

systemtragender und ästhetischer Argumentation Glareans auf den Grund, die sich aus phasenweisem Entstehen der Beispielsammlung, aus Sebald Heydens Einfluss und aus dem Ziel, die eigene Modustheorie zu legitimieren, ergaben. Frau Schiltz erörtert sorgfältig, wie primär vom Höreindruck her Glarean urteilte, wie er das zur Komposition erforderliche „ingenium“ als Naturanlage einschätzte, daher vor seiner artifiziiellen Zur-Schau-Stellung warnte und so die berühmt gewordenen Rätselkanons aus dem *Dodekachordon* kritisch betrachtete, wohingegen ‚professionelle‘ Autoren (Cerone ist Gegenpol) in solch komplexen Gebilden die Krönung musikalischer Satzkunst sahen.

Aufs Biographische richten sich die Studien von Franz-Dieter Sauerborn („... hic est celebris ille Glareanus“ – Glareans Leben und Persönlichkeit“), Barbara Mahlmann-Bauer („Glarean und die Reformation – Eine Neubewertung“) und Winfried Hecht („Rottweil zur Zeit Glareans“) samt dessen und Andreas Traubs ergänzender Übersicht („Choralquellen aus Rottweil“). Sauerborns Lebensskizze Glareans, die neue Forschungen zusammenfasst, öffnet Blicke auf den vielseitigen Humanisten Glarean, dessen Interesse für Musik tief, doch beigeordnet war, auf den Hintergrund der Dichterkronung und sein Wirken als Propagandist des Kaiserhofes. Wie neben dem politischen Umfeld die geistes- und kirchengeschichtlichen Turbulenzen auf Glarean einwirkten und wie er sich unter Freundschafts- und Loyalitätskonflikten zunehmend bewusst zur Papstkirche hielt, zeichnet Frau Mahlmann-Bauer an Primärquellen (Gedicht an Oswald Myconius, Briefwechsel Erasmus von Rotterdam, Huldrych Zwingli u. a.) überzeugend nach. Ergänzend erörtert Martin Kirnbauer („...alle sind lang‘ – Glareans Erläuterungen zur Mensuralnotation und die musikalische Praxis“) an handschriftlichen Glossen zum Antico-Druck der 1561 zu Ehren Glareans gesungenen *Missa De beata virgine* Josquins einige Momente der Mensuralpraxis.

Drei sehr konzentrierte Aufsätze wenden sich regional oder punktuell bedeutsamen Aus- und Nachwirkungen der Glareanschen Lehre zu: Isabelle His („Das *Dodecacorde* von Claude Le Jeune [1598] im Kontext der französischen Rezeption der Traktate von Glarean und Zarlino“), Wolfgang Horn („Andreas Raselius Ambergensis als Verehrer Glareans – Eine Mis-

zelle zur Glarean-Rezeption um 1600“) und Melanie Wald („Die Beendigung der Geschichte – Glarean, Kircher und die katholische deutsche Musiktheorie“). Frau His zeigt an Le Jeunes Psalmenzyklus, der im Titel an Glarean anknüpft, in Anordnung und Benennung der Tonarten aber der Lehre Gioseffo Zarlinos von 1571 folgt, den Einfluss der beiden 12-Modi-Systeme, die in Frankreich bis zur Bevorzugung der Zarlino-Ordnung (C-Beginn, numerische statt griechische Benennung) konkurrierten. Den engen Anschluss an Glarean bei Raselius (besonders *Dodecachordum vivum* und *Hexachordum [...] musicae*) erörtert Horn mit exzellenten Ausführungen zur Relativität der Modus-Kategorie überhaupt und zur – den bloßen ‚Sachgehalt‘ übersteigenden – Bedeutung des sprachlich-geistigen Mediums der Latinität für humanistische Autoren wie die genannten (auf S. 276, Zeile 15, tilge „nicht“ – das störendste der Druckversehen des Bandes). Im Schlussbeitrag untersucht Frau Wald souverän eine Reihe verblüffender Gemeinsamkeiten zwischen Glarean und Athanasius Kircher im theologisch motivierten Ziel der „instauratio“ durch „absolute“ Entwürfe, die das Immerwährend-Gültige der Musik fassen, letztlich „zum Stillstand gebrachte Geschichte“ (S. 299) implizieren und der katholischen deutschen Musiktheorie wegweisend wurden.

