

Die Suche nach „großen“ Komponistinnen war stets von der Erkenntnis überschattet, dass es diese anhand der Restriktionen, die ihnen auferlegt waren, eigentlich gar nicht geben könne. Dies wiederum führte in der Geschlechterforschung zur Kritik an den bisherigen historiographischen Auswahlkriterien, woraus sich ein erkenntnistheoretischer Wechsel ergab: weg von der Kanonbildung großer Meister und vom emphatischen Kunstbegriff, hin zu einer Suche nach „Spuren künstlerischen Handelns in einem speziellen Kontext“ (Schmidt, S. 213). Der vorliegende Band folgt dieser Leitlinie, so dass man über Leben und Werk der Künstlerinnen hinaus viel über die Bedingungen ihres Arbeitens erfährt. Die Bezeichnung „Komponistinnen in Südwestdeutschland“ im Titel ist beschönigend, da Frauen bekanntlich kein Kapellmeisteramt bekleiden durften und in der Mehrzahl nebenbei komponierten.

Während Bärbel Pelker eine Übersicht über Franziska Danzi-Lebruns Leben als Sängerin gibt und ihre Sonaten nur kurz streift, zeigt Antje Tumat Luise Adolpha Le Beaus Bestreben, als Komponistin ernst genommen zu werden. Die Schülerin Rheinbergers und Verehrerin Wagners lässt sich stilistisch zwischen neudeutschem und traditionellem Einfluss einordnen. Emilie Zumsteeg gehört zu den wenigen Musikerinnen, die volle Anerkennung in der Öffentlichkeit erfuhren (Martina Rebmann), wohingegen Josephine Lang ein durch Not und Todesfälle geprägtes Leben durchlitt (Sharon Krebs). Pauline Viardot baute sich mit einer privaten Bühne in Baden-Baden eine eigene Infrastruktur auf und modellierte ihre Stücke danach (Beatrix Borchard). Von ihr führt eine Brücke zu Clara Faisst, die sich nach einer schöpferischen Phase zunehmend ins Privatleben zurückzog (Rebmann). Überhaupt zeigt sich anhand dieser so unterschiedlichen Biographien, wie brüchig die übliche Trennung zwischen „privat“ und „öffentlich“ ist. Michael Kaufmann stellt die weitgehend unbekannte Komponistin Margarete Schweikert vor, und mit Eva Schorr (Clytus Gottwald) reicht die Linie bis in die Gegenwart.

Die Beiträge sind alle gründlich recherchiert – wobei zuweilen das Glück mithalf, wie im Falle Clara Faissts, deren Nachlass auf dem Müll gelandet war und zufällig gerettet wurde. Dörte Schmidt fasst in ihrem wichtigen Schlussbei-

trag noch einmal die veränderte Sicht auf die Werke zusammen: „Sie erscheinen weniger als individuelle Schöpfungen denn als Spuren kommunikativen, identitätsstiftenden Handelns in einem rekonstruierbaren Arbeits- und Argumentationszusammenhang“ (S. 221). (Juni 2005) Eva Rieger

*Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Begründet durch Erich VALENTIN. Völlig neu erarbeitete Ausgabe. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2004. 417 S., Abb., Nbsp.*

Das *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* aus dem Gustav Bosse Verlag ist ein seit vielen Jahren bewährtes Nachschlagewerk. In den bisher fünfzig Jahren seines Bestehens erfolgten mehrere Neuauflagen, dennoch wurden die Grundprinzipien beibehalten. In seinem *Handbuch der Instrumentenkunde* von 1954 hatte der Verfasser, Erich Valentin, deutlich gemacht, dass er kein wissenschaftliches Werk, sondern ein Handbuch für die Praxis schaffen wollte, ein Lehrbuch für Studierende, ein Nachschlagewerk für Musiker und eine Orientierung für Laien. Alle Abbildungen waren gezeichnet, auf Photographien und Katalogbilder wurde bewusst verzichtet. Das kleinformatige Buch war überaus erfolgreich, sowohl das Format als auch der Umfang wurden größer, der Titel wurde von *Handbuch der Instrumentenkunde* in *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* präzisiert. Die sechste Auflage von 1974 hatte Erich Valentin bereits als „Neufassung“ bezeichnet. Die siebte Auflage von 1980 in ihrem neuen, beinahe quadratischen Format und dem gut lesbaren zweispaltigen Satz fand als Band 4 Aufnahme in die neu begründete Reihe der *bosse-musik-paperbacks*. Die achte, völlig neubearbeitete Auflage von 1986 wurde von Franz A. Stein und Christine Weiss neu herausgegeben, Erich Valentin hatte sich auch mit dieser neuen Fassung seiner *Instrumentenkunde* einverstanden erklärt. Die Artikel zu den einzelnen Instrumentengruppen wurden von Fachspezialisten überarbeitet bzw. auch neu verfasst, wobei konstruktive Zeichnungen und photographische Darstellungen historischer und heutiger Instrumente in der Hand des Spielers die tabellarischen Übersichten ergänzten.

Inhaltlich und äußerlich überarbeitet erschien das *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* als „völlig neu erarbeitete Ausgabe“ 2004. Wie der Verlag im Vorwort vermerkt, wurden die einzelnen Kapitel zu den verschiedenen Instrumentengruppen von anerkannten Fachleuten auf der Grundlage der letzten Auflage von 1986 und unter Berücksichtigung der neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse verfasst. Die Autoren Christian Ahrens (Blechblasinstrumente, Harmonium), Monika Burzik (Zupfinstrumente), Maria Dunkel (Harmonikainstrumente), Christoph Heimbucher (Akustische Klavierinstrumente), Birgit Heise (Schlaginstrumente), Gisa Jähnichen (Musikinstrumente in außereuropäischen Kulturen), Berthold Kloss (Akustik), Annette Otterstedt (Streichinstrumente), Alfred Reichling (Orgel), Martin Supper (Elektroakustische Klangerzeugung und ihre Instrumente) und Erich Tremmel (Holzblasinstrumente) informieren anschaulich und gut lesbar über ihr Spezialgebiet. Die Texte sind klar und übersichtlich gegliedert, die zahlreichen, zum Teil farbigen Abbildungen sind von guter Qualität. Im Inhaltsverzeichnis sind die Kapitelüberschriften „Blasinstrumente“ und „Blechblasinstrumente“ etwas irreführend, denn nach einer allgemeinen Einführung in die Thematik der Blasinstrumente (S. 175–177) werden die beiden Gruppen Holzblasinstrumente (S. 177–210) und Blechblasinstrumente (S. 211–241) behandelt. Neu ist in dieser aktuellen Ausgabe die ausführliche und besonders reich bebilderte Abhandlung zu den Musikinstrumenten außereuropäischer Kulturen mit 118 vorwiegend farbigen Abbildungen. Im Namens- und Sachregister sind die Personennamen durch Kursivdruck hervorgehoben, allerdings fehlen leider meistens die Vornamen. Diese sollten in der nächsten Auflage ergänzt werden. Auch zwei Fehler sind zu korrigieren: Die auf S. 120 gezeigte Theorbe (Abb. 22) ist nicht von Joh. Christian Hoffmann, sondern von Joachim Tielke (freundlicher Hinweis von Klaus Martius), die Querflöte auf S. 186 (Abb. 7) steht quasi auf dem Kopf (freundlicher Hinweis von Annette Otterstedt).

Der Vergleich der verschiedenen Auflagen von 1954 bis 2004 ist eine spannende und aufschlussreiche Dokumentation von einem halben Jahrhundert Instrumentenkunde. Die aktuelle Ausgabe ist eine gelungene Überarbei-

tung und Erweiterung der bisherigen Auflagen des Handbuchs.

(Dezember 2004)

Susanne Staral

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXVI: Frühe Kirchenmusiken.* Hrsg. von Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXXVII, 237 S.

„Deutsche Zwischencantaten“ führte Telemann nach eigener Aussage während seiner Hildesheimer Gymnasialzeit 1697–1701 am dortigen St. Godehardskloster auf. Ob der Terminus im Sinne von Solowerken mit Intermezzofunktion oder aber im Sinne von „Halb“-Kantaten ohne feste Gattungsbindung zu verstehen ist, bleibt Auslegungssache. Die hier vorgelegten „Frühen Kirchenmusiken“ decken formal ein breites Spektrum ab: In einem Fall handelt es sich um ein traditionelles Psalmkonzert (TWV 7:3), mehr als die Hälfte der im Band enthaltenen Werke folgt dem Concerto-Aria-Modell (TWV 1:208, 1:826, 1:1241, 1:1284, 1:1436, 1:1535, 1:1597). Zwei Werke zeigen kantatenhafte Reihungsformen individueller Gestalt mit rezitativischen Teilen (TWV 1:775 und 1:1497). Eröffnet wird der Band von einem *Passions-Actus* (TWV 1:1332) und einer *Historia* zum Fest Mariae Reinigung. Während die Rezitative in den beiden letztgenannten Werken biblische Texte sind, handelt es sich in den kurzen rezitativischen Passagen von *Herr, was muß ich tun* (TWV 1:775) um teilweise freie Dichtung. *Sei getreu bis in den Tod* (TWV 1:1284) weist bereits Da-Capo-Arien auf. In zwei Fällen finden sich Schlusschoräle, derjenige zum *Passions-Actus* ahnt mit seinen durchgehenden triolischen Violinfigurationen zum homorhythmisch gesetzten Choral Bachs berühmtes *Wohl mir daß ich Jesum habe* BWV 147 voraus. Die eröffnende Sonata zu *Wahrlich, ich sage Euch* (TWV 1:1497) verwendet eine obligate Orgelstimme für ein Choralzitat. Die Besetzungen reichen vom Minimum mit nur zwei Singstimmen, Grand Oboe, Violine und Organo über acht Werke mit reiner Streicher-Begleitung bis zu Werken mit Trompeten und Pauken.

Sowohl als Beitrag zur Kenntnis des umfangreichen Œuvres Telemanns als auch zum Verständnis der hochinteressanten Übergangsphase vom geistlichen Konzert zur Kantate ist