
BESPRECHUNGEN

HELMUT SCHÖNECKER: Das ästhetische Dilemma der italienischen Komponisten in den 1590er Jahren. Die Chromatik in den späten Madrigalen von Luca Marenzio und Carlo Gesualdo. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2000. 283 S., Abb., Notenbeisp. (Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Die Arbeit, entstanden als Karlsruher Dissertation, beschäftigt sich mit der Musik einer Umbruchszeit, den Jahren vor 1600, einer Zeit, in der Alt und Neu nicht nur brüsk gegeneinander gesetzt, sondern auch in vielfältiger Weise verknüpft und verschmolzen wurden, in der man Neues durch Altes (die Musik der griechischen Antike, oder was man dafür hielt) zu rechtfertigen suchte, eine Zeit, in der Kontroversen um eine neue Musikästhetik und Kompositionspraxis mitunter vehement und öffentlich ausgetragen wurden. Dass es die ‚alte‘ Gattung des Madrigals war, die damals zum Experimentierfeld, wenn nicht zum Kampfplatz der Komponisten und Theoretiker wurde, ist musikwissenschaftliches Allgemeinut. Das seit einiger Zeit zu beobachtende neue Interesse am Madrigal des späten Cinquecento hat sicherlich auch damit zu tun, dass diese Gattung den Widerstreit von Alt und Neu wohl am deutlichsten spiegelt; hier scheint sich Zeit-typisches in all seiner Vielfalt, Dynamik und Widersprüchlichkeit zu bündeln. An dieser Stelle setzt auch Schöneckers Untersuchung an. Als Teilaspekt des allgemeinen Stilwandels der Jahre kurz vor 1600 greift der Verfasser die Chromatik heraus. Er konstatiert eine ungewöhnliche Häufung chromatischer Madrigalkompositionen in den 1580er- und 1590er-Jahren, zugleich aber auch einen auffälligen Rückgang der Produktion gerade bei einigen der ‚fortschrittlichsten‘ Madrigalkomponisten der Zeit, namentlich bei Luca Marenzio und Carlo Gesualdo. Schönecker stellt die Hypothese auf, dass dieses zeitweilige Verstummen seine Ursache in einem ästhetischen Dilemma habe: Kompositorische Neuerungen und eine bis ins Unerhörte und Regelwidrige gesteigerte Expressivität seien zwar ästhetisches Gebot und künstlerisches Bedürfnis gewesen, hätten aber selbst unter den gelehrten Kennern und Liebha-

bern des Madrigals kaum noch Anklang gefunden, mit der Folge, „daß eine Reihe von Komponisten in den 1590er Jahren trotz günstiger Rahmenbedingungen besonders progressive und experimentelle Werke quasi auf Vorrat oder für die Schublade komponierten, nichts oder nur wenig veröffentlichten und das Wenige [...] meist im bewährten, traditionellen Stil hielten“ (S. 30). Ziel der Arbeit ist es, dieses Dilemma genauer zu beschreiben und zu erklären, und zwar – wie erwähnt – anhand der Chromatik. Die Untersuchung ist in drei größere Blöcke gegliedert. Der erste Abschnitt, unterteilt in Kapitel zur Vorbildfunktion der klassischen Antike, zu Neuplatonismus und Aristotelismus, zum Florentiner Humanismus, zur musikalischen Antikenrezeption und zum Manierismus, beschäftigt sich mit im 16. Jahrhundert wirksamen philosophisch-ästhetischen Anschauungen. Ein zweiter gilt der Chromatik als Teilaspekt des allgemeinen Stilwandels im späten 16. Jahrhundert und hier zunächst dem Aspekt der Antikenrezeption, konkret: der Neuorientierung auf das Wort und seine Vertonung einerseits, der Rezeption der griechischen Theorie von den drei Tongeschlechtern Diatonik, Enharmonik und Chromatik andererseits. Wenn auch missverstanden, sei die Berufung auf den antiken *genos chromaticon* doch ein willkommenes Argument für die Rechtfertigung ‚irregulärer‘ Chromatik gewesen. Nach einem knappen Überblick über einige Forschungsthesen zur Erklärung der Chromatik des späten 16. Jahrhunderts, der den zweiten Teil der Arbeit abschließt, präsentiert Schönecker Analysen von ausgewählten Madrigalen Marenzios (9 Werke, veröffentlicht von 1581 bis 1599) und Gesualdos (30 Madrigale aus dem 3., 4., 5. und 6. Madrigalbuch). Basis ist eine doppelte Arbeitshypothese: Chromatik – auch in extremer Form – wurzelt im traditionellen Modusssystem; als bewusst und gezielt eingesetzte Regelverletzung steht sie im Dienst des Wortausdrucks. In einer Anschlusshypothese greift Schönecker den Aspekt der Antikenrezeption auf: „Da in dem zu untersuchenden Zeitraum, zumal im Ferrareser Umfeld, griechisches Gedankengut allgegenwärtig war

und heiße Diskussionen um die richtige Art ihrer Wiederbelebung geführt wurden, [...] besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß sich die antiken genera bzw. was darunter verstanden wurde in irgendeiner Form in den Kompositionen der Zeit wiederfinden, sei es in isolierter Form, in ausdrucksbedingten Wendungen [...] oder möglicherweise ganz oder teilweise integriert in das traditionelle Modusystem“ (S. 70). Dass Chromatik als Mittel der expressiven Textvertonung eingesetzt wird, zeigen die vorgelegten Analysen zweifellos (aber dazu hätte es ihrer auch kaum bedurft); dass Chromatik ganz und gar im traditionellen System der Modi verankert war, wie in der abschließenden „Conclusio“ zu lesen ist (S. 177), wird nicht jeden überzeugen, vielleicht noch weniger, dass „die meisten chromatischen Kompositionen, besonders aber diejenigen von Luca Marenzio und Carlo Gesualdo [...], überraschend eindeutig vor dem Hintergrund und mit Beziehung auf bestimmte antike Vorbilder“ entstanden (S. 173); das Bemühen um eine Musik, die sich mehr als bisher in den Dienst des Wortes stellt, verdankt sich sicherlich nicht allein der Antikenrezeption, und ein kompositorischer Rückgriff auf die antiken Genera ist selten zweifelsfrei nachzuweisen. Auch das im Titel des Buches angesprochene „ästhetische Dilemma“ bleibt unscharf: Gewiss gerät ein System ins Wanken, wenn die Ausnahmen die Regeln außer Kraft zu setzen drohen, und gewiss riskiert ein Komponist, sein Publikum zu verlieren, wenn er im Bemühen um Neuheit und gesteigerte Expressivität die Grenzen dessen, was seine Zuhörer als ‚verständlich‘ und ‚schön‘ empfinden, überschreitet. Aber ob die von Schönecker beobachteten „Veröffentlichungslücken“ tatsächlich auf dieses Dilemma zurückzuführen sind, bleibt fraglich.

Abgeschlossen wird die Arbeit durch einen Notenanhang und ein Literaturverzeichnis, das offenbar nur flüchtig redigiert wurde, aber auch in anderer Hinsicht irritiert: Einerseits fehlen einige neuere Untersuchungen (zu Gesualdo etwa die Beiträge von Paolo Cecchi, Karin Wettig, Roland Jackson und Christopher Reynolds), andererseits erscheint ein nicht geringer Teil der Titel, die im Literaturverzeichnis genannt werden, im Hauptteil des Buches nirgendwo; ob und inwiefern diese Texte für die Untersuchung herangezogen wurden, bleibt unklar –

vielleicht symptomatisch für eine Tendenz der Arbeit, die man zumindest als problematisch bezeichnen kann: der weitgehende Verzicht auf eine Einbindung in die aktuelle Forschung. Auch in dieser Hinsicht lässt Schöneckers Buch viele Fragen offen.

(Juli 2004)

Juliane Riepe

PETER NIEDERMÜLLER: „Contrapunto“ und „effetto“. Studien zu den Madrigalen Carlo Gesualdos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. XIV, 267 S., Abb., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 9.)

Das Cinquecento-Madrigal gehört längst nicht mehr zu den Gattungen, die die deutsche Musikwissenschaft in besonderer Weise zu interessieren scheint. Insofern freut man sich über diese Arbeit eines jungen Kollegen, eine Würzburger Dissertation aus dem Jahr 2000, auch wenn sie mit dem Madrigalschaffen Carlo Gesualdos ausgerechnet das bislang am häufigsten traktierte Feld erneut durchpflügt. Wobei es sich nicht eigentlich um eine Monographie über die Madrigale des Principe di Venosa und schon gar nicht um Interpretationen des Wort-Ton-Verhältnisses handelt, sondern um Studien zu grundlegenden Fragen, um Reflexionen zu den Problemkreisen, die dieses nach wie vor faszinierende Korpus birgt, und zu den zahlreichen Deutungsversuchen, die dazu bislang unternommen wurden.

Niedermüller thematisiert fast alles, was hier seit Jahrzehnten die Forschung beschäftigt: die extrem komplizierte Überlieferungsgeschichte, die Frage, ob und inwieweit die Kategorien der Moduslehre in dieser Musik überhaupt noch greifen, den chromatischen Kontrapunkt und die Dissonanzbehandlung, die Formbildung, die Frage, bei wem Gesualdo gelernt haben könnte, die Relation zur Theorie der „seconda prattica“ und die Einordnung des Werkes in die Kompositionsgeschichte wie den musiktheoretischen Diskurs der Zeit. Stets setzt er sich dabei sorgfältig und auf angemessenem Niveau mit der einschlägigen Literatur auseinander, skrupulös deren Ergebnisse und Standpunkte abwägend. Doch wird weder in der Einleitung so recht klar, was er mit dieser Arbeit letztlich bezweckt, noch entsteht am Ende der Eindruck, dass man durch die Lektüre

neue Sichtweisen auf Gesualdos Stil und Œuvre gewonnen hätte. Wohl wird immer wieder im Detail die eine oder andere Forschungsmeinung (und sei sie auch von Dahlhaus) relativiert oder weiter ausdifferenziert. Doch darüber hinaus vermisst man in den meisten Kapiteln einen roten Faden oder so etwas wie ein Ziel, das argumentatorisch anvisiert wird, während man dann, wenn zumindest eine Problemstellung formuliert worden ist, am Ende des Kapitels wiederum keine rechte Lösung bekommt. Wenn der Verfasser so letztlich zu keinen griffigen Ergebnissen kommt, die sich in wenigen Sätzen referieren ließen, dann freilich nicht aus Mangel an Kenntnissen oder Urteilsfähigkeit, sondern eher im Gegenteil: weil er im Abwägen des Für und Wider, aller denkbaren Möglichkeiten und Argumente vergisst oder sich nicht traut, eine bündige These zu formulieren und selbst Stellung zu beziehen – auf die Gefahr hin, sich dann wiederum selbst der Kritik auszusetzen.

Wenn Niedermüller dann doch einmal eine zusammenfassende Deutung der Einzelbeobachtungen wagt, formuliert er sie nicht selten so, dass sie merkwürdig ungreifbar oder wie eine Selbstverständlichkeit erscheint. Dazu nur einige Beispiele: So resümiert der Autor auf S. 128: „Wie auch Gesualdos chromatische Klangverbindungen, erweisen sich Gesualdos chromatische Soggetti nicht als spekulative Erfindung oder als vermeintlich antikes Melos, sondern stehen in bezug zur Konzeption des Satzganzen, sind stets auf eine Gegenstimme und die sich aus diesem zweistimmigen Gerüst ergebenden klanglichen Möglichkeiten bezogen.“ Ergebnis der detaillierten (und nicht eben leicht lesbaren) Analyse von *Dolcissimo mia vita* (S. 72 ff.) ist, dass hier die Moduslehre nicht mehr gelte – doch hätte schwerlich jemand bei diesem Stück etwas anderes vermutet. Dass Gesualdos Madrigale zu einer stereotypen Formbildung des Schemas A–A'–B–C–C tendieren, wird jeder gemerkt haben, der sich einmal mit dem Repertoire beschäftigt hat. Und niemand dürfte auch von dem am Ende des Kapitels „Dissonanztechnik“ formulierten Ergebnis überrascht sein, der Grundzug von Gesualdos Dissonanztechnik bestehe „in der ‚Emanzipation‘ des chromatischen Halbtons. Dieser erscheint nicht wie bei Vicentino als Umfärbung eines Klanges, oder wird wie in

Lassos chromatischen Klangfiguren durch die Stimmführung versteckt.“

Zu bewundern ist fraglos die detaillierte Kenntnis der zeitgenössischen Musiktheorie, die Niedermüller zeigt und argumentativ einbezieht, auch die mustergültige Akribie in der Analyse von tonalen, harmonischen und kontrapunktischen Phänomenen. Insgesamt aber vermitteln diese Studien zu Gesualdos Madrigalen den Eindruck, dass hier ein Autor mehr für sich selbst geschrieben hat als für einen Leserkreis, der für die nicht geringe Mühe, die die Lektüre des Buches kostet, hin und wieder mit griffigen neuen Einsichten entschädigt werden will. Und wer sich mehr für die Musik als für den wissenschaftlichen Diskurs der Experten interessiert, wird auch bedauern, dass die ästhetische Faszination, die von den Werken selbst nach wie vor ganz unmittelbar ausgeht, in den Analysen gar nicht zum Tragen kommt. So bekommt das Buch insgesamt etwas Hermetisches – womit es seinem Gegenstand in eigentümlicher Weise ähnelt, aber am Ende auch die (vorsichtige) Frage aufwirft, ob dem vieldiskutierten Stil und Œuvre Gesualdos überhaupt noch grundsätzlich neue Aspekte abzugewinnen sind, oder ob die wissenschaftliche Reflexion darüber bereits in sich zu kreisen beginnt.

Ein Wort noch zur Gestaltung der Notenbeispiele: Die hier wie meist bei neueren Editionen von Musik des 16. Jahrhunderts zu beobachtende Praxis, über den Mensurstrich reichende Noten nicht zu teilen, sondern den Mensurstrich aufzuheben oder zu stricheln, ist falsch verstandener Historismus. Handschriftliche Spartierungen aus dem 16. Jahrhundert kennen sehr wohl den Haltebogen und haben keine Scheu, konsequent Mensurstriche durch die gesamte Akkolade zu ziehen. Auf dieser Praxis fußt sogar der verbreitete Madrigalismus, Worte wie „legare“ und „laccio“ mit Synkopenketten zu vertonen, entstehen doch erst dadurch im Partiturbild Haltebögen, die das Phänomen des Bindens sinnfällig machen.

(August 2004)

Hartmut Schick

CECILIA CAMPA: Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo. Napoli: Liguori Editori 2001. VIII, 424 S. (Memo 4).

Bereits im Titel kündigen sich treffend Ziel und Anspruch der vorliegenden Studie an: Der Autorin geht es darum, die zunehmende Bedeutung der Vorstellung einer philosophischen Verankerung der Musik im 17. Jahrhundert anhand von zeitgenössischen Musik- und Philosophietraktaten nachzuzeichnen, für die das Bild des „musicista filosofo“ exemplarisch scheint. Der Begriff geht auf Marin Mersenne, den zentralen Protagonisten der Untersuchung, zurück, der sich selbst gleichermaßen dem Studium der Philosophie und der Musik widmete. Für ihn wie für seine Zeitgenossen Giovan Battista Doni, Athanasius Kircher, René Descartes und für heute weniger bekannte Autoren wie Gerhard Voss, Joan Albert Ban, Pietro Mengoli spielte die Frage des Wesens von Klang eine zentrale Rolle auf der Suche nach der Vorstellung einer idealen Sprache, die es vermöge, Inhalte direkter und wahrhafter zu vermitteln als es die formalisierte Wortsprache vermag. Ihre Überlegungen wurden flankiert von innovativen Recherchen zur Anatomie des Klangs und seinen akustischen Bedingungen. Dadurch stellten sich aus der Antike tradierte Fragen wie die nach den Beziehungen von musikalischer Theorie und Praxis, von Musik und Affekt, Musik und Zahl sowie von Klang und Sprache aufs Neue.

Bezeichnend für das damalige Interesse an der unmittelbaren, quasi vegetativen Wirkung von Musik ist die zentrale Bedeutung der Stimme. Auf sie fokussiert Antoine de Cousu in seiner *Musique universelle* (1658) die emotionale Bedeutung von Musik und erhebt sie quasi zur Musik an sich. Zugleich betont er jedoch die Notwendigkeit, die Musikpraxis (auch die instrumentale) durch Theorie zu ergänzen, wenn man negative Folgen für die geistige Gesundheit vermeiden wolle (S. 54). Damit integriert sich Cousu in die kontroverse Diskussion um Musik als Diskurs der Leidenschaften versus Sprache als Diskurs des Geistes. Aus rationalistischer Perspektive argumentiert Joan Albert Ban, Komponist und Theoretiker aus Leiden, dass die Zahl in der Musik weit mehr enthalte als „Numeri Poëtici“ und sich daher eigne, die Affekte zu bewegen (S. 33). Wenn Ban nach umfangreichen Recherchen den Ursprung der Musik im Gesang bzw. „canto“ (Campa, S. 35) bestimmt, der im Beginn in seiner Wirkung eingeschränkt, aber entwicklungsfähig gewe-

sen sei, steckt dahinter die Idee einer „musica perfettibile“, d. h. die der Perfektionierbarkeit der Musik. Sie prägt wiederum die Vorstellungen einer „musica poetica“ – einer Kompositionslehre, die dem Ideal einer „musica flexanima“, einer Seelen rührenden Musik (Ban 1637, Praetorius 1614/15) entsprechen und eine neue Sprache der Leidenschaften bilden soll, in der auch die aus der Antike tradierte Vorstellung von musikalischer Komposition als „melopoeia“ ihren Platz hat und dem Gesang seine besondere Rolle sichert.

Der Stimme widmet Cecilia Campa ein eigenes Kapitel (III), in dem deutlich wird, in welchem Maß musiktheoretische Erkenntnisse im 17. Jahrhundert an naturwissenschaftliche Untersuchungen gebunden waren. Beobachtungen zur Vogelstimme sind dabei oft vorrangig, so auch bei Athanasius Kircher (*Artis magna consoni*, 1650), der den Vogelgesang als Modell musikalischer Figuren heranzieht und dabei etwa Parallelen zwischen dem Gesang der Nachtigall und dem der Kastraten zieht (S. 128). Letztlich aber zielt er darauf ab, die Überlegenheit der menschlichen Stimme zu begründen, der es allein möglich sei, artikulierte Wortäußerung mit gesanglicher Intonation zu verbinden (S. 132 f.) und damit dem Ideal der „melopoeia“ am nächsten komme. Die Diskussion lässt sich durch Mersennes Position zum Thema – von Campa an späterer Stelle zitiert – auf den Punkt bringen (*Harmonie universelle*, 1636): „La voix des animaux est necessaire et celle des hommes libre.“ So sprachähnlich die Vogelstimme scheine, sei sie auf den Ausdruck von Bedürftigkeiten beschränkt, während der Mensch die Stimme frei benutze. Seine Sprache sei die der Leidenschaften, für die ihm diverse akustische Zeichen zur Verfügung stehen.

Mersenne und Kircher, aber auch Ban oder Joachim Burmeister sind in ihren Theorien von dem Ideal einer an die Rhetorik angelehnten Organisation von Musik geleitet, das im IV. Kapitel, „Ideale e sistemi d'arte“ eingehender diskutiert wird. Für Kircher ist die Musik einem rhetorischen Diskurs vergleichbar, diesem jedoch durch die Kategorie des Rhythmus überlegen, die in der Musik wichtiger sei als die der Töne (*Musurgia Universalis*, 1650). Ähnlich entwirft Mersenne das Ideal einer Grammatik der Musik, aus der sich durch

Rhythmik eine besonders faszinierende Rhetorik („captatio“) entwickelt (*Cogitata physico-mathematica*, 1644).

Die besondere Qualität von Campas Studie liegt in der außerordentlichen Fülle an Quellen und in der Ausführlichkeit, mit der sie dem Leser bereitgestellt werden, worin zugleich die Schwäche des Buches liegt. Abgesehen von der sprachlichen Hürde, die das Italienische für den deutschsprachigen Leser bedeuten kann, bleibt die Lektüre schwierig, da Campa in ihrer Diktion und Darstellung wenig Wert auf Klarheit und Verständlichkeit legt, Quellen zu wenig kommentiert und untereinander gedanklich verknüpft, was letztlich dazu führt, dass der Leser selbst auf die Suche nach den leitenden Thesen gehen muss. Da last not least der Forschungsdiskurs nur in der Einleitung, und dort auch nur am Rande eine Rolle spielt, wird kaum deutlich, wo sich die Autorin in der aktuellen Forschungslandschaft positioniert. Allein in den Schlussbemerkungen fasst Campa einzelne Aspekte des musikalischen Diskurses des 17. Jahrhunderts relativ deutlich zusammen und betont die Relevanz der Idee der „*musica perfettibile*“ und der komplexen Beziehungen zwischen Sinnen, Affekten und Geist, wie sie in der Gestalt des „*musicista filosofo*“ zusammenlaufen.

(August 2004)

Sabine Meine

CHRISTIAN SPECK: Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung. Turnhout: Brepols 2003. XXXVIII, 524 S., Abb., Notenbeisp., CD (Speculum Musicae. Volume IX.)

Um dies vorwegzuschicken: Specks Studie ist zweifellos einer der wichtigsten Beiträge zur Erforschung des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert, die in den letzten Jahren erschienen sind – auch wenn der Titel seines Buches durchaus unzutreffend und irreführend ist. Denn Gegenstand der Untersuchung ist keineswegs ‚das‘ italienische Oratorium der Zeit von 1625 bis 1665, sondern vielmehr ‚nur‘ das Oratorium in Rom, und hier wiederum allein der italienische, nicht der lateinisch textierte Werkbestand (so auch ganz unmissverständlich in der Einleitung, S. XXI). Der zeitliche Rahmen ist so gesetzt, dass er eine der interessantesten und zugleich bisher weitgehend unbekanntesten Perioden der Gattungsgeschichte

umfasst: die Phase von den ‚Vor-‘ und ‚Frühformen‘ des Oratoriums bis zur Konstituierung als Gattung um 1660. Die Beschränkung auf Rom hat nicht nur den methodisch-praktischen Vorteil der größeren Überschaubarkeit des Materials, sondern lässt sich auch sachlich gut begründen. Zwar ist die ältere These von der Entstehung des Oratoriums in Rom mittlerweile widerlegt, doch kann man schwerlich bestreiten, dass die Ewige Stadt in der Geschichte der Gattung eine zentrale Rolle spielte: Zum einen hat das römische Musikleben die Entwicklung des Oratoriums in vielfältiger Weise (mit-)geprägt, zum andern fungierte das Mutterhaus der Philippinerkongregation, S. Maria in Vallicella, fast zweihundert Jahre lang als Verteiler, indem es die Niederlassungen in anderen italienischen Städten mit Notenmaterial versorgte. Gerade aber aus der Frühzeit des Oratoriums in Rom schienen sich kaum Quellen erhalten zu haben; bekannt war nur etwa ein Dutzend Partituren. 1986 hatte Arnaldo Morelli auf einen umfangreichen Bestand an teils handschriftlich, teils in gedruckten Werkausgaben überlieferten Oratorienlibretti aus den Jahren von ca. 1640–1680 aufmerksam gemacht, etwa 200 Werke, die meisten davon bis dahin unbekannt. Es ist im Wesentlichen dieser Librettobestand, dem sich Speck in seiner Studie widmet, als „Beitrag zur Erforschung der Entstehung des italienischen Oratoriums in Rom aus der Perspektive der Librettistik“ (S. XXVI). So legitim, konsequent und wichtig dieser Ansatz ist, so rar ist er (leider) auch: Musik- und literaturwissenschaftliche Librettoforschung ist nach wie vor implizit wie explizit ganz überwiegend Opernlibrettoforschung; das Oratorienlibretto des 17. (und 18.) Jahrhunderts wurde bisher kaum untersucht. Specks umfangreiche Studie darf daher wahrlich als Pioniertat gelten. Sein Anliegen ist es, anhand jener knapp 200 Libretti und der bekannten (und einiger bisher unbekanntesten) Partituren herauszuarbeiten, wie die Konstituierung der Gattung Oratorium in Rom verlief. Dabei fragt er nach dem Verhältnis von Arie und Rezitativ, nach den Arientypen, nach der Dramaturgie und der Vertonungspraxis. Die allerwenigsten der von Speck untersuchten Libretti sind ihrer Entstehung oder Erstauflührung nach datiert. Um dennoch Entwicklungslinien nachzeichnen zu können, errichtet der Verfasser ein grobes, aber durchaus sachdienli-

ches chronologisches Raster, indem er die Libretti, die nicht anonym überliefert sind (etwa 60 %), einer ersten (ca. 1625–1650) und einer zweiten Librettistengeneration (ca. 1650–1665) zuordnet. Entsprechend ist das Buch gegliedert: an Vorwort, Abkürzungsverzeichnis und Einleitung schließt sich ein erster Teil an, der sich mit den Oratorien der ersten Librettistengeneration befasst, Werken von Francesco Balducci, Giovanni Ciampoli, Domenico Benigni, Bartolomeo Conti, Loreto Vittori und Giuseppe Livaldini. Eingefügt sind Unterkapitel, die weitere Aspekte aufgreifen: die Rolle des Sängers Girolamo Rosini an S. Maria in Vallicella, Pietro Della Valle und seine Experimente im Zeichen der „musica erudita“, die Aufnahme von Elementen der geistlichen Oper. Im zweiten Teil des Buches analysiert der Verfasser Oratorienlibretti von Francesco Buti, Pompeo Colonna, Sebastiano Baldini, Lelio Orsini sowie die Librettistik der Oratorianer Nicolò Balducci, Cesare Mazzei, Carlo Annibale Stelluti und Luigi Ficieno. Ein diesen zweiten Teil abschließendes Kapitel beschäftigt sich mit Arcangelo Spagna und seinem Konzept eines „perfetto melodramma spirituale“. Es folgt eine Zusammenfassung, ein Verzeichnis der 195 für die Untersuchung herangezogenen Oratorien-(libretti), ein Literaturverzeichnis, ein Register, sowie als dritter Teil des Buches eine CD-ROM mit der Edition von 99 Oratorientexten.

Specks Buch ist nicht leicht zu lesen, aber die Lektüre lohnt ganz fraglos – und gewiss nicht nur für Oratorienspezialisten, sondern auch etwa für jeden, der sich mit der italienischen Librettistik des 17. Jahrhunderts oder mit römischer Musik- und Literaturgeschichte befasst, und sei es allein wegen der Fülle an Daten, die hier zu Biographik, Werk und Umkreis der untersuchten Oratorienlibrettisten zusammengetragen sind. Was den Prozess der Konstituierung der Gattung Oratorium in Rom betrifft, so zeichnet Speck in seinem Buch, gestützt auf eine Vielzahl an hier erstmals untersuchten Quellen, ein sehr viel detaillierteres, farbigeres Bild, als es bisher vorlag. Dem tut keinen Abbruch, dass man seinen Interpretationen – gerade da, wo sie vom konkreten Einzelfall weg und auf die Gattungsgeschichte zielen – vielleicht nicht immer folgen mag. So präsentiert Speck in seiner Zusammenfassung als ein

„wesentliches Ergebnis“ seiner Untersuchung „den Aufweis des bislang unterschätzten Einflusses der Florentiner Monodie und des *Dramma per musica* auf das frühe Oratorium“ (S. 432). Was den Einfluss des *Dramma per musica* betrifft, so relativiert ihn der Verfasser (sicher mit Recht) selbst, wenn er im Haupttext von der „Aufnahme von Elementen der geistlichen Oper“ (S. 243 ff.) bzw. von der *Sacra rappresentazione* des 15., 16. (und 17.!) Jahrhunderts als „Anknüpfungspunkt“ (S. 261 f.) spricht. In der Tat lassen sich wohl alle der genannten „Berührungspunkte des frühen römischen Oratoriums mit dem *Dramma per musica*“ (S. 434) auch schon in geistlich-dramatischen Werken des 16. Jahrhunderts (und eher) wiederfinden: der Einbezug von Gestalten der griechisch-römischen Mythologie, der *Locus amoenus*-Topos, Hirtendarstellungen, Infernoszenen, der Botenbericht, Klageszenen. Ebenso wenig überzeugt die Rezensentin Specks Feststellung, „daß der entscheidende Impuls zur Entstehung des Oratoriums mittelbar von Florenz ausgegangen“ sei (S. 432). Dass die Oratorienlibrettisten Giovanni Ciampoli und Loreto Vittori zeitweise in das Florentiner Musikleben eingebunden waren, weist Speck überzeugend nach; in welchem Maß sie Florentiner Erfahrungen – von ‚der‘ Florentiner Monodie zu schweigen – später für ihr römisches Libretto schaffen nutzbar machten, bleibt offen. Auch der Hinweis, dass ein Text wie Ottavio Rinuccinis *L'Annunciazione* „dem dramatischen Sologesang verpflichtet ist und zugleich Merkmale eines Oratorienlibrettos vorwegnimmt“ (S. 433), besagt hier wenig. Denn zum einen wurden Rinuccinis „versi“ bei ihrer Aufführung 1620 in Florenz nicht nur gesungen, sondern auch szenisch dargestellt – und zu den Gattungskriterien des Oratoriums gehörte von Beginn an die nichtszenische Aufführung. Zum andern stehen zumindest die umfangreicheren Dialoge aus Giovanni Francesco Anerios *Teatro armonico spirituale* (Rom 1619) dem späteren Oratorium gerade textlich gewiss sehr viel näher als Rinuccinis kleine Szene – dass Anerio in seiner Vertonung keinen Gebrauch von dem ‚Florentiner‘ rezitativischen Stil macht, steht auf einem anderen Blatt. Im rezitativischen Sologesang ein wesentliches Kriterium für die Abgrenzung des frühen Oratoriums gegenüber älteren Gattungen zu sehen (S. XXI), überzeugt;

allerdings taugt der von Speck zur Unterstützung seiner These angeführte Passus aus den Akten der römischen Philippinerkongregation von 1630 (S. XX) nicht als Beleg, denn das Zitat ist unvollständig und nicht sinngemäß wiedergegeben (verbieten werden soll nicht das „recitare“ im Sinne des musikalischen „Stile recitativo“, sondern ganz konkret die – bei den Philippinern bis dahin traditionelle – Aufführung jener „dialoghetti“ durch Knaben und junge Männer, an die zumindest teilweise noch Cavalieris *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* anknüpft). Die angebliche Vorreiterrolle der Florentiner Komponisten bei der Entwicklung des generalbassbegleiteten Sologesangs wird in der neueren Forschung (John Walter Hill u. a.) ohnehin merklich relativiert. – Vor allem aber ist das Repertoire geistlicher, gänzlich oder teilweise vertonter, szenischer oder nichtszenischer dialogischer Texte der Jahrzehnte unmittelbar nach 1600 bisher schlichtweg viel zu wenig untersucht, sowohl was Rom als auch was die meisten anderen italienischen Musikzentren (mit der Ausnahme von Florenz) betrifft. Was sich hier sozusagen stichprobenartig abzeichnet, ist ein Verschwimmen oder vielmehr ein Noch-nicht-Vorhandensein klarer Gattungsgrenzen, positiv formuliert: eine enorme Vielfalt an Kombinationsmöglichkeiten (szenisch/nichtszenisch, gar nicht, teilweise oder ganz vertont, sehr knapp oder sehr umfangreich, in mehrere Teile untergliedert oder nicht usw.). So existieren etwa aus dem Bologna der Jahre von 1615 bis 1630 Libretti zu dem „Poemetto Drammatico“ *Il seno d'Abramo* (1615), szenisch aufgeführt wie eine geistliche Oper oder eine *Rappresentazione sacra*, aber weniger umfangreich, einteilig und ganz überwiegend, aber nicht vollständig vertont, zu der als „*rappresentazione spirituale*“ bezeichneten dreiaktigen geistlichen Oper *La Giuditta* (1621), etwa halb so lang wie Giovanni Ciampolis *Cantico delle Bendittioni* (Rom 1626), den Speck „eigentlich schon“ den Oratorienlibretti zurechnet (S. 86), zu geistlichen Dialogen, die teils szenisch aufgeführt wurden und mindestens teilweise vertont waren, textlich etwa den römischen Libretti D. Benignis durchaus vergleichbar, oder zu gänzlich vertonten geistlichen „*intramezzi*“, die aneinander gereiht ein ‚reguläres‘ Oratorienlibretto ergäben. Die meisten dieser Werke kamen übrigens

(ähnlich wie in Florenz) im Kontext von Bruderschaften zur Aufführung. Jedes hat Elemente mit dem späteren Oratorium gemein, keines lässt sich aber ohne weiteres als Oratorium klassifizieren – wohl nicht ganz zufällig etablierte sich der Gattungsname „*oratorio*“ erst seit etwa 1640, und von einer Festigung der Gattung lässt sich, wie Speck selbst betont, kaum vor 1660 sprechen. So könnte man fragen, ob es wirklich sinnvoll ist, die vier geistlich-dramatischen Werke von Ciampoli aus den 1620er- und frühen 1630er-Jahren als Oratorien („höfisches Festoratorium“) anzusprechen. Wie dem auch sei – Specks Studie bietet nicht zuletzt auch eine Vielzahl an Anknüpfungspunkten für weitere Forschungen. (Oktober 2004) Juliane Riepe

HEIDE VOLCKMAR-WASCHK: *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung, Texte, Analysen. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. VII, 313 S., Notenbeisp.*

Von den beiden Motetten-Opera von Heinrich Schütz hat das spätere, die 1648 publizierte *Geistliche Chormusik*, im 20. Jahrhundert Schütz populär gemacht, während die lateinischen *Cantiones sacrae* von 1625 „eines der höchsten und zugleich von der Praxis unserer Zeit am wenigsten gekannten Werke der musikalischen Weltliteratur“ blieben (Hans-Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1935, S. 377). Für die Musikwissenschaft war das frühere Opus dagegen immer interessant. Schon Carl von Winterfeld widmete im Schütz-Kapitel seiner Gabrieli-Monographie von 1834 den *Cantiones sacrae* eine kurze, aber eindringliche Besprechung (die er der *Geistlichen Chormusik* vorenthielt) und belegte seine Darstellung im dritten Band durch eine Reihe von Notenbeispielen. Anna Amalie Abert hat 1935 ihre Dissertation über die *Cantiones sacrae* im Druck vorgelegt, und mit der hier zu besprechenden, ebenfalls als Dissertation entstandenen Arbeit hat das Opus seine zweite Werkmonographie in Buchform erhalten.

Die Verfasserin beschäftigt sich zu Anfang mit der Entstehungsgeschichte des Opus, der Textwahl und dem Verhältnis zum Widmungsträger. Gegenüber einer älteren Untersuchung von Jürgen Heidrich (*Schütz-Jahrbuch*

1996), in der die Textwahl (es handelt sich zu einem großen Teil um pseudoaugustinische Andachtstexte) und die Widmung an den katholischen Fürsten Ulrich von Eggenberg, einen Vertrauten des Kaisers, als politischer Akt gedeutet wird, der vom Dresdner Oberhofprediger gelenkt war, möchte Volckmar-Waschk in diesen Vorgängen doch primär die persönliche Handschrift von Schütz sehen. Was die Quelle der von Schütz vertonten Texte betrifft, so kann die Verfasserin die zentrale Rolle der *Precautiones* von Andreas Musculus bestätigen. Nach wie vor lässt sich freilich nicht für jedes Einzelwerk eindeutig klären, welche Vorlage Schütz benutzt hat. Die für die Interpretation der Werke wichtige Frage, in welchem Maße der Komponist in die ihm vorliegenden Texte eingegriffen hat, kann demnach weiterhin nur hypothetisch beantwortet werden.

Den entschiedenen Schwerpunkt von Heide Volckmar-Waschks Untersuchungen bildet die minutiöse Analyse und Deutung der einzelnen Motetten, die – rechnet man die einleitende Darstellung des Modusystems dazu – drei Viertel des Buches einnimmt. Gegliedert ist der Analysen-Teil nach den sieben zugrunde liegenden Modi bzw. Modusgruppen, denen jeweils gewisse affekthafte und semantische Bereiche zugeordnet sind („Passionsthematik in expressiver musikalischer Ausdeutung“ für die phrygischen Motetten, „Gebete gegen die Anfechtung“ für die dorischen usw.). Der Gewinn bei diesem Verfahren ist eine einprägsame Profilierung von Werkgruppen und Einzelwerken; andererseits aber sind offenbar gewisse Überdehnungen der jeweiligen Grundvorstellung nicht zu vermeiden. Wenn die Verfasserin die phrygische Gruppe mit dem Stichwort „Passionsthematik“ charakterisiert, dann ist das zwar unproblematisch bei der fünfteiligen Folge von Meditationen über die Passion Christi (Nr. 4–8), schon weniger stichhaltig aber im Blick auf das zweiteilige Eingangsstück und schließlich gar nicht mehr anwendbar auf die Segensformel, die den Text von Nr. 3 bildet. (Vielleicht ist die Kommentierung dieses Stückes auch deshalb auf die Fußnote auf S. 109 beschränkt geblieben.)

Das wichtigste Verdienst der Arbeit liegt in der sorgfältigen und einfühlsamen Untersuchung der Einzelwerke nach Aufbau und Thematik und deren Bedeutung für die „Aussage“.

Es ist der Verfasserin gelungen, der außerordentlichen Vielfalt des Opus durch eine ebenso große Vielfalt der analytischen Aspekte gerecht zu werden. Zwar muss man ihren Deutungen nicht immer ohne weiteres zustimmen. So könnte man etwa bei der Analyse von Nr. 24/25 (*Supereminet*) fragen, was wohl in einer Motette „theatralische Gestik“ sein kann; und dass die Behandlung des ionischen Modus in Nr. 29 (*Cantate*) zu einem „reinen Dur“ führt, lässt sich wohl bezweifeln. Dennoch werden auch mit solchen Aussagen stets weiterführende Diskussionen angeregt. Künftige Auseinandersetzungen mit dem Werk werden an den Analysen von Heide Volckmar-Waschk nicht vorbeigehen können.

In dem Kapitel „Die ‚Dispositio modi‘ der *Cantiones sacrae*“ fragt die Verfasserin nach der Sinnhaftigkeit der Anordnung der Einzelwerke im Originaldruck. Nach ihrer Auffassung bietet die Moduszugehörigkeit der Stücke einen Schlüssel für ihre Stellung in der Werksammlung. Allerdings kehrt eine Konstellation wie die der einleitenden Achter-Gruppe, in der alle phrygischen Stücke versammelt sind, im ganzen Werk nicht wieder, so dass man im weiteren Verlauf eine Fülle von Verschränkungen und Symmetrien nehmen muss, aus denen sich „eine ungeheure Vielschichtigkeit“ ergibt (S. 45). Für zwei Stücke, die die Verfasserin aufgrund ihrer Modi als Außenpositionen der Affektskala von „tristis“ (Nr. 13: *Heu mihi Domine*) und „laetus“ (Nr. 29: *Cantate Domino*) positioniert, argumentiert sie darüber hinaus mit zahlensymbolischen Erwägungen (S. 44): Die 13 habe im 17. Jahrhundert den Charakter einer Unglückszahl gehabt; und die Zahl 29 habe ihre positive Konnotation dadurch erhalten, dass die Anfangsbuchstaben der Formel „Soli Deo Gloria“ den Zahlen 18, 4 und 7 im Alphabet entsprechen, deren Summe 29 ist (S. 44, im Anschluss an Tobias Gravenhorst). Da wir jedoch über Schütz' Verhältnis zu Symmetrien und Symbolzahlen nichts Sicheres wissen, ist wohl doch Skepsis gegenüber solchen Annahmen angebracht, zumal sie zum Verständnis der Werke selbst nichts beitragen. Auf die allgemeinere Frage, welche Rolle zahlen-symbolische Vorstellungen für die Interpretation der *Cantiones sacrae* spielen können, geht die Verfasserin an späterer Stelle (S. 231–236) in einem ausführlichen Exkurs mit wohltu-

der Vorsicht und Nüchternheit ein. Soweit bei solchen Erörterungen die Zahl der in der Continuo-Stimme des Originaldrucks zu findenden Taktstriche eine Rolle spielt (S. 232), sollte bedacht werden, dass wir streng genommen nicht wissen, ob sich der Komponist an der Erstellung der ungeliebten Bassi *seguenti* überhaupt persönlich beteiligt hat; ihre Herstellung war schließlich eine Routinearbeit, die jeder Kompositionsschüler leisten konnte.

Im Anhang des Buches sind nicht nur die von Schütz vertonten Texte, sondern auch die Peripherietexte des Originaldrucks (Titel, Vorreden, Widmungsgedichte) mit deutschen Übersetzungen wiedergegeben, die den Zugang zu den Originalwortlauten erleichtern. Anfechtbar ist bei den Übersetzungen allerdings die Tendenz, *Termini technici* als elementare *Termini* zu behandeln und zu übersetzen, wobei – um nur einige Beispiele zu nennen – aus „*cantiones sacrae*“ „heilige Gesänge“ werden, aus einem „*Chori Musici Director*“ ein „Chormusikdirektor“ und aus der „*Musica ars*“ die „Kunst der Musik“. (Nebenbei: In dem Anagramm „*Ausonius e Senis*“, unter welchem der Dresdner kurfürstliche Sekretär Johannes Seussius ein Widmungsgedicht beisteuert, wäre „*e Senis*“ nicht mit „von den Alten“, sondern „von den sechs“ zu übersetzen.)

Dem Verlag ist für die großzügige buchtechnische Ausstattung (einschließlich der gelungenen Notentypographie) zu danken, die zur Lektüre einlädt. Erfreulicherweise findet man – was in wissenschaftlichen Publikationen heute nicht mehr selbstverständlich ist – die Anmerkungen dort, wo sie hingehören (nämlich am Fuß der Seiten), so dass zeitaufwendige Suchaktionen in einem oder mehreren Anhängen nicht erforderlich werden.

(Oktober 2004)

Werner Breig

Mozarts „Idomeneo“ und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 7.–9. Juli 1999. Hrg. von Theodor GÖLLNER und Stephan HÖRNER. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2001. 251 S., Abb., Notenbeisp. [Bayerische Akademie der

Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge, Heft 119.]

Zum 200. Todestag des bayerischen Kurfürsten Karl Theodor veranstalteten die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein internationales Symposium, dessen 17 Beiträge seit 2001 in einem Tagungsbericht vorliegen. Einen Überblick über die Münchner Tradition der Karnevalsopern vor Mozart gibt zunächst Karl Böhmer, dessen Dissertation zu diesem Thema 1999 erschienen ist und der damit als Experte für diesen Bereich der Münchner Musik- und Theatergeschichte zu gelten hat. Er erörtert in seinem Beitrag wichtige Aspekte der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Mozart'schen *Idomeneo* und stellt einzelne Aspekte (etwa die am Beispiel des von Mozart heftig kritisierten Kastraten Vincenzo del Prato dargestellte Auswahl der Sänger) in den Zusammenhang lokaler theater- und aufführungspraktischer Traditionen. Analytisch orientiert sind die Beiträge von Theodor Göllner und Claus Bockmeier, die sich jeweils mit einzelnen zentralen Nummern des *Idomeneo* auseinandersetzen. Göllner widmet sich Ilias Arie „*Se il padre perdei*“ und konzentriert sich dabei auf das „Spezifische der konzertierenden Arie“, während Bockmeier die Chaconne vor dem Hintergrund französischer Vorbilder, dargestellt am Beispielen bei Lully, Rameau und insbesondere Gluck, einer detaillierten und die Vorgaben durch den italienischen Text berücksichtigenden Untersuchung unterzieht. Paul Corneilson widmet sich dem Verhältnis des Komponisten zu seinen Sängern und zeigt am Beispiel der Sängerinnen Dorothea und Elisabeth Wendling die starken Wechselwirkungen zwischen Vokalprofil des Interpreten und musikalischer Komposition. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Iris Winkler, die auf der Basis einer Reihe teils umfangreicher zeitgenössischer Zitate von Mozart und anderen das Bühnenspiel von Sängern (wie Anton Raaff und Joseph Nikolaus Meißner) und Schauspielern (wie David Garrick) beleuchtet. Quellenkundliche Aspekte stehen im Mittelpunkt der Beiträge von Bruce Alan Brown („Die Wiederverwendung der Autograph- und Aufführungspartituren von Mozarts *Idomeneo*“) und Robert Münster („Maximilian Clemens Graf von

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

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

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

(August 2004)

Irene Brandenburg

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juli 2004)

Gerhard Poppe

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

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

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

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

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

Jahrhundert erstellt wurden. Ihre für den Benutzer meist anonyme Arbeit wird nun in diesem Katalog der Nachwelt übermittelt. Gleichzeitig hat der Verfasser, und hier liegt der andere, grundlegende Vorzug des neuen umfassenden Buches, aus der exzellenten Vertrautheit mit dem Bestand heraus all diese Katalogangaben geprüft, von kleineren Unstimmigkeiten bereinigt und anhand der unmittelbar vorliegenden Quellen zu einem neuen, erweiterten Gesamtkatalog vereint.

Der Katalog ist nach Handschriftenarten gegliedert (Autographe, Abschriften). Innerhalb dieser Rubriken werden die Quellen nach Signaturen in numerischer Folge mitgeteilt. Die Beschreibungen der einzelnen Handschriften enthalten neben allgemeinen Angaben, die eine genaue Identifizierung des Stückes erlauben, detaillierte Informationen zu Umfängen und Formaten, Papiersorten, Schreibstoffen und Datierungen, außerdem zu Provenienz und Erwerbungszeitraum, zu Veröffentlichungen der Stücke sowie bibliographische Hinweise. Besonders wertvoll sind neben den üblichen Werk-, Literatur- und Personenregistern eine Reihe weiterer Verzeichnisse, beispielsweise eine Chronologie der Erwerbungen, eine Signaturenzusammenstellung sowie ein Verzeichnis der Liedtitel und Textanfänge. So dürfte es kaum noch Schwierigkeiten bereiten, ein bestimmtes Werk oder eine spezielle Quelle zu verifizieren. Ein gesonderter Abschnitt weist zudem die Inhalte der 17 Nachlass-Bände aus, die seit ihrer Verlagerung während des Zweiten Weltkrieges in Kraków aufbewahrt werden und dort einsehbar sind. Keine Erwähnung finden dagegen diejenigen (wenigen) Quellen aus dem Bestand der Staatsbibliothek, deren Standorte heute unbekannt und die wohl als tatsächliche Kriegsverluste aufzufassen sind.

Lobenswert ist neben der inhaltlichen Durcharbeitung die verlegerische Gestaltung eines solchen von Natur aus eher trockenen Katalogtextes durch den Henle-Verlag. Dazu zählen die ansprechende und übersichtliche graphische Gestaltung der Wortteile sowie die perfekten Reproduktionen einzelner Manuskriptseiten. Hier hat Klein einerseits verschiedene teilweise unveröffentlichte Kanonabschriften Mendelssohns, andererseits mehrere namentlich ermittelte Kopistenproben ausgewählt.

Als kleinen Wermutstropfen mag der Benutzer empfinden, dass mit diesem Katalog keinesfalls alle Autographe Felix Mendelssohn Bartholdys erfasst sind, die in der Staatsbibliothek aufbewahrt werden. Das betrifft neben den Aquarellen und einigen eigenhändigen Dokumenten insbesondere den umfangreichen, mehrere hundert Stücke umfassenden Briefbestand, der vor allem durch kluge Erwerbungs politik in den 1960er- und 1970er-Jahren, aber auch in jüngster Zeit erheblich an Umfang und Bedeutung gewonnen hat. Immerhin erarbeitete Hans-Günter Klein zeitgleich zum vorliegenden Katalog eine 163-seitige allgemeine Bestandsübersicht mit dem Titel *Das Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 15)*, die 2003 in Berlin erschien und – zusammen mit dem Musikalienkatalog – Einblick in diese einmalige Sammlung von Quellen zu Leben und Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Familie gewährt. Hans-Günter Klein gibt dem Leser den Schlüssel in die Hand, sich bereits aus der Ferne intensiv mit diesem weit verzweigten und faszinierenden Feld zu beschäftigen. Sein lang ersehnter und nun glänzend vollendeter Katalog dürfte der Mendelssohn-Forschung weitere Impulse verleihen.

(August 2004)

Ralf Wehner

MARGIT L. McCORKLE: Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Unter Mitwirkung von Akio MAYEDA und der Robert-Schumann-Forschungsstelle hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf. München: G. Henle Verlag 2003. 86, 1044 S., Abb., Notenbeisp.*

Dass eine Autorin in knapp 20 Jahren zwei gewichtige, heutigen philologischen Maßstäben entsprechende und selbst Maßstäbe setzende Werkverzeichnisse vorlegt, grenzt an ein Wunder. Die kanadische Musikforscherin Margit McCorkle hat nach dem 1984 erschienenen thematisch-bibliographischen Verzeichnis der Werke von Johannes Brahms, das mehr als 900 Seiten umfasst, im Jahre 2003 das über 1100-seitige Pendant für Robert Schumanns Œuvre vorgelegt. In beiden Fällen bedurfte es zur Realisierung natürlich der Mitwirkung kompetenter Kollegen, der Unterstützung

durch Archive, Privatsammler und Forschungsinstitutionen sowie der Schubkraft eines wissenschaftlich ambitionierten Musikverlages. Inhaltlich war für das *Schumann-Werkverzeichnis* vor allem die Kooperation mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle (Düsseldorf/Zwickau) maßgeblich, die für die neue Gesamtausgabe verantwortlich zeichnet; konsequenterweise ist das Werkverzeichnis für Subskribenten auch als Teil der *Schumann-Gesamtausgabe* beziehbar.

Vorgänger des neuen „McCorkle“ waren vor allem das schon zu Schumanns Lebzeiten bei Friedrich Whistling erschienene, notgedrungen unvollständige (nicht-thematische) Werkverzeichnis von 1851, dann das 1860 erstmals bei Julius Schubert publizierte, 1982 in erweiterter 5. Auflage von Kurt Hofmann und Siegmund Keil herausgegebene thematische Verzeichnis sowie Hofmanns Erstdruck-Verzeichnis (Tutzing 1979); genannt seien außerdem Georg Eismanns Manuskriptnachweise im II. Sammelband der Zwickauer Robert-Schumann-Gesellschaft von 1966. Diesen Publikationen gegenüber stellt McCorkles Katalog als erstes umfassendes thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis intentional und faktisch einen Quantensprung dar. Der gegenüber dem *Brahms-Werkverzeichnis* größere Umfang erklärt sich vor allem daraus, dass im Falle Schumanns weit mehr bibliographisch relevantes Material vorliegt. Das betrifft die Zahl der mit Opusnummern versehenen Werke ebenso wie die Menge der von Schumann aus verschiedenen Gründen nicht publizierten Kompositionen sowie der Skizzen, Fragmente und Kompositionspläne. Reichhaltig ist auch das biographische Material (Tage- und Notizbücher, Briefe etc.), wobei die in Kraków befindliche „Correspondenz“, die auch die wichtigen Verlegerbriefe an Schumann enthält, systematisch einbezogen wurde.

In Abstimmung mit der neuen Gesamtausgabe hatte das *Schumann-Werkverzeichnis* noch kompliziertere Gliederungs- und Darstellungsprobleme zu bewältigen als seinerzeit das *Brahms-Werkverzeichnis*; die Problemlösung ist inhaltlich und katalogtechnisch weithin eindrucksvoll gelungen. (Einem der „leichteren“ komplizierten Fälle begegnet man beim Eintrag zum *Liederkreis* op. 39.) Viele bewährte Kriterien des *Brahms-Werkverzeichnisses* –

dessen Layout- und Druckqualität das *Schumann-Werkverzeichnis* nicht ganz erreicht – wurden übernommen, manche Darstellungsverfahren sinnvoll abgewandelt. Mit Recht entfallen jetzt etwa pauschale Informationen über Lesarten-Divergenzen zwischen Manuskript- und Druckquellen, die doch nur im Rahmen einer historisch-kritischen Edition adäquat erfassbar und dokumentierbar sind. Nahezu jede Seite des *Schumann-Werkverzeichnisses* wird Künstler, Musikliebhaber, Sammler, Bibliothekare, Musikwissenschaftler im Allgemeinen und Schumann-Forscher im Besonderen mit Neuem oder kaum Bekanntem konfrontieren. Wollte man den Informationsreichtum, der auch aus der intensiven Einbeziehung älterer und neuerer Forschungsliteratur resultiert, selbst nur in Andeutungen würdigen, würde das den Rahmen einer Rezension sprengen. Angaben zur Entstehung und Herausgabe der Werke sind ebenso betroffen wie Nachweise und Beschreibungen von Quellen. Dabei geht die Differenzierung von Druckauflagen und Neuausgaben oft über Hofmanns verdienstvolles Erstdruck-Verzeichnis hinaus, auf das McCorkles Katalog regelmäßig verweist.

Gegenüber den Verzeichnissen Hofmanns und Keils ändert das *Schumann-Werkverzeichnis* in Übereinstimmung mit der neuen Gesamtausgabe auch die Systematik und Zählung der Werke ohne Opuszahl und der Werkfragmente, wobei Register XVI eine eindeutige Zuordnung auf der Basis der alten Zählung ermöglicht. Dass bei der nunmehr gültigen Systematisierung der Werke ohne Opuszahl, der Werkfragmente und zusätzlich auch der Werkpläne heikle Entscheidungen zu fällen waren, wird Kenner der Materie kaum verwundern. Im Gegensatz zu den von Hofmann/Keil bis 1982 festgelegten 32 WoO-Nummern entsprechen in McCorkles Katalog lediglich 8 Kompositionen den enger gefassten WoO-Kriterien. Entsprechende neue WoO-Nummern erhielten zum einen Kompositionen, die Schumann ohne Opuszahl publiziert (wie das *Patriotische Lied* und die Klavierbegleitung zu den Soloviolin-Werken Bachs), und zum anderen Kompositionen, die er als druckfertig ansah, ohne dass er schon konkrete Veröffentlichungsschritte unternommen hatte (*Violinkonzert*, *3. Violinsonate*, *Faustszenen*). Alles Weitere aus Schumanns opuszahlloser musikalischer Produkti-

on ist dem „Allgemeinen Anhang“ zugeordnet. Dabei umfassen die „Fragmente und nicht zur Veröffentlichung freigegebenen Werke, verschollenen Werke und Kompositionspläne“ die nach Gattung/Besetzung geordneten Anhänge A–N, von Schumann in irgendeiner Form bearbeitete oder herausgegebene Werke anderer Komponisten die Anhänge O–P sowie Sammelhandschriften mit Studien und Skizzen den Anhang R. Kaum ist zu leugnen, dass in den einzelnen Anhängen Heterogenes versammelt ist. Da folgen, um ein Beispiel zu nennen, in Anhang A („Orchesterwerke: Symphonien“) folgende drei Einträge direkt aufeinander: fragmentarische Skizzen zu einer *Hamlet-Sinfonia* (A2), die unvollendete, 1972 in zweisätziger Gestalt publizierte, von Hofmann/Keil als WoO 29 rubrizierte so genannte „*Jugendsymphonie*“ *g-Moll*, deren 1. Satz 1832/33 immerhin dreimal öffentlich erklang (A3), und die „Idee zu e.[iner] Symphonie in Es“, die allein durch einen Tagebucheintrag belegt ist (A4). Natürlich könnte man sich stärker differenzierende Ansätze vorstellen, bei denen – etwa für besagte *g-Moll-Symphonie* – die historisch-ästhetische Qualität einer durch Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte aufgewerteten ‚Werkhaftigkeit‘ stärker gewichtet würde. Doch das würde eine tragfähige Systematik letztlich an Grenzen oder sogar ad absurdum führen, da bibliographisch evaluierbare Kriterien nicht mehr greifen. Das Dilemma wird dadurch abgefedert, dass Register XVII alle im „Allgemeinen Anhang“ vorkommenden Titel alphabetisch auflistet und den Anhängen A–R zuordnet. (Die unvollendete, doch ‚werkhaft‘ eingebürgerte *g-Moll-Symphonie* erscheint hier wie auch in Anhang A selbst freilich nur unter dem nicht-authentischen gängigen Titel „*Jugendsymphonie*“, nicht aber unter dem philologisch korrekteren Stichwort „Symphonie, g-moll“.)

Solche und weitere Fragen nach Alternativlösungen bleiben bei einem Verzeichnis dieser Größe und Komplexität ebenso wenig aus wie Addenda und Corrigenda:

Wie schon im *Brahms-Werkverzeichnis* zeigt die Gliederung der Werkmonographien eine gewisse bibliographische Bruchstelle: Die relevanten Informationen über Drucklegung, Erstdruck und eventuelle spätere Ausgaben sind stets auf zwei Orte verteilt („Zur Geschichte“, „Quellen“), wobei sie sich teils überlappen,

teils gesplittet sind. Wenn es auch gute Gründe dafür gibt – etwa die Bündelung von Basisinformationen zu Beginn eines Werkeintrags –, muss man als Benutzer doch stets zwei relativ weit voneinander entfernte Stellen der Werkmonographie konsultieren und abgleichen, will man sich umfassend über die gedruckte Werkgestalt orientieren. So bliebe zu fragen, ob ein einfacher Durchgang von der Entstehung und Aufführung über die Manuskriptquellen bis zu den Publikationsaktivitäten und Druckausgaben den Lesern nicht Zeit und Mühe und dem Verlag einige Seiten gespart hätte. Dass Widmungsexemplare und fremde Bearbeitungen Schumann’scher Werke nicht in den Haupteinträgen, sondern in den Registern IX und X dokumentiert sind, mag zunächst ebenfalls etwas umständlich erscheinen, doch lassen sich aus den Kompaktinformationen der Register rezeptionsgeschichtlich aufschlussreiche Beliebtheits- und Absatzprofile innerhalb von Schumanns Œuvre ablesen.

Versehen und Inkonsequenzen bleiben angesichts des gewaltigen Informationsgehaltes des Werkverzeichnisses in engen Grenzen. Zu den Corrigenda zählen die irrtümliche Tonartangabe b- statt h-Moll – ein typischer deutsch-englischer Irrläufer – für die *Ouvertüre zu Goethes Hermann und Dorothea* op. 136 (S. 562, 839), aber auch substantiellere Fehlinformationen (z. B. Einleitung, S. 25*: Clara Schumann und Joseph Joachim spielten die 3. *Violinsonate* nie öffentlich; S. 61: Clara Wiecks „Thema“, auf dem die gesamte *f-Moll-Sonate* op. 14 basiert, ist sicherlich nicht *Le Ballet des Revenants* op. 5, Nr. 4, sondern das ominöse *Andantino de Clara Wieck*, das im langsamen Satz ausdrücklich variiert wird; S. 667: die von Clara Schumann 1893 vernichteten Violoncelloromanzen wurden am 29. Januar 1854 nicht „im Hause Schumanns“ – also Düsseldorf – gespielt, sondern während Robert und Clara Schumanns Aufenthalt in Hannover). Vereinzelt vermisst man Standardangaben (S. 400: Tonart G-Dur für das *Klavier-Konzertstück* op. 92; S. 544: Incipits zum 2. und 3. Satz des *Cellokonzerts*; S. 556: Angabe „Stichvorlage“ zur Abschrift der *Gesänge der Frühe*; S. 621: Generalvorzeichen für Violine im Incipit zum „Intermezzo“ der 3. *Violinsonate*). Mit der Nennung weiterer Addenda und Corrigenda wäre der Rezension nur quantitativ, nicht qualitativ gedient.

McCorkles auf Deutsch und Englisch abgedrucktes Einleitungskapitel informiert ebenso fundiert wie komprimiert über die Geschichte der Schumann-Werkverzeichnisse, über die Rezeption und Publikation von Schumanns Kompositionen sowie die Überlieferung der Werkhandschriften. Der zumeist flüssig lesbaren deutschen Fassung des repräsentativen Einstiegstextes hätte eine kritische Endredaktion gut getan: Etliche irritierende Formulierungen und Tempus-Sprünge erwiesen sich beim punktuellen Vergleich mit dem Originaltext zumeist als Übersetzungsimporte (z. B. S. 26*/64*: „die großen Spätwerke“ für „the masterpieces of his mature years“ sowie „durch Europa und England“ für „all over central Europe and England“; S. 24*/62*: nach „das angebliche Fehlen spontaner Expressivität“ fehlt ein Äquivalent für „in his new style“).

Weit problematischer erscheint eine bibliographische Grundsatzentscheidung des *Schumann-Werkverzeichnisses*: In den Incipits fehlen die vom Komponisten vielen seiner Werke beigegebenen Metronomzahlen, während alle anderen maßgeblichen kompositorischen Parameter bis hin zu Klavier-Pedalzeichen erfasst sind. (Das *Brahms-Werkverzeichnis* hatte die wenigen autorisierten Metronomangaben dagegen in die Incipits aufgenommen.) Der Verzicht ist umso gravierender, als sich in Forschung und Aufführungspraxis die Erkenntnis durchzusetzen beginnt, dass die Metronomzahlen keinesfalls, wie früher behauptet, als irrelevant abzutun sind. (Gerd Nauhaus hat schon 1978 nachgewiesen, dass die Legende von Schumanns angeblich fehlerhaftem Metronom auf Clara Schumann zurückgeht, von ihr aber 1864 in den *Signalen für die musikalische Welt* quasi widerrufen wurde.) Wie Schumanns Bezeichnungspraxis zeigt, waren Metronomzahlen für ihn ein wesentliches Teilmoment im Hinblick auf die klangliche Präsenz seiner Werke. Gerade die komprimierte Form gesammelter Satzincipits hätte für Künstler und Forscher auch zumindest ansatzweise die auffallenden Veränderungen in Schumanns Tempovorstellungen zwischen den 1830er- und frühen 1850er-Jahren dokumentieren können; sie sind am Verhältnis zwischen Notation, verbalen Tempobezeichnungen und Metronomangaben gut ablesbar. Angesichts aller sonstigen Vorzüge des Kataloges ist dieses Defizit bedauerlich.

Ungeachtet dessen stellt das Werkverzeichnis einen Forschungsbeitrag dar, der der Schumann-Forschung neue bibliographische Standards vorgibt und wichtige Impulse und Hilfen für die künftige Auseinandersetzung mit Schumanns kompositorischem Schaffen bereithält. Dass ein solches Projekt in Zeiten eines gewissen Kultur- und Wissenschaftspessimismus realisierbar war, macht Mut. (August 2004) Michael Struck

Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000. Hrsg. v. Ulrich KONRAD und Egon VOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 183 S., Notenbeisp.

Richard Wagner ist zumindest in einer Hinsicht einzigartig, unvergleichbar: dass er nach wie vor – als einziger Komponist der Musikgeschichte – in einem Maße metamusikalische Interessen auf sich zieht, dass man häufig den Eindruck gewinnen könnte, einen Literaten vor sich zu haben, der nebenbei auch noch Töne produziert hat, die aber kaum etwas mit dem Wesen seines Werks zu tun haben. Das hängt ganz gewiss mit dem eigenen Anspruch seiner Künstlerpersönlichkeit zusammen. Der fragwürdigen und von der Nachwelt – zumal von Nietzsche – für und gegen ihn ausgespielten Selbststilisierung zu einem erst spät über die Dichtung zur Musik gelangten Komponisten, dem die Musik (entsprechend der These von *Oper und Drama*) vornehmlich Zweck zum Mittel des dramatischen Ausdrucks ist, der als ‚bloßer‘ Musiker nichts zu bedeuten hätte, sondern seinen Rang aus der Vereinigung von Dichtung und Musik gewinne und Ähnliches mehr. In der Tat hat Wagner seine musikalischen Dramen mit einer im weitesten Sinn literarischen Semantik aufgeladen, wenn nicht überladen, die den rein musikalisch zu vermittelnden Bedeutungsgehalt entschieden transzendiert. Zudem hat er durch seine schriftstellerische Einmischung in nahezu alle Kulturbereiche gewissermaßen – auf genialdilettantische Weise – die Rolle des Universalisten Goethe im 19. Jahrhundert zu übernehmen versucht, gegenüber der modernen ‚Ausdifferenzierung‘ jener Bereiche ihre Integration eingeklagt.

Wenn Carl Dahlhaus behauptet, dass die Wirkung von Wagners Œuvre primär musika-

lisch gewesen und nur sekundär andere Wege gegangen sei, so trifft das leider zumindest bis zum Beginn des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit der erklingenden Musik nicht zu. Wagner war aufgrund seiner publizistischen Selbst- und Fremddarstellung im 19. Jahrhundert ein beherrschendes Thema auch und gerade bei denen, die von seiner Musik keine konkrete Vorstellung hatten. „Daß sich niemand um Wagner scheren würde, gäbe es nicht seine Musik“, wie Egon Voss feststellt, ist zumindest für die Verhältnisse bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine Übertreibung. Und wenn die Dichtungen seiner Musikdramen unverändert geblieben wären, stünden sie vielleicht als rätselhafte gewaltige Ruinen in unserer Bildungslandschaft, deren letzter Sinn und Formzusammenhang wie die Menhire in der Bretagne oder das Heidelberger Schloss spontan nicht erkennbar wären, die aber gerade deshalb um so größere Faszination auslösten. Auch seine Schriften blieben in jedem Fall ein bedeutendes Dokument der Ästhetik des 19. Jahrhunderts.

Kein Komponist hat so überragende literarische Würdigungen gefunden wie Wagner, wenn wir nur an Nietzsches Essays und Aphorismen oder Thomas Manns große Aufsätze und Reden denken. Sie regen begreiflicherweise bis heute zur Nacheiferung an, und ihnen ist von rein musikologischer Seite kaum etwas ranggleich an die Seite zu setzen. Das hat seine unleugbaren Licht- wie Schattenseiten. Und diesen Schattenseiten suchte das nun von Ulrich Konrad und Egon Voss dokumentierte Würzburger Symposium über den „Komponisten“ Richard Wagner im Jahre 2000 zu begegnen. Die Schieflage der Musikwissenschaft in Sachen Wagner drückt sich schon im Titel des Bandes aus: in den verräterischen Gänsefüßchen, in die das Wort „Komponist“ gesetzt wird. Gewiss: Wagner hat das Wort nicht gemocht, aber die Gänsefüßchen bezeichnen wohl nicht nur das, sondern die Tatsache, dass es paradoxerweise fast etwas Außenseiterisches hat, über Wagner im Hinblick auf seine eigentliche Profession zu reden, welche nun einmal die des Komponisten war. Im Blick auf die Masse des Wagner-Schrifttums müsse man feststellen, so Ulrich Konrad in seinem Vorwort, „daß die Musikwissenschaft mit ihren Beiträgen eher auf nachgeordneten Rängen erscheint“.

An wem aber liegt das? Schwerlich an etwas anderem als an der Musikwissenschaft selbst! Niemand verwehrt ihr, sich über Wagner umfassend zu äußern – wie das in diesem Sammelband ja auch geschieht. Sie hat jedoch von diesem Äußerungsrecht in den letzten Jahrzehnten allzu sparsam Gebrauch gemacht. Dass, wie Egon Voss schreibt, „auf Wagner-Tagungen die Musikwissenschaftler nahezu regelmäßig in der Minderheit sind“, liegt nicht daran, dass da irgendeine Meinungs-Mafia sie nicht zum Zuge kommen lässt, sondern dass sie selbst sich nicht entschieden genug zum Zuge kommen lassen. Bis vor gar nicht langer Zeit gehörte es geradezu zum guten Ton der deutschen Musikwissenschaft, Wagner aus der wissenschaftlichen Betrachtung auszuschließen; für ganze Institute war er tabu. Die Münchener Musikwissenschaft war dafür bis vor kurzem ein Musterbeispiel. Als die historisch-kritische Wagner-Ausgabe geplant wurde, lehnte es der Münchner Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades seinerzeit ab, sie in die Verantwortung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu stellen, da Wagner kein Gegenstand für die Wissenschaft sei. Deshalb erscheint die Ausgabe groteskerweise bis heute „in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste“, obwohl diese Akademie (deren Präsident der Rezensent ist) für sie nicht das Geringste tun kann.

Heute würden manche Musikwissenschaftler den nicht-musikologischen Wagner-Forschern gern abmahnend zurufen: „Unbefugten ist der Eintritt verboten!“ Man male sich aber einmal aus, wie es um das Wagner-Bild stünde, wenn sich nur Musikwissenschaftler über ihn geäußert hätten. Von Alfred Lorenz' vierbändigem *Geheimnis der Form bei Wagner* wollen sie heute nicht mehr viel wissen, was aber kam danach von musikologischer Seite – sieht man einmal vom epochalen Unternehmen der kritischen Ausgabe und dem *Wagner-Werk-Verzeichnis* ab: viele interessante und akribische Detailstudien, scharfsinnige Werkmonographien, einige fesselnde Aufsatzsammlungen und schmale handbuchartige Gesamtdarstellungen – eine davon stammt immerhin von Carl Dahlhaus –, aber der überragende Rang Wagners in seiner und für unsere Zeit, das einzigartige Profil seiner Künstlerpersönlichkeit würde, verließ man sich auf die musikwissen-

schaftliche Fachliteratur, wie ein zu nahe betrachtetes Rasterbild in lauter Einzelpunkte zerfallen – „fehlt leider nur das geistige Band“. Das große moderne, seines Gegenstandes würdige Gesamtporträt von Wagners Œuvre aus musikwissenschaftlicher Sicht ist noch nicht geschrieben, und so befindet sich die Musikwissenschaft in dem beklagenswerten Zustand, dass sie in Sachen Wagner gegenüber anderen, ‚unbefugten‘ Disziplinen wie der Germanistik ins Hintertreffen geraten ist.

Nun aber formiert sich endlich der Widerstand der Musikwissenschaftler gegen die Dominanz des kultur- und literaturwissenschaftlichen Wagner-Diskurses mit beachtlichen, sehr speziellen Studien, die zumal die beliebten, vielfach vom ‚Meister‘ selbst stammenden Grundformeln der musikalischen Wagner-Exegese auf den Prüfstand stellen: die „Kunst des Übergangs“, die Ulrich Siegele als „dialektische Einheit“ von Gliederung des Formablaufs und kontinuierlicher Überspielung desselben durch variable Zäsuren bestimmt – die in *Oper und Drama* theoretisch entworfene „dichterisch-musikalische Periode“, die Werner Breig zufolge im dichterisch-musikalischen Verfahren der *Ring*-Tetralogie unterlaufen, praktisch zurückgenommen wird – das „Leitmotiv“, das, wie Egon Voss demonstriert, keine Idee Wagners ist, ja in den Wagner-Analysen bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts kaum auftaucht, sondern ein von ihm höchst kritisch aufgenommener Begriff bleibt, ein Begriff, welchen Gilbert Stöck als „Kennfigur“ zu präzisieren strebt und auch auf die italienische Oper des 19. Jahrhunderts anwendet – schließlich die „unendliche Melodie“, die nach Manfred Hermann Schmid den traditionellen Kadenzbau durch eine ‚entgrenzende‘ musikalische Syntax ersetzt. Neue Untersuchungen suchen dem „Geheimnis der Form bei Wagner“ jenseits von Alfred Lorenz auf die Spur zu kommen: Christian Thorau in seinem Nachweis eines pluralistischen Rekurses auf historische Formschemata bei Wagner, Klaus Döge in seiner Untersuchung über das „thematische Formgewebe“ im *Lohengrin*, Eckhard Roch in der Analyse der asymmetrischen Periodenstruktur im *Tristan*, Peter Giesel durch die Exegese des „Tristan-Akkords“ aus der Perspektive der „Clausellehre“, Michael Zywiets und Martin Hoffmann in ihren Untersuchungen zu

Kontrapunkt und Choral in den *Meistersingern*, Birger Petersen-Mikkelsen, indem er, unverrückbar auf den Schultern von Adorno sitzend, die Harmonik des *Parsifal* durchmisst. Ulrich Bartels plädiert für eine „werkgenetische“ Wagner-Forschung durch Berücksichtigung der Skizzen und Entwürfe in der Werkanalyse. Und damit es nicht gar zu exklusiv musikwissenschaftlich zugeht, darf Eva Rieger ihr feministisches Scherflein zu Wagners „Weiblichkeitskonstruktionen am Beispiel von Brünnhilde“ beitragen.

„Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners?“ fragt Egon Voss in seinem Grundsatzreferat. Es ist eine durchaus selbstkritische Frage angesichts des Booms der nicht-musikologischen Wagner-Literatur. Voss plädiert nachdrücklich für eine Wagner-Exegese, welche die spezifische Rolle der Musik durch eine Analysemethode und Beschreibungssprache evident macht, die auch außerhalb des ‚Fachs‘ rezipierbar sind und die verdeutlichen, dass eine Interpretation des Wagner’schen Werks ohne eingehende Betrachtung der Musik heiße, „die Rechnung ohne den Wirt“ zu machen. An konkreten Beispielen weist er nach, wie oft die Musik bei Wagner mehr weiß als der Text – was allerdings schon Thomas Mann demonstriert hat –, dass sie differenzierter, vielschichtiger und vor allem kunstvoller als jener Text ‚redet‘, ja seine Aussagen nicht selten durch eine andere Semantik überlagert oder unterminiert. Literarischer und musikalischer Diskurs scheinen in Wagners Musikdramen immer wieder in einem nicht ineinander auflösbaren Konkurrenz- oder Mehrdeutigkeitsverhältnis zu stehen. Die Text-Musik-Relation ist bei Wagner schwerlich eindimensional erfassbar. Gibt es in seinen Werken nicht texunterstützende Musik wie musikunterstützenden Text, textkontra-rierende Musik und mit der Musik kontrastierenden Text, Passagen, die rein literarisch interpretierbar, solche die rein musikalisch zu analysieren sind und solche, wo Musik und Text sich so durchdringen, wechselseitig erhellen und ergänzen, dass sie nur ‚interdisziplinär‘ erfassbar sind? Diese Multifunktionalität der Musik bei Wagner ist in der Forschung bisher noch nie angemessen in Rechnung gestellt worden.

Auch Voss wehrt sich dagegen, Wagner ‚rein

musikalisch' zu betrachten. Damit verfehle man ihn, den „Künstler der bewußten Grenzüberschreitungen“, ebenso verhängnisvoll wie durch die Eliminierung der Musik in der Werkinterpretation. Da liegt der Hund begraben! Der ideale – ja der einzig angemessene – Wagner-Forscher wäre derjenige, der die gleiche Kompetenz auf musik-, literatur- und theaterwissenschaftlichem Gebiet und eine umfassend gebildete Synthesekraft besäße. Er allein könnte das musikwissenschaftliche Opus summum über Wagner schreiben, auf das alle warten. Ulrich Bartels betont in seinem Beitrag mit Recht, dass es der derzeitigen analytischen Forschung wenig hilft, wenn man die Unbrauchbarkeit von Alfred Lorenz' Studien zur Form bei Richard Wagner demonstriert, „sofern nicht sinnstiftende Positiv-Kriterien beigebracht werden, sofern nicht bessere Analyse-Methoden die schlechteren oder verfehlten der Vergangenheit ersetzen“. Zweifellos weist der vorliegende Band in diese Richtung, aber seine Studien sind vielfach noch zu mikroanalytisch und hermetisch, als dass sie eine tragfähige Brücke bildeten, auf der Musikologen, Philologen und Kulturwissenschaftler aller Regenbogenfarben gemeinsam Walhall entgegenwandeln könnten, ohne ihrem Ende zuzueilen.
(September 2004) Dieter Borchmeyer

Facta Musicologica. Musikgeschichten zwischen Vision und Wahrheit. Festschrift für Wolfgang Ruf zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Gilbert STÖCK, Katrin STÖCK und Golo FÖLLMER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. 307 S., Abb., Notenbeisp.

Der Titel lässt bereits erahnen, dass es sich um eine ungewöhnliche Festschrift handelt. Denn Wissenschaft ist doch stets der Wahrheit verpflichtet, kann sich also eigentlich nicht in einem Spannungsfeld zwischen Vision und Wahrheit befinden. Die ersten Seiten bestätigen die Vermutung: Ein Porträtfoto zeigt den Jubilar bestens gelaunt mit einem Grappa-Gläschen in der Hand; ein Hinweis darauf, dass die folgenden Abhandlungen nicht ‚bierernst‘ zu nehmen sind? Das Inhaltsverzeichnis beseitigt letzte Zweifel über die Ausnahmestellung der Festschrift, denn die beitragenden Autoren mit klangvollen Namen wie Friedrich Ludwig Otto Dur, Gambrino Gambrinus, Étienne Ger-

me, Perletta Guiramenta oder Yvonne Kuares sind selbst dem fachwissenschaftlichen Leserkreis völlig unbekannt; oder doch nicht? Dank sagungen der Herausgeber unter anderem an Rudolf Flotzinger, Heiner Gembris, Hartmut Krones, Klaus Mehner und Gretel Schwörer-Kohl lüften zumindest einen Teil des Geheimnisses.

Die Titel der Beiträge lassen spannende, innovative Forschungsberichte vermuten und in der Tat liest sich die Festschrift an vielen Stellen wie ein Krimi; Umberto Eco könnte mit seinen Romanen als Vorbild gedient haben, denn dem Untertitel entsprechend bewegen sich alle Beiträge im Bereich zwischen Fakten und Spekulationen, quellenbasierten Aussagen und frei erfundenen, sozusagen quellengenerierenden Konstruktionen. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen: J. Stockhausen und L. Heuer setzen sich mit der auffallend hohen Zahl von Musikwissenschaftlern mit dem Vornamen Wolfgang auseinander, die sich W. A. Mozarts Schaffen widmeten („Nomen est omen: Eine bibliometrische Untersuchung zur Mozartforschung“). A. Lubinstein und X. Pärt Ise entdecken den Flohwalzer als Musikstück, das den Erwerb musikalischer Fähigkeiten begünstigt („Early Exposure to Piano Music as a Catalyst for Musical Ability“). A. M. Salomon findet einen Brief, der die schicksalhafte Begegnung und berufliche Zusammenarbeit Domenico Scarlatti und Georg Friedrich Händels als Imbissbetreiber im Jahre 1708 dokumentiert („Das dunkle Jahr. Neue Quellen und Forschungen zu Händels Italienreise“). G. Gambrinus schließlich studiert die Wirkung von Musik auf eine spezielle Tierspezies, den „*Ursus latex multicoloratus*“. In allen Beiträgen der Festschrift ist die Kreativität der Autoren in der (Er-)Findung bislang unbekannter Dokumente, experimenteller Daten und in der Konstruktion ungeahnter Zusammenhänge zu spüren. So ist die Lektüre von der ersten bis zur letzten Seite unterhaltsam im besten Sinne.

Alles nur ein großer Spaß? Es steckt – einer als Motto der Festschrift vorangestellten Äußerung Stefan Heyms entsprechend – doch ein tieferer Sinn hinter den Beiträgen. Zum einen stellt sich beim Lesen unwillkürlich die Frage „Was wäre, wenn...?“: wenn die zitierten neuen Quellen tatsächlich aufgetaucht wären oder Versuchsergebnisse tatsächlich solche uner-

warteten Effekte zutage gefördert hätten. Die Vorläufigkeit von Forschungsergebnissen und Interpretationen wird dem Leser so ständig vergegenwärtigt. Zum anderen führt die Festschrift lieb gewonnene wissenschaftliche Methoden und Darstellungsformen vor Augen und hinterfragt sie zugleich: minutiöse Beschreibungen nicht existenter Quellen, statistische Prüfverfahren, angewandt auf frei erfundene Daten, tiefgründige Analysen und ästhetische Wertungen nie geschriebener Kompositionen zeigen, wie sehr formale Kriterien das Verständnis von Wissenschaft prägen. Eine hintergründige kritische Auseinandersetzung mit der Musikwissenschaft ist schließlich auch in dem Aufzeigen ständig sich wiederholender Arbeiten zu thematisch eng begrenzten Detailproblemen zu finden, etwa in G. Bleskotics Analysen von zwei Skizzenblättern zum „Benedictus“ und „Agnus Dei“ aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Requiem*. So bleibt am Ende doch ein nachdenkliches Lächeln: etablierte Formen des wissenschaftlichen Diskurses sind stets neu zu überdenken und auf ihre Angemessenheit für den Erkenntnisgewinn hin zu prüfen. (August 2004) Wolfgang Auhagen

GIOVANNI ANDREA BONTEMPI/MARCO GIOSEPPE PERANDA: *Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne*. Hrsg. von Susanne WILSDORF. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 1998. XXXVIII, 204 S. (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum, Band 2.)

Mit dem Hinweis auf eine am 13. April 1627 in Torgau aufgeführte *Pastoral Tragicomoedia von der Daphne* auf einen Text von Martin Opitz, zu der Heinrich Schütz die nicht mehr erhaltene Musik lieferte, beginnen in der älteren Literatur gewöhnlich die Spekulationen um die erste deutsche Oper. Ob es sich hier tatsächlich um eine Oper im Sinne der kurz zuvor in Italien begründeten Gattung handelte, ist zumindest umstritten. Innerhalb der sicher dokumentierten Frühgeschichte der Oper am kursächsischen Hof nimmt aber ein anderes *Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne* eine Sonderstellung ein, weil hier das für Dresden einmalige Experiment eines Bühnenwerkes in deutscher Sprache gewagt wurde.

Die Musik lieferten die beiden Italiener Giovanni Andrea Bontempo und Marco Gioseppe Peranda. Auf der Basis archivalischer Quellen konnte die Herausgeberin ermitteln, dass die erste Aufführung nicht im September 1671, wie in der älteren Literatur durchweg behauptet wird, sondern erst am 9. Februar des folgenden Jahres in dem 1667 eröffneten Komödienhaus am Taschenberg in Dresden stattfand. Bis 1679 folgten mehrere Wiederholungen. Ein handschriftliches Libretto und ein Partiturmanuskript aus dem späten 17. Jahrhundert sind erhalten; dazu kommt noch eine ausführliche Inhaltsangabe zur Aufführung von 1672 in den Akten des Oberhofmarschallamtes. Da alle diese Quellen in verschiedenen Details voneinander abweichen, entschied sich die Herausgeberin zum gesonderten Abdruck des Librettos in der Schreibweise der Vorlage, während im Hauptteil des Bandes der Text in moderner Orthographie wiedergegeben ist. Abweichend von der Partitur bietet das Libretto vier zusätzliche Szenen mit eher derben Einlagen, die auch in den Akten des Oberhofmarschallamtes nicht erwähnt werden. Andererseits finden sich dort Hinweise auf Entrées mit Satyren, Schäfern und Bauern, die in den übrigen Quellen nicht vorkommen. Eine Wiedergabe dieser Inhaltsangabe aus den Akten im Vorwort oder im Kritischen Bericht wäre durchaus sinnvoll gewesen, um dem Benutzer einen annähernd vollständigen Einblick in die Quellen zu ermöglichen. Susanne Wilsdorf führt die Unterschiede auf die verschiedenen Aufführungen zurück und sieht in den Einlagen des Librettos Schauspielenszenen, die auf „Mischformen zwischen den Künsten“ innerhalb dieser Oper hindeuten. Im Partiturmanuskript bleiben manche Fragen vor allem zur instrumentalen Besetzung offen, die im Vorwort eingehend erörtert werden. Für die einleitende *Sonata* bietet die Ausgabe entsprechend den in der Quelle freigelassenen Systemen im Anhang eine zur Fünfstimmigkeit ergänzte Version. Kaum ermittelbar ist dagegen der Anteil der beiden Komponisten an der Gesamtgestalt der vorliegenden Partitur. So bleibt am Ende lediglich die historiographische Frage, ob es sich bei der *Dafne* von Bontempo und Peranda wirklich um eine „frühdeutsche“ Oper oder lediglich um eine italienische Oper in deutscher Sprache handelt. Die hier vorgelegte Edition innerhalb der

Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik ist nicht nur für die Frühgeschichte der Oper in Deutschland von Interesse, sondern bietet auch einen wichtigen Einblick in die Musik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am kur-sächsischen Hof.
(August 2004) Gerhard Poppe

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 40: Imeneo. Drama per musica in tre atti HWV 41. Hrsg. von Donald BURROWS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. LXII, 338 S.*

Imeneo gehört zu den Händel-Opern mit einer komplizierten und ungewöhnlich langen Entstehungsgeschichte. Zwei unvollständig gebliebenen Entwürfen im September/Okttober 1738 und Frühjahr 1739 sowie einigen Korrekturen im Herbst desselben Jahres folgte schließlich eine dritte Version, die Ende 1740 lediglich zwei Aufführungen erlebte. Für seine Reise nach Dublin arbeitete der Komponist das Werk noch einmal um, aber auch diese Fassung kam nicht über zwei Aufführungen im März 1742 hinaus. Die Veränderungen betrafen nicht nur den Austausch von Arien und die Kürzung von Rezitativen, sondern in der Fassung der Erstaufführung auch die Zuweisung der ursprünglich für einen Tenor bestimmten Titelpartie an den jungen Bassisten William Savage. In Dublin sang dagegen wiederum ein Tenor den *Imeneo*, während der Komponist gleichzeitig die Rolle der *Clomiri* auf wenige Rezitative reduzierte. Einige Arien wurden außerdem im Laufe der Arbeit unterschiedlichen Personen zugeteilt, so „*Di cieca notte*“ (1738 *Imeneo*, 1740 und 1742 *Argenio*) und „*Sorge nell'alma mia*“ (1738, 1739 und 1740 *Tirinto*, 1742 *Imeneo*). Alle Entwürfe und Fassungen sind in Händels Autograph und Direktionspartitur derart ineinander verschachtelt, dass die älteren Autoren seit Charles Burney vor dem Durcheinander kapitulierten und auch Friedrich Chrysander in der alten Händel-Ausgabe trotz seiner grundsätzlichen Orientierung an der Direktionspartitur nicht über eine Kompi-

lation aus den verschiedenen Versionen hinaus kam. Erst vor wenigen Jahren hatte John H. Roberts im *Händel-Jahrbuch* eine Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte von *Imeneo* vorgelegt, an die Donald Burrows in der vorliegenden Edition anschließen konnte. Die Libretti der verschiedenen Aufführungen, die Stimmtypen und die vorgesehenen Sänger, Händels Entlehnungspraxis, vor allem aber die Untersuchung der verwendeten Papiersorten und die Rekonstruktion der Lagenordnung in Autograph und Direktionspartitur boten eine tragfähige Basis, um das Material der verschiedenen Fassungen voneinander zu unterscheiden. Für die Entwürfe von 1738 und 1739 blieb der Herausgeber dabei fast vollständig auf das Autograph angewiesen, und gerade hier ließen sich Hypothesen und vorsichtige Konjekturen nicht ganz vermeiden. Das erreichte Gesamtergebnis ist in jeder Hinsicht beeindruckend und findet im Vorwort, in der Konkordanz der verschiedenen Fassungen und im Kritischen Bericht eine subtile und übersichtliche Darstellung. Die Fassung der Londoner Erstaufführung erscheint entsprechend den Editionsrichtlinien der *Hallischen Händel-Ausgabe* im Hauptteil des Bandes, während die übrigen Versionen in den Anhang verwiesen werden. Händels Gründe, die zur Wahl dieses für einen kommerziellen Opernbetrieb eher ungewöhnlichen Librettos führten, können dagegen nicht endgültig erhellt werden. Burrows vermutet, dass der Komponist ein Werk für anstehende Hochzeitsfeierlichkeiten im englischen Königshaus vorgesehen hatte. Da Prinzessin Mary aber 1740 lediglich ihre Verlobung in London feierte und die eigentliche Vermählung in Kassel begangen wurde, sei das Ereignis nicht spektakulär genug für eine eigene Opernproduktion gewesen, und so sei *Imeneo* in das Programm der folgenden Spielzeit eingefügt worden. Auch wenn solche Fragen noch einer endgültigen Klärung harren, bietet der vorliegende Band ein mustergültiges Beispiel für die Herausgabe eines in editionstechnischer Hinsicht ausgesprochen schwierigen Händel-Werkes.
(August 2004) Gerhard Poppe

Stellungnahme

Zur Rezension von *Musikgeschichte Tirols. Band 1: Von den Anfängen bis zur Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Kurt DREXEL und Monika FINK. Mit Beiträgen von 22 Autoren. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2001. 790 S., Abb., Notenbeisp. (Schlern-Schriften 315.) durch Hildegard Herrmann-Schneider in *Mf* 57 (2004), Heft 4, S. 446–448.

Zu der in der letzten Ausgabe der *Musikforschung* veröffentlichten polemischen, unsachlichen und in einigen Teilen schlichtweg mit falschen Angaben versehenen Rezension von Frau Herrmann-Schneider ist eine Stellungnahme unabdingbar, auch deshalb, weil in dieser Besprechung die Sinnhaftigkeit der Förderung des Projekts durch öffentliche Mittel angezweifelt wird.

Dass in einer fünfspaltigen Besprechung über ein Buch mit 790 Seiten unter Mitwirkung von 22 Autorinnen und Autoren kein einziger positiver Aspekt erwähnt ist, zeigt, dass hier Persönliches vor die Sachargumentation gestellt wird. Einige Beispiele für eine Reihe von falschen Angaben und Fehlern in der Rezension:

1. Es wird moniert, dass eine Dissertation, die 2002 approbiert wurde, nicht genannt wird. Der Abgabetermin für die Manuskripte des Bandes I war 2000, der Band ist bereits 2001 erschienen.

2. Unzulässig als Argument in dieser Kritik ist das Anführen persönlicher Vorlieben, etwa bei Alexander Utendal, der dem weitaus berühmteren Jakob Regnart als Komponist vorgezogen wird.

3. Falsche und sinnentstellende Zitate aus dem Text des Buches: z. B. beim Titel des Beitrags von Rainer Gstrein.

4. Gänzlich ignoriert wird das in der Einleitung des Buches erläuterte Konzept einer aspekt- und quellenorientierten Darstellung.

5. Über mehrere Spalten wird das Einarbeiten bestehender Literatur und der Mangel an neuen Forschungsergebnissen beanstandet. Wir verweisen auf die zahlreichen neuen Forschungsergebnisse (Tridentinum, Trienter Codices, Hofkapelle Maximilians I., Analysen von Quellen, die rätsche Harfe vom Pirschboden – ein in Europa einzigartiger Sensationsfund, der von der Rezensentin nicht einmal erwähnt wird –, die Erstveröffentlichung der Steinzeitflöte

von Völs am Schlern etc.) und gleichzeitig darauf, dass ein Zeitraum von etwa sieben Jahrtausenden wohl nicht in einer einzigen Publikation in allen weißen Flecken neu beforscht werden kann.

6. Im Grundtenor der Rezension wird die Kompetenz der Herausgeber sowie der – übrigens großteils international sehr renommierten – Autorinnen und Autoren in rufschädigender Art und Weise in Frage gestellt.

Dass es sich bei der Besprechung von Herrmann-Schneider um eine sachliche Beurteilung des betreffenden Bandes handelt, muss daher bezweifelt werden.

Kurt Drexel

Eingegangene Schriften

„Abwege und Konsequenzen“. Dieter Schnebel in *Kaiserslautern*. Hrsg. von Stefan FRICKE. Katalog zur Ausstellung in der Fruchthalle Kaiserslautern, 25.6.–27.8.2004. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 28 S., Abb.

RUDOLPH ANGERMÜLLER: Mozart 1485/86 bis 2003. Daten zu Leben, Werk und Rezeptionsgeschichte der Mozarts. Tutzing: Hans Schneider 2004. 2 Bände, 990 S.

DANIEL BELLER-McKENNA: Brahms and the German Spirit. Cambridge/London: Harvard University Press 2004. XI, 243 S., Abb., Nbsp.

IGNACE BOSSUYT: Johann Sebastian Bach: Christmas Oratorio (BWV 248). Übersetzt von Stratton BULL. Leuven: Leuven University Press 2004. 185 S., Nbsp. (Ancorae. Steunpunten voor studie en onderwijs. Volume 19.)

JOACHIM BRÜGGE: Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 393 S., Abb., Nbsp.

KAROL BULA: Polnische Komponisten und Musiker im Berliner Musikleben zwischen 1871 und 1914. Sinzig: Studio Verlag 2004. 341 S., Abb. (Edition IME. Reihe 1: Schriften, Band 13.)

MICHELE CARAFA: Le Solitaire. Dossier de presse parisienne (1822). Hrsg. von Olivier BARA. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2004. 79 S. (Critiques de l'opéra français de XIXème siècle. Volume XV.)

Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgía e historia cultural. Hrsg. von Juan José CARRERAS y Miguel Ángel MARÍN. Logroño: Universidad de la Rioja 2004. 405 S., Abb. Nbsp.