

Seinsheim und Franz Ludwig Graf von Hatzfeld. Zu frühen Abschriften aus der Münchner *Idomeneo*-Partitur“), die auf eindrucksvolle Weise den kaum zu hoch anzusetzenden Stellenwert sorgfältigster philologisch-textkritischer Untersuchungen der musikalischen Quellen belegen. So gelingen Brown auf der Basis intensiven Studiums der Aufführungspartitur neue Erkenntnisse zu Veränderungen und Strichen im Verlauf der Aufführungsgeschichte. Eine interessante und bislang unbekannte Quelle zur Rezeption des *Idomeneo* in Frankreich stellt der vermutlich um 1810 entstandene handschriftlich überlieferte Kommentar von Pierre-Louis Ginguené zu Mozarts Oper dar, dem der Beitrag von Michel Noiray gewidmet ist. Nicole Baker stellt Verbindungen des *Idomeneo* zu Mannheim her und untersucht unter diesem Aspekt reformorientierte Mannheimer Opern von Ignaz Holzbauer, Tommaso Traetta und Gian Francesco di Majò. Ebenfalls mit Mozarts italienischen Zeitgenossen befassen sich Marita Petzoldt McClymonds und John Rice, die jeweils ein einzelnes zeitgenössisches Werk (*Armida abbandonata* von Alessio Prati bzw. *Semiramide* von Antonio Salieri) betrachten und die besondere Rolle des Kurfürstlichen Hofes in Mannheim und München für Tradition und Reform der italienischen Opera seria herausheben. Gleich drei Beiträge des Bandes sind Abbé Vogler gewidmet: Marie Louise Göllner befasst sich mit Voglers musiktheoretischen Schriften und hier insbesondere mit seinen *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* und erläutert Voglers Ansatz zur Entwicklung von Methoden der musikalischen Analyse. Fred Büttner und Joachim Veit beschäftigen sich mit Voglers für München komponierter und dort aufgeführter Oper *Castore e Polluce*, wobei Büttner die Unterweltsszene im dritten Akt („Coro de' Mostri“) in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt und nicht nur ihre Vorläufer etwa in den Orpheus-Opern von Christoph Willibald Gluck, Ferdinando Bertoni und Antonio Tozzi berücksichtigt, sondern auch die Wirkung der Vertonung Voglers auf nachfolgende Komponisten wie Peter von Winter erläutert. Veit hingegen befasst sich in einem sorgfältig recherchierten und mit zahlreichen Dokumenten belegten Beitrag mit den verschiedenen Fassungen des Werkes und stellt, dem Generalthema

des Bandes entsprechend, Verbindungen zu Mozarts *Idomeneo* her. Die kurze, aber für die Geschichte des Musiktheaters bedeutsame Blütezeit des Melodrams betrachtet Stephan Hörner am Beispiel von *Lenardo und Blandine* von Peter von Winter und widmet dabei in der Analyse dieses Werks den engen Verflechtungen zwischen Wort und Ton besondere Aufmerksamkeit, während sich Eugene K. Wolf mit dem Münchner Konzerteleben im späten 18. Jahrhundert auseinander setzt und erfreulicherweise eine Reihe interessanter Quellen zu diesem Themenkomplex zitiert. Robert Münsters Beitrag zum Briefwechsel des Grafen Joseph Franz von Seinsheim mit seinem Bruder Adam Friedrich besteht aus einer kurzen Einleitung und nachfolgenden Auszügen aus den Briefen, die eine interessante Quelle für den Münchner Theaterbetrieb der 1770er-Jahre darstellen.

Insgesamt handelt es sich bei dem vorgelegten Band um einen wichtigen und sehr zu begrüßenden Beitrag zur Münchner Theatergeschichte im späten 18. Jahrhundert, der nicht nur der Mozart-Forschung neue Erkenntnisse vermittelt, sondern auf der Basis sorgfältiger quellenkundlicher Recherchen und Analysen ein facettenreiches Bild des musikgeschichtlichen Umfelds entstehen lässt, vor dem sich Mozarts kompositorisches Wirken entfalten konnte.

(August 2004)

Irene Brandenburg

*CHRISTINE BLANKEN: Franz Schuberts Lazarus und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2002. 379 S., Notenbeisp. (Schubert: Perspektiven – Studien. Band 1.)*

Schuberts *Lazarus* bietet in seiner fragmentarischen Gestalt und aufgrund mancher Schwierigkeiten der Einordnung in biographische und gattungsgeschichtliche Zusammenhänge bis heute willkommene Anstöße für Deutungen aus dem Geist einer romantischen Ästhetik. Die Vorstellung, der Komponist habe die Arbeit an diesem Werk abgebrochen, weil die Auferstehung des Titelhelden mit seinen religiösen Anschauungen nicht mehr in Einklang zu bringen war, hat sich seit einigen Jahrzehnten als *communis opinio* ziemlich ungefochten etabliert. Eine Diskussion dieser Problematik auf der Basis einer breit angelegten

Untersuchung der Quellen war überfällig und Christine Blanken hat mit ihrer Göttinger Dissertation eine in vieler Hinsicht beachtliche Studie vorgelegt, deren Ergebnisse nicht nur für Schuberts Werk, sondern auch für die Gattungsgeschichte des Wiener Oratoriums im frühen 19. Jahrhundert relevant sind. Ihre Kernthese hatte die Autorin – im Anschluss an eine schon 1978 von Harry Goldschmidt beiläufig geäußerte Vermutung – bereits in dem einschlägigen Artikel des 1997 erschienenen *Schubert-Lexikons* formuliert: Die abgebrochene autographe Reinschrift des Werkes und die übrigen äußeren Umstände lassen darauf schließen, dass *Lazarus* ursprünglich für die feierliche Eröffnung der vom Kaiser geförderten Theologischen Lehranstalt für Protestanten zu Ostern 1820 vorgesehen war. Die geplante Feier wurde jedoch, wie aus den erhaltenen Akten hervorgeht, auf allerhöchste Anweisung um ein Jahr verschoben und fand in betonter Schlichtheit statt.

In dem nun vorliegenden Buch entwickelt Blanken ihre These in aller Ausführlichkeit. Zwar kann sie keinen abschließenden archivalischen Beleg vorweisen, aber die von ihr praktizierte Methode, die Geschichte des Oratoriums in Wien und der Opern mit biblischen Stoffen, die Bedeutung von August Hermann Niemeyer als Librettist geistlicher Dramen und die Entstehung des *Lazarus*-Fragments auf einer breiten Quellenbasis darzustellen und mögliche Aufführungsanlässe im Ausschlussverfahren zu diskutieren, ergibt ein überaus dichtes Netz von Indizien und mündet schließlich in eine detaillierte Auseinandersetzung mit der *Lazarus*-Musik. Die gewählte Verfahrensweise wird in zahlreichen Zwischenbemerkungen immer wieder reflektiert und überprüft; daraus erwächst eine wohldisponierte und ausgesprochen gut lesbare Argumentation. Auch wenn das Indiziennetz am Ende immer enger wird, verschweigt die Autorin den „Rest der reizvollen Rätselhaftigkeit des Fragmentarischen“ nicht. Eine ganze Reihe älterer Hypothesen zu Schuberts Fragment können aber durch die überzeugenden Argumente als erledigt gelten. Am Ende stellt sich höchstens die Frage, wie weit das „Unzeitgemäße“ der *Lazarus*-Musik vorrangig durch eine besondere Affinität des Komponisten zu „empfindsam-religiösen Texten“ erklärbar ist, oder

nicht auch die mangelnde Erfahrung im Umgang mit dieser Gattung eine gewisse Rolle spielt.

Liest man das vorliegende Buch gleichzeitig als Beitrag zur Geschichte des Wiener Oratoriums in den Jahrzehnten vor und nach 1800, so sind trotz der imponierenden Quellenkenntnis der Autorin eine Reihe von Unschärfen zu registrieren. So wird das Libretto von Johann Georg Albrechtsbergers *Die Pilgrime auf Golgatha* zu Recht auf Stefano Benedetto Pallavicinis *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore* zurückgeführt (S. 37), während die überaus weite Verbreitung von Johann Adolf Hasses 1742 entstandener Komposition des letzteren Textes keinerlei Beachtung findet. Dafür degradiert die Autorin den Kapellmeister am sächsisch-polnischen Hof an anderer Stelle flugs zu einem der Berliner Hofkomponisten (S. 111). Ob die Berliner Singakademie zunächst vorrangig als „Einrichtung zur Pflege und Förderung alter und neuer oratorischer Kompositionen“ (S. 24) gegründet wurde, sei dahingestellt. Wenn die Autorin jedoch im Anschluss an diese Behauptung sogleich auf Mendelssohns Oratorien verweist, in denen die Verbindung von „alten und neuen oratorischen Traditionen“ beispielhaft verwirklicht worden sei, dann bedient sie sich lediglich einer „bewährten“ Teleologie, ohne diese zu begründen. In den librettologischen Abschnitten des Buches ist die vorrangige Erörterung der Stellung von Niemeyers religiösen Dramen innerhalb der Oratoriendichtungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf Schuberts *Lazarus* in jedem Fall legitim. Für die Gesamtperspektive ergeben sich jedoch daraus manche Verzerrungen, in deren Folge ausgerechnet der Abate Metastasio mit seiner profunden Bibel- und Kirchenväterkenntnis zum „einflußreichsten Nicht-Theologen unter den Oratorien-Librettisten“ (S. 119) des 18. Jahrhunderts erklärt wird. Die Parallelisierung Niemeyers mit Christian Friedrich Hunold (S. 120) einerseits und Beethovens *Christus am Ölberge* (S. 125) andererseits suggeriert eine Kontinuität und Einheitlichkeit der Gattungsgeschichte, die wiederum nicht näher begründet wird. Unschärfen gibt es auch in der Darstellung von Schuberts Verhältnis zur Kirchenmusikpraxis: Für seine „mehrjährige Teilhabe an den sicherlich besten Messauführungen der Stadt in St. Stephan“ (S. 160)

werden sich kaum Belege erbringen lassen. Hier liegt offenbar eine Verwechslung mit der heimatlichen Pfarrkirche in Wien-Lichtental vor, wo Schubert bis 1816 regelmäßig bei den Aufführungen mitwirkte.

Die Aufzählung einiger Ungenauigkeiten mindert weder die Überzeugungskraft der aufgestellten Kernthese noch den hohen Rang dieser Studie; sie verweist aber auf ein – nicht nur in diesem Buch – vernachlässigtes methodisches Problem. Die Autorin geht zwar ausführlich auf die Besonderheiten der Wiener Situation für die Aufführung von Oratorien in dem behandelten Zeitraum ein, aber eine Reihe von Missverständnissen und Unschärfen erwachsen aus der ständig wiederkehrenden Gegenüberstellung zur nach wie vor als normativ angesehenen Geschichte der Gattung in Nord- und Mitteldeutschland. Eine Geschichte des Oratoriums in Wien aus der Perspektive der eigenen kulturellen Voraussetzungen bleibt bis auf weiteres ein Desiderat der Forschung.

(Juli 2004)

Gerhard Poppe

*Felix Mendelssohn Bartholdy. Autographe und Abschriften. Katalog bearbeitet von Hans-Günter KLEIN. München: G. Henle Verlag 2003. 207 S., Abb. (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung. Erste Reihe: Handschriften, Band 5.)*

Mit seinen Forschungen und Veröffentlichungen zu Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy hat sich Hans-Günter Klein in den letzten zwanzig Jahren einen ausgezeichneten Ruf auf diesem Terrain erarbeitet. Nun, kurz vor seiner Pensionierung, gelang es dem langjährigen Leiter des Mendelssohn-Archivs an der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, eine bedeutende Lücke in der Forschung zu schließen: Er legte einen Katalog der musikalischen Handschriften Felix Mendelssohn Bartholdys vor, die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt werden oder ihr zuzuordnen sind. Für die größte Bibliothek Deutschlands mag dieser Manuskriptkomplex angesichts ihrer umfangreichen und unschätzbar wertvollen Quellenbestände an Kompositionen eines J. S. Bach, Beethoven, Mozart, Telemann oder Weber nicht an primärer Stelle stehen. Für den Forscher aber, der sich mit dem Schaffen Felix Mendelssohn Bartholdys beschäftigt

will, zählt nur die unbestreitbare Tatsache, dass die Staatsbibliothek weltweit über die größte Sammlung an musikalischen Manuskripten dieses Komponisten verfügt.

Die Entstehung dieses vielgestaltigen Quellenkomplexes beschreibt Klein in einem ebenso knappen wie kenntnisreichen Vorwort. Die Keimzelle bildete der kompositorische Nachlass, der von den Kindern Mendelssohns im Jahre 1878 der damaligen Königlichen Bibliothek zu Berlin übergeben wurde. Im Laufe der folgenden 125 Jahre gelang es, diesen Grundstock, aus unterschiedlichen Mitteln gespeist, quantitativ und qualitativ erheblich zu erweitern. Dazu kamen Deposita etwa der Berliner Mendelssohn-Gesellschaft, des Landes Berlin und (jüngst wieder entdeckt) der Singakademie zu Berlin.

Im Zentrum des allgemeinen Interesses stehen zunächst die unter der Signaturengruppe „Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy“ (verbunden mit einer anschließenden Zahl 1–60) aufbewahrten so genannten „Nachlass-Bände“, überwiegend Konvolute, in denen der Komponist selbst seine Werke gesammelt hat. Ihre ausführliche Beschreibung nimmt fast ein Drittel des Buches ein. Weitere Schwerpunkte stellen die Stücke in den nach dem Zweiten Weltkrieg eingerichteten Signaturengruppen „N. Mus. ms.“ und „MA Ms.“ dar. Ausgangspunkt der letztgenannten Manuskripte bildet die 1964 von Hugo von Mendelssohn Bartholdy übernommene Sammlung, die in das damals neu eingerichtete Mendelssohn-Archiv floss, das der Musikabteilung der Staatsbibliothek angegliedert wurde. Darüber hinaus gibt es Einzelstücke, die unter anderen Signaturen aufbewahrt werden. All dies war zwar in hand- oder maschinenschriftlichen Katalogen im Laufe der Jahrzehnte verzeichnet worden, doch bedurfte es vor allem für eine Person, die nicht jahrelang mit der Materie vertraut war, eines erheblichen Zeitaufwandes und bisweilen etlicher Fantasie, sich anhand dieser in Berlin einsehbarer Hilfsmittel einen Überblick über den Gesamtbestand zu verschaffen. Hans-Günter Klein bezieht sich ausdrücklich auf den ihm vorliegenden Karteikartenfundus. Darin besteht der eine Vorzug dieses Quellenwerkes, legt es doch Zeugnis von der hohen Qualität der Katalogaufnahmen ab, die von Generationen qualifizierter Bibliothekskräfte im 19. und 20.