Kapitel II, C) legt Carena Sangl überzeugend dar, wie Katschthaler in seinem musikhistorischen Verständnis, an seiner *Geschichte der Kirchenmusik* bestens demonstriert, und in seinen musikhistorischen und liturgischen Vorstellungen von maßgeblichen Persönlichkeiten geprägt wurde, insbesondere von August Wilhelm Ambros, Valentin Thalhoffer und Johann Baptist Lüft. Katschthaler wollte mit seiner Kirchenmusikgeschichte weniger „das musikalische Verständnis des Musikers, sondern vielmehr das des Klerikers wecken“ (S. 94).

Carena Sangls sehr fundierte Aufarbeitung des Salzburger Cäcilianismus zeigt, wie sehr der Einfluss Regensburgs und insbesondere Franz Xaver Witts für die ‚ideologische‘ Ausrichtung der Kirchenmusikreformen maßgeblich war. Eine alternative Richtung unter Johann Evangelist Habert hatte keine Chance gegen die von Regensburg eingesetzte Propaganda – hier geben auch die Briefe Witts und Haberts im Anhang (B) anschauliche Beispiele. Bis zu Katschthalers Wirken als Präses des Vereins war der Salzburger Cäcilienverein allerdings kaum wirksam; und selbst danach waren die erfolgreichen Maßnahmen eher überschaubar: „Die Gründung der Chorschulen und vor allem die Veranstaltung des ersten Fortbildungskurses waren die eigentlichen Höhepunkte des Salzburger Cäcilienvereins unter der Leitung Katschthalers“ (S. 160). Was das Programm des Salzburger Cäcilianismus betrifft, bleibt auch diesmal Carena Sangl einen