Das ansprechend gestaltete (mit Personenregister versehene) Buch bietet den zur Zeit aspektreichsten, erhellendsten und inspirierendsten Zugang zur musikgeschichtlichen Rolle Glareans.

(April 2007)

Klaus-Jürgen Sachs

*Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium „Seliges Erwägen“ zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung. Theologie und Musikwissenschaft im Gespräch. Hrsg. von Martina FALLETTA, Annette MEHLHORN und Ulrich SIEGELE. Frankfurt am Main: Haag + Herchen Verlag 2005. 282, IX S., Abb. (Arnoldshainer Texte. Schriften aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Arnoldshain. Band 127.)*

Wie festgefügt die Bilder sind, die wir uns von Komponisten der Vergangenheit gemacht haben, erweist sich spätestens dann, wenn jemand versuchsweise die Perspektive wechselt. Eben dies geschieht im vorliegenden Band,

der die Beiträge zu einer Tagung der Evangelischen Akademie Arnoldshain zusammenfasst. Dem „Thomaskantor“ Bach, Inbegriff des (protestantischen) Kirchenmusikers, den von ihm vertonten Texten und der Ausdeutung dieser Texte durch die Komposition widmet sich nicht nur die Musikwissenschaft, sondern seit einigen Jahren auch die theologische Bachforschung; dass Bach auch geistlich-theologisch Wichtiges und Untersuchenswertes mitzuteilen hat, gilt längst als selbstverständlich. Die gleiche Ehre wurde bisher weder dem Weltmann Händel noch seinem Freund Telemann zuteil, letzterer wiederum Inbegriff eines Komponisten der Aufklärung und damit – so will es das Klischee – quasi *per definitionem* kirchenmusikfern. Telemann selbst sah das anders; in seiner Autobiographie von 1718 bezeugte er, dass er „allemaal die Kirchen-Music am meisten werth geschätzt, am meisten in andern Autoribus ihrentwegen geforschet, und auch das meiste darinnen ausgearbeitet habe“. So widmete sich die Arnoldshainer Tagung Telemann als Kirchenmusiker und der doppelten Frage zum einen nach unserem offenbar korrigierungsbedürftigen Telemann-Bild, dem zufolge ein Aufklärer kein wahrer Kirchenmusiker sein kann, und zum andern der historischen Spannung zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung, wie sie sich auch in der protestantischen Kirchenmusik Telemanns niederschlägt. Als Fixpunkt diente dabei Telemanns Passionsoratorium *Seliges Erwägen*, dessen Text ebenfalls von Telemann stammt und das 1722 in Hamburg erstaufgeführt wurde. Die Verfasser der von Martina Falletta, Annette Mehlhorn und Ulrich Siegele herausgegebenen Beiträge sind teils MusikwissenschaftlerInnen, teils TheologInnen, ihre Fragestellungen und Perspektiven bewusst sehr unterschiedlich.

Annette Mehlhorn skizziert in ihrem Beitrag die Möglichkeiten eines Dialogs zwischen Theologie und Musik(wissenschaft), Wolfgang Hirschmann untersucht Telemanns frühe Passionsoratorien *Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus* (Frankfurt 1716) und *Seliges Erwägen* und konstatiert einen musik- und ideengeschichtlichen Wandel, in dem sich Gedanken der Aufklärung und die Tendenz hin zu einer ästhetischen Autonomie niederschlagen. Carsten Lange beschäftigt sich generell mit Telemann als Komponist geistlicher Werke; er

umreißt zunächst die Möglichkeiten und Bedingungen einer sinnvollen Erforschung dieses Repertoires und fragt dann insbesondere nach den Gründen für die hohe Wertschätzung der Kirchenmusik Telemanns bei den Zeitgenossen. Wolf Hobohm präsentiert die theologischen Erträge und Fragestellungen der Telemannforschung seit etwa 1960. Harald Schultze befasst sich mit den Texten zweier weiterer geistlicher Werke Telemanns: mit der *Donnerode*, nach dem Zeugnis Karl Wilhelm Ramlers zum Gedenken an das Erdbeben von Lissabon (1755) aufgeführt und – wie Schultze sehr überzeugend darlegt – dem Konsens der „frommen Aufklärung“ entsprechend konzipiert (S. 75), und mit dem *Tod Jesu* und dem neuen Jesusbild, das Ramler hier propagiert. Mit dem liturgischen Kontext der Kantaten Telemanns beschäftigt sich Wolfgang Robsch am Beispiel von *Danket dem Herrn, denn er ist freundlich* (TVWV 1:157). Paul-Gerhard Nohl kehrt wieder zum *Seliges Erwägen* zurück; er diskutiert das Passionsverständnis des Textes vor der Folie der lutherisch-orthodoxen Passionsdeutung und konstatiert „Verschiebungen und Veränderungen [...] in Richtung ‚Aufklärung‘“ (S. 89). Ute Poetzsch-Seban stellt die wahrhaft beeindruckende Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werkes dar; Ulrich Siegele untersucht den Aufbau von Telemanns Passionsoratorium und zeigt Planungsverfahren auf, die der Gliederung der Betrachtungen und ihrer Sätze, der Ordnung der Tonarten, der Instrumentierung und der zeitlichen Organisation des Werkes zugrunde liegen könnten. Der bei weitem umfangreichste Beitrag stammt von Renate Steiger; sie wendet den Ansatz der theologischen Bachforschung auf Telemanns *Seliges Erwägen* an und präsentiert eine Fülle von Beobachtungen zu Text und Musik, wie sie sich einerseits vor dem Hintergrund der lutherischen Passionspredigt und der geistlichen Dichtung und andererseits mit Blick auf weitere zeitgenössische Passionsmusiken ergeben. Was hier überdeutlich wird, ist nun wiederum gerade die Traditionsgebundenheit des Werkes. Renate Steiger lässt allerdings im Wesentlichen das von ihr vorgelegte Material sprechen; den Versuch einer Standortbestimmung Telemanns zwischen lutherischer Orthodoxie und der Ästhetik der Aufklärung verschiebt sie auf einen zweiten Arbeitsgang, den nun andere werden übernehmen müssen.

Wer sich (wie die Rezensentin) mit katholischer geistlicher Musik des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt, legt das Buch vermutlich mit heftigen Neidgefühlen aus der Hand; von einer ähnlich intensiven und fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Theologie und Musikwissenschaft wie der, von welcher Bach und nun auch Telemann profitieren, kann man auf der anderen konfessionellen Seite nur träumen, gerade auch, was die Erforschung nichtliturgischer geistlicher Musik betrifft. Davon abgesehen, würde beiden Seiten (hier wie sonst) ein Blick über die konfessionelle Mauer nur nützen. Betrachtet man Telemanns *Seliges Erwägen* von der Geschichte des italienisch-katholischen (Passions-)Oratoriums aus, so ergeben sich Parallelen, die wiederum die Diskussion um die Einordnung des Telemann-Werkes zwischen Orthodoxie und Aufklärung relativieren. Christian Friedrich Hunold, der als Verfasser des frühesten deutschen Passionsoratoriums gilt, hatte auf das italienische Oratorium als Bezugspunkt verwiesen. Dort aber finden sich die „Loslösung vom Wortlaut der Bibel und die durchgehende Poetisierung der Sprache“ (S. 23) sowie die Aufführung außerhalb der Liturgie bereits ein halbes Jahrhundert vor Hunold oder Telemann, ebenso das Herausgreifen einzelner Passionsszenen anstelle einer Darstellung der fortlaufenden Handlung – in Italien oder Wien allerdings in einem geistesgeschichtlichen Kontext, der bis vor einiger Zeit noch gerne mit dem Schlagwort „Gegenreformation“ belegt wurde. Sollten die gleichen Phänomene, ins protestantische Deutschland versetzt, hier nun als Indizien für einen „aufklärerische[n] Gegenentwurf“ (S. 23) sprechen? Auf beiden Seiten wird das Sich-Absetzen von der Liturgie und ihren textlich-musikalischen Vorgaben mit einem Mehr an geistlicher Wirkung begründet; auf beiden Seiten nimmt man die Tendenz der Wirkmittel (und der Gattung Oratorium allgemein), sich von dem ursprünglichen geistlichen Zweck zu verselbständigen, als Problem wahr, wenn auch im Abstand mehrerer Jahrzehnte. Was an dieser Entwicklung sich tatsächlich einer spezifischen Ästhetik der Aufklärung verdankt, wäre vielleicht noch zu sehen. Mit dem Arnoldshainer Kongressbericht ist die Diskussion jedenfalls eröffnet.

(April 2007)

Juliane Riepe

EDDA BURGER-GÜNTERT: *Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“. Dichtung und Musik. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2006. 692 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 140.)*

Schumanns *Faust-Szenen* WoO 3, fraglos ein zentrales Werk, doch keineswegs „das Hauptwerk“ Schumanns, wie die Autorin mutmaßt (S. 15), gehören von ihrer Werkgenese zu den schwierigeren Fällen in Robert Schumanns Œuvre. Erste Überlegungen fallen wenigstens in das Jahr 1840, die Komposition verlief, teilweise mit umfangreichen Pausen, von 1844 bis 1853 und umfasst so einen Zeitraum, in den nicht nur sämtliche ausgeführten szenischen Projekte fallen, sondern auch sämtliche symphonischen Chorwerke nach *Das Paradies und die Peri*. Gleichzeitig ist es natürlich eine Periode der eklatanten ästhetischen Entwicklung im 19. Jahrhundert, von der Schumann keineswegs verschont blieb. Auch wäre es verfehlt, von den *Faust-Szenen* als einem Spätwerk zu sprechen, waren sie doch 1850 vor seiner Ankunft in Düsseldorf (abgesehen von der Ouvertüre) bereits abgeschlossen.

Burger-Günterts Arbeit besteht aus drei einleitenden (Kapitel II bis IV) und einem Hauptkapitel, gefolgt von rund drei Seiten „Schlussbetrachtung“. Die drei einleitenden Kapitel führen stufenweise zum Hauptkapitel hin, und hier offenbart sich auch eine Stärke der Arbeit, aber gleichzeitig treten auch allerhand Schwächen zutage. Im Bereich der musikalischen *Faust*-Rezeption im 19. Jahrhundert bleibt Burger-Güntert nicht nur an der Oberfläche, vielmehr scheint sie hier (wie auch im Bereich der musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur) nicht einmal die Grundlagenforschungen zu kennen. Grund hierfür mag sein, dass sie Germanistin und diese Arbeit eine Dissertation aus germanistischer Perspektive ist. Doch hier sei auch das Positive eines dieser drei Kapitel hervorgehoben – die Betrachtungen zu Schumanns Goethe-Rezeption. Sicher sind ihre Ausführungen nicht umfassend – hierzu hätte es wohl der Einbeziehung bislang (oder besser seinerzeit) auch unveröffentlichter Materialien bedurft –, doch hier ist wenigstens die Stoßrichtung die richtige. Allerdings stößt dem Rezensenten die wiederholt hervorgehobene „Erstmaligkeit“ von Burger-Günterts Vorstoß äußerst unangenehm auf.