

*Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002. Hrsg. von Joachim KREMER, Wolf HOBOHM und Wolfgang RUF. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 325 S., Abb., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XIV.)*

Nach Carl Dahlhaus' Polemik von 1975 „Wozu noch Biographien?“ war es lange Zeit sehr still geworden um eben jene Gattung, die innerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses wegen des Vorwurfs der Literarizität ohnehin eine schwierige Position zu behaupten hat. Erst in den letzten Jahren ist ein Interesse an biographischen Fragen – methodischen, historischen wie inhaltlichen – innerhalb der Musikwissenschaft zu spüren, lange nach den ebenso kontroversen wie fruchtbaren Diskussionen in den Nachbarwissenschaften. Ob dieses neu erwachte Interesse einem Generationenwechsel geschuldet ist (ein Argument, dem die jüngste Erinnerungsforschung neue Nahrung gegeben hat) oder der allenthalben konstatierten Biographien-Flut, sei dahingestellt. Interessant bleibt die Beobachtung, dass sich in den letzten Jahren eine ebenso kritische wie produktive Auseinandersetzung mit der Geschichte und Methodik von Musikerbiographien entwickelt hat, die freilich an vielen Punkten schmerzhaft erkennen lässt, wie viel die Musikwissenschaft aufzuholen hat, um auf den Diskussionsstand zu kommen, den die Historik, die Sozialwissenschaften, die Literaturwissenschaft, die Erinnerungsforschung und andere Disziplinen sich längst erarbeitet haben. Einen guten Schritt weiterkommen dürfte die innerfachliche Diskussion – gerade mit Blick auf die Anfänge der Musikerbiographik – durch den vorliegenden, von Joachim Kremer, Wolf Hobohm und Wolfgang Ruf herausgegebenen Band. Dass die hier versammelten Beiträge sich auf Georg Philipp Telemann fokussieren, erweist sich als überaus ergiebig, da just mit Telemann und seinen autobiographischen Schriften eine außergewöhnlich reichhaltige Quellenlage vorliegt und sich zudem durch dessen Kooperation mit Johann Mattheson ein Anknüpfungspunkt an eine der zentralen, frühen biographischen Reflexionen innerhalb der Musikgeschichte ergibt.

Der Band gliedert sich in drei Teilbereiche, die den Blick von der „Theorie, Geschichte und Methode der Biographik“ (Teil 1) über biographische Einzelaspekte („Biographische Genres und Darstellungsformen“, Teil 2) schließlich auf Georg Philipp Telemann selbst (Teil 3) fokussieren. Dass von diesem Band daher „nicht nur der Telemannforschung, sondern darüber hinaus auch der musikhistorischen Biographieforschung Anregungen gegeben“ werden, wird im Vorwort daher zu Recht in Anspruch genommen. Auffallend dabei ist das hohe Maß an Bereitschaft der beteiligten Autorinnen und Autoren, sich auf den interdisziplinären Diskurs einzulassen. Die vorgestellten Ergebnisse gewinnen dadurch erheblich an Tiefenschärfe.

Aus dem reichhaltigen und durchweg ergiebigen Angebot der Beiträge seien exemplarisch nur drei kurz vorgestellt: Eckhard Roch nimmt Dahlhaus beim Wort und geht neuerlich dessen Frage nach: „Wozu Musikerbiographien? Georg Philipp Telemanns Autobiographie im Kontext von Johann Matthesons ‚Musikalischer Ehrenforte‘“. Doch statt dem gesamten Genre Biographie die Legitimation abzuspochen, plädiert Roch für eine Akzeptanz aus dem Blickwinkel der Historizität: „Die Aufgabe der Biographik besteht nicht schlechthin in der Ansammlung immer genaueren Wissens über eine historische Persönlichkeit und ihr künstlerisches Werk, sondern in der Vermittlung von Geschichte und Gegenwart, historischer Persönlichkeit und aktueller Gesellschaft“ (S. 103). Dem Vorwurf der Literarizität begegnet Roch mit dem Hinweis auf die Konstruktivität und Zeitbezogenheit jeglichen biographischen Schreibens: „Statt unerreichbaren Idealen von vorgeblicher Wissenschaftlichkeit nachzueifern, sollte die literarische Gattung der Biographie konsequent als künstlerische Interpretation ihres Gegenstandes begriffen werden. Das heißt auch, daß den Biographien verschiedener Zeiten eine relative Selbständigkeit und Adäquatheit zukommt. Sie sind artifizielle Konstrukte oder Bilder, über deren Vermittlung eine Zeit mit der historischen Persönlichkeit und ihrem Werk kommuniziert“ (ebda.). Ob einer Biographie tatsächlich der Rang eines Kunstwerks zuzusprechen ist, wäre zwar diskussionswürdig, wichtig aber bleibt der Hinweis auf die Konstruktivität biographischen Schreibens. Dementsprechend geht der Appell, biographisches Schreiben und Lesen zu kontextualisieren, mit der Einsicht

einher, dass die notwendigerweise „subjektive Interpretation des Quellenmaterials durch den Biographen [...] keinen Mangel an Objektivität“, sondern des Biographen „vornehmste Aufgabe“ (S. 102) darstelle.

Erhellend im Zusammenhang mit dem Vorwurf der Literarizität ist auch der Beitrag von Bernhard Jahn über „Autobiographie und Roman. Zu den literarischen Elementen der Autobiographie in der Zeit Telemanns am Beispiel einiger Musikerautobiographien“. Grundlage für das um 1750 einsetzende Interesse an Musikerautobiographien waren, so Jahn, „anthropologische Umbauten“, die sich sowohl im autobiographischen Schreiben als auch im Roman (vor allem im Bildungsroman) niederschlugen. Hinzu kam ein durchaus nicht unumstrittenes Verhältnis beider Gattungen zur „Historie“: Jahn betont, dass „der Roman vom Selbstverständnis der Autoren her und von den Einteilungskategorien des Buchmarktes aus betrachtet zum Bereich der ‚Historie‘ gezählt wurde“ (S. 126) und gibt dazu Beispiele aus dem Bereich der Musiker-Romane und -Autobiographien von Johann Beer und Wolfgang Caspar Printz.

Mit dem schwierigen Genre der Musikeranekdoten – schwierig, da ebenso populär und anschaulich, wie wissenschaftlich fragwürdig – setzt sich Konrad Küster in seinem Beitrag auseinander. Küster fordert auf, sich sachlich mit diesem Texttypus auseinander zu setzen, und reklamiert dazu ein „methodisch verlässliches Instrumentarium für die Arbeit mit Anekdoten“, die er bezeichnenderweise in Anlehnung an geschichtswissenschaftliche Studien entwickelt und am Beispiel des Bach-Nekrologs erprobt. „Der Erfolg des Verfahrens“, so Küster resümierend, „ist stets davon abhängig, ob es gelingt, im jeweiligen Bericht die Perspektive und das Anliegen des Schreibers zu erkennen, und ob ein historiographisch verwertbarer Kern von den rein intentionalen Elementen getrennt werden kann“ (S. 155).

Die drei herausgegriffenen Beispiele zeigen, wie ergiebig eine biographische Forschung sein kann, die sich auf die verschiedenen Textarten einlässt, ohne sie zuvor an den ohnehin inzwischen zu Recht angezweifelte Messlatten von Subjektivität versus Objektivität, von Literarizität versus Wissenschaftlichkeit anzulegen, wie wichtig dabei aber auch Kontextualisierung und vor allem der Dialog mit anderen, in biographi-

scher Forschung bereits weiter fortgeschrittenen Disziplinen ist.

(Oktober 2005)

Melanie Unsel

TINA HARTMANN: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust“*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004. X, 583 S. (*Hermæa. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Band 105.*)

*Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT, Ulrike KIENZLE und Adolf NOWAK. *Schliengen: Edition Argus 2003. 414 S., Abb., Nbsp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 5.)*

Johann Wolfgang Goethes Ambitionen als Musiktheaterdichter, die Bedeutung der Musik und musikalischer Einlagen für sein Theater-schaffen sind in den letzten Jahren in zunehmendem Maße in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses gelangt, wenngleich zumeist der Literaturwissenschaft und Germanistik. Aus dieser Perspektive nähert sich auch Tina Hartmann dem Thema, allerdings auf eine sehr gründliche und umfassende Art und Weise. In elf Kapiteln geht sie zunächst auf die historischen Voraussetzungen (Opernformen und ihre Verbreitung in Goethes Umfeld) ein, behandelt dann zunächst die frühen Singspiele des Dichters, ehe sie sich dann ausführlich mit Goethes Verhältnis zur Opera buffa und der „Großen Oper“ auseinandersetzt und schließlich auch auf musiktheatralische Elemente in *Faust I* zu sprechen kommt. Die Autorin zeigt dabei in ihren Ausführungen eine profunde Sachkenntnis und weiß sich, wenn sie über den literaturhistorischen Rahmen hinaus musiktheaterhistorische Sachverhalte erläutert, zumeist vor den Gefahren des fachfremden Terrains zu schützen. Problematisch wird es lediglich dann, wenn Fachfremdheit und verkürzende Darstellung musikhistorischer Zusammenhänge zusammenkommen: Hartmanns Ausführungen zu Paërs *Camilla* (S. 297) sind vermutlich für den Literatur- wie Musikhistoriker gleichermaßen unverständlich, weil hier analytische Einzelheiten zum Werk aus ihrem Kontext herausgerissen werden und deshalb für den Leser kein schlüssiges Bild ergeben. Darüber hinaus gibt es hin und wieder terminologische Ungereimtheiten: „Eroicomico“, Goethe durch Giovanni Paisiello und Giambattista Castis *Re Teodoro*