

Opernarie bedeuten konnte, führt Heidrich letztendlich auf eine weite Spannbreite im Gebrauch des Begriffes ‚wahr‘ in der „allgemeinen Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts“ zurück.

Jürgen Heidrichs Studie wird für alle künftigen Arbeiten, die sich um die Neuerschließung und -bewertung von Quellen zur protestantischen Kirchenmusik nach 1750 bemühen, eine unumgängliche und hilfreiche Grundlage sein. Dem ausübenden (Kirchen-)Musiker, der sich vor der Aufführung geistlicher Werke des späten 18. Jahrhunderts nicht scheut, mag sie darüber hinaus wichtige Denkanstöße für die heutige Kirchenmusikpraxis geben.

(April 2002)

Franziska Seils

HOWARD E. SMITHER: *A History of the Oratorio. Volume 4: The Oratorio in the nineteenth and twentieth centuries.* Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press 2000. XXIV, 829 S., Abb., Notenbeisp.

Mit Howard E. Smithers viertem Band seiner *History of the Oratorio* liegt nach Günther Massenkeils 1998/1999 erschienenem Handbuch *Oratorium und Passion* nun ein weiterer Beitrag vor, der das seit Arnold Scherings *Geschichte des Oratoriums* von 1911 bestehende Desiderat einer Überblicksdarstellung der Gattung einzulösen trachtet. Zugleich bildet der vorliegende Band den Abschluss einer vierzigjährigen Forschungstätigkeit zur Gattung, die von Smither nicht nur hinsichtlich ihrer inhaltlichen und kompositionsgeschichtlichen Grundlagen thematisiert wird, sondern deren sozialgeschichtliche, institutionelle und ästhetische Aspekte (anders als bei Massenkeil) als ebenso wesentlich für deren Ausprägung verstanden werden.

Der Schwerpunkt der Darstellung liegt auf dem 19. Jahrhundert (628 Seiten), dessen Grenzen Smither von 1800 bis 1914 ansetzt. Jeweils geordnet nach „cultural-linguistic areas“ und deren Bedeutung für die „production“ (S. 62) neuer Oratorien in einem als Markt verstandenen Kreislauf von Komposition, Aufführung und Distribution erläutert Smither in methodisch vorbildlicher Transparenz die Entwicklung der Gattung in Deutschland, England, Amerika, Frankreich und „areas of lesser activity“ (vor allem Italien) unter Berücksichtigung der für den jeweiligen Kulturraum gültigen

Terminologie, ihrer soziokulturellen Hintergründe (Bildungsgedanke, Religion, Historismus, Politik) und Aufführungskontexte (Laienchorwesen, Musikfeste, Kirche, Bühne). Daran anschließend erfolgt eine Gegenüberstellung der unterschiedlichen ästhetischen Positionen bezüglich Gattungskonzeption (episch, lyrisch, dramatisch) und -stellenwert sowie die Betrachtung der damit in enger Wechselbeziehung stehenden praktischen Ausprägung des Oratoriums in Libretto (Struktur, Sujets) und Musik. In einem weiteren Schritt exemplifiziert Smither anhand ausgewählter Werke vor allem die musikalischen Entwicklungen der Gattung. Grundlage der Auswahl ist dabei primär die künstlerische Qualität der Werke, die häufig unterschiedliche kompositionsgeschichtliche Stadien oder Konzeptionen der Gattung im jeweiligen Kulturraum repräsentieren und durch zahlreiche Notenbeispiele anschaulich dargeboten werden. Neben Ausführungen zu Faktur und Rezeption sucht Smither durch Hinweise auf Schwierigkeitsgrad, Repertoirewert und Tonträger zudem die Nähe zur Musikpraxis. Aufschlussreich sind auch die Tabellen zu Werkbeständen, Aufführungen und Sujetbehandlung sowie die mit Hilfe zahlreicher Querbezüge eingenommene vergleichende Perspektive zur Interdependenz der einzelnen Länder.

Das 20. Jahrhundert, das Smither nach dem Ersten Weltkrieg beginnen lässt und nicht weiter unterteilt, wird infolge bestehender Forschungsdefizite sehr knapp behandelt (86 Seiten). Mehr als Skizze der „main currents“ gedacht und versehen mit einer umfangreichen Checkliste von Werken für „those engaged in further research“ (S. XX) gelingt es Smither dennoch, wichtige, mit den gesellschaftlichen Veränderungen korrespondierende Tendenzen der Gattung aufzuzeigen. Neben ihren Auflösungserscheinungen, dem gehäuften Auftreten von „fusion of genres“ (S. 631) und ihrer überwiegend konservativen Ausprägung betont er die Sonderstellung des Oratoriums als weltanschauliches Mediums in den sozialistischen Ländern.

Mit Smithers Band liegt ein Werk vor, das aufgrund seiner gelungenen Synthese aus vergleichender Übersicht und Detailliertheit den eigenen Anspruch „to serve as a springboard for further research“ (S. XIX) voll einlöst und dank seiner systematischen Aufbereitung von Informati-

onen und seiner methodischen Akkuratessse als Standardwerk zu bezeichnen ist.
(April 2002) Martin Loeser

AXEL BEER: Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaflens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 2000. XI, 561 S., Abb.

Briefe von Geschäftsleuten, Kunden und Lieferanten – Texte dieser Sorte gelten gemeinhin nicht unbedingt als musikgeschichtliche Quellen. Handelt es sich bei den Geschäftsleuten um Musikverleger, leuchtet ihre einschlägige Relevanz schon eher ein; Komponisten allerdings als „Lieferanten“ zu bezeichnen, kommt nahezu einer Blasphemie gleich, vor allem, wenn nicht nur „kleine Lichter“ wie Dotzauer oder Freystädter gemeint sind, sondern auch z. B. Ludwig van Beethoven – und erst recht, wenn Letzterer mit den beiden anderen auf dieselbe Stufe gestellt wird. Dass Heroengeschichte und Genieästhetik in der Musikwissenschaft nicht überwunden sind, zeigen nicht nur die von Axel Beer in seiner Einleitung als Gegenpositionen herangezogenen Standpunkte von Irmgard Keldany-Mohr bis Carl Dahlhaus, deren Aktualität bezweifelt werden könnte. Der beste Beleg ist vielmehr die Tatsache, dass ein so reichhaltiges Quellenmaterial, wie es der Studie zugrunde liegt, bislang in großen Teilen noch völlig unausgewertet war und dass auch die bereits vorliegenden Arbeiten zur Geschichte der Musikverlage ohne spürbare Konsequenzen auf die Geschichtsschreibung geblieben sind: Ökonomische Aspekte des Komponierens oder der Einfluss von Verlegern auf die Wahl musikalischer Gattungen zählen kaum zum Stoff von allgemeinen Musikgeschichten, sondern werden allenfalls als periphere Spezialkenntnisse angesehen.

Beers Habilitationsschrift gehört zu den Büchern, die man am besten von hinten zu lesen beginnt. Denn erst im Schlussteil wird deutlich, in welchem Maße die Ergebnisse das tradierte Bild von Musikgeschichte in seinen Grundfesten zu erschüttern vermögen. Hier entwirft der Autor ein neues Bezugsfeld für die Einordnung musikalischer Werke, ansetzend bei der Einsicht, dass Komponieren stets auf eine Funktion innerhalb des musik-kulturellen Kontexts bezo-

gen ist. Dies gilt auch dann, wenn das Selbstbild eines Komponisten die Orientierung an „unkünstlerischen“ Forderungen ausschließen sollte – was freilich die Ausnahme ist in der Zeit zwischen 1800 und 1830, in der die von Geschichtsbewusstsein getragene Vorstellung, für die „Nachwelt“ zu schaffen, ebenso wenig vorauszusetzen ist wie das Ideal künstlerischer Individualität. Als Ausgangspunkt für die Beurteilung von Musik wird vorgeschlagen, danach zu fragen, inwiefern sie „ihren noch so alltäglichen oder wie auch sonst ausgerichteten Anspruch erfüllt“ (S. 388), anstatt sie an den aus „Meisterwerken“ abgeleiteten ästhetischen Kriterien zu messen.

Sind die Folgerungen erst einmal gewärtigt, so werden auch die ersten beiden Teile zur spannenden Lektüre. Systematisch stellt der Autor zunächst die Elemente des Systems „Musikpublikation“ dar. Das Komponieren wird als Beruf unter sozialen wie ökonomischen Aspekten beschrieben, und ein Überblick über die Geschichte und Struktur des Musikverlagswesens gibt Aufschluss über dessen kulturhistorische Bedeutung. Dass das dritte Element, das Publikum, weniger klare Konturen gewinnt, ist vor allem eine Auswirkung der Quellenlage: Dieser gewichtige Teil der musikalischen Öffentlichkeit artikuliert sich seinerseits bekanntlich kaum öffentlich. Vor diesem Problem resigniert Beer vielleicht zu schnell, denn die Lektüre neuerer geschichtswissenschaftlicher Arbeiten, die ein ausgefeiltes Methodenrepertoire für die Auswertung von historischen Privatzeugnissen entwickelt haben, lässt vermuten, dass ein auch für die musikgeschichtliche Publikumsforschung ergiebiger Quellenbestand noch seiner Erschließung harret. Das kleine Kapitel über die Kundin Antoinette von Wilcke bleibt hinter dem methodologischen Anspruch zurück, den man mittlerweile an die Beschäftigung mit Privatzeugnissen stellen kann, und insgesamt bleibt das Bild von den musikalischen Öffentlichkeiten der Epoche unscharf.

Teil II der Studie deckt die Wirkungsmechanismen der Musikpublikation anhand der Kommunikation zwischen den drei Elementen Komponist, Verlag und Publikum auf. Es zeigt sich hier, wie wenig „autonom“ musikalisches Schaffen war und wie sehr es geprägt wurde von den Bedürfnissen des Marktes, die sich in verlegerischen Interessen manifestierten. Eine besondere