

Forschung stellt. Dies wird vor allem in den Chronologie-Kapiteln deutlich, in denen die einzelnen Forschungsmeinungen nur schnell referiert, aber nicht zusammenfassend kommentiert werden; eigene Untersuchungen fehlen völlig. Auch bei der Analyse geht es über weite Strecken nicht anders zu: In Zusammenhang mit dem fünften Satz von BWV 131 und der orgelgemäßen Anlage des Fugensatzes werden zwar Philipp Spitta und Hermann Keller zitiert, einen Hinweis auf das vermutlich von Bach selbst stammende Orgelarrangement dieses Satzes (BWV 131a) sucht man jedoch vergebens. Bei satztechnischen Besonderheiten (oder Stellen, die der Autor als solche ansieht) wird unerfreulich oft die musikalisch-rhetorische Figurenlehre bemüht; auch hier macht der Autor sich nicht die Mühe, deren konkrete Bedeutung und Wirksamkeit für Bachs Vokalmusik auch nur zu diskutieren. Dafür finden sich bei der Deutung textlich-musikalischer oder auch formaler Gegebenheiten bisweilen abenteuerliche hypothetische Spekulationen, die die Werke beim besten Willen kaum zu tragen vermögen. Übergreifende Erkenntnisse zu Bachs frühem Kompositionsstil finden sich nicht, und auch von Rezeption durch die Interpreten ist mit keiner Silbe die Rede. Im Grunde handelt es sich bei Niedens Schrift um ein privates Lese-tagebuch, das wissenschaftlichen Wert nur dort gewinnt, wo es auf die maßgebliche Sekundärliteratur verweist.

Die sprachliche Form des Ganzen gibt ein entsprechendes Bild ab: Da wechselt es bunt zwischen alter und neuer Rechtschreibung (sowie anderen, bislang unbekanntem Varianten), da finden sich gleich reihenweise unanschauliche substantivische Bildungen (Bereimungen, Befassung, Besonderung, Intervallik, liturgische Vollzüge, Gearbeitetsein u. v. a.) sowie reiche Anleihen beim pseudophilosophischen Slang-Vokabular (verortet, dialektisch, Kausalnexus, Konstituente des ‚Satzjunktims‘, werkimmanentes Movens, kompositionsimmanent u. v. a.). Unverkennbar ist der Hang des Autors zu sprachlicher Preziosität. Dass er dabei grundsätzlich mit der deutschen Sprache auf Kriegsfuß steht, zeigt sich u. a. an der Überfülle von uneigentlich verwendeten Wörtern in einfachen (oder auch doppelten) Anführungszeichen, sowie die unerfreulichen adverbialen Bildungen mit -mäßig (mentalitätsmäßig etc.).

Auch sonst hapert es bei der korrekten Begrifflichkeit: „neuerlich“ (S. 61) ist etwas anderes als neu, „ratend“ (S. 62) etwas anderes als beratend, „oberflächlich“ (S. 37) etwas anderes als flüchtig usw.

Auch das Layout ist dilettantisch: Trenn- oder Gedankenstriche sind mal kurz, mal lang, nicht selten finden sich manuell eingefügte Trennstriche mitten in der Zeile, Abkürzungen von „Violine I“ oder „Violine II“ erscheinen typographisch töricht als römische Ziffern „VI“ oder „II“ etc. Ein aufmerksames Verlagslektorat wäre hier unverzichtbar gewesen, ein kritisch mitdenkendes hätte darüber hinaus vielleicht die Unausgeglichenheiten in der Darstellung bemerkt.

(April 2006)

Ulrich Bartels

Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung. Internationales Beethoven-Symposium Bonn. 12./13. Oktober 2000. Kongressbericht hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2002. VIII, 312 S., Nbsp.

Der Titel dieses Buches ist ambivalent und gerade deshalb dem Gegenstand angemessen. Die Bedeutung der Auseinandersetzung mit ‚Alter‘ Musik für Beethovens gesamtes Schaffen ist allgemein bekannt, birgt aber die Gefahr einer bloßen Einordnung in die gängigen Schubladen der ‚Rezeptionsforschung‘. Mit dem Untertitel *Die hohe Schule der Überlieferung* wird dem Leser jedoch auf den ersten Blick klar, dass es hier um die Ausnahme geht, die am Ende die Regel und sich selbst erklärt. Beethoven selbst hatte für diese Situation in einem Brief an Erzherzog Rudolph vom 29. Juli 1819 den Begriff der „Kunstvereinigung“ geprägt, den der Herausgeber im Vorwort als „Erkenntnis und Auswahl des Überlieferungswerten nicht weniger als [...] Vereinigung mit dieser Kunst der Alten“ umschrieb und den die einzelnen Autoren immer wieder aufgriffen.

Enthalten sind in dem vorliegenden Band die Beiträge eines Internationalen Beethoven-Symposiums, das am 12. und 13. Oktober 2000 im Bonner Beethovenhaus stattfand. Den äußeren Anlass der Konferenz gab der 250. Todestag von Johann Sebastian Bach; daher verwundert es nicht, dass die „Bach-Rezeption“ ausdrücklich im Mittelpunkt einer Reihe von Beiträgen

steht. So versteht William Kinderman Beethovens Umgang mit Bach im Sinne der „Kunstvereinigung“ als „Rückblick nach vorn“ und beschreibt direkte Einflüsse des *Wohltemperierten Klaviers* vor allem anhand verschiedener Klaviersonaten (op. 7, 54, 109, 110, 111) sowie einiger Skizzen. Die ermittelten Zusammenhänge beschränken sich für ihn nicht auf Fugen oder fugierte Abschnitte, sondern zeigen vor allem „Beethovens Neigung, die Musik Bachs in den eigenen Stil zu integrieren“, die ihren Höhepunkt in den letzten Sonaten erreicht. Richard Kramer rekonstruiert dagegen für op. 90 einen „Nachklang“ der Sonate e-Moll von Carl Philipp Emanuel Bach aus dem sechsten Band *Für Kenner und Liebhaber* (1787) und weist nachdrücklich auf die Bedeutung des letzteren für Beethovens Musik an der Schwelle von der mittleren zur späten Schaffensperiode hin. Während Kinderman und Kramer von Werken ausgehen, die Beethoven mit Sicherheit gekannt hat, bewegen sich Christopher Reynolds' Überlegungen von vornherein auf einer anderen Ebene. Angesichts der Ähnlichkeit des Beginns von „Es ist vollbracht“ aus Bachs *Johannes-Passion* mit jeweils einer Stelle aus Beethovens Sonaten op. 69 und op. 110 lotet der Autor den Assoziationsraum dieser Abschnitte aus und zieht dazu auch Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann und Fanny Hensel heran. Sein vorsichtiges Plädoyer für Beethovens Kenntnis der *Johannes-Passion* kann aber kaum überzeugen, weil die im Anhang (S. 240) aufgelisteten Werke Carl Philipp Emanuel Bachs, Mozarts und Haydns, in denen die Intervallfolge aus dem Beginn von „Es ist vollbracht“ vorkommt, entgegen Reynolds' Meinung eher auf einen verbreiteten Topos hindeuten. Damit stellt sich die schon oft erörterte Frage, welche Werke Bachs Beethoven tatsächlich gekannt hat. Hans-Josef Irmen sieht die Bach-Tradition in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vorrangig an Illuminaten- und Freimaurerkreise gebunden. Auch wenn dies mit Sicherheit einseitig bleibt, verdient sein Hinweis auf die Rolle von Fürst Lichnowsky bei der Vermittlung von Bachs Musik an die Wiener Klassiker in jedem Fall Beachtung.

Eindeutiger als im Falle Bachs sind die Voraussetzungen für Beethovens Umgang mit den Werken Georg Friedrich Händels ermittelbar.

Im Mittelpunkt des Beitrags von Annette Monheim steht die Aufführungsgeschichte der Oratorien bis 1800 in Florenz, Berlin und Wien, doch finden auch scheinbar abgelegene Werke wie das „Air con Variazioni“ aus der *Suite* E-Dur HWV 430 oder Beethovens *Zwölf Variationen über ein Thema aus Händels „Judas Maccabäus“* WoO 45 Berücksichtigung. Angesichts der gebotenen Materialfülle wäre es vermessen, hier noch Aussagen über die Bedeutung von Händels Musik für Beethovens Spätwerk erwarten zu wollen. Leider hat sich aber auch kein anderer Autor dieses Themas angenommen. Lediglich Hans-Werner Küthen verweist an anderer Stelle (S. 246 f.) auf die Aufnahme der Fuge g-Moll HWV 605 in das Kafka-Skizzenbuch und eine mögliche Nachwirkung in der Fughetta der *Diabelli-Variationen*.

Stärker als an Bach und Händel orientiert sich William Drabkin bei seiner Analyse der langsamen Einleitung der *Kreutzer-Sonate* an den Vorbildern Haydn und Mozart, ohne jedoch einen direkten Einfluss zu konstruieren. Tomislav Volek erörtert dagegen die Überlieferung der Fragmente und Skizzen Mozarts und Beethovens vor einem stärker sozial- als kompositionsgeschichtlichen Hintergrund. Eine Fülle von Beobachtungen zu verschiedenen Werken und Skizzen bietet Hans Werner Küthen in seinem Beitrag „Szene am Bach' oder der Einfluss durch die Hintertür“, bevor er ausführlicher auf die *Grande Sonate* op. 44 *The Farewell* von Jan Ladislav Dusík und ihre Bedeutung für Beethoven eingeht. Vor allem aber weist er anhand verschiedener zeitgenössischer Aussagen auf die Selbstverständlichkeit hin, mit der Komponisten aus der Zeit vor und nach 1800 auf die Musik der vorangegangenen Generationen zurückgriffen. Ob dabei Beethovens Auseinandersetzung mit Vorgängern und Zeitgenossen vorrangig als ein Einfluss Bachs „durch die Hintertür“ verstanden werden sollte, sei dahingestellt. Küthen wendet seine subtile methodologische Reflexion zu Beethovens Umgang mit älterer Musik nicht mit gleicher Konsequenz auf historiographische Fragen an. Hier bildet der Beitrag von Martin Zenck das ergänzende Pendant, weil der Autor nicht von einzelnen Werken, sondern von Allgemeinbegriffen wie „Geschichtsreflexion“ und „Historismus“ ausgeht und ausdrücklich die Frage nach der „Theoriefähigkeit“ von Beethovens

„Musikdenken“ stellt. Die Erörterung von Ulrich Bartels zur „‚barocken‘ Beethoven-Interpretation“, die ebenfalls von Allgemeinbegriffen ausgeht, ist dagegen kaum mehr als ein Interpretationsvergleich im metatheoretischen Gewand. Am Ende untersucht Norbert Gertsch die Verwendung der Orgel in den Messen Beethovens auf der Basis der erreichbaren Quellen und vor dem Hintergrund der Generalbasspraxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Im Ergebnis erweisen sich die Orgelstimmen als „auf Beethoven zurückgehende, autorisierte Bestandteile“ der jeweiligen Kompositionen.

Insgesamt bietet der vorliegende Band eine Reihe wichtiger Diskussionsbeiträge zu einem Themenbereich, der im Lauf der letzten Jahrzehnte innerhalb der Beethovenforschung ein immer stärkeres Gewicht erhielt. Direkte Versehen sind selten: So wird die Reise von Mozart und Fürst Lichnowsky nach Berlin auf 1786 vorverlegt (S. 37). An anderer Stelle (S. 77, Fußnote 6) nennt Drabkin Maximilian Stadler ohne weiteren Beleg als einen Kompositionsschüler Mozarts. Der Gegenstand selbst fordert eine große Breite möglicher Zugangsweisen ein, und man könnte den vorliegenden Band geradezu als eine Art Methodenkompendium der Beethovenforschung ebenso wie der anspruchsvollen Rezeptionsforschung bezeichnen. Der öfter beschworene Brückenschlag zwischen deutscher und angelsächsischer Wissenschaftskultur ist hier in exemplarischer Weise erreicht.
(August 2004) Gerhard Poppe

CHRISTIANE WIESENFELDT: Zwischen Beethoven und Brahms: Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 478 S., Nbsp., Faltpf. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 51.)

Diese Kieler Dissertation widmet sich einem Repertoire, das mit zentralen Werken zwar bekannt und im Konzertleben gut vertreten ist, sich aber bei weitem nicht auf diese beschränkt. Indem sie die Sonaten für Violoncello und Klavier von Beethoven, Mendelssohn Bartholdy und Brahms in den Kontext zahlreicher anderer, heute nicht oder nur wenig bekannter Kompositionen stellt, verfolgt sie das doppelte Ziel, sowohl ein Nachschlagewerk für Musiker als auch eine Spezialstudie zu diesem Werkbe-

stand zu sein. Ein solches Vorhaben geht niemals ohne Kompromisse ab, deren wichtigster hier in der Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands auf Werke aus dem deutschsprachigen Raum besteht. Das sei nicht bemängelt, nicht nur, weil es stets leichter ist, eine Beschränkung zu kritisieren als sie zu üben, sondern auch, weil bereits das präsentierte Korpus an Werken eine Vielzahl unbekannter und zum Teil auch ihre Wiederentdeckung lohnender Kompositionen bietet.

Leitende Aspekte der Arbeit sind die Fragen, ob die Violoncellosonate im 19. Jahrhundert eine eigene Gattung konstituiert und, daran anschließend, welche kompositionstechnischen Aspekte dafür namhaft gemacht werden können. Entsprechend gliedert sich die Studie in ein Anfangs- und ein resümierendes Schlusskapitel zur Gattungsfrage und in eine chronologische Folge von werkbetrachtenden Kapiteln. Der werkimmanente Analyse gilt dabei das Hauptaugenmerk. Dass die Gattungsfrage gleichwohl nicht allein auf diesem Wege zu beantworten ist, lässt die Autorin in ihrem Bemühen durchblicken, die Diskrepanz zwischen der Fülle der zwischen 1797 und 1899 komponierten Werke und ihrer selektiven Präsenz im Musikleben mit rezeptionsgeschichtlichen Dokumenten zu erläutern. Schließlich ist es ihr auch um die Beziehung zwischen der Entwicklung der Spieltechnik und der Sonatenproduktion zu tun. Aber gerade dieser an sich vielversprechende Aspekt missrät: Dass Beethovens Kompositionen als Gründungsdokumente der (bereits auf S. 38 umstandslos so bezeichneten) „Gattung“ Violoncellosonate substanziell von den Errungenschaften Jean-Louis Duports beeinflusst sind, insbesondere von seiner erstmaligen Darlegung (nicht Erfindung!) des halbchromatischen Fingersatzsystems, lässt sich an der Passage T. 15–17 aus dem Finalsatz von op. 5,1 (Bsp. 1, S. 44) ebenso wenig belegen wie an der folgenden T. 20–24 (Bsp. 2, S. 45). Erstere ließe sich mit dem älteren diatonischen (Violin-)Fingersatz mit einem Lagenwechsel weniger herausbringen (das korrespondierende Beispiel aus Duports Etüde Nr. 20 – nach der philologisch anfechtbaren Ausgabe von Johannes Klingenberg – widerspricht mit seiner exzessiven Verwendung hoher Lagen auf tiefen Saiten der Argumentation der Autorin), letztere stellt weder in der neuen noch in der älteren Applikatur ein