

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Jürgen Heidrich und Wolfgang Hirschmann

62. Jahrgang 2009 / Heft 4 – ISSN 0027-4801

Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561/3105-255, Fax 0561/3105-254.

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich €69,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes €24,80 (SFr 44,60). Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561/3105-262.

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561/3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 19 vom 1. Januar 2008.

Satz: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; Druck: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Diesem Heft liegen bei: Beilagen der Roßdeutscher & Bartel GbR, Leipzig, und des Bärenreiter-Verlages, Kassel, sowie das Jahresregister 2009.

Inhalt dieses Heftes

Thomas Kabisch: Mendelssohns Virtuosität. Anmerkungen zu den „Liedern ohne Worte“	317
Ulrike von Hase-Schmundt: „Ich harrete des Herrn“. Ausführungen zu Alexander Straehubers unveröffentlichtem Schmundttitel zu Felix Mendelssohn Bartholdys „Lobgesang“	327
Ute Jung-Kaiser: „... wie ein Blick in einen Himmel Raphael'scher Madonnenaugen“. Felix Mendelssohn und die Nazarener	338
Sonja Gesse-Harm: Casta diva. Zur Rezeption Jenny Linds in der Musikkultur um 1850	347

Berichte

Berlin, 11. und 12. Dezember 2008: „Musiksoldatinnen“	364
Hamburg, 13. und 14. Februar 2009: „Tagung des Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music“	364
Hamburg, 26. bis 28. März 2009: „Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“	366
Köln, 4. und 5. April 2009: „La otra América“	367
München, 7. bis 9. Mai 2009: „crosscurrents: Wechselwirkungen zwischen amerikanischer und europäischer Musik. Zweiter Teil: 1950–2000“	368
Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009: „Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit: Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik“	370
Bremen, 16. Mai 2009: „Ausgrenzung bis heute? Musikwissenschaft und Exilforschung. Symposium zum 100. Geburtstag der Komponistin und Musikpädagogin Charlotte Schlesinger (1909 Berlin – 1976 London)“	372
Köln, 4. bis 6. Juni 2009: „Retrospektive und Innovation. Der späte Joseph Haydn“	373

Halle (Saale), 7. bis 10. Juni 2009: „Händel, der Europäer“	374
Leipzig, 25. bis 28. Juni 2009: „Lortzing und Leipzig. Musikleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit und Privatheit“	377
Frankfurt am Main, 2. bis 4. Juli 2009: „Internationale Monteverdi-Interpretationen. Wissenschaft – Praxis – Vermittlung“	379
Warschau, 25. bis 29. August 2009: „The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern Countries“	380

Besprechungen

Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht (Sachs; 382) / Hispania Vetus. Musical-Liturgical Manuscripts from Visigothic Origins to the Franco-Roman Transition (Klaper; 384) / Chr. Schmidt: Ars Jubilandi. Wandlung und Verwandlung im einstimmigen Alleluia (Pfisterer; 385) / W. Witzmann: Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650 (Wiegand; 386) / Kl. Pietschmann: Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549) (Schwindt; 388) / K. Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein (Schmid; 389) / A. Chiarelli/A. Pompilio: „Or vaghi or fieri“: Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640–1740) (Jacobshagen; 391) / H.-J. Schulze: Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs (Lenk; 392) / Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente, Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III; Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850 (Heinemann; 393) / M. Petzoldt: Bach-Kommentar, Band II (Heinemann; 396) / Die Neue Bach-Ausgabe 1954–2007 (Hofmann; 397) / Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musikhistorischen Publikationen und ihre Anwendung (Falletta; 399) / S. Rettelbach: Trompeten, Hörner und Klarinetten in der in Frankfurt am Main überlieferten „ordentlichen“ Kirchenmusik Georg Philipp Telemanns (Jungius; 400) / D. Hertz: From Garrick to Gluck. Essays in Opera in the Age of Enlightenment (Jacobshagen; 402) / M. Gaul: Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Jacobshagen; 403) / Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher, Band 8 (Döge; 405) / S. Neef: Die Opern Nikolai Rimsky-Korsakows (Gojowy; 406) / H.-D. Meyer: „Wie aus einer anderen Welt“. Wilhelm Middelschulte. Leben und Werk (Heinemann; 407) / C. Grun: Arnold Schönberg und Richard Wagner – Spuren einer außergewöhnlichen Beziehung (Reichel; 408) / St. Jordan: Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century (Schroedter; 409) / T. Levaja: Skrbjabin i chodožestvennye iskanija XX veka (Gojowy; 411) / S. Bruhn: Olivier Messiaen, Troubadour; S. Bruhn: Messiaens ‚Summa theologica‘ (Petersen; 412) / Letters from a Life: the Selected Letters of Benjamin Britten 1952–1957. Volume Four (Schaarwächter; 413) / Gr. Elliott: Benjamin Britten: The Spiritual Dimension (Schaarwächter; 414) / L. Black: Edmund Rubbra Symphonist (Schaarwächter; 415) / M. Rostal: Violin-Schlüssel-Erlebnisse. Erinnerungen (Böggemann; 415) / I. Barova: Kontury stoletia. Iz istorii russkoj muzyki XX veka (Gojowy; 416) / Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt (Koldau; 417) / Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik (Mackensen; 419) / Annäherungen. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag (Dress; 421) / Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Brinzing; 423) / R. Keiser: Desiderius, König der Langobarden (Mücke; 424) / J. S. Bach: Choralfantasie für Orgel über „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Wiegand; 425) / G. Fr. Händel: Hallische Händel-Ausgabe II/2: Rodrigo (Strohm; 427) / J. G. Rheinberger: Sämtliche Werke, Band 24, 28, 32 und 33 (Petersen; 428)

Eingegangene Schriften	430
Eingegangene Notenausgaben	432
Mitteilungen	433
Die Autoren der Beiträge	436

Mendelssohns Virtuosität Anmerkungen zu den „Liedern ohne Worte“

von Thomas Kabisch (Trossingen)

1.

Spekulationen über den Verlauf, den die Geschichte wohl genommen hätte, wäre ein bestimmtes Ereignis nicht oder nicht zu diesem Zeitpunkt eingetreten, stehen bei Historikern in geringem Ansehen. Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung haben mit der quellenfundierten Rekonstruktion vergangener Zustände und mit Konjekturen, die anzustellen sind, wo der Quellenbestand Lücken lässt, so viel zu tun, dass Fachvertreter es gern den Stammtischen überlassen, über fiktive Varianten im Ereignisverlauf zu grübeln.

Dennoch hat August Wilhelm Ambros seine des Öfteren geäußerte hohe Wertschätzung für Felix Mendelssohn-Bartholdy¹ einmal in die Form einer solchen Was-wäre-wenn-Frage gefasst.² Ambros überlegt, ob die Lagerbildung von Neudeutschen und Konservativen sich wohl in der uns bekannten Weise vollzogen hätte, wenn Mendelssohn über das Jahr 1847 hinaus sein musikalisches Wirken hätte fortsetzen können. Die spekulative Frage enthält primär offenbar eine These über den Parteienstreit, den Ambros für verhängnisvoll und für das Symptom einer Klemme hält, in die sich die Musik im 19. Jahrhundert manövriert hat oder hat manövrieren lassen. An Mendelssohn ist, dies der zweite Aspekt von Ambros' Intervention, zu studieren, was Musik sein kann, wenn sie innere Rationalität und Bezug zur Welt nicht gegeneinander ausspielt.

Beide Teile der zweifachen These, die in Ambros' Frage steckt, sind von unverminderter Aktualität. Der Parteienstreit des 19. Jahrhunderts, die Überzeugung, dass es eine Dichotomie von Innermusikalischem und Außermusikalischem in der Musik gebe, wirkt fort, obwohl die ästhetischen und musiktheoretischen Positionen im Einzelnen und die institutionellen Formen, in denen der Streit ausgetragen wurde, längst vergangen sind. Die musikwissenschaftliche Debatte schwankt zwischen einem Dogmatismus der Immanenz, d. h. der Reduktion der Musik auf solche Aspekte des Tonsatzes, die den Methoden der Institution Analyse zugänglich sind³, und einem Dogmatismus musikalischer Außenbezüge, die wie in einem Wörterbuch aufgelistet werden, ohne dass ihre Funktion im musikalischen Prozess und damit die Verwandlungen, die sie in diesem Prozess erfahren, zur Sprache kämen⁴. Verbunden sind die beiden polar entgegengesetzten Positionen durch die Überzeugung, es gebe in der Musik ein „Außermu-

¹ Vgl. dazu etwa die einschlägigen Partien in Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben* (1894), 1. Buch, Kassel 1987, S. 33.

² „Wie sich wohl der Zustand unserer Musik gestaltet haben würde, ob die Richtung Wagner-Liszt zu der Bedeutung gelangt wäre, und so viel Terrain gewonnen hätte, als sie tatsächlich gewonnen hat, wenn nicht Mendelssohn in der Blüte seiner Kraft und seines Wirkens der Welt durch einen plötzlichen Tod entrissen worden wäre.“ August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860, S. 129.

³ Vgl. Christian Martin Schmidt, *Schönbergs Oper Moses und Aron*, Mainz u. a. 1988.

⁴ Vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler*, 3 Bände, Wiesbaden 1977–1985.

sikalisches“. Verschieden sind Bewertung und Strategie: Von der einen Seite wird das sogenannte Außermusikalische verdrängt,⁵ von der anderen verdinglicht.

Nachwirkungen des Parteienstreits sind nicht auf die Musikwissenschaft und das Sprechen über Musik beschränkt. Sie betreffen auch die kompositorische Produktion. So dürfte es kein Zufall sein, dass der sozusagen positive Dogmatismus des Außermusikalischen in der Literatur über Olivier Messiaen mit besonderer Nachhaltigkeit wirkt, einen Komponisten, der ausgeprägte Neigung zu „außermusikalischen“ Selbstdeutungen verbindet mit reduzierter Komplexität des Tonsatzes. Anders gesagt, die von Ambros als fatal empfundene Dichotomie eines Innen und eines Außen der Musik kommt im Reden und Schreiben über Musik auch deshalb immer wieder neu zur Blüte, weil kompositorische Praxis denselben Leitlinien folgt. Es gibt tatsächlich Musik, die so komponiert ist, wie die Ästhetiker der beiden Lager jeweils behaupten, dass Musik sein soll.

In welchem Sinne, so wäre gemäß Ambros' Doppelthese zu fragen, kann Mendelssohns Werk als Kritik dieser polaren Struktur verstanden werden? Steht sein Werk und Wirken für einen paradisischen Zustand vor dem Sündenfall des Parteienstreits, einen Zustand, für den genauso gut Mozart oder Bach zeugen könnten? Oder empfiehlt Mendelssohn sich als nicht zu ersetzende Referenzinstanz dadurch, dass er das Spannungsverhältnis kennt, reflektiert und praktisch offenhält, das seit dem Parteienstreit durch verdinglichte Positionen ersetzt ist? Offenkundig rekurriert Ambros nicht auf ein überzeitliches Ideal, das er aktuellen Verfallsformen des Musikalischen entgegenhält. Er nennt Mendelssohn als Repräsentanten der Moderne, die politisch durch die Juli-Revolution geprägt, ästhetisch durch das „Ende der Kunstperiode“ kenntlich ist und in der Musik vor allem durch eine Neubestimmung der Rolle des Künstlers im Lichte und in Auseinandersetzung mit dem Saint-Simonismus⁶. Dies sind einige der „Widersprüche der Zeit“, die Mendelssohn, nach Schumanns oft zitiertem Wort, „am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“ hat.⁷

Was es heißt, „Widersprüche“ zu „durchschauen“ und zu „versöhnen“, soll im Folgenden an einigen der *Lieder ohne Worte* demonstriert werden. Die Demonstration beschränkt sich also auf Kompositionen, obgleich Schumann wie Ambros mutmaßlich Mendelssohns Wirken im Musikleben insgesamt im Blick hatten, als sie sich in der zitierten Weise über ihn äußerten. An den Kompositionen ist zu zeigen, wie Mendelssohn den Konflikt von innerer Rationalität der Musik und ihrer Verbindung mit dem großen Publikum in seiner Musik bewusst gestaltet. Er konzipiert seine Kompositionstechnik im Bewusstsein der Gefahr, dass Musik, die sich einseitig innerlich differenziert, ohne Resonanz bleibt, und dass eine Musik, die einseitig um Verbindung zur Welt und Vorstellungswelt der Zuhörer bemüht ist, sich um ihre spezifischen Möglichkeiten bringt.

Zwei Phänomene, die in den *Liedern ohne Worte* begegnen, können in diesem Sinne gedeutet werden. Erstens ist Mendelssohns Musik polyphon auch dort, wo sie homophon ist. Das bedeutet, dass er musikalische Komplexität auch dort erreicht, wo er ein-

⁵ Die Verdrängung nimmt mitunter skurrile Formen an. So hat es – einem on-dit zufolge – der für die Lied-Kompositionen eines bedeutenden Komponisten des 20. Jahrhunderts zuständige Band-Herausgeber im Rahmen einer Gesamtausgabe zunächst versäumt, den Textvorlagen nachzugehen. Der Text eines Liedes gehört für ihn offenbar nicht zur Musik.

⁶ Ralph P. Locke, *Music, Musicians, and the Saint-Simonians*, Chicago und London 1986.

⁷ Schumann, *Trios für Pianoforte mit Begleitung*, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Bd. III, Leipzig 1854, S. 273

fach, unkompliziert schreibt. Zweitens „versöhnt“ Mendelssohn musikalischen Diskurs und musikalischen Ausdruck, Diegesis und Mimesis⁸, indem er den Diskurs punktuell öffnet, durch Stellen, die Scharnier-Funktion haben zwischen immanentem Prozess und assoziativen Horizonten.⁹

2.

Auf den ersten Blick scheint es, als durchliefen Mendelssohns *Lieder ohne Worte* vom frühesten Heft (opus 19, publiziert 1832) bis zum sechsten und letzten zu Lebzeiten erschienenen „sixpack“ (opus 67, publiziert 1845¹⁰) einen Prozess zunehmender Artifizialisierung. Doch lassen sich die Unterschiede, die zwischen den sechs Sammlungen wie innerhalb jeder Sammlung zwischen den einzelnen Stücken bestehen, auch – und vielleicht angemessener¹¹ – als gleichberechtigte und gleichwertige Ausprägungen innerhalb eines Modells verstehen, dessen Leistungsfähigkeit gerade darin zu sehen wäre, dass es komplexere wie schlichtere Lösungen umfasst. Eine Aufgabe analytischer Kommentierung könnte darin liegen, die latente Komplexität des Einfachen ausgehend von der manifesten Vielschichtigkeit komplexer Varianten deutlich zu machen.

Es fällt in diesem Sinne nicht schwer, die Artifizialität und musikalische Komplexität in der Sammlung op. 67 zu beschreiben. Das fünfte Stück etwa zeichnet sich durch eine Vielfalt satztechnischer Zustände aus, die immer wieder ineinander überführt werden. Mannigfaltig sind die Übergänge zwischen Figur und Akkord, Figur und Kantilene, von akkordisch-blockhaftem zu durchbrochenem Satz. Melodien sind das Medium, das Differenz wie Verwandlung der Satz Zustände greifbar macht und wirksam werden lässt.

Das dritte Stück aus op. 67 handelt von einem einzigen satztechnischen Modell, dem Nachschlagen von Begleitstimmen. Dieses Modell tritt nur gelegentlich so auf, wie man es aus unzähligen anderen *Liedern ohne Worte* kennt, als Nachschlagen der harmoniefüllenden Mittelstimmen. Eingeführt wird es als „ungenaueres Unisono“. Immer deutlicher im Laufe der Komposition heftet sich das Nachschlagen an Tonwiederholungen, die nur durch dieses rhythmische Muster artikuliert werden, Gestalt gewinnen. Vollends vordergründig wird die Kopplung dort, wo, wie am Schluss, die Bass-Stimme betroffen ist.

Im vierten Stück, bekannt als „Spinnerlied“, wird, nach Art einer Etüde, eine gleichförmige Faktur durchgespielt. Wiederum liegt die musikalische Pointe in den Verbindungen, die das Modell, hier ein rhythmisch-motorisches, mit anderen Elementen eingeht, sowie in den inneren Differenzierungen, die das Modell erfährt entsprechend den

⁸ Platon *Politeia* 392c–394c; Aristoteles *Poetik* 1448a 20. Vgl. Martin von Koppenfels, *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München 2007.

⁹ Vgl. Thomas Kabisch, *Verzweigungen und Scharniere. Beethoven liest und komponiert Goethe*, in: Jahrbuch Musik in Baden-Württemberg Bd. 9, Stuttgart 2002; E. T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley 1974.

¹⁰ Die Opera 85 und 102 wurden posthum veröffentlicht und enthalten mutmaßlich auch solche Stücke, die Mendelssohn bewusst zurückgehalten hat. Über „das Heft als künstlerische Einheit“ vgl. Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Tutzing 1988, S. 64 passim. Elaine Sisman, *Six of One: The Opus Concept in the Eighteenth Century*, in: S. Gallagher, Th. F. Kelly (Hrsg.), *The Century of Bach and Mozart. Perspectives on Historiography, Composition, Theory and Performance*, Cambridge MA 2008, S. 79–107.

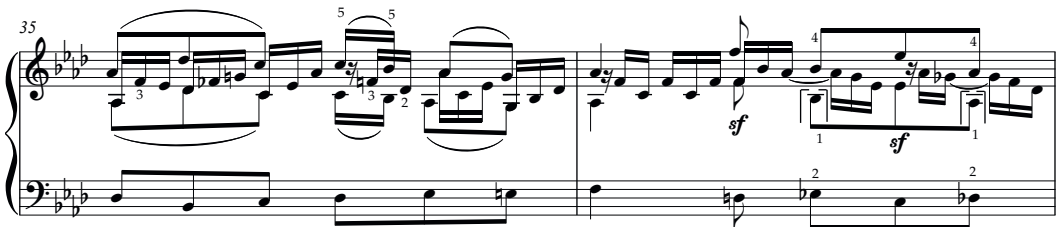
¹¹ Es ist nicht leicht, die Stücke in eine chronologische Ordnung zu bringen. Für die Publikation stellte Mendelssohn jüngere und ältere Kompositionen zusammen, die er zum Teil überarbeitete, um das „Heft als künstlerische Einheit“ zu realisieren. (Jost, S. 64).

harmonischen und satztechnischen Situationen, in die es gerät. Die Differenzierungen ergeben sich insbesondere aus der Verwendung der Figur in ein- oder zweistimmiger Disposition sowie aus ihrer Kopplung an lineare, melodische oder harmonische Verläufe. Umgekehrt sorgt die rhythmische Figur durch ihre ständige Präsenz dafür, dass sämtliche Situationen und Materialien, mit denen sie in Berührung kommt, in das verbindende Medium einer gemeinsamen Artikulation versetzt werden. Legati sind seltene Ausnahmen. Kurze und sehr kurze Töne bestimmen den Charakter.

In jedem der drei Fälle ist die Satztechnik dasjenige Moment der Komposition, durch das und in dem melodische und harmonische Ereignisse in bestimmte Verhältnisse zueinander gebracht, d. h. musikalisch bearbeitet werden. Melodische Erfindung und harmonische Abläufe erscheinen gegenüber dieser aktiven Rolle der Satztechnik als sekundär. Solche Verschiebungen innerhalb der klassischen Hierarchie musikalischer Parameter können mit Fug und Recht als Symptome von Modernität gelten. Aber wie stehen solche Stücke zu anderen, in denen das melodische Moment stärker hervortritt? Und inwiefern trägt Mendelssohn durch diese Art, musikalischen Zusammenhang herzustellen, den Verständigungsproblemen Rechnung, die zwischen aktueller Musik und ihrem Publikum seit 1830 verstärkt hervortreten?

3.

Das „Duetto“ op. 38, Nr. 6 gehört zu den melodiebestimmten unter den *Liedern ohne Worte*.¹² Die Dominanz der duettierenden Stimmen, die, wie die Vortragsanweisung des Komponisten sagt, „immer sehr deutlich hervorgehoben werden [müssen]“, hat zur Folge, dass im Tonsatz insgesamt eine klare Rollenverteilung und eine ausgeprägte Hierarchie herrscht. Weil Melodiestimme, harmonisches Bass-Fundament und Füllstimmen immer säuberlich getrennt und funktional verknüpft sind, kann der Lagenwechsel der Singstimmen wirksam werden, kann aus der temporären Absenz der tragenden Bass-Stimme (T. 28) oder aus der raumgreifenden Ausweitung beider Außenstimmen durch Oktavierung (T. 32) musikalischer Gewinn gezogen werden. Als extreme Konsequenz der fixierten Hierarchie und als Fluchtpunkt der Komposition erscheint die Emanzipation der Mittelstimmenfiguration (T. 39), die unmittelbar im Anschluss an den duetttypischen, finalen Auftritt der melodischen Außenstimmen stattfindet.



¹² Christoph Deblon geht in einer noch unpublizierten Arbeit über Robert Schumann auf Mendelssohns Klavierstück op. 38, Nr. 6 und auf die besondere Rolle ein, die die Begleitung in diesem Stück spielt. Er hat gesprächsweise meine Aufmerksamkeit auf dieses Stück gelenkt.

37 *sf* *diminuendo*

39 *p* *cre - - - -*

41 *f* *scen - - - - do*

Notenbeispiel 1: Mendelssohn, op. 38, Nr. 6, T. 35–42, aus: *Lieder ohne Worte*. Hrsg. von R. Larry Todd. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2009.

In gewisser Weise ist die „Befreiung“ der figurierenden Füllstimme in T. 39 ein Resultat der vorangegangenen Expansion des Melodischen, die der Mittelstimme nur wenig Raum ließ und sie zu kleinen Intervallschritten nötigte. Kleine Schritte dienen nun der Annäherung der Figuration ans Gestalthafte, so dass die Aufnahme von Melodie-teilen (T. 42) nicht als Reprise, als Rückkehr des Melodischen gehört wird, sondern als Grenzphänomen der Figuration, als Erinnerung an eine Melodie. Die erinnerte Melodie hat ihren Grund in der Figur, die anfangs nichts als konventionelle Begleitung zu sein schien. (Womöglich ist das melodische Initium, das sich in T. 42 unter den Wendungen der Figuration herausschält, zudem vorgezeichnet im Bass der Takte 38 bis 41 – die „Original“-Melodie als verkleinerter Schatten oder Reflex einer groß dimensionierten Basslinie.)

Indem die Komposition die individualisierten Stimmen zurücknimmt und als Grenzwert des Figurativen re-präsentiert, wird dem Hörer sozusagen Arbeit an der melodischen Identifikation zugemutet. Das Modell des vokalen Duetts mit all seinen typischen Phasen und Konstellationen ist ebenso zwingend wie die harmonisch-satztechnische Aufgabenverteilung. Man muss in den konventionellen Kategorien hören. Die Verschiebung innerhalb der Hierarchie gerät so zur Kritik, zur Verwandlung einer

realen Hörerfahrung. Das vokale Modell und der verdinglichte Tonsatz werden aufgerufen und mit den Methoden der Instrumentalmusik kritisiert.

4.

Im „Venetianischen Gondellied“ aus der ersten, 1832 erschienenen Sammlung op. 19 erfährt der Hörer das Janusköpfige einer Melodie unmittelbar: Ihr Innen und ihr Außen kommentieren sich wechselseitig, die beiden Aspekte der Musik also, die im Parteienstreit der zweiten Jahrhunderthälfte gegeneinander in Stellung gebracht wurden. Mendelssohn macht die Polarität erlebbar, und er „versöhnt“, um noch einmal Schumanns Diktum zu bemühen, die beiden Pole – nicht indem er sie abschwächt oder zurücknimmt, sondern indem er sie auf sinnfällige Weise miteinander reagieren, aufeinander einwirken lässt. Keiner der beiden Pole bleibt in dieser mehrfachen Begegnung unverändert. Die „Versöhnung“ findet im Hören statt, wird durch den Zuhörer vollzogen. Eine Analyse, die einseitig die Ebene konventionellen Ausdrucks oder die Immanenz des Tonsatzes akzentuiert, verfehlt das Stück komplett. Denn eine solche Betrachtung verfehlt die Hörerfahrung, die das Stück eröffnet.¹³

Die Barkarole, seit Beginn des 18. Jahrhunderts stilisiert und in der Kunstmusik heimisch, machte im 19. Jahrhundert vor allem in der Oper Karriere. Die ausgeprägte Körperlichkeit des Metrums und der rhythmischen Muster, die Eingängigkeit der Melodik, das Sentiment, das durch das Tongeschlecht Moll transportiert wird – all diese Eigenschaften qualifizieren die Barkarole in besonderem Maße zur Mitwirkung in einer Musik des „breiten Pinsels“¹⁴, prädestinieren sie für das Zusammenspiel mit Bühnengeschehen, mit Bildern, Personen, Aktionen. Durch die Verwendung in der Oper erweitert sich das assoziative Feld, das die Barkarole umgibt. Das Barkarolen-Modell reichert sich an durch Verbindungen in andere Lebens- und Vorstellungsbereiche, zeittypisch und zugleich je individuell entsprechend dem Erfahrungshorizont, den der einzelne Zuschauer/Zuhörer mitbringt.

Mendelssohn wird die Einführung der Barkarole in die Klaviermusik zugeschrieben. Sie repräsentiert einen Typus von Instrumentalmusik für den häuslichen Bereich, der auch im Konzert erfolgreich ist¹⁵ und sich zudem nicht – wie es unter dem Einfluss des Parteienstreits üblich wurde – neben oder gegen die mondäne Welt der Oper und des Salons stellt¹⁶. Wenn Schumann in der bekannten Rezension des zweiten Hefts der *Lieder ohne Worte*¹⁷, das wie das erste Heft von einer Barkarole beschlossen wird, einseitig den Aspekt des Intimen hervorhebt, so spiegelt diese Pointierung mehr die Position und Poetik des Rezensenten als das Musikverständnis des Komponisten oder den

¹³ Vgl. V. Kofi Agawu, *Playing with signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991.

¹⁴ Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 192.

¹⁵ Der enorme Verkaufserfolg der *Lieder ohne Worte* (für Opus 53 zahlte Simrock deshalb gar ein Zusatzhonorar, vgl. Mendelssohn an Simrock, 10. Oktober 1842, in: *Briefe aus den Jahren 1833–1847*, Leipzig 1864, S. 335) beruhte auf der doppelten Präsenz der Stücke im häuslichen Musizieren und im Konzertvortrag.

¹⁶ Zur Opposition von „Hausmusik“ („schlicht und ehrlich deutsch“) und „Salonmusik“ vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 124.

¹⁷ *Gesammelte Schriften*, 1854, Bd. 1, S. 166 f. Vgl. auch Jost S. 43.

gesellschaftlichen Gebrauch, der von den Kompositionen gemacht wurde.¹⁸ Mendelssohns Klaviermusik ist, insofern sie häusliches und öffentliches Musizieren verbindet und auch Opern-Erfahrungen aufnimmt und reflektiert, verbunden sowohl den Lied-Transkriptionen und Opern-Paraphrasen Franz Liszts wie der Praxis, sinfonische Werke daheim, à quatre mains zu exekutieren.

In op. 19, Nr. 6 werden über die obligatorischen Grundmerkmale hinaus alle einschlägigen Topoi aufgenommen, die sich dem Barkarolen-Modell verbunden oder angehängt haben. Diese Topoi sind nach Art einer Szene, opernhafte, in imaginerter Räumlichkeit angeordnet. Die Szene hebt an, kaum wahrnehmbar, mit der Wellen-Bewegung des Wassers, die Musik kommt näher, gewinnt Gestalt und steigert sich zu direkter, leidenschaftlicher Ansprache (T. 18 f.), zur Buchstäblichkeit gitarrenbegleiteten Gesangs (T. 26), um sich schließlich wieder zu entfernen.

Dies ist die topische Seite des Stücks, die sich entsprechend den individuellen Vorerfahrungen der Zuhörer („Das Individuum ist höckerig“, sagt Herbart¹⁹) ausgestaltet. Anders formuliert: Über das Angebot, das die komponierten Topoi dem Zuhörer machen, werden Vorerfahrungen wachgerufen. Sie heften sich dem komponierten Verlauf an. Die Topoi fungieren als „Scharniere“, durch die Mimesis und Diegesis vermittelt werden. So können individuelle Erfahrungen der Zuhörer durch den instrumentalen Prozess erreicht und bearbeitet werden. Instrumentaler Prozess und individuelles Erleben bilden Parallelwelten, durch die topischen Scharniere werden sie verzahnt. So kann der instrumentale Prozess vom Hörer nicht nur verstanden, sondern erlebt werden. Das Dilemma des Parteienstreits ist „aufgehoben“.

Die venezianische Szene, die virtuelle Räumlichkeit, zu der die Stationen des Stücks sich ordnen, und die den Anschluss der Dimension individuellen Erlebens bewerkstelligt, wird durch den instrumentalen Prozess nicht dementiert, sondern in charakteristischer Weise verdoppelt. Mendelssohn nutzt den mimetischen Rahmen für die Diegese, indem er den Eindruck des Näherkommens und der schrittweisen Gestaltbildung (vom Wasser zum Boot zum Sänger mit Gitarre) strukturell als Verhältnis von abstrakter Exposition und melodischer Gestalt ausarbeitet. Die Äußerlichkeit der Szene zieht den Zuhörer in die Immanenz der Instrumentalmusik hinein.

Sämtliche Details der melodischen Gestalt, die in T. 8 die Szene betritt, sind im Vorspiel als einer Art abstrakter Exposition vorgebildet. Der charakteristische Wechsel von Terzen und Sexten (T. 8/9) ist angelegt in der Figuration seit T. 1. Die fallenden Sekundgänge erscheinen erstmals in T. 3–5, sind ausgelöst durch den exponierten, durch ein *sforzato* markierten Ton *f'*. Dabei ist die Tatsache, dass motivische Charakteristika zuvor schon aufgetreten sind, für sich genommen nicht entscheidend. Vielmehr geht es darum, dass ihre Wiederkehr oder Wiederaufnahme mit einer Funktionsänderung verbunden ist. Handelt es sich zunächst, in der Einleitung, um zarte Ansätze von Stimmführung innerhalb eines primär harmonischen Kontextes, so werden diese Elemente

¹⁸ Neben Mendelssohn selbst war es vor allem Clara Schumann, die seine *Lieder ohne Worte* mit großem Erfolg öffentlich spielte. „Nach den Konzertnachrichten der zeitgenössischen Musikzeitschriften könnte fast der Eindruck entstehen, als habe es in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts kaum mehr einen Auftritt der Pianistin ohne ein Lied ohne Worte von Mendelssohn gegeben.“ (Jost, S. 51) Das „Frühlingslied“ op. 62, Nr. 6 war ihre „Glanznummer“ (Jost, S. 55).

¹⁹ *Allgemeine Pädagogik aus dem Zweck der Erziehung abgeleitet* (1806), Bochum 1965, S. 62

in der thematischen Gestalt melodisch explizit gemacht. Zugleich sind sie charakteristischerweise mit einem acht Takte währenden Orgelpunkt unterlegt. Der Weg der instrumentalen Entwicklung führt also einerseits von einer nur figurativ artikulierten harmonischen Progression zu melodischer Gestalt, von der Latenz zur Manifestation des Melodischen. Andererseits bleibt die Harmonik durch den Orgelpunkt gehemmt, und es kommt folglich an dieser Stelle (T. 8–11) noch nicht zu einer vollständigen Ausdifferenzierung des Tonsatzes. Ein durchweg funktionaler Tonsatz wird erst im Nachsatz des ersten Gedankens erreicht, dort, wo der besondere Ton *f*, der im dritten Takt des Vorspiels durch ein *sforzato* markiert ist, aufgenommen und in die harmonische Dimension entwickelt wird (T. 14 ff.).

Notenbeispiel 2: Mendelssohn, op. 19, Nr. 6, T. 1–10, *Lieder ohne Worte*. Hrsg. von R. Larry Todd. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2009.

Die Bezeichnung des Vorspiels als abstrakte Exposition wird nur zum Teil den musikalischen Verhältnissen gerecht, die für das Hören – und das heißt vor allem: für die Arbeit des instrumentalen Prozesses an den expressiven Elementen – ausschlaggebend sind. Die ersten Takte des Gondellieds balancieren in raffinierter Weise auf der Schwelle von Anonymität des tonalen Materials und individueller Formung, von figurativer Konvention und melodischer Artikulation, von Harmonie und Melodie. Der Grundriss wird durch eine plagale (T. 1–3) und eine vollständige Kadenz (T. 3–7) gebildet. In T. 3/4 werden die Ränder der harmonischen Progression verstärkend nachgezeichnet: die Spitzentöne der rechten Hand werden ausgehalten, der Bass oktaviert. Der exponierte und irritierende Ton *f*, Ausgangspunkt oder Auslöser eines Terzzuges zum *d'* (der dem Terzgang *b–c'–d'* vom Beginn antwortet), geht durch Oktavierung aus einer Mittelstimme hervor. „Direkt verständlich“ (Moritz Hauptmann) ist er nicht. Die Irritation, die von diesem Ton ausgeht, wird verstärkt dadurch, dass im selben Augenblick auch der Bass zum *F* fortschreitet, die II. Stufe (A) substituierend. Verständlich wird dieses „imprévu“ durch die Fortsetzung, durch die Konsequenzen, die es anstößt – innerhalb des

Vorspiels in Gestalt der linearen Gegenbewegung in Ober- und Unterstimme, jenseits der Grenzen des Vorspiels in der Melodie und der schrittweisen Ausdifferenzierung des Tonsatzes.

Nur weil das Vorspiel selbst sich auf der Schwelle von Latenz zu Manifestation bewegt, vermag der instrumentale Diskurs den liedhaft geschlossenen, sich selbst genügenden Hauptgedanken zu erfassen. Nur weil Mendelssohns Musik – auf andere Weise, aber in vergleichbarem Maße wie die Beethovens – durch und durch prozesshaft, d. h. prozesshaft auch in der Exposition ihrer Elemente angelegt ist, kann der instrumentale Prozess die mimetischen Momente erreichen, die gegenüber Beethoven forciert sind, weil die Zeiten sich gewandelt haben.

Der Ton *f'* und die durch ihn ausgelöste kurze Phrase in T. 3/4 hat den Charakter einer Interjektion. Die Stelle wirkt emphatisch, gerade weil sie nicht vorbereitet, nicht verständlich, nicht musiksprachlich artikuliert, weil sie undifferenziert und kaum gestalthaft ist. Strukturelle Determination, die direkt auf der Satzoberfläche in Erscheinung tritt, ohne die Kategorien des musikalischen Diskurses zu betätigen, ist ihrer Abstraktheit wegen das Einfallstor für die Unmittelbarkeit des „Ach!“ oder „Hélas!“²⁰. Auch im Vorspiel selbst hat Mendelssohn so für mimetische Anschlussmöglichkeiten gesorgt und damit die Voraussetzungen geschaffen, dass seine Musik Vorstellungen und Empfindungen der Zuhörer bearbeiten kann.

5.

Vom „paradoxe d'une virtuosité discrète“ hat der Philosoph Vladimir Jankélévitch mit Bezug auf Gabriel Fauré gesprochen²¹ und damit hingewiesen auf eine Steigerung der inneren Beweglichkeit der Musik, die angestoßen ist durch das Phänomen der instrumentalen Virtuosität. Das Paradoxe der Formulierung besteht vordergründig darin, dass Virtuosität üblicherweise zur Ostentation neigt und Diskretion gerade vermissen lässt. Ihre Pointe hat Jankélévitchs These aber darin, dass Musik innere Beweglichkeit nicht dadurch gewinnt, dass sie sich abschließt gegen das Äußerliche, das die Sinnhaftigkeit des ästhetischen Gegenstands vermeintlich gefährdet, sondern indem sie sich den Gefahren exponiert, die in Reiz und Rührung und in den Assoziationen lauern, die der Zuhörer mitbringt.

Die Beschäftigung mit Mendelssohn profitiert von der Zuspitzung, die der Begriff der Virtuosität durch Jankélévitch erfahren hat. Mendelssohn, der mit Geringschätzung über den „halben Virtuosen“ spricht²², den „vollkommenen Virtuosen“ hingegen hochschätzt („da mir alle Art von Vollkommenheit lieb und erfreulich ist“²³), hat in den *Liedern ohne Worte* virtuose Stücke im umgangssprachlichen Sinn (einige sind gar Etü-

²⁰ Racine, *Bérénice*, scène dernière.

²¹ Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris 1979, S. 160.

²² „[...] mit solchen halben Virtuosen und halben Klassikern, die gern les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice in der Musik vereinen möchten [...]“, zitiert nach Jost, S. 38.

²³ A.a.O. Vgl. auch Moses Mendelssohn, *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* (1771), in: *Ausgewählte Werke* Bd. 1, Darmstadt 2009, S. 258 f.: „Da nun die Vollkommenheit [...] in dem Wesen eines Geistes unmittelbar gegründet ist; so muß auch die Vollkommenheit [...] der höchste Grund aller freyen Handlungen, das heißt *das höchste Gut* genennet werden. [...] der Grundsatz der Vollkommenheit [...] ist [...] die Quelle der allgemeinen Sympathie, der Verbrüderung der Geister [...].“

den), Charakterstücke und „Chorlieder“²⁴ nebeneinander gestellt. Gemeinsam ist den Typen, dass Mendelssohn das Risiko des Äußerlichen sucht. Um ein letztes Mal an der Barkarole op. 19, 6 zu exemplifizieren: Der Komponist ruft nicht nur gattungstypisch das Bild der Bewegung des Wassers resp. der Gondel auf. Er scheut auch nicht davor zurück, das Bewegungsmuster zum Bild der Leidenschaft, einer inneren Bewegung zu steigern (T. 18 ff.). Es bedarf höchster kompositorischer Kunst, um einen solchen Ausbruch und ein derart riskantes Identifikationsangebot an den Zuhörer innerhalb eines so kurzen Stückes mit kompositorischen Mitteln wieder einzufangen, d. h. den doppelten Impuls zum körperlichen Mitvollzug zurückzubiegen in das Innere der musikalischen Komposition.²⁵ Damit eine luftige Passage im staccato (T. 26–33) in der Lage ist, das sentiment des vorangegangenen Teils (T. 18–25) auszubalancieren, bedarf es eines Bündels kompositorischer Maßnahmen auf mehreren Ebenen: von der Lagendisposition der Bass-Stimme über die strukturelle Bedeutung der Terz, die als simultanes Intervall im verminderten Septakkord der Takte 22 oder 26 und sukzessiv in der Motivbildung T. 18 und 32 hervortritt, bis zu der das Stück übergreifenden tonalen Anlage, durch die das Vexierspiel der Töne f (T. 18 ff.) und fis (T. 22 und 26 ff.) strategische Bedeutung bekommt.

Die Diskussion über „das Problem Mendelssohn“²⁶ wäre in solcher Perspektive, in der Perspektive einer nicht-diskursiven Musik, neu aufzunehmen.

²⁴ Jost, S. 72 passim.

²⁵ Vgl. Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne* (1923), in: Gesammelte Schriften III, S. 222 f., 288 ff.

²⁶ Dies der Titel eines Sammelbandes, in dem die Ergebnisse eines Symposiums von 1972 zusammengefasst sind (hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974). „Dass man in Mendelssohn ein ‚Problem‘ wahrnahm, bedeutete zumindest in deutscher Sicht so etwas wie einen wissenschaftlichen Ritterschlag.“ Friedhelm Krummacher, *Aussichten im Rückblick*, in: Christian Martin Schmidt (Hrsg.), Felix Mendelssohn-Bartholdy. Kongress-Bericht Berlin 1994, Wiesbaden 1997, S. 280.

„Ich harrete des Herrn“
 Ausführungen zu Alexander Straehubers unveröffentlichtem
 Schmucktitel zu Felix Mendelssohn Bartholdys „Lobgesang“

von Ulrike von Hase-Schmundt (München)

Im Zusammenhang mit der Erarbeitung eines Programmheftbeitrags zu Felix Mendelssohn Bartholdys Symphonie Nr. 2 op. 52 *Lobgesang*¹ fand ich in der Chronik des Verlags Breitkopf & Härtel² einen Hinweis auf eine Zeichnung des Malers und Illustrators Alexander Straeher (1814–1882), die als Schmucktitel der Erstausgabe des *Lobgesang* hatte dienen sollen. Der geradezu zwanghaft langsam arbeitende Künstler hat sie – der Datierung auf dem Blatt folgend – zwar im Jahr der Drucklegung des Werks 1841 vollendet, aber offensichtlich zu spät abgeliefert. Die Brüder Raymond und Hermann Härtel, Inhaber und Leiter des mit Mendelssohn eng verbundenen Musikverlages, machten die Zeichnung daraufhin dem Komponisten zum Geschenk.

Mendelssohn ist übergücklich und antwortet aus Berlin:

„Hochgeehrte Herren! Wie ich für ein so wundervolles prächtiges Geschenk meine Dankbarkeit genügend aussprechen kann, weiß ich wahrlich nicht!...Allgemein wird die Zeichnung hier bewundert, und mir gefällt sie ganz ungemein; es ist wohl schade, dass sie nicht zu ihrer eigentlichen Bestimmung benutzt werden konnte; aber dann macht mir's doch wieder andererseits Freude, so etwas Schönes auch allein für mich zu haben und es den Leuten mit recht viel Eitelkeit zeigen zu können [...]“³

Zunächst, nach über 160 Jahren, stellte sich mit Hinblick auf die verschiedenen Mendelssohn-Nachlässe die Frage, ob das Blatt noch zu finden sei. Und es fand sich: Im *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, Band II⁴ wird das Blatt auf S. 93, Deneke 112, aufgeführt: *Unpublished title-page for ‚Lobgesang‘ pencil drawing by Alexander Sträher, given to F.M.B. in Breitkopf & Härtel's presentation copy, 1841.*

Ein Photo nach dem Entwurf in Originalgröße erreichte mich erst nach Drucklegung des Programmheftes – es sei hier publiziert (s. Abb. 1, S. 328)

Der Auftrag an Alexander Straeher

Der historische Hintergrund ist bekannt: Im Jahr 1840 wird in Leipzig, von einem bereits 1836 gegründetem *Comité zur Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst* sorgfältig vorbereitet, das Gedenken an Johannes Gutenberg (um 1397–1468) gefeiert. 400 Jahre liegt die Erfindung der Buchdruckerkunst zurück, ein würdiger Anlass, diesen wenngleich etwas fiktiven Zeitpunkt mit großem Aufwand zu begehen. Leipzig, die Stadt der großen Buch- und Druckkunst, war für ein solches Gedenken ein geeigneter Ort, es gab allerdings weniger aufwendige Feiern auch in anderen Städten. Abwechslungsreich

¹ Münchner Philharmoniker Abonnementorchester, München, 22. Juni 1999, S. 4 f.

² Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Leipzig 1918, 2 Bde., Bd. II in 2 Abteilungen.

³ S. Anm. 2, Bd. II, 1, S. 65.

⁴ 3 Bde., Tützing 1980, 1983, 1989. In Bd. III S.126 f. die Beschreibung des Widmungsexemplares.

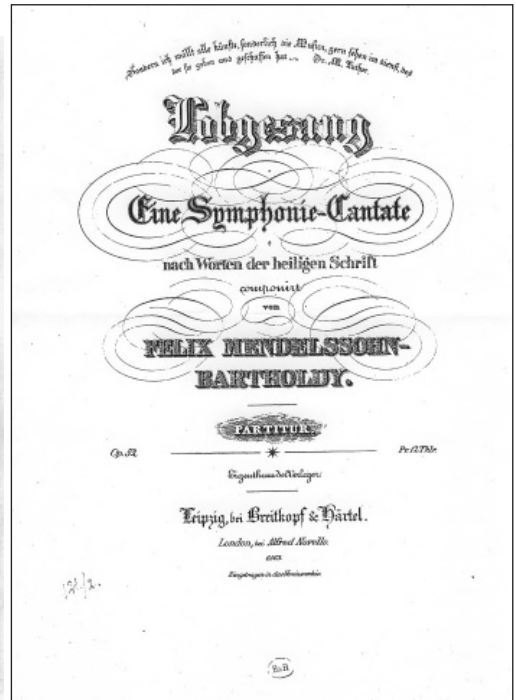


Abb. 1: Bleistift auf Papier, 364 × 279 mm Abb. 2

In der Mitte beschriftet: **LOBGESANG/**
EINE SYMPHONIE CANTATE/ nach Worten der heiligen Schrift/
 componirt / von /
 Felix Mendelssohn Bartholdy./ Opus 52. /
 Partitur. Bez. u. r.: Alexander Straehuber.
 841. (sic, es handelt sich um das Jahr 1841)
 Bodleian Library, Oxford, Nachlass Mendels-
 sohn (seit 1973), Deneke 112.

wird das Fest gestaltet. In der Buchhändlerbörse wird eine Ausstellung zur Geschichte der Typographie gezeigt,⁵ Medaillen werden geprägt, ein Festzug, ein Festakt in der Universität sowie ein riesiges Volksfest mit mehr als 20.000 Besuchern, ein Feuerwerk, öffentliche Choraufführungen, Festessen, ein Ball und vieles andere mehr ranken sich um den Saeculartag, den 24. Juni 1840.⁶ Es ist der Tag Johannes des Täufers, des Namenspatrons Gutenbergs. Mit Recht spiegeln sich in den ausführlichen Berichten der *Leipziger Allgemeinen Zeitung* die Freude und der Stolz über die vom 24. bis 26. Juni begangene Feier, die Gutenberg ganz im Sinne der Zeit als eine Lichtgestalt sieht.

⁵ Wie die *Leipziger Allgemeine Zeitung* berichtet, wird die Ausstellung eilends noch einmal aufgebaut, als am 4. Juli unerwartet Friedrich August II. König von Sachsen sein Interesse bekundet. *LAZ* 1840, Sp. 2031.

⁶ In den zeitgenössischen Berichten wird von der 4. Saecularfeier gesprochen. Wieweit wirklich jedes Jahrhundert den Festtag würdigte, wurde hier nicht untersucht.

Den Höhepunkt des Festprogramms bildet das Konzert in der Thomaskirche am 25. Juni 1840. Seine Leitung hat Felix Mendelssohn Bartholdy übernommen, und er ist auch der Komponist des Hauptwerkes dieses Konzertes, seiner *Symphonie* Nr. 2 op. 52 *Lobgesang* – (auch: *Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der Heiligen Schrift*, op. 52), einem anlässlich der Jubelfeier uraufgeführten Auftragswerk.

„Unter der umsichtigen Leitung des ... gefeierten Komponisten hatten sich nicht weniger als 500 Musiker und Dilettanten, sämtlich Musikkundige unserer Stadt, versammelt, zu denen sich noch Mancher gesellt hätte, wenn der erweiterte Raum des Chors der Thomaskirche nur noch mehr Theilnehmer gefasst hätte.“⁷

Die Aufführung wird, wie zu erwarten, zu einem außergewöhnlichen Erfolg und beschäftigt Kommentare und Kritik mit Recht noch über Jahre.

Es ist hier leider nicht der Ort, um auf das bejubelte und bereits Anfang Dezember 1840 im Gewandhaus in Leipzig, alsbald in Dresden und in zahlreichen weiteren Orten aufgeführte Werk einzugehen. Uns beschäftigt die Drucklegung der wunderbaren Symphonie, die Raymund Härtel – übrigens Vorsteher des Festcomités – für seinen Musikverlag Breitkopf & Härtel zielstrebig in Angriff nahm. Zur Uraufführung lag das Werk offenbar als Manuskript vor, Orchester- und Chorstimmen müssen wir in Abschriften oder provisorischen Lithographien vermuten. Doch erfordert die rasche Akzeptanz des Werks eine baldige gedruckte Edition.

Drucklegung und Prachtausgabe

Über den Fortgang der Drucklegung gibt die Breitkopf'sche Chronik Auskunft. Mendelssohn, der seit Juli 1841 in Berlin tätig ist und dort auch wohnt, beklagt in einem Brief aus Berlin vom 7. August 1841, dass er seine Korrekturen am *Lobgesang* nun nicht mehr persönlich im „Silbernen Bären“ vorbeibringen könne, sondern alles brieflich zu geschehen habe.⁸ Am 25. Oktober 1841 dann schreibt er an Raymund Härtel den eingangs zitierten Brief, in dem er sich „für das Prachtstück seines Lobgesangs mit der Originalzeichnung A. Strähubers bedankt“. In der *Allgemeinen Musikzeitung* vom März und April 1842 wird das Werk ausführlich besprochen. Diese Rezension bezieht sich auf Breitkopfs Ausgabe mit Partitur, Klavierauszug und Stimmen. Im April 1842 wird an gleicher Stelle auf einen „Klavierauszug zu 4 Händen (ohne Worte)“ hingewiesen. Mendelssohn in Berlin hatte vom Verlag aber eine nur für ihn bestimmte „Prachtausgabe“ erhalten. Sie war gedruckt auf schwerem Papier und bibliophil gebunden von Buchbinder A. Stumme in Leipzig. Das Deckblatt der gedruckten Auflage war ersetzt durch die behutsam eingefügte Zeichnung Straehubers. Das Vorsatzpapier enthält den Text: „Felix Mendelssohn Bartholdy. Geschenk der Herren Breitkopf & Härtel, October 1841“.⁹

Breitkopfs Verkaufsausgabe des *Lobgesang* (Abb. 2, S. 328) trägt dagegen einen eher schlichten Titel ohne figürliche Darstellung, der Text gesetzt in unterschiedlichen, mit Bandwerk verzierten Typen. Es war wohl eine Verlegenheitslösung, vergleicht man das Blatt mit den üppigen Schmucktiteln ähnlicher Werke in der zeitgenössischen Notenliteratur.

⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 42. Jg., 1840, Sp. 610 ff.

⁸ S. Anm. 2, S. 64.

⁹ A. Stumme hat wohl auch die Prachtausgabe für den König von Sachsen gebunden. S. Anm. 4, Bd. III, S. 126 f.

Mendelssohns Kontakte zur Bildenden Kunst und der Härtel'sche Auftrag

Es ist an der Zeit, auf die Entstehung des von Raymund Härtel so besonders schön geplanten Schmucktitels einzugehen. Wer sich je mit der künstlerischen Gestaltung dieser Gattung auseinandergesetzt hat, weiß von der Qualität und zugleich auch der Behutsamkeit, mit der die Titel in jenen Jahren auch inhaltlich in das sie schmückende Werk eingebunden wurden. In den Jahren zwischen 1830–1850 hatte diese spezifische Gattung einen künstlerischen Höhepunkt erreicht. Künstler von hohem Rang wurden herangezogen, und immer stellten sie ihre Fähigkeiten in den Dienst des musikalischen Werks.

Felix Mendelssohn Bartholdy war seit seinem Aufenthalt 1833–1835 als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf in engen Kontakt mit den dortigen Malern getreten, die die Kunstgeschichte heute als die *Düsseldorfer Malerschule* zusammenfasst. Wir wissen, dass auch er selber auf dem Gebiet der Malerei, vor allem der Aquarellmalerei, ein außergewöhnliches Talent besaß. Das erklärt seine Hinwendung zu dieser Künstlergruppe, die bald zu einem Freundeskreis wurde. In seinem Nachlass finden sich aus diesem Kreis Briefe und Werke so bedeutender Maler wie dem Nestor des Freundeskreises Wilhelm von Schadow¹⁰, Direktor der Akademie in Düsseldorf, weiterhin Johann Wilhelm Schirmer, seit 1833 Lehrer, später Professor für Landschaftsmalerei an der Akademie. Ihm hat Mendelssohn z. B. seinen *114. Psalm* op. 51 gewidmet. Julius Benno Hübner, der seinem Lehrer Schadow aus Berlin nach Düsseldorf gefolgt war, zählt zu dem Kreis, ebenso dessen Freund Eduard Julius Bendemann, Schüler Schadows und später Professor an der Akademie zu Dresden, dort befreundet mit Robert Schumann; Carl Joseph Begas, seit 1826 Professor an der Berliner Akademie; Andreas Achenbach, bereits als Zwölfjähriger Schüler an der Düsseldorfer Akademie, ein bedeutender Landschaftsmaler.¹¹ Zu seinen Malerfreunden zählen auch der in Düsseldorf tätige Maler Theodor Hildebrandt, auch Schüler Schadows; der Berliner Bildnismaler Eduard Magnus, Schöpfer eines Bildnisses Mendelssohns (1845); der in München als Bayerischer Hofmaler tätige Joseph Stieler und andere mehr. Mendelssohn pflegte diese Freundschaften lebenslanglich. Immer wieder war es ihm möglich, auch seine Verleger für ihr Werk zu begeistern und mit der Verfertigung von Schmuckblättern in seine Kompositionen einzubinden. 1836 gestalten z. B. in Zusammenarbeit Julius Hübner, dessen Schwager Eduard Bendemann sowie Theodor Hildebrandt die Erstausgabe des *Paulus*; 1842 Julius Hübner das Titelblatt zu Mendelssohns *Antigone*, 1847 die Vorlage für die Titelseite des *Elias*. Sie seien hier nur genannt in Vertretung von miteinander wetteifernden, herrlich gestalteten Schmucktitel dieser Jahre. Bendemann und Hübner lieferten übrigens 1841 auch die ersten Entwürfe für das von Mendelssohn initiierte Denkmal für Johann Sebastian Bach für Leipzig.

Auf die so reizvollen Wechselbeziehungen von Dichtung, Malerei und Musik im Umkreis des Komponisten kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden.¹²

¹⁰ W. v. Schadow 1788–1862; J. W. Schirmer 1807–1883; J. B. Hübner 1806–1882; E. J. Bendemann 1811–1889; C. J. Begas 1794–1854; A. Achenbach 1815–1910; Th. Hildebrandt 1804–1874; E. Magnus 1799–1872; J. Stieler 1781–1858.

¹¹ S. Anm. 4, Bd. III, S. 85

¹² S. dazu auch: Walter von zur Westen, *Musiktitel aus vier Jahrhunderten*, Leipzig (1921); Richard Schaal, *Musiktitel aus fünf Jahrhunderten*, Wilhelmshaven 1972; *Katalog Sammlung van Hoboken*, Bd. 10, Tutzing 1994.

Zu Alexander Straehuber

Alexander Straehuber (1814 Mondsee – 1882 München), als Historienmaler und Illustrator in München tätig, zählte nicht zum Kreis der Malerfreunde der *Düsseldorfer Malerschule* oder der Berliner Akademie, wurde aber an einer ebenso bedeutenden Kunstakademie ausgebildet. Er war in München Schüler des Peter Cornelius, Direktor der Akademie, und anschließend Atelierschüler Julius Schnorr von Carolfelds, für den er zwei großformatige Fresken in der Münchner Residenz entwarf. Straehubers Stärke lag allerdings auf dem Gebiet der Zeichnung und Buchillustration – ein Überblick über sein auf diesem Gebiet geschaffenes Werk liest sich wie eine Literaturgeschichte jener Jahre.¹³ Verschiedene zusammen mit weiteren Malern illustrierte Werke, wie der *Festkalender 1834* von Guido Görres und Franz Pocci, oder die Prachtausgabe des *Nibelungenliedes*, 1840–1843 bei Cotta in Stuttgart, begleiteten sein erstes von ihm allein illustriertes Werk: Die Vorzeichnungen zu den Holzschnitten zu *Dr. Martin Luthers deutsche Geistliche Lieder*, 1840 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegeben von C. v. Winterfeld. Bei diesem Werk handelt es sich um die *Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst*.

Es ist das erste Werk, das Straehuber für den Musikverlag ausstattet. Leider bleibt selbst in detaillierten Biographien des Malers¹⁴ unerwähnt, wie der Kontakt zu den Brüdern Härtel zustande gekommen war. Jedenfalls wurde aus dieser Zusammenarbeit heraus auch die Idee zu einer zweiten Arbeit Straehubers für den Verlag geboren. Die Härtels beauftragten den Münchner Maler mit dem Schmucktitel zu dem gefeierten Werk, das im Mittelpunkt der musikalischen Ereignisse jener Festwoche stand: Mendelssohns *Lobgesang*. Für den zu diesem Zeitpunkt erst sechsundzwanzigjährigen Maler eine außerordentliche Ehre!

Eigentlich waren Schwierigkeiten nicht zu erwarten. Im Gegensatz zu den Lutherliedern, zu denen 36 Vignetten mit Initialen zu den 36 ausgewählten Liedern entworfen werden mussten, handelte es sich beim *Lobgesang* nur um ein einziges Blatt, das als Bleistiftzeichnung entworfen und dann, wie der Charakter der Zeichnung vermuten lässt, auf Stein gezeichnet werden sollte, d. h. lithographiert. Doch war der Künstler offensichtlich überfordert, nicht durch das Ausmaß der Aufträge, sondern allein durch eine bedauerliche Charaktereigenschaft, auf die Hyazinth Holland¹⁵ in seinem Nachruf eingeht:

„Der Künstler [...] legte an seine Arbeit die strengste Kritik. Sobald ihm eine langsam gereifte Komposition nicht mehr gefiel, warf er, anstatt etwaiger Aenderungen, das ganze Blatt in den Ofen, und begann mit ungeschwächerter Ausdauer eine neue, welche nur zu bald das gleiche Schicksal theilte, und so fuhr er unerbittlich fort. [...] Dieses Niefertigwerden, ewige Verbessern, Verbrennen und Wiederbeginnen wurde zu einer wahren Plage [...] welche dem Künstler großen Schaden zufügte [...]"

Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, mit welcher Akribie Straehuber auch an unser Blatt herangegangen ist, wie er immer wieder vom Verleger angemahnt wurde, bis es zur Drucklegung schließlich zu spät kam. Immerhin blieb dem Blatt der Ofen erspart –

¹³ Ein umfassender Überblick seines Schaffens in der *Allgemeinen Deutschen Biographie*, Leipzig 1893, Bd. 36, S.490 ff.

¹⁴ Vor allem Hyazinth Holland in der Beilage 47 der *Allgemeinen Zeitung*, München von 16. Februar 1883; weiterhin s. Anm. 13.

¹⁵ S. Anm. 14.

die Brüder Härtel kauften es dem Künstler ab und fanden einen würdigen Weg, es dem Komponisten zusammen mit der Prachtausgabe zu verehren.

Das Bildprogramm

Seines außergewöhnlichen Bildprogramms wegen soll Straehubers Entwurf (Abb. 1) hier genauer betrachtet werden: Die Bildfläche ist zweigeteilt. In der unteren Bildhälfte sehen wir links stehend eine Gruppe uns aus der Geschichte bekannter Dichter- und Sängerpersönlichkeiten, rechts ländliches Volk. In der oberen Bildhälfte bildet die Bildmitte, im Segnungsgestus dargestellt, Gottvater. Er ist von musizierenden himmlischen Heerscharen umgeben.

Die irdischen Vertreter des Gesangs und der Rezitation in der linken unteren Bildhälfte sind nicht ganz sicher zu identifizieren: links vielleicht der alttestamentarische König David mit Krone,¹⁶ neben einer weiblichen Gestalt (Beatrice ?) steht rechts davon der Dichter Dante Alighieri (1265–1321). In seinen Händen hält er sein Hauptwerk, die *Divina Commedia*, deren *itinerarium in Deum* ein Gleichnis auf das individuelle Streben nach Erlösung bildet – ein Thema auch des *Lobgesangs*. Im Sänger mit der Lyra (in Gestalt einer kleinen mittelalterlichen Harfe) haben wir vielleicht den die Tiere besänftigenden Orpheus zu sehen. Möglicherweise handelt es sich aber auch um eine Darstellung des mit Lorbeer bekränzten Apoll, Gott der Künste und Wissenschaften, des Gesangs und der Musik.

Eine Idylle bildet die Gruppe der ländlichen Adoranten rechts. Ein Hirt, an dessen Seite Schaf und Widder es sich wohl sein lassen, bläst die Schalmei. Hinter ihm kniet ein Schnitter mit einer Garbe, seine bekränzte Frau trägt im Arm ein Baby. So, wie der mutmaßliche König David mit seinem rechten erhobenen Arm den Blick des Betrachters nach oben lenkt, nimmt auch ein Jüngling rechts im Bild mit seiner Linken Kontakt auf zur oberen Bildgruppe. Die Verbindung wird aber nicht nur durch Gesten, sondern auch durch zwei beidseitig flankierende Apfelbäume hergestellt, deren reiches Blattlaub von allerlei Vögeln und Eichhörnchen bevölkert wird. Die Stämme sind von knorrigen Weinstöcken und ihren Früchten umwunden. Dieses Symbol darf nicht fehlen: die Reben verkörpern in der christlichen Kunst neben Fruchtbarkeit und Leben auch die Hoffnung auf ein glückseliges Jenseits – auch das ein Thema des *Lobgesangs*.

Wie die Gruppe der ländlichen Zeitgenossen rechts blicken, bis auf den lesenden Dante, alle empor, in Erwartung, aber auch, um den himmlischen Gesängen zu lauschen. Bis auf die beiden Musizierenden singt oder spricht keiner von ihnen, es herrscht Stille und Verharren.

Die Welt der Irdischen, dargestellt durch historische Persönlichkeiten sowie gläubiges Landvolk, stellt einen nahezu vegetativen Bezug zur himmlischen Sphäre in der oberen Bildhälfte her. Dort thront im Segnungsgestus Gottvater, beidseitig begleitet von je drei meist musizierenden Engeln. Drei von ihnen spielen – auch für die Zeit um 1840

¹⁶ In dem für Straehuber vielleicht vorbildhaften „Triumph Davids“ in den Loggien des Vatikans von Raffael erscheint König David in verwandter Weise mit der mehrfach gezackten Krone. Im „Ersten Buch des Samuelis“ der von Straehuber illustrierten Stuttgarter Bibel erscheint der alte König mit der Zackenkrone (S. 360). Vgl. auch: Irène Mameczarz, „Iconographie musicale des gravures polonaises du XVIe au XVIIIe siècle, in: *Imago Musicae*, IV, 1987, S. 79 ff. m. Abb.

historische – Instrumente: Der Engel oben links zupft auf einer Art Laute, die versehen ist mit Elementen der zeitgenössischen Gitarre (sechs Saiten, Wirbelbrett statt -kasten) und der Cister (Verdickung um den Hals beim Zusammenstoß mit dem Corpus).¹⁷ Der neben ihm wallende Engel spielt auf einem Portativ, das von einem weiteren, knieenden Engel gestützt wird. Es hat etwa fünf Pfeifen und, soweit sichtbar, eine Klaviatur. In der rechten Gruppe stützt ein Engel auf dem Knie ein mit den Händen gezupftes Psalterium (Schoßharfe), beidhändig Melodie und Begleitung intonierend. Die beiden Engel rechts sind singend vertieft in ein querformatiges Gesangbuch. Gottvater in der Mitte scheint nicht nur zu segnen, sondern auch den Ton anzugeben.

Beherrscht ist Straehubers Werk von einer idyllischen Ruhe, wie sie auch in den Werken des beliebten Zeitgenossen, dem Maler und Illustrator Ludwig Richter (1803–1884) gestaltet wird. Im beginnenden Zeitalter des Historismus ist es aber auch nicht verwunderlich, dass sich der Maler in der Gesamtkomposition auf ältere Vorbilder, Vertreter der italienischen Renaissance, bezieht. Deutlich ist sein Bezug zu Altarwerken des Hauptmeisters der Frührenaissance in Umbrien: Pietro Perugino (um 1448–1523), z. B. zu dessen Altarbild *Die Taufe Christi*, (Abb. 3)¹⁸. Ebenso zu dem des Peruginoschülers Raffaello Santi (1483–1520), z. B. der *Krönung Mariens* (Abb. 4).¹⁹ In beider Werk – natürlich auch den Werken anderer Zeitgenossen – findet sich die Teilung zwischen irdischer und himmlischer Sphäre. Deutlich wird der Bezug Straehubers auch zu Michelangelo Buonarroti (1475–1564). Bei Straehubers Gestaltung Gottvaters haben die Propheten, hier insbesondere Jeremias, in der Sixtinischen Kapelle (1508–1512) im Vatikan, Pate gestanden. (Abb. 5). Von Straehuber selber findet sich eine verwandte Darstellung, vielleicht im Zusammenhang mit den Vorzeichnungen stehend, in der Staatlichen Graphischen Sammlung München.²⁰

Manche andere Bezüge auf das künstlerische Schaffen der Renaissance um 1500 in Italien ließen sich im Zusammenhang mit Straehubers Werk herstellen, zum Beispiel auf die traditionell überlieferte Erscheinung Dantes, wie ihn u. a. Andrea del Castagno in seinen „Kolossalfiguren berühmter Männer und Frauen“, um 1450²¹, festhält (Abb. 6). Aber es ist nicht das Anliegen dieser Betrachtung, Straehubers Entwurf nach Vorbildern und Einflüssen zu zerpflücken. Nicht nur die Gruppe der Nazarener in Rom widmeten zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihr Schaffen ganz dem Vorbild der italienischen Renaissance. Auch in der Mitte des 19. Jahrhunderts ist diese Epoche noch immer Vorbild sowohl für das christliche als auch für das profane Kunstschaffen der Romantiker. Nach dem Vorbild der Maler Perugino und Raffael gestaltet z. B. der Dresdener Historienmaler Carl Gottlieb Peschel 1833 in einem Altarbild einen nach oben zweigeteilten Raum (Abb. 7).²² Auch im Schaffen Straehubers haben wir es mit dieser

¹⁷ Seit dem 17. Jh. in Deutschland, beliebt in der Barockmusik.

Für die Identifizierung der beiden Instrumente danke ich Dr. Bettina Wackernagel, München.

¹⁸ Z. B. *Die Taufe Christi*, Foligno, SS. Annunziata s. Abb. 3.

¹⁹ Z. B. *Die Krönung Mariens*, Rom, Vatikanische Museen, s. Abb. 4. – Das 1904 gestaltete Apsis-Fresko der Malerin Linda Kögel (1861–1940) in der Erlöserkirche in München hat das gleiche Bildschema. Sein Titel: *Das Leben der Gemeinde unter dem Schutz des Erhöhten*.

²⁰ Inv. Nr. GS 26192.

²¹ Heute Florenz, Uffizien.

²² Carl Gottlieb Peschel (1798–1879), „Stephanus vor den Hohepriestern“ (Dresden, Staatl. Kunstsammlungen): Die irdische Szene der Verteidigung gegen die Anklage der Gotteslästerung wird überhöht durch den Gesang und das Musizieren eines oberhalb des Geschehens schwebenden Engelchors.



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7 (Photo: U.-M. Hoffmann, Dresden)



Abb. 8

positiven Seite des Historismus zu tun: Vorbildhaft bleibt das, was – in den Augen der Zeitgenossen – einmal vorbildlich und nach ihrer Vorstellung unübertreffbar geschaffen worden ist.

Zurück zu Mendelssohns *Lobgesang*. Dem Maler Straehuber war eine schwierige Aufgabe gestellt worden. Solange sich bei Werken Mendelssohns bei den Musiktiteln bildhafte Vorstellungen einstellten – z. B. bei sozusagen historischen Personen wie die *Antigone* (Abb. 8) oder des *Elias*- war ein entsprechendes „Porträt“ immer konkret und wurde erkannt. Julius Hübners Titelblatt zur *Antigone* entstand übrigens nahezu gleichzeitig wie Straehubers Blatt, 1842.²³ Ganz anders verhielt es sich aber bei einem abstrakten Begriff wie dem des *Lobgesang*! Hier lag die Aufgabe im Visualisieren von etwas real nicht Sichtbarem. Der Künstler vermeidet aber auch die Allegorie. Intensiv setzt er sich vielmehr mit dem Text des *Lobgesang* auseinander und gelangt zu folgender Lösung: Im unteren Bildraum thematisiert er das Lauschen und Beten, also Wege des Verharrens. Er beobachtet es bei solchen Menschen, die demütigen Hoffens fähig sind. Und dann braust die Antwort auf ihr stilles und von Sehnsucht getragenes Verharren herab vom Himmel, zu dem sie blicken: Gesang und Instrumentalmusik der Engel verkünden, dass ihre Sehnsucht Erfüllung findet. Gottvater, von Engeln umgeben, erhebt segnend beide Hände über die auf Erden Ausharrenden – und er neigt sich ihnen zu. Es ist eindeutig, dass der Maler eine der schönsten Partien aus dem *Lobgesang* thematisiert: „Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir“²⁴. Das Duett der beiden Soprane und des Chors findet bereits in Robert Schumanns erster Besprechung des *Lobgesang* Bewunderung: „Einzelnes heben wir nicht hervor: doch – jenen mit Chor unterbrochenen Zweigesang „ich harrete des Herrn“, nach dem sich ein Flüstern in der ganzen Versammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallruf im Concertsaal. Es war wie ein Blick in den Himmel Raphael'scher Madonnenaugen.“²⁵

Straehuber hatte also einen für seine Zeit ungewöhnlichen Weg beschritten. Umso beklagenswerter ist es, dass sein Entwurf der Öffentlichkeit bis heute verborgen blieb.

Das Schicksal der Zeichnung

Es bleibt die Frage nach dem Schicksal der Zeichnung. Sie liegt, wie erwähnt, in dem Teil des Mendelssohn-Nachlasses, der sich vor dem Zweiten Weltkrieg im Besitz seines vielseitig und auf hoher Ebene in Hamburg wirkenden Enkels Albrecht Mendelssohn Bartholdy (1874–1936) befand. Ende 1934 gelangte der 1933 zwangseremitierte Albrecht Mendelssohn nach gefährlicher Flucht vor den Nationalsozialisten nach Oxford. Dort erhielt der berühmte und auch im Hamburger Konzertleben einflussreiche Rechtswissenschaftler, Professor für Auslandsrecht, Begründer des Instituts für Auswärtige Politik in Hamburg (1924) einen Lehrauftrag.²⁶ Seine Bibliothek und die berühmten „Grünen Bücher“ – der Nachlass des Komponisten in 27 Bänden – gelangten nach Oxford. Dort verkauften Albrecht und Dora Mendelssohn Bartholdy den Nachlass an einen weiteren

²³ Katalog Slg. van Hoboken, Tutzing 1994, Bd. 10, Abb. 16 (*Antigone*), Abb. 20 (*Elias*).

²⁴ Text Nr. 5.: Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir und hörte mein Fleh'n. Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn! Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf ihn!

²⁵ *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, 13, 1840 II, S. 8.

²⁶ S. Thomas Lackmann, *Das Glück der Mendelssohns*, Berlin 2007, S. 484 ff.

Enkel des Komponisten, an Paul Viktor Mendelssohn Benecke (1868–1944), einem Sohn Marie Mendelssohn Bartholdys. Paul Viktor vertraute ihn später seiner Freundin Margaret Deneke (1882–1969) an, einer bedeutenden Sammlerin von Mendelssohn-Archivalien. Nach ihrem Tod vermachte ihre Schwester Helena die „Grünen Bücher“ 1973 der Bodleian Library in Oxford. Nach dem Tod Helenas ging der gesamte Besitz in die Bibliothek über. 1980, 1983 und 1989 wurde der Nachlass endgültig inventarisiert und in Tutzing herausgegeben.²⁷

²⁷ S. Anm. 4.

„... wie ein Blick in einen Himmel Raphael'scher Madonnenaugen“ Felix Mendelssohn und die Nazarener

von Ute Jung-Kaiser (Frankfurt a. M.)

Felix Mendelssohn verfügte über eine hohe audiovisuelle Wahrnehmungskompetenz. Er war sensibilisiert für ästhetische und strukturelle Fragen in Musik und Bildender Kunst und wusste Erkenntnisse der Bildenden Kunst disziplinübergreifend zu nutzen. Diese Doppelbegabung ermöglichte Werkschöpfungen, welche einen „Indifferenzpunkt malerischer, poetischer und musikalischer Anteile“ markierten (so Peter Gülke), das sind vor allem die Werke der Frühzeit: die Konzertouvertüren *Ein Sommernachtstraum*, *Meeresstille und Glückliche Fahrt*, *Die Hebriden*, auch die Sinfonie Nr. 3, die „Schottische“.¹ Ästhetisches Wissen vervollkommnete er durch Vorbilder aus Musik-, Literatur- und Kunstgeschichte; so studierte er neben der Renaissance- und Barockmusik auch die altdeutsche resp. altitalienische Malerei. Seine Suche nach Kriterien für eine „wahre“ Kirchenmusik entsprach den Reformbestrebungen der Nazarener (Präraffaeliten); denn auch diese plädierten für Einfachheit, Schönheit, Natürlichkeit und Erhabenheit christlicher Kunstausübung.² Auch die Nazarener „Bruderschaft“ verehrte die altklassische Vokalpolyphonie, auch sie bewunderte die Gemälde Raffaels u. a. Mendelssohns Inszenierung des Händel-Oratoriums *Israel in Ägypten* und seine (in Rom entstandenen) Motetten für Frauenstimmen unterliegen „nazarenischem“ Einfluss; ob und inwiefern weitere Berührungspunkte auszumachen sind, ist eine Frage des Blickwinkels, da viele Faktoren dem Zeitgeist geschuldet sind. Schließlich war die historisierende Attitüde beider Reformbemühungen tief verwurzelt in der Ästhetik der Frühromantik (vgl. Klopstock, Herder, Reichardt) und „Teil der allgemeinen Historismusbewegung des 19. Jahrhunderts“, welche dem späteren Caecilianismus den Boden bereitete.³

Weitere Parallelen seien im Folgenden aufgezeigt.

1. Mendelssohns Würdigung der altdeutschen Malerei (Dürer-Kantate)

Am 18. April 1828 übernahm er von seinem Lehrmeister Carl Friedrich Zelter den Auftrag, für den 300. Todestag von Albrecht Dürer eine Festkantate zu komponieren. Acht Jahre zuvor war in Berlin Raffael gefeiert worden, wozu Zelter mit Aufführungen beigetragen hatte, und zwar mit einem *Crucifixus* von Antonio Lotti, einem *Gloria* von Haydn und einem eigenen *Requiem*.⁴ Für Mendelssohn war „die Gelegenheit zu eh-

¹ Peter Gülke, „Malern zu Ehren. Mendelssohns *Dürer-Kantate*“, in: Frank Schneider (Hrsg.), *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern*, München u. a. 2000, S. 75–85, hier S. 75.

² Johann Friedrich Overbeck, *Die drei Wege der Kunst* (1810). Die drei möglichen Wege ebneten Dürer (die „Natur“), Raffael (das „Schöne“) und Michelangelo (das „Sublime“).

³ Dazu Winfried Kirsch, Art. „Caecilianismus“, in: *MGG*² Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 319.

⁴ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hrsg. v. H. G. Ottenberg u. a., Johann W. von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 20.1, München/Wien 1994, S. 599 ff.

renvoll, als daß [er] nicht ein Auge zudrücken und den Text, wie schlecht er auch sei, frischweg komponieren sollte“.⁵

2. Mendelssohns Würdigung der altitalienischen Kunst und ihrer Nachahmer

Raffaels *Transfiguration* kannte er bereits von der Kopie Sebastian Hensels:

„Den freudigen Schauer, der mich packt, wenn ich ein ewiges Werk zum ersten Male sehe, und den Grundgedanken, den Haupteindruck davon, habe ich nicht heute, sondern vor Deinem Bilde empfunden.“⁶

Als er die Uffizien in Florenz besucht, beeindruckt ihn vor allem Raffaels *Selbstporträt*; es sei „fast das rührendste Bild“, das er von ihm gesehen habe. Die Art der Darstellung antizipiert das typische Porträt- und Künstlerideal der Nazarener:

„[...] das ist Raphael, – jung, sehr krank und blaß und mit einer Sehnsucht nach Weite, mit einem Verlangen und Schmachten in Mund und Augen, daß es ist, als sähe man ihm in die Seele. Wie er noch nicht einmal aussprechen kann, was er Alles sieht und fühlt, und wie es ihn zwingt, immer weiter zu schreiten, und wie er früh sterben muß: – das steht Alles auf dem trüben, leidenden, feurigen Gesicht, und wenn man nach den aus dem tiefen Innersten blickenden schwarzen Augen und nach dem schmerzlich verzogenen Munde sieht, so wird es Einem fast schauerlich.“⁷

Bei Tizian bewundert er den erotischen Flair und Sensualismus in dem Gemälde *Himmlische und irdische Liebe*⁸, und „die reine, klare Schönheit, so unbewußt heiter und fromm“ in der *Himmelfahrt der heiligen Maria*. In seinem Brief an die Familie möchte er Hensel „beweisen“, dass dieses Bild „ja das Allergöttlichste ist, was Menschen malen können!“

„Soll ich aber ein Wort von den Tizians wagen, so muß ich ernsthaft werden. [...] Daß er das Leben mit seiner Schönheit und seinem Reichthum genossen hat, zeigt das Bild in Paris, und das habe ich gewußt; aber er kennt auch den allertiefsten Schmerz und weiß, wie es im Himmel ist; das zeigt seine göttliche *Grablegung* und die *Himmelfahrt*. Wie die Maria da auf der Wolke schwebt und ein Wehen durch das ganze Bild geht; wie man ihren Athem, und ihre Beklemmung und Andacht und kurz die tausend Empfindungen alle in einem Blick sieht, – die Worte klingen nur alle so philiströs und trocken gegen das, was es heißen soll! – Und dann sind drei Engelsköpfe auf der rechten Seite, die von Schönheit das Höchste sind, das ich kenne; die reine, klare Schönheit, so unbewußt, heiter und fromm. [...]“⁹

Denselben Briefinhalt übersteigert er in seinem Schreiben an „Professor“ Zelter:

„[...] Die Bilder Tizians und Giorgiones allein] wären eine Reise nach Venedig werth; denn der Reichthum und die Kraft und die Andacht der Männer, die sie gemalt haben, strömen Einem daraus entgegen, so oft man sie betrachtet, und ich bedaure es nicht sehr, daß ich hier noch fast keine Musik gehört habe: denn die Musik, die die Engel auf der *Himmelfahrt* machen, wie sie die Maria umgeben und ihr zujauchzen, und wie der eine ihr auf dem Tambourin entgegenpaukt, ein paar andere auf sonderbaren krummen Flöten blasen, wiederum eine andere liebliche Gruppe singt, – [...] die darf ich freilich nicht rechnen [...]“¹⁰

Die schöpferische Gewalt und die religiöse Botschaft der Maler können ihm die Musik fast ersetzen; mit Freude und tonmalerischer Verve interpretiert er die Bildinhalte der

⁵ Brief vom 5. Februar 1828 an Karl Klingemann. Vgl. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, S. 599 ff. – Dazu auch: Kent Eugene Hatteberg, *Gloria and Große Festmusik zum Dürerfest. Urtext Editions of two unpublished choral-orchestral works by Felix Mendelssohn Bartholdy with background and commentary* (Diss. Iowa City 1995), Ann Arbor, Mich. 1999, S. 182–197.

⁶ Brief an seine Familie, Rom 8. November 1830, in: *Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy* 1, hrsg. v. Paul u. Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig ⁷1899, S. 42.

⁷ Brief an seine Schwestern, Florenz, 25. Juni 1831, in: *Briefe* 1, S. 146.

⁸ Brief an seine Familie, Venedig, 10. Oktober 1830, in: *Briefe* 1, S. 27.

⁹ Ebd., S. 23 und 26 f.

¹⁰ Brief an Zelter, Venedig, 16. Oktober 1830, in: *Briefe* 1, S. 29.

dargestellten „musica coelestis“. Als seine Schwester Fanny neun Jahre später zu ihrer Italienreise aufbricht, erinnert er sie daran:

„Wenn Du bei dem gelben Himmelsglanz hinter der Maria nicht an mich denkst, so hört alles auf. Ebenfalls bei zwei gewissen Engelsköpfen, an denen ein Rindvieh lernen kann, was Schönheit ist.“¹¹

Diese Begeisterung wirft Licht auf Mendelssohns Inspirationsquellen; nicht von ungefähr schmückte eine Kopie dieses Bildes auch seine Leipziger Wohnung. Als er 1841, also 11 Jahre später, die Dresdener Gemäldegalerie besucht, ist Hauptziel dieser Reise, „Raphael und Tizian malen zu sehen“.¹²

Kontakte zu den Nazarenern in Rom, zu Peter von Cornelius, Joseph Anton Koch und Johann Friedrich Overbeck werden also über seine Bewunderung der italienischen Renaissancemalerei und speziell der Würdigung Raffaels erleichtert, sie festigen sich auch beim Besuch des Onkels Jakob Salomon Bartholdy, welcher seine römische Villa mit einem berühmten Fresko zur *Josephslegende* hatte ausmalen lassen.¹³ Dieses Gemeinschaftsfresko galt als sehr bekanntes Werk der Nazarener. Außer den Vorgenannten waren auch Philipp Veit (s. u.) und Wilhelm von Schadow an dessen Ausführung beteiligt gewesen. Schadow war ein alter Freund der Familie Mendelssohn; seit der Italienreise war er Felix in einem fast väterlichen Verhältnis zugetan. Schadow wurde 1833 Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie und Begründer der sogenannten „Düsseldorfer Schule“ (mit den Exponenten Eduard Bendemann, Theodor Hildebrandt und Carl Sohn); doch ihre gern behauptete stilistische Divergenz zu den Nazarenern ist nur bedingt richtig.

Die meisten Abende, so erzählt Mendelssohn, verbringt er „mit Bendemanns und Hübners, wo die deutschen Künstler sich versammeln; auch zu Schadows gehe [er] zuweilen“.¹⁴ In Rom lernt er auch den dänischen Bildhauer Berthel Thorwaldsen kennen; der freundschaftliche Blick auf das Werk – während dieser arbeitet, spielt er Klavier¹⁵ – lässt ihn das Manieristische, elegant Schöne nicht als das wahrnehmen, was es ist. Als er dessen Skulptur von Lord Byron beschreibt, lobt er:

„Das Ganze hat wieder die natürliche Bewegung, wie sie in allen seinen Statuen so wunderbar ist, und doch sieht er finster und elegisch genug aus und so gar nicht affectirt.“¹⁶

Wohl artikuliert er in einigen Briefen kritische Distanz gegenüber den Nazarenern, doch bezieht sich diese eher auf das äußere Gehabe, das ungepflegte Erscheinungsbild der römischen „Deutschthümmler“ (s. u.) als ihre ästhetische Programmatik:

„Es sind furchtbare Leute, wenn man sie in ihrem Café Greco sitzen sieht. Ich gehe auch fast nie hin, weil mich so sehr vor ihnen und ihrem Lieblingsort graut. Das ist ein kleines, finsternes Zimmer [...]. Da sitzen sie denn auf den Bänken umher, mit den breiten Hüten auf, große Schlächterhunde neben sich, Hals, Backen, das ganze Gesicht mit Haaren zugedeckt [...]. Und so trinken sie Kaffee und sprechen von Tizian und Pordenone, als säßen die neben ihnen und trügen auch Bärte und Sturmhüte! Dazu machen sie so kranke Madonnen, schwächliche Heilige, Milchbärte von Helden, dass man mitunter Lust bekommt drein zu schlagen. Auch das Bild von Tizian im Vatikan [...] scheuen die Höllenrichter nicht. Es hat ja keinen Gegenstand und keine Bedeutung, sagen sie.“¹⁷

¹¹ In: *Briefe* 2, S. 133 f.

¹² In: *Briefe* 2, S. 202.

¹³ In: *Briefe* 1, S. 83 und 84 f.

¹⁴ Brief an seine Familie, Rom 8. November 1830, in: *Briefe* 1, S. 40.

¹⁵ In: *Briefe* 1, S. 75.

¹⁶ Brief an seine Familie, Rom, 1. März 1831, in: *Briefe* 1, S. 92 f.

¹⁷ Brief an seinen Vater, Rom, 10. Dezember 1830, in: *Briefe* 1, S. 64.

Diesem widersprechen die Zeugnisse der Kollegen. Schadow beispielsweise, mit dem [er] „gern und oft zusammen [ist], weil er überhaupt und namentlich in seinem Fache sehr mild, klar und ruhig urtheilt und mit Bescheidenheit alles Große erkennt, meinte neulich, Tizian habe nie ein gleichgültiges und langweiliges Bild gemalt, und [er] glaube, er hat recht; denn Leben und Begeisterung und die gesundeste Kraft spricht aus Allem, was er dargestellt hat.“¹⁸

Heinrich Heine sieht gar eine Parallele zwischen Mendelssohn und Overbeck, dem Haupt der in religiöser Sehnsucht rückwärts gewandten „nazarenischen“ Maler in Rom. Georg Feder möchte dies bezweifeln, doch formuliert er seine Kritik eher konjunktivisch als ablehnend. Sein Urteil, dass Felix Mendelssohn die Fresken in der „Casa Bartholdy“ „rein assoziativ“ und nicht konstruktiv wahrgenommen habe, ist nicht mehr als eine Vermutung.¹⁹

In jedem Falle bleibt Mendelssohns Verhältnis zu den deutschen Malern undurchsichtig; denn der Pietismus „als eine wesentliche, weltflüchtige Komponente in der Kunst der Nazarener“ findet sich ja auch in einigen Werken des Musikers.²⁰ Ablehnend steht er aller Kunstausübung gegenüber, welche pietistische Frömmigkeit nicht mit künstlerischer Verve und Überzeugungskraft verbindet. Darüber muss er mit seiner Schwester Fanny ausführlichst diskutiert haben, notiert sie doch 1840 in ihrem Römischen Tagebuch: „Wir gingen zu Overbeck, dessen heilig langweilig, stumpf poetisch, schlicht anmaßendes Bild zu sehn.“²¹

3. Mendelssohns Wertschätzung des Nazareners Philipp Veit

1832, nach seinem Besuch in Frankfurt berichtet der junge Mendelssohn seinem verehrten Lehrer Zelter in Berlin:

„[Philipp Veit] malt ruhig seine Bilder, die so einfach schön und fromm sind, wie ich es nur auf den alten Bildern gekannt habe. Da ist keine Ziererei und keine Affection drin, wie bei den Deutschthümlern in Rom, sondern eine aufrichtige Künstlerseele.“²²

Das liest sich wie eine Ablehnung der altdeutschen Maler, ist es jedoch nicht; denn Veit *ist* Nazarener, er malt, wie Mendelssohn richtig beobachtet, „einfach schön und fromm“, „wie auf den alten Bildern“. Seine Kunst ist „aufrichtig“, weil sie der „wahren Kunst“ dient. Philipp Veit (1793–1877) war der Sohn des jüdischen Bankiers Simon Veit und seiner Frau Dorothea, Tochter des Philosophen Moses Mendelssohn, die in zweiter Ehe den romantischen Theoretiker Friedrich Schlegel geheiratet hatte. Schlegels ästhetische Schriften (u. a. sein Aufsatz über *Raffaël* 1803), wie auch die seines Bruders Friedrich Wilhelm nehmen Einfluss auf das Programm der Nazarener, wecken die Begeisterung für die altdeutsche und altitalienische Kunst. Veit konvertiert 1810 zum Katholizismus, fährt 1815 nach Rom und tritt der künstlerischen Bruderschaft der Nazarener, dem „Lukasbund“ (= der ersten Sezession der Kunstgeschichte, die 1809 gegen den

¹⁸ Ebd., S. 65.

¹⁹ Georg Feder verweist auf Heines Kritik *Lutezia*, XLIII, S. 223 f., in: ders., „Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik“, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 51), S. 97–117, hier S. 104.

²⁰ Vgl. Rudolf Bachleitner, *Die Nazarener*, München 1976, S. 36 ff.

²¹ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847* 2, S. 140.

²² Brief aus Paris vom 15. Februar 1832, in: *Briefe* 1, S. 248.

akademisch-rationalen Stil der Akademien begründet worden war) bei Jakob Salomon Bartholdy, ein Onkel sowohl Philipp Veits als auch Felix Mendelssohns, beschäftigt ihn neben den Vorgenannten (s. P. 2) bei der Ausmalung seiner römischen Villa, des Palazzo Zuccati (auch „Casa Bartholdy“ genannt), die Felix aufsuchen wird. Von 1830–1843 ist er Direktor des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt. In Anlehnung an Raffael und das „nazarenische“ Programm malt er volkstümlich einfach, „schön“ und „natürlich“.

4. Mendelssohns Zeichnungen und Aquarelle

Zweckgebundene Zeichnungen oder Aquarelle finden sich seit dem 12. Lebensjahr; sie dienen zur Dokumentation von Erinnerungen, so wie Fotos heute. Malunterricht erhält er in jungen Jahren bei Johann Gottlob Samuel Rösel, und dann, als er in Düsseldorf arbeitet, bei Johann Wilhelm Schirmer, dem späteren Lehrer Arnold Böcklins. Hans Christoph Worbs hat eine umfängliche Übersicht über seine bildnerischen Aktivitäten gegeben und klug bewertet:

„Mendelssohns liebevoll, fast penibel gearbeiteten Zeichnungen und Gemälde bieten gegenüber seinem kompositorischen Schaffen keine neuen Aspekte. Wesenszüge seiner Musik, wie das klassische Ebenmaß der Form oder eine noble Linienführung, bestimmen in bemerkenswertem Gleichklang des Ausdrucks auch den Stil dieser Bilder.“²³

Nur die letzten Schweizer Aquarelle übertreffen „an künstlerischer Einheit der Auffassung“ teilweise die Bilder von Lorey und König.²⁴ Die bildnerischen Dokumente erfüllen die Funktion eines Reiseberichtes oder Tagebuches, zu diesem Zwecke war keine „eigenschöpferische Phantasie“ gefragt, sondern „penibles handwerkliches Können.“²⁵ Manchmal ist das Zeichnen Entspannung, manchmal auch Ersatz für fehlende Musik:

„Musik gemacht habe ich in der ganzen Schweiz kein bißchen, aber gezeichnet den ganzen Tag, bis mir die Finger und die Augen weh taten.“²⁶

Manchmal aber auch ist es „eine Passion, von der zeitweilig eine beruhigende Wirkung ausgehen konnte“²⁷, die ihm neben der Musik Trost spendet, so wie beispielsweise nach dem plötzlichen Tod seiner Schwester Fanny.

Was nahe liegen könnte, jedoch nicht ist: Über den Zeichner Mendelssohn lassen sich keine Beziehungen zu den Nazarenern nachweisen.

5. Kirchenmusikalische Aktivitäten und „nazarenische“ Praktiken in Düsseldorf

1833 vertraut die Stadt Düsseldorf Mendelssohn die Kirchenmusik seiner Obhut an. Hier bekennt er sich eindeutig zum vorgeannten Ideal. Er musiziert die Motetten Orlando di Lassos, die Improperien [Heilandsklagen] und Messen Palestrinas oder die

²³ Hans Christoph Worbs, „Von Komponisten, die malen, und Malern, die komponieren“, in: *Musik + Medizin* 5/1976, S. 46–52, hier S. 47 f.

²⁴ Peter Sutermeister, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz und Lebensbild von Peter Sutermeister*, Zürich 1958, S. 362 und 363.

²⁵ Hans Christoph Worbs, „Mendelssohn als Maler und Zeichner und sein Verhältnis zur Bildenden Kunst“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. Gerhard Schuhmacher (= Wege der Forschung CDXCIV), Darmstadt 1982, S. 100–137, hier S. 102.

²⁶ Brief an Karl Klingemann 1842, in: *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann*, hrsg. v. K. Klingemann, Essen 1909, S. 272.

²⁷ Worbs, „Mendelssohn als Maler“, S. 108.

Chorsätze des venezianischen Barockmeisters Antonio Lotti, die schon sein Lehrer Zelter geschätzt und aufgeführt hatte (vgl. P. 1).

„Wie einst Johann Gottfried von Herder, wie romantische Puristen vom Schlage eines Anton Friedrich Justus Thibaut (die wie die „nazarenischen“ Maler die Entwicklung der letzten Jahrhunderte rundweg verwarfen) bekannte er sich entschieden zum vermeintlichen a-cappella-Ideal der Palestrina-Zeit [...].“

„Skandalös lustig“, als verderblicher Schritt vom Pfade kirchenmusikalischer Tugend, erschien ihm die Messen Joseph Haydns.²⁸ Vor allem in alter Musik [der Chormusik aus Renaissance und Barock] sah er gegenüber dem modernen Spektakel das Ideal wahrer Kirchenmusik verwirklicht.²⁹

Der Mendelssohn häufig gemachte „Vorwurf der Sentimentalität“ sei an dieser Stelle nicht erneut diskutiert.³⁰ Halten wir fest: In Düsseldorf vertieft er die Kontakte zu Schadow (er wohnt in dessen Haus), zu Karl Friedrich Lessing und Eduard Bendemann, zu Julius Hübner und Theodor Hildebrandt.

Ein Indiz für freundschaftliche Kontakte der Düsseldorfer Maler zu Mendelssohn sind übrigens auch die beiden Weihnachtsalben für seine Frau Cécile (1836 und 1844) mit kostbaren Autographen: Blättern und Aquarellen von Hildebrandt, Eduard Bendemann, Johann Wilhelm Schirmer, Eduard Steinbrück, Julius Hübner und Andreas Achenbach.

Interessant ist das Exemplar des Simrock'schen Erstdrucks der *Paulus*-Partitur, das Hildebrandt, Hübner und Bendemann mit eigenen Bildern illustriert haben.

Des Weiteren bewegt ihn im Zuge „seiner“ Händel-Renaissance die Frage des Historismus bzw. wie „alter Sinn“ mit neuen Mitteln zu realisieren sei. Der Vater reagiert im Schreiben vom 10. März 1835:

„Man muß aber die Frage anders stellen, und zwar nicht, ob Händel heute seine Oratorien componiren würde, wie vor 100 Jahren, sondern ob er überhaupt Oratorien componiren würde. [...] wie erwartungsvoll und zutrauend ich dem deinigen entgegen sehe, welches hoffentlich die Aufgabe der Verbindung alten Sinns mit neuen Mitteln lösen wird, sonst würde die Wirkung ebenso gewiß ausbleiben, als die Maler des 19. Jahrhunderts sich nur lächerlich machen würden, die die Religiosität des 15. Jahrhunderts mit langen Armen und Beinen und einer auf den Kopf gestellten Perspective wiederherstellen sollten [...]“³¹

Die Inszenierung des *Israel*-Oratoriums mit lebenden Bildern am 22. Oktober 1833 in der Düsseldorfer Kunstakademie ist „nazarenisch“ konzipiert. Dass die präraffaelitischen Bilderfindungen Hübners und Bendemanns niemanden stören, verwundert umso mehr als selbst Mendelssohn „die Wirkung des Ganzen [...] unbeschreiblich schön“ nennt.³² Über diese Aufführung hat die Verfasserin gerade an anderer Stelle publiziert, folglich können weiterführende Erläuterungen entfallen.³³

²⁸ Brief vom 11. März 1837 an Breitkopf & Härtel (Elvers, Nr. 53).

²⁹ Hans Christoph Worbs, *Felix Mendelssohn Bartholdy, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1974 (1987), S. 48 f.

³⁰ Vgl. Hans Christian Wolff, „Das Mendelssohn-Bild in Vergangenheit und Gegenwart“, in: *Musa-Mens-Musici. Im Gedenken an Walther Vetter*, Leipzig [1971], S. 321.

³¹ Brief von seinem Vater, in: *Briefe 2*, S. 55 f.

³² Mendelssohn in einem Brief an die Schwester Rebecka vom 26. Oktober 1833, zitiert in: *Briefe 2*, S. 8–10.

³³ Ute Jung-Kaiser, „*Israel in Ägypten* 1833. Felix Mendelssohns Engagement für das Händel-Oratorium“, in: dies./Matthias Kruse (Hrsg.), „*true to life*“ – *Händel, der Klassiker* (= *Wegzeichen Musik* 4), Hildesheim 2009, S. 81–108.

6. Einflüsse im Werk

Archaisierende Tendenzen finden sich in *Tu es Petrus* op. 111 (1827), dem Vespergesang op. 121 (1833) und *Aus tiefer Not* (op. 23/1, 1830). Reine A-cappella-Kunst findet sich nur bei seinen kleineren geistlichen Kompositionen. Heine irrt sicherlich, wenn er meint, dass Mendelssohn ein bewusster Konvertit gewesen sei und „christelte“. In einem Brief an Ferdinand Lassalle lästerte er:

„Ich habe Malice³⁴ auf ihn wegen seines Christelns, ich kann diesem [...] unabhängigen Menschen nicht verzeihen, den Pietisten mit seinem großen, ungeheuren Talent zu dienen. [...] Wenn ich das Glück hätte, ein Enkel von Moses Mendelssohn zu seyn, so würde ich mein Talent wahrlich nicht dazu hergeben, die Pisse des Lämmleins in Musik zu setzen [...]“³⁵

Doch richtig ist sein Eindruck, dass hier und da pietistische Züge aufscheinen. Wilhelm Hensel, Mendelssohns Schwager, hat Mendelssohn rückblickend als Meister der geistlichen Tonkunst dargestellt (1853): „caecilianisch“ vor einer Orgel, auf die Partitur des *Paulus* gestützt.³⁶

In Rom hatte ihm der Umgang im Hause Christian Carl Josias von Bunsen Gelegenheit geboten, Werke Palestrinas in der römischen Sängertadition aufgeführt zu hören, schließlich trieb von Bunsen „in seinem römischen Hause einen wahren Palestrinakult.“³⁷ Mendelssohn hatte diese Musik zutiefst beeindruckt; sie entsprach der „Würde“ wahrer Kirchenmusik. Allein aus dieser Position heraus wird verständlich, warum er Probleme hatte mit den kirchlichen Werken von Haydn, Cherubini, Hummel; sein Urteil über eine „skandalös lustige“ Haydn-Messe (s. o.) zielte in diese Richtung.

a) „Nazarenisch“ konzipiert waren die 3 *Motetten für Frauenstimmen und Orgel*, deren romantische Entstehungsgeschichte kurz skizziert sei: Mendelssohn hatte im Dezember 1830 die schönen Stimmen der beiden verborgen singenden französischen Nonnen in der Kirche Trinità de' Monti in Rom gehört, er fand die Musik schlecht und schrieb für ihre Stimmen eine Komposition, die er ihnen anonym schicken wollte, um sie dann heimlich anzuhören. Dazu jedoch kam es nicht. Später (1837/38) revidierte er das Werk, versah es mit Orgel und publizierte es als op. 39.

Eine für heutige Begriffe sonderbare Darbietung fand 1839 in einer privaten Gesellschaft zu Mendelssohns Ehren in Frankfurt am Main statt, wo zehn seiner Kompositionen aufgeführt und der Inhalt einer jeden durch ein „Lebendes Bild“ dargestellt wurde, darunter vier geistliche Stücke. Hier hörte und sah Mendelssohn, was er sich neun Jah-

³⁴ Dieser Begriff ist zweideutig, meint Bosheit oder Schalkhaftigkeit. Hier wohl eher im erstgenannten Sinn zu verstehen.

³⁵ Brief von Heine an Ferdinand Lassalle vom 11. Februar 1846, HSA 22 [= Heinrich Heine – Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnis, Berlin (Paris ab 1974), S. 22], zitiert nach: Gerhard Müller (Hrsg.), *Heinrich Heine und die Musik*, Köln 1987, S. 18.

³⁶ Siehe die Abbildung bei H. Kupferberg, *Die Mendelssohns*, Tübingen und Stuttgart 1972, Tafel V, S. 80. Dazu schreibt Feder: „Vielleicht ist dies das Porträt, das Friedrich Wilhelm IV., wie Reissman berichtet, nach Mendelssohns Tod bei Hensel in Auftrag gab. Darauf würde der Orden ‚Pour le merite‘, den Mendelssohn hier trägt, hindeuten.“ In: Feder, „Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik“, S. 110, Anm. 85.

³⁷ Mendelssohns Brief an seine Familie vom 22. November 1830. Dazu: Susanne Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), Regensburg 1969, S. 43.

re zuvor für die Kirche Trinità de' Monti in Rom gewünscht hatte. Die einzelnen Programmpunkte des Frankfurter Festes sind in einem Brief an seine Mutter aufgelistet:³⁸

„1. Ouvertüre zum Sommernachtstraum

2. Chor *Ave* : und da erschien der Engel mit dem Lilienstengel und die knieende Maria....

3. – 6. [Gemischtes]

Siebtens [...] eine Capelle mit einer allerliebsten gothischen (Schein-)Orgel, vor der eine Nonne saß; zwei andere standen und sangen nach den gedruckten Notenblättern: *Beati omnes* [op. 39 Nr. II b]; der Chor antwortete hinter der Scene....

Neuntens der Paulus auf der Erde und die Begleiter erschreckt, und dazu der Frauenchor hinter der Scene [...].

Zehntens [...] hatten S**, der mir ähnlich sehen soll, als mich costümirte, und er saß in begeisterter Attitüde da und schrieb Noten [...] und neben ihm stand eine schöne heilige Cäcilie mit einem Kranz. [...]"

Hans Christoph Worbs hat zu Recht auf die „nazarenische Milde mancher Werke“ verwiesen, die „einer Generation fremd [bleibe], die durch die Frage nach den Grundwahrheiten unseres Glaubens beunruhigt wird.“³⁹ Auch Zeitgenossen wie Robert Schumann erkannten diesen Grundzug, bewerteten ihn jedoch positiv. Ihm zufolge hatte Mendelssohn „als erster den Grazien einen Platz im Gotteshaus angewiesen“.⁴⁰ Ähnliches wiederholt er anlässlich des Gutenbergfestes in Leipzig 1840: Die *Sinfonie Nr. 2 „Lobgesang“* (op. 52), einer Sinfonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift, erinnert ihn an die *Neunte* von Beethoven, und – als wäre das nicht schon Apotheose genug – verkündet er den „mit Chor unterbrochenen Zweigesang ‚ich harrete des Herrn‘“ mit einer Lichtmetaphorik ohnegleichen: „Es war wie ein Blick in einen Himmel Raphael’scher Madonnenaugen.“⁴¹ Damit bestätigt er die präraffaelitische („nazarenische“) Wirkung dieses Werkes.

b) *Paulus*: Ein Geist stiller Ergebenheit, eine keusche, demütige Gesinnung spiegelt sich in manchen Chorsätzen und Arien des *Paulus*, in der von „harfenden“ Violinfiguren begleiteten Seligpreisung des Märtyrers Stephanus oder der ins Sentimentale abgleitenden Tenorkavatine „Sei getreu bis in den Tod“.

„Auch kraftvoll herbe, dramatisch gespannte Partien lösen sich in mild versöhnlicher Stimmung, in frommer Kontemplation. Fraglos hatte Heinrich Heine das rechte Gespür, wenn er nach der Pariser Aufführung den Vergleich mit der nazarenischen Kunst Johann Friedrich Overbecks wagte.“⁴²

c) *Elias*: Nach dem Zeugnis des Komponisten und Gewandhauskapellmeisters Carl Reinecke wurde das mild überglänzte Engelsterzett „Hebe deine Augen auf“ im vergangenen Jahrhundert in deutschen und englischen Dorfschulen gesungen, selbst weitere Chöre und Arien wurden in ihrer innigen Schlichtheit geradezu „Volkseigentum“; nicht zufällig erinnert das Engel-Solo „Sei stille dem Herrn“ in seiner ersten, von Eric Werner mitgeteilten Fassung an eine alte schottische Ballade. Was das spätere Oratorium jedoch vom *Paulus* unterscheidet, ist „der dramatische Atem, den Mendelssohn dieser Partitur eingehaucht hat“.⁴³

³⁸ Frankfurt, den 3. Juli 1839, in: *Briefe 2*, S. 130.

³⁹ Worbs, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 119.

⁴⁰ Vgl. a. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker 3* (Reprint der Ausgabe Leipzig 1854), Wiesbaden 1985, S. 43: Speziell in Verbindung mit dem Psalm *Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser* (op. 42) spricht er von „Grazie“, die „sich hier offenbart, die Zartheit und Reinlichkeit der Behandlung [...]“.

⁴¹ Ebd., S. 246.

⁴² Worbs, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 120 f.

⁴³ Ebd., S. 121.

Rezeptionsästhetische Momente erinnern an das „Programm“ der Nazarener, wie der britische Prinzgemahl Albert intuitiv erkannt hat. Er hat Mendelssohn am 24. April 1847 nach einer Londoner Aufführung des *Elias* in ein Textbuch des Oratoriums folgende Widmung geschrieben:

„Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienst einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst, wie ein anderer Elias treu zu bewahren [...]“⁴⁴

Es geht also um „treue“ Bewahrung der „wahren Kunst“. So wie fast alle Nazarener Konvertiten sind, letztlich auch Mendelssohn, geben alle vor, der „wahren“ christlichen Kunst zu dienen. Nicht die Ernsthaftigkeit ist es, die Heinrich Heine an Mendelssohn kritisierte, sondern die Wahrhaftigkeit:

„Mendelssohn bietet uns immer Gelegenheit, über die höchsten Probleme der Ästhetik nachzudenken. Namentlich werden wir bei ihm immer an die große Frage erinnert: was ist der Unterschied zwischen Kunst und Lüge? Wir bewundern bei diesem Meister zumeist sein großes Talent für Form, für Stilistik, seine Begabnis, sich das Außerordentlichste anzueignen, seine reizende schöne Faktur, sein feines Eidechsenohr, seine zarten Fühlhörner und seine ernsthafte, ich möchte fast sagen passionierte Indifferenz.“⁴⁵

Doch was Heine nicht erkannte oder erkennen wollte, war Mendelssohns Wahrhaftigkeit. Sie verklärte dessen vermeintliche „Indifferenz“ und ermöglichte das, was nur wenigen Nazarenern gelang, den „Blick in einen Himmel Raphael’scher Madonnenaugen“ (s. o.).

⁴⁴ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, hrsg. v. Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig ⁴1864, S. 460.

⁴⁵ AAZ vom 25. April 1844 (*Lutetia*, Anhang. Musikalische Saison von 1844. Zweiter Bericht), zitiert nach Müller, *Heinrich Heine*, S. 153.

Casta diva

Zur Rezeption Jenny Linds in der Musikkultur um 1850

von Sonja Gesse-Harm (Katlenburg-Lindau)

In der *Späteren Notiz* konstatiert Heinrich Heine über Jenny Lind:

„Seit Gustav Adolf, glorreichen Andenkens, hat keine schwedische Reputazion so viel Lärm in der Welt gemacht wie Jenny Lind. Die Nachrichten, die uns darüber aus England zukommen, grenzen ans Unglaubliche. In den Zeitungen klingen nur Posaunenstöße, Fanfaren des Triumphes; wir hören nur Pindarsche Lobgesänge. Ein Freund erzählte mir von einer englischen Stadt, wo alle Glocken geläutet wurden, als die schwedische Nachtigall dort ihren Einzug hielt; der dortige Bischof feyerte dieses Ereigniß durch eine merkwürdige Predigt. In seinem anglicanischen Episkopalkostume [...] bestieg er die Kanzel der Hauptkirche, und begrüßte die Neuangekommene als einen Heiland in Weibskleidern, als eine Frau Erlöserinn, die vom Himmel herabgestiegen, um unsre Seelen durch ihren Gesang von der Sünde zu befreyen, während die andern Cantatrics eben so viele Teufelinnen seyen, die uns hineintrillern in den Rachen des Satanas. Die Italienerinnen Grisi und Persiani müssen vor Neid und Aerger jetzt gelb werden wie Canarienvögel, während unsre Jenny, die schwedische Nachtigall, von einem Triumph zum andern flattert.“¹

So sarkastisch Heine hier auch seine Feder führt, das Bild, das er damit von Jenny Lind entwirft, entspricht der zeitgenössischen Rezeption.² Wie schon zuvor in Stockholm, Kopenhagen, Berlin und Wien feierte Lind auch in London außergewöhnliche Erfolge, die nach ihrem dortigen Debüt am 4. Mai 1847 schnell in ein „Jenny Lind fever“³ gipfelten, von dem durch eine Tournee alsbald ganz England ergriffen wurde. Tatsächlich sollen bei Linds Ankunft in Norwich (1847 und 1849) die Glocken der Stadt geläutet haben.⁴ Dieser fürstliche Empfang der Sängerin markiert zweifelsohne einen ungewöhnlichen Vorgang, wodurch deren Nimbus einer Heilsbringerin einmal mehr betont wurde. Darüber hinaus logierte die Künstlerin während ihres dortigen Aufenthaltes im Kreise der Familie Edward Stanleys, des Bischofs der Stadt, der doch sonst aufgrund seines geistlichen Standes der Bühne und dem Theaterbetrieb so kritisch gegenüber stand.⁵ Bereits mit diesem Beispiel befindet man sich inmitten eines Phänomens: Ein gefeierter Opernstar trotz dem Stigma der leichtlebigen Grisette und erweist sich in den Augen der Rezipienten als „reine keusche Priesterin“ der Kunst.⁶

¹ Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf (im folgenden DHA), Bd. 14/1, Hamburg 1990, S. 143. Die „Spätere Notiz“ erschien 1854 in *Lutezia* und repräsentiert die überarbeitete Fassung eines Artikels über Jenny Lind vom 7. Mai 1847 (s. dazu DHA 14/2, Hamburg 1991, S. 1507 ff.).

² Giacomo Meyerbeer formuliert den grandiosen Erfolg Linds in einem nur zwei Monate später (24. Juli 1847) verfassten Brief an die Sängerin interessanterweise mit ähnlichen Worten: „Die Nachrichten von Ihren so riesenmäßigen unerhörten Triumphen in der brittischen Hauptstadt, deren Beschreibung die Runde durch alle europäischen Zeitungen gemacht hat, haben mich als Ihren enthusiastischen Bewunderer und treuen Freund entzückt, aber nicht überrascht (Giacomo Meyerbeer: *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Heinz und Gudrun Becker [im folgenden MBT], Bd. 4, Berlin 1985, S. 284). Siehe darüber hinaus auch J. P. Schmidt in einem Brief an Meyerbeer vom 8. Juni 1847, MBT 4, S. 250: „Die Erfolge von Jenny Lind grenzen an das Wunderbare!“

³ Jenny Maria Maude: *The life of Jenny Lind*, London 1926 [Reprint Edition 1977], S.85, 98 f., Henry Scott Holland/William Smith Rockstro: *Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt: Her early art-life and dramatic career. 1820–1851*. From original documents, letters, ms. Diaries &c., collected by Mr. Otto Goldschmidt, Bd. 2, London 1891, S. 81.

⁴ Siehe dazu Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 163, 165 sowie S. 256.

⁵ Siehe Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 311: „In those days, such an invitation to one who was engaged at the Opera, was remarkable enough. English society, and especially, English religious society, was strangely [...] conventional, bound up in rigid formularies of etiquette.“ Stanley selbst spricht gegenüber Lind von den „snares and temptations of a profession so peculiarly dangerous to one so young“ (Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 316).

⁶ *Aus den Tagebüchern von Heinrich Brockhaus*. In fünf Theilen. Als Handschrift gedruckt. Zweiter Theil, Leipzig 1884, S. 76: „Die Kunst ist ihr eben ein Heiligthum und sie ist eine reine keusche Priesterin derselben.“ Siehe zudem

Dabei sind es bei Weitem nicht nur die stimmlichen Fähigkeiten, die zu diesem Urteil geführt haben. Es ist vor allem auch Linds Persönlichkeit, die mit der ihr attestierten Natürlichkeit und insbesondere mit ihrem ausgeprägten Sinn für Wohltätigkeit die Menschen nicht nur begeisterte, sondern deren Herzen gewann. So zieht sich Linds Ruhm (in besonderer Ausprägung in England und den USA) bemerkenswerterweise durch alle Schichten der Bevölkerung. Monarchen legen ihr Blumenkränze und Juwelen zu Füßen, Bedienstete kaufen Lind-Fanartikel, Anekdoten über ihre philanthropischen Taten kursieren sagemumwoben im Land, und bei nahezu jeder Aufführung kommt es zu Volksaufläufen, wobei Opern- und Konzertbesucher beim Einlass aufgrund des starken Andrangs mitunter um ihre Garderobe oder gar um ihr Leben fürchten müssen.⁷ Die Sängerin selbst hat dabei die Vorsichtsmaßnahmen des modernen Starrummels zu ergreifen, wie er eigentlich erst in den großen Zeiten Hollywoods zutage tritt. So schlüpft sie durch Hintereingänge, weicht auf Seitenstraßen aus oder genießt sogar die Ablenkung der Massen durch Doubles. Weder herausragende Primadonnen wie Maria Malibran, Guidetta Pasta, Angelica Catalani, Fanny Persiani, Giulia Grisi oder Henriette Sontag noch so international gefeierte und begehrte Komponisten wie Giacomo Meyerbeer und Felix Mendelssohn Bartholdy, die im Übrigen beide Linds Kunst sehr schätzten, teilten mit der schwedischen Sängerin diese bemerkenswerte Form der Popularität.⁸ Sie war „un vrai diamand de génie“,⁹ ein Star von Weltruhm,¹⁰ und Kinder, Tiere (darunter nicht zuletzt auch Singvögel), Puppen, Städte sowie öffentliche Einrichtungen wurden nach ihr benannt.¹¹ Sogar die schwedische Reichsbank setzte ihr ein Denkmal, indem der 50-Kronen-Schein seit der Währungsunion 1873 mit Linds Konterfei und einem kurzen Notenzitat aus *Norma* geschmückt wird. Es ist dieser Ruhm, der dazu geführt hat, dass man Lind noch nicht einmal gehört haben muss, um Lind zu lieben.

Dieses Phänomen erkannte 1849 besonders auch der amerikanische Journalist und Unternehmer Phineas T. Barnum. Der „König des Humbugs“, wie er von seinen Zeitgenossen titulierte wurde, war damals schon ein Allroundtalent auf dem Gebiet des Entertainments. So besaß er nicht nur ein Museum, in dem allerhand Kuriositäten ausgestellt wurden, sondern reiste von 1843–1847 auch mit einem Kleinwüchsigen namens „General Tom Thumb“ durch Amerika, der sein Publikum auf mannigfache Weise zu

Gesammelte Schriften von Ludwig Rellstab, Bd. 20, Leipzig 1848, S. 394: „Sie beschirmt in der Kunst deren tiefstes, ewig unveräußerliches Recht: eine Weihe, Erhebung und Heiligung zu üben [...]. In diesem Sinne ist die Kunst ein gemeinsames Bekenntnis für Alle und die Künstlerin nur die Priesterin, die es ausspricht.“

⁷ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 67.

⁸ Gleichwohl darf an dieser Stelle nicht unbemerkt bleiben, dass speziell diese beiden Komponisten Linds internationale Karriere bedeutend gefördert haben. So hat Mendelssohn etwa wiederholt Linds Versagensängste vor den ersten Engagements in Wien und London beschwichtigt, welche beinahe ihr dortiges Erscheinen vereitelt hätten, während Meyerbeer ihr überhaupt erst den Weg auf eine deutsche Opernbühne geebnet hat. Lind hätte keine bessere Chance bekommen können, als mit der Rolle der Vielka in *Ein Feldlager in Schlesien* sogleich zur Primadonna Meyerbeers – des seinerzeit wohl begehrtesten Opernkomponisten – in Berlin zu avancieren. Die künstlerische Würdigung durch Meyerbeer, aber auch durch Mendelssohn war das Eintrittsbillet in die besten musikalischen und gesellschaftlichen Kreise (s. dazu auch MBT 3, S. 787 sowie MBT 4, S. 39 und S. 589).

⁹ Urteil Meyerbeers nach der Darstellung der Lind-Biographin Joan Bulman, s. MBT 3, S. 787.

¹⁰ Siehe dazu auch W. Porter Ware/Thaddeus C. Lockard: *P. T. Barnum presents Jenny Lind. The American Tour of the Swedish Nightingale*, Baton Rouge/London, S. 137. Resümierend über Linds Tournee durch die USA urteilen die Autoren: „She returned with an international renown, famous as the world’s queen of song [...]“

¹¹ Eva Öhrström: *Jenny Lind. The swedish nightingale*, Stockholm 2000, S. 32 f., Nils-Olof Franzén: *Jenny Lind – Die schwedische Nachtigall. Eine Biographie*, Berlin 1990, S. 139.

begeistern wusste. Sogar in Paris, besonders aber in London gewann der „General“ bis hin zu Queen Victoria die Herzen der vornehmlich feinen Gesellschaft. Zwei Jahre später aber richtete der Schausteller sein Augenmerk schließlich auf eine neue Attraktion, die er als „the greatest musical wonder in the world“¹² pries, und engagierte Jenny Lind einzig aufgrund ihrer sagenhaften europäischen Reputation für eine neunmonatige Amerikatournee. Dabei wusste er jedoch vor allen Dingen auch deren Ruf als Wohltäterin zu vermarkten: „Sie war eine Frau, die man verehrt hätte, auch wenn sie gesungen hätte wie eine Krähe“, soll der Manager über die Künstlerin geurteilt haben.¹³

Im Folgenden soll versucht werden, die einzelnen Facetten dieser Jenny Lind-Faszination näher zu beleuchten. Dabei richtet sich der Blick sowohl auf das Phänomen der als engelsgleich rezipierten Künstlerin¹⁴ als auch auf den modernen Starkult, welcher vor und um 1850 in der Form, wie er sich bei Jenny Lind konstatieren lässt, kaum seinesgleichen hat. Wie ist es zu erklären, dass Jenny Lind bereits zu Lebzeiten wie eine Ikone verehrt, ihr Gesang zur Legende wurde und sie bis über das 19. Jahrhundert hinaus ein Gegenstand der Rezeption blieb?

„Teufel nochmal, wie gut sie singt! Mein altes Herz ist ganz aufgelöst“, soll der finnische Komponist Fredric Pacius 1843 über Lind geschwärmt haben,¹⁵ und der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick urteilte lakonisch „Was Jenny Lind singt, ist alles schön!“¹⁶

Dass Linds sängerische Fertigkeiten den Ausgangspunkt für ihren enormen Erfolg bilden, versteht sich von selbst. In der wohlwollenden, jedoch nach wie vor grundlegenden Studie von H. S. Holland und W. S. Rockstro werden diese wie folgt charakterisiert:

„The voice was a brilliant and powerful Soprano, combining the volume and sonority of the true *Soprano drammatico* [...] with the lightness and flexibility peculiar to the more ductile and airy *Soprano sfogato*, with the characteristic tenuity of which it had, however, nothing in common.“¹⁷

Der stimmliche Ambitus habe sich vom *h* der kleinen Oktave bis zum *g*“ erstreckt,¹⁸ wobei die verschiedenen Register zugunsten eines homogenen Ganzen kunstvoll miteinander vermischt wurden.¹⁹ Bestimmte Töne erwiesen sich jedoch als besonders reizvoll: das *a*“ und das *fis*“.²⁰ Dank ihrer zehnmönatigen intensiven Studien bei Manuel Garcia, dem Bruder Maria Malibrans und Pauline Viardot-Garcias, wurde ihre Stimme angeblich „clear, soft and supple; it had deepened, with a mellifluous timbre, and the silver-crystalline tones of the higher registers resembled birdsong. Her voice complied in every subtle nuance, and she attained a technical perfection with which she astounded listeners.“²¹

¹² Phineas T. Barnum: *The life of P. T. Barnum, written by himself*, Urbana and Chicago 2000, S. 297 [Erstveröffentlichung New York 1855].

¹³ Siehe Franzén, S. 265.

¹⁴ Vgl. Bluford Adams: *E Pluribus Barnum. The Great Showman and the Making of U.S. Popular Culture*, Minneapolis/London 1997, S. 41 sowie Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 430.

¹⁵ Siehe Franzén, S. 98.

¹⁶ Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel 1987, S. 166.

¹⁷ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 294.

¹⁸ Ebd. Siehe dazu auch Maude, S. 128.

¹⁹ Vgl. Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 295.

²⁰ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 295 f., sowie Öhrström, S. 48. Felix Mendelssohn, der nicht nur ein guter Freund, sondern auch ein großer Bewunderer Linds war, hat der Schönheit ihres *fis*“ in seinem *Elias* Rechnung getragen (s. die Witwenszene, Nr. 8, sowie die Arie „Höre, Israel“, Nr. 21; vgl. dazu Arntrud Kurzhals-Reuter: *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys*, Tutzing 1978, S. 75, S. 157 sowie Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 243).

²¹ Öhrström, S. 10.

Indes wird Holland/Rockstros Einschätzung Linds als „powerful soprano“ von zeitgenössischen Urteilen relativiert. So notiert etwa Giacomo Meyerbeer in seinem Tagebuch, dass die Partie der Vestalin bei aller Vortrefflichkeit des Gesangs „für ihre zarte[n] Stimmittel etwas zu gewaltsam“ sei.²² Auch August Schmidt, Rezensent der *Allgemeinen Wiener Musikzeitung*, betont „den eigentümlichen Reiz dieser zarten Stimme“, verweist aber gleichermaßen auf „den gelegentlichen Mangel an Kraft“.²³ Ludwig Rellstab charakterisiert Linds Stimme als „nicht ohne Fülle, doch mehr wohltönend als stark“.²⁴

Fanny Mendelssohn, die Lind als *Norma* in Berlin gehört hatte, urteilte über deren Stimme besonnen:

„Ihre Stimme ist von der haarscharfen Reinheit, die an u. für sich so erquicklich wirkt, dabei außerordentlich u. vorzüglich schön in den höhern Tönen bis b, ihre Fertigkeit ist nicht gerade hervorragend, aber ganz ausreichend um jede große Rolle damit zu singen, Triller sehr gut, Vortrag u. Ausdruck, soviel man in dieser weichlichen Musik beurtheilen kann, sehr stark u. schön, wie auch das Spiel.“²⁵

Trotz der leisen Vorbehalte der Komponistin gegenüber der „Fertigkeit“ des Gesangs attestierte man Lind im Allgemeinen eine außergewöhnlich subtile stimmliche Flexibilität. Allerdings zählte diese angeblich nicht zu den naturgegebenen vokalen Fähigkeiten der Schwedin, sondern war hart erarbeitet.²⁶ Eine wesentliche Grundlage bildete dabei die Aneignung einer akkuraten Atemtechnik, die ein zentraler Gegenstand in Garcias Unterricht war.²⁷ Die Kunst des sauberen, bruchlosen Nachatmens befähigte sie zu einer fein nuancierten, expressiven Intonation. So war es ihr möglich, einen Ton nicht nur dynamisch, sondern auch in seiner klangfarblichen Abstufung vollkommen zu beherrschen. Dabei zählten speziell ihr *pianissimo*, ihr *messa di voce* und ihre Triller zu den herausragendsten, viel gelobten Eigenschaften ihres sängerischen Könnens, das die Hörer von Stockholm bis Havanna immer wieder faszinierte. „Sie singt ungewöhnlich rein und sicher, und ihr Piano ist fest und ausgeglichen wie ein Haar“, schreibt Frédéric Chopin am 11. Mai 1848 an seinen Freund Grzymala.²⁸ Tatsächlich ist dieses Phänomen von den Zeitgenossen wiederholt betont worden. „Her delicious pianissimo thrilled to the heart“, schwärmt ein Kritiker der Londoner *Times*.²⁹ In der *Nashville Daily American* wird diese Kunst wie folgt charakterisiert:

„Another of the more special beauties which particularly mark the voice of Mademoiselle Lind is the unexampled quality and delicacy of its *piano*. Indeed, this is marvelous. If music becomes divine in its utterance it is in the moment when on her lips it sinks almost into a whisper, when the delicate melody is heard in every corner of the theatre. While the breath which a bare whisper would at once destroy the effect is finding its way through every portion of the house, nothing can be more thrillingly poetical. [...] It can literally be compared to nothing of which we have previously any experience in the beauties and capabilities of sound.“³⁰

²² Siehe Tagebucheintrag vom 5. Februar 1846, MBT 4, S. 23.

²³ *Allgemeine Wiener Musikzeitung* vom 25. April 1846, S. 198; hier zitiert nach MBT 4, S. 524, Anm. 51, 1.

²⁴ Rellstab, S. 388.

²⁵ Brief an Felix Mendelssohn vom 21. Dezember 1844, in: „Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich“. *Fanny und Felix Mendelssohn. Briefwechsel 1821–1846* (im Folgenden *Briefwechsel Mendelssohn*), hrsg. von Eva Weissweiler, Berlin 1997, S. 378.

²⁶ Siehe Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 297, sowie Maude, S. 129.

²⁷ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 131.

²⁸ *Friedrich Chopins gesammelte Briefe*, hrsg. von Bernard Scharlitt, Leipzig 1911, S. 259.

²⁹ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 98. Vgl. dazu auch ebd., S. 296, sowie Maude, S. 129.

³⁰ Ware/Lockard, S. 81 f. Siehe zu Linds *Pianissimo* auch Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 331 (Anmerkung zu Linds Vortrag zu Bergs *Herdegossen*), sowie ebd., Bd. 2, S. 148 ff.

Linds Technik des *messa di voce* stehe „alone – unrivalled by any other singer“ – so ein mit der Künstlerin befreundeter Musiker nach ihrer Rückkehr aus Paris an die Stockholmer Heimatbühne.³¹ Die Biographen Holland/Rockstro sprechen von Linds „marvellous command of the *messa di voce* which enabled her to swell out a *crescendo* to its utmost limit, and follow it, without a break, with a *diminuendo* which died away to the end of the note that no ear could detect the moment at which it faded into silence“.³²

Als einzigartig wurden aufgrund ihrer makellosen Ausführung auch die Triller der Sängerin beurteilt:

„As for her trills, we confess that we should feel puzzled to suggest any capability of improvement. Nothing could well be more correct – more rapid – or more thoroughly musical. Here it is that her voice more nearly approximates to the warblings of the feathered choir. Now it increases and again it falls in volume. At one time it gushes forth, flooding the senses with its wondrous melody and at another it vibrates, so sweetly and so deliciously on the ear, that the listener cannot but acknowledge that in the mechanical portion of the art – that which is acquired by arduous and laborious study – she has no equal.“³³

Tatsächlich geht aus den bei Holland/Rockstro erwähnten Trillerübungen hervor, dass Lind diese wie jede sängerische Technik mit peinlichster Genauigkeit studierte.³⁴ Fanny Mendelssohn bewertete ihre Triller, wie oben bereits zitiert, schlicht und einfach als „sehr gut“.³⁵

Indes bestand Linds Qualität als Sängerin offenbar nicht nur in technischer Brillanz, sondern gleichermaßen auch in dem Bemühen um eine poetische Erschließung des Textes. So bleibt dieser nicht einzig ein Vehikel der Gesangskunst, der zu Gunsten virtuoser Fioraturen vernachlässigt wird. Vielmehr wird dem romantischen Ideal einer Verbindung von Dichtung und Musik Rechnung getragen. Dies bringt etwa der finnische Dichter Johan Ludvig Runeberg 1843 zum Ausdruck, wenn er schreibt:

„Sie hat mich ganz und gar umgewandelt, früher habe ich geglaubt, daß Poesie und Musik nie miteinander vermählt werden könnten, sondern miteinander nur auf Junggesellenfuß lebten, nun aber sehe ich, daß sie innig vereint werden können.“³⁶

Robert Schumann, dessen Werk in besonderem Maße von der Synthese dieser beiden Schwesterkünste geprägt ist, rühmt Linds außerordentliche Auffassungsgabe bei der Darbietung einiger seiner Lieder:

„[...] dies klare Verständniß von Musik und Text im ersten Nu des Ueberlesens, diese einfach natürliche und tiefste Auffassung zugleich auf das Erstmal-Sehen der Composition hab' ich in dieser Vollkommenheit noch nicht angetroffen.“³⁷

Runeberg und Schumann attestieren der Sängerin damit nicht nur ein subtiles musikalisches Einfühlungsvermögen, sondern auch literarisches Verständnis.³⁸ Dies setzte natürlich auch die Beherrschung der Sprache voraus, in der sie sang. So erging sie sich während ihrer ersten Berliner Saison (1844/45) in strengen Exerzitien bei Charlotte

³¹ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 157.

³² Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 300.

³³ Ware/Lockard, S. 82.

³⁴ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 297 ff.

³⁵ *Briefwechsel Mendelssohn*, S. 378.

³⁶ Siehe Franzén, S. 99.

³⁷ Robert Schumann: *Tagebücher*, Bd. 2, hrsg. von Gerd Nauhaus, S. 411 (Eintrag vom Januar 1847).

³⁸ Vgl. dagegen Meyerbeer, der Linds musikalische Auffassung durchaus auch kritisierte, da sie von den zwei neuen Schlüssen, die der Komponist für die Wiener *Vielka* angefertigt hatte, den „nach meiner Ansicht schwächeren“ gewählt habe (Tagebucheintrag vom 17. Januar 1847, MBT 4, S. 183).

Birch-Pfeiffer, um des Deutschen mächtig zu werden.³⁹ Es gehörte zu Linds künstlerischen Grundsätzen, dass der musikalische Vortrag eines Textes vom sprachlichen Know-how des Interpreten abhing. Dabei war nicht zuletzt auch das akribische Feilen an der Aussprache wichtig. Beispielsweise sei von der Sängerin stundenlang das Wort „zersplittre“ geübt worden, das, auf dem hohen *b* in Bellinis *Norma* intoniert, selbst von Muttersprachlern mitunter zu „zersplättre“ verzerrt würde.⁴⁰ Überdies sträubte sich Lind gegen schlechte Übersetzungen, die den musikalischen Fluss störten. So wurde der ins Deutsche übertragene Text der Julia aus Spontinis *Vestalin* mithilfe Charlotte Birch-Pfeiffers überarbeitet, „in order to rectify false emphasis, to provide better opportunities for taking breath, and to supply a smooth and more flowing translation of the entire part of Julia“.⁴¹ Indes setzte sich die Künstlerin nur insofern über Originaltexte und Notationen hinweg, als sie etwa die *Casta diva*-Arie nicht in G-, sondern in F-Dur sang.⁴² Generell sei ihr, zumindest in der Darstellung von Holland/Rockstro, der Wille des Komponisten heilig gewesen. Diese unbedingte Texttreue habe in einigen Fällen sogar zu aufführungspraktischen ‚Korrekturen‘ geführt. So besann sich Lind etwa in Mozarts *Don Giovanni* auf die ursprüngliche Fassung, indem sie sowohl die Secco-Rezitative als auch die *Scena ultima*, die drei letzten Nummern des Finales, auf der Berliner Bühne 1845 wieder einführte.⁴³

Jedoch geht aus dem Briefwechsel Giacomo Meyerbeers hervor, dass die Sängerin in puncto Werktreue sehr wohl auch auf Abwege geraten ist. So kritisierte Johann Peter Lyser, dass Lind sich nicht Pokornys verstümmelter Wiener Inszenierung von Meyerbeers *Ghibellinen* widersetzt habe.⁴⁴ Zudem sei auch *Robert le diable* in der mit Lind besetzten Londoner Aufführung stark gekürzt gewesen, so dass der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von einem „gräßlichen Kunstmord“ gesprochen habe.⁴⁵ Allerdings wäre zu überlegen, ob in diesen Fällen nicht auch behördliche Zensurmaßnahmen diesen Missstand zumindest mitbedingt haben, gegen die selbst das charmante Fräulein Lind nichts auszurichten vermochte. Ungeklärt ist zudem, ob die Sängerin für London tatsächlich beabsichtigt hatte, das Flötenstück aus *Vielka* in Rossinis *Barbier von Sevilla* unterzubringen. Meyerbeer unterband dies drohende Unheil jedenfalls mit der Lind gegenüber geäußerten Bitte, dieses Stück nicht in London zu singen, bevor nicht die gesamte Oper dort gegeben werden könne.⁴⁶

Bemerkenswert ist, dass Lind es verstanden hat, ihre technische Präzision und weitgehende Texttreue mit Natürlichkeit, Unmittelbarkeit und Intuition zu vereinen und

³⁹ Vgl. Franzén, S. 119, Maude, S. 65, sowie Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 220 f.

⁴⁰ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 300.

⁴¹ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 338.

⁴² Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 214 [Anmerkung]. Die Autoren weisen dabei darauf hin, dass diese Änderung sowohl bei Aufführungen als auch in Drucken seither allgemein gebräuchlich sei.

⁴³ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 303. Vgl. jedoch *Das Mozart-Lexikon*, hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brügger, Bd. 6, Laaber 2005, S. 183, 185. Hier wird deutlich, dass die Handhabung der letzten Szene bereits in den ersten Aufführungen bis hinein in das 20. Jahrhundert sehr variantenreich gewesen ist. Lind wirkte hier also nicht prägend.

⁴⁴ Siehe MBT 4, S. 529 f., Anm. 87, 2.

⁴⁵ Siehe Brief Meyerbeers an Amalia Beer vom 12. Juli 1848, MBT 4, S. 409, sowie den Kommentar, S. 604, Anm. 409, 1.

⁴⁶ Vgl. Tagebucheintrag vom 2. Juli 1847, MBT 4, S. 265 sowie Brief Meyerbeers an Lind vom 24. Juli 1847, MBT 4, S. 284.

somit ihr künstlerisches Ideal umzusetzen.⁴⁷ Ihre Akkuratessse besaß Seele; sie war keine Hoffmann'sche Olympia. „It was not Art. It was a manifestation of Nature. Its involuntariness was its charm, its fascination“, schwärmt ein Kritiker des *New York Morning Express*.⁴⁸

Dass Lind ‚zu Herzen ging‘, wurde von einem Großteil der Rezipienten auch auf ihre außergewöhnliche Darstellungskunst zurückgeführt. „[...] und welch ein Spiel! Ja, das Wort selbst ist ein Widerspruch! es war Natur! Etwas Wahreres ist nie über eine Bühne gegangen!“, schreibt Hans Christian Andersen hingerissen über Linds Darbietung in Donizettis *Regimentstochter*.⁴⁹ Linds schauspielerische Fähigkeiten müssen in der Tat – zumal für eine Operndiva – faszinierend gewesen sein. Besonders die von Andersen angesprochene Oper gehört diesbezüglich – um im Bild ihrer Rolle zu bleiben – zu den Paradenstücken der Künstlerin, die in Stockholm, München, Wien und London aus ihrem Repertoire hervorstrahlte. Dieser Erfolg ist umso bemerkenswerter, als man in der englischen Hauptstadt vor Linds Darbietung kaum Gefallen an Donizettis Oper bekundet hatte. Es habe dieser angeblich an Seele gefehlt.⁵⁰ Jenny Lind behob diesen vermeintlichen Mangel mit der außergewöhnlichen Natürlichkeit ihres dramatischen Könnens. Es war ‚ihre‘ Oper, die angeblich nur von ihren Auftritten gelebt habe:

„The piece was absolutely devoid of attraction, when she was absent from the stage. But, the moment she appeared she held her audience spell-bound. The artless simplicity of her manner; the pretty mocking ways; the captivating *bonhomie*; [...] all this formed an attraction absolutely irresistible.“⁵¹

Clara Schumann bezeichnete Lind als „eine reizende, veredelte Regimentstochter“, deren Spiel „ganz eigentümlich“ sei.

„Nie habe ich in der Weise spielen gesehen als von ihr, es liegt ein eigener Zauber in all ihren Bewegungen, eine Grazie, Naivität, und ihr Gesicht – jeder einzelne Teil betrachtet – nicht schön zu nennen, ist doch von einer Anmut, ihr Auge so poetisch, daß man unwillkürlich ergriffen wird.“⁵²

Die Meinung, „her dramatic power was quite as great as her musical genius“, ist unter den Zeitgenossen kein Ausnahmefall gewesen.⁵³ Immer wieder faszinierte Jenny Lind ihr Publikum durch die Unmittelbarkeit ihres Spiels, durch die Unmittelbarkeit ihres künstlerischen Ausdrucks: „Mlle Lind a été admirable comme chanteuse & comme actrice“, bemerkt Meyerbeer gegenüber Louis Gouin,⁵⁴ und der Theaterkritiker Heinrich Theodor Rötcher urteilt über Linds Darstellung der Valentin, dass in dieser „sich die höchste Vollendung des Gesanges mit der tragischen Gewalt des Spiels, wie bei keiner

⁴⁷ Lind selbst betonte ihren hohen Anspruch, der von harter Arbeit, aber auch von Inspiration geprägt wurde, 1865 gegenüber P. Weselgren, dem Herausgeber des *Biografiskt Lexicon*: „As to the greater part of what I can do in my art, I have myself acquired it by incredible work, and in spite of astonishing difficulties, it is from Garcia alone that I learned some few important things. To such a degree had God written within me what I had to study. My ideal was (and is) so high, that no mortal was to be found who, in the least degree, could satisfy my demands; therefore I sing after no one's ‚methode‘ – only after that of the birds (as far as I am able); for their Teacher was the only one who responded to my requirements for truth, clearness, and expression [...]“ (zitiert nach Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 446).

⁴⁸ *New York Morning Express* vom 11. September 1850; hier zitiert nach Adams, S. 48.

⁴⁹ Hans Christian Andersen: *Das Märchen meines Lebens. Briefe, Tagebücher*, München 1961, S. 305.

⁵⁰ Siehe Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 105.

⁵¹ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 107.

⁵² Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig 1905, S. 148.

⁵³ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 199. Siehe zudem auch Rellstab, S. 388: „Die Darstellerin ist ihr aber, in plastischer Beziehung namentlich, vollkommen gleich an Trefflichkeit.“

⁵⁴ Brief an Gouin vom 30. Januar 1846, MBT 4, S. 20.

andern Darstellerin der Gegenwart, vereinigen“.⁵⁵ Weit entfernt von gekünstelter Attitüde, sprach die Schwedin ihr Publikum mit einer außergewöhnlichen dramatischen Gestaltungsgabe an, gelang es ihr, Musik und Text durch stimmliche Brillanz und dramatische Exzellenz in idealer Weise zu amalgamieren und zu beleben, so dass man in ihr das Idealbild einer Opersängerin erblickte: „[...] she raised the ideal perfection of dramatic singing – of that union of the most exquisite vocal *technique* with the most finished expression of dramatic truth.“⁵⁶ Wenn Lind auf der Bühne stand und ihre Rolle spielte, führte sie ihr Publikum in eine neue Realität⁵⁷ – ein Phänomen, das man ein Jahrhundert später auch an Maria Callas rühmte,⁵⁸ und das zweifelsohne bei beiden Diven von besonderer Bedeutung für deren legendären Erfolg war.

Dass Lind auch als Darstellerin eine überragende Wirkung auf ihr Publikum hatte, begründet sich neben dem Talent sicherlich in der profunden Ausbildung, die ihr – kaum zehnjährig – bereits ab 1830 am Königlichen Theater in Stockholm erteilt wurde. Hier nämlich stand das Mädchen in den ersten Jahren keinesfalls als Sängerin – dazu mangelte es ihrer Stimme altersbedingt sicherlich noch an Größe –, sondern als Schauspielerin auf der Bühne.

Das natürliche Spiel Jenny Linds, dieses vollkommene Aufgehen in einer Bühnengestalt führte mitunter zu unkonventionellen Rolleninterpretationen. Sehr deutlich zeigt sich dies an Linds Darstellung der Norma. Gehörte es nämlich zu den Grundsätzen der Künstlerin, nur das zu spielen, was ihre (moralische) Überzeugung rechtfertigte, so wurde aus der erbarmungslosen Priesterin, wie sie von Giudetta Pasta⁵⁹ und Giulia Grisi zuvor verkörpert wurde, eine barmherzige, entsagungsvolle Frau und eine liebende Mutter.⁶⁰ Linds Norma „fußt überall auf dem Element der Liebe“, urteilte Rellstab.⁶¹ Außer in England, wo Grisis Interpretation noch aktuell vor Augen stand, würdigte man die „womanly tenderness“, die der Druidenpriesterin nun eigen war.⁶² Dennoch gab es auch dort Stimmen, die ihren Ansatz als „holier, purer, than the other“ würdigten.⁶³ Statt eine unnahbare Rachegöttin vorzustellen, die sich schließlich mit drastischer dramatischer Klimax in den Opfertod stürzt, verleiht Lind dieser Figur von Beginn an die Facette des – offenbar eher stillen – Selbstzweifels. Norma wird durch Lind menschlich, sie wird entmythologisiert und damit eine Identifikationsfigur, die ans Herz rührt. Dabei passte ihre von der Kritik wiederholt als „weiblich“ apostrophierte Haltung nicht nur in das Bild, das man von der Sängerin auch jenseits der Bühne hatte, sondern spiegelte zugleich die Haltung wider, die im 19. Jahrhundert bei einer Frau generell idealisiert

⁵⁵ *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, Beilage zu Nr. 50, 28. Februar 1846; hier zitiert nach MBT 4, S. 518.

⁵⁶ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 154.

⁵⁷ Siehe Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 323: „She possessed the genuine power of transposing her whole personality into a character. She had the magnetic influence which penetrated her audience through and through with her interpretation of the part which she was playing.“

⁵⁸ „[...] ihre Ausdruckskraft ging über die Noten hinaus und erreichte das überlebensgroße Wesen dieser Frau, dieser Legende“, berichtet Teodore Celli über Callas Darstellung von Cherubinis Medea; hier zitiert nach Stelios Galatopoulos: *Maria Callas. Die Biographie*, Frankfurt a. M. 2001, S. 138. Zudem s. ebd., S. 394: „Wenn die Callas sang oder besser gesagt, ihre Stimme formte, gestaltete sie eine lebendige Gestalt [...] und man wurde von ihr entrückt.“

⁵⁹ Bellini hatte die Partie der Norma eigens für Pasta komponiert.

⁶⁰ Dies war zumindest der Tenor in der zeitgenössischen Rezeption; s. dazu Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 115–123.

⁶¹ Rellstab, S. 388.

⁶² Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 212.

⁶³ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 166.

wurde. Spätestens seit Norma ist der Topos der Priesterin der Kunst auf das Engste mit Lind verbunden.⁶⁴

In diesem Sinne vermerkt auch Hans Christian Andersen in seinen Memoiren: „[...] ihr Auftreten und ihre Persönlichkeit zeigten mir die Kunst in ihrer Heiligkeit; ich hatte eine ihrer Vestalinnen gesehen.“⁶⁵ Darüber hinaus bezeichnet er Linds Verkörperung der Alice in Meyerbeers *Robert le diable* als „eine Offenbarung im Reiche der Kunst“.⁶⁶ Über ihre Darbietung in der *Regimentstochter* und der *Sonnambula* schwärmt er schließlich:

„[...] keine andere kann ihr in diesen an die Seite gestellt werden. Man lacht, man weint, es tut einem gut wie ein Kirchengang, man wird ein besserer Mensch! Man fühlt, daß Gott in der Kunst ist, und wo wir Gott von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen, dort ist eine heilige Kirche.“⁶⁷

Wenn Zeitgenossen – ob Musiker, Schriftsteller, Kritiker gleich welcher Nationalität – Linds Fähigkeiten als Sängerin und Darstellerin hervorheben, so fällt auf, dass sich relativ bald eine konstante Topik entwickelt, die vor allem von Qualitäten wie ‚heilig, rein, naiv, natürlich, anmutig‘ dominiert wird. Indem Lind jeglicher Attitüde und Starallüre fernzustehen scheint, wird sie zur idealen Repräsentantin romantischer Kunstreligion. Als Ausführende bringt sie nicht nur Worte zum Klingen. Mit ihrer im klassisch-romantischen Sinne naiven Auffassungsgabe vermittelt sie ihrem Publikum auch jene Metaebene, die die Aufführung einer Vokalkomposition zu einem ästhetischen Erlebnis, einer künstlerischen „Offenbarung“ erhebt.⁶⁸ Die Sängerin stellt sich nicht über das Musikstück, nutzt es nicht nur als Folie zur Darstellung einer sängerischen Fertigkeit; sie ist vielmehr ein Medium des Komponisten. Bleibt man in dem religiösen Bild, das Andersen oben aufwirft, so avanciert sie dadurch in der Tat zu einer Priesterin, die nur der Kunst dient.⁶⁹ Dass Meyerbeer, Mendelssohn und Schumann die Schwedin als Interpretin ihrer Werke hoch geschätzt haben, begründet sich somit sicherlich nicht nur in deren stimmlicher Qualität und technischer Brillanz, sondern vor allem auch in deren intuitivem Werkverständnis.

Wurde Lind von Komponisten und Dichtern zur Repräsentantin „einer heiligen Kirche“ in der Kunst stilisiert, so wirkte sie aber auch auf weniger kunstsinnige Menschen wie die Heilige Jungfrau des Gesangs. Dieses Phänomen wird auch von Heinrich Heine, der in seinen Kritiken stets scharfsichtig die prominentesten Charakterzüge eines Zeitgenossen herausstreicht, thematisiert. Keinesfalls konnte er über den markanten Topos Lindscher Virginität hinwegsehen:

„[...] in ihrer Kehle tönt die reinste Jungfräulichkeit! Das ist es. „*Maidenhood is in her voice*“ – das sagten alle *old spinsters* von London, alle prüden Ladies und frommen Gentlemen sprachen es augenverdrehend nach, die noch lebende *mauvaise queue* von Richardson stimmte ein, und ganz Großbritannien feyerte in Jenny Lind das singende Magdthum, die gesungene Jungfernschaft. Wir wollen es gestehen, dieses ist der Schlüssel der unbegreiflichen,

⁶⁴ Vgl. dazu Anm. 6. Siehe zudem auch Rellstab, S. 393: „[...] doch reiner hat ihr Glanz noch nie im Allerheiligsten des Tempels geleuchtet, als auf ihrem Altar.“

⁶⁵ Andersen, S. 304.

⁶⁶ Andersen, S. 303.

⁶⁷ Andersen, S. 306.

⁶⁸ Siehe dazu auch eine Rezension im *Washington Daily National Intelligencer* vom 29. August 1851; hier zitiert nach Ware/Lockard, S. 100: „But to hear Jenny Lind once is a treat to last until we go to heaven, where, and where alone, I suppose such music can be heard. [...] It seemed like a revelation from Heaven, an enjoyment among the highest and purest my nature is capable of.“

⁶⁹ An dieser Stelle sei nochmals auf die Zitate von Brockhaus und Rellstab in Anm. 6 und 64 verwiesen.

räthselhaften großen Begeisterung, die Jenny in England gefunden und, unter uns gesagt, auch gut auszubeuten weiß.“⁷⁰

In der Tat wurden Linds Stimme und Erscheinung in den Berichten ihrer Hörer wiederholt mit dem Attribut der Jungfräulichkeit in Verbindung gebracht.⁷¹ Zudem übte das in der Öffentlichkeit zurückhaltende Wesen der Sängerin augenscheinlich einen Reiz auf ihre Mitmenschen aus – und dieser Reiz wuchs mit dem Grad ihres künstlerischen Ruhms. Je weniger Allüren und Skandale der Star hatte, je weniger divenhaft sich Lind benahm, desto reizender und einzigartiger wurde sie empfunden.⁷² Ihre schlichte Art, die Körper, Stimme und Verhalten widerspiegelten, wirkte einnehmend und bekräftigte das Bild von der Priesterin einmal mehr. Bereits ihre Kleidung stand jeglichem Grisettentum entgegen. „She was never a good dresser, and selected materials more for their quality than for their beauty“, urteilt Jenny Maude über ihre Mutter.⁷³ Auch habe sie außerhalb der Bühne die Benutzung von Rouge und anderem Make-up abgelehnt.⁷⁴ Auf ihrer Konzerttour durch Amerika 1850 ist es – zumal unter Barnums Erfolgsmanagement – geradezu Programm, weiße Kleidung zu tragen. Ein Augenzeuge ihres ersten New Yorker Konzertes am 11. September 1850 beschreibt ihre Erscheinung wie folgt:

„She was very plainly but becomingly dressed in white satin, with a short skirt of white lace over it, white flowers with green leaves in her hand, a similar flower in her breast, and wore no jewels save diamonds at her bodice and a brilliant bracelet on her arms.“⁷⁵

Das amerikanische Publikum mochte auf den Anblick dieser jungfräulichen Lichtgestalt nicht mehr verzichten; er war ein bedeutender Teil des Phänomens Jenny Lind und suggerierte fleckenlose Reinheit.⁷⁶ Die Sängerin, so bemerkt Bluford Adams treffend, „wore her virginity on her sleeve“,⁷⁷ und verweist ferner darauf, dass gelegentlich getragene Outfits in einem mondänen Stil kritisiert wurden: „for nothing could be more unpretending than her simple, unaffected dress“.⁷⁸ So schlicht, wie sich Lind auf der Konzert- und – trotz Kostüm – auf der Opernbühne gab, verhielt sie sich auch in der privaten Öffentlichkeit. Auf Soireen habe sie sich oftmals geradezu glanzlos und ernst gezeigt⁷⁹ – ein Umstand, der letztlich dazu beitrug, den Topos ihrer liebevollen, unprätentiösen Natürlichkeit noch zu steigern.

Mit Blick auf ihr jungfräuliches Erscheinungsbild ist Linds starkes karitatives Engagement sicherlich als ein bedeutender Faktor zu bewerten. Ihre finanziellen Zuwendungen, die Freunde, Künstler, Organisationen, städtische Einrichtungen und sozial

⁷⁰ DHA 14/1, S. 143 f. (s. Anm. 1).

⁷¹ Siehe dazu auch Öhrström, S. 15 f.: „She was like an ‚angel‘, Lady Westmoreland said, and this likeness of innocence and virtue was associated with Jenny Lind during the entire decade of the 1840s.“

⁷² Siehe dazu auch Franzén, S. 59. Der Autor verweist hier auf das Phänomen, dass der „Ruf ihres achtungsgebietenden und sauberen Charakters“ nicht zuletzt auch dazu beigetragen habe, „den Genuß ihres Talents zu erhöhen“. Wie sehr dabei jener „saubere Charakter“ des wohlhabenden Stars gegenüber dem Publikum betont wurde, geht aus dem amerikanischen *Godey's Lady's Book* vom November 1850 hervor: „Prosperity corrupts; success dazzles; the false is magnified by glitter and tumult, and those who are thus surrounded soon cease to search in the shade for humble merit, or listen for the still small voice of truth. But Jenny Lind has never suffered the love of the false to enter into her heart“ (hier zitiert nach Adams, S. 71).

⁷³ Maude, S. 208.

⁷⁴ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 199.

⁷⁵ Ware/Lockard, S. 24.

⁷⁶ Siehe dazu Adams, S. 47: „Commentators read her spotless morality in the whiteness of her dress [...]“.

⁷⁷ Adams, S. 48.

⁷⁸ Adams, S. 203, Anm. 30.

⁷⁹ Siehe Franzén, S. 119 f., S. 192.

bedürftige Einzelpersonen bereits erhielten, bevor Lind den Gipfel ihres Ruhms und ihrer Einkünfte erreicht hatte – nach ihrer Rückkehr aus Amerika schätzt man diese allein aus den dortigen Einnahmen auf rund 180.000 \$⁸⁰ – ermunterten in der Bevölkerung schnell zu einer Fülle ‚guter Mär‘. Tatsächlich, so betont Bluford Adams, habe sich Linds Ruf als Wohltäterin vor allem durch jene Anekdoten ausgebreitet. Nackte Zahlen in Pressemitteilungen, die über eine Spende für eine Organisation informieren, seien hier längst nicht so wirkungsvoll gewesen wie sentimentale Geschichten, in denen die Sängerin einzelnen Personen aus der Not hilft.⁸¹ Dabei sind die Protagonisten dieser Stories stets rechtschaffene Leute, deren Armut traurig, aber nicht abstoßend sein darf. Die idealisierte Lind wendet sich hier an Kinder und an Kranke; kaum aber wird man darunter etwa einen Trinker finden. Noch vier Jahre nach Linds Tod tragen die Biographen Holland/Rockstro dazu bei, den Topos der Heilsbringerin, des „Heilands in Weibskleidern“,⁸² zu bekräftigen:

„Her great gift was there, to use for the ends to which she loved to dedicate it: she had but to lift her voice, and the poor on whom her pity alighted, were relieved with boons, or her fellow-artists, whom she admired and revered, were released from their anxieties. Wherever she went, she carried blessing with her.“⁸³

Schließlich, nachdem Lind 1849 die Opernbühne zugunsten intensiver Konzerttätigkeit verlassen hatte, wird feierlich konstatiert: „Still she can move about the earth as a delight, a wonder, an apparition, lightening the load of sorrow, bringing good news of peace“.⁸⁴ Dass die Sängerin jedoch auch sehr unleidlich sein konnte, wurde von der Öffentlichkeit im Wesentlichen nicht wahrgenommen. Als Perfektionistin, die sie war, litt sie besonders während ihrer Bühnentätigkeit häufig an Kopfschmerzen und einem empfindlichen Nervenkostüm. Charakterzüge wie „grosse Wankelmüthigkeit“, „unnatürliche Verzweiflung an sich selbst“, „Häuligkeit“ traten besonders in den ersten Jahren ihrer Karriere auf.⁸⁵ Ihrer Gesellschaftsdame Louise Johansson gegenüber hat Lind sich – den Tagebuchaufzeichnungen Johanssons zufolge – geradezu despotisch verhalten.⁸⁶ Eduard Hanslick, der Lind 1862 während eines Aufenthaltes in London besucht hat, berichtet über diese Begegnung: „Hingebend und liebevoll gegen alle ihr näher Befreundeten,⁸⁷ pflegte Jenny Lind doch gegen Fremde sehr zurückhaltend, wohl auch

⁸⁰ Siehe Ware/Lockard, S. 98. Dabei ist zu beachten, dass nach Darstellung der Autoren der Wert des Dollars um 1850 ungefähr neunmal höher gewesen sei als zur Zeit der Drucklegung ihres Buches 1980; s. Ware/Lockard, S. 185. Demnach war Lind Millionärin.

⁸¹ Adams, S. 47.

⁸² DHA 14/1, S. 143.

⁸³ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 391 f.

⁸⁴ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 430.

⁸⁵ Siehe Brief Adolf Lindblads an Giacomo Meyerbeer vom 7. November 1844 (MBT 3, S. 545). Zudem spricht Wilhelm Beer von Linds „unberechenbaren Capricen“ (MBT 4, S. 339).

⁸⁶ In einem Tagebucheintrag vom 25. November 1846 beklagt Johansson z. B. Linds Härte ihr gegenüber: „Jenny är och förlifver emot mig hord. Gud ge mig styrka att bära denna hordhet. Ack att den ena menniskan skall den andra så plåga [Jenny ist und bleibt hart gegen mich. Gott gebe mir Stärke, um diese Härte zu ertragen. Ach, dass ein Mensch den anderen so quälen kann.] (Åke Davidsson (Hrsg.): *Resa med Jenny Lind. Sällskapsdamen Louise Johanssons dagböcker*, Bibliothecae Regiae Universitatis Upsaliensis Vol. 3, Stockholm 1986, S. 51). Linds emotionale Wankelmütigkeit zeigt sich auch am Weihnachtsabend 1846. So berichtet Johansson von gemeinsamen harmonischen Festvorbereitungen und einer reichen Bescherung. Plötzlich aber sei sie von Lind ohne ersichtlichen Grund beschimpft worden. Die Sängerin, die nach diesem Ausbruch das Haus verlassen habe, um auswärts zu soupiieren, habe sie sogar beinahe geschlagen (s. Davidsson, S. 55 f.).

⁸⁷ Siehe dazu auch Franzén, S. 192 f. sowie Andersen, S. 353.

unliebenswürdig zu sein. Ich musste das selbst erfahren.“⁸⁸ Die Rezipienten jedoch verbanden Linds stimmliche Qualitäten zusammen mit ihrem jungfräulichen Auftreten zu einem geschlossenen Idealbild.

Wurde die Sängerin in der Öffentlichkeit vom Nimbus barmherziger Nächstenliebe begleitet, so gewann sie nicht nur die Sympathien des Bürgertums, sondern auch derer, die aufgrund ihres sozialen Standes weit davon entfernt waren, eine Oper oder ein Konzert zu besuchen oder aber regelmäßig die Tagespresse zu verfolgen.⁸⁹ Es genügte ihr Ruf, der sich durch Mundpropaganda, eine breite Palette von Fanartikeln sowie eine ungewöhnliche Volksnähe herausbildete. Ob in Kopenhagen (1845), auf dem Musikfest in Aachen (1846) oder während ihrer Engagements in England und Amerika, stets waren die Schaufenster mit ihrem Porträt dekoriert und eine Vielzahl von Fabrikanten versuchte, als ein frühes Beispiel industriellen Konsums, aus dem ‚Jenny Lind-Fieber‘⁹⁰ Profit zu schlagen: Zigarren, Taschentücher, Seifenstücke, Schreibgeräte, Bonbonnieren, Süßspeisen, Riechsalze, Kleidungsstücke, Klaviere, Möbel – was auch immer zum täglichen Leben des Bürgers dazu gehörte, wurde mit Lind in Verbindung gebracht.⁹¹ Die Sängerin war eine Handelsmarke, und in Amerika stand ihr Name sogar für einen Einrichtungsstil.⁹² Dabei wurde auch an die weniger finanzkräftige Bevölkerung gedacht, indem erschwingliche Preziosen wie Decken, Kämmen, Haarnadeln, Arbeitskörbe und Hauben auf den Markt gebracht wurden.⁹³ Darüber hinaus aber erschloss Lind – und dies ist um 1850 ein erst selten beachtetes Phänomen der Konzertkultur – mit ihren Tourneen ein neues Rezipientenumfeld. Ist sie im Sommer 1840 bereits mit ihrem Vater erfolgreich durch Schweden gezogen, um sich mit ihrer Kunst die Mittel für den Unterricht bei Garcia (1841/42) zu verdienen,⁹⁴ so setzt sie ihre Konzertreisen durch Finnland, Schweden und Dänemark im Sommer 1843 fort.⁹⁵ Selbst zwischen den Engagements in Berlin (1844/45 sowie 1845/46), Wien (1846 und 1847) und London (1847, 1848 und 1849) nimmt sie ihre Konzerttätigkeit in Dänemark, Deutschland und Großbritannien immer wieder auf. Dabei bewegt sie sich auch in England nicht nur auf dem Terrain der High Society, sondern singt während ihrer Tourneen in den Provinzstädten auch vor einem sozial tiefer stehenden Publikum. Deutlich wird dies vor allem anhand der Sonderkonzerte, die sie mehr oder weniger spontan anzusetzen scheint. So gibt sie beispielsweise in Norwich – einer Stadt, von der berichtet wird, dass sich dort die Neugier auf Jenny Lind bis in die Arbeiterklasse erstreckte⁹⁶ und ihr Porträt für ein Penny

⁸⁸ Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, S. 206. Joseph Bacher berichtet Meyerbeer am 18. April 1847 aus Wien: „Jenny hat sich mit vielen Leuten überworfen, insbesondere mit Vesque, den sie nicht vorließ u. dann sehr unartig behandelt haben soll, dann mit der Fürstin Liechtenstein“ (MBT 4, S. 233). Auch Meyerbeer beschwerte sich mitunter darüber, von der Diva nicht vorgelassen worden zu sein (s. MBT 4, S. 29).

⁸⁹ Siehe Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 80: „Never before had *prima donna* created so profound a sensation among all classes of society. The annals of the Drama contain no record of a parallel case – a case, in which the name of a singer became so suddenly, and so universally popular, not only among the frequenters of the theatre, but among the masses who had never heard her sing“.

⁹⁰ Siehe Anm. 3.

⁹¹ Vgl. Öhrström, S. 24, Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 81, Franzén, S. 139, 191 sowie Barnum, S. 309.

⁹² Siehe dazu Adams, S. 69 f.

⁹³ Adams, S. 65.

⁹⁴ Franzén, S. 59, Holland/Rockstro, S. 97 ff.

⁹⁵ Franzén, S. 98 ff.

⁹⁶ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 165.

das Stück in den Straßen verkauft wurde⁹⁷ – neben den zwei geplanten Vorstellungen zusätzlich noch eine Matinee für diejenigen, die finanziell nicht in der Lage waren, die hohen regulären Eintrittspreise zu bezahlen.⁹⁸ Bemerkenswert ist zudem, dass Linds anfänglicher Londoner Erfolg ganz England faszinierte. Der enorme Publikumszuspruch, den die Tournee zeitigte, war somit nur konsequent und sicherte die breitgestreute Rezeption der Sängerin auf der Insel.⁹⁹

Besonders evident wird die ungewöhnliche Öffnung für ein sozial breit geschichtetes Konzertpublikum während Linds Tournee durch die USA (1850–1852). So werden nicht nur Kirchen verschiedentlich zu einem Konzertsaal umfunktioniert, sondern in einem Fall sogar ein Schweinestall, welcher die akustischen Anforderungen freilich in keinster Weise erfüllte. Der Darstellung Charles Rosenbergs zufolge habe Barnum dieses Konzert in Madison, Indiana (vor allem aus wirtschaftlichen Gründen) absagen wollen. Jenny Lind habe jedoch auf dessen Durchführung gedrängt, da sich damit die einzige Möglichkeit biete, von den Bewohnern dieser Kleinstadt gehört zu werden.¹⁰⁰ So erscheint sie vor einem ländlichen Publikum, über das Barnums Tochter Caroline despektierlich in ihrem Tagebuch vermerkt: „The ladies all wore bonnets, and Mr. Benedict informs me there were but three pairs of gloves in the room. Some of the people had probably never attended a concert before.“¹⁰¹ In Natchez singt sie sogar vor einer „small number of planters and their families, the great bulk being colored people“.¹⁰² Somit verliert Linds Operngesang wesentlich an elitärem Nimbus, auch wenn in einer Großstadt wie New York bei den Konzerten kaum Vertreter der „hard-handed working classes“¹⁰³ vertreten waren. Wohl aber wurden hier die mittleren Schichten mobilisiert.¹⁰⁴ Dabei sorgt nicht zuletzt auch das Repertoire für die Popularisierung der Sängerin. Mit Bedacht sind Linds Konzerte, zumal unter Barnums Management, ein Produkt der modernen Unterhaltungsindustrie. So werden neben Opernhighlights volkstümliche Kompositionen zu Gehör gebracht.¹⁰⁵ Betonte Jahre zuvor bereits Hans Christian Andersen mit Blick auf Linds Vortrag schwedischer Lieder: „Es war etwas so Eigentümliches, so Bezauberndes, man dachte nicht an den Konzertsaal, die Volksmelodien übten ihre Macht aus, von so reiner Weiblichkeit mit dem unsterblichen Gepräge des Genies vorgetragen“,¹⁰⁶ so

⁹⁷ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 171.

⁹⁸ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 167 sowie Maude, S. 97.

⁹⁹ Siehe dazu auch Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 159.

¹⁰⁰ Charles Rosenberg: *Jenny Lind in America*, New York 1851, S. 204.

¹⁰¹ Tagebucheintrag vom 11. April 1851; hier zitiert nach Ware/Lockard, S. 89; s. dazu ebd. auch den bibliographischen Nachweis auf S. 190, Anm. 25.

¹⁰² *Scribner's Monthly*, Mai 1881, S. 132; hier zitiert nach Adams, S. 208, Anm. 127.

¹⁰³ *New York Herald* vom 25. Oktober 1850; hier zitiert nach Adams, S. 68.

¹⁰⁴ Siehe dazu auch Adams, S. 71f. Der Autor betont hier, dass die Oper vor Linds Auftritten auch und gerade in Amerika als elitäre Einrichtung betrachtet wurde. In New York sei es deswegen 1849 zu Ausschreitungen mit 22 Toten gekommen. Die Lind-Tour habe der Oper vor allem durch den Zustrom der mittleren Schichten indes eine populäre Facette verliehen. Dadurch seien sogar Rufe nach Operaufführungen für die Massen laut geworden.

¹⁰⁵ Zu den beliebtesten Operndarbietungen gehörten: *Casta Diva* (Bellini: *Norma*), Trio für eine Singstimme und zwei Flöten (Meyerbeer: *Ein Feldlager in Schlesien*); vom Komponisten eigens für Lind als Konzertstück arrangiert; s. dazu Brief Meyerbeers an Lind vom 24. Juli 1847; MBT 4, S. 283 f. und Tagebucheintrag vom 15. August 1847, MBT 4, S. 294) sowie *Per Piacere alla Signora* (Rossini: *Il turco in Italia*; Duett mit Giovanni Belletti). Unter den skandinavischen Melodien erweisen sich Isak Bergs *Herdegossen* (Herdsman's song *Fjerran i skog*) sowie Waldemar Thranes Norwegisches Echo-Lied *Kom kjyra* als ständige Konzerthöhepunkte. Sehr beliebt war aufgrund seiner melodischen Eingängigkeit auch Wilhelm Tauberts *Der Vogel im Walde* op. 158, 5, in England und Amerika kurz als „The Bird Song“ bezeichnet.

¹⁰⁶ Andersen, S. 303.

rissen diese Weisen das Publikum immer wieder zu Beifallsstürmen hin.¹⁰⁷ Dabei lag etwa der Zauber im „Echo-Lied“ offenbar nicht nur darin, dass die Sängerin sich selbst am Klavier begleitete und somit einen Hauch privater Atmosphäre in den Konzertsaal trug.¹⁰⁸ Es waren vor allem auch die sängerischen Echo-Effekte, die diese Komposition zu einem beliebten Kabinetstück machten. So beurteilt der Rezensent der *Nashville Daily American* Linds Darbietung dieses Liedes als „the gem of the evening. [...] Nothing could be more delicately rendered than this was, and its effect on the audience was instantaneous. Scarcely had she ended it when the warmest shouts of admiration broke forth which we have ever heard within the walls of a theatre“.¹⁰⁹ Darüber hinaus zählten aber auch schottische Volksweisen wie „Auld Robin Gray“ und „John Anderson my Jo“¹¹⁰ oder populäres Liedgut wie „Home sweet home“ des Engländers Henry Bishop zu Linds Repertoire.¹¹¹ Es ist diese Mischung zwischen Bellini und Bishop, die die Sängerin fernab von elitärer Hofmusik dazu befähigt, die Welt mit einem kulturellen Ereignis bekannt zu machen, das bisher wesentlich nur der vornehmen Gesellschaft vorbehalten war. Indem sie sozial schwächeren Menschen den Genuss eines Konzertes ermöglicht, erschließt sie damit einen bisher nicht gekannten Weg der musikalischen Popularisierung, der sowohl ihr als auch den Kompositionen zugute kommt.¹¹² So witterten nicht zuletzt amerikanische Musikverleger ihr Geschäft, indem sie Antologien des Lind-Repertoires publizierten.¹¹³ Die Sängerin, so lässt sich in jedem Fall festhalten, „was a phenomenon unprecedented in the annals of U.S. culture“.¹¹⁴

Und die Theater- und Konzertmanager waren sich sehr wohl dessen bewusst, was ihr Opernstar wert war. So wurden die Eintrittsgelder in den Häusern größerer Städte wie Kopenhagen, Berlin, Leipzig, Wien und London bei Linds Auftritten generell verdoppelt: Hier konnte nach wie vor nur die Crème de la Crème mithalten.¹¹⁵ Auch Phineas Bar-

¹⁰⁷ Beispielsweise wird über ein Benefizkonzert, das Lind in Norwich für die ärmeren Bevölkerungsschichten gab, berichtet, das speziell diese skandinavischen Lieder das Publikum „into a perfect *furor*“ versetzt hätten (Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 167).

¹⁰⁸ Siehe dazu Maude, S. 171.

¹⁰⁹ *Nashville Daily American* vom 3. April 1851; hier zitiert nach Ware/Lockard, S. 84. Der Journalist spricht hier vom „Mountaineer’s Song“. Tatsächlich hat die Konzertpraxis verschiedene Titel für Linds Lied-Highlights in Umlauf gebracht; es dürfte hier aber das Echo-Lied gemeint sein. Siehe zu dieser Verwechslungsproblematik auch Maude, S. 161.

¹¹⁰ Siehe Ware/Lockard, S. 116.

¹¹¹ Siehe Ware/Lockard, S. 80.

¹¹² Bluford Adams zufolge waren amerikanische Musikkenner keinesfalls mit dem Repertoire der Sängerin zufrieden, da es ihrer Meinung nach einen kulturellen Verfall bewirke. Zudem war Klassenbewusstsein auch im Land der Freiheit offenbar kein Einzelfall: „elite critics complained that the singer’s repertoire pandered to the tasteless masses, and the lower classes violently protested their exclusion from the concerts (Adams, S. 42; s. dazu auch ebd., S. 72).“

¹¹³ Siehe Ware/Lockard, S. 9 ff.

¹¹⁴ Adams, S. 42.

¹¹⁵ An dieser Stelle sei angemerkt, dass Lind niemals auf einer Pariser Bühne gestanden hat. Zwar haben beide, für die zeitgenössische Oper so bedeutende Häuser – die Opéra (Académie Royale) und das Théâtre italien –, wiederholt Interesse an der Schwedin bekundet, aber diese lehnte Pariser Engagements grundsätzlich ab: „I go to Paris? Never, in my life! [...] They have, indeed, made me every kind of proposal from Paris – but not for a second, did I ever think of it!“, schreibt Lind an Amalia Wichmann am 23. Februar 1845 (zitiert nach Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 335). Vatel, dem Direktor des Théâtre italien, der im Mai 1845 offenbar an Lind interessiert war (s. MBT 3, S. 586), habe sie geantwortet, „que je ne suis pas pour Paris, et Paris pas pour moi“ (MBT 3, S. 744). Léon Pillet, der Direktor der Opéra, wünscht sich gegenüber Meyerbeer im Februar 1847 eine Verpflichtung der Diva (MBT 4, S. 192). Der Komponist sieht allerdings davon ab, die Sängerin diesbezüglich zu beschwichtigen, da bereits verleumderische Artikel gegen beide Künstler in den Pariser Journalen kursieren (MBT 4, S. 192, 210 f.). Als die zwei Pariser Bühnen 1849 nochmals bei Lind anfragten, habe sie brüskierend entgegnet: „Ich singe nicht vor einem so unmoralischen Publikum wie dem von Paris!“ (Franzén, S. 194). Dass Lind möglicherweise auch große Angst vor dem Versagen an diesen derart berühmten Opernhäusern hatte, gibt Franzén, S. 149 f., zu bedenken. Meyerbeer hingegen zerstreut diesen Einwand

num war bei aller Förderung popularisierender Charity¹¹⁶ bemüht, den größtmöglichen Gewinn aus seiner singenden Attraktion zu schlagen. Mit einem Publikumsinteresse von jeweils 5000–11.000 Zuschauern bei Linds ersten sechs New Yorker Konzerten im September 1850¹¹⁷ waren die Aussichten auf wirtschaftlichen Erfolg zweifelsohne rosig. Dabei fand er einen sehr lukrativen und werbewirksamen Weg des Kartenverkaufs: Er versteigerte ein bestimmtes Kontingent.¹¹⁸ Anstatt das Publikum mit horrenden Preisen zu brüskieren, gab er – frei dem ‚american way of life‘ folgend – jedermann, der die finanziellen Mittel dazu besaß,¹¹⁹ die Möglichkeit, mit der Ersteigerung eines Jenny Lind-Tickets eine gewisse Popularität zu erlangen, da Höchstgebote zum Thema der Tagespresse wurden. So stieg etwa die Reputation eines Hutmachers, der 225 \$ für eine Karte bezahlt hatte,¹²⁰ während in Boston mit gebotenen 625 \$ ein Sänger und mit dem Spitzengebot von 650 \$ ein Colonel ihre Verehrung für die Künstlerin zu Markte tragen durften.¹²¹ Die Gewinne erreichten somit ungewöhnliche Ausmaße, zumal bei Linds erstem US-Konzert in New York mit über dreitausend Mitbietenden das Interesse an den Karten ungewöhnlich hoch war. Nachdem tausend Karten verkauft waren, beliefen sich die Einnahmen auf 10.141 \$, denen am nächsten Tag mit einer Gesamtversteigerung von rund 2.430 Karten nochmals über 9.000 \$ folgten.¹²² Infolgedessen waren wohlthätige Zuwendungen leicht realisierbar, und der gute Ruf der Sängerin konnte vom Manager weiter gefestigt werden. Lind entschied sich auch sogleich, ihre erste Gage von 10.000 \$ verschiedenen New Yorker Einrichtungen zu spenden.¹²³ Dabei zögerte wiederum Barnum keinen Augenblick, dem Publikum noch am ersten Konzertabend von der Freigebigkeit der Sängerin zu berichten,¹²⁴ so dass etwa in Philadelphia bereits am nächsten Tag unter der Überschrift „Jenny Lind and her charities“ von dieser Großzügigkeit zu lesen war.¹²⁵ Tatsächlich hätte er das ganze Unternehmen wohl kaum durchgeführt, hätte es neben Linds Ruf als Sängerin nicht auch ihr großes soziales Engagement gegeben. In seinen Memoiren schreibt er dazu:

„[...] although I relied prominently upon Jenny Lind’s reputation as a great musical *artiste*, I also took largely into my estimate (sic!) of her success with all classes of the American public, her character for extraordinary benevolence and generosity. Without this peculiarity in her disposition, I never would have dared make the engagement

(MBT 4, S. 212) und betont vielmehr sein Bedauern, dass Lind sich letztlich ganz gegen Paris entschieden habe, da sowohl Sängerin als auch Komponist speziell mit dem *Feldlager* einen zehnfach größeren Erfolg als mit *Robert* hätten feiern können (MBT 4, S. 288).

¹¹⁶ So habe Barnum die Einnahmen von Wohltätigkeitskonzerten in die Höhe getrieben, indem er deren Unkosten bezahlt hat (s. dazu Adams, S. 45).

¹¹⁷ Die Zuschauerzahlen fluktuieren in der Literatur. Lind selbst berichtet in einem Brief an ihre Eltern vom 27. September 1850 von 11.000 Zuschauern (s. Maude, S. 162), Phineas Barnum gibt in seinen Memoiren 5.000 an (s. Barnum, S. 314). Darüber hinaus spricht Franzén, S. 254, von „mehr als siebentausend Personen“.

¹¹⁸ Zwar wurden auch schon anlässlich Linds Stockholmer Gastspiels Kartenauctionen durchgeführt; diese dienten indes einzig dazu, den Erlös zweier Wohltätigkeitsaufführungen zu steigern (s. Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 197).

¹¹⁹ Interessant ist diesbezüglich auch die Beobachtung Bluford Adams, dass die Auktionen ein Kräftemessen zwischen Aristokratie und Mittelklasse markieren. Indem Fabrikanten den „upper ten“ zuvor kamen, betonten sie ihre finanzielle Schlagfertigkeit und kulturelle Dominanz (s. Adams, S. 69).

¹²⁰ Siehe Ware/Lockard, S. 20.

¹²¹ Siehe Franzén, S. 258 sowie Ware/Lockard, S. 38.

¹²² Siehe Ware/Lockard, S. 20. Vgl. jedoch Barnum, S. 318, der die Gesamteinnahmen des ersten Konzertes mit der etwas geringeren Summe von 17.864,05 \$ angibt.

¹²³ Ware/Lockard, S. 20.

¹²⁴ Franzén, S. 255.

¹²⁵ Ware/Lockard, S. 25.

which I did, as I felt sure that there were multitudes of individuals in America who would be prompted to attend her concerts by this feeling alone.“¹²⁶

Barnums Publikumskenntnis sollte seine Erwartungen nicht enttäuschen. So würdigt die Präsidentin des „Ladies' Committee of the United States Sanatary Commission“ Linds „harmonious notes [...] not only because they were delicious, but because they were the outpourings of a pure and gentle heart“.¹²⁷ Abermals also erscheint ein Lind-Konzert somit fast wie ein Kirchengang, der die Seele läutert.

Unter diesen Voraussetzungen und mit einer geschickt ausgeführten Werbestrategie, bei der die Neugier der Öffentlichkeit mithilfe der Presse bereits vor Linds Einreise in die USA nachhaltig geschürt wurde,¹²⁸ mobilisierte Barnum Zuschauermassen, die der Sängerin das größte Publikum bescherten, das sie je hatte.¹²⁹ Nicht nur, dass das europäische Konzertwesen hier keinesfalls mithalten konnte; selbst in heutiger Zeit können nur popularisierende Classic Open Airs oder reine Popveranstaltungen (sofern diese nicht in riesigen Fußballstadien stattfinden) mit solchen Zahlen aufwarten. Damit erweist sich die Amerika-Tournee Jenny Linds um die Mitte des 19. Jahrhunderts als ein bemerkenswert frühes Beispiel moderner Konzertkultur und modernen Starwesens. Dies verdeutlichen nicht zuletzt auch die Sicherheitsvorkehrungen, die Barnum etwa für die ersten New Yorker Konzerte getroffen hatte. Nicht nur, dass eine große Anzahl Polizisten vor Ort war; auch wurden Parterre und Galerie in unterschiedliche farblich gekennzeichnete Sektionen eingeteilt, um angesichts der enormen Zuschauermenge einen Tumult bei der Platzeinnahme zu verhindern. Darüber hinaus habe der Einlass bereits drei Stunden vor dem Konzert begonnen.¹³⁰ Schließlich sollten biographische Skizzen, die Barnum dem Konzertprogramm beilegte, mit dem Star vertraut machen. Wem dies noch nicht genügte, konnte sich frisch gedruckte Biographien beschaffen oder aber in Magazinen über Lind schwelgen.¹³¹ Das Interesse an der schwedischen Sängerin blieb somit lebendig.¹³²

Im Ganzen wird hier ein frühes Beispiel der modernen Fankultur deutlich. Der Starummel um Lind dominierte mit seiner für die Zeit ungewöhnlichen Erweiterung des sozialen Radius auch den Glanz anderer Operndiven, die dem Milieu der eleganten Welt wesentlich verhaftet blieben.¹³³ Die künstlerischen Qualitäten von Sängerinnen wie etwa der bereits 1836 verstorbenen Maria Malibran oder Giulia Grisi standen denen ihrer jüngeren schwedischen Kollegin gewiss nicht nach. Im Gegensatz zu diesen aber gelang es Lind zum einen durch ihre karitativen Bestrebungen und zum anderen durch

¹²⁶ Barnum, S. 307.

¹²⁷ Zitiert nach Maude, S. 186.

¹²⁸ So berichtet Barnum in seinen Memoiren von einer seiner Ankündigungen Linds, die bereits am 22. Februar 1850 – also etliche Monate vor der Ankunft der Sängerin am 1. September – in New Yorker Zeitungen erschien. Der *Manager* schreibt dort einschmeichelnd über sein neues Wunder: „Perhaps I may not make any money by this enterprise, but I assure you that if I knew I should not make a farthing profit, I would ratify the engagement, so anxious am I that the United States should be visited by a lady whose vocal powers have never been approached by any other human being, and whose character is charity, simplicity, and goodness personified“ (s. Barnum, S. 304).

¹²⁹ Vgl. dazu auch Barnum, S. 314.

¹³⁰ Barnum, S. 313 f.

¹³¹ Adams, S. 50 f.

¹³² Siehe dazu Barnum, S. 316, der das Phänomen permanenter Popularisierung vor allem auf die Printmedien zurückführt: „printer's ink' was employed, in every possible form, to put and keep Jenny Lind before the people.“

¹³³ So würdigte der amerikanische Journalist N. P. Willis Linds Engagement, sich als Opernsängerin über die übliche elitäre Minderheit hinaus auch an die Masse zu wenden und diese gesellschaftlich aufzuwerten (*Home Journal*, 12. Oktober 1850; s. Adams, S. 68 f.).

ihre unprätentiöse Konzerttätigkeit, sich eine große ‚Fangemeinde‘ zu erschließen. Das Phänomen ihrer Popularität liegt somit, pointiert formuliert, darin, dass sie jedem gab, was er wollte. Schätzten die einen vornehmlich ihre sängerische und darstellerische Brillanz, so schwärmten andere, die einen freundschaftlichen Umgang mit ihr pflegten, immer wieder von dem Zartgefühl und der Herzlichkeit ihrer Person.¹³⁴ Die diversen mittellosen Mütter, Waisen, Kranke, Feuerwehrmänner, kurzum: Die stattliche Zahl all derer, die in den Genuss ihrer Zuwendungen kamen, verehrten sie aufgrund ihrer selbstlosen Güte, die vor dem Hintergrund ihrer Berühmtheit einmal mehr an Zauberkraft gewann. Dabei ist das speziell von Barnum entworfene Lind-Bild keinesfalls nur von den Attributen der reichen und mächtigen Frau bestimmt worden. Um die Massen zu erreichen, hat er vielmehr versucht, den Blick auf das arme Mädchen zu lenken, das sie einst gewesen ist.¹³⁵ Traditionell in ihren Werten verhaftete Frauen sahen sich in Lind aufgrund deren Idealisierung von häuslichem Glück ebenso bestätigt wie ihre feministisch gestimmten Geschlechtsgenossinnen, die die Künstlerin als kraftvolles Symbol für weibliche Autonomie und Ruhm betrachteten.¹³⁶ Dergestalt ein Frauenbild zwischen Tradition und Fortschritt, zwischen Häuslichkeit und gesellschaftlicher Anerkennung entwerfend, wird sie auch von den Männern trotz ihres nicht zuletzt in finanzieller Hinsicht beruflichen Erfolges geschätzt. Obwohl sie viel Geld freisetzt und darüber verfügen kann und somit die Männerdomäne des Geschäfts betritt, ist sie für diese keine Bedrohung. Ihr Interesse zielt nicht darauf ab, Handel zu treiben und Profite aus ihrem Kapital zu schlagen; vielmehr gibt sie einen großen Teil davon der Gesellschaft wieder zurück. So ist sie als ein Geschäftspartner, der etwa durch die Finanzierung neuer Krankenhausflügel segensreich bei so manchem Bauunternehmer wirkte.

Vor diesem Hintergrund erweist sich Lind als eine Künstlerin des bürgerlichen Zeitalters. So erfüllt sie nicht nur mit ihrem Gesang die wesentlich von der Romantik geprägten Ideale der Komponisten. Mit der unartifizialen Unmittelbarkeit und Natürlichkeit ihres Spiels repräsentiert sie auch eine moderne Opernkultur, die, obgleich immer noch strukturell in ihr verhaftet, die traditionelle, elitär geprägte höfische Oper zunehmend hinter sich lässt. Die Interpretationen ihrer Rollen sind immer wieder von einem Denken bestimmt, das dem bürgerlichen Tugendkatalog der Zeit Rechnung trägt und das somit den gesellschaftlichen Idealen des bereits vorangeschrittenen 19. Jahrhunderts entspricht. Mit moralischer Strenge, die sie privat wie auf der Bühne verfißt, stellt sie sich entschieden gegen das althergebrachte Grisettentum ihres künstlerischen Berufes. Lind wird dem gesellschaftlichen Umbruch, der für ihre Epoche als prägend erachtet werden muss, in einem ungewöhnlichen Spektrum gerecht. Indem die Sängerin sowohl musikalische Experten als auch Laien, sowohl hohe als auch niedrigere Gesellschaftsschichten anspricht, bildet sie eine Projektionsfläche für die mannigfachen Bedürfnisse der Zeit. Monarchen des ‚alten Europa‘ fühlen sich von ihr und ihrer Kunst genauso angezogen wie der amerikanische Präsident und seine Minister. Die elegante Gesellschaft, der einfache Geschäftsmann oder Arbeiter: Alle erliegen sie dem Mythos Lind und würdigen diese als eine keusche Priesterin der Kunst.

¹³⁴ Beispielsweise erachtete das Bischofspaar Stanley ein Gespräch und den Umgang mit Lind als wertvoller als ihrem Gesang zu lauschen (s. Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 169, 311 ff.).

¹³⁵ Adams, S. 45.

¹³⁶ Siehe auch Adams, S. 56. Vgl. zudem ebd., S. 52 ff.

BERICHTE

Berlin, 11. und 12. Dezember 2008:

„Musiksoldatinnen“

von John Gabriel, Berlin

Im Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin fand am 11. und 12. Dezember 2008 der Workshop „Musiksoldatinnen“ statt. Veranstaltet vom Projekt „Performatives Paradestück: Militärmusik heute“ des DFG-Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ (Freie Universität Berlin) beschäftigten sich Musikwissenschaftler, Historiker, Soziologen und Militärmusiker mit dem Themenkomplex Frauen und Militärmusik. Der Begrüßung und Einführung ins Thema durch Albrecht Riethmüller (Berlin) folgte der Vortrag des Historikers Marcus Funk (Toronto) zum kulturellen Hintergrund von Geschlecht, musikalischer Repräsentanz und Militär vom 18. bis 20. Jahrhundert. Anschließend untersuchte Heike Frey (München) die Rolle von Frauen in der deutschen Truppenbetreuung während des Zweiten Weltkriegs unter Berücksichtigung der Rolle des Liedes *Lili Marleen*. Anke Krump (Bonn) analysierte im dritten Vortrag die Uniformen und Uniformierung von Frauen in Militärorchestern innerhalb des Kontextes von Frauenbekleidung in Orchestern im Allgemeinen; Fragen nach der Stellung und Integration von Frauen in diesen Organisationen waren hierbei relevant.

Der zweite Tag bestand aus zwei Sektionen: Die erste eröffnete Gerhard Kümmel (Strausberg), der die sozialwissenschaftliche Tokenism-Theorie auf die Integration von Frauen in der Bundeswehr anwandte. Danach schlossen sich zwei Vorträge von Vertretern der Militärmusik der Bundeswehr an. Zunächst referierte Oberst Michael Schramm (Bonn) über die Geschichte und Funktion der Militärmusik in Deutschland, wobei er einen Schwerpunkt auf die Öffnung der Militärmusik für Frauen legte. Die Dirigentin des Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr, Hauptmann Alexandra Schütz-Knospe (Hilden), berichtete über ihre Beweggründe und Erfahrungen als Militärmusikerin. Anschließend bot Peter Moormann (Berlin) einen Überblick über die Forschung zu weiblichen Militärorchestern in den USA während des Zweiten Weltkriegs.

In der zweiten Sektion ging der Workshop schließlich zur Darstellung von Kriegerinnen in der Musik über. Christine Fischer (Basel) referierte über Geschlechterrollen und Kostümierung von Amazonen und deren Musik in der Barockoper am Dresdener Hof. Den Schlusspunkt bildete Rebecca Wolf, die zum Kriegsruf und Trompetenklang in den Kantaten und Opern zum Stoff Jeanne d'Arc sprach.

Hamburg, 13. und 14. Februar 2009:

„Tagung des Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music“

von Ulrich Morgenstern, Frankfurt am Main

Die Jahrestagung des deutschen Nationalkomitees des International Council for Traditional Music (ICTM) fand am 13. und 14. Februar 2009 auf Einladung von Rolf Bader am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg statt. Organisatorisch beteiligt war vor allem als Gastprofessor am Institut Tiago de Oliveira Pinto.

Es war die erste Tagung des Komitees unter der Leitung der neuen Präsidentin Dorit Klebe, die auf der vorhergehenden Berliner Tagung als Nachfolgerin von Marianne Bröcker gewählt wurde. In das Vizepräsidium wurden Edda Brandes, Gisa Jähnichen und Ulrich Morgenstern gewählt.

Die Vorjahrestagung fand auf Einladung von Artur Simon und Dorit Klebe an der Universität der Künste statt. Thema der Tagung war „Musik in urbanen Kulturen“, ein Round Table war dem Thema „Die Berliner Schule für Vergleichende Musikwissenschaft aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts“ gewidmet, bei dem Jürgen Elsner, Lars-Christian Koch und Arthur Simon Angemessenheit und Möglichkeiten vergleichender Musikforschung kontrovers diskutierten.

Thema der Hamburger Tagung war – wie immer neben freien Beiträgen – das Verhältnis von „Musik und Gewalt“, das in der Musiksoziologie, in der Musikanthropologie und der Populärmusikforschung gelegentlich behandelt wird, jedoch in der deutschen Musikethnologie bislang etwas im Hintergrund stand. Diskutiert wurde, auf welche Weise musikalische Phänomene verstärkend, abschwächend oder reflektierend auf gewaltsame Verhaltensweisen bezogen sein oder auch zu deren Zielobjekt werden können. Die vielschichtige Themenstellung stieß auf eine ungewöhnlich hohe Resonanz in und außerhalb des Nationalkomitees, die zahlreichen Referatsmeldungen konnten nur mit großer Mühe im Tagungsplan berücksichtigt werden.

Nach der Begrüßung durch die Präsidentin stellte Jörgen Torp (Hamburg) die Vorgeschichte der einladenden Universität dar. Das Tagungsthema wurde von Morag-Josephine Grant (Göttingen) mit dem Beitrag „Musik im Dienst des Massenmords“ eingeleitet. Dave Dargie (München) beleuchtete die Rolle der Musik im Kampf gegen das südafrikanische Apartheid-Regime, Ulrike Stohrer (Frankfurt am Main) stellte jemenitische Tänze zwischen ritueller und präsentativer Praxis („Kriegstänze“) vor. Der von Ildar Kharissov (Berlin) gemeinsam mit Irina Romodina (Hamburg) erarbeitete Beitrag setzte sich mit dem Selbstverständnis der turkstämmigen, jedoch traditionell zum Judentum gehörenden und fast vollständig durch die Schoah vernichteten Krimtschaken und seinen musikkulturellen Dimensionen auseinander. Aaron Eckstaedt (Hamburg) untersuchte das Verhältnis von Tradition und politischer Funktionalisierung des israelischen Liedes *Gam ki elech*, Alenka Barber Kersovan (Hamburg) zeigte an einem Beispiel aus dem kroatischen Bürgerkrieg die Rolle der Musik als Mittel medialer Propaganda.

Für den deutschsprachigen Raum behandelte Ingrid Bertleff (Freiburg im Breisgau) das Thema „Musik und Gewalt in den ‚kolonistischen‘ Liedern der Russlanddeutschen“, Ernst Kiehl (Quedlinburg) beleuchtete volksmusikalische Aspekte der Integration der Heimatvertriebenen nach 1945 im Harz. Für die meisten Teilnehmer neu war das von Ralf Gehler (Schwerin) so unterhaltsam wie differenziert vorgestellte informelle Musikleben in der Nationalen Volksarmee der DDR.

Die Reihe der Vorträge zum Tagungsthema beschlossen der Beitrag der Musikarchäologin Susanne Rühling (Schwerin) über „Kaiserzeitliche Blechblasinstrumente zwischen Religion, Unterhaltung, Militär und Politik“, der durch Tonbeispiele mit musikalischen Rekonstruktionen des Ensembles *Musica Romana* ergänzt wurde, sowie die Ausführungen von Ekkehart Royl (Berlin) über „Das Repräsentations-Zeremonial der Mekbewohner im Hochland von Irian-Jaya“ in Indonesien.

Die freien Referate leitete Sven Kirschlager (Berlin) mit seinem Beitrag „Marimba Indígena – Bedeutungen und Faktoren für den Wandel eines indigenen Musikinstruments in Guatemala“ ein. Transformationsprozesse in der Musik der Pemón in Venezuela untersuchte Matthias Lewy (Berlin), Helen Hahmann (Halle-Wittenberg) beleuchtete die identitätsbildende Rolle des Naturhorns *wakrapuku* in den peruanischen Anden, Smaragdi Boura (Bamberg) behandelte den wechselvollen Lebenslauf eines pontosgriechischen Musikers in Süddeutschland. Das Tagungsprogramm wurde ergänzt durch eine Ausstellung im Institut, mit der Studenten von Tiago de Oliveira Pinto Materialien zu einer Feldforschung in Brasilien präsentierten, sowie eine Führung im Museum für Völkerkunde, dessen musikethnologisch bedeutsamen Bestände Norbert Beyer vorstellte.

Durch die Breite des Themenschwerpunktes konnten auf der Jahrestagung des Nationalkomitees zahlreiche Fragestellungen nur knapp angerissen werden. Es scheint, dass das Verhältnis von Musik und Gewalt für die ethnologische und die anthropologische Musikforschung von grundsätzlicher Bedeutung ist, wobei seine theoretische Durchdringung wohl in der Zukunft liegt. Die Beiträge der Hamburger Tagung, die von Marianne Bröcker zur Veröffentlichung vorbereitet werden (einschließlich des entfallenen Referats von Iren Kertesz aus London zur Rolle der Popmusik im sozialistischen Ungarn), können die Diskussion um diesen Themenkomplex zweifellos bereichern.

Hamburg, 26. bis 28. März 2009:

„Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“

von Ute Poetzsch-Seban, Magdeburg

Die internationale Tagung, Bestandteil des gleichnamigen DFG-Projekts, fand unter der Leitung von Wolfgang Hirschmann (Halle an der Saale) und Bernhard Jahn (Magdeburg) in Zusammenarbeit mit Jürgen Neubacher (Hamburg) in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg statt. Ziel sollte sein, Mattheson, bislang vor allem als Musiktheoretiker wahrgenommen, in einem breiteren kulturgeschichtlichen Rahmen als Vermittler und Initiator zu diskutieren. Hierbei sollten insbesondere die Ergebnisse der Kulturtransferforschung Berücksichtigung finden. Daher wurde die Tagung als systematisch-konzentrierte Annäherung aus medien- und kommunikationswissenschaftlicher, kulturwissenschaftlicher, philosophischer, theologischer, musik- und literaturhistorischer Perspektive konzipiert und gestaltet. Eingeleitet wurde sie durch einen Abendvortrag von Hans Joachim Marx (Hamburg), der das Verhältnis Matthesons zu Händel thematisierte.

Holger Böning (Bremen) zeigte die Breite des publizistischen Wirkens Matthesons in der Aneignung englischer und deutscher literarischer Traditionen. Martin Krieger (Greifswald) fragte nach Matthesons Anteil am Hamburger Patriotismus-Diskurs, während Dirk Hempel (Hamburg) am Beispiel des *Vernünfftlers* Mattheson als Akteur im deutsch-englischen Kulturtransfer verortete. Eva Helenius (Stockholm) informierte über die Rezeption der musikbezogenen Publikationen in Schweden. Dem „kommunikations- und gattungsgeschichtlichen Hintergrund“ der Romanübersetzungen aus dem Englischen widmete sich Dirk Rose (Magdeburg), wobei deutlich wurde, dass für Mattheson nicht in erster Linie die Qualität, sondern die Aktualität eines Werkes von Bedeutung war. Ebenso kamen aktuelle Opern in Matthesons Bearbeitung auf die Bühne, wie Hansjörg Drauschke (Halle an der Saale) nachwies. Das „Projekt“ Musikerbiographie deutete Vera Viehöver (Liège) als identitätsstiftende Beschwörung einer ideellen Gemeinschaft „ehrwürdiger Musiker“. Wie kritisch Mattheson dabei Mainwarings Händel-Biographie sah, analysierte Melanie Wald (Zürich). Alexander Aichele (Halle an der Saale) zeigte, dass Matthesons erkenntnistheoretisches Denken nicht dem John Lockes folgt, den er dennoch häufig, jedoch stark bearbeitet, zitiert. Beate Kutschke (Berlin) befasste sich mit den Begriffen Natur- und Sittenlehre als Denkfigur bei Mattheson.

Wie Karsten Mackensen (Berlin – Halle an der Saale) herausarbeitete, beruht Matthesons Denken der Spätschriften auf bibelkritischen, skeptischen und empirischen Traditionen. Die Dynamik des für Mattheson zentralen Begriffs der „musikalischen Wissenschaft“ reflektierte Rainer Bayreuther (Greifswald) vor dem Hintergrund einer Unbestimmbarkeit endgültiger musikalischer Regeln. Einen Paradigmenwechsel in der Musikanschauung erkannte Birger Petersen (Rostock) dann folgerichtig in der Melodielehre, und Ivana Rentsch (Zürich) betonte die Bedeutung der Kategorie Geschmack für die „Musik als galante Kunst“. Einer Analyse der Oper im sozialen und kulturellen Bezugssystem Hamburgs galt der Beitrag von Birgit Kiupel (Hamburg). Matthesons stetige Auseinandersetzung mit der Opernkritik und sein Vergleich der Musik und der Malerei im *Neu-Eröffneten Orchestre* ließen Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) nach spezifischen Argumentationsstrategien und der Entwicklung einer „Musikästhetik avant la lettre“ fragen.

Den theatralischen und Kirchenstil der Oratorien erläuterte Steffen Voss (Hamburg) an konkreten Beispielen. Über die Entstehungsumstände des Druckes der *Sonates à deux et trois flûtes* berichtete Rudolf Rasch (Utrecht). Jürgen Neubacher (Hamburg) konnte, bisher unbekannte Dokumente auswertend, Matthesons Ausscheiden aus dem Domkantorat im Jahr 1728 als „Wirkung eines selbstverschuldeten Boykotts“ deuten. Ebenfalls auf der Basis neuer Dokumente erhellte Dominik Stoltz (Hamburg) das Verhältnis Matthesons zu Friedrich von Hagedorn. Ein anonymes, Mattheson zugeschriebenes und wissenschaftsgeschichtlich argumentierendes Versepos beschrieb Stefanie Arend (Erlangen-Nürnberg). Als Beitrag zur Diskussion um die „englische“ Musik und

als theologische Schrift verortete Erik Dremel (Halle an der Saale) Matthesons *Behauptung der himmlischen Musik*. Dass Matthesons Bibelkritik aufs engste mit seiner auf Musik bezogenen Bibelanalyse zusammenhängt, wies Joyce Irwin (New York) anhand desselben Werkes nach.

Flankiert wurde die Tagung von einer instruktiven Ausstellung mit Objekten aus dem innerhalb des DFG-Projekts katalogisierten Mattheson-Nachlass. Insgesamt wurde deutlich, dass eine Annäherung an das vielschichtige Phänomen Mattheson nur im interdisziplinären Dialog gelingen kann, der innovative ebenso wie traditionelle Elemente in Matthesons weit gespanntem Werk zu berücksichtigen hat.

Köln, 4. und 5. April 2009:

„La otra América“

von Katherine Feldmann, Köln

Unter der Überschrift „La otra América“ begleitete ein Symposium an der Hochschule für Musik und Tanz Köln das 10. Forum Neuer Musik des Deutschlandfunks Köln (DLF). Der neue Rektor der Hochschule, Reiner Schuhenn, begrüßte die Kooperation von Hochschule für Musik und Tanz Köln mit dem Deutschlandfunk und der musikethnologischen Abteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln vor dem besonderen Hintergrund ihrer Internationalität und Institutionen übergreifenden Konzeption sowie der Verschränkung von Lehre und Konzertbetrieb. Neben KomponistInnen, die vom DLF anlässlich des Jubiläumsforums Kompositionsaufträge erhalten hatten, waren an den beiden Tagen renommierte MusikwissenschaftlerInnen und KomponistInnen lateinamerikanischer und europäischer Herkunft geladen, um über Geschichte und Perspektiven Neuer Musik in Lateinamerika zu berichten und zu diskutieren. Damit griffen Konzertveranstaltungen des DLF und theoretisch-gedanklicher Unterbau systematisch ineinander und ergänzten sich zu einem weiten Einblick in eine Musikkultur, die vielen Besucherinnen und Besuchern neu war.

Die durchgehend synchron übersetzten Vorträge wurden am 4. April von der in Uruguay lebenden argentinischen Komponistin und Musikwissenschaftlerin Graciela Paraskevaïdis eröffnet. Mit ihrer Keynote „Die klingenden Adern des anderen Amerikas“ lieferte sie einen engagierten geschichtlichen Überblick über den Bezug auf indianische Traditionen innerhalb der Neuen Musik in Südamerika. In der zweiten Sitzung des Symposiums referierte der chilenische Komponist und Musikwissenschaftler Federico Schumacher über den starken Einfluss politischer Prozesse auf die Produktion der frühen KomponistInnen aus dem Bereich der Neuen Musik im Andenland. Die argentinische, in Berlin lebende Komponistin Ana María Rodríguez widmete sich der Verbindung zwischen Poesie und Technologie in ihrem Werk.

Das Ensemble Antara mit dem Komponisten Ramón Gorigoitia aus Chile, das das Forum tags zuvor konzertant eröffnet hatte, bot den zahlreichen Interessierten einen Workshop über die Spieltechniken einiger Musikinstrumente, wie die Längsflöten tarkas und die Panflöten antaras, die heute Verwendung innerhalb der Neuen Musik Lateinamerikas finden. Parallel zu dieser Veranstaltung präsentierte und kommentierte G. Paraskevaïdis in einer „Musikgalerie“ Werke renommierter KomponistInnen aus Lateinamerika wie Joaquín Orellana (Guatemala), Cergio Prudencio (Bolivien) und Canela Palacios (Bolivien). Der erste Tag der Veranstaltung wurde mit einem höchst informativen Vortrag des argentinischen Politologen Martín Traine (Universität zu Köln) über die Entwicklung der Demokratie in Lateinamerika beendet und der Rückbezug zu den Vorträgen Paraskevaïdis' und Schumachers verdeutlicht.

Am 5. April eröffnete der deutsche Komponist Thomas Beimel mit einem packenden Vortrag über seinen persönlichen Austausch mit lateinamerikanischen KomponistInnen den zweiten Tag des Symposiums. Der emeritierte Professor für elektronische Musik Mesias Manguashca aus Ecuador diskutierte seinerseits das Konzept „Lateinamerika“ als Zeichen einer kollektiven Gruppe und zeigte anhand einiger eigener Kompositionen die enge Verschränkung seines musikalischen

Werkes mit seiner lebensweltlichen Biographie. Auch er eröffnete den Zuhörern einen durch die persönliche Färbung anschaulichen Weg in das Lateinamerika des 20. und 21. Jahrhunderts.

In der folgenden Sitzung kommentierten brasilianische Komponisten wie der in Berlin ansässige Chico Mello und der in León etablierte Edson Zampronha ihre Kompositionstechniken. Während Edson Zampronha die Modifizierung und Reinterpretation von aus anderen (außer-)musikalischen Kontexten kommenden Elementen in seinem Werk vorstellte, referierte Chico Mello über die Rolle der Mimesis in der kompositorischen Tätigkeit. Mello erklärte die Mimesis zu einer Möglichkeit, sich aus dem musikalischen Repertoire unterschiedlicher Kulturen zu bedienen. Anschließend diskutierten Federico Schumacher, Graciela Paraskevaídis und der peruanische Musikethnologe Julio Mendívil (Köln) über Perspektiven der Neuen Musik in Lateinamerika.

Neben den Vorträgen wurden während des Symposiums zahlreiche Werke der vertretenden Komponistinnen und Komponisten präsentiert. So wurden Kompositionen von Ramón Gorigoitia, Me-sias Maiguashca, Edson Zampronha, Federico Schumacher und Chico Mello vorgestellt. Studierende der Hochschule für Musik und Tanz Köln gestalteten drei herausragende Konzerte mit Werken anderer lateinamerikanischer Komponisten, u. a. Paulo Álvares, der selbst als Interpret auftrat.

Die Veranstaltung wurde von Katrin Losleben (Hochschule für Musik und Tanz Köln), Frank Kämpfer (Deutschlandfunk) und Julio Mendívil (musikethnologische Abteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln) organisiert. Getragen wurde sie von der Kunststiftung NRW, der Hochschule für Musik und Tanz Köln (Fachbereich, Auslandsamt und Forschungsbereich History | Herstory) sowie dem DAAD. Sowohl Mitwirkende als auch Gäste äußerten ihre Zufriedenheit über diese gelungene, dichte Veranstaltung, die ein ausgewogenes Verhältnis von Theorie und Praxis, Hintergrund und Werk, bot. Man wünscht sich weitere Veranstaltungen dieser Art.

München, 7. bis 9. Mai 2009:

„crosscurrents: Wechselwirkungen zwischen amerikanischer und europäischer Musik. Zweiter Teil: 1950–2000“

von Thomas Trapp, Olga Novik und Anne Kaiser, München

Der zweite Teil der internationalen, von der Harvard University, der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) und der Paul Sacher Stiftung Basel unter Förderung der Ernst von Siemens Musikstiftung veranstalteten Konferenz „crosscurrents“ fand vom 7. bis 9. Mai 2009 in den Räumen der Ludwig-Maximilians-Universität und des Amerikahauses in München statt, nachdem im Herbst 2008 an der Harvard University der Zeitraum 1900–1950 behandelt worden war. Grundgedanke der von Carol Oja, Anne C. Shreffler (Harvard), Felix Meyer (Paul Sacher Stiftung) und Wolfgang Rathert (LMU) konzipierten Konferenz sind die zahlreichen Wege, auf denen sich europäische und amerikanische Musik im 20. Jahrhundert und bis heute wechselseitig beeinflusst(en), wobei der Fokus auf die Bedeutung des Musiktransfers für die Kulturpolitik gelegt wurde.

Ehregast der Konferenz war der amerikanische Komponist Steve Reich, der im Gespräch mit Paul Hillier Auskunft über die ihn prägenden europäischen Einflüsse – vor allem durch Bartók, Strawinsky und seinen Lehrer Luciano Berio – gab und verschiedene Stationen seines Werks erläuterte. Im Eröffnungskonzert, auf dem das amerikanische Chiara Quartett Streichquartette von Reich, Korngold und Bartók spielte, steuerte Reich selbst die Bandzuspielungen von *Different Trains* am Mischpult aus.

Im Eröffnungsvortrag sprach der Münchner Amerikanist Berndt Ostendorf über den musikalisch-kulturellen Austausch zwischen Deutschland und den USA aus eigener Erfahrung. Er berichtete, wie er als Jugendlicher in den 1950er-Jahren durch den Rundfunksprecher Willis Conover im Sender Voice of America der Faszination des Jazz (insbesondere des Bebop) erlag. Erst später wurde offenbar, dass der Jazz als kulturelles Werkzeug gegen die Ausbreitung des Kommunismus

diente. Die janusköpfige Wahrnehmung des Jazz als „reaktionär“ und „progressiv“ diskutierte Ostendorf am Beispiel von Adornos Jazz-Kritik, auf deren sehr engen Fokus er hinwies.

Am 8. Mai stand der „Kalte Krieg“ im Mittelpunkt. Interessante Details der polnischen Jazzszene wurden durch den Vortrag von Zbigniew Granat (Nazareth College) bekannt. Anhand der Inszenierungsgeschichte von Luigi Nonos Oper *Intolleranza 1960*, die 1966 erstmals in den USA aufgeführt wurde, berichtete Claudia Vincis (Nono-Archiv Venedig) über das Ausmaß der Observeierung des Komponisten durch das FBI. Emily Abrams Ansary (Harvard) untersuchte die Programme der europäischen Touren führender amerikanischer Orchester in den 1950er- und 1960er-Jahren. Amy C. Beal (University of California, Santa Cruz) verglich in ihrem Vortrag zwei amerikanische „expatriate“-Ensembles (Musica Elettronica Viva und The Art Ensemble of Chicago), die in den 1970er-Jahren in Rom und Paris wirkten. Komplementär dazu sprach Veniero Rizzardi (Venedig) über die bislang weitgehend unbekannt europäische Vorgeschichte des Minimalismus am Beispiel des Paris-Aufenthalts von Terry Riley in den 1950er-Jahren.

Dem prägenden Einfluss der Kulturpolitik auf die Gegenwartsmusik bzw. das Konzertleben der 1960er-Jahre waren drei substanzielle Vorträge in der abschließenden Sektion von Martin Brody (Rom), Max Noubel (Bourgogne) und Steve Swayne (Dartmouth) gewidmet.

Im anschließenden Konzert des schweizerisch-amerikanischen Klavierduos Helena Bugallo und Amy Williams erklangen als europäische Erstaufführungen *Teletalks* für zwei Klaviere von Betsy Jolas, das transatlantische Telefonate imaginierte, sowie die spektakuläre, von Edgard Varèse selbst hergestellte Fassung seines epochalen Orchesterwerks *Amérique* für zwei Klaviere zu acht Händen (mit Anton Kernjak und Benjamin Engeli als weiteren Pianisten). Ergänzt wurde das Programm durch zwei Klassiker minimalistischer Illusionstechnik, *Piano Phase* von Steve Reich und Ligetis *Drei Stücke für zwei Klaviere*.

Der 9. Mai begann mit antithetischen Behandlungen kompositorischer Sprachen: Hermann Danuser (Berlin) legte dar, welchen gravierenden Veränderungen der Begriff der Postmoderne beiderseits des Atlantiks unterlag und welche Gestaltungskraft im musikalischen Idiom zeitgenössischer Musik – insbesondere der Bühnenmusik und der Symphonik – postmodernen Techniken eigen ist. Außerdem betonte er die Möglichkeiten, die das „modern-postmoderne“ Komponieren in seiner die europäischen Avantgarden überholenden Pluralität eröffnet. Das Werk der Musiktheoretikerin Patricia Carpenter stand in dem Vortrag „Transmitting Schoenberg’s Legacy into a New World“ von Felix Wörner (Chapel Hill) im Vordergrund. Ihre Sicht auf Schönbergs Ideen sei in Europa praktisch unbekannt und in Nordamerika zu wenig beachtet, obwohl Carpenter durch ihren gestalttheoretischen Ansatz in der Nachfolge Rudolf Arnheims eine Weiterentwicklung Schönberg’scher Konzepte gelungen sei. Für Angela De Benedictis (Pavia) war hinsichtlich der offenen Werkkonzeptionen in den USA und in Europa die kompositorische Gewichtung der Parameter Raum und Zeit sowie deren nicht-intentionale oder statistische Behandlung ausschlaggebend. Freiheit der räumlichen Parameter sei in den ersten offenen Werken in den USA der 50er-Jahre, zeitliche Indetermination in den europäischen Experimenten dieser Zeit kompositorisches Prinzip gewesen. David Nicholls (Southampton) systematisierte den bislang kaum wissenschaftlich erfassten Einfluss ernster Musik als Zitat in der Rockmusik. So diskutierte er Rick Wakemans (Gründer der Gruppe Yes) Themenübernahme aus Brahms’ *Vierter Symphonie* oder die Adaption von Musik Coplands durch Emerson, Lake & Palmer. Das experimentelle und eklektische Musiktheater aus Luciano Berios amerikanischer Zeit stellte Claudia di Luzio (Berlin) vor, insbesondere die komplexe *Opera* (1970). Griffith Rollefson hielt einen Vortrag über die Identitätswahrnehmung des Hip-Hop in Paris, Berlin und London am Beispiel der aus den USA importierten schwarzen Jugendkultur in Berlin. Anhand der kontroversen Bildersprache des Labels Aggro Berlin auf Plakaten und CDs wies er auf die eigentümliche Identifikation der deutsch-türkischen Jugendkultur mit dem Lebensgefühl der afro-amerikanischen Subkulturen und die Ambivalenz der „race“-Konnotationen hin.

Abschließend fand ein Konzert des New Yorker Pianisten Bruce Brubaker mit Avantgardestücken von Sylvano Bussotti (*Three Pieces for David Tudor*), Alvin Curran (*Hope Street Tunnel Blues*) und Browns legendären *Twenty-Five Pages* (in einer Realisierung für drei Pianisten mit Amy

Williams und Masako Ohta) statt. Brubaker beantwortete anschließend mit sichtlichem Elan Zuhörerfragen und berichtete von seinen Erfahrungen mit experimenteller Musik.

Besonders hervorzuheben ist die entspannte Atmosphäre der Konferenz mit den vielfachen Möglichkeiten zum fachlichen und persönlichen Austausch, der zu weiterführenden Projekten anregte. Für das Gelingen der Konferenz sprach nicht zuletzt die erfreuliche Tatsache, dass Sprachbarrieren keine Rolle spielten, wie man den angeregten Pausengesprächen zwischen Referenten und Zuhörern entnehmen konnte. Eine Veröffentlichung der Referate beider Konferenzen durch die Paul Sacher Stiftung ist für 2010 vorgesehen.

Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009:

„Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit: Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik“

von Franz Gratl, Innsbruck

Im Mittelpunkt der diesjährigen, bereits 37. Michaelsteiner Arbeitstagung, getragen von der Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis, stand die *Musica sacra*. Wie der Titel „Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit“ verrät, waren die Beiträge von Wissenschaftlern aus Deutschland, Österreich, der Schweiz und Slowenien primär dem 18. Jahrhundert gewidmet, der Epoche der Aufklärung, in der die materiellen und geistigen Grundlagen der Kirchenmusik im Zuge der Säkularisierungswellen einem substanziellen Wandel unterworfen waren. Die Referate kreisten um die Frage, wie sehr retrospektive und progressive Tendenzen das kirchenmusikalische Komponieren bestimmten. Den Organisatoren war es ein Anliegen, Themen aus dem katholischen und evangelischen Bereich in einem ausgeglichenen Verhältnis einander gegenüberzustellen, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede umso deutlicher herauszustellen.

Eine profunde, unter anderem liturgiegeschichtliche und hymnologische Fragestellungen berücksichtigende Einführung in die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert bot Gustav Adolf Krieg (Düsseldorf), während Johann Trummer (Graz) ein Gleiches für die katholische Kirchenmusik entwarf. Hartmut Krones (Wien) widmete sich Beziehungen im Kirchenmusik-Repertoire des katholischen und evangelischen Raumes, zum Beispiel im Bereich des Kirchenliedes oder in der Pflege der Oratorien protestantischer Komponisten im katholischen Raum. Brit Reipsch (Magdeburg) hinterfragte den Gattungsbegriff „Cantata“ an Beispielen aus dem Schaffen Georg Philipp Telemanns und zeigte auf, dass die Kantate im 18. Jahrhundert einem steten Wandel unterworfen war, nicht zuletzt in Bezug auf die Einbettung in den evangelischen Gottesdienst. Bert Siegmund (Michaelstein) wies auf die erstaunliche Kontinuität der Rezeptionsgeschichte der Werke des Gothaer Kapellmeisters Gottfried Stölzel hin.

Die bislang kaum thematisierte Geschichte der Kirchenmusikpflege in Berlin erörterte Christoph Henzel (Berlin): Er entwarf eine musikalische Topographie der Stadt und zeigte anhand von zeitgenössischen Berichten den Aufstieg der erbaulichen Konzertmusik auf. Franz Gratl (Innsbruck) versuchte anhand von Beispielen aus der katholischen Kirchenmusik des Tiroler Raumes retrospektive und innovative Tendenzen analytisch festzumachen. Michael Malkiewicz (Salzburg) demonstrierte an ausgewählten Beispielen von Monteverdi bis Mozart, dass auch kirchenmusikalische Werke auf Tanzcharakteren basieren. Hans-Otto Korth (Kassel) stellte die grundsätzliche Frage: „Gibt es ein Kirchenlied des 17. Jahrhunderts?“ und wies auf vielfältige rückschauende und vorausblickende Tendenzen im Kirchenlied dieser Zeit hin. Mit „Strategien des Theologietransports“ im pietistisch und aufklärerisch beeinflussten Kirchenlied befasste sich Erik Dremel (Halle an der Saale). Franz Karl Praßl (Graz) widmete sich intensiv den einschneidenden Auswirkungen der Reformen unter Maria Theresia und Joseph II. Michael Fischer (Freiburg) ging weitläufig dem Phänomen der Sakralisierung der Natur nach, wie sie beispielsweise in der aufklärerischen

Lichtsymbologie zum Ausdruck kommt, die wiederum von religiöser Thematik bestimmte musikalische Schlüsselwerke prägt wie zum Beispiel Haydns Oratorien.

Gabriela Freiburghaus (Zürich) wies an ausgewählten Beispielen nach, dass Charakteristika der barocken Triosonate auch in die Kirchenmusik übernommen wurden. Wolfram Enßlin (Leipzig) beschäftigte sich im Kontext aktueller fachinterner Diskussionen mit der Frage, wie sehr Carl Philipp Emanuel Bach durch Übernahme und Bearbeitung fremder Werke Altes und Neues, Retrospektive und Progression verband. In die katholischen habsburgischen Erblande führte der Vortrag von Marko Motnik (Wien): Er versuchte Besonderheiten des bedeutenden Esterházy-Musikarchives in Eisenstadt aufzuzeigen. Diese bedeutende Sammlung wird seit Kurzem endlich grundlegend aufgearbeitet.

Dem spannenden Thema der Akustik von Kirchen des 18. Jahrhunderts widmete sich gewohnt souverän Jürgen Meyer (Braunschweig). Raumakustische Fragestellungen behandelte auch Jan van Busch, der sich mit der Kirchenmusikpflege in der Ludwigsruher Schlosskirche und der Mecklenburgischen Dorfkirche zu Warlitz beschäftigte, zwei sehr spezifischen Orten der Pflege von Sakralmusik. Gerhard Poppe (Dresden/Koblenz) entwarf ein weitläufiges und detailreiches Bild der Musikstadt Dresden mit ihren vielfältigen Orten für die Kirchenmusikpflege im 18. und 19. Jahrhundert – der katholischen Hofkirche und den diversen evangelischen Stadtkirchen. Bernhard Schrammek (Berlin) zeigte eindrucksvoll, wie die musikalischen Erfahrungen der deutschen Romreisenden des 18. und 19. Jahrhunderts unter anderem auf die kirchenmusikalischen Reformbewegungen wirkten und eine Brücke bildeten zwischen katholischer und evangelischer Kirchenmusik. Helmut Loos (Leipzig) schließlich belegte, wie um 1800 die Grundlagen des Konzepts der „Kunstreligion“ geschaffen wurden, die bis heute Musikwissenschaft und Musikpraxis prägen.

Die Konferenzen in Michaelstein zeichnen sich traditionell durch eine Verschränkung von Wissenschaft und Praxis aus. Parallel zu der Konferenz fand im Michaelsteiner Musikinstrumentenmuseum eine Sonderausstellung zu Zinkinstrumenten statt. Auch 2009 war wieder ein Artist in Residence zu Gast, der renommierte französische Zinkenist William Dongois, der im Rahmen eines Vortrages die Frage stellte, ob es den Zinkklang überhaupt jemals gab. Seine Antwort fiel pragmatisch aus: Die erhaltenen Instrumente legen nahe, dass eine beeindruckende Vielfalt verschiedener Klangkonzepte für dieses Instrument existierte, von denen viele im heutigen Zinkenspiel unberücksichtigt bleiben. Der Alte-Musik-Pionier Hermann Max (Bremen) vermittelte in einem praktischen Demonstrations-Workshop die Faszination der auf dem Zusammenwirken von Rhetorik, Affekt und Klangrede basierenden Kirchenmusik von Monteverdi bis Mendelssohn.

Zwei Konzerte bildeten das ideale Rahmenprogramm: In der musikalischen Eröffnung wurde eine Kantate aus Telemanns *Harmonischem Gottesdienst* einer Triosonate von Gottfried Heinrich Stölzel gegenübergestellt, zwei affektintensive Duette aus den intimen *Affetti alla Passione del Nostro Signore* des Dresdner Hoforganisten und Hof-Kirchencompositors Giovanni Alberto Ristori kontrastierten mit einer frühbarocken Solosonate für Zink aus der Feder von Giovanni Battista Fontana. Kontraste prägten auch ein Konzert des Telemannischen Collegiums Michaelstein unter Ludger Rémy in der Kirche St. Bartholomäus zu Blankenburg: Werke katholischer und evangelischer Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts erwiesen sich als sehr heterogene Elemente eines interessanten musikalischen Programms. Am Beginn stand – passend zum Tagungsthema – die Kantate *Sehet an die Exempel der Alten* von Telemann, in der der Komponist Zink und Posaunen als klangliche Embleme der Welt der Vorfäter einsetzt. Eine *Sonata a quattro* von Johann Joseph Fux wirkte mehr wie eine satztechnische Übung, während Kompositionen des Wiener Hofkapellmeisters Georg von Reutter durchaus dazu angetan waren, das negative Bild dieses Komponisten zu revidieren. Die Trauermusik, die Carl Heinrich Graun für König Friedrich Wilhelm I. von Preußen schrieb, überzeugte als affektgeladene Funeralmusik höchster Qualität. Ganz auf Grauns Trauermusik geht Carl Philipp Emanuel Bachs Kantate *Der Himmel allenthalben* zurück, ein Werk, das damit gewissermaßen als Illustration der Ausführungen Wolfram Enßlins diente.

Mit hochkarätigen Referaten und der gewohnten Verbindung von Wissenschaft und Praxis vermittelte die Michaelsteiner Arbeitstagung einen Einblick in die – durch die Synthese retrospektiver und innovativer Elemente mitbestimmte – Vielfalt der katholischen und evangelischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts.

Bremen, 16. Mai 2009:

**„Ausgrenzung bis heute? Musikwissenschaft und Exilforschung.
Symposium zum 100. Geburtstag der Komponistin und Musikpädagogin Charlotte
Schlesinger (1909 Berlin – 1976 London)“**

von Volker Timmermann, Bremen

Am Anfang stand ein alter Koffer in London – Christine Rhode-Jüchtern (Oberstufenkolleg Bielefeld) wusste kaum etwas über Charlotte Schlesinger (1909–1976), als sie aus jenem Koffer, gefunden bei einem britischen Schlesinger-Verwandten, erste Materialien über die jüdische Komponistin und Musikpädagogin sammeln konnte. Die Geschichtsschreibung hatte diese Frau, die in den 20er-Jahren als begabte Schülerin Franz Schrekers an der Berliner Musikhochschule noch für Aufsehen sorgte, schlicht vergessen. Das wechselvolle Leben Charlotte Schlesingers, das nach der Emigration aus Deutschland 1933 über Wien, Prag und, nach einer Zwischenstation in Kiew, schließlich in die USA und zuletzt nach Großbritannien führte, wurde von Christine Rhode-Jüchtern nun endlich rekonstruiert.

Warum sind Lebensläufe und -werke solcher Musikerinnen wie Charlotte Schlesinger hierzulande so lang im Verborgenen geblieben? Welche Rolle spielt das Fach Musikwissenschaft in der Aufarbeitung von Biographien von Musikerinnen, die der Verfolgung durch die Nationalsozialisten durch den Weg ins Exil entkamen? Unter dem Titel „Ausgrenzung bis heute? Musikwissenschaft und Exilforschung“ gingen Musikwissenschaftler nun solchen Fragen nach. Äußerer Anlass für das Symposium im Bremer Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung war dabei der 100. Geburtstag von Charlotte Schlesinger.

Dörte Schmidt (Berlin) ordnete den Umgang mit dem Thema Exil in die Umgebung der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft ein („Narrative des Exils und die westdeutsche Nachkriegskultur“). Am Beispiel des Spielfilms *Die Trapp-Familie* (1956), der die Verhältnisse in geradezu unglaublicher Weise verfälschte, wurde deutlich, dass dieses Thema auch in den ersten Jahrzehnten der Republik durchaus präsent war. Eine kritische Aufarbeitung fand hingegen kaum statt. Innerhalb des wissenschaftlichen Fächerkanons, so Schmidt, habe sich die Musikwissenschaft erst spät mit der Exilforschung befasst. Dietmar Schenk, ebenfalls an der Universität der Künste in Berlin als Leiter des dortigen Archives tätig, wies in seinem Vortrag „Das Exil und die Legende der zwanziger Jahre“ darauf hin, in welchem hohem Maße das Bild der 20er-Jahre nach 1945 von Exilanten geprägt worden ist – nicht nur innerhalb der Musik. Der Philosoph Helmuth Plessner, ein Remigrant, sprach deshalb von einer Legende. Am Beispiel der Berliner Krolloper zeigte Schenk, wie ein avanciertes Opernexperiment nach 1945 erst spät wieder entdeckt, dann aber – zumindest für eine Zeitlang – beinahe legendär wurde. Das geschah unter maßgeblicher Beteiligung der Protagonisten, von denen viele – wie der Dramaturg Hans Curjel – ins Exil gehen mussten.

Dass der Weg ins Exil dabei nicht immer mit der physischen Emigration zusammenhängen muss, zeigte die Konzertpianistin und Musikwissenschaftlerin Babette Dorn (Castelcucco, Italien) eindrucklich am Beispiel von Ilse Fromm-Michaels („Spuren des inneren Exils in den Klavierkompositionen von Ilse Fromm-Michaels“). Die aus Hamburg stammende Komponistin und Pianistin (1888–1986) – vor der nationalsozialistischen Machtergreifung eine hoch angesehene Musikerin, die regelmäßig mit Dirigenten wie Furtwängler, Abendroth oder Jochum zusammenarbeitete – hatte einen jüdischen Mann geheiratet. Selbst nicht von der körperlichen Vernichtung bedroht, blieb sie im Land, konnte jedoch ihrer Konzerttätigkeit nicht mehr nachgehen. Gleichsam ins innere Exil gezwungen, waren auch die damaligen Kompositionen Ilse Fromm-Michaels' vom Ernst der Lebenssituation nachdrücklich beeinflusst.

Ute Gerhard, Soziologin am Cornelia Goethe Centrum an der Frankfurter Johann Wolfgang Goethe-Universität, stellte durch ihren Vortrag „Erfahrungen von Frauen im Exil“ den Musikerinnen-Biographien exemplarisch Vitae von Zeitgenossinnen entgegen, deren öffentliches Wirken außerhalb des Musiklebens lag. Etwa Helene Stöcker (1869–1943), der liberalen Sexualreformerin

und Mitgründerin des Bundes für Mutterschutz. Sie floh 1933 über Schweden in die USA, erkrankte dort schwer und verstarb 1943 in Armut. Oder Alice Salomon (1872–1948), die eine Wegbereiterin der Sozialarbeit war. Schon 1920 hatte Salomon den sich verbreitenden Antisemitismus zu spüren bekommen, als sie als eigentlich designierte Vorsitzende des Bundes deutscher Frauenvereine bei der Wahl übergangen wurde. Nach der 1938 durch die Gestapo erzwungenen Emigration konnte die einst so bekannte Frauenrechtlerin ihre Karriere nicht mehr fortführen. Auch dies sind Beispiele für Lebensläufe, deren Kontinuitäten durch die Emigration gebrochen wurden.

Christine Rhode-Jüchtern fokussierte in einem zweiten Vortrag „Zur Wirkungsgeschichte zweier reformpädagogischer Institutionen nach 1945: Rückkehr in die Musikgeschichtsschreibung?“ die Frage, welche kulturpolitischen Maximen für die Neuorientierung der Privatmusikerziehung nach 1945 maßgeblich waren. Sowohl das Seminar für Musikerziehung an der Berliner Hochschule für Musik als auch das Seminar des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer wirkten während der Weimarer Republik im Bereich der Privatmusikerziehung als entscheidende Neuerer. Deutlich wurde in diesem Vortrag, in welchem Maß das Wirken dieser Institutionen, die zuvor noch maßgeblich die entsprechenden Kestenberg-Reformen umgesetzt hatten, nach 1945 uminterpretiert und gar vergessen wurde.

Melanie Unseld (Oldenburg) zeigte schließlich in ihrem Beitrag „Identität und Exilerfahrung – eine Herausforderung für die Musikgeschichtsschreibung“, inwieweit Flucht, Vertreibung und Exil-Erfahrung sich für viele Menschen während und nach dem Zweiten Weltkrieg mit einer existenziellen Erschütterung des eigenen Lebensentwurfes und der Sicht auf sich selbst verbanden. Bei Überlebenden führte die Erinnerung daran zu einer spürbaren Zerklüftung (auto-)biographischer Reflexion, die „zerstückelten“ Lebensläufe und die in grundsätzlichen Fragen irritierten Selbstentwürfe ließen sich kaum noch durch zusammenhängende Erinnerungen, geschweige denn in kohärenter Narration fassen. Im Vortrag behandelt wurde insbesondere, inwiefern diese Erfahrungen auf die (Auto-)Biographik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Einfluss genommen haben. Dabei wurde exemplarisch (Auto-)Biographisches von Charlotte Salomon, Leni Alexander und Eliška Kleinová in den Blick genommen.

Für den klingenden Schlusspunkt dieses Symposiums sorgten im Sophie Drinker Institut Margarete Huber (Gesang) und Babette Dorn (Klavier, Konzertmoderation: Violeta Dinescu). Mit – vermutlich erstmals aufgeführten – Liedern von Charlotte Schlesinger sowie Gesangs- und Klavierwerken von Ilse Fromm-Michaels präsentierten die Künstlerinnen die in den Referaten behandelten Komponistinnen auch musikalisch in eindrucklicher Weise.

Köln, 4. bis 6. Juni 2009:

„Retrospektive und Innovation. Der späte Joseph Haydn“

von Julia Gehring, Bonn

Bereits im Eröffnungsvortrag von Ulrich Konrad (Würzburg) wurde klar, dass der Begriff des ‚Spätwerks‘, der als Konstrukt der Geschichtsschreibung insbesondere von der Beethovenforschung geprägt wurde, nicht ohne Weiteres auf Joseph Haydn übertragbar ist. Zwar ließen sich die Hinwendung zur Vokalmusik, die Merkmale des Einfachen, Erhabenen oder Volkstümlichen durchaus als Charakteristika der Kompositionen ab etwa 1795 beschreiben; dennoch riet Konrad an, bei Haydn weiterhin besser von „späten Werken“ zu sprechen. Damit war der Rahmen für den gemeinsam von Arnold Jacobshagen (Hochschule für Musik und Tanz), Armin Raab (Joseph Haydn-Institut) und Wolfram Steinbeck (Musikwissenschaftliches Institut der Universität) veranstalteten internationalen Kongress abgesteckt.

Zu Beginn fand eine allgemeinere Auseinandersetzung mit dem Thema der Tagung statt. So zeichnete Gernot Gruber (Wien) den Prozess der modernen Kanonbildung im 18. Jahrhundert nach. Retrospektive Züge bei Haydn in den Jahren nach 1800 veranschaulichte Armin Raab (Köln) am persönlichen Kontakt zu den drei frühen Biographen Griesinger, Dies und Carpani, aber auch

an den ersten, zeitgenössischen Gesamtausgabenprojekten und am 1805 von Elßler niedergeschriebenen Haydn-Verzeichnis.

Die übrigen Referate befassten sich jeweils mit einzelnen Werken oder Werkgruppen. Elaine Sisman (New York) zeigte, dass sich die Parallelen zwischen den frühen „Tageszeiten-Sinfonien“ und dem späten Oratorium *Die Jahreszeiten* nicht nur auf den Sonnenaufgang beziehen, sondern dass sich der gesamte Tagesverlauf von „Le matin“, „Le midi“ und „Le soir“ im „Sommer“ der *Jahreszeiten* widerspiegelt. Am Beispiel der Streichquartette untersuchte Friedhelm Krummacher (Kiel) das Ineinandergreifen von kontrapunktischen Techniken und Harmonik beim späten Haydn. Tom Beghin (Montreal) führte am Beispiel der in London komponierten *Sonate Es-Dur*, Hob. XVI:52, die Zusammenhänge zwischen Komposition, Instrumenten und Notenausgaben, Aufführungsräumen und Akustik, Interpreten und Publikum vor Augen, die er aus eigenen auführungspraktischen Experimenten entwickeln konnte.

Den Übergang zur Auseinandersetzung mit Haydns Vokalmusik markierte Clemens Harasim (Köln). Er ging der Frage nach, inwieweit die Bezüge zum lateinischen Text in der Instrumentalfassung der *Sieben letzten Worte* durch die Unterlegung des deutschen Textes in der Vokalfassung verändert werden, und stellte Überlegungen zur Motivation der Überarbeitung als deutschsprachige Vokalfassung an. Auf der Grundlage von Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* befasste sich Jürgen Heidrich (Münster) mit der Rezeption der Messen Haydns in Leipzig, wo im frühen 19. Jahrhundert zahlreiche Erstdrucke bei Breitkopf & Härtel erschienen. Ebenfalls den Messen widmete Andreas Friesenhagen (Köln) seinen Vortrag. Er konzentrierte sich auf den mittleren, langsamen Abschnitt des Credo und zeigte die jeweils unterschiedlichen kompositorischen Strategien auf, die Haydn in den sechs späten Messen erprobte. James Webster (Ithaca) untersuchte die textlichen und musikalischen Typen der 1796–1799 komponierten *Mehrstimmigen Gesänge*, die er chronologisch und stilistisch als späte Werke einstufte. Mit der über 20 Jahre nach der Uraufführung vorgenommenen Bearbeitung von *L'isola disabitata* und den daraus resultierenden Auswirkungen auf die dramaturgische Anlage der Oper beschäftigte sich Ulrich Wilker (Köln).

Wolfgang Fuhrmann (Bern) beleuchtete den politischen und Gattungskontext der Kaiserhymne, die als „Volck's lied“ im Sinne eines Liedes für das Volk zu begreifen ist, und deren Vorbilder nicht nur in der britischen Hymne *God save the King*, sondern auch in bereits vor Haydn im deutschsprachigen Raum existenten Liedern zu finden sind, deren Texte mit den Worten „Gott erhalte“ beginnen.

Ergänzt wurde die Tagung durch die Integration von Forschungsansätzen aus anderen Bereichen der Musikwissenschaft und aus benachbarten geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Julia Ronge (Bonn) verglich auf der Quellenbasis der Kompositionsstudien die Unterrichtssituationen Beethovens bei seinen Lehrern Albrechtsberger, Salieri und Haydn. Am Beispiel von Tizian und Rembrandt setzte sich Stefan Grohé (Köln) mit Spätwerken in der Kunstgeschichte auseinander. Und im Abschlussvortrag begab sich der Literaturwissenschaftler Norbert Miller (Berlin) mit Thomas Mann auf die Spurensuche nach Merkmalen eines „Greisnavantgardismus“ bei Goethe, Wagner und Verdi.

Die stets angeregten und anregenden Diskussionen machten deutlich, dass – bei aller Einigkeit darüber, dass man bei Haydn ein Spätwerk vergebens sucht – die Tagung einen wichtigen Impuls für eine notwendige, intensivierte Auseinandersetzung mit den späten Werken Haydns liefern konnte. Drei auf das Thema abgestimmte Konzerte rundeten das Tagungsprogramm ab. Der Kongressbericht wird in den *Haydn-Studien* publiziert.

Halle (Saale), 7. bis 10. Juni 2009:

„Händel, der Europäer“

von Maik Richter, Halle an der Saale

Die diesjährigen Händel-Festspiele standen ganz im Zeichen der Feierlichkeiten zum 250. Todestag Händels. Dem Jubiläumsjahr angemessen veranstaltete die Abteilung Musikwissenschaft am Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg in Kooperation mit der Georg-

Friedrich-Händel-Gesellschaft und der Stiftung Händel-Haus Halle die bislang größte Händelkonferenz in Halle, an der insgesamt 46 Forscherinnen und Forscher aus neun europäischen Ländern, den USA und Australien teilnahmen. Die Konferenz wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, dem Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt, der Vereinigung der Freunde und Förderer der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg sowie der Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel gefördert.

Bereits am Samstag, dem 6. Juni, stellte Ulrich Konrad (Würzburg) in einem Festvortrag die Verbindung zu den beiden anderen großen Komponistenjubiläen des Jahres her: „Schnittpunkte europäischer Musik. London, Wien, Berlin – Händel, Haydn, Mendelssohn“.

Während der feierlichen Eröffnung am Sonntag, dem 7. Juni, erläuterte Wolfgang Hirschmann (Halle) das groß angelegte Thema der diesjährigen Händelfestspiele, das auch den Leitfaden für die wissenschaftliche Konferenz bildete. Es folgten Grußworte von Repräsentanten aus Politik und Kultur der Stadt Halle. Musikalisch umrahmt wurde die Eröffnungsveranstaltung von zwei hierzulande selten dargebotenen musikalischen Kostbarkeiten: Zu Beginn erklang Händels spanische Kantate *Nò se emenderá jamás* (HWV 140), am Ende hingegen dessen französische Solokantate *Sans y penser*. Ausführende waren Myrsini Margariti (Sopran), Katharina Schlegel (Viola da Gamba, Violoncello) Thomas Ihlenfeldt (Barockgitarre, Chitarrone) und Bernhard Prokein (Cembalo, Orgel).

Die erste Sitzung der wissenschaftlichen Konferenz am Montag, dem 8. Juni, wurde wie in jedem Jahr von Studierenden der Abteilung Musikpädagogik am Musikinstitut der Universität Halle musikalisch mit Solo- und Ensemblenummern aus Händelopern eingeleitet, bevor sich Reinhard Strohm (Oxford) als Hauptreferent über das Thema „Händel und der Diskurs der Moderne“ entfaltete.

In Sektion I referierten dann Donald Burrows (Milton Keynes) über Händels erste Schaffensjahre in London, Hans Joachim Marx (Hamburg) über „Händels Religiosität im Kontext europäischer Konfessionen“ und Anselm Gerhard (Bern) über den bislang weitestgehend vernachlässigten Aspekt der französischen Händel-Rezeption am Beispiel der „Pariser Händel-Renaissance zwischen ancien régime und Juli-Monarchie“. Die folgenden Referate fanden in jeweils zwei parallelen Sitzungen statt.

Sektion II umfasste Referate zu verschiedenen Themen geistlicher Musik: Gerhard Poppe (Dresden/Koblenz) sprach über Händels katholische Psalmvertonung *Dixit Dominus* (HWV 232), Graydon Beeks (Claremont) hingegen über William Sextons Bearbeitungen der sogenannten *Cannons Anthems* aus den Jahren 1717/18 (HWV 246–256). Über eine geistliche Parodie der Arie „Son confusa Pastorella“ aus der Oper *Poro, Rè dell'Indie* (HWV 28) durch Jan Dismas Zelenka referierte Janice Stockigt (Parkville, Australien).

Sektion III war dem Händel'schen Operschaffen gewidmet: Alina Zórawska-Witkowska (Warschau) sprach über vermutlich polnische Elemente in *Ottone, Rè di Germania* (HWV 15) und zu Berührungspunkten Händels mit der Mazurka, dem späteren polnischen Nationaltanz. Über die verschiedenen Darstellungen von Herrscherpersönlichkeiten aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen in Händels Opern äußerte sich Raffaele Mellace (Mailand, Italien), bevor Dorothea Schröder (Hamburg) die Zoroastro-Figur in *Orlando* (HWV 31) unter dem Aspekt der Zarathustra-Rezeption des frühen 18. Jahrhunderts beleuchtete.

Sektion IV war einzelnen Oratorien Händels vorbehalten: Colin Timms (Birmingham) befasste sich einerseits mit Pierre Corneilles Märtyrerdrama *Théodore, vierge et martyre* (1645/46) und Robert Boyles Roman *Love and Religion demonstrated in the Martyrdom of Theodora and Didymus* (1687) als Quellen für Thomas Morells Libretto zu *Theodora* (HWV 68), ging aber andererseits auch auf Händels „borrowings“ aus Agostino Steffanis *La Lotta d'Hercole con Acheloo* ein. Szymon Paczkowski (Warschau) sprach über die Arie „Golden Columns, fair and bright“ aus dem Oratorium *Solomon* (HWV 67), die „in ihrer musikalischen Schicht sämtliche Merkmale der Polonaise“ aufweise und die er als nicht von Händel stammend deklarierte. Ruth Smith (Cambridge) beschloss die „oratorische“ Sektion mit ihren Betrachtungen zu *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (HWV 55), wobei sie sowohl auf John Miltons Gedichtpaar *L'Allegro* und *Il Penseroso* (entstanden 1632)

als auch auf Charles Jennens' eigene Schöpfung, die allegorische Figur des Gemäßigten als „the longest wholly original English text written for Handel“ einging.

Die Referate in Sektion V können unter dem Motto „Händel und Deutschland“ zusammengefasst werden, wobei Edwin Werner (Halle) glaubhaft die Einflüsse Friedrich Wilhelm Zachows auf Händel u. a. anhand von Zachows Pfingstkantate *Ruhe, Friede, Freud und Wonne* darlegte, bevor Steffen Voss (Hamburg/Dresden) das „Musikbuch des Heinrich Remigius Bartels“ aus den Handschriftenbeständen der Universitäts- und Landesbibliothek Halle als frühe Händel-Quelle vorstellte. Datierungs- und Zuschreibungsprobleme erörterte Rainer Kleinertz (Saarbrücken) in seinem Referat „Händel in Deutschland“ anhand des *Gloria*, der sogenannten *Postel-Passion* und des Osterdialoges *Triumph, ihr Christen, seid erfreut*, womit er eine von Werner Braun 1959 angestoßene und 1993 von Friedhelm Krummacher wiederbelebte Diskussion aufgriff, die nach wie vor nicht abgeschlossen zu sein scheint.

Kunst- und sprachtheoretische Gedanken wurden in Sektion VI entfaltet, wobei der Beitrag von Hans Dieter Clausen (Hamburg) „Elemente des Tragischen in Händels Oratorien“ in den Blickpunkt rückte, während sich die Referate von Werner Breig (Erlangen) und Hartmut Krones (Wien) mit Zusammenhängen zwischen Musik und Sprache, zwischen musikalischer und sprachlicher Rhetorik auseinandersetzten.

Gegenstand der Referate in Sektion VII war die Rezeption von Händels Opern im norddeutschen Raum. Dabei versuchte Hansjörg Drauschke (Halle) auf typische Bearbeitungstechniken in der Hamburger Barockoper vor allem hinsichtlich der bisweilen zweisprachigen Librettogestalt (meist deutsch mit italienischen Arien) einzugehen. Christoph Henzel (Würzburg) machte dagegen auf eine Bearbeitung des *Arminio* (HWV 36) in Braunschweig aus dem Jahre 1745 aufmerksam, bei der deutsche Rezitative und italienische Arien aus Carl Heinrich Grauns *Lucio Papirio* (GraunWV B:I:11) in Händels Oper eingefügt wurden. Panja Mücke (Marburg) beschloss diese Opernsektion mit ihrem Beitrag zur Emotionsdarstellung in Händels Opern.

Beiträge zur Librettistik stellten die Referate in Sektion VIII dar: Lorenzo Bianconi (Bologna) sprach über Traditionen europäischen Theaters in Händels Opernlibretti, während sich John H. Roberts mit den Texten verschiedener Fassungen zu *Deborah* (HWV 51), *Parnasso in festa* und *The Choice of Hercules* (HWV 69) auseinandersetzte, bevor Annette Landgraf (Halle) den Einfluss übergreifender moralischer Wertvorstellungen in Händels Opern- und Oratorienlibretti auf die Rezeption seiner Werke untersuchte.

Sektion IX zeigte unterschiedliche Aspekte der Pflege Händel'scher Werke im 18. Jahrhundert vor allem im deutschsprachigen Raum auf, wobei sich Michael Maul (Leipzig) mit der Händel-Rezeption Johann Christoph Gottscheds in Leipzig beschäftigte, bevor Mary Oleskiewicz (Boston) einige Quellen aus den Beständen des Archivs der Berliner Singakademie im Hinblick auf Aufführungen instrumentaler Kompositionen Händels in Berlin auswertete. Hans-Georg Hofmann (Basel) beschloss die Sitzung mit seinen Beobachtungen zur Händel-Rezeption in Universalienzyklopädiën und Konversationslexika.

Eine Reise nach Italien gestatteten die Referate in Sektion X, in welcher Juliane Riepe (Halle) Händels Italienaufenthalt aus dem Blickwinkel der neueren Reiseforschung betrachtete, während sich Dinko Fabris der „Aria a 2 Sirene“ aus *Rinaldo* (HWV 7a) als eines neapolitanischen Emblems annahm und Stefan Keym (Leipzig) Einflüsse Arcangelo Corellis auf Händels Sonatenschaffen aufzeigte.

Sektion XI ist thematisch dem Bereich der bürgerlichen Musikpflege zuzuordnen: So wurde von Joachim Kremer (Stuttgart) der Stellenwert Händels in der deutschen Lehrerausbildung des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet, während Kathrin Eberl-Ruf (Halle) eine deutsche Bearbeitung des *Judas Maccabaeus* (HWV 63) durch Daniel Gottlob Türk vorstellte. Die Bedeutung der deutschsprachigen Übersetzungen von Händels Werken durch Heinrich Wilhelm von Haugwitz wurde anhand der Händelpflege in den böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert im verlesenen Referat von Michaela Freemanova (Prag) herausgestellt.

In Sektion XII referierte Siegbert Rampe (Köln) über die Anfänge des Solokonzerts und den Einfluss der zunächst von Tomaso Albinoni und Antonio Vivaldi etablierten (venezianischen)

Ritornellform auf Händels *Concerti grossi* op. 6 und auf die Anlage seiner Arien. Verlesen wurde das Referat von Barbara Nestola (Versailles) über die auf den Kastraten Senesino zugeschnittene Rolle der Titelfigur im Pasticcio *Il Muzio Scevola* (1721) von Filippo Amadei (Atto I), Giovanni Bononcini (Atto II) und Georg Friedrich Händel (Atto III).

Noch einmal ausschließlich dem Händel'schen Operschaffen gewidmet waren die Referate der Sektion XIII, wobei Jürgen Heidrich (Münster) auf „orientalische“ Sujets in Händels Opern und damit auf einen Aspekt der Vorliebe des 18. Jahrhunderts für das „Exotische“ einging, wohingegen sich Karin Zauft (Halle) mit „Händels Opern im Bann innovativer Theaterkonzepte des 20. Jahrhunderts“ auseinandersetzte. Arnold Jacobshagen (Köln) schloss sich diesem Referat mit seinem Beitrag „Postmoderne Dekonstruktionen? Händels Opern und ihre Inszenierungen seit den 1980er Jahren“ an.

Händels Einfluss auf verschiedene Komponisten in Europa war Gegenstand der Beiträge in Sektion XIV, wobei Michael Talbot (Liverpool, Großbritannien) den weithin unbekanntem venezianischen Sänger und Komponisten Girolamo Polani vorstellte, während sich Samantha Owens (Queensland, Australien) mit Johann Sigismund Cousser (Kusser) und seinen Verbindungen in diverse europäische Länder (Deutschland, Holland, Italien, England, Irland, Frankreich und Russland) auseinandersetzte, bevor Eva Zöllner (Hamburg) diese Sektion mit ihrem Beitrag zur Händel-Rezeption in skandinavischen Ländern vor allem seitens des schwedischen Hofkapellmeisters Johan Helmich Roman beschloss.

Die Vorträge in Sektion XV beleuchteten Händel noch einmal unter dem Aspekt der Rezeption seiner Werke im medialen Zeitalter, wobei Paul W. van Reijen (Groningen, Niederlande) verschiedene Einspielungen von Händels *Concerti grossi* op. 6 unter dem Aspekt historisierender Aufführungspraxis betrachtete, bevor Matthew Gardner (Heidelberg) Händel als Leinwand-Ikone seit 1942 anhand von 19 ausgewählten Filmen vorstellte. Olaf Brühl (Berlin) äußerte abschließend seine Gedanken zur musikdramaturgischen Behandlung der stereotypen Geschlechterrollen in Händels Opern.

Alle Referate der Konferenz sollen im *Händel-Jahrbuch* 2010 und 2011 veröffentlicht werden.

Leipzig, 25. bis 28. Juni 2009:

„Lortzing und Leipzig. Musikleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit und Privatheit“

von Mirjam Gerber, Leipzig

In der Musikstadt Leipzig spielt die Erinnerung an den Komponisten, Schauspieler, Kapellmeister und Librettisten Albert Lortzing (1801–1851) im Vergleich zu den Hausgöttern Bach, Mendelssohn und Schumann eine marginale Rolle. Erklärtes Ziel der mit Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft durchgeführten Tagung war es, dieses unterbelichtete Kapitel der Leipziger Musikgeschichte zu erhellen und Johann Christian Lobes Einschätzung (1869) von Lortzing als „Mann der Gegenwart“ nachzugehen. So zielte der Kongress darauf, Lortzings damalige Gegenwart umfassend darzustellen und ihn als Künstler seiner Zeit zu verstehen. Thomas Schipperges (Leipzig), der den Kongress an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ gemeinsam mit der Albert-Lortzing-Gesellschaft ausrichtete, hatte Vertreter von Kulturinstitutionen der Stadt Leipzig – Hochschule, Universität, Gewandhaus, Oper, Stadtgeschichtliches Archiv – und weitere internationale Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler eingeladen, um den Blick auf den Komponisten und seine Epoche entsprechend zu schärfen. Thematische Schwerpunkte der Tagung waren das bürgerliche und politische Umfeld Lortzings, sein Wirken in Leipzig sowie seine regionale Rezeption. Mehrere musikalische Beiträge boten den Kongressteilnehmern die Gelegenheit, einen Eindruck von Lortzings kompositorischen Schaffen zu bekommen.

Nach der Begrüßung der Kongressteilnehmer durch Rektor Robert Ehrlich, den Vorsitzenden der Albert Lortzing-Gesellschaft Bodo Gotzkowsky (Fulda) und den Tagungsleiter erklang zur musikalischen Eröffnung die Ouvertüre aus Lortzings seinerzeit der Zensur zum Opfer gefallenen Oper *Andreas Hofer* in einer von Kateryna Shtryfanova eingerichteten Version für zwei Klaviere.

Jürgen Lodemann (Freiburg im Breisgau) führte mit dem öffentlichen Vortrag „Nun kommt der Freiheit großer Morgen“. Lortzings einzigartige Fabrik-, Hoffnungs- und Freiheits-Oper *Regina* von 1848“ in die politischen Umstände der Entstehung dieser Oper und die Bedeutung der Revolution von 1848 für den Komponisten ein. Während der einzigen zensurfreien Monate seines Lebens schrieb Lortzing dieses Werk, das Arbeiterstreik und Menschenrechte thematisiert und die politische Stellung des Komponisten verdeutlicht. Manuel Gervink (Dresden) betrachtete das biedermeierliche Umfeld Lortzings und eröffnete die Diskussion um eine Epocheneinordnung Lortzings zwischen Biedermeier und Romantik. Thematisiert wurde das Problem, ob diese Epochengliederung auf kompositorischer Ebene anwendbar und durch musikalische Parameter belegbar sei. Mirjam Gerber (Leipzig) führte mit ihrem Beitrag über die Leipziger Salonkultur in die exklusiven bürgerlichen Musikzirkel ein, die sich in Lortzings Leipziger Jahren vor allem an Mendelssohn orientierten und von denen Lortzing bis auf wenige Ausnahmen ausgeschlossen blieb. Gesine Schröder (Leipzig) beleuchtete die musikalische Herkunft von Lortzing als Autodidakt und zeichnete anhand eingehender Analysen ausgewählter Beispiele ein Bild seines handwerklichen Kompositionsgeschicks.

Den großen thematischen Block „Lortzing in Leipzig“ eröffnete Irmilind Capelle (Detmold). Sie untersuchte die städtische Kultur als Schaffensimpuls für Lortzing. Doris Mundus (Leipzig) verdeutlichte die regionalgeschichtlichen Umstände von Lortzings Leipziger Jahren und seine Beziehung zum 1842 neu gegründeten Schiller-Verein der Stadt. Nachdem Ingolf Huhn (Hopfgarten) in die Verhältnisse am Leipziger Theater eingeführt hatte, ergänzte Claudius Böhm (Leipzig) das Bild des damaligen Theaterlebens um Beschreibungen und Illustrationen der historischen Räumlichkeiten und der musikalischen Aufführungsbedingungen. Besonders die genaue Rekonstruktion der Besetzung, Orchesteraufstellung und Dienstverhältnisse bot ein detailliertes Bild des Leipziger Theaterorchesters, wie es Lortzing zur Verfügung stand. Die Auswertung der Presserezeptionen durch Bert Hagels (Berlin) ermöglichte einen Einblick in die Kritik, die Lortzings Werk schon zu Lebzeiten entgegengebracht wurde. Zwar bescheinigten die Kritiker seinen Opern durchaus Publikumserfolg, marginalisierten diesen jedoch durch den Hinweis auf das Komische in seinen Werken, das zwar unterhaltsam und publikumswirksam sei, jedoch nicht überdauern könne. Thomas Schmidt-Beste (Bangor/Wales) näherte sich dem viel diskutierten Verhältnis zwischen Mendelssohn und Lortzing sowohl auf gesellschaftlicher als auch auf kompositorischer Ebene. Er verglich die unterschiedliche Stellung der Komponisten in der Leipziger Gesellschaft und zeigte, wie wenige Berührungspunkte sich hier ergaben. Persönliche Differenzen gibt es gleichwohl nicht nachzuweisen und auch die Sophokles-Parodie im *Wildschütz* als Anspielung auf Mendelssohns *Antigone* gab keinen Anlass zu Zerwürfnissen. Kompositorisch verglich Schmidt-Beste Lortzings romantische Zauberoper *Undine* mit dem Opernfragment *Lorelei* von Mendelssohn, die sich durch eine Ähnlichkeit des Sujets auszeichnen.

Den Blick in die Theaterpraxis eröffnete der Vortrag von Robert Uwe Laux (Leipzig) über seine Erfahrungen mit einem eigenen Theaterstück zu Lortzing und Robert Blum sowie die abendliche Aufführung von Lortzings letzter Oper *Die Opernprobe* durch Studierende der Hochschule unter der musikalischen Leitung von Helmut Kukuk. Die Regisseurin Jasmin Solfaghari stellte sich nach der Aufführung dem Gespräch mit Jörg Rothmann und dem Publikum.

Peter Konwitschny (Leipzig) führte in freiem Bildvortrag „Lortzings Botschaft: Zum Schweigen verurteilt – zum Sprechen gebracht“ in seine legendäre Inszenierung des *Waffenschmied* (1986) ein. Dass Konwitschnys Korrekturen an gängigen Lortzing-Bildern (auch *Regina* hat er 1998 inszeniert) immer noch Anstöße geben, belegte die angeregte und anregende Diskussion. Ursula Kramer (Mainz) näherte sich Lortzings musikalischem Tonfall über den bisher kaum ausgeleuchteten Aspekt seiner Instrumentation. Thomas Schipperges (Leipzig) steuerte Beispiele zu Formen des Lachens in Lortzings Opernkosmos bei. Helmut Loos (Leipzig) belegte in launigem Vortrag (mit

Gesang!) zu Lortzings „launigen Szenen aus dem Familienleben“ *Der Weihnachtsabend* (1832) die Umwandlung des christlichen Festes zu einer säkularen und bürgerlichen Familienfeier. Einen überregionalen Ausblick der Lortzing-Rezeption ermöglichte der Beitrag von Kateryna Shtryfanova (Leipzig und Charkiw/Ukraine) über Aufführungen von Lortzings Opern in Osteuropa. Doch selbst in deutschsprachigen Regionen wurden viele Werke Lortzings selten aufgeführt. Oft wurden Opern für die Aufführung auch umtextiert oder Namen verändert, um politische Inhalte zu entschärfen.

Christian Thomas Leitmeir (Bangor/Wales) beschäftigte sich in seinem Vortrag mit den Jahren nach Lortzings Tod. vielerorts wurden Konzerte zugunsten der Hinterbliebenen Lortzings gegeben, die seine Bekanntheit und Popularität spiegeln. Leitmeir ging speziell auf eine Epilogkomposition von Ignaz Lachner ein, die in der Staatsoper München 1852 erklang. Sie bietet ein anschauliches Beispiel dafür, wie das Andenken des verstorbenen Künstlers geehrt wurde. Die Komposition beinhaltet musikalische Zitate aus bekannten Werken von Lortzing. Zur Aufführung des Orchesterstücks wurde ein Epilog gelesen, der Lortzing als „ächten deutschen Meister“ rühmt.

Ihren Abschluss fanden die Kongressreferate in einem umfassenden Vortrag von Frieder Reininghaus (Köln und Wien) zur Kunst- und Pressefreiheit in den Jahren des deutschen Vormärz. Eine fabelhafte Abrundung gelang schließlich im Rundgang auf den Spuren Lortzings in Leipzig mit Günter Martin Hempel (Leipzig) sowie im Gesprächskonzert mit Musik von Lortzing und Zeitgenossen in der Konzeption und künstlerischen Leitung von Martin Krumbiegel (Leipzig), der auch zusammen mit Wolfgang Gersthofer (Leipzig) moderierte. So zeichnete der Kongress auf unterschiedlichen Ebenen ein umfassendes Bild Lortzings und seiner Zeit. Die Publikation der Referate im Rahmen der Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig ist in Vorbereitung.

Frankfurt am Main, 2. bis 4. Juli 2009:

„Internationale Monteverdi-Interpretationen. Wissenschaft – Praxis – Vermittlung“

von Markus Kuhn, Frankfurt am Main

Das Symposium „Internationale Monteverdi-Interpretationen“, das vom 2. bis 4. Juli 2009 im Frankfurter Haus am Dom stattfand, führte die internationale Monteverdi-Forschung erstmals nach 16 Jahren wieder zusammen und machte dabei deutlich, wie viel in diesem Forschungsfeld noch zu leisten ist. Konzipiert und geleitet wurde das Symposium von Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main und Aarhus) in Zusammenarbeit mit dem Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit, der Evangelischen Stadtakademie und der Akademie Rabanus Maurus (sämtlich Frankfurt am Main).

Eröffnet wurde die Tagung mit einem „Prolog“ von Tim Carter (Chapel Hill), der aktuelle Forschungen zur höfischen Kultur mit der Monteverdi-Biographie zusammenbrachte und dabei neue Erkenntnisse über Monteverdis Lebensstationen und Status zutage förderte. In der ersten Sektion, „Kompositorischer Wandel von Renaissance zu Barock“, erläuterte Sabine Ehrmann (Rom) die terminologischen und musikästhetischen Konzepte von Monteverdis Schaffen; Ulrich Siegele (Tübingen) legte den brisanten kirchenpolitischen Kontext der *Seconda prattica* dar, der aus Artusis Schriften hervorgeht, sowie ihre satztechnische, die Kompositionsgeschichte maßgeblich prägende Grundstruktur. Im Öffentlichen Vortrag stellte Anthony Newcomb (Berkeley) das literarisch-kompositorische Phänomen des „Ballata-madrigal“ vor und führte damit die Notwendigkeit einer umfassenden Erforschung des kompositorischen und literarischen Kontexts von Monteverdis früher Schaffensphase vor Augen.

In der zweiten Sektion, „Monteverdis weltliches Schaffen in Mantua“, gingen Paolo Fabbri (Ferrara) und Paola Besutti (Teramo) auf gleitende Übergänge zwischen Monteverdis Madrigalen und seiner dramatischen Musik ein und beleuchteten die komplexe Wirkung des *Lamento d'Arianna*. Lothar Schmidt (Marburg) erläuterte die Konzeption des *Sechsten Madrigalbuchs* und konzentrier-

te sich speziell auf die kompositorische Umsetzung der Petrarca-Texte. Iain Fenlon (Cambridge) fasste als Respondent die soziokulturellen und kompositionstechnischen Ergebnisse dieses ersten Tagungsabschnitts schlüssig zusammen.

In der dritten, der Kirchenmusik gewidmeten Sitzung präsentierten Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main, Aarhus) und Jeffrey Kurtzman (St. Louis) kontextualisierende Fragestellungen, etwa der Gestaltung und Bedeutung von Titelblättern und Widmungen, der musikalischen Analyse der Concertato-Musik und ihrer notwendigen Einbindung in umfassende interdisziplinäre Kontexte sowie der Ostinato-Komposition mit ihrer – über Jahrhunderte gültigen – musiksemantischen Aufladung kadenzieller Formeln.

Die vierte Sitzung war Monteverdis spätem Schaffen gewidmet: Massimo Ossi (Bloomington) wies auf politische und ikonographische Bezüge der *Madrigali guerrieri et amorosi* hin, die nicht nur dem Habsburgerkaiser gewidmet sind, sondern unmittelbar auf das Motto dieses Herrscherhauses zugeschnitten scheinen. Michael Schneider (Frankfurt) erläuterte aufführungspraktische Probleme in der instrumentalen Ausgestaltung der *Incoronazione di Poppea*. Diese Wendung zu Fragen der Aufführungs- und Konzertpraxis wurde am Abend des 3. Juli durch das Konzert des Ensemble Hochmusik (Leitung Stephan Schreckenberger) mit Madrigalen von Monteverdi bestätigt.

Der letzte Tag war Fragen der Vermittlung und Rezeption von Monteverdis Musik in Dramaturgie, liturgischer Praxis und Pädagogik gewidmet; als Referenten und Teilnehmer der Podiumsdiskussion traten hier der Dramaturg Norbert Abels (Oper Frankfurt), der Kirchenmusiker Georg Gusia (Bielefeld) und als Vertreter der Musikvermittlung Ingrid Allwardt (Berlin, Hamburg) und Christian Zech (Köln, Stuttgart) auf. Moderiert wurde diese Sektion von Christian Zürner (Evangelische Stadtakademie Frankfurt), Stefan Scholz (Akademie Rabanus Maurus) und Linda Maria Koldau.

Deutlich sichtbar wurde an diesen drei Tagen intensiven und kollegialen wissenschaftlichen Austauschs, dass die Monteverdi-Forschung durch die Fragestellungen einer stärker interdisziplinär und soziokulturell ausgerichteten Musikwissenschaft neue Impulse erhält, dass aber gleichzeitig eine enorme Menge an weltlicher und geistlicher Musik zu Monteverdis Zeit (durchaus aber auch vom Komponisten selbst) der literarisch-musikalisch-liturgischen Aufarbeitung bedarf. Der Kongressbericht wird auf diese Desiderate und neuen Erkenntnismöglichkeiten in der Monteverdi-Forschung und der allgemeinen Erforschung der Musik im Umbruch vom 16. zum 17. Jahrhundert eingehen.

Warschau, 25. bis 29. August 2009:

„The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries“

von Stefan Gasch, Wien

In der Fortsetzung der bereits 2006 in Prag abgehaltenen Tagung zur Musikkultur der tschechischen Gebiete vor 1620, fand Ende August 2009 eine Konferenz in der Warschauer Nationalbibliothek statt, die sich ebenfalls zum Ziel gesetzt hatte nicht nur die Forschungsarbeiten der Musikwissenschaftler der osteuropäischen Länder stärker bekannt zu machen, sondern auch die engere Zusammenarbeit zwischen west- und osteuropäischen Forschern zu befördern und die Musik dieser Gebiete stärker in den Fokus zu rücken. Die Tagung wurde veranstaltet von der Biblioteka Narodowa (Elżbieta Wojnowska), dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Warschau (Agnieszka Leszczyńska) und der Polnischen Akademie der Wissenschaften (Paweł Gancarczyk).

Durch den Konferenztitel thematisch eingegrenzt präsentierten 46 Vortragende aus den Ländern Belgien (Julia Miller), Deutschland (Tobias Apelt, Thomas Napp, Katelijne Schiltz, Reinald Zieg-

ler), Frankreich (Marc Desmet, Grantley McDonald), Großbritannien (Christian Thomas Leitmeir, Ian Rumbold), Italien (Marco Beghelli, Gioia Filocamo, Donatella Melini, Francesco Rocco Rossi), Kroatien (Hrvoje Beban), Österreich (Stefan Gasch), Polen (Bartos Awianowicz, Jolanta Byczkowska-Sztaba, Paweł Gancarczyk, Dominika Grabiec, Łukasz Kozak, Agnieszka Leszczyńska, Wojciech Marchwica, Aleksandra Patalas, Danuta Popinigis, Barbara Przybyzszewska-Jarmińska, Anna Ryszka-Komarnicka, Oksana Shkurgan, Magdalena Walter-Mazur, Elżbieta Wirkowska-Zaremba, Elżbieta Wojnowska, Elżbieta Zwolińska), Litauen (Jūratė Trilupaitienė), Tschechien (Jan Ciglbauer, Tomáš Hampl, Helena Matějčková, Lenka Mráčková, Veronika Mráčková, Luboš Procházka), Schweiz (Teresa Krukowski), Slowakei (Marta Hulková, Jana Petőczová, Eva Veselovská) und den USA (Scott Edwards) ihre Forschungen zu jener Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, in der die Dynastie der Jagiellonen die polnischen Könige stellte (bis 1572). Darüber hinaus wurden auch Referate präsentiert, die die Musik der Nachbarländer thematisierten. Die Inhalte der Sitzungen brachten sowohl den einstimmigen Gesang einzelner Quellen und Klöster Tschechiens und der Slowakei zur Diskussion als auch die mehrstimmigen Musiktraditionen des 16. Jahrhunderts und den kulturellen Transfer in den Gebieten Böhmens, Preußens, Litauens, Oberungarns (Bartfelder Musiksammlung) und Kroatiens oder die Musikerziehung und -theorie des 14. bis 16. Jahrhunderts. Quellen wie dem Codex Strahov und dem Codex Speciaľník wurden ebenso eigene Sessions reserviert wie dem Einfluss italienischer Kultur und dem Wirken italienischer Komponisten in Polen oder der musikalischen Ikonographie in den östlichen Ländern.

Das Rahmenprogramm bildeten zwei herausragende Konzerte. Am Eröffnungsabend präsentierte das aus Wrocław (Breslau) stammende Ensemble Ars Cantus unter der Leitung von Tomasz Dobrzański Musik aus dem Krasiński-Manuskript (frühes 15. Jahrhundert) und brachte unter anderem vier der insgesamt neun bekannten Kompositionen des Nikolaus von Radom zu Gehör. Am letzten Abend stellte der Polnische Kammerchor sein Konzert unter den Titel „Das Goldene Zeitalter der Musik in Polen“ und brachte vorwiegend Motetten polnischer Komponisten des 16. Jahrhunderts zur Aufführung (Jerzy Liban z Legnicy, Waclaw z Szamotuł, Mikołaj Gomółka, Mikołaj Zieleński, Andrzej Hakenberger), erstmals jedoch auch Luca Marenzios *Missa super Iniquos odio habui*. Eine gemeinsame Besichtigung von Schloss und Park von König Jan III. Sobieski in Wilanow bildete schließlich den Abschluss einer erfolgreichen Tagung, in der es den Organisatoren gelang nicht nur zahlreiche junge Nachwuchswissenschaftler zu einem Vortrag zu motivieren, sondern auch Forscher aus ganz Europa zu vernetzen und auf allen Seiten ein nachhaltiges Forschungsinteresse für jene oftmals ausgeblendeten Strömungen und Traditionen zu wecken, die gerade in der Zeit des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit eng mit dem Musikleben der westeuropäischen Regionen verwoben sind.

BESPRECHUNGEN

Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung. Hrsg. von Birgit LODES. Tutzing: Hans Schneider 2007. 400 S., Abb. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 1.)

Eine glückliche Idee, ein Kreis inspirierter Ausführender und ein engagierter Verlag fanden sich zusammen, um mit diesem Band, der auf Vorträgen bei einer Ringvorlesung am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien in den Sommersemestern 2005 und 2006 basiert, zugleich eine neue Reihe zu begründen.

Die Idee ist denkbar einfach, doch nur selten so ergiebig zu verwirklichen: aus Beständen ortsansässiger Bibliotheken punktuell solche Quellen-Kostbarkeiten ins Blickfeld zu rücken, aus deren Erörterung sich Paradigmatisches musikgeschichtlicher Forschung und ihrer vielfältigen Gegenstände vom 10. bis zum 16. Jahrhundert zeigen lässt. In 16 Beiträgen werden meist an einer bestimmten Quelle oder auch nur an einem darin enthaltenen Text bzw. Musikstück spezielle Besonderheiten oder Detailprobleme erfasst und möglichst daran zugleich allgemeinere Einsichten in die Musikgeschichte jener Epochen eröffnet. Dieser Doppelaspekt, das Einzelbeispiel als solches zu würdigen und es für Grundsätzliches transparent zu machen – „zum Sprechen zu bringen“ –, verlangt Autoren, die ihre Detailforschung in den breiteren Horizont stellen, der übergreifende Erkenntnisse fördert und für „eine größere, weniger einschlägig vorinformierte, interessierte Leserschaft“ (S. 9) zugänglich macht. Dass dies in etlichen Beiträgen gelang, macht den Wert des Bandes aus.

Dabei sind die einzelnen Jahrhunderte in dem chronologisch angelegten Band ungleich berücksichtigt, und obwohl, wie bei einer Vortragssammlung dieser Art zu erwarten, stets (nur) Schlaglichter, dazu oft isoliert, auf das Ganze der älteren Musikgeschichte fallen, erhalten sie dieses doch von verschiedensten Seiten – und zuweilen überraschend.

So entwickelt Andreas Haug am Eintrag von *Iam dulcis amica venito* (aus A-Wn 116; 10. Jahrhundert) eine Skizze der poetisch-musika-

lischen Praxis, aber auch der Lebenswelt, in der dieses „älteste erhaltene Liebeslied des Mittelalters“ sein für uns „unbesitzbares“ Dasein hatte, das sich gleichsam ins „Exil“ (S. 33) der Schriftlichkeit flüchtete. Humorvoll und beziehungsreich führt Helmut Birkhan in die sogenannte Wiener Leich-Handschrift (A-Wn 2701; 14. Jahrhundert) ein, deren Teile mit hochsymbolisch-marianischen und antikisierend-erotischen Dichtungen bis hin zu obszönen Randtexten wohl, so die These, innerhalb einer zu vermutenden Gesamtquelle das „Thema Minne auf allen Ebenen“ (S. 179) umkreisen sollten. Um ein geschärftes Verständnis des vordergründig so „greifbar“, nämlich schriftlich Überlieferten geht es in Wolfgang Hirschmanns Interpretation kompilatorischer Strukturen in einer dafür exemplarischen Handschrift (A-Wn 2502; 12. Jahrhundert): Wie die scharfsinnige Analyse zeigt, bietet der „kompilierte“ Codex durch gezielte Zuordnung ausgewählter Teile wichtiger Texte in Konzentration auf bestimmte Lehrinhalte sowie unter bewusstem Weglassen des Abseitsliegenden „eine Art individuelles Lehrbuch der *musica*“ (S. 53), das dem 12./13. Jahrhundert die autoritative Lehre der Guido-Tradition in zeitgerechtem Gewande vermitteln sollte. Die Betrachtung eines an sich wenig auffälligen musiktheoretischen Textes (aus A-Wn 12811; 15. Jahrhundert) durch Alexander Rausch macht knapp und präzise mit dem typischen Habitus süddeutscher Elementar- und Choral-Lehrschriften bekannt.

Mehrere Beiträge beschäftigen sich ganz unterschiedlich mit Themen der Choralforschung. Jürg Stenzl, der dem fortschrittsfixierten Desinteresse an den (österreichisch-süddeutschen) Phasen lange dominierender Einstimmigkeit entgegentritt, betrachtet das kostbare Graduale-Antiphonar (A-Wn, Ser.n.2700; 12. Jahrhundert) hier als den „Kontext“ eines von dieser zentralen Salzburger Quelle aus erkennbaren historischen Zusammenhangs, der die Bedeutung des Klosters St. Peter und vor allem der im 12. Jahrhundert übernommenen Hirsauer Liturgie-Reform als Basis maßgebender musikalischer Alltagspraxis erklärt. An einem anderen Zeugnis der Hirsauer Reform (A-Wkm 4981; 13.

Jahrhundert) erörtert Felix Heinzer bemerkenswerte Züge der Anpassung an Status, Selbstverständnis und Repräsentationsstreben einer privilegierten Abtei, hier Weingarten. Das Spezifische der Einzelquelle als ältestem Klosterneuburger Graduale (A-Wn 13314; 12. Jahrhundert) überwiegt in den Untersuchungen von Franz Karl Praßl, die aber auch als Exempla fürs Studium der Neumen und fürs Lokalisieren mithilfe des Sequenzenbestandes dienen können. Martin Czernin veranschaulicht an Wiener Quellen (A-Ws, Fragm. 69, 88 und 112), welche Detektivarbeit nötig ist, um einschlägig beschriftete Kleinfragmente aus zerlegten und als Buchbindematerial benutzten Pergamenthandschriften zu identifizieren und in ihrem möglicherweise beträchtlichen historischen Wert zu erkennen. Ausgehend von Aufzeichnungen in der „Mondsee-Wiener Liederhandschrift“ (A-Wn 2856; 15. Jahrhundert) diskutiert Stefan Engels die fundamentalen, der ganzen älteren Musikgeschichte anhaftenden Probleme resultierend aus den unterschiedlichen Zielen von wissenschaftlichem Studium des dort überlieferten (einstimmigen) Notentextes und von musikpraktischem Bestreben, ihn *hic et nunc* aus der Schrift „zum Klang“ zu verwandeln.

Ähnlich Grundsätzliches wird berührt in Laurenz Lüttkens geschliffenen Erwägungen zur spätmittelalterlichen Schriftlichkeit, genauer zum Verhältnis von „musikalischem Text“, der bis um 1400 eben keine „gegebene Selbstverständlichkeit“ (S. 287) war, und von ihm her allenfalls umrisshaft erschließbarer „musikalischer Wirklichkeit“; an Merkmalen des Grundcorpus der berühmten Wolkenstein-Handschrift A (A-Wn 2777; 1425) wird der Leser für dieses Verhältnis sensibilisiert, das „in hohem Maße von Vagheiten durchzogen“ ist (S. 294). Und es trifft sich, dass Lorenz Welkers Beitrag an den Ergänzungen zur gleichen Handschrift (bis um 1436) den Anschluss dieser Quelle an die Überlieferung mehrstimmiger französischer Chansons behandelt, die Oswald zur hier (und bisher) nachgewiesenen Reihe von Kontrafakturen anregten. Einer auf andere Weise prominenten Handschrift, dem Oratoriale Kaiser Friedrichs III. mit dessen autographischen Notizen (A-Wn 4494; um 1470), wendet sich Reinhard Strohm zu; er untersucht die auffällige „Anthologie“ der zehn weihnachtlichen Cantiones und erwägt, wie sie, gleich

dem ganzen Codex, einer privaten „gedächtnisversunkenen Devotion“ (S. 254) des frommen, gebildeten Herrschers haben dienen können.

Auch zwei Quellen früher Instrumentalmusik werden einbezogen. Klaus Aringer skizziert an der Aufzeichnung des *Magne deus potencie* (aus A-Wn 3617; 15. Jahrhundert), wie das Orgelspiel zu einer Choralmelodie als (schriftlose) Improvisationspraxis über eine spezielle, zunächst didaktisch verwendete Notation den Weg zur Annäherung an mehrstimmige Vokalmusik und schließlich zu eigenständiger Instrumentalmusik nahm. Martin Kirnbauer rückt als eine der wenigen aus jener Zeit erhaltenen Sammlungen instrumentaler Stücke die Lautentabulatur des Adolf Blindhammer (A-Wn, Mus.Hs. 41950; um 1525) in den Blick, die zeigt, wie dieser gepriesene Nürnberger Virtuose, zugleich „der hauptsächlichliche Intabulator“ der Quelle (S. 352), selbst komponierte und fremde Vokalvorlagen (u. a. Josquins, Isaacs, Senfls) adaptierte.

Als ein Kuriosum aus der Blütezeit venezianischer Vokalkomposition stellt Katelijne Schiltz den einzig in Wien vollständig erhaltenen *Primo libro delle Greghesche* (Venedig 1564; A-Wn, SA76.D.30) vor; für diese Sammlung zu Texten in einem Scherz-Idiom voller griechisch verfremdeter Vokabeln (*lingua greghesca*) hatte deren Verfasser, Antonio Molino, führende Komponisten (u. a. de Rore, A. Gabrieli, Merulo, Padovano) für 30 Auftragsstücke gewonnen; für Kenner gedacht, bezeugt der gewichtige *Libro* „sehr feinsinnigen Humor“ (S. 371).

Mit der Sonderrolle der nicht (mehr) in Wien bewahrten, doch forschungsgeschichtlich dort verwurzelten sieben Trienter Codices (15. Jahrhundert) korrespondiert die Studie Rudolf Flotzingers, die bestimmten Rezeptions- und Bedarfsfragen detailreich nachgeht, diese allerdings in trotz lockerer Diktion nicht leicht zugänglicher Form einer (Vorwissen fordernden) „Vorlesung“ darbietet.

Der geschmackvoll gestaltete, sorgfältig redigierte (weithin makellose), durch Register benutzerfreundliche Band sei Kennern wie Liebhabern zur Entdeckung von aus diesen Quellen-Beispielen musikhistorisch „Sprechendem“ nachdrücklich empfohlen.

(März 2009)

Klaus-Jürgen Sachs

Hispania Vetus. Musical-Liturgical Manuscripts from Visigothic Origins to the Franco-Roman Transition (9th–12th Centuries). Hrsg. von Susana ZAPKE. Bilbao: Fundación BBVA 2007. 480 S., Abb.

Der altspanische (wisigotische, mozarabische) Ritus gehört zu jenen regionalen Liturgien der westlichen Kirche, die im Laufe des Mittelalters durch den römischen Ritus verdrängt wurden – im Falle der altspanischen Liturgie zunehmend seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts auf Initiative des Papstes und mit Unterstützung des cluniazensischen Mönchtums. Anders als etwa im Falle der gallikanischen Liturgie ist für die altspanische eine nennenswerte Zahl handschriftlicher Quellen (zu einem Großteil allerdings nur in fragmentarischer Form) erhalten, die über die gesungenen Bestandteile dieses Ritus wie auch über die mit ihm verbundenen Überlagerungs- und Verdrängungsprozesse Aufschluss geben. Von derlei Quellen bietet vorliegender Band ein beeindruckendes Panorama in Form eines Katalogs, für den 89 Handschriften bzw. Fragmente ausgewählt wurden, die in Beschreibungen erfasst, in ihrem Inhalt kommentiert und in der farbigen Wiedergabe jeweils einer exemplarischen Seite in qualitativ durchgängig hervorragender Weise dokumentiert sind. Der Auswahl liegt die Absicht zugrunde, ein möglichst breites Spektrum an Herkunftsbereichen, Quellentypen und musikalischen Notationsformen zu entfalten.

Dem Katalogteil vorangestellt sind neun Studien aus der Feder verschiedener Autoren, die nicht den Anspruch erheben, ein vollständiges Bild des hier behandelten Zeitraums zu entwerfen, sondern sich aus interdisziplinärer Perspektive heraus jeweils einzelnen Problemfeldern nähern. So interpretiert Ludwig Vones die Aufgabe des spanischen Ritus zugunsten des römischen als einen von unterschiedlichen Interessen bestimmten „gradual process [...] that was to last more than two centuries“ (S. 43). Michel Huglo untersucht die „harmonic diagrams“ (S. 68), die den *Etymologiae* Isidors von Sevilla in wisigotischen Handschriften integriert wurden, und deutet sie als Darstellung des Tonsystems des altspanischen Gesangs. Manuel C. Díaz y Díaz trägt neue Beobachtungen zum notierten Antiphonar León, Archivo Capitular, ms. 8 (Mitte des 10. Jahrhunderts) vor und versucht wahrscheinlich zu ma-

chen, dass diese Handschrift – zumindest in ihrem Text – von einer Vorlage von 806 abhängt. Maria José Azevedo Santos weist im Rahmen ihrer Ausführungen zu paläographischen Tendenzen liturgischer Handschriftenfragmente aus Portugal darauf hin, dass die Kenntnis der karolingischen Minuskel hier offenbar nicht von den Reformen des 11. Jahrhunderts abhängig war, sondern durch diese nur befördert wurde. Anzumerken ist zu diesem Beitrag, dass es sich bei der Abbildung 1 auf S. 117 offensichtlich nicht um ein Brevier, sondern um ein Missale handelt. Eva Castro Caridad untersucht die altspanischen Texte zur Feier der Beschneidung Christi (1. Januar) hinsichtlich ihres Alters wie ihrer theologischen Bedeutung. Gunilla Iversen geht textlichen Besonderheiten des Bestands an Sanctus-Tropen nach, der in Handschriften von der iberischen Halbinsel überliefert ist, und zeigt dessen ausgeprägten Zusammenhang mit den Tropenbeständen aquitanischer Handschriften auf – ein Zusammenhang, der nicht nur aus geographischen, sondern auch aus kirchenpolitischen Gründen kaum überrascht. Maricarmen Gómez diskutiert den ‚Gesang der Sibylle‘ *Iudicii signum* im Kontext ähnlicher Gesänge, die von der Endzeiterwartung handeln. Dem ist anzufügen, dass weitere Quellen für das als Vergleichsbeispiel herangezogene *Audi tellus, audi magni maris limbus* bekannt sind (vgl. Michael Klaper, *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert*, Stuttgart 2003, S. 211), die die von der Autorin angesprochene mögliche Verwendung derartiger Gesänge im Totenoffizium bestätigen. Allerdings ist der Gesangstext *Dies illa, dies irae* kein „fragment of the responsory for the dead, *Libera me, Domine*“ (S. 165), sondern ein Vers zu diesem Responsorium. Barbara Haggh schließlich behandelt die älteste Offiziums-Komposition (*historia*) auf den heiligen Dominicus von Silos, wie sie wohl kurz nach dessen Tod (1073) entstanden ist.

Eine der gewichtigsten Studien des Bandes ist die von Susana Zapke zu den diversen Notationstypen, die in liturgisch-musikalischen Handschriften der iberischen Halbinsel vom 9. bis zum 12. Jahrhundert anzutreffen sind: nach Zapke wisigotische und katalanische, die schließlich beide durch die aquitanische Notation ersetzt wurden (vgl. S. 189). Ein großer

Gewinn gegenüber älteren Darstellungen besteht schon darin, dass in aller Breite die methodischen Probleme einer Klassifizierung des vorliegenden Quellenmaterials erörtert werden, wie Unsicherheiten der Lokalisierung und Datierung, die je verschiedenen Entwicklungen in den einzelnen Regionen etc. Hilfreich ist auch der Ansatz, nicht von der Morphologie eines Zeichenbestandes (Neumentabellen) auszugehen, sondern von bestimmten Merkmalskonstellationen wie Schriftachse und Duktus der Neumen sowie der Verwendungsweise einzelner Zeichen. Wenn es freilich um die Frage des Einflusses der aquitanischen Neumen auf die spanischen geht und von Mischformen die Rede ist, bleiben die Kriterien unklar, nach denen einzelne Notationen als wisigotisch, wisigotische Übergangnotation oder aquitanisch bezeichnet werden.

Insgesamt macht der Band zum einen auf die große Bedeutung von Fragmentforschung aufmerksam und dokumentiert zum anderen in exemplarischer Weise liturgische Reformen (denen auch Oppositionen begegneten) als vielschichtige Prozesse, bei denen der Ritus und seine schriftliche Fixierung offenkundig in engem Zusammenhang standen. So stellt sich immer wieder die Frage, ob Schrift- und Notationsformen als Identitätsausdruck dienten, ob als Mittel, um eine Überlieferung (nach einem Traditionsbruch) zu sichern, oder ob sie pragmatisch bedingt waren durch die Kompetenzen der beteiligten Personen. Dabei gehört es zu den großen Verdiensten des Bandes, dass derlei Interpretationsprobleme nicht durch die Berufung auf ein vermeintlich gesichertes Wissen verstellt werden, sondern vielmehr der Zugang zu ihnen allererst eröffnet wird.

(November 2008) Michael Klaper

CHRISTOPHER SCHMIDT: *Ars Jubilandi. Wandlung und Verwandlung im einstimmigen Alleluja*. Luzern: ars pro toto verlag 2007. 212 S. Nbsp.

Das Alleluia der römischen Messe unterscheidet sich von den übrigen Teilen des Messproprios durch eine ungebrochene Tradition von Neukompositionen bis ins Spätmittelalter, wobei manche regionale und chronologische Stileigentümlichkeiten zum Tragen kommen. Nach den grundlegenden Erschließungsar-

beiten von Karlheinz Schlager ist dieses Buch das erste, das versucht, zumindest einen großen Teil der älteren Hälfte des Materials zu verarbeiten (113 von gut 400 Melodien). Eine Einschränkung bedeutet dabei die Ausklammerung der Verse, die sich melodisch in unterschiedlicher Weise auf den Alleluia-Refrain beziehen können; damit konzentriert sich die Betrachtung auf das melismatische, nahezu textlose Singen.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Beobachtung, dass sich in vielen Alleluia-Melodien eine andere Art von Melodik und eine andere Ordnung des Tonraums zeigen als in den klassischen gregorianischen Melodien. Daher ist dieses Buch in gewisser Weise komplementär zu dem 2004 erschienenen *Harmonia modorum* desselben Verfassers, wo das Tonartensystem des gregorianischen Repertoires im Zentrum steht. Begann der Weg der *Harmonia modorum* beim „Raumton“ F, so der der *Ars jubilandi* bei G. Unterteilt werden die Melodien nach ihrem Verhältnis zu Rahmenkonsonanzen (etwa der Quart G-c); Schmidt unterscheidet „geschehende Gestaltung“, „konsonanztragende Bewegung“ von „bewusster Gestaltung“, „konsonanzgetragener Bewegung“. Die Vielfalt der Tonarten entsteht auch hier durch allmähliche Ausweitung des Ambitus und Verschiebung der Tongewichte. Dabei ist klar, dass die oft feinen Unterscheidungen nicht am Notentext abgelesen werden können, sondern gehört werden müssen; Schmidt verwendet auch einige Zeit darauf, dieselben Tonfolgen so und anders zu singen, zu hören und zu vergleichen.

Damit ist ein Problem angesprochen, das natürlich jede historische Musikaufzeichnung betrifft, insbesondere aber einstimmige Musik, die zunächst nur als Folge von Tonhöhen in Erscheinung tritt, eventuell modifiziert durch die Gliederung in Ligaturen. Schmidt legt keine Rechenschaft darüber ab, welche Bedeutung er den Ligaturen für den zu rekonstruierenden Vortrag beimisst; es wird aber schnell deutlich, dass er der jeweils ersten Note artikulatorisches Gewicht gibt. Diese aus heutiger Sicht nahe liegende Deutung ist aber durch die Forschungen Eugène Cardines und seiner Schüler eindeutig widerlegt worden; die Einsicht, dass (mit diversen Ausnahmen) der letzte Ton der Ligatur das Gewicht trägt, hat sich längst über die

Cardine-Schule hinaus verbreitet. Für eine so sensible Interpretation, wie sie Schmidt unternimmt, wäre eine solche Veränderung des Vorverständnisses sicherlich einschneidend. Dass Schmidt sich darüber hinaus nicht in philologische Diskussionen einlässt, sondern die Melodien übernimmt, wie sie bei Schlager nach der zufällig ältesten diastematischen Handschrift wiedergegeben sind, ist verständlich – er käme sonst gar nicht bis zur Musik. Dies wirft aber die Frage auf, ob das zugrunde gelegte Material überhaupt die nötige Detailschärfe für eine Diskussion der gemeinten musikalischen Bewegung aufweist (in einigen Fällen würde das *Graduale Triplex* die bessere Grundlage bieten). Noch grundsätzlicher könnte man fragen, ob der in mancher Hinsicht fruchtbare Ansatz beim improvisierenden Sänger das Phänomen einer jahrhundertelangen Überlieferung integrieren kann, die einerseits konservativ ist, andererseits Varianten ausbildet, die uns den Zugang zum eventuellen Original und dem eventuell dahinter stehenden Sänger und seiner bewegten Seele erschweren.

Ungeachtet dieser Einwände kann das Buch als Interpretationsansatz einstimmiger Melodien auch über den Bereich des Alleluia-Repertoires hinaus Beachtung beanspruchen. Die sorgfältige äußere Gestaltung und die zahlreichen Notenbeispiele erleichtern die Lektüre. (November 2008) Andreas Pfisterer

WOLFGANG WITZENMANN: *Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650. 2 Bände. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 797 S. (Analecta Musicologica 40/I und 40/II.)*

Rom hat sich aufgrund der kirchenpolitischen Stellung des Papsttums in der Neuzeit zu einem der kulturellen Zentren Europas etabliert. Erstaunlicherweise wird die musikwissenschaftliche Forschungssituation – von einigen wenigen Komponistenbiographien abgesehen – keineswegs dieser zentralen Bedeutung gerecht. Gerade der Bereich der Kirchenmusik ist in weiten Strecken noch wenig erforscht. Auch wenn in den vergangenen 20 Jahren mehrere – zum Teil noch nicht publizierte – musikgeschichtliche Studien zu römischen Musik-Kapellen entstanden sind, haben wir bis heute in vielen Teilen nur recht oberflächliche oder frag-

mentarische Kenntnisse über die historischen Umstände der Kirchenmusik Roms.

Die vorliegende Publikation bildet in diesem Kontext ein neues richtungsweisendes Fundament, zum einen, weil es sich überhaupt um die erste umfangreiche Studie zur Kapellgeschichte von San Giovanni in Laterano handelt, zum anderen, weil es in seiner Gründlichkeit mit kaum einer bisherigen Publikation dieses Forschungsgebiets vergleichbar ist.

Eine aufgedengesteckten Zeiträumen von 50 Jahren beschränkte, chronologisch sortierte Textquellensammlung umfasst den gesamten zweiten Band im Umfang von ca. 400 Seiten. Somit handelt es sich um die wohl umfassendste Quellenpublikation zur römischen Kapellgeschichte überhaupt. Die nach Jahren sortierten Übertragungen teilen sich ihrerseits – wenn vorhanden – in die vier Grundlagen-sammlungen I. Decreti del Capitolo di San Giovanni in Laterano, II. Libri di Fabrica, Cappella e S. Maria in Fonte, III. Libri di Massa Minuta und IV. Filza di Giustificazioni. Auf Musikalien wird nur selektiv an den Stellen eingegangen, an denen offensichtliche Bezüge zu den historischen Umständen hergestellt werden können. Musikalische Analysen oder Beschreibungen von einzelnen Kompositionen bleiben in der Abhandlung gänzlich außen vor.

Außergewöhnlich ist die Unmittelbarkeit, mit der man mit dem Inhalt der Studie konfrontiert wird. Nach einem knappen, ca. einseitigen Vorwort – das in erster Linie Danksagungen enthält – wird der Leser förmlich in den Stoff ‚hineingeworfen‘. Die Studie verfolgt keine These, es gibt keine Erläuterungen zur gewählten Methode. Bei aller Wichtigkeit einer üblicherweise geforderten fachlichen und methodischen Reflexion genießt man bei dieser Lektüre die Freiheit vom methodischen Zwang; leider erfährt man daher auch an keiner Stelle, warum gerade dieser zeitliche Ausschnitt der Lateran-Kapelle für die Untersuchung ausgewählt wurde. Insgesamt handelt sich um eine streckenweise lexikalisch anmutende Ansammlung bisher unbekannter historischer Details, die mit kenntnisreichem Hintergrundwissen scharfsinnig kombiniert werden. Diese neuen Einsichten bieten für Historiker und Musikwissenschaftler zahlreiche Anknüpfungspunkte, so z. B. für die Datierung von Kompositionen im Kontext der Kapelle.

Die im zweiten Band übertragenen Quellen lassen sich vor allem in zwei Richtungen für eine historische Darstellung fruchtbar machen. Zum einen erhält man vielfältige Informationen über Biographien im Umfeld des Kapitels und der Kapelle von S. Giovanni. Zum anderen geben die Quellen vor allem Aufschluss über wirtschaftliche und finanzielle Verhältnisse der beiden Institutionen. Beide Bereiche, die die Kapitel II („Die wirtschaftlichen Grundlagen der Kapelle“), III („Das Personal der Kapelle“) und IV („Personen von Einfluss auf die Kapelle“) umfassen, stellen dann auch den Großteil der Studie im ersten Band. Die biographischen Kapitel kommentieren in allen auffindbaren Einzelheiten sämtliche in die lateranische Institution integrierte Personen, vom Kapellmeister bis hin zu den Kalkanten, vom Kardinal-Erzpriester bis zu den Verwaltern der *Massa Minuta*. In der Verknüpfung der Einsichten aus dem neu untersuchten Quellenmaterial mit bisheriger Sekundärliteratur werden zum Teil auf akribische Weise die biographischen Wege von – auch bisher wenig namhaften – Künstlern nachgezeichnet. Kleine vereinzelte redundante Informationen – z. B. Kardinal Ascanio Colonna Fehlkalkulation zur Finanzierung der Kapelle (S. 35 f. und S. 177) – fallen dabei kaum ins Gewicht.

Der zentrale biographisch-wirtschaftliche Textcorpus wird von zwei thematisch separierten Kapiteln umrahmt: I. „Kapelle und Kirchenhierarchie“ sowie V. „Lateranische Feste“. Diese beiden Kapitel verdienen in besonderem Maße erwähnt zu werden. Der Autor verdeutlicht hierin dem Leser, dass das Verständnis der römischen Kapellgeschichte weder separiert von der priesterlichen Hierarchie innerhalb der Institution des Kapitels noch unabhängig von der Liturgie von S. Giovanni zu verstehen ist. Teile des Kapellkollegiums waren Priester und damit Teil der priesterlichen Hierarchie am Lateran.

Für die Untersuchung der musikalischen Praxis der Liturgie hat dieser institutionelle Übergang zweierlei Folgen. Die Kanoniker hatten die Aufgabe der Zelebration der täglichen Stundengebete und Messen in San Giovanni und den angegliederten Filialkirchen. Die Kontinuität der liturgischen Pflege hatte oberste Priorität. Aus diesem – von der Gregorianik geprägten – musikhistorischen Kontinuum

ragte eine Reihe an Feiertagen, wie die kirchlichen Hohefeste oder besondere „lateranische“ Feiertage (z. B. die Johannes-Feste), heraus, deren Liturgien mit umfangreichen Musiken ausgestaltet wurden. Welche Musik an welchem Feiertag genau (ur-)aufgeführt wurde, müsste durch ergänzende – möglicherweise liturgiegeschichtliche Studien – ermittelt werden. Dennoch bergen die von Witzemann vorgenommenen Untersuchungen zur liturgisch-musikalischen Praxis bereits einige Überraschungen: Beispielsweise wurde das Fest der *Dedicazione* am Tag *Cristo Salvatore* (9. November) bis 1620 bzw. 1629 kirchenmusikalisch aufwendiger gestaltet als die Johannesfeste (vgl. S. 345), das Fest Johannes-Evangelist wiederum hatte größere liturgische Bedeutung als das Weihnachtsfest, das zwei Tage zuvor mit hohem Aufwand an Santa Maria Maggiore gefeiert wurde. Üblicherweise wurden die römischen Basiliken zu den wichtigsten Festanlässen – neben dem bereits vorhandenen Schmuck – prunkvoll mit verzierten Holzkonstruktionen ausgeschmückt (sogenannten „Macchine“). Die Hintergrundinformationen zu den „Macchine“ vermitteln dem Leser zum einen die kunsthistorischen Fach-Begriffe, auf die man in den Quellen zu römischen Kirchen immer wieder stößt, zum anderen aber auch wichtige Einsichten in die Aufführungspraxis der Laterankapelle. Anhand der präzisen Auswertung der Rechnungsbücher erhält der Leser zahlreiche weitere Details zur Musikpraxis: die relativ späte Durchsetzung der Orgel als Generalbassinstrument seit 1608, die Rolle der Hauptorgel, der Einsatz von Instrumenten, Entwicklung der Mehrchörigkeit und vieles mehr.

Dass ein solch kenntnis- und umfangreiches Buch überhaupt entstehen konnte, kommentiert der Autor im ersten Satz des Vorworts: „Ohne meine langjährige Mitgliedschaft in der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom hätte die vorliegende Arbeit nicht entstehen können. Nur dadurch, dass ich Jahrzehnte lang vor Ort war und mit der Zeit die notwendigen Kontakte zum Kapitel der Basilika S. Giovanni in Laterano, zur Direktion des *Archivio Storico del Vicariato* sowie zu römischen Musikforschern des Fachgebiets herstellte, erwarb ich den richtigen Zugang zu dieser schwierigen Materie“ (S. IX). Qualität benötigt Zeit und Muse. Die vorlie-

gende Studie ist in dieser Hinsicht Beispiel und Mahnung an die musikforschende Gemeinschaft.
(August 2008) Gunnar Wiegand

KLAUS PIETSCHMANN: Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 2007. 503 S., Abb., Nbsp. (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 11.)

Die ursprünglich als Münsteraner Dissertation entstandene Arbeit behandelt eine in der Geschichte der geistlichen Musik, zumal der offiziellen römischen Kirchenmusik, eher aschfarbene Periode. Die Komponistennamen, die mit dem Pontifikat Pauls III. in direkter Beziehung stehen, haben nicht die Strahlkraft wie so manche aus der Kapelle seiner Vorgänger (Dufay, Josquin) oder Nachfolger (Palestrina): Jacques Arcadelt, Costanzo Festa, Cristóbal de Morales, eventuell auch Jacquet von Mantua sind noch die prominentesten, ihr – teils exquisites – Motetten-, Messen-, Lamentationen- und Hymnenschaffen gehört durchaus nicht zum aktuellen Kanon in Historiographie und Praxis, geschweige das ihrer zahlreichen Kapellkollegen. Vermutet man daher, hier solle pflichtschuldig noch eine Lücke in der Musikgeschichtsschreibung geschlossen werden, nachdem in der jüngeren Vergangenheit mit großer individueller und projektgesteuerter Tatkraft die päpstliche Musik der umrahmenden Zeit aufgearbeitet wurde, so sieht man sich aufs Angenehmste getäuscht. Zwar kann Alessandro Farnese weder mit einer glänzenden und ertragreichen Patronage wie unter den Medici-Päpsten noch mit dramatischen Ereignissen und geschichtsträchtigen Resultaten wie in der Endphase des Tridentiner Konzils in Verbindung gebracht werden, doch genau diese ambivalente historische Situation ist das Potenzial, aus dem Pietschmann aus der Musikperspektive ein faszinierend polychromes Geschichtsbild entwickelt. So folgt die Darstellung auch stringent dem methodischen Ansatz, mit der differenzierten Freilegung der Bedingungen der Musikpflege und der Analyse musikalischer Werke Stein für Stein Teile eines kulturhistorischen Mosaiks zu erhellen (und nicht nach alternativer Ma-

nier, über Einbeziehung des Kontexts die Musik besser zu verstehen).

Die theologischen Konflikte charakterisieren die Amtsausübung Pauls III. als heterogene kirchengeschichtliche Umbruchszeit. Ihr Widerspruch zwischen dem überkommenen Verständnis des sakralisierten Papsttums, dessen *maiestas* sich in den päpstlichen Gottesdiensten konkretisiert, und den äußerlich wie innerlich unaufschiebbar gewordenen Erfordernissen einer katholischen Reform, die schließlich 1545 zur Eröffnung des Konzils in Trient führte, auch ihre politische Dynamik, die zu wechselnden Konjunkturphasen der verschiedenen Parteien an der Kurie führte, spiegelte sich erkennbar in den Haltungen, Schöpfungen, Aktionen und Existenzbedingungen der Musiker. Pietschmann zeigt diese Voraussetzungen, Spielräume und Reaktionen in einer unbeirrten thematisch-systematischen Engführung. Ausgehend von der kirchenpolitischen Position Pauls III. über die Entfaltung der diversen kurialen Reformansätze (insbesondere der *spirituali* mit ihrem Streben nach einer emotionaleren Frömmigkeit) wird die Kapelle in ihrer liturgisch-musikalischen Funktion und in ihrem institutionellen Status analysiert, was beides aufgrund der vorreformatorischen Ideologie der Papstglorifizierung sich auf einem höchst elitären Niveau bewegte, und zwar hinsichtlich der finanziellen Ausstattung, der künstlerisch-administrativen Autonomie und der kompositorischen Ansprüche.

Der Hauptteil der Arbeit widmet sich nun den vielfältigen, sicher nicht geplanten, aber in der Retrospektive doch systematisch wirkenden strategischen Anstrengungen der Kapellmitglieder, einerseits diese durch die Reformansätze permanent gefährdete Stellung zu verteidigen und sich andererseits den neuen Anforderungen durch Entgegenkommen anzupassen. Auf einen Nenner gebracht, könnte man sagen, dass die Musiker ihr Heil darin suchten, sich als unentbehrliches Symbol zu stilisieren, indem sie eine emphatische Idee von ‚Tradition‘ entwickelten, aus dem sie ihr stark ausgebildetes Selbstbewusstsein bezogen. (Hier liegt die Wurzel des späteren hypertrophen Traditionalismus der Sistina.) Am deutlichsten zeigt sich dies im Umgang mit der Kodifizierung des musikalischen Materials in Form von gezielt angelegten Chorbüchern, die Werke aktueller

Kapellmitglieder in das kanonisierte Erbe einbetteten und dieses zugleich überhöhten (etwa in der Anlage von „Individual-Chorbüchern“ mit Werken Festas), aber auch kompositorisch in der musikalisch-kryptischen Fortschreibung des *Ave regina* ihres Ahnherrn Dufay. Andererseits wird man Zeuge einer sozialen Taktik der Image-Pflege (durch Präsenz in der Stadt, karitatives Auftreten und Schulterschlüsse mit politisch wichtigen Kardinälen) und kompositorischer Konzilianz (durch affekthaltige, klangreiche Passagen, die den Emotionalisierungsbestrebungen der *spirituali* zu Willen sein konnten). Erstaunlich nur, dass die Musiker offenbar durchgängig kein Interesse an guter, geschweige exzellenter Ausführung hatten, so dass man ihnen sogar für die wichtige Karwoche Proben verordnen musste!

Hiermit sind nur einige Schlaglichter der über die Maßen aspekt- und materialreichen Arbeit genannt, die zudem auf sehr dornigem Terrain ackerte, weil dieses üppige Material zwar großenteils dokumentarisch gut von der Forschung aufbereitet ist, hier – unter dem Voratz, ein integrales Gesamtbild zu entwerfen – aber unausgesetzt ein Indizienprozess zu führen war, in dem ein Faktum mit einem anderen verknüpft und eine hypothetische Deutung vorgenommen werden musste. (Deutet sich etwa die anstehende personelle Hispanisierung und Italianisierung bereits im künstlerisch erstarrten Josquin-Stil der aussterbenden franko-flämischen Musikerfraktion an?) Schätzungsweise die Hälfte des Textes operiert daher im Konjunktiv oder mit Potentialis-Adverbien, was der Plausibilität der Überlegungen indes keinen Abbruch tut.

Natürlich kann man wie immer auch das Beckmesser ansetzen (unterschiedlichste Begriffe, wie der globale ‚Humanismus‘, aber auch die sehr sachbezogene Nomenklatur ‚Ingrossierung‘, ‚Lage‘ und ‚Faszikel‘ oder analytische Termini wie ‚Fauxbourdon‘ werden bis zur Sinnverdunkelung unscharf verwendet, was auch die sehr problematische Ineinssetzung von ‚Intertextualität‘ und ‚Tradition‘ belastet; der Sänger in der Raffael-Stanza hält ein Einzelblatt, nicht mehrere, modaltypologische Soggetti werden unhinterfragt als Motive gehandelt; hypothetisch als ephemeres Kapellrepertoire identifizierte Stücke dienen kurz darauf als unanfechtbares Argumentations-

material) – aber was bedeuten solche Kleinigkeiten angesichts eines redaktionell vorbildlich gestalteten, elegant formulierenden, akribisch mit dokumentarischem Tabellenmaterial unterfütterten und vor allem außerordentlich erkenntnisreichen, unser historisches und musikalisches Verständnis eines weichenstellenden Epochensplitters enorm bereichernden Buches?

(September 2008)

Nicole Schwindt

KATHARINA BRUNS: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 308 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 10.)

Georg Forsters letzter, 1556 erschienener Band seiner insgesamt fünf Volumina umfassenden Anthologie mit deutschen Liedern läutete das Ende der Cantus-firmus-gebundenen Liedsätze ein. Lassos erste Liedsammlung (1567) markiert einen tiefgreifenden Wandel im Liedsatz, der insbesondere von franko-flämischen Komponisten betrieben wurde (S. [7]). Dies ist der Ausgangspunkt von Katharina Bruns Zürcher Dissertation; die Frage nach den Wurzeln für die neuen Liedtypen beantwortet sie schon zu Beginn der Einleitung: „italienische Stilelemente aus Villanella, Canzonetta und Madrigal“ seien es, die „prägend für das deutsche Lied wurden“ (S. [7]).

In drei Kapiteln erläutert sie ihre Grundthese. „Funktion und Kontext – Zur Überlieferung und Aufführung“ geht auf die Überlieferung ein (Drucker, Druckorte, Inhalt und Aufbau der Drucke), daneben auf die Widmungsträger, die Aufführenden und die soziale Verortung. Von hohem Interesse sind hier nicht zuletzt die Darlegungen zur bürgerlichen Musikpflege, die Bruns u. a. am Beispiel von Görlitz erörtert (S. 36–38): institutionalisierte Vereinigungen, deren turnusmäßige Zusammenkünfte durch Satzungen geregelt waren. Kapitel 2, „Die Texte der weltlichen Lieder“, beschäftigt sich einleitend mit der Situation der Dichtkunst in Deutschland, deren Niveau zunächst hinter demjenigen in Frankreich und Italien zurückbleibt. Probleme beim Eruiieren der Autoren (S. 53) – es sei angemerkt, dass man etwa auch bei Motetten nach lateinischen Huldigungsgedichten vor ähnlichen Schwierigkeiten stehen kann –, Vorlagen (Übersetzungen, Nachdichtungen,

antike Vorbilder) etc. werden abgehandelt (S.75 ff.). Ein Abschnitt widmet sich den „Topoi und Motive[n]“ (S. 84 ff.); für das hier als originell unter „ausgesprochene[n] Kuriositäten“ zitierte Lied „Nun hört jr herrn ein news Gedicht / von Rattn vnd Mäussen zugericht“ (S. 85) sei ergänzend als mögliche Vorlage Hans Sachsens *Nasenlied* genannt. Der auch bei Sachs am Anfang stehende Hinweis auf die Neuheit des Gedichts hat ebenfalls Tradition: man denke an Lassos *Audite nova*, dem ein deutscher Text folgt. Das dritte Kapitel „Die Kompositionen“ unterscheidet nach den Titelformulierungen der Sammlungen Lieder „nach Art der welschen Villanellen“ bzw. „nach Art der welschen Madrigalien“; stilistisch dazwischen stehen die Lieder „nach Art der welschen Canzonetten“. Eine strikte Kategorisierung vornehmen zu wollen verbietet sich jedoch, worauf die Autorin nachdrücklich hinweist (S. 132–134).

Der Arbeit liegt eine schier unübersehbare Materialmenge zugrunde. Darüber in knapp 140 Seiten zusammenfassend zu handeln ist einer ihrer großen Vorzüge, zumal dem Leser in einem den Hauptteil hinsichtlich des Umfangs übertreffenden Anhang die Quellen in einer Anzahl von Listen vorzüglich aufgeschlüsselt werden: Einer Aufstellung der gedruckten Sammlungen weltlicher Lieder zwischen 1569 und 1636 und einer Kurzbeschreibung der verwendeten Liedsammlungen (hier werden u. a. die Widmungsträger genannt, dazu Ort und Datum, Anzahl der Stimmen und Strophen, wie viele weltliche und geistliche Lieder enthalten sind, ferner gibt es eine Rubrik „Anmerkungen“) folgen auf den Text bezogene Konkordanz zwischen Liederbüchern der ersten und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und schließlich eine Aufstellung der Konkordanz zwischen den Sammlungen der Jahre 1570 bis 1630, also für den in Bruns Arbeit berücksichtigten Zeitraum.

Die brillante Arbeit verträgt eigentlich keine Einwände. Folgendes sei demnach weniger als Kritik, sondern eher als Ergänzung verstanden. Am Beispiel von Lassos erstem Liederdruck (1567) weist Bruns zweimal knapp auf Einflüsse der Chanson auf das deutsche Lied hin (S. 120 und S. [7]). Zu erwähnen wäre indes gewesen, dass die Chanson sicherlich größere Bedeutung für das deutsche Lied hatte als die vorliegende Arbeit erahnen lässt, dass die Au-

torin sich aber ausschließlich auf die Darstellung des italienischen Einflusses beschränkt. Lasso stellt in seinen Liederdrucken von 1576 und 1590 (aufgelistet bei Bruns S. 168 als Nr. 125 und 128) jeweils Chansons ans Ende und erwähnt dies im Titel. Im Jahr 1583 bringt er drei im selben Jahr schon mit französischem Text erschienene Kompositionen deutsch unterlegt auf den Markt (Bruns S. 168, Nr. 127). Schließlich gibt Lassos Schüler Johann Pühler 1582 „mit des Herrn Authoris bewilligung“ eine Sammlung mit deutsch kontrafazierten Chansons seines Lehrers heraus (Bruns S. 168, Nr. 126); das darin zu *O Herre Gott mein noth* umtextierte *Bon jour mon coeur* findet sich außerdem handschriftlich deutsch kontrafaziert zu *Betrübet sehr bin ich von hertzen*. Dass ein Kontrafizieren über die Sprachgrenzen hinweg zumindest in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ohne satztechnische Annäherung der Gattungen kaum denkbar ist, liegt auf der Hand. Schon am Verhältnis der Chanson zum Lied bei Lasso wird also offenkundig, dass der von Bruns detailliert beschriebene italienische Einfluss auf das deutsche Lied innerhalb des größeren Kontexts jenes gegen Ende des 16. Jahrhunderts zunehmend (und natürlich nicht nur in Deutschland) zu beobachtenden Prozesses der allmählichen Trennung der traditionellen Gattungskonstituenten Sprache und Kompositionsweise zu sehen ist, das heißt, als (freilich hinsichtlich seiner Bedeutung kaum zu überschätzendes) Teilphänomen innerhalb der Internationalisierung und gegenseitigen Beeinflussung der Stile und Gattungen betrachtet werden muss. Hier kann nicht näher darauf eingegangen werden; erwähnt sei am Beispiel der *Musica transalpina* (Thomas East, London, 1588) lediglich die Situation in England, wo neben englischen Übersetzungen nach italienisch textierten Sätzen auch einige französische Vorlagen auftauchen (es handelt sich jeweils um Lassos und Ferraboscós Vertonungen von *Su-sann' un jour* und *Le Rossignol*). Ein paar Sätze dieser Art in der Einleitung hätten eventuell entstehende Missverständnisse von vornherein auszuschließen vermocht.

Nichtsdestotrotz: Katharina Bruns hat einen wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichte der Zeit um 1600 geleistet; ihre Dissertation gehört in jede einschlägige Bibliothek.

(Dezember 2008)

Bernhold Schmid

ALESSANDRA CHIARELLI / ANGELO POMPILIO: „Or vaghi or fieri“: *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640–1740). Con l'edizione de Il cannocchiale per la „Finta Pazza“ di Maiolino Biscaccioni. Hrsg. von Cesarino RUI-NI. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna 2004. 294 S., Abb.*

Für die Geschichte des Musiktheaters sind gedruckte Opernlibretti als Quellen weit über die Überlieferung der jeweiligen dramatisch-poetischen Texte hinaus von zentraler Bedeutung, enthalten sie doch gewöhnlich eine Vielzahl von Informationen, die den historischen Kontext eines Werkes und seiner Aufführung erhellen. Tatsächlich erfüllten Librettodrucke im 17. und 18. Jahrhundert in der Theaterpraxis eine Reihe unterschiedlicher Funktionen, die sich teilweise denen heutiger Programmhefte vergleichen lassen. Und wie bei diesen steht in den Librettodrucken neben dem jeweiligen „Werk“ mindestens ebenso sehr die konkrete Aufführung, mithin die performative Dimension des Musiktheaters im Zentrum des Interesses. Im Gegensatz zu heute handelte es sich freilich bei Operaufführungen seinerzeit sehr häufig um Uraufführungen, woraus sich die regelmäßige Präsenz bestimmter Textsorten in den Librettodrucken erklären lässt. Eine eigene Kategorie innerhalb der Librettoüberlieferung bildeten dabei die Vorreden der Autoren, die vielfach umfangreiche Abhandlungen zur Poetik des Musiktheaters enthalten. Indem diese „Cenni poetici“ die Auffassungen und Ziele der Librettisten im Hinblick auf den von dramaturgischen und gesellschaftlichen Regeln und Konventionen bestimmten Werkkontext spiegeln, offenbaren sie in ihrer historischen Folge ein breites Panorama theoretischer und bühnenpraktischer Reflexion, aus dem sich eine zusammenhängende operngeschichtliche Perspektive rekonstruieren lässt.

Alessandra Chiarelli und Angelo Pompilio konzentrieren sich in dem vorliegenden Band auf Venedig und auf die ersten hundert Jahre der Operngeschichte der Lagunenstadt – ein mehr als umfangreiches Thema, wie auch der chronologische Katalog der 967 venezianischen Libretti (S. 191–247) dokumentiert. In diesem Zeitraum wandelte sich die Oper gewaltig, und ebenso die Themen und Kategorien, die in den Libretti reflektiert werden. Natürlich enthalten nicht alle von ihnen umfassende theoretische Reflexi-

onen. ‚Nur‘ in etwa 140 Texten wird überhaupt auf szenische oder musikalische Aspekte eingegangen, und nur rund fünfzig enthalten mehr oder weniger weit ausholende poetologische Erörterungen, in denen die Autoren ihre dramaturgischen Absichten skizzieren oder über die konkreten äußeren Erfordernisse vor dem Hintergrund der kanonischen poetologischen Regeln mehr oder weniger detailliert Rechenschaft ablegen. Hierbei werden Probleme der Gattungszugehörigkeit (Tragedia, Commedia, Tragicommedia, Pastorale, „Melodramma“) oder die drei „aristotelischen Einheiten“ (tempo, luogo, azione) relativ häufig behandelt.

Diese 55 besonders aufschlussreichen Texte sind in dem Band im Faksimile reproduziert. „L'autore a gli spettatori del dramma“ (z. B. *Alessandro, vincitore di se stesso* von Francesco Sbarra und Michelangelo Torcigliani; Musik: Antonio Cesti, 1651) oder kurz und knapp: „A chi legge“ (z. B. *Amore innamorato* von Giovanni Francesco Loredano, Pietro Michiel und Giovanni Battista Fusconi; Musik: Francesco Cavalli, 1642) lauten die Titel dieser poetologischen Miscellen. Freilich äußern sich die Verfasser vor allem zu Fragen der Moral oder zu den Regeln der Poesie, aber nur selten etwas ausführlicher zur Musik. Vor allem in den älteren Libretti wird die generelle Frage des „recitare in musica“ erörtert, während in späterer Zeit eher auf das Problem der Arienintegration und auf die Rolle der Sänger Bezug genommen wird. Sehr aufschlussreich ist die häufige Bezugnahme auf einen politischen oder gesellschaftlichen Hintergrund, so z. B., wenn der Autor zu verstehen gibt, dass er nicht selbst das Sujet gewählt habe, sondern „chi ha tutta l'autorità sul teatro“ (*Il pastorale d'Anfriso* von Girolamo Frigimelica Roberti, Musik: Carlo Francesco Pollarolo, 1695).

Neben der analytischen Untersuchung der „Cenni poetici“ sind vor allem der Katalog der ausgewerteten Uraufführungslibretti, die umfassenden und sorgfältig angelegten, allerdings nicht immer sehr übersichtlichen Verzeichnisse und natürlich die Faksimile-Edition der mehr als fünfzig besonders aussagekräftigen Quellentexte überaus wertvoll und machen das Buch zu einem hervorragenden Quellen- und Nachschlagewerk zur venezianischen Operngeschichte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

(August 2008)

Arnold Jacobshagen

HANS-JOACHIM SCHULZE: *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt / Stuttgart: Carus-Verlag 2006. 759 S. (Edition Bach-Archiv Leipzig.)*

Das Kantatenwerk Bachs erfreut sich nachhaltiger Beliebtheit – sowohl in der Musikpraxis als auch in der musikwissenschaftlichen Literatur. Untersuchungen zu einzelnen Werken oder Werkgruppen sowie zu einzelnen Aspekten dieser Kompositionen liegen bereits in großer Anzahl vor. Zunehmend wird auch der gattungsgeschichtliche, aufführungspraktische, theologische und historische Kontext der Werke erschlossen. Das verbreitete Standardwerk zu Bachs Kantaten ist indes Alfred Dürrs Buch *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (1. Auflage 1971, nunmehr 8. Auflage 2001).

Ein vergleichbares Werk, das ebenfalls sämtliche Kantaten des Thomaskantors bespricht, legt nun der renommierte Bachforscher und ehemalige Direktor des Bach-Archivs Leipzig Hans-Joachim Schulze vor. Es ist hervorgegangen aus einer Sendereihe im Rundfunk. Diesem Umstand verdankt es den Charakter als *Werkeinführung*, die sich an „Kenner und Liebhaber“ (S. 10) wendet. Die Vortragsform wurde überwiegend beibehalten.

Die Reihenfolge der Werkbesprechungen folgt zunächst dem Kirchenjahr. Sodann schließen sich die Kompositionen für besondere Anlässe an. Aufgenommen wurden auch das Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsoratorium. Zuletzt werden die weltlichen Kantaten für Hof, Adel und Bürgertum behandelt. Die Besprechung der einzelnen Kantaten folgt einem bestimmten Schema. Schulze befasst sich eingangs mit der Entstehungsgeschichte des jeweiligen Werks. Er beleuchtet die allgemeine Lebenssituation und die dienstliche Stellung Bachs einschließlich seiner Dienstaufgaben, erörtert, inwieweit dieser äußere Kontext Anlass zur Komposition gegeben haben könnte, und ordnet diese schließlich in das übrige Kantatenwerk Bachs ein.

Sodann wendet sich der Verfasser dem Kantatentext zu. Er befasst sich zunächst mit der Person des Textdichters und seiner Verbindung zu Bach. Bei geistlichen Werken werden die Lesungen des jeweiligen Sonn- oder Feiertags referiert, zuweilen auch wörtlich wiedergegeben,

und ihre Beziehungen zum Libretto dargelegt. Soweit die Dichtung auch Choraltexte enthält, finden sich häufig zusätzliche Ausführungen zur Geschichte dieser Kirchenlieder und ihrer Verfasser. Ebenfalls werden die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der jeweiligen Kantate (kurz) behandelt. Sofern die Komposition dazu Anlass bietet, werden ferner die Grundzüge des Parodieverfahrens dargelegt und dessen Anwendung im konkreten Fall aufgezeigt.

Die Erläuterungen zur Musik konzentrieren sich in der Regel auf die wesentlichen musikalischen Elemente, die ein Zuhörer – ohne Vorliegen eines Notentextes – wahrnehmen kann. Eine umfangreichere musikalische Analyse war im Rahmen der ursprünglich im Rundfunk ausgestrahlten Werkeinführungen nicht möglich. Gleichwohl geht der Verfasser, teilweise recht ausführlich, auf die einzelnen Sätze der jeweiligen Kantate ein. Hierbei nimmt die Deutung der Musik vor dem Hintergrund der Textvorlage – ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Bach'schen Vokalwerke – den für sie angemessenen Raum ein.

Der Verfasser sah sich vor die Aufgabe gestellt, einerseits ein breites musikinteressiertes Publikum anzusprechen, andererseits wissenschaftlich fundierte Aussagen zu treffen. Dieser Spagat ist gelungen. Der Leser (ursprünglich der Hörer) findet zu jeder Kantate einen in sich abgeschlossenen Text, aus dem wesentliche Informationen über die jeweilige Komposition zu entnehmen sind. Zu überlegen ist indes, ob im Rahmen einer möglichen Neuauflage des Werkes allgemeine Erläuterungen, die sich zwar bereits jetzt schon in den einzelnen Darstellungen finden, künftig systematisch „vor die Klammer“ gezogen werden sollten. Dies betrifft etwa eine gattungsgeschichtliche Einordnung der Bach-Kantaten oder Ausführungen zu den Kantatenjahrgängen. Angesichts der Tatsache, dass der Kantatentext ohnehin oftmals ausschnittsweise wiedergegeben wird, stünde auch im Raum, die Libretti vollständig abzudrucken. Derzeit fehlen zudem, soweit nicht im Einzelfall angegeben, die Satzbezeichnungen, Takt- und Tonartenangaben und vor allem die Besetzungen. Auf den Charakter als *Einführungswerk* ist schließlich zurückzuführen, dass die Sekundärliteratur nicht erschöpfend, sondern nur zu ausgewählten Fragen ausgewertet wurde.

Diese Anmerkungen sollen aber das Verdienst des Buches nicht schmälern. Der Verfasser versteht es, das Kantatenwerk Bachs in verständlicher Weise und zugleich mit großem Sachverstand musikinteressierten Liebhabern nahezubringen. Aber auch (musikwissenschaftliche) Kenner finden hier Neues.

(Oktober 2008) Andreas Lenk

Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente, Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim SCHULZE unter Mitarbeit von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XII, 451 S. (Bach-Dokumente. Band V.)

Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850. Hrsg. und erläutert von Andreas GLÖCKNER, Anselm HARTINGER und Karen LEHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXXIII, 782 S. (Bach-Dokumente. Band VI.)

Nachdem zwischen 1963 und 1972 im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* drei Bände mit Dokumenten zu Leben und Werk Johann Sebastian Bachs sowie zur Rezeption seiner Musik im 18. Jahrhundert vorgelegt werden konnten (*Dok I–III*), die das Gros der einschlägigen Quellen bereitstellten, fanden sich immer wieder weitere Zeugnisse zur Person des Thomaskantors, die nun, bereichert um einige Nachträge, in einem weiteren Band der Bach-Dokumente versammelt werden (*Dok V*). Auszüge aus neu erschlossenen Aktenbeständen, Verlags-, Besitz- und Nachlasskatalogen sowie literarische Zeugnisse aller Art, die Johann Sebastian Bachs Wirken in Mitteldeutschland illustrieren, nuancieren das aktuelle Bach-Bild, ohne jedoch seine Konturen grundlegend zu verändern: Belege über Taufe und Patenschaft der Kinder, Gutachten und Empfehlungsschreiben für Schüler oder Orgelbauer, Quittungen und Belege über finanzielle Transaktionen, wie sie hