

BESPRECHUNGEN

WOLFGANG FUHRMANN: *Herz und Stimme: Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2004. 368 S. (*Musiksoziologie* 13.)

Dass Musik ein selbstverständlicher Teil der Liturgie ist, mag dem Mediävisten – dem musikwissenschaftlichen sowieso – selbstverständlich erscheinen, denkt er doch zunächst, wenn es bei dieser Verbindung zu Schwierigkeiten kommt, an die Bulle Johannes' XXII. und die dort kritisierten angeblichen Auswüchse der Mehrstimmigkeit, nicht aber an den sogenannten Gregorianischen Choral. Dabei ist auch diese Verbindung von Wort und Musik alles andere als selbstverständlich, wie uns Wolfgang Fuhrmann in seiner materialreichen Studie *Herz und Stimme*, einer Wiener Dissertation aus dem Jahre 2003, deutlich machen kann. Allerdings fällt auch die Verbindung von mittelalterlicher Musik und Innerlichkeit auf den ersten Blick nicht leicht, denkt man doch zunächst, wenn von mittelalterlicher Musik die Rede ist, an die eher unsinnliche Sphärenharmonie, die als sogenannte *musica instrumentalis* nur dank ihrer proportionalen Einrichtung ein wenn auch unvollkommenes Abbild der Harmonie der Himmelsphären darstellen soll. Und genau diese Vorstellung vermag Fuhrmann als Teil einer langfristigen Strategie zu entlarven, um die Musik aus ihrer gefahrbringenden sinnlichen Stellung im wahrsten Sinne des Wortes zum Verstand zu bringen. Auf diese Weise gelang es etwa in der Karolingerzeit, eine verbindliche Grundlegung für das Tun des Cantors zu formulieren, die weit über die bloße Kenntnis musikalischer Zusammenhänge hinausreicht.

Aber Fuhrmann geht noch weiter zurück. Der Begriff des Herzens wird zum Ausgangspunkt zweier anthropologischer Modelle, die im Christentum von Anfang an aufeinanderprallen. Der jüdischen Vorstellung von der Einheit der inneren Person, die sich im Kultus und damit auch in der Musik kundtut, steht das hellenistische Menschenbild gegenüber, das von einer hierarchisch geordneten Einheit ausgeht, die über das Erkennen von der Sinnlichkeit des Leibes zu abstrahieren sucht. Zwar hat

sich schon bei den Kirchenvätern „die Verbindung von biblischer und griechisch-antiker Anthropologie durchgesetzt“, gleichwohl „produzierte die Identifikation von griechischer Seele und jüdischem Herz immer wieder Probleme der gedanklichen Homogenität, die rhetorisch wieder geglättet werden mußten“ (S. 62). Dabei greift Fuhrmann auf wichtige biblische Textzeugnisse zurück, wobei manchmal nur wie nebenbei hochinteressante Belege auf einer philologischen Grundlage diskutiert werden (vgl. S. 73 die Fußnote zu Jak 5,13).

Natürlich steht Augustinus' *Jubilatio* mit seiner Ausdrucks-Konzeption im Mittelpunkt, die während des ganzen Mittelalters immer wieder aufgegriffen wurde. Das prägt dann auch die Diskussion um die Rolle der Musik im Chorgebet, in deren Verlauf dem liturgischen Gesang „eine geradezu exorzistische Wirksamkeit“ (S. 129) zugesprochen wird. Allerdings, so die Volte eines Schreiers um 900, müssen „die Sänger im kunstvollen Gesang oder auch im Jubilieren alle teuflischen Begierden aus den Herzen der Hörer austreiben, und sie überzeugen, sich den himmlischen Harmonien einzufügen“ (S. 128, wobei die sehr sorgfältige und hilfreiche Übersetzung wie in den meisten Fällen vom Verfasser stammt). Eingebunden ist dies in eine sehr differenziert dargestellte langfristige Entwicklung, die eng mit der Entwicklung der Liturgie im Allgemeinen verknüpft ist. Die Vorsicht, mit der der Autor auf Fragen der Rhetorik zu sprechen kommt, ist zu begrüßen, wobei der Diskussion des auf S. 163 f. angeführten Auszugs der anonymen *Commendacio* ein Verweis auf die wichtige Arbeit von Marie-Elisabeth Duchez, „La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale“, in: *AcM* 51 (1979), S. 54–73, anzufügen wäre.

Im Hochmittelalter, also im 12. Jahrhundert, kommt es dann unter dem Einfluss der Reformorden zu einer grundlegenden Wende, die es Fuhrmann erlaubt, von einer „Wendung zu Innerlichkeit“ (S. 193) zu sprechen, die für die Musik je nach Ausrichtung völlig unterschiedliche Auswirkungen hatte. Ungeachtet

dessen kommt es angesichts der irrationalen Bedrohung durch Dämonen und Teufel immer wieder zu geradezu exzessiven Auswüchsen, die in ihrer detaillierten Schilderung die Lektüre des Buches nicht gerade leicht machen. Immerhin sind dann aber die großen Marianischen Gesänge jener Zeit „ein wunderbares Mittel zur Vergebung der Sünden, Vertreibung der Dämonen und Rettung in der Not, und gegen irdische Unbill wie Gewitter helfen sie auch“ (S. 269). Demgegenüber führt die Mystik weg von der Sprache zur Ekstase, die dann im 17. und 18. Jahrhundert zur geistigen Trunkenheit werden sollte: „Das zerbrochene Wort ist das beste Wort [...]. Die Seele kann hier nicht anders als stammeln. Denn sie empfindet mehr in sich als sie aussprechen kann“ (S. 323). Mit diesen Worten des 17. Jahrhunderts aus Heinrich Müllers *Seelenmusik* schließt sich der Kreis hin zum Beginn dieses informativen und weite Perspektiven eröffnenden Buches. (August 2006) Christian Berger

Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2004. 170 S., Abb., Nbsp. (troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 3/2003.)

Der Band versammelt neun Referate, die im April 2003 beim eintägigen III. Trossinger Symposium zur Renaissanceforschung gehalten wurden, einer Tagung des Instituts für Alte Musik der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen und des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich (Leitung: Nicole Schwindt und Laurenz Lütteken).

Ausgangspunkt war dort die Arbeitshypothese, dass „die konkrete Gemengelage, die sich im Spannungsfeld von Werk, Gattung, Autor und Autorität offenbart“, im Musikalischen besonders mit der „Entstehung reflektierter Historizität“ zusammenhänge (Laurenz Lütteken, „Auctor und Auctoritas – Mittelalterliche Traditionen und veränderte Konzepte in der Frühen Neuzeit“, S. 11). Diese Gemengelage werde auch charakterisiert durch den „latenten Widerspruch zwischen werkhaftem Autorbewusstsein und gleichsam neutralisierender, überzeitlicher Autorität“ (ebenda, S. 13).

Auf das so abgesteckte Problemfeld begeben sich zwei Autorinnen und sieben Autoren mit Beiträgen, die der „Schaffung“ und „Wahrnehmung“ von und dem „Umgang“ mit Autorität gewidmet sind. Andrea Lindmayr-Brandl untersucht im ersten Teil an Beispielen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert das Phänomen der Namensnennung in Kompositionen – sei es als Fremd- oder Eigensignaturen –, weil der appellative Charakter des Vorgangs als „autoritärer Akt“ verstanden werden könne (S. 40). An dieser Stelle möchte ich vorschlagen, das Adjektiv „autoritär“, welches eine starke Konnotation von Herrschaft hat, durch eine weniger belastete Vokabel zu ersetzen; vielleicht „autoritativ“?

Lothar Schmidt legt für die Spanne von Tinctoris bis Monteverdi das allmähliche Erstarken der Komponistenautorität gegenüber derjenigen der Theoretiker dar. Jürgen Heidrich untersucht verschiedene Facetten des Autoritätsbegriffes bei Instrumentalisten, darunter Virtuosität einerseits und Gelehrsamkeit andererseits als polare Bezugspunkte. Zwei Aufsätze widmen sich dem Thema der Wahrnehmung von Autorität: David Fallows legt dar, dass Obrecht für den späten Josquin Autorität besessen habe, und weist dies an Beispielen aus Josquins Messen dar. Klaus Pietschmann identifiziert den universalen Autoritätsanspruch der päpstlichen Kapelle um 1550 als Bestandteil eines kirchenpolitischen Gesamtkonzeptes und relativiert gleichzeitig den Geltungsradius dieses Anspruchs.

Im letzten Teil („Umgang mit Autorität“) untersucht Vincenzo Borghetti musikalische Palimpseste auf der Basis des literaturtheoretischen Ansatzes von Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982) und gelangt auf diesem Wege zu weitreichenden Ergebnissen in der Definition und Bewertung von Intertextualität: Bedingungen für das Komponieren auf der Grundlage präexistierender artifizierender Lieder („Art-song reworking“) seien die Erkenntnis vom normativen Wert eines Werkes und die Wahrnehmung eines stilistischen Bruches. Am „Art-song reworking“ sei nicht in erster Linie die Verfahrensweise neu, sondern die kulturelle Bedeutung, die ihr zukomme: Die Wiederverwendung bereits vorhandenen Materials realisiere gerade darin, dass die Komponisten sich der

Bedeutung des Tradierten bewusst würden, „eine Idee von Renaissance“ auf dem Felde der Musik (S. 118). Michele Calella untersucht Vincenzo Galileis Traktat *Il Fronimo* (1569; erweitert 1584), einen von der Musikwissenschaft erst in jüngster Zeit beachteten Text, im Hinblick auf das Stiften von Autorität, die sich in einer Niveauanhebung bei der Intavolierung von Lautenmusik zeige, und legt ferner dar, in welcher Weise Galilei sich auf Autoritäten beruft.

Der umfangreichste Aufsatz des Bandes – „Die Erfindung der spanischen Musik – Autorität als Baustein nationaler Identität am Beginn des ‚Goldenen Jahrhunderts‘“ von Cristina Urchueguía (S. 135–166) – beschließt den dritten Teil. Der elegant und engagiert geschriebene Beitrag untersucht die Ausbildung von Autorität im Verzweigungsgeflecht der Entstehung von nationaler Identität und bedient sich dabei überzeugend des von Aleida und Jan Assmann formulierten Konzepts von kollektivem Gedächtnis und kultureller Identität. Zeugen für den von Urchueguía beschriebenen Prozess sind zeitgenössische Notendrucke und Traktate des 16. Jahrhunderts.

Um zu resümieren: Das Konzept der Publikation hat experimentellen Charakter, indem sie mit ‚Autorität‘ einen Begriff fokussiert, der – im Singular nicht weniger als im Plural – einerseits von zentraler Bedeutung für die Geschichte der Musik ist, andererseits von der musikhistorischen Forschung erst noch in angemessener Weise herausgearbeitet werden muss. Um hier haltbare Resultate zu erzielen, bedarf es methodisch reflektierter Interdisziplinarität. Die Aufsätze des Bandes bemühen sich sämtlich mit Erfolg darum, diesem Experiment gerecht zu werden.

(August 2007) Ruth Müller-Lindenberg

STANLEY BOORMAN: *Ottaviano Petrucci. Catalogue Raisonné. New York u. a.: Oxford University Press 2006. XII, 1.281 S.*

„Gut Ding braucht Weile“ – so lautet ein Spruch, mit dem Langzeitprojekte gerne kommentiert werden. Stanley Boormans Lebenswerk, der Katalog der Petrucci-Drucke, auf den die Fachwelt so lange warten musste und der seit 2006 nun endlich im Druck vorliegt, ist nicht nur „gut“, sondern überwältigend.

Herzstück des über 1.200 Seiten umfassenden Konvoluts ist der Katalog aller aus der Werkstatt Petruccis hervorgegangenen Druckwerke in chronologischer Ordnung (Part B). Damit liegt erstmals eine umfassende, lückenlose und bis ins letzte Detail dokumentierte Übersicht zum Schaffen des ‚Erfinders‘ des Notendrucks vor. Dessen Verdienste werden vom Autor relativiert, zugleich aber auch sehr differenziert gewürdigt: „Even if Petrucci was not the ‚first printer of music‘, or the establisher of a ‚new pattern of music dissemination‘, he was someone more significant: an entrepreneur taking risks with a new repertoire, gifted with a fine eye for artistic effect and an evident concern for quality, and working at exactly the right time to produce a large body of splendid and splendidly presented music“ (S. 405).

Boorman geht in dem Katalog von dem Konzept der „ideal copy“ aus, die er den 69 Eintragungen jeweils voranstellt. Darunter versteht man in der Buchwissenschaft ein Exemplar, das die Zielvorstellung des Druckers repräsentiert und aus den erhaltenen Exemplaren mitsamt deren fehlenden Seiten, den oft unvollständig ausgeführten Werkstatt-Korrekturen sowie den später ausgetauschten Seiten rekonstruiert wird. Diese ideale Kopie hat vermutlich nie real existiert, ist aber als Folie nützlich, um mit deren Hilfe die bestehenden Exemplare zu unterscheiden. Wie problematisch sich die systematisch konsequente Katalogisierung von Druckwerken gestalten kann, sei am Beispiel des *Odhecatons* kurz erläutert. Die sechs erhaltenen Exemplare dokumentieren drei verschiedene Ausgaben, denen jeweils ein eigener Eintrag entspricht. Von der ersten Ausgabe von 1501 hat sich nur ein einziges Buch erhalten, in dem aber fünf Bögen aus der zweiten Ausgabe eingebunden wurden. Ein anderes Exemplar ist hauptsächlich 1504 entstanden, ein Bogen allerdings stammt aus der zweiten Ausgabe von 1503. Dazu kommen noch verschiedene „Cancel sheets“, die zum Austausch von mangelhaften Seiten nachgedruckt und in ein bereits bestehendes Exemplar eingefügt wurden.

Ein solch komplexer Sachverhalt kann nur durch genaueste Beobachtungen an den Originalen rekonstruiert werden. Stanley Boorman hat mehrere hundert Exemplare, die über die ganze Welt verstreut sind, peinlich genau durchgesehen und vermessen, teilweise in

Zehntelmillimeter und unter Bedachtnahme der Tatsache, dass Papier nach dem Befeuchten beim Druckvorgang auch unterschiedlich stark schrumpfen kann. Beeindruckend ist die umfassende Liste der individuellen Korrekturen, die in Werkstatt-Korrekturen („In-house“) und spätere Veränderungen („Later“) unterschieden werden, wobei sich Boorman durchaus der Problematik einer solchen Klassifizierung bewusst ist und auch auf mögliche Unvollständigkeiten hinweist (S. 456, Punkt 24; S. 458, Punkt 6). Jeder Eintrag schließt mit einem überaus anregenden Kommentarteil ab, der die Beobachtungen des Autors wiedergibt. Fakten und Hypothesen sind dabei fein säuberlich getrennt.

In Stanley Boorman findet man die seltene und glückliche Verbindung von einem gewissenhaften Musikbibliographen und jemanden, der aus den Datenbergen zugleich Sinn machen kann. Daher ist für ihn der Katalog nicht Selbstzweck, sondern Basis für grundlegende Studien zum Frühen Notendruck, die dem Katalog bezeichnenderweise auch vorangestellt sind (Part A). Nach einer ausführlichen Biographie Petruccis und der Erläuterung seiner Druckerprivilegien widmet sich der Autor speziellen drucktechnischen Themen, wie dem verwendeten Papier, dem typographischen Material, dem Druckvorgang selbst, der Vielfalt der Werkstatt-Korrekturen sowie den drei nicht-musikalischen Büchern, die in Petruccis Zeit in Fossombrone entstanden sind. In den letzten drei Kapiteln steht die Marktorientiertheit des Musikdrucks im Zentrum. Boorman gelingt es, auf einfache Fragen differenzierte Antworten zu geben und kommt unter anderem zu dem Schluss, dass Petrucci mit seinen Produkten nicht gezielt den Markt gesteuert hat, sondern vor allem die hohe Qualität seiner Produkte im Auge hatte. Ein zukunftsweisendes Kapitel zur Distribution der Musikdrucke sowie zu deren Käufer und späteren Besitzern steht am Ende dieses Abschnittes.

Dem Katalogteil nachgestellt ist ein ausführlicher Apparat (Part C), der nicht nur Konkordanzen zu jeder einzelnen von Petrucci gedruckten Komposition auflistet, sondern auch über konkordante Quellen informiert. Im Forschungsalltag dankbar ist man für den Index der Bibliotheken, die Petrucci-Drucke verwahren. Schließlich findet man in diesem

Abschnitt auch diplomatisch getreue Abschriften von historischen Dokumenten zur Biographie Petruccis, zu Privilegien und zu frühen Besitzern oder bibliographischen Erwähnungen von dessen Druckwerken.

Wenn bei einem solch beeindruckenden wissenschaftlichen Opus überhaupt Kritik angebracht ist, dann betrifft diese vor allem die Gestaltung und Ausstattung des Buches durch den Verlag. Der Band enthält keine einzige Abbildung, nicht einmal Petruccis Druckerzeichen wird dargestellt! Verwirrend ist außerdem die im Katalogteil verwendete Type für das „lange“ s, die sich mit der umgebenden Schrift gar nicht verbindet und leicht als eckige Klammer gelesen wird. Bei einem Katalog zu einem Drucker, dessen oberste Maxime die ästhetische Qualität seiner Produkte war, empfindet man es außerdem fast als Beleidigung, wenn neue Eintragungen mit kaum mehr als der Überschrift noch am Ende einer Seite platziert werden (so etwa bei „No. I. Odhecaton A“ [!], S. 458, oder auch bei „15a. Cancel“ S. 560). Das sollte in einem so renommierten Verlag wie Oxford University Press nicht passieren. Und schließlich würde man gerne anstatt des Buchblocks drei einzelne Bände in Händen halten. Sie würden sich aus den drei annähernd gleich starken Teilen von sehr unterschiedlicher inhaltlicher Natur gleichsam von selbst ergeben.

Doch zurück zum Verdienst des Autors. Es ist fast unvorstellbar, dass es sich bei dem vorliegenden Buch um die Forschungsleistung eines Einzelnen handelt. Ihm soll dafür unser ganzer Respekt gezollt werden. Der neue Petrucci-Katalog ist eine Goldmine für die Forschungen zum frühen Notendruck und ein Meilenstein in der Musikbibliographie, an dem sich zukünftige Studien werden messen müssen. Die Latte ist hoch gelegt.

(Juli 2007)

Andrea Lindmayr-Brandl

Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Atti del Convegno internazionale di studi. Venezia – Palazzo Giustinian Lolin 10–13 ottobre 2001. Hrsg. von Giulio CATTIN and Patrizia DALLA VECCHIA. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2005. XIV, 800 S., Abb., Nbsp. (Serie III: Studi musicologici. B: Atti di Convegni 6.)

Feste soll man feiern, wie sie fallen, und wenn es sich um ein 500-jähriges Jubiläum

handelt, dann erst recht! 2001 war es ein halbes Jahrtausend her, dass in Venedig der erste Notendruck Petruccis Werkstatt verließ, und die verdienstvolle Fondazione Levi feierte diesen Anlass standesgemäß: Sie lud zu einem internationalen Kongress in ihren venezianischen Palazzo ein, eine Einladung, der sowohl zahlreiche italienische KollegInnen als auch ausgewiesene internationale SpezialistInnen gerne Folge leisteten. Getrübt war dieses „Fest“ nur durch den fatalen Terroranschlag auf das World Trade Center, der einige Gäste an ihrem Kommen hinderte.

Vier Jahre nach diesem Ereignis liegt ein umfangreicher, 800 Seiten starker Bericht mit 35 Beiträgen sowie einem Nachtrag vor. Die Herausgeber des Bandes, Giulio Cattin und Patrizia dalla Vecchia, ordneten die in englischer oder italienischer Sprache eingegangenen Texte in acht Themengruppen, die die Person Petruccis, dessen Leben und Schaffen, facettenreich beleuchten. Wie oft bei umfangreichen Kongressberichten, sind die Qualität und der wissenschaftliche Erkenntnisgewinn der einzelnen Beiträge unterschiedlich.

Der Reigen beginnt mit dem Schlagwort „Venezia 1501“ und vermittelt Eindrücke zum intellektuellen Leben (Stichwort „Humanismus“) sowie zur Druckkultur in der Lagunenstadt. Reinhard Strohms Beitrag „The Birth of the Music Book“ schließt diese kulturhistorische Einführung scheinbar sinnfällig ab. Tatsächlich de-mystifiziert er darin klug und geistreich die Sonderstellung des Musikdrucks gegenüber dem literarischen Buch, die er beide in einer ungebrochenen Tradition sieht und in der spätmittelalterlichen Praxis der Schriftlichkeit versteht. Von einem so gerne proklamierten Paradigmenwechsel kann daher nicht die Rede sein.

Gleich sechs Beiträge widmen sich der Biographie Petruccis. Hier werden Ergebnisse von Archivstudien in Venedig und Fossombrone mit umfangreichem dokumentarischem Anhang präsentiert, Petruccis Rolle als Herausgeber und Buchliebhaber diskutiert sowie seine Beziehungen zur politischen Elite erörtert. Der ‚Guru‘ der Petrucci-Forschung, Stanley Boorman, vermittelt uns seine Einschätzung verschiedener biographischer Aspekte, wie etwa Petruccis fehlende Vorbildung oder seine Zusammenarbeit mit anderen Druckern, und

bespricht die neu entdeckte Ausgabe der *Motetti del Fiori* von 1538.

Die folgenden drei Themengruppen widmen sich dem Repertoire – der weltlichen Musik, der geistlichen Musik sowie der Instrumentalmusik (respektive der Lautenmusik), die Petrucci zeit seines Lebens in Druck hat gehen lassen. Die Beiträge, die hier ihren Platz finden, haben sehr unterschiedlichen Fokus und reichen von Überblicksdarstellungen zu bestimmten Genres bis zu Detailstudien zu einzelnen Kompositionen oder einzelnen Drucktypen. Ein eigenständiges Kapitel „I tre volumi dei canti“ mit Texten, die aus einer Diskussionsrunde des Kongresses erwachsen sind, rundet diesen Komplex ab. Besonderes Vergnügen bereitet in dem letztgenannten Kapitel die Lektüre von Allan Atlas' Beitrag zur Rolle von Jean Japart, in dem er gekonnt mit dem Gedanken „what if?“ spielt und durch biographische Bezüge versucht, den verhältnismäßig hohen Anteil von Japarts Werken in Petruccis Liederdrucken zu erklären.

Die Rezeption der Druckwerke Petruccis wird in zwei Kapitel abgehandelt. Einmal geht es um die Streuung der Musikdrucke im 16. Jahrhundert – mit Beiträgen zu einer italienischen Privatbibliothek und zur Distribution in Spanien –, das andere Mal steht die Rezeption Petruccis in der italienischen Musik des 20. Jahrhunderts im Zentrum. Animiert vom Forschergeist Gian Francesco Malipieros haben sich sowohl Bruno Maderna als auch Luigi Nono und Luigi Dallapiccola mit dem Repertoire der Druckwerke Petruccis kreativ auseinandergesetzt. Dass Maderna in den 1950er-Jahren im Auftrag von Hermann Scherchen einzelne Nummern aus dem *Odhecaton* für kleines Orchester instrumentierte, war auch mir neu.

Im Anhang wird schließlich noch ein erst kürzlich entdecktes fragmentarisches Exemplar von *Mottetti C* (1504) vorgestellt. Für das Namensregister werden die zukünftigen Benutzer dankbar sein.

Begleitet wurde die Festveranstaltung in Venedig von einer opulenten Ausstellung in der Biblioteca Nazionale Marciana, betreut von Ian Fenlon. Diese Präsentation wurde ebenfalls durch eine Publikation dokumentiert: *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Catalogo della mostra Biblioteca Nazionale Marciana*,

Mariano del Friuli 2001 – gleichsam der Band zum Kongressbericht.
(Juli 2007) Andrea Lindmayr-Brandl

UTE EVERS: Das Geistliche Lied der Schwenckfelder. Tutzing: Hans Schneider 2007. X, 407 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 44.)

Seit einiger Zeit gibt es auch in Deutschland interdisziplinär eine akademische Hymnologie. So sehr das mit Genugtuung zu vermerken ist, ist doch nicht zu verkennen, dass es eine solche noch immer schwer hat. Ihre Anerkennung ist weder als ganze noch wechselseitig unter den Teildisziplinen selbstverständlich. Vornehmlich die betreffenden Musikwissenschaftler haben es nicht leicht: Sie werden von den übrigen Hymnologen über die Schulter angesehen, weil sie Musikwissenschaftler sind, und von den übrigen Musikwissenschaftlern deshalb, weil sie Hymnologen sind. Nicht selten müssen sie auch hinnehmen, dass mühsam Erreichtes unbeachtet bleibt. Vor diesem Hintergrund ist die gelegentliche Klage über den geringen Anteil der Musikwissenschaft an der Hymnologie zwar nicht ganz von der Hand zu weisen, aber doch nicht immer gerecht.

Ute Evers hat sich dennoch als Musikwissenschaftlerin an ein hymnologisches Thema gewagt. Ihrem Buch, das schon durch seine äußere Aufmachung und Ausstattung besticht (Noten- und Faksimile-Wiedergaben ausgenommen), liegt die Mainzer Dissertation von 2005 zugrunde. Als Kennerin ihres Gegenstandes bereits ausgewiesen, weiß die Verfasserin dabei sehr wohl, dass sie sich bei dessen Behandlung nicht auf ihr eigenes Fach beschränken darf; zuweilen scheint die Musikwissenschaftlerin gar hinter anderen Kompetenzen und Sichtweisen zurückzutreten.

Sorgfältig referierend führt Ute Evers in ihr Gebiet ein und zeichnet im Verlauf ihrer Studien die Geschichte der Glaubensrichtung der Schwenckfelder nach. Diese geht auf Kaspar Schwenckfeld (1489–1561) zurück, der zunächst Martin Luther folgte, dann aber in seinem christologischen Verständnis und seinem Verständnis der Sakramente fundamental eigene Auffassungen vertrat, die zu wechselseitiger Abgrenzung von den übrigen Strömungen der Reformation führen mussten. Dabei beweist

und unterstreicht die Autorin ständig, dass eine süddeutsche und schlesische Richtung zu unterscheiden sind. Die schlesischen Schwenckfelder waren es dann, die 1734 nach Pennsylvania auswanderten und dort weiter bestanden, nachfolgend freilich auch mehr und mehr in eine allgemeine angloamerikanische Akkulturation einbezogen waren und sogar einstige fundamentale Eigenheiten aufgaben.

Die größte Stärke der Arbeit liegt in einer beeindruckenden Quellen- und Materialkenntnis; sowohl mit den schwenckfeldischen Handschriften und Drucken als auch den dahinterstehenden Personen und deren Rollen ist die Verfasserin durchweg vertraut. Damit einher gehen scharfsinnige Überlegungen zu Stemmata und zur Benennung verschollener Überlieferungsträger. Der unterbreitete Reichtum an Mitteilungen und die ständigen Bezugnahmen auf sie verlangen dem Leser einiges ab. Die zahllosen Textanfänge werden wie selbstverständlich zitiert, was ein sehr hohes Maß an Einarbeitung erfordert. Aber dergleichen sei Grundlagenforschung, und um die handelt es sich, zugestanden. Angesichts all dessen sind die hervorragenden Register willkommen; von den gut 400 Seiten werden nicht weniger als 65 durch Verzeichnisse beansprucht. Sehr zu begrüßen sind auch die kapitelweisen Zusammenfassungen. Fast ängstlich ist die Autorin um ihre Rückbezüge auf vorangehende Forschung bedacht; die allerwenigsten Seiten sind ohne Fußnoten, viele sind zu einem Drittel oder mehr von ihnen eingenommen.

Nun haben die Schwenckfelder vergleichsweise wenig eigene Melodien geschaffen. Unter ihren Quellen waren die Gesangbücher der Böhmisches Brüder die wichtigsten. Ihr Umgang mit dem Melodiengut ist vornehmlich durch Bezugnahmen geprägt, über Melodienregister und Tonangaben. Selbst das maßgebliche gedruckte Schwenckfelder Gesangbuch von 1762 und seine Folgeausgaben sind ohne Noten. Mit dieser Sachlage aber tut sich Ute Evers etwas schwer; und ungeachtet vieler schöner Ergebnisse auch hier, ließe sich doch manches weiterverfolgen oder in einen größeren Zusammenhang stellen. Zwei Beispiele: Zu der Feststellung, dass Melodien lutherischer Provenienz bei den Schwenckfeldern der Augsburger und Ulmer Gegend nicht verbreitet waren (S. 266), sei bemerkt, dass für Ulm im 16. Jahr-

hundert schlechthin kein lutherisches Gesangbuch mit Noten nachweisbar ist. Die Angabe, das Straßburger Gesangbuch, auf das Daniel Sudermann sich bezieht, werde nicht beschrieben, trifft ebenfalls zu (S. 264 f.) – zu erkennen ist jedoch, dass es sich um einen Druck der Offizin Theodosius Riehel gehandelt haben muss. Der Rezensent teilt auch nicht die Auffassung, dass die Gestalt der Melodie des Liedes *Der han verkindet vnns die zeit* nicht über ein Gesangbuch der Böhmischen Brüder vermittelt werden konnte (S. 262 f.).

Desgleichen böte sich für Abstraktionen Raum, beispielsweise ausgehend von der Melodie des weltlichen Liedes *Der hundt mir vor dem liecht vmgaht*, die wohl allein bei den Schwencckfeldern in geistlicher Kontrafaktur erscheint, nämlich 1596 als *Der Sattan vor dem liechst vmgaht* (S. 264): Gewiss ist das bereits für sich allein auffällig; bei den Böhmischen Brüdern aber begegnet eine derart archaische Strukturierung der f-Tonalität durchaus verwandt in größeren Formen (*Mit Freuden zart oder Mensch, erheb dein Herz zu Gott*, heute bekannt als *Sonne der Gerechtigkeit*, im Gesangbuch von 1566). Es ließe sich fragen, ob es etwa doch zu einem schwencckfeldischen Melodieverständnis gekommen ist, so wie in der Zeit um 1600 auch ein katholisches zutage tritt. Selbst ein durchweg negatives Fazit wäre hier von Nutzen. Hervorzuheben indes sind die Ausführungen der Musikwissenschaftlerin zu den sogenannten tunebooks.

Ute Evers' Arbeit verdient Respekt. Geschaffen wurde eine zuverlässige, umfassende Grundlage, der interdisziplinär die Beachtung zu wünschen ist, die ihr zusteht. Nach allen Richtungen hin abgegolten ist das Thema Geistliches Lied der Schwencckfelder nicht. (Die Autorin ist bescheiden genug, das in ihrem Schlusskapitel selbst einzuräumen.) Auch aus musikwissenschaftlicher Sicht ergeben sich alenthalben Möglichkeiten zum Nachhaken, zu konstruktiver Kritik, zur Errichtung neuer Gedankengebäude. Selbst für sich allein genommen wäre das kein geringer Wert.

(Juli 2007) Hans-Otto Korth

Bärenreiter-Verlag 2006. 336 S., Nbsp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 5.)

Dass Johann Sebastian Bach in zahlreichen seiner Kompositionen charakteristische Form-schemata zumal von Konzert und Sonate weniger stereotyp repetierte als vielmehr in origineller Weise kombinierte, ist spätestens seit den Beiträgen von Carl Dahlhaus in den 1950er-Jahren Gemeingut; die Konsequenzen für die Entwicklung eines Formbegriffs „im emphatischen Sinne“ hat Christian Martin Schmidt eine Generation später überzeugend herausgearbeitet. Beide Autoren rekurrten nur gelegentlich auf die zeitgenössische Theoriebildung, da die komplexe Anlage Bach'scher Werke sich klassifizierender Erfassung versagte, wie nicht zuletzt das Beispiel Johann Adolph Scheibes zeigt: Seine Begrifflichkeit von „Sonaten-sätzen auf Concertenart“ bzw. „Konzertsätzen auf Sonatenart“ indiziert lediglich eine Verlegenheit der Musiktheorie, kein „Problem“ der Komposition oder des Autors selbst.

Die aporetische Theoriebildung des frühen 18. Jahrhunderts referiert Geuting zunächst kenntnisreich, bevor er eine zusammenfassende Darstellung jener Werkbereiche bietet, die Bach mit dem Titel Sonate oder Konzert versah. Bei der Betrachtung einzelner Kompositionen beschränkt sich Geuting allerdings nur mehr auf das Auszählen von Taktmengen und die Präsentation einander korrespondierender Teile, da ‚Form‘ lediglich als „handwerklich-technischer, nicht ästhetischer Begriff“ (S. 18) verstanden wird. In der schlichten Juxtaposition einzelner Abschnitte und deren Applikation auf stereotypisierte Modelle, die Bach „nachweislich“ an der Gattungstradition entwickelt habe (S. 300), gerät freilich der Zusammenhang zwischen Themenbildung und Form ebenso aus dem Blick wie die individualisierte Gestalt der einzelnen Werke. Bachs Differenzierung zwischen Konzert und Sonate verschwimmt vor dem Hintergrund eines solchen ‚statischen‘ Formbegriffs, und auch zur Chronologie können auf diese Weise keine neuen Erkenntnisse geboten werden.

(August 2007) Michael Heinemann

MATTHIAS GEUTING. *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. Formale Disposition und Dialog der Gattungen.* Kassel u. a.:

Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter J. S. Bachs. Hrsg. von Ulrich LEISINGER und Christoph WOLFF. Hildesheim u. a.: Georg

Olms Verlag 2005. 197 S., Abb. (*Leipziger Beiträge zur Bachforschung. Band 7.*)

Mit dem positivistischen Ansatz, über Bachs Stellung im geistigen Leben seiner Zeit ließe sich umso weniger mitteilen, als ‚authentische‘ Dokumente von seiner Hand fehlten, wäre das Thema, folgte man Hans-Joachim Schulzes Ausführungen am Schluss dieses Berichts über ein kleineres Symposium im Bach-Jahr 2000, kaum erst anzugehen. Doch zeigt Ulrich Leisinger mit seiner klugen Diskursanalyse am Beispiel des Streites zwischen Bach und Biedermann um die Eignung von Musik in der Bildung junger Menschen sehr eindrucksvoll, wie weitere Erkenntnisse über die Geisteshaltung des Thomaskantors zu gewinnen wären.

Demgegenüber verbleibt die Mehrzahl der übrigen Beiträge in naiver Hagiographie (so Christoph Wolffs eher aphoristische Bemerkungen über die Grundlagen Bach'scher Kompositionskunst), wenn nicht der Bezug auf Bach oder seine Musik bei der Darstellung anderer Wissenschaftsbereiche gänzlich marginal wird (etwa in Myles W. Jacksons Ausführungen zur Elektrizität). Mitunter versperren Rezeptionskonstanten alternative Erfahrungshorizonte: Die Unmöglichkeit, sich Bach Romane lesend vorzustellen, lässt Hans-Joachim Kreutzer a priori dessen Teilhabe am literarischen oder ästhetischen Leben verneinen. Darstellungen der zeitgenössischen Unterrichtspraxis (Peter Lundgreen, Ulrich Schindel) oder zur Musikästhetik (Wilhelm Seidel) und Musiktheorie (Thomas Christensen) referieren lediglich vertraute Forschungsstände; Bachs Inkompatibilität zu postulieren gelingt dabei wiederholt nur in der Ausblendung von Kontexten und Traditionen.

(August 2007)

Michael Heinemann

Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog. Bearbeitet von Wolfram ENSSLIN. Band 1: Katalog. Band 2: Historischer Überblick. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 782 S., Abb. (Leipziger Beiträge zur Bachforschung. Band 8,1 und 8,2.)

Weit geringer als ehemals befürchtet sind, wie sich erfreulicherweise immer wieder seit der Öffnung der osteuropäischen Grenzen herausstellt, die Verluste an Büchern und Archivalien, die im Zweiten Weltkrieg aus deutschen

Bibliotheken und Sammlungen ausgelagert wurden. Nicht alles, was als verschollen galt, ist indes unwiederbringlich dahin, und zu den glücklichsten ‚Wiederentdeckungen‘ der letzten Jahre gehört das Notenarchiv der Berliner Sing-Akademie, das von einer Forschergruppe des Harvard Ukrainian Research Institute unter Leitung von Christoph Wolff in Kiew ausfindig gemacht werden konnte; die Rückführung der Bestände, nunmehr als Depositum in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, war nicht nur ein kulturpolitisches Ereignis ersten Ranges, sondern eröffnet Forschungsperspektiven von kaum zu übersehender Weite, indem Provenienz und Überlieferung einzelner Werke wie auch ihre Präsenz im zeitgenössischen Musikleben nunmehr kontextualisiert werden können. Zudem hatte die Singakademie in früheren Zeiten die Benutzung stark eingeschränkt, und es steht nur zu hoffen, dass diese restriktive Haltung am neuen Standort nicht wieder aufgenommen wird.

Besonderes Interesse aus dem umfassenden Bestand können die Bach-Quellen beanspruchen, die hier in einem ersten Katalog erfasst werden: Zu verzeichnen waren insbesondere ca. 360 Einzelquellen von Carl Philipp Emanuel Bach (vor allem aus der Zeit seines Wirkens als Musikdirektor in Hamburg, begründet durch die Übernahme des Nachlasses von Anna Carolina Philippina Bach), 50 Werke von Wilhelm Friedemann Bach (die seine Berliner Tätigkeit eingehender rekonstruieren lassen) sowie das Alt-Bachische Archiv – weniger hingegen Handschriften Johann Sebastian Bachs, die bereits 1854 bis auf wenige Ausnahmen aus dem Singakademie-Bestand an die Berliner Königliche Bibliothek abgegeben wurden (Kontrapunktstudien mit Wilhelm Friedemann, vier vermutlich irrtümlich zurückgebliebene Ripienstimmen zu BWV 23 sowie eine Einrichtung der entgegen dem Originaltitel leider wiederholt mit falschem Casus gelisteten Palestrina-Messe *Ecce sacerdos magnus*).

Mithin sind es etwa 500 Titel, die hier eingehender beschrieben werden, nominell also ein Zehntel des Fundus, dessen numerus currens – von Liubov Favdona Fainshtein, jener Bibliothekarin, der die Archivalien in Kiew anvertraut waren, erstellt und hier übernommen – bis 5175 reicht. Konkordanzen mit zuvor angelegten Verzeichnissen lassen in Bezug auf die

Bachiana dabei eine Verlustquote von weniger als 5 % der Titel seit der Verlagerung im Jahre 1943 erkennen, wobei möglicherweise schon im Vorfeld gezielt ein Konvolut von Manuskripten Wilhelm Friedemann Bachs entfernt wurde. Vollständig fehlen hingegen die theoretischen Schriften aus dem Bestand der Singakademie sowie Aufführungsmaterialien des 19. Jahrhunderts.

Die Geschichte des Archivs der Singakademie seit ihrer Gründung 1791, der Bestandspflege und -erweiterung durch Fasch und Zelter, Poelchau und Mendelssohn Bartholdy wird in einem faktenreichen (leider unzulänglich redigierten) Beitrag von Ulrich Leisinger entfaltet, der auch eine Darstellung vorangegangener Katalogisierungsarbeiten sowie eine erste Würdigung des Gesamtbestandes bietet. Der Hinweis auf die hohe Genauigkeit in der Zuweisung der einzelnen Handschriften an Mitglieder der Bach-Familie muss auch ihm an dieser Stelle genügen: Aufgabe des Kataloges kann es vornehmlich nur sein, den Bestand aufzufächern und Befunde mitzuteilen, deren Bewertung Aufgabe weiterführender Arbeiten bleibt. Hierzu bieten die Katalogisate beste Voraussetzungen, indem nicht nur Titel, Umfang und Wasserzeichen, sondern auch Schreiber (durch reiches Abbildungsmaterial untersetzt) und Provenienz aufgeführt werden. Durch Verweise auf die einschlägigen Werkverzeichnisse (Bach-Repertorium) konnte auf Incipits verzichtet werden. Für die Darstellung der Geschichte von Bach-Überlieferung und -Rezeption in Berlin, der „Hauptstadt Sebastian Bachs“, bildet dieser Katalog eine unverzichtbare Grundlage. (August 2007) Michael Heinemann

RUTH MÜLLER-LINDENBERG: *Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der „Opera comique“ im Vergleich zur „Opera buffa“ (1750–1790)*. Berlin: LIT Verlag 2006. Teilband 1: 356 S.; Teilband 2: 337 S., Nbsp. (Forum Musiktheater. Band 3 und 4.)

Die Gegenüberstellung zweier musiktheatralischer Phänomene, die sich noch dazu aus unterschiedlichen nationalen Theatertraditionen entwickelt haben, ist ein vielversprechender methodischer Ansatz, insbesondere wenn es dabei um die Opéra comique und die Opera buffa geht. Beide haben gerade gegen Ende des

18. Jahrhunderts in der italienischen Oper entscheidende Impulse gesetzt, aus denen als „terzo genere“ die Opera semiseria hervorgegangen ist. Ein Vergleich, der Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten will, vertieft auch die Kenntnis der jeweiligen gattungsspezifischen Charakteristika, lässt im Kontrast erkennen, wie sich unterschiedliche spezifische Gegebenheiten jeweils formbildend ausgewirkt haben.

Ruth Müller-Lindenberg hat für ihre insgesamt sehr interessante und aufschlussreiche Studie diesen Ansatz gewählt, wenngleich nicht in paritätischer Gewichtung. Wie sie in der Einleitung des Buches hervorhebt (S. 15/16), liegt ihr Hauptaugenmerk auf der Opéra comique der Zeit zwischen 1759 und 1789, exemplarisch vorgestellt anhand von ca. 75 Werken. Dieser wird die Opera buffa lediglich als „verkleinerter Spiegel“ gegenübergestellt, d. h. die Zahl der für diese Gattung ausgewählten Quellen ist zwar quantitativ nicht kleiner, umfasst aber wesentlich mehr Libretti als Partituren. Unter ersteren sind sehr viele Libretto-Texte Carlo Goldonis und Libretti aus Rom zu verzeichnen, während es sich bei letzteren vornehmlich um Quellen handelt, die als Faksimile-Ausgaben relativ leicht verfügbar sind. Das in diesem „verkleinerten Spiegel“ implizierte Ungleichgewicht (das betrifft sowohl die Art der Quellen als auch z. B. ihre Streuung in der Herkunft) birgt aber auch Risiken, vor allem dann, wenn, wie bei der Opera buffa der Fall, umfassende Untersuchungen zur Gattung bald mehr als hundert Jahre alt sind, aktuelle Forschungen sich hingegen überwiegend auf Einzelstudien beschränken. Manches, was für die Opera buffa und ihre dramaturgische und musikalische Ausprägung konstitutiv war, ist somit bisher nur in Ansätzen erforscht oder noch nicht zusammenfassend dargestellt worden und entzieht sich deshalb auch dem unmittelbaren Zugriff. Deshalb erfassen die von Ruth Müller-Lindenberg zur Opera buffa skizzierten Sachverhalte hin und wieder nur einen Ausschnitt eines insgesamt überaus facettenreichen Phänomens. Dazu nur einige wenige Beispiele: So hat etwa die im Gegensatz zu der französischen nicht zentralistisch organisierte italienische Opernlandschaft bei der Opera buffa zu lokalistischen Prägungen geführt, die u. a. auch in einer großen Zahl an Gattungsbezeichnungen ihren Niederschlag ge-

funden hat. Aus diesem Grund ist „Intermezzo“ nicht gleich „Intermezzo“, wenn es einerseits um den in ganz Italien verbreiteten kleinen Zweiteiler von der Art der *Serva padrona* Pergolesis geht, andererseits aber ein Werk gemeint ist, das in Rom zwischen den Akten einer Sprechtheaterkomödie zur Aufführung kam. Letzteres ist meist ein Mehrakter mit gegenüber dem Standard verringerter Personenzahl, während ersteres von der Anzahl der Personen und den formalen Gegebenheiten ganz anderen Bedingungen gehorcht und eigentlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien schon fast ausgestorben war. Statistiken, die ungeachtet dieses Sachverhalts zwischen „Intermezzo-Typ“ und „Dramma giocoso-Typ“ unterscheiden (S. 135) sind deshalb ein wenig irreführend. Vielleicht wären die dort aufgeführten Zahlen zur Häufigkeit von Arien, Duetten und größeren Ensembles auch ein wenig anders ausgefallen, wenn z. B. etwas mehr Werke von Domenico Cimarosa Berücksichtigung gefunden hätten. Für Werke auf Libretti von Carlo Goldoni auf die maßgebliche Gesamtausgabe von Bruno Brunelli zurückzugreifen, ist ferner durchaus legitim. Doch ist dabei zu bedenken, dass hier der Text sich nach den Libretti der Uraufführungen richtet, die vielfach schon in den 1740er- und frühen 1750er-Jahren stattgefunden haben, also vor dem hier sonst anvisierten Untersuchungszeitraum, und damit einen älteren Entwicklungsstand widerspiegeln, der bei späteren Aufführungen durch Eingriffe zum Teil erheblich verändert wurde. Deshalb wäre zu überlegen, ob das Fehlen eines Vokabulars für die Empfindsamkeit (S. 271), das die Verfasserin bei einigen Operntexten Goldonis zu Recht feststellt, für die Opera buffa nach 1760 noch Gültigkeit hat. Ebenso kann man durchaus darüber streiten, ob Mozarts Opern buffe idealtypisch für die Gattung stehen können und somit im Kontext der vorliegenden Untersuchungen zum Vergleich geeignet sind. Die Gräfin Almaviva (S. 112) aus Mozarts *Figaro* ist überdies schon eher eine Parte di mezzo carattere als eine Parte seria, weshalb die Tatsache, dass in dieser Rolle auf die Sentimentalität der Comique zurückgegriffen wird, vielleicht weniger ungewöhnlich ist als es zunächst den Anschein hat.

Aufschlussreich sind die von Ruth Müller-Lindenberg dargelegten Erkenntnisse zu Unter-

schieden in der Gestaltung der dramaturgischen Muster in Opéra comique und Opera buffa, der Typisierung des auftretenden Personals und der musikalischen Nummern. Die für Comique und Buffa unterschiedliche Bedeutung des Standesunterschieds zwischen zwei Liebenden als konfliktgenerierendes Moment verweist deutlich auf ein in Frankreich und Italien unterschiedliches gesellschaftliches Umfeld. Interessant sind aber auch die Überlegungen zum musikalischen Idiom der beiden Genera. Die in Comique und Buffa unterschiedliche Gewichtung von komödiantischer Intrige und sentimentaler Liebesbeziehung wirkt sich z. B., wie die Autorin überzeugend ausführt, auf Charakter und Inhalt der einzelnen Nummern aus, gibt deshalb den ‚expressiven‘, den Liebesarien in der Comique größere Bedeutung als in der Buffa. Nicht zuletzt aufgrund dieser Ergebnisse, die Neuland erschließen, interessante Denkanstöße geben und neue Perspektiven eröffnen, fällt das Gesamturteil über die Untersuchung positiv aus. Sie ist ein lesenswerter, anregender Beitrag zur Erforschung des komischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert.

(August 2007)

Daniel Brandenburg

ASTRID TSCHENSE: *Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen. Komposition als Interpretation. Hamburg: von Bockel-Verlag 2004. 547 S.*

Die Bonner germanistische Dissertation (Datum des Einreichens bzw. der Annahme durch die Fakultät nicht angegeben) verfolgt unter dem Vorzeichen „Goethe“ eine kompensiöse Tendenz. Wollte man den Horizont auch unter dem Vorzeichen „Schubert“ methodisch öffnen, so hätte man aus jüngerer Zeit Perspektiven einzubeziehen, wie sie z. B. die schönen Bücher von Susan Youens (Notre Dame University) aufgezeigt haben, u. a. *Schubert's poets and the making of Lieder* (1996), *Schubert, Müller, and ‚Die schöne Müllerin‘* (1997), *Schubert's late Lieder. Beyond the Song-Cycles* (2002). Diese Bücher handeln nun zwar nicht von sogenannten ‚Höhenkammdichtern‘, sondern von Ladislaus von Pyrker, Karl Gottfried von Leistner, Franz Xaver von Schlechta, Johann Mayrhofer, Gabriele von Baumberg, Johann Gabriel Seidl, Theodor Körner, Mat-

thäus von Collin, Ernst Schulze und Wilhelm Müller. In Schuberts Händen mischen sich deren Gedichte selbstverständlich mit Goethe-Texten, und das nicht nur chronologisch. Der kompositorische Anspruch, den solche Autoren stellen, ist keinesfalls anderer Natur, und er ist schon gar nicht gering.

Doch der methodische Fokus dieser ohne Zweifel aufwändigen Studie richtet sich nur sekundär auf Schuberts Kompositionsverfahren, es geht der Verfasserin primär um die Geschicke, die Goethe-Gedichten bei ihrer Verwandlung in Musik widerfahren.

Dies stellt eine Einleitung der Verfasserin über ihre Ziele und Absichten klar, nicht ohne kritische Seitenblicke auf die Forschung, die neben Hilfen auch allerlei Hindernisse bietet. Direkten Weges leitet auf die eigentliche Untersuchung ein Überblick zur Liedästhetik im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert hin, wobei auffällt, dass die Verfasserin insbesondere mit Notabeln der Wissenschaft (z. B. Georgiades, Walther Dürr, Staiger) nicht immer auf das Sanfteste umspringt. Es folgen – und das legt den Duktus der ganzen Arbeit unzweideutig fest – ein Kapitel zu Goethes Liedästhetik und eines zu Goethes „Verhältnis zur neuen Komponistengeneration“. Bei dem letzteren ist im Schwerpunkt von Schubert die Rede, obwohl wir bis heute nicht sicher sagen können, ob Goethe von Schuberts Kompositionen überhaupt je einen Eindruck gewinnen konnte. Genannt werden ferner Karl Eckert und Felix Mendelssohn, den Goethe als Komponisten nur ephemere wahrgenommen hat, in erster Linie ließ er sich von ihm musikgeschichtlich unterrichten.

Ein Überblick über Schuberts Entwicklungsgang als Liedkomponist führt zu dem Kernteil der Arbeit. Dieser enthält die eigentliche Leistung der Verfasserin: ein interpretierender Durchgang durch die Mehrheit der Goethe-Vertonungen Schuberts. Sie werden wie in einem Lexikon in Einzelartikeln von zum Teil nicht geringem Umfang interpretiert. ‚Mehrheit‘ heißt: mehrstimmige Gesänge sind nicht behandelt. Darunter gibt es allerdings nicht wenige sehr hoch greifende Goethe-Kompositionen, Beispiele erübrigen sich. Schuberts nur schwer zu überschauende Vertonungen aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (immerhin 26 „Versuche“ auf nur neun Texte!) sind in einem

zusammenhängenden Kapitel zusammengefasst (S. 399–438). Schließlich fehlen aus *Faust* die Domszene (D 126) und *Gretchen im Zwingger* (D 564). Das mag man verschieden beurteilen, aber es zeigt, dass die Verfasserin als eine Vertonung etwas ansieht, was identisch oder zumindest eng verwandt mit dem ist, was man traditionell und in Goethes Umgebung unter ‚Lied‘ verstand.

Mit einer Zusammenfassung über das „Verhältnis von Dichtung und Musik“ findet die Arbeit ein abschließendes Dach, aber noch kein Ende: Die Verfasserin bietet zusätzlich einen Vergleich der von Schubert verwendeten Texte Goethes mit dem Wortlaut in seinen Kompositionen. Dieser bleibt freilich, da die Vorlagen nicht immer sicher bestimmbar sind, teilweise hypothetisch.

Unbedingt festgehalten sei, dass sich die Verfasserin in musikalischen, auch musikwissenschaftlichen Sachverhalten, also z. B. Harmonielehre, Formenlehre, musikalischer Satz, als absolut sattelfest erweist. Wenn diese Arbeit Fragen und Probleme aufwirft, dann sind diese im Wesentlichen germanistischer Natur.

Um die zahlreichen Kompositionen vergleichbar zu machen, gliedert die Verfasserin ihre Einzelanalysen nach vier, mehr oder minder wertenden Kategorien (in Klammern der Originalwortlaut):

1. Schubert fasst das vom Dichter Gemeinte kongenial auf und setzt es vollständig und korrekt um („im Sinne Goethes“).

2. Schubert setzt komponierend-interpretierend eigene Akzente („intensivierter Gefühlsausdruck“); ein Gedicht könnte freilich auch erzählend oder szenisch oder lehrhaft angelegt sein.

3. Was Schubert aufnimmt und umsetzt, liegt deutlich neben Goethes Intention („Dominanz von Nebentönen“).

4. Wenn Schubert ein Gedicht mehrfach vertonte, dann zeugt das von seinem Bemühen, der Aussage eines Gedichts immer besser gerecht zu werden, aus der Sorge um die Treffsicherheit seiner Interpretationen heraus („Sonderfall Doppelvertonung“).

Nur gestreift sei eine ganz kleine Kategorie „Ironisches“, in der u. a. *Der Sänger* („Was hör ich draußen vor dem Tor“, D 149) vorkommt. Dabei ist der Verfasserin ganz entgangen, dass dies ein ‚Dichtergedicht‘ mit poetologischem

Sinn ist. Hier aber wird es einem „Bänkelsänger“ zugeschrieben. Ein Bänkelsänger am Hof eines Königs! Und das in einem Zeitalter, in dem ein Klopstock, ein Hölderlin unter einem Sänger das Höchste des Dichterbegriffs erfassen! Da hat sich der Betreuer der Arbeit wohl ein kleines Schläfchen gestattet.

Die gründlichen Analysen haben ihren Wert, auch wenn in manchen Grundannahmen nicht jeder der Verfasserin folgen wird, weil die angeführten Kategorisierungen ab und an leichte Verbiegungen mit sich bringen. Goethes Vorstellungen vom Lied stammen nun einmal aus dem 18. Jahrhundert. Weder vom Leipziger Rokoko noch vom Volksliedersammeln führt ein Weg zu Schubert; Goethe aber sah sich während seiner gesamten Schaffenszeit unablässig von seinen Berliner Partnern bestätigt. Schubert hat andere Ahnen und vor allem einen ungeheuren Willen, eigene Wege zu gehen. Heute wäre wohl mancher den Liedbegriff überhaupt gerne los, schließlich bieten uns Schuberts Zeitgenossen mit „Gesängen“ einvernehmlich etwas Passendes. Spätestens seit dem groß angelegten Vorstoß *Musikalische Lyrik* von Hermann Danuser (2004) unterliegt jeder, der terminologisch neue Wege gehen will, einem neuen Rechtfertigungszwang. (Dazu auch Jörg Krämer, „Lied“ oder ‚Musikalische Lyrik‘, in: *Musik und Ästhetik* 10, Heft 39, 2006, S. 81–88.) Schließlich: der für die Untersuchung konstitutive Terminus ‚Vertonung‘ kann auch zur Fußangel werden. Bleibt denn wirklich bei einer ‚Vertonung‘ das Gedicht als Gedicht erhalten? Der Rezensent hält es in diesem Punkt mit Lawrence Kramer: „no composer is responsible to the poet’s sense of a text“ (*Decadence and Desire*, 1990, S. 116). Auf den konkreten Fall angewandt: Schubert schrieb Gesänge nach höchsten Ansprüchen und Vorstellungen, aber seinen eigenen, und die waren vielgestaltig. Dazu haben ihn immer wieder die Dichter angeregt, Goethe auch, damit gelangen deren Rolle und Bedeutung auch an ihre Grenzen.

Der Untertitel dieser Arbeit deutet tatsächlich Germanistisches an. Er setzt voraus, dass ein Gedicht einen ganz bestimmten Sinn habe, im Augenblick seiner Erschaffung wie in seinem Fortleben, bis zum heutigen Tage, unberührt von jeglichem Gebrauch, beispielsweise in der Musik. Dieser Sinn aber, so wird ferner

vorausgesetzt, ist dem Interpreten bekannt, so dass er imstande ist, die Leistung des Komponisten daran zu messen. Die alltägliche Erfahrung sagt dem Literaturwissenschaftler freilich, dass es (mit Gadamer) ungefähr so viele Goethe-Gedichte gibt wie Interpretationen dazu existieren. Die der Komponisten sind oft viel schöner, nicht selten auch klüger als die der Philologen.

(Juni 2007)

Hans Joachim Kreutzer

CARENA SANGL: Der Cäcilianismus in Salzburg unter Erzbischof Johannes Kardinal Katschthaler. Sinzing: Studio-Verlag 2005. XII, 340 S., Abb., Nbsp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 8. / Schriftenreihe des Konsistorialarchivs. Band 7.)

Die Cäcilianismus-Forschung hat in den vergangenen zwei Jahrzehnten durch verschiedene Symposien und Publikationen enormen Aufschwung erfahren, so dass Winfried Kirsch in seinem Artikel „Cäcilianismus“ in der zweiten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* einen beeindruckenden Forschungsstand konstatieren konnte. Dennoch: diese musikwissenschaftliche Forschungsrichtung hat noch keineswegs die Beachtung erhalten, die die Erforschung einer nicht nur kirchenmusikalischen, sondern vielmehr auch allgemein kirchlichen und kulturellen Massenbewegung (denn dies war der Cäcilianismus zweifelsohne) nach sich ziehen müsste.

Es ist zum einen das große Verdienst der Dissertation Carena Sangls vom momentanen Forschungsstand aus in gebündelter Weise nach den Grundlagen des Cäcilianismus zu fragen und „insbesondere liturgische und geistesgeschichtliche Aspekte [zu berücksichtigen], um ein cäcilianisch-historisches Denken kontrastreicher darstellen zu können“ (S. 2). Zum andern beleuchtet die Verfasserin einen regional bzw. lokal begrenzten Bereich unter Führung einer herausragenden Persönlichkeit als konkretes Beispiel vor dem allgemein beschriebenen cäcilianischen Hintergrund: „Die Darstellung des Salzburger Cäcilienvereins – der kirchenmusikalische Einsatz Kardinal Katschthalers und das programmatische Anliegen der Bewegung – versucht zu zeigen, in welcher Weise die im ersten Teil beschriebenen Geistesströmungen in lokal eigentümlicher Prägung

Form annehmen konnten“ (S. 3). Dabei greift Frau Sangl zum einen auf neueste religions- und kirchengeschichtliche Literatur zurück, zum andern auf eine große Menge handschriftlichen und gedruckten Quellenmaterials aus der Zeit Katschthalers, was ihrer Arbeit auch einen hohen Authentizitätsgrad verschafft.

Im ersten Hauptteil ihrer Dissertation kommt Carena Sangl auf die geschichtlichen Voraussetzungen zurück, von denen die Aufklärung die schwerwiegendsten Folgen nach sich zog: „Es fand ein Bruch mit dem Grundpostulat christlichen Musikdenkens statt, das von dem Lob und der Verherrlichung Gottes ausgeht. Pädagogische Absichten sollten vorangetrieben werden“ (S. 17). Die kirchliche Neuorientierung brachte im Laufe des 19. Jahrhunderts eine neue Förderung der Volksfrömmigkeit, u. a. durch moderne Mittel des Massenzeitalters, hervor: „Das reihte den Cäcilienverein in ein allgemeines Konzept ein, das auf diesem Wege versuchte, einen breiteren Einfluß auf die Gesellschaft zu bewahren, um einer Zerstörung der Societas christiana entgegenzuhalten“ (S. 22).

Von den Ausführungen zu den geistigen Ursprüngen des Cäcilianismus bestechen vor allem diejenigen zu einer „Musikalischen Restauration zur Verwirklichung eines anthropologischen Modells“ (Kapitel I B, 1c), die maßgeblich von Johann Michael Sailer beeinflusst wurde. Allerdings mussten die Reformpläne Sailers und seines Schülers und Vertrauten Carl Proske in Regensburg mehr als zwei Jahrzehnte auf ihre Verwirklichung warten, nachdem Sailer als Bischof von Regensburg gestorben war und erst mit Bischof Valentin von Riedel ab den 1850er-Jahren eine cäcilianische Kirchenmusikreform in Regensburg wieder gefördert wurde – dieser Hintergrund hat in die Literatur kaum Eingang gefunden, so auch nicht bei Sangl. Der kirchlich-hierarchische Aspekt bzw. die Genehmigung und Förderung der cäcilianischen Kirchenmusikreformen durch die jeweiligen Bischöfe ist vor allem für die Zeit von ca. 1850 bis 1890 ausschlaggebend, danach verliert der Cäcilianismus an Einfluss, was auch an Katschthalers Wirken gezeigt werden kann.

Wieder einmal wird, hier an dessen Vita, deutlich, wie Lehrer und Priester das Musikleben im 19. bis ins 20. Jahrhundert maßgeblich prägten. Für Katschthalers kirchenmusikali-

sche Ausrichtung waren zum einen die Ideen Franz Xaver Witts, zum andern, den Choral betreffend, die Aufführungspraxis der Beuroner Benediktiner ausschlaggebend (S. 58). Dadurch wird Katschthalers pragmatisches Verhältnis im Choralstreit um die sogenannten offiziellen bzw. authentischen Choralbücher verständlicher. Auf Katschthalers „kirchliche Tonstücke“ (Kapitel II, B) geht Sangl nur am Rande ein; die im Anhang vorgestellten gedruckten Kompositionen geben einen guten Eindruck von der kirchlichen Gebrauchsmusik unter dem Einfluss des Cäcilianismus, wobei die durchaus divergierenden kompositorischen Tendenzen – pseudo-modale, choralartige sowie eher volkstümlich-effektvolle Stücke – eine intensivere Auseinandersetzung nach sich ziehen könnten.

Im Folgenden (Kapitel II, C) legt Carena Sangl überzeugend dar, wie Katschthaler in seinem musikhistorischen Verständnis, an seiner *Geschichte der Kirchenmusik* bestens demonstriert, und in seinen musikhistorischen und liturgischen Vorstellungen von maßgeblichen Persönlichkeiten geprägt wurde, insbesondere von August Wilhelm Ambros, Valentin Thalhoffer und Johann Baptist Lüft. Katschthaler wollte mit seiner Kirchenmusikgeschichte weniger „das musikalische Verständnis des Musikers, sondern vielmehr das des Klerikers wecken“ (S. 94).

Carena Sangls sehr fundierte Aufarbeitung des Salzburger Cäcilianismus zeigt, wie sehr der Einfluss Regensburgs und insbesondere Franz Xaver Witts für die ‚ideologische‘ Ausrichtung der Kirchenmusikreformen maßgeblich war. Eine alternative Richtung unter Johann Evangelist Habert hatte keine Chance gegen die von Regensburg eingesetzte Propaganda – hier geben auch die Briefe Witts und Haberts im Anhang (B) anschauliche Beispiele. Bis zu Katschthalers Wirken als Präses des Vereins war der Salzburger Cäcilienverein allerdings kaum wirksam; und selbst danach waren die erfolgreichen Maßnahmen eher überschaubar: „Die Gründung der Chorschulen und vor allem die Veranstaltung des ersten Fortbildungskurses waren die eigentlichen Höhepunkte des Salzburger Cäcilienvereins unter der Leitung Katschthalers“ (S. 160). Was das Programm des Salzburger Cäcilianismus betrifft, bleibt auch diesmal Carena Sangl einen

übergreifenden und die Wirkungsweisen einbeziehenden Blick nicht schuldig: „Eine Wiederherstellung der liturgischen Form muß aber für die cäcilianische Bewegung auf dem Hintergrund der Verwirklichung eines Gesamtkunstwerkes gesehen werden. Der Schwerpunkt lag auf dem romantischen Anliegen, mit der Liturgie, wie mit ihrer Musik, eine weihevollere Stimmung zu erzeugen, die nach ihrer psychischen Wirkung eingeteilt und beurteilt wurde“ (S. 210). Katschthaler stand am Beginn einer Entwicklung, die nicht mehr den Kultus unter erzieherischen Aspekten betonte, sondern die „Stärkung des kirchlichen Gemeinschaftsbewusstseins durch aktives Mittun der Gläubigen bei der Liturgie“ förderte (S. 223).

Im Resümee ihrer tief greifenden und sehr gut zu lesenden Dissertation kommt Carena Sangl zu dem Schluss, dass „Katschthaler [...] als ein Cäcilianer zu bezeichnen [wäre], der im Hinblick auf die Liturgie kompromisslos war, innerhalb der cäcilianischen Stilvariationen aber alle Richtungen gelten ließ, wobei er seinen persönlichen Schwerpunkt auf die Pflege des Chorals und eine Forcierung des Volksgesangs legte“ (S. 274).

Ein paar Anmerkungen und Korrekturen noch: Der Vorname Haimasys ist Johann Evangelista (S. 72); für „Arkadelt“ ist die Schreibweise mit „c“ üblich (S. 103); Franz Xaver Haberl, nicht Witt, gründete 1874 die Kirchenmusikschule Regensburg; im Literaturverzeichnis, das sich zwischen Haupttext und Anhang etwas versteckt, sucht man vergeblich nach Carl Proskes „Einleitung“ zur *Musica divina*, von der anscheinend die zweite, durch F. X. Haberl herausgegebene Ausgabe von 1884 benutzt wurde. Auf ein Personen- und Ortsregister wurde leider verzichtet.

(August 2007)

Johannes Hoyer

ARNE STOLLBERG: *Auge und Ohr. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 307 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 58.)

„Das Ohr als Erkenntnisorgan“: so lautet der Titel des 1993 erschienenen Bandes des anthropologischen Periodikums *Paragrana*. Die hier angesprochene erkenntnistheoretische Digni-

tät des Sinnesorgans Ohr greift auf geistesgeschichtliche Traditionen zurück, unter denen vor allem der Ansatz Johann Gottfried Herders hervorzuheben ist. Im Diskurs des 18. Jahrhunderts um den unterschiedlichen Beitrag der Sinne zum Erkenntnisgewinn und insbesondere um die Rivalität zwischen Auge und Ohr in dieser Hinsicht, brachte dieser gewichtige Argumente dafür vor, die damals vorherrschende Hierarchie zugunsten des Auditiven zu revidieren. Jürgen Trabant wertete (in seinem Beitrag im erwähnten Band) Herders Entdeckung des Ohrs gar als Anzeichen für eine „philosophische Wende“ hin zu einer „sprachlich-dialogischen Erkenntnistheorie“.

Arne Stollberg geht in seiner Dissertation jener Opposition von Auge und Ohr nach, die er aus dem Blickwinkel ihrer Verwendung im musikbezogenen Kontext beschreibt, so dass er im Titel pointiert von einer „musikästhetischen Dichotomie“ spricht. Als Stationen dieses Begriffspaares untersucht er zu Beginn seines Buches die Schriften von Herder, bei dem er einen Verdichtungs-, teilweise eben auch Ausgangspunkt für die nachfolgende Diskussion vermutet; daraufhin widmet sich Stollberg der Betrachtung von schriftlichen und kompositorischen Produktionen der Musikdramatiker Richard Wagner und schließlich Franz Schreker, die in Beziehung zu Herder gesetzt werden.

Unter der Überschrift „Wagners Beethoven-Schrift und das Konzept des Musikalisch-Erhabenen“ gliedert sich das zentrale (etwa die Hälfte des Gesamtumfangs der Arbeit einnehmende) Wagner-Kapitel wiederum in inhaltlich unterschiedlich ausgerichtete Abschnitte: Einerseits wird auf textnahe Weise das Verhältnis von Wagner zu anderen Denkern beleuchtet (unter anderem natürlich Herder); andererseits finden sich analytische Betrachtungen von Ausschnitten aus der *Walküre* und den *Meistersingern*, die exemplarisch für Stollbergs Interpretation von Formkonzeption und Poetik Wagners stehen. Als Verbindungsglied zu Herder werden zahlreiche Zitate aus den Schriften des Komponisten eingefügt, die Wagners Anknüpfen an die Denktradition Herders illustrieren sollen. Insbesondere die verwandte Musik-Metaphorik wird hierbei von Stollberg verschiedentlich akzentuiert: Wasserbezogene Begriffe wie „Strom“ (Herder) oder „Meer“

(Wagner), Metaphern von Nacht und Traum fänden sich bei beiden; schließlich entdeckt er Ähnlichkeiten in den jeweiligen Konzepten des Erhabenen.

Zumindest was den Einsatz der betreffenden Metaphern angeht, sei an dieser Stelle der Hinweis angebracht, dass hiermit noch keine Verwandtschaft im musikästhetischen Denken indiziert wird, handelt es sich doch um verbreitete Topoi des – noch nicht einmal genuin musikalischen – Schrifttums des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Auch genügen die beigebrachten Belege nur zum Teil den Ansprüchen einer tatsächlichen musikästhetischen Konzeption, sondern stellen vielmehr anregende poetische Bilder dar, die unter Umständen mit durchaus unterschiedlichen Intentionen eingesetzt werden können. Wenn etwa dreimal im Verlauf der Arbeit eine Stelle bei Herder zitiert wird, an denen von einer „Sommernacht“ und dem darin erlauschten „Wohl laut“ die Rede ist (S. 106, 127, 210), so ergibt sich daraus selbst bei Feststellen ähnlicher Metaphorik bei Wagner („Sommerabend“ und „Waldesmelodie“) nicht zwangsläufig ein musiktheoretisch tragfähiger Konnex.

Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, dass es gewisse – so der Titel des entsprechenden Abschnitts (S. 175–191) bei Stollberg – „ästhetische Berührungspunkte“ zwischen Wagners und Herders Musikdenken gibt. Die Unmittelbarkeit, die Herder dem Wirken der Musik zuspricht, lässt sich zum Teil durchaus vergleichen mit der Rolle, die dieser in der an Schopenhauer geschulten Theorie Wagners zukommt. Auch das Misstrauen gegenüber allzu regelmäßig ausgebildeten, architektonisch-austarierten und verfestigten formalen Einheiten – Perioden im Verständnis des 19. Jahrhunderts einerseits, ein blockhaft-rigides Schema von Rezitativ und Arie andererseits – darf als Analogie festgehalten werden, was beide Male Konsequenzen auf dem Gebiet des Musiktheaters zeitigte (Stollberg demonstriert dies anhand von Herders Libretto zum „Drama zur Musik“ *Brutus*).

Darüber hinaus wäre jedoch anzumerken gewesen, dass die Entwürfe Wagners und Herders in ihren jeweiligen theoretischen Systemen Funktionen einnehmen, die letztlich inkommensurabel sind. So war es nicht unbedingt in erster Linie eine Musikästhetik, die zu

entwerfen Herder sich in seinen genannten Schriften anschiekte. Vielmehr dient der (musikalische) Ton als Exemplifikation seiner Konzeption eines ästhetischen Zeichens, das keiner weiteren Vermittlungsinstanz mehr bedarf (etwa durch In-Beziehung-Setzen zu anderen Größen oder durch weitere Interpretation), sondern unmittelbar wirkt – musikalische Zeichen „bedeuten“ laut Herder (*Kalligone*) nicht nur „Schwingungen des Mediums sowohl als unserer Empfindungen“, sie „sind“ diese. Aus der Referenzlosigkeit des Musikalischen erklärt sich sowohl die notwendige Fokussierung auf den einzelnen Ton bei Herder (im Gegensatz zum Mehrklang wie bei E. T. A. Hoffmann oder Wagner) als auch die zentrale Rolle der Resonanztheorie in seiner Wirkungsästhetik. Schließlich ist hiermit auch die fundamental unterschiedliche Rolle der Zeitlichkeit des Musikalischen motiviert: Anders als bei Wagner ist diese bei Herder kein Akzidentelles zu Zwecken der Darstellung (ideal – und für Wagners Wirkungsgeschichte im 20. Jahrhundert bedeutend – wäre hier die Aufhebung der Zeit); vielmehr macht für ihn Zeitlichkeit das Wesen nicht nur des musikalischen Tons, sondern des ästhetischen Zeichens überhaupt aus. Die Flüchtigkeit des Tons, sein Vergehen bestimmt Medialität wie Wirkungsweise von Musik und aller „energischen Künste“, die nicht nur „in der“, sondern „durch die Zeitfolge“ wirken, wie es in Herders *Erstem Kritischen Wäldchen* heißt. (Für die Genese und Herders spezifische Formulierung der Rollen von Auge und Ohr im Erkenntnisprozess wäre weiterhin der Hinweis sehr hilfreich gewesen, dass *enargeia* – Klarheit der Darstellung: ihre Anschaulichkeit – und *energeia* – Wirksamkeit qua Bewegung – bereits für die antike Redekunst Kategorien darstellten.)

So ist es vor allem der erste Teil der ansonsten sehr gewinnbringend zu lesenden Arbeit, der Fragen offen lässt. Weiterführende Ansätze finden sich bei Titeln, die Stollberg zwar zitiert, ohne jedoch die hier gelieferten Anregungen weiter zu verfolgen (so ließen sich etwa bei der von Stollberg ausführlich referierten Schrift von Rafael Köhler zahlreiche Hinweise zu den Bedingungen und Konsequenzen von Herders Konzeption des Energetischen entnehmen, insbesondere im Hinblick auf den Aspekt der Zeitlichkeit). Das unbestreitbare große Verdienst

der Arbeit liegt demgegenüber vor allem darin, die Aufmerksamkeit auf eine Traditionslinie gelenkt zu haben, die aus durchaus rationalen Gründen und mit ebensolchen Mitteln die Einbeziehung auch des Irrationalen in den erkenntnistheoretischen bzw. ästhetischen Diskurs betrieb und damit seine Diskursfähigkeit schlechthin beeindruckend belegte.
(August 2007) Andreas Jacob

Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern. Der Erste Weltkrieg und die Verschiebung in der musikalischen Geographie Europas. Hrsg. von Christa BRÜSTLE, Guido HELDT und Eckhard WEBER. Schliengen: Edition Argus 2006. 369 S., Abb.

Der Band versammelt Beiträge einer Berliner Tagung aus dem Jahr 2004. Sein inhaltlicher Zuschnitt entspricht dem eher assoziations- als konzeptgesättigten Titel (der sich in seinem ersten Teil erklärtermaßen auf eine Aufsatzsammlung August Halms bezieht, ohne dass diese oder ihr Autor in der Folge noch irgendeine Rolle spielen). Damit ist nichts gegen die Qualität der Beiträge gesagt – sie durchmessen das ganze Spektrum von erhellend bis entbehrlich –, man hätte sich aber als Leser eine größere inhaltliche Stringenz gewünscht, zumal eine Parallelisierung von politischer und Musikgeschichte (die als Konzept noch durch die Antragsprosa des Vorworts hindurchscheint) gleich zu Beginn in einem der letzten Texte Wolfgang J. Mommsens einmal mehr verworfen wird. Die Beziehungen beider auszuleuchten, bleibt somit dem individuellen Vorgehen der einzelnen Texte überlassen. Sie stammen überwiegend von jüngeren Kolleginnen und Kollegen und geben häufig – nicht zu ihrem Schaden – einen konzentrierten Einblick in deren Qualifikationsarbeiten (ein Inhaltsverzeichnis ist im Internet einsehbar unter www.editionargus.de/assets/own/27-0.htm). Damit mag sich auch der Hang zum Überblickshafte, der Mangel an pointierten und pointiert vorgetragenen Thesen erklären. Wie viel aller vorgebrachten Kritik ungeachtet dennoch aus dem vorliegenden Band mitzunehmen ist, dafür diene als Beispiel der Aufsatz von Ivana Rentsch, die anhand von Bohuslav Martinů den Zusammenhang von stilistischen Selbst- und Fremdzuschreibungen, nationalen Stereotypen und

transnationalen Austauschprozessen beleuchtet und damit tatsächlich jene „Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas“ in der Zwischenkriegszeit, von denen der Titel des Bandes spricht, greifbar werden lässt.
(August 2007)

Markus Bögemann

Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930. Hrsg. von Sabine MEINE und Katharina HOTTMANN. Schliengen: Edition Argus 2005. 173 S., Abb., Nbsp. (Hochschule für Musik und Theater. Interdisziplinäre Gender- und Kulturgeschichtsstudien.)

Dieses Buch muss man einfach in die Hand nehmen. Es ist nahezu unmöglich, der taktilen Verführung des tiefroten Samteinbandes zu widerstehen. Mit diesem sinnlich-sinnfälligen Buch-Körper wird man von den beiden Herausgeberinnen gleich mitten in ihre Konzeption hineingezogen: Der Körper wird in der Moderne zu einem Medium der Erfahrung. Der vorliegende Band ist die Dokumentation einer Vortragsreihe an der Musikhochschule Hannover, und gibt die gemeinsame Erarbeitung einer ungewohnten Perspektive wieder: Musikbetrachtung unter den Gesichtspunkten „Mechanisierung des Körpers“, „Ästhetisierung der Maschine“, „der vermarktete Körper“, „Körper und Ausdruck“, „der sakralisierte Körper“, „Körper als Provokation“, „Mobilmachung der Masse“, „der beschädigte Körper“ (Vorwort). Körper als Ort des Geschlechts, der sozialen Distinktion, Normierung, Funktionalisierung, Mechanisierung, Heroisierung. Die enthaltenen acht Beiträge dokumentieren den Aufbruch in neue Körperbilder, den Übergang von der Repräsentation zur Performativität: Wie konstruiert sich der Körper durch Musik, durch Tanz, durch das Kino? Und wie konstruiert und positioniert sich das Geschlecht in diesem gesellschaftlichen Diskurs? Sabine Meine erklärt die gewählten drei konzeptionellen Bilder: Das Bild der Puppe steht im Diskurs zwischen technischer Präzision, Selbstbeherrschung und hoher Leistungsfähigkeit, weitgehend befreit von menschlichen Makeln. Auf der anderen Seite steht sie für den seelenlosen Dressurakt und bietet in den grotesk überzeichneten Clowns- und Volkstheatertraditionen die Projektionsfläche für die Ängste der Gesell-

schaft. Die Hure ist als Prostituierte Ausdruck der Moderne, des technisch entfremdeten Lebensgefühls, das sich in Rausch, sinnlicher Gefahr und Todesnähe unter Verweigerung des Fruchtbarkeitsprinzips verkörpert, jenseits des Lebensalltages der Industrialisierung und Verstärkung aber als Spionin, femme fatale und Vamp zur Ikone dieser Entfremdung wird. Der Roboter schließlich steht für die „rationalistische Durchdringung von Welt und Körper“, deren Forderungen auch an die Musik herangetragen werden: Im Zusammenhang des Mechanisierungs- und Beherrschungsdiskurses des ausgehenden 19. Jahrhunderts entwickelt sich die zunehmend sinnentleerte Selbstdisziplinierung von den Koloraturen der Hoffmann'schen Olimpia zu Klavieretüden und Tastenakrobatik und führt zu einer neuen Form von Sängerinnen und Tänzerinnen als dressierten, seelenlosen Körperbildern, als den „beineschmeißenden Automaten“ (Josephine Baker) der Revuegirls.

Rebecca Grotjahn widmet sich dem Klangkörper „Stimme“ und der Konstruktion der Stimmlagen durch die gesellschaftliche Wahrnehmung, deren Diskurs um „Natürlichkeit“ zum Mittel der Durchsetzung patriarchaler Herrschaft wird. Stefan Weiss und Katharina Hottmann fragen nach dem „schönen Körper“ in der Oper der Moderne. Während Weiss sich der Korruption des Verehrungsgegenstandes durch den Kult der Ästhetisierung zuwendet, der Raffinesse und den „schönen Trugbildern“, in welchen die geistige Sphäre des Schönen auf infantiles Begehren reduziert wird, fragt Katharina Hottmann nach dem männlichen Schönheitsideal und dessen Realisierung auf der Opernbühne. Im Gegensatz zur Neuen Frau hält sich das Männerbild an überkommenen Vorstellungen im Rahmen der unsicherer werdenden Gesellschaft krampfhaft fest. Hässliche Männer gibt es in der Oper immer, als Folie für schöne Frauen. Tatsächliche männliche Schönheit aber ist immer am Rande des Ästhetizismus, am Rande zur Weiblichkeit. Hans Pfitzner dagegen schien genau zu wissen, was männlich ist, wie Tobias Widmaier nachvollzieht: „Schöpferische Potenz als Schaffensmerkmal genialer Männer“, die bedrohliche Weiblichkeit ist zugleich Ausdruck der „Moderne“, der „Futuristengefahr“ und Auslöser der Kastrationsängste des Schaffenden. Das „Gesicht der Masse“ sei

eben weiblich, so Anne Fleig (Literaturwissenschaft): maschinelle Reproduktion verstanden als Spannungsverhältnis zwischen Masse und Individuum, den Kriegsinvaliden, den zerstörten Männerkörpern ohne Beine, auf der anderen Seite überdimensionierte Frauenkörper, die Girlande, das „elastische, möglichst lange, fleischfarbene Band“ (Alfred Polgar), welches die übrigen Darbietungen als eine „Apparatur wundervoller Präzision“ (Kracauer) mit Fleiß, Leichtigkeit und Sportlichkeit reibungslos zusammenhält. Das Maschinelle, das anonym Automatenhafte wird zum „durchrationalisierten Raumkörper“ (S. 117) und macht die Girls zu Rädchen im Getriebe einer monströsen Apparatur von Rhythmus und Bewegung. Die Revuetreppe wird zum Bild der Masse und „seriellen Bewegung der Körper“ (S. 108). Die Nacktheit durfte dabei nur als Dekoration fungieren, nicht als aktives, individuelles Moment. Aber der technischen Präzision der entindividualisierten Girls stand erotische Intimität eigentlich entgegen, die Nacktheit war verdinglicht, diente der „Zerstreuungsfabrik“, war namenlos, austauschbar, nur noch ein „Ornament der Masse“ (Kracauer).

Auch Claudia Maurer-Zenck und Gabriele Klein widmen sich dem Tanz. Maurer-Zenck erhellt das Phänomen der „Neger-Eccentrics“, der Groteske und dessen Faszination und Einfluss auf die Komposition. Gabriele Klein (Tanz- und Sportwissenschaft) überschreitet den zeitlichen Rahmen des Bandes zugunsten eines utopistischen Körperbildes: Der Körper wird zum „Vermittler zwischen subjektivierter Erfahrungswelt und objektivierter Außenwelt“ (S. 139), zu einem Instrument vor allem des weiblichen „Selbst“.

Dieses Buch spiegelt die verschiedenen Interessen seiner Autoren wider und versteht sich als ein anregender Beitrag zu einem kulturwissenschaftlichen Dialog. Den Herausgeberinnen kann allenfalls ihr Wagemut vorgeworfen werden, sich einem so weiten und vielfältigen Thema exemplarisch genähert zu haben, denn Kriterien der Auswahl von Beispielen sind hier wie anderswo angreifbar – spannend sind die Texte allemal.

(Juli 2007)

Katrin Eggers

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Band 3: Die Melodien 1581–1595. Vorgelegt von Joachim STALMANN, bearbeitet von Hans-Otto KORTH und Helmut LAUTERWASSER unter Mitarbeit von Rainer H. JUNG und Daniela WISSE-MANN-GARBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. Textband: XXX, 421 S., Abb., Nbsp.; Notenband: XI, 317 S.

In Besprechungen früherer Bände dieses Editionsprojekts, für das sich zur Abgrenzung vom übergeordneten „DKL“ (Das Deutsche Kirchenlied) das Kürzel „EdK“ (Edition des deutschen Kirchenlieds) etabliert hat, ist bereits ausführlich über das DKL-Projekt, über Aufbau und Ziel von dessen Abteilung III (= EdK) sowie über das Sigelsystem, nach dem in der EdK Kirchenlied-Drucke und Melodien kategorisiert und ‚adressiert‘ werden, informiert worden (Thomas Hochradner, in: *Mf* 51, 1998, S. 148 f. und *Mf* 54, 2001, S. 333 f.). Wie bisher sind bei Band 3 Edition und begleitender Kommentar in zwei Teilbänden untergebracht, die Melodien nach Quellengruppen (davon neu: „Deutsche selbständige Psalter“ und „Kantionalien“) und innerhalb dieser chronologisch sortiert, wobei die Chronologie wie in den früheren Bänden durch Einschub von „ Fassungen“ (= abweichende Melodieformen, in der EdK als eigenständige Melodien behandelt) unterbrochen sein kann. Vorgelegt ist der Bestand der auf den Editionszeitraum von Band 2 folgenden 15 Jahre, mit ca. 900 Melodien laut Vorwort auffallend groß und gekennzeichnet durch „seltsame Fülle und Vielfalt des Umgangs mit dem Bisherigen“ (Neuschöpfungen greifen auf ältere Melodien zurück; ganze Drucke seien hiervon geprägt). Zu ihm gehören einige im 17. Jahrhundert viel rezipierte Drucke von Joachim a Burck, Franz Eler, Ludwig Helmbold, Johann Leisentritt, Cyriakus Schneegaß und Nicolaus Selnecker.

Die Melodien werden nach dem Erstdruck mit der darin erscheinenden Textierung ediert. Aus den „Hinweisen zur Benutzung“, den Kritischen Berichten sowie Vorspannen sind die editorischen Maßnahmen entnehmenbar. Den Kritischen Berichten beigeordnet sind nach Bedarf Anmerkungen sowie Apparate, die über die Rezeption einer Melodie-Text-Kombination in späteren Drucken sowie eventuell auftretende

Melodie- und Textvarianten bzw. Anders-Textierungen informieren. Wer z. B. eine irgendwo handschriftlich überlieferte Melodie mit Hilfe der EdK identifizieren möchte, kann sich über Textregister, die verschiedenen Sigel (welche Auskunft geben über Datierung, geographische/systematische Zugehörigkeit der Druckquelle, Verwandtschaft zu anderen Melodiefassungen) sowie die Apparate schnell zu eventuell vorhandener Information vorarbeiten. Ein Melodieincipit-Register, wie es von Band 1 bekannt ist, fehlt noch und wird in einem für Band 2–4 gemeinsamen Registerband erscheinen.

Bei einem so komplexen Editionsgegenstand wie dem Kirchenliedrepertoire (zu dessen ‚Sperigkeit‘ bei der Edition vgl. den eindrucksvollen Artikel Korths im *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 2004), das sich wegen seiner Vielgestalt – tausende unterschiedlichster Einzel- ‚Werke‘, die je individuell, aber auch korrekt im Verhältnis zueinander behandelt werden wollen – und auch wegen seiner Fortentwicklung im Grunde gegen ein übergreifend gültiges Editions-konzept ständig sträubt, kann das Ergebnis nur mit großer Bewunderung betrachtet werden; ungeachtet des Nutzens und der hohen Bedeutung dieses Editions-werkes, des ersten überhaupt in der Hymnologie, in dem Maßnahmen des Herausgebers dokumentiert werden und in dessen Konzept in jeder Hinsicht die Melodie im Mittelpunkt steht (nach Zahn, bei dem die Text-Rezeption, Bäumker, bei dem das Œuvre, und nach dem *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch*, bei dem die liturgische Funktion das Konzept regiert). Freilich hat die EdK auch Probleme, die – zumindest nach Sicht des Rezensenten – nicht aus dem Repertoire stammen, sondern ‚hausgemacht‘ sind. Bei der Formulierung des Editionstextes musste die EdK durch geschickte Dosierung von Diplomatie, Standardisierung und Modernisierung ihre Position finden zwischen größtmöglicher Quellentreue und nutzerfreundlicher Einrichtung. In einzelnen Punkten vermag die getroffene Wahl nicht restlos zu überzeugen. Edition ist Übersetzung und Interpretation; sie will mit dem Zeichen-vorrat der modernen Notation zeigen, was die Quelle ‚meint‘. Daher erfährt der Quellentext notwendigerweise Eingriffe. Bei der EdK gehen einige – aus Sorge um den Nutzer – recht weit; und gerade bei diesen steht die Notwendigkeit in

Frage, da es quellentextschonende, dabei nicht weniger nutzerfreundliche Alternativen gäbe. Schritte in Richtung Nutzer werden auf dem Wege der Präsentation (eingereicherter Editionstext) gegangen, statt gegebenenfalls unbekanntere Elemente eines der Quelle näheren Editionstextes mittels Generalerläuterung zu erklären. In den „Hinweisen zur Benutzung“ bleiben hinsichtlich der Melodie-Edition aber auch jetzt schon Fragen offen. An vier Punkten lässt sich dies festmachen:

I. Deklamation – Das Übertragungsverhältnis ist bei mensural notierten Melodien so gewählt, dass die Viertelnote zum „Grundmaß der Deklamation“ wird (je nach Original-Notation also: 1:1 [selten], 1:2 oder 1:4). Ziel des von Zahn übernommenen Verfahrens ist ein nutzerfreundliches, auf gewohnte Rhythmussymbole normiertes Notenbild. Dem Umstand, dass der Zeitwert der Rhythmussymbole über die Jahrhunderte größer geworden ist, kann auf zwei Arten begegnet werden: Veränderung des Symbols (bei der Übertragung aus der Quelle) oder des Wertes (beim Lesen der Quellen-Notation). Für eine stark quellenzentrierte Edition ist eigentlich das Verfahren nach der zweiten Art zu erwarten. Dies müsste weniger betont werden, wenn das Vorgehen der EdK sich nicht als problematisch und unnötig gegen die Quelle gerichtet erweisen würde. Um Viertel-Deklamation zu erreichen, überträgt die EdK bei Melodie A591 im Verhältnis 1:2, bei A592 1:4. Es ist unklar, welche Melodie-Merkmale für die Entscheidung ausschlaggebend sind; A591 würde bei 1:4 eine ebenso überzeugende Viertel-Deklamation haben (ähnlich A696, A697 u. a.). Das „Grundmaß der Deklamation“ ist nicht eindeutig definierbar, Deutungsspielraum führt zu Willkür bei Entscheidungen. Beide Melodien stehen als Nr. 20 und 21 im Gesangbuch des Christoph Schweher (a89 = RISM-DKL 1581.07). Für Schweher gab es keinen Grund, Nr. 20 anders als 21 zu notieren. Gesungen hätten sie gleiches Tempo (moderne Halbe von A591 = moderne Viertel von A592).

II. Übertragungsverhältnis – Auch die Notenwertverkürzung an sich macht Probleme: Originale Mensurzeichen, die in der EdK in der Regel trotz Verkürzung beibehalten werden, stimmen nicht mehr, wenn man C , C , $\text{C}3$ etc. nicht allein auf die Anzeige von ‚Zweier‘ und ‚Dreier‘ reduzieren will. Sie müssten dem Über-

tragungsverhältnis entsprechend verändert werden (in wenigen Fällen geschieht dies; warum in diesen und nicht allen?) – wo es aber wieder Entscheidungsspielraum gäbe, da der Zeichengebrauch schon weit vor 1600 nicht mehr einheitlich war. Was bedeutet C bei vierfach verkürzten Notenwerten (Beispiel: A883)? C , modern ‚Halbe schlagen‘, ist in der EdK-Notation halb so schnell wie in der Quelle (die EdK nimmt „Help Godt wo geit“ in eine Mensur, der Originaldruck „Help Godt“). Wie im Editionstext die Mensurzeichen zu lesen sind (ob sie ‚modern‘ sein wollen oder nicht), wird nicht gesagt. Zuweilen wird $\text{C}3$ durch 3 ersetzt (Beispiel: A855A, Übertragung 1:4), ein Zeichen, das die heutige Notation nicht kennt. Was bedeutet es? Welcher Motivation folgt die Änderung (in der die Version Zahns [Z27a] wiederholt wird), zumal Notierungen wie A855A (drei Viertel pro Mensur) um 1600 durchaus mit $\text{C}3$ erscheinen? Derlei Fälle prägen die gesamte EdK. 1:1-Übertragung hätte unzählbar viele Einzelentscheidungen erspart – die im Falle der EdK als Hintergrund zudem nicht wissenschaftliche Argumente, sondern Bequemlichkeit des unterschätzten Nutzers haben. Kann Notation beim Kirchenlied nicht auch Hinweise auf Traditionen, Provenienzen, Bestimmungen einer Melodie liefern, Beibehaltung/Bewahrung von Information bedeuten? Durch Präsentation einer Kleinstgattung in einer für kein anderes Repertoire möglichen Komplettheit hätte sich die Chance ergeben, Entwicklung über Jahrhunderte hinweg zu visualisieren, mit gravierend weniger editorischen Problemen.

III. Schlusstonnotation – Die Schreibweise von Schlusstönen ist in der Mensuralnotation nicht geregelt. Sie begegnen als Doppellonga, Longa, Doppelbrevis, Brevis oder Semibrevis, mit oder ohne Fermate. Für einen konkreten Wert bestand kein Bedarf. Die Noten haben Wertsymbole, werden aber nicht ausgezählt (unter Umständen ist der ‚Wert‘ wegen Verzierung nicht erkennbar); korrekte Füllung der letzten Mensur ist nicht angestrebt. Beweis für Nicht-Mensurierung liefert die Buchstaben-Claviertabulatur, die den Schlusston-Buchstaben fast immer ohne Rhythmuszeichen und mit Fermate darstellt. Die Anzeige nicht-mensurierter Momente gehört zu den selbstverständlichen und wichtigen Elementen der Kir-

chenliednotation, hier speziell auch bei Melodiezeilen-Schlüssen. In den Quellen wird sie auf verschiedene Art praktiziert: bei Schlussnoten wie erwähnt, bei Zeilenschlüssen durch Zeilentrennstrich und/oder Fermate, begleitet von Merkmalen der Textierung. Für die Schlussnotierung gibt es neben verschiedenen Möglichkeiten auch verschiedene Notwendigkeiten (z. B. ‚abgehackten‘ Schluss, Semiminima mit Fermate [Beispiel: Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis*, Kassel u. a. 1992, Bd. 1, S. 289, Anm. 41]); beide Aspekte gehen in die Schreibweise mit ein. Bei Zeilenschlüssen des Kirchenlieds dient Mensur-Aufhebung dazu, der Gemeinde das Atmen zu ermöglichen und sie zu sammeln. Diese Merkmale der Notation gehen in der EdK unter, weil sie in den „Hinweisen“ nicht angesprochen werden und der Übertragungs-Standard (pauschale Verkürzung von Schlussnoten, ungeachtet des aktuellen Übertragungsverhältnisses, auf maximal punktierte Ganze; Darstellung als gemessene Note) den Originalbefund verschleiert; das Problem der Wiedergabe von ‚Unmensuriertheit‘ in der modernen Editionsform bleibt ungelöst. Die Notation der EdK ergibt sich lediglich als Folge des Übertragungsverhältnisses (wo dieses nicht greift, also immer noch ‚nutzerfeindliche‘ Großwerte lässt, muss ‚beigeputzt‘ werden), und nicht als Möglichkeit der Darstellung von Unmensuriertheit. Sie ist also nicht wissenschaftlich begründet. Fermaten werden gezeigt, wo sie in der Quelle vorkommen. In diesen Fällen werden folglich bei Schlussnoten alle Merkmale der Quelle, die Mensur-Aufhebung anzeigen, unterdrückt, nur ein einziges, die Fermate, nicht. Für den Nutzer ist die Funktion der Fermate in der modernen Ausgabe nicht ersichtlich. Der EdK ging es vermutlich um Quellennähe. Im Ergebnis ist diese aber, insbesondere im Falle der Schlussnoten-Fermaten, lediglich visuell.

IV. *Nachvollziehbarkeit der Maßnahmen* – Dem Bemühen um den Nutzer, für das die EdK viel investiert, steht die Knappheit der Informationen zur Melodie-Edition in den „Hinweisen zur Benutzung“ etwas entgegen. Im Abschnitt zum Übertragungsverhältnis wird „Deklamation“ nicht definiert (s. o.), überhaupt bleibt der Sinn der Notenwertverkürzung unreflektiert. Im Absatz zur Behandlung von Abschnittswiederholungen in Melodien fehlt eine Äußerung

zur Übertragung der in den Quellen erfahrungsgemäß oft nicht eindeutigen Wiederholungszeichen (Lesung des Zeichens für den Abschnitt davor, danach oder beides; Bedeutung der Textierung für die Entscheidung etc.). Nicht mitgeteilt wird der Zweck der in den Melodien mit großer Präzision platzierten Markierungen originaler Notensystemumbrüche. Schließlich fehlt ein Abschnitt „Mensurzeichen“, der klärte, nach welchen Kriterien in der Edition Mensurzeichen vergeben werden; die momentan gebotene Information ist ungenügend (S. IX im Absatz „Ergänzungen“: vor „dem Hintergrund der Veränderungen im ausgehenden 16. Jahrhundert“ könne das C in der Übertragung zu C geändert werden; ungesagt ist, wonach die EdK entscheidet).

Es ist offensichtlich, dass die EdK auf Selbsterklärung setzt. Eine solche Präsentation ist jedoch illusorisch, da sie nicht erreicht werden kann. Bestimmte Dinge sind nur zusammen mit Textbeigabe darstellbar; die Symbole unserer Musiknotation reichen nicht aus. Die „Hinweise“ könnten schließlich auch Ort der Mitteilung wissenschaftlicher Erkenntnisse, der Teilhabe am (weltweit singulären) Erfahrungsschatz der Redaktion sein: Mensurzeichen werden nur bei Melodien aus mehrstimmigen Vorlagen ergänzt (S. IX). Die Maßnahme ist unverständlich. Sie orientiert sich – laut persönlicher Auskunft – an einer Beobachtung, die nur mit der Erfahrung der Redaktion möglich ist. Warum wird sie nicht mitgeteilt?

Die angesprochenen Eigenschaften der Edition sind zwar zu bedauern und bergen für das wissenschaftliche Studium Hindernisse (beim Abgleich mit Quellen stören die fallweise willkürlich wirkenden Veränderungen der Notation), schmälern aber nicht primär den Nutzen der EdK. Ihr Ziel (Sammlung, Präsentation, Dokumentation) ist erfüllt, die Maßnahmen, auch die kritisierten, sämtlich durch die Dokumentation reversibel. Auch mit Blick auf die Bedeutung der EdK ist nun die im Vorwort des Textbandes zu lesende Mitteilung der Redaktion zum bevorstehenden, finanziell bedingten Abbruch des Projektes, d. h. der Bearbeitung des Repertoires nur bis 1610 statt 1680 (gegen den Reihentitel!), erschreckend. Dass der Verlust beträchtlich sein wird, braucht nicht gesagt zu werden (durch diese Entwicklung bleiben Vertonungen Paul Gerhards unbearbeitet). Es

ist zu hoffen, dass das Kurswechsel gewohnte DKL hier nicht das tatsächliche Ende, sondern nur einen weiteren Kurswechsel erfährt – z. B. mit einer weiterführenden Digitalausgabe inklusive Revision des Bisherigen sowie aktualisierender Digitalisierung von RISM B VIII.

Vom Verlag hätte man sich zum Ausgleich der etwas unergonomischen Bandfolge mehr Phantasie bei der Bandgestaltung gewünscht: deutliche typographische Unterscheidung von Text- und Notenbänden auf den Buchrücken; die gegenwärtige Prägung ist zu klein, zu ausführlich und zu schnell abgegriffen. Für die „Teile“ von Bd. 1 wäre zur Vermeidung der unglücklichen Begriffshierarchie „Abteilung“, „Band“, „Teil“, „Teilband“, „Notenband“, „Textband“ die Bezeichnung „Lieferung“ günstiger gewesen. Noten- und Textsatz sind exzellent korrekturgelesen.
(August 2007) Hendrik Dochhorn

THOMAS ROSEINGRAVE: *Complete Keyboard Music*. Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE und Richard PLATT. London: Stainer & Bell 2006. XLIII, 130 S. (*Musica Britannica*. Band 84.)

Der Organist der Londoner Kirche St. George/Hanover Square, Thomas Roseingrave (ca. 1690–1766) hat zwar nur ein schmales kompositorisches Œuvre hinterlassen, war aber eine der eigenwilligsten Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit. Der in Winchester Geborene war seinerseits Sohn eines Organisten, der 1698 nach Dublin übersiedelte, wo er die beiden Stellen an Christ Church und St. Patrick's innehatte. Thomas verließ 1709 ohne Abschluss das Dubliner Trinity College mit einem mehrjährigen Stipendium für Italien, das ihm der Dean von St. Patrick aussetzte; aus dieser Zeit rührt die persönliche Freundschaft mit Domenico Scarlatti, für dessen Werke er sich rückhaltlos einsetzte, nachdem er 1717 nach London gegangen war. Dort galt er als Haupt der Londoner „Scarlatti-Sect“, jenes Zirkels von professionellen Organisten, Sängern und anderen Musikern, die Charles Burney in seiner authentischen Schilderung des Musiklebens an der Themse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als höchst effiziente und einflussreiche Gruppierung dieser Zeit beschrieb; 1739 – ein Jahr nach dem Erscheinen der *Esercizi per*

Gravicembalo – veranstaltete Roseingrave eine weitere zweibändige Edition mit Cembalomusik Scarlattis unter dem Titel *XLII Suites de Pièces de Clavecin*, der er eine eigene *Introduction* voranstellte. Mit den Größen des damaligen Londoner Musiklebens wie Händel, Geminiani, Bononcini, Burney u. a., die zum Teil seine Berufung auf die Organistenstelle im Jahr 1725 betrieben hatten, stand er offenbar in ständigem Kontakt. In den 1720er- und frühen 1730er-Jahren galt Roseingrave als einer der brilliantesten Cembalisten und gesuchtesten Musiklehrer Londons; seine gedruckten Kompositionen für Tasteninstrumente erlebten zum Teil mehrere Auflagen. Psychische Probleme führten ab 1737 zu einer Reduzierung und schließlich zur Aufgabe seiner Amtstätigkeit. 1749 kehrte er nach Dublin zurück und verbrachte sein restliches Leben im Haus seines Neffen William.

Der vorliegende Band präsentiert Roseingraves gesamte Produktion für Tasteninstrumente, bestehend aus zwei erstmals 1728 von John Walsh und Joseph Hare gedruckten Sammlungen *Voluntarys and Fugues made on purpose for the Organ or Harpsichord* und *Eight Suits of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* und den 1750 von Walsh publizierten *Six Double Fugues for the Organ or Harpsichord*, denen bereits in der Edition von 1739 die Sonate K 37 von Scarlatti mit Hinzufügungen Roseingraves zugesellt war; diese drei gedruckten Sammlungen lagen bisher nur in einer Neuauflage der Performer's Faksimile Edition im Verlag Broude (Vols. 5, 19 und 105, New York o. J.) vor. Hinzu kommen zwei Stücke aus Roseingraves späterer Dubliner Zeit: eine *Allemanda in B flat*, die wahrscheinlich identisch ist mit einer in der Aufführung von Roseingraves Oper *Phaedra and Hippolitus* 1753 zwischen den Akten gespielten *celebrated Allemand*, sowie ein handschriftlich überliefertes *Solo*, von dem der Verlag Thompson vier Jahre nach des Komponisten Tod eine gekürzte Fassung mit einem aus Streichern, Trompeten und Pauken bestehenden Orchester unter dem Titel *A Celebrated Concerto for the Harpsichord by the late Tho. Roseingrave* herausbrachte, das als eines der frühesten englischen Cembalokonzerte zu gelten hat.

Schon jüngere Zeitgenossen wie Hawkins oder Burney standen Roseingraves Tastenmu-

sik einigermaßen ratlos gegenüber: Hawkins schätzte sie als „harsh and disgusting, manifesting great learning, but void of elegance and variety“ ein. Aus heutiger historischer Perspektive erscheint dieses Urteil nicht weniger erstaunlich als ihr Gegenstand. Die Musik frappt auf Schritt und Tritt durch ihr Durchbrechen satztechnischer Konventionen und kontrapunktischer Grundregeln. Es wimmelt von tabuisierten Stimmführungen, Oktavparallelen und -verdopplungen, die oft inkonsequent und diskontinuierlich erscheinen; die Fugentechnik ist äußerst frei, die Themen verändern mitunter bereits in der Exposition ihre Physiognomie beträchtlich. Die Artikulation erscheint oft geradezu willkürlich. Obwohl die Orgel von St. George's laut der auf S. XXXI mitgeteilten Disposition kein Pedal aufwies, sind manche Stellen nur auf einem solchen darstellbar. Von einem direkten Einfluss Scarlattis kann keine Rede sein, allenfalls folgte Roseingrave seinem befreundeten Vorbild in der durch den Wiener Hofmedicus L'Augier überlieferten empiristisch-sensualistischen Auffassung, das Gehör als einzige Kontrollinstanz anzuerkennen, wobei freilich Roseingraves Regelübertretungen im Vergleich zu Scarlattis Kühnheiten stärker im Sinn bewusster, jedoch diskontinuierlich, oft nur punktuell eingesetzter Exzentrik wirken. Möglicherweise von Scarlatti inspiriert ist auch die sparsame Ornamentation, die offenbar eine bewusste Abkehr von der gleichzeitigen französischen Clavecinmusik impliziert.

Der Gesamtcharakter von Roseingraves Musik erfordert vom Herausgeber auf Schritt und Tritt ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen und Entscheidungen über die Textgestalt, die mitunter durchaus ambivalent erscheinen. Dazu kommt, dass nachfolgende zeitgenössische Auflagen bis hin zum Raubdruck der *Voluntaries and Fugues* von Daniel Wright 1735 die Fehler der Erstausgabe weitergeschleppt haben. Die Herausgeber, die sich jahrzehntelang in der Erforschung ihres Gegenstandes ausgewiesen haben, erreichen ein Höchstmaß an verantwortungsvoller, den Leser/Spieler in die textkritische Problematik einbeziehender Präsentation. Sowohl in der editorischen Darbietung des Notentextes als auch in der biographischen Aufarbeitung bietet der Band einen aktuellen, gegenüber neueren

Referenzwerken bereits merklich präzisierten Forschungsstand.

(Juli 2007)

Arnfried Edler

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXI: Der Tod Jesu. Oratorium nach Worten von Karl Wilhelm Ramler TVWV 5:6. Betrachtung der neunten Stunde am Todestage Jesu. Oratorium nach Worten von Joachim Johann Daniel Zimmermann TVWV 5:5.* Hrsg. von Wolf HOBBOHM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XLV, 160 S., Faks.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXV: Musiken zu Kircheinweihungen. Musik zur Einweihung der St. Nicolaikirche Billwerder 1739 TVWV 2:3. Musik zur Einweihung der Heiligen Dreieinigkeitskirche in St. Georg 1747 TVWV 2:6. Musik zur Einweihung der Kirche in Neuenstädten (Nienstedten) 1751 TVWV 2:7.* Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2004. LVIII, 388 S., Faks.

Die beiden vorliegenden Bände enthalten Werke Georg Philipp Telemanns, die hinsichtlich ihrer Gattungszugehörigkeit, ihrer Aufführungsanlässe und ihrer Textgrundlagen denkbar verschieden sind. Hinsichtlich ihrer Entstehungszeiten allerdings laufen sie kontinuierlich jenem hochinteressanten Zeitpunkt zu, in dem sich der Schritt Telemanns zum „Spätwerk“ vollzieht.

Mit Band XXXV wendet sich die Telemann-Ausgabe einer im Schaffen des Wahlhamburgers mit insgesamt zehn bekannten Werken ebenso überschaubaren wie wichtigen Werkgruppe zu: den für Kircheinweihungen (in einem Falle für eine Altareinweihung) geschriebenen großen Gelegenheitsmusiken (vgl. die auf S. VIII f. gegebene Übersicht). Drei dieser Werke sind musikalisch nicht überliefert, von den übrigen sieben sind fünf als Partiturotographie, zwei in Partiturabschriften (sowie teilweise weiteren Quellen) erhalten.

Aus diesem Gesamtbestand wurden für den Band drei Werke ausgewählt: die früheste erhaltene Kircheinweihungsmusik, 1739 für St. Nicolai auf dem Billwerder bei Hamburg geschrieben (TVWV 2:3), das 1747 für die Heilige Dreieinigkeitskirche im Hamburger Vorort St. Georg komponierte Werk (TVWV 2:6) und die Musik zur 1751 erfolgten Einweihung der

Kirche im holsteinischen Neuenstädten (heute Nienstedten), das unter dänischer Herrschaft stand (TVWV 2:7). Die Auswahl ist wohlbegründet. Aufgenommen sind die früheste erhaltene Einweihungsmusik (Billwerder), die zugleich textlich (Michael Richey) und musikalisch von höchster Qualität ist, die „unmittelbar auf Telemanns Spätwerk voraus[weisende]“ (S. XVII) Musik für St. Georg sowie das kleiner angelegte und anders aufgebaute Werk für Nienstedten „als eine Art Komplementärwerk zu den beiden großen Festmusiken“ (S. XVIII). So plausibel die Begründung dieser Auswahl erscheint, sie kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass vier erhaltene Werke fehlen – ein weiteres für Holstein (Rellingen, 1756; unvollständig überliefert) sowie alle Kompositionen für Hamburg selbst (Altareinweihung St. Gertruden, 1742; Kircheinweihungen St. Hiobs Hospital, 1745 und Große Michaeliskirche, 1762). Ein Blick auf den Editionsplan der Telemann-Ausgabe, die, so der aktuelle Stand, 2010 ihren Abschluss finden wird, zeigt, dass es bei dieser exemplarischen Auswahl bleiben wird, auch wenn vermutlich ein einziger weiterer Band hier eine empfindliche Lücke schließen könnte. Gewiss, eine Telemann-Gesamtausgabe wäre ein wahrhaftes Mammutprojekt. Dennoch erscheint es bedenkens- und immer wieder hoffenswert, die Gesamtheit wenigstens im Bereich der großen Vokalwerke zu realisieren, deren immense Bedeutung wohl auch heute erst in Ansätzen verstanden wird.

Für die Ausweitung dieses Verständnisses leistet die Telemann-Ausgabe immer wieder Vorbildliches, so auch bei den beiden vorliegenden Bänden. Hervorzuheben sind die umfangreichen Vorworte, die die Werke nicht nur hinsichtlich ihrer Entstehungs-, Aufführungs- und Wirkungsgeschichte, ihrer Aufführungspraxis und ihrer Quellenlage untersuchen. Wolfgang Hirschmann diskutiert für die Kircheinweihungsmusiken darüber hinaus ausführlich Fragen der „Werkbezeichnungen und Gattungszugehörigkeit“ (S. X f.) und stellt die in den Textdrucken und Autographen auftretenden unterschiedlichen Bezeichnungen („Oratorium“, „Cantate“, „Music zur Einweihung“ u. a.) in den Kontext der zeitgenössischen terminologischen Definition etwa bei Mattheson, Scheibe und Gottsched. Absolut plausibel erscheint die editorische Entscheidung, im Notentext jeweils

die Lesart der autographen Quelle wiederzugeben (S. XI). Ausgesprochen wertvoll ist die umfangreiche Schilderung der liturgischen und zeremoniellen Abläufe bei Einweihungsgottesdiensten (S. XI ff.), die auf zahlreichen ausführlich zitierten Quellen (*Hamburger Relations-Courier*, *Memoriae Hamburgenses*, Akten des Staatsarchivs Hamburg u. a.) fußt und ein plastisches Bild von der Einbettung der Musiken Telemanns in den Gesamtverlauf der Festlichkeiten vermittelt. Ausführlich und für das Verständnis der Werke äußerst aufschlussreich sind die Kapitel zur Integration der Texte in den liturgischen Ablauf (S. XIII f.) und zur anlassspezifischen Topik der Dichtungen, wobei auch ein Predigttext ausgewertet werden konnte (S. XIV f.). So wird deutlich, dass gerade die Kircheinweihungsmusiken (die Telemann in seinem eigenen Werkverzeichnis gesondert nennt; vgl. S. VIII) als exponierte Werke exemplarisch für die Vielschichtigkeit der Anforderungen an Text und musikalische Umsetzung eines Gelegenheitswerkes für ein öffentliches Ereignis in einer Bürgerstadt wie Hamburg stehen (vgl. dazu auch S. XVII).

Kompositorisch stehen alle drei Werke auf sehr hohem Niveau. Ihr musikalischer Ausdrucksgehalt ist bereits einer empfindsamen (versus barocken) Ästhetik verpflichtet (S. XVII). Gerade unter diesem Aspekt sind das Fehlen der späten Michaelismusik von 1762, aber auch der erhaltenen Teile der an der Schwelle zum Spätwerk entstandenen Musik für Rellingen von 1756 besonders schmerzlich.

Genau in diesen Zeitraum um 1755, in dem der über siebzigjährige Komponist noch einmal zu neuen Ufern aufbrach, fallen die beiden von Wolf Hobohm in Band XXXI edierten Werke. Beide entstanden parallel oder in direkter zeitlicher Nähe 1754/55 und wurden zusammen im Frühjahr 1755 uraufgeführt (vgl. S. VIII). Sie sind gewichtige Beiträge Telemanns zum Passionsoratorium (vom Komponisten in beiden Fällen als „Oratorium“ bezeichnet; vgl. S. XV), einer Gattung, in der sich sehr unterschiedliche Zugangsweisen zur Leidensgeschichte in den Texten der verschiedenen Dichter finden. So sind auch die beiden Dichtungen, die Telemann hier vertonte, denkbar unterschiedlich – eine Herausforderung ebenso für den Komponisten wie für die Telemannforschung. Nicht nur für die Beantwortung der

Frage nach Telemanns Verständnis einer „empfindsamen“ Komposition im Kontext der zeitgenössischen Diskussion um das „lyrische“ Oratorium gibt eine quellenkritische Ausgabe dieser Kompositionen wertvollstes Material an die Hand.

Mit *Der Tod Jesu* vertonte Telemann jenen Text Karl Wilhelm Ramlers, der in der ebenfalls zeitgleich entstandenen Musik des etwa 20 Jahre jüngeren Carl Heinrich Graun zum Inbegriff des neuen, lyrisch-empfindsamen Kompositionsstils avancierte. Der *Betrachtung der neunten Stunde* liegt ein weit weniger populärer Text Joachim Johann Daniel Zimmermanns zugrunde. Der zeitgenössischen, kontroversen Diskussion um diesen Dichter – von dem Telemann zahlreiche Werke vertonte (vgl. S. IX) – widmet Hobohm sich ausführlich (S. X f.). Telemann beschrieb mit „rührend und erbaulich“ die wesentlichen Qualitäten beider Texte (S. VIII, X). Für Ramlers *Tod Jesu* ist das in einschlägigen Publikationen untersucht (vgl. S. VII). Hobohm unternimmt es hier, auch den Text Zimmermanns einer intensiven Betrachtung zu unterziehen (S. XV f.) und daraufhin beide Kompositionen auf der Basis der gewonnenen Erkenntnisse erneut in den Blick zu nehmen (S. XVI f.). Hobohms Darstellung ist der hermeneutischen Methode und dem Versuch verpflichtet, sich in Telemanns Schaffensprozess hineinzusetzen. So spricht Hobohm etwa vom „Enthusiasmus, der Telemann [bei der Komposition der Texte] ergriffen haben muß“ (S. XVII). Eine solche Begrifflichkeit macht deutlich, dass das Neuartige an Telemanns „besondere[r] Art von Music“ (S. VIII, XVI) auch heute schwer beschreibbar bleibt. Sie bleibt gleichwohl problematisch, ebenso wie die Überschau über zeitgenössische „Aussagen und Urteile“ zum *Tod Jesu*, die „paraphrasierend zusammen[fasst]“, „ohne die Herkunft der Gedanken im Einzelnen zu kennzeichnen“ (S. XVI). Die naheliegende Frage, warum Telemann dem *Tod Jesu* Zimmermanns *Betrachtung* folgen ließ, diskutiert Hobohm ausführlich, bleibt sein Angebot einer Antwort jedoch schuldig. Doch das sind, gemessen an der in jeder Hinsicht fundierten, mit ausführlichen Kapiteln zu Interpretation und Aufführungspraxis sowie zu den Texten und Melodien der Choralsätze schließenden Einleitung, marginale Kritikpunkte.

Die Übertragung der Notentexte beider Bände ist mit großer Sorgfalt vorgenommen. Vorbildlich ist die konsequente Haltung der Ausgabe gegenüber Telemanns Text, ganz im Sinne des Ziels, „sowohl für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Musik Telemanns wie auch für deren stilgerechte Interpretation [...] eine verlässliche Grundlage“ zu bieten. Hobohm legt die beiden Passionsoratorien mit den von Telemann für die zweite Aufführung 1756 vorgenommenen Änderungen vor. Damit werden die berichtigenden Textergänzungen und die Hinzufügung einer einleitenden groß angelegten instrumentalen Choralbearbeitung (*Tod Jesu*) sowie eine nachträgliche deutliche Textverbesserung (*Betrachtung*) als den Werken zugehörig gewertet. Diese Entscheidung ist, trotz möglicher Vorbehalte gegen die notwendige partielle Mischung verschiedener Quellen, plausibel. Auch kann Hobohm auf die deutschen Instrumentenbezeichnungen zurückgreifen (die Telemann-Ausgabe nimmt zu diesem Punkt bisher keine konsequente Haltung ein; vgl. „Zur Ausgabe“, jeweils S. VII, sowie Bd. XXXI, S. XXX). Hirschmann italianisiert, trotz autographischer Quellen, da die Angaben dort „zu sporadisch sind, um eine Rekonstruktion der [...] gemeinten deutschsprachigen Ausdrücke zu ermöglichen“ (S. XXVII). Sonderbar mutet die Uneinheitlichkeit in den Herausgebervorschlägen für die Continuo-Besetzung an. Hirschmann macht den Richtlinien entsprechend (vgl. *Editionsrichtlinien Musik*, Kassel u. a. 2000) sparsame Vorschläge (vgl. S. XXVII). Hobohms Lösung, nichts vorzuschlagen, „um nicht Interpretieren durch Instrumentennamen festzulegen“, ist moderner, die statt dessen verwendete Bezeichnung „Generalbaß“ bleibt jedoch Herausgeberzusatz, auch wenn sie aus Telemanns Autograph der Einweihungsmusik der Großen St. Michaeliskirche (Hamburg 1762) übernommen ist (vgl. S. XXX; dort allerdings versehentlich Kleine Michaeliskirche), und müsste daher kursiv erscheinen. Konsequente Einheitlichkeit, das zeigen diese Anmerkungen in erster Linie, muss bei einem Projekt dieser Dimension eine theoretische Größe bleiben.

Die Wiedergabe des Notentextes ist wie gewohnt vorbildlich. Kritisch sei hier lediglich der insbesondere für den praktischen Gebrauch sehr kleine Stich der Generalbassziffern angemerkt. Davon abgesehen ist das Notenbild auch

aus größerem Abstand gut lesbar, die Partituren sind damit für einen Dirigenten bestens verwendbar.

Angeichts des mittlerweile erreichten Standes ist es Herausgebern, Verlag, Musikern und Wissenschaftlern von Herzen zu wünschen, dass der Telemann-Ausgabe ein Fortbestehen nach 2010 beschieden sein mag.
(Oktober 2007) Hansjörg Drauschke

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 27: Prologo (Florenz 1767). Text von Lorenzo Ottavio del Rosso. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XVI, 162 S.*

Christoph Willibald Glucks *Prologo* ist eine Huldigungskomposition und wurde am 22. Februar 1767 während der dreitägigen Feierlichkeiten anlässlich der Geburt der Erzherzogin Maria Teresa, der Tochter von Peter Leopold I., Großherzog von Toskana, und Großherzogin Maria Luise, in Florenz uraufgeführt. Der von Christoph-Hellmut Mahling herausgegebene *Prologo* wurde innerhalb der Gluck-Gesamtausgabe in die Abteilung „Italienische Opere serie und Opernserenaden“ eingegliedert, nimmt jedoch darin eine Außenseiterrolle ein. So handelt es sich hier um einen Prolog, um die musikalische Einleitung für die offizielle Festoper, Tommaso Traettas *Ifigenia in Tauride*, deren Uraufführung bereits am 4. Oktober 1763 im Schloss Schönbrunn stattgefunden hatte. Gluck verblieben für die Komposition des Prologs etwa zwei Wochen, und wohl nicht zuletzt deshalb entlehnte er Teile aus *Il re pastore* (Uraufführung 8. Dezember 1756, Wien) – die Introduziona und das erste Vokalstück, Amintas Bühnenlied „Intendo, amico mio“, das er zum Chorsatz „Non mai più lieto il mondo“ umarbeitete. Die übrigen Stücke verfasste Gluck neu.

Der Text von Glucks *Prologo* stammt von Lorenzo Ottavio del Rosso, er nimmt in allegorischer Form und seiner Funktion entsprechend deutlichen Bezug auf den Aufführungsanlass: Giove – gesungen vom Soprankastraten Giacomo Veroli, dem Darsteller des Pilades in Traettas darauffolgender *Ifigenia in Tauride* – preist die Dynastie und wünscht dem neuen Sprössling das Beste für die Zukunft. Neben Giove treten weitere Götter als Chor und Ballett auf.

Glucks *Prologo* steht damit – und das macht den Band mit dieser eher randständigen Komposition überaus interessant – in der Tradition der im Notenmaterial nur selten überlieferten Pro- und Epiloge, mit denen die höfischen Opern des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts auf die jeweiligen Aufführungsanlässe abgestimmt wurden; die Opernhandlungen selbst weisen – wie auch hier bei *Ifigenia in Tauride* – zu dieser Zeit keine direkten okkasionellen Anspielungen in Figurenwahl und Handlungsführung mehr auf. Musikhistorische Parallelfälle bilden zum Beispiel die Wiener Geburts- und Namenstagsopern Antonio Caldaras für Kaiser Karl VI. (jeweils mit Licenza), Luca Predieris Komposition eines Epilogs zu Johann Adolf Hasses *Ipermestra* zur Hochzeit der Erzherzogin Maria Anna mit Prinz Karl Alexander von Lothringen 1744 in Wien sowie Andrea Bernasconis *Semiramide* mit allegorischem Epilog zur Pro-cura-Verählung von Prinzessin Maria Josepha von Bayern mit dem römischen König 1765 in München. Unter zereemoniellem Gesichtspunkt war Glucks *Prologo* – darauf ist nachdrücklich hinzuweisen – im Rahmen der Festlichkeiten als musikalischer Vortrag einer Huldigungsdichtung von größter Bedeutung.

Der Prolog besteht aus einer Sinfonia (Nr. 1), einem Chorsatz mit solistischen Abschnitten Gioves (Nr. 2), von dem Teile auch als Nr. 3 wieder aufgenommen werden, drei Accompanati und einer virtuosen Da-capo-Arie Gioves (Nr. 4) sowie einem Schlusscoro (Nr. 5). Er besitzt musikalische Parallelen zu anderen Kasualkompositionen; so wurden auch die Lizenze vom Sänger des Prim'uomo der jeweiligen Oper vorgetragen und können neben einem Accompanato-Rezitatativ und einer Arie in Da-capo-Anlage einen Schlusscoro aufweisen.

Der hier zur Rezension stehende Band beginnt mit einem Vorwort, in dem der Herausgeber die Entstehungsumstände sowie den Festkontext und die Quellenüberlieferung anschaulich erläutert. Es folgen einige Faksimiles und eine Reproduktion des italienischen Librettos. Der Notentext ist gut lesbar und sorgfältig gestaltet. Die Kennzeichnung der Herausgeberzusätze, das Aussetzen der Bassocantinuostimme im Kleinstich, die Partituranordnung, die Nummerierung der Sätze sowie die stillschweigenden Änderungen entsprechen

der heutigen editorischen Praxis. Zu bedauern ist das Fehlen einer Textübersetzung und der Verzicht auf die Mitteilung der originalen Schlüsselung für die Gesangsstimmen vor der ersten Akkolade.

Glucks *Prologo* ist lediglich in einer einzigen Quelle überliefert, einer zeitgenössischen Partiturschrift, die heute in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz aufbewahrt wird; das Autograph und das Stimmenmaterial sind verschollen. Der in den Band eingebundene Kritische Bericht kann angesichts dieser Quellenüberlieferung auf Quellenvergleiche verzichten, ist stringent in der Darstellung und Argumentation.

Christoph-Hellmut Mahling sah sich – wegen des nicht vorhandenen Stimmenmaterials – mit der Entscheidung der Frage konfrontiert, ob die Fagotte Bestandteil der Generalbassgruppe sind. Er geht davon aus, dass diese in „den *Accompagnato-Rezitativen* [...] vor allem dort mitgespielt haben, wo sich die beiden Oboen beteiligten“ (S. 159). Diese Annahme ist gemäß der Besetzungspraxis in Bühnengattungen dieser Zeit nur zu unterstreichen und gilt auch für die „Nummern“. In der Konsequenz bedeutet dies, dass die Generalbassgruppe auch zum Sologesang *Gioves* in Nr. 2 (T. 82–96 und T. 105–119) auf Fagotte zu verzichten hätte, während sie in Nr. 3 und Nr. 5 (die Besetzungsangabe in der Partitur schreibt sie eingeklammert vor) durchgängig gespielt haben dürften.

(September 2007)

Panja Mücke

CHRISTIAN GOTTLÖB NEEFE: XII Klavier-sonaten. Hrsg. von Walter THOENE. Mit einem Vorwort zum Nachdruck von Inge FORST. Köln: Verlag Dohr 2006. 128 S., CD (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 10/11.)

Die 1773 bei dem Leipziger Verleger Engelhardt Benjamin Schwickert gedruckten *Zwölf Klaviersonaten* von Christian Gottlieb Neefe (1748–1798) liegen seit 1961 bzw. 1964 in einer kritischen Ausgabe vor, die in der Reihe der *Denkmäler Rheinischer Musik* als Band 10 und 11 erschienen sind. Walter Thoené hat damals auf der Grundlage des einzigen Notendrucks sowie einer in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten zeitgenössischen anonymen Teilabschrift diese Sonaten ediert, die Neefe in einem ehrfurchtvollen Vorwort Carl Philipp Emanuel

Bach zugeeignet hatte. Innerhalb von Neefes Instrumentalmusik nehmen diese kurzen, fast immer dreisätzigen Sonaten, in denen „der galante oder auch empfindsame Stil vorherrscht“ (Inge Forst), eine zentrale Stellung ein. Ungeachtet ihres eher leichtfüßigen Tonfalls stellen sie wichtige Bindeglieder zwischen der Generation der Bach-Söhne und derjenigen Beethovens dar, den Neefe bekanntlich ab 1780 in Bonn unterrichtete – ein Umstand, der Neefes Namen eineinhalb Jahrhunderte vor dem Vergessen bewahrte. Nachdem der Komponist 1998 in seiner Geburtsstadt Chemnitz durch eine Ausstellung und einen Kongress erstmals wirklich zu eigenen Ehren kommen durfte, hat sich die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte entschlossen, die seit Langem vergriffenen Sonatenbände in einer Neuausgabe wieder dem breiten Publikum zugänglich zu machen. Während der Notentext und der Kritische Bericht des Herausgebers unverändert als Reprint übernommen wurden (Thoenes Nachworte sind dagegen neu gesetzt), wartet die Neuausgabe mit einigen sehr nützlichen und wertvollen Ergänzungen auf. Das betrifft zunächst das Vorwort von Inge Forst, das den derzeitigen Wissens- und Forschungsstand reflektiert. Ergänzt wurde auch ein neu gesetzter Abdruck von *Christian Gottlob Neefes Lebenslauf / von ihm selbst beschrieben / Nebst beigefügtem Charakter*, der bereits 1957 als Heft 11 der *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* von Walter Engelhardt ediert worden war; da die Paginierung dieser älteren Ausgabe in den Marginalspalten wiederholt wird, sind Zitierfähigkeit und Auffindbarkeit von Textstellen gewährleistet. Für jede Beschäftigung mit dem Komponisten ist diese ursprünglich im Januar 1799 in Rochlitz' *Allgemeiner Musikalischer Zeitung* erschienene autobiographische Skizze, die von Neefes Witwe im März 1799 fortgesetzt wurde, nach wie vor eine Quelle obersten Ranges. Die letzte und sicherlich instruktivste Ergänzung der Neuausgabe betrifft die Beifügung zweier CDs, auf denen der Pianist Oliver Drechsel alle 12 Klaviersonaten eingespielt hat, und zwar teilweise auf einem modernen Konzertflügel, teilweise auf dem Nachbau eines Clavichords von Wilhelm Heinrich Baethmann aus dem Jahr 1799 – zwei Sonaten sogar auf beiden Instrumenten. Diese Gegenüberstellung allein wäre schon lehrreich

genug, zumal Neefe in seiner Widmung an Bach ausdrücklich das Clavichord als Instrument vorschreibt, doch damit nicht genug: Drechsel stellt Neefes Sonaten auch noch Beethovens drei *Kurfürstensonaten* WoO 47 gegenüber, die 1783 in direktem Kontakt mit dem kurfürstlichen Hoforganisten entstanden waren. Den Verbindungslinien etwa von Neefes gesanglichen Manieren und entsprechenden Vortragsbezeichnungen beim jungen Beethoven nachzuspüren, bereitet uns mit der Neuausgabe in der Hand und Drechsels Interpretation in den Ohren auch heute ein ‚fürstliches‘ Vergnügen. Vielleicht hätte man sich wünschen können, dass auch Neefes zweite und letzte Sonatensammlung (*Sechs Neue Klaviersonaten*, Leipzig 1774), die er Johann Friedrich Agricola gewidmet hat und die seitdem einer Neuedition harret, diesem vorzüglichen Band beigefügt worden wäre. Dies bleibt nun einer zukünftigen Publikation vorbehalten.

(Juli 2007)

Christoph Flamm

Schillers lyrische Gedichte mit Musik von Johann Friedrich Reichardt. Hrsg. von Rainer GOSTREIN und Andreas MEIER. München: G. Henle Verlag 2005. XIX, 156 S. (*Das Erbe deutscher Musik*. Band 125. Abteilung Frühromantik. Band 7.)

Als mitentscheidendes Ingrediens in der Ursuppe, aus der das romantische Kunstlied hervorgegangen sein soll, schwimmt laut liedgeschichtlichem Konsens die kompositorische Auseinandersetzung mit Qualitätsdichtung. So erscheint, was das Œuvre des Berliner Liederkomponisten Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) angeht, die Aufnahme der beiden 1810 und 1811 in Leipzig erschienenen Bände seiner Vertonungen von Dichtungen Friedrich Schillers in die *Erbe*-Reihe höchst erwünscht, ja überfällig: Mehr als drei Jahrzehnte sind schließlich vergangen, seit Walter Salmen Reichardts Sammlungen mit Goethekompositionen der Jahre 1809/1811 als Bände 58/59 in dieser Reihe edierte. Reichardt gehört neben Johann Rudolf Zumsteeg, Christian Gottfried Körner und Goethes Hauskomponisten Carl Friedrich Zelter zu den frühesten Vertonern von Schiller-Texten. Zu begrüßen ist daher, dass der Appendix der vorliegenden Edition neben Erstfassungen auch Kompositionen auf

Schillertexte bietet, die nicht in den *Lyrischen Gedichten* enthalten sind.

Die Quellenangaben des Kritischen Berichts machen die philologischen Interdependenzen der Produktion Schillers und Reichardts gut zugänglich. Deutlich wird dabei z. B., dass eine Reichardt'sche Komposition die früheste erhaltene Quelle für ein Gedicht Schillers darstellt: *An den Frühling* (Nr. 14, 15) erschien im Erstdruck von 1799 mit einer Textversion, die erst wieder in Schillers *Gedichten* von 1803 auftaucht. Auf Originalmanuskripte des Jahres 1795 gehen jene Lieder zurück, die Schiller selbst bei Reichardt bestellt hat, also *Würde der Frauen* (Nr. 13) und *Die Macht des Gesanges* (Nr. 20). Beide kamen neben Reichardts Version des viel vertonten *An die Freude* in Schillers Musenalmanach 1796 heraus.

Differenziert genug entwickelt das Vorwort die relativ überschaubare Literatur zum Thema: Dominierend sind hier die Arbeiten Salmens 1963/2002 und Siebers 1930/1971 (zu Reichardt) sowie Fähnrichs 1977 (zu Schillers Musikanschauung). Breite Erwähnung findet einmal mehr das gespannte persönliche Verhältnis Schiller-Reichardt (Stichwort: *Xenien*), obwohl sich konkrete Auswirkungen der Schiller'schen Antipathie in Reichardts Werk nicht nachweisen lassen; die Bände der *Lyrischen Gedichte* sind beredtes Zeugnis dafür.

Prägend für Reichardts Schiller-Anthologie sind strophische oder strophisch variierte Sätze für Solostimme und Tasteninstrument, manchmal auch vierstimmigen gemischten Chor (oder Solo/Chor-Wechsel). Neben Vertonungen lyrischer Poesie im eigentlichen Sinne finden sich auch solche anderer literarischer Gattungen, so etwa die Ballade *Der Graf von Habsburg* (Nr. 47, strophisch variiert gesetzt). Als Reichardts Bestleistungen wurden insbesondere die umfangreichen durchkomponierten Gesänge (oder „Deklamationen“) auf Texte aus epischem und vor allem dramatischem Zusammenhang angesehen. Neben *Aeneas zu Dido* (Nr. 48) und *Hektors Abschied* (Nr. 19 aus Schillers *Räubern*), sind das vor allem die Abschnitte aus den reifen Dramen Schillers (Nr. 28, 29 Theklas Monologe aus der *Wallenstein*-Trilogie; Nr. 30, 31, 49 Johannas Monologe aus der *Jungfrau von Orleans*). Sie fallen durch ihren monologischen Charakter in den Rahmen „lyrischer Gedichte“; formal prägt sie

opernhafter Wechsel zwischen rezitativischen und ariosen Partien.

Mit Recht betont das Vorwort den „differenzierten Textzugriff“ als Charakteristikum der Reichardt'schen Liedästhetik (inklusive Besprechung von Reichardts Textänderungen, die mitunter interpretatorische Relevanz haben). Schiller schrieb an Reichardt 1795 über sein Gedicht *Der Tanz*, dass dessen Versart „für den Musiker nicht sehr bequem“ sei. Welche Rolle das Textmetrum im Liederœuvre Reichardts spielt, ist bisher kaum analysiert worden, trotz seiner rhythmischen Relevanz für eine Vertonung mit „differenziertem Textzugriff“. Den *Tanz* hat Reichardt nicht vertont, sein Distichen-Metrum findet sich aber in Nr. 24 *Das Unwandelbare* und Nr. 58 *Das Kind in der Wiege*, beides Kabinettstückchen aus einer größeren Gruppe von Distichenvertonungen im Werk Reichardts. Auch die fünfhebigen Verse der vertonten Dramentexte (mit oder ohne Reim und zahlreichen Enjambements) dürften eine strukturelle Herausforderung für die Komposition gewesen sein und zur Vielfalt der vorliegenden Formlösungen beigetragen haben.

Es steht zu erwarten, dass künftige Konzertprogramme nach dem Muster „Schiller in der Musik“ auf diese Ausgabe gern zurückgreifen werden. Musikhistorisch fragt sich, ob eine Annäherung an Reichardts Werk in Editionsportionen, die derzeit (fast) ausschließlich von den Weimarer Größen definiert werden, seiner Genese entspricht. Freilich hat Reichardt selbst durch seine Goethe- und Schilleranthologien das Image der Dichturfürsten gesucht, teilweise aber wohl aus absatzfördernden Erwägungen heraus. Die Vertonung der Weimarer Klassiker sollte, daran sei erinnert, auch vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung Reichardts mit Herder, Klopstock, Voß, Hölty und ihren ganz eigenen Problemen für die Komposition gesehen werden.

Der Notensatz des Bandes macht einen gediegenen Eindruck. Stichproben ergaben allerdings zu zahlreiche Abweichungen von den Originaldrucken, die im Kritischen Bericht nicht begründet werden. Hier einige Fundstellen: Nr. 7 *Des Mädchens Klage* T. 1 linke Hand: Original „p“ fehlt; T. 10 rechte Hand: Original „as“ fehlt. Nr. 10 *Die Erwartung* linke Hand: Bögen T. 17–18 verbinden im Original T. 18–19. Nr. 16 *An Emma* T. 8,1 Singstimme: Ori-

ginal *as'* statt *f'*. Nr. 19 *Hektors Abschied* T. 19 linke Hand: im Original punktierte Halbe mit nachfolgender Viertelpause, analog wohl auch T. 35; T. 25,2 Instrument: Original „ff“ fehlt in der Edition; T. 38,2 linke Hand: Original „e“ fälschlich durch „g“ ersetzt; T. 40, T. 56 Instrument: Originale Akkorde werden stillschweigend ersetzt. Nr. 49 *Monolog der Johanna*: T. 123 „f“ erscheint in der Edition fälschlich schon auf der Eins; vgl. das Motiv in T. 116 und öfter. Das getilgte „versehentliche“ piano in T. 119 (linke Hand) könnte übrigens vom Text her erklärt werden.

(September 2007)

Roman Hankeln

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung II: Oratorien und Kantaten. Band 9: Christoforus op. 120, Das Töchterlein des Jairus op. 32. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. XLIV, 347 S.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik, Kleinere Orchesterwerke. Band 25: Konzertouvertüren. Vorgelegt von Felix LOY. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. XXXVI, 171 S.*

Die 1880 vollendete Legende *Christoforus* op. 120 wurde zu Lebzeiten des Komponisten Josef Gabriel Rheinberger gut hundertfünfzig Mal aufgeführt – und geriet zum Höhepunkt der Laufbahn des lange im Schatten Wagners wirkenden Komponisten. Allerdings ist das Werk nach dem Tod Rheinbergers 1901 nahezu vollkommen aus dem Konzert- und Oratorienrepertoire verschwunden und teilt somit das Schicksal der überwiegenden Mehrheit der im 19. Jahrhundert entstandenen deutschen Oratorien. Im Gegensatz zum späten *Stern von Bethlehem* op. 164 vermochte sich Rheinbergers *Christoforus* weder anhaltendes praktisches noch wissenschaftliches Interesse zu sichern; zu Unrecht, wie die im Rahmen der Gesamtausgabe erschienene und von der Leiterin der Ausgabe Barbara Mohn vorgelegte Edition des Werkes beweist. Dabei hat der Komponist keines seiner Werke ausdrücklich als Oratorium bezeichnet – ein Umstand, der auch mit der Tatsache zusammenhängt, dass die genannten Kompositionen nicht abendfüllend sind. Allerdings weist die „Legende“ (Rheinbergers Frau Fanny wählte als Textvorlage keinen Bibel-

text, sondern eine alpenländische Heiligenlegende) *Christoforus* mehrere Charakteristika eines zyklischen Großwerks auf: So verwendet Rheinberger als formale Klammer drei verschiedene Tonartbereiche in chromatischer Folge (c-Moll – cis-Moll – D-Dur), die die drei Sphären der Legende repräsentieren sollen. Charakteristischerweise handelt es sich bei dem zu Grunde gelegten Thema um ein Chorthema – dem Chor kommt in diesem Werk eine große Rolle als Erzähler zu, was die Legende in die Nähe der Chorballette rückt. Weiterhin arbeitet der Komponist mit einem Motivnetz, das die Wiedererkennbarkeit musikalischer und inhaltlicher Kontexte in der Art einer Leitmotivtechnik erleichtert – geht es um den „Satan“, erklingen Quarte und (natürlich) Tritonus (I. Teil, T. 311–318). Der II. Teil wird beherrscht von einem rhythmischen Modell, dessen Verarbeitung an die motivische Arbeit im Kopfsatz von Beethovens op. 37 erinnert. Und auch seine direkten Gattungsvorbilder kann die Komposition kaum verleugnen – die weiten rezitativischen Strecken des ersten Teils erinnern deutlich an Mendelssohns *Elias*.

Die Ouvertüre der Legende op. 120 mit einer umfangreichen „gelehrten“ Fugenpassage nach der langsamen Einleitung korrespondiert mit den drei Konzertouvertüren Rheinbergers, die Felix Loy vorgelegt hat: Die drei Orchesterkompositionen stammen aus den sechziger, siebziger und neunziger Jahren und präsentieren den Komponisten in unterschiedlichen Entwicklungsstadien. Mit der Ouvertüre zu Shakespeares *Die Zähmung der Widerspenstigen* op. 18 liegt ein frühes Werk Rheinbergers mit später Uraufführung und niedrigem Bekanntheitsgrad vor – ein Fakt allerdings, der auf alle drei in diesem Band veröffentlichten Werke zutrifft. Mindestens in Hinblick auf die beiden späteren Werke ist diese Tatsache zu beklagen – zeugen doch die *Demetrius-Ouvertüre* op. 110 und die *Akademische Ouvertüre* op. 195 von der Instrumentationskunst Rheinbergers wie von der Güte seiner Orchesterkompositionen, die sich in ähnlichem Maßstab in der groß angelegten *Sinfonie* F-Dur op. 87 spiegelt. Die letztgenannte Ouvertüre entstand anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität München zum 60. Geburtstag Rheinbergers – und kombiniert in drei Teilen nicht weniger als sechs Themen.

Zuletzt: Wie der *Christoforus* harrt auch die bezaubernde Kinderkantate *Das Töchterlein des Jairus* noch einer Wiederentdeckung: eine frühe Komposition für Kinder und Klavier, die der Komponist später (vermutlich) selbst instrumentierte und deren Instrumentation neben der Originalfassung zusammen mit dem *Christoforus* erstmals veröffentlicht wird. Die kleine Komposition zeigt das Vermögen des Komponisten, auch kleinere Formen formal sinnvoll zu verknüpfen, im Fall des *Töchterleins* durch die einfache harmonische Wendung I-VI-IV-V. Beide Bände zeichnen sich neben der für die Reihe charakteristischen prachtvollen Ausstattung durch kundige Vorworte der Herausgeber aus sowie durch ein sorgfältiges Lektorat.

(Oktober 2007)

Birger Petersen

Eingegangene Schriften

Annäherungen. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ulrich MOSCH, Matthias SCHMIDT und Silvia WÄLLI. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 318 S., Abb., Nbsp.

YAYOI AOKI: Beethoven. Die Entschlüsselung des Rätsels um die „Unsterbliche Geliebte“. Aus dem Japanischen von Annette BORONNIA. München: Iudicium Verlag 2008. 213 S.

EVA und PAUL BADURA-SKODA: Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions. Zweite Auflage. New York – London: Routledge 2008. XVII, 472 S.

PIERRE BARTHOLOMÉE: Parcours d'un musicien. Hrsg. von Robert WANGERMÉE. Wavre: Éditions Mardaga 2008. 245 S., Abb., Nbsp. (Collection „Musique-Musicologie“.)

HECTOR BERLIOZ: Memoiren. Neu übersetzt von Dagmar KREHER. Hrsg. und kommentiert von Frank HEIDLBERGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 680 S.

Berlioz. Scenes from the Life and Work. Hrsg. von Peter BLOOM. Rochester: University of Rochester Press 2008. 248 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Beyond *The Art of Finger Dexterity*. Reassessing Carl Czerny. Hrsg. von David GRAMIT. Rochester: University of Rochester Press 2008. 280 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Johannes Brahms. Ikone der bürgerlichen Lebenswelt? Eine Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Katalog der Ausstellung hrsg. von Wolfgang SANDBERGER und Stefan WEY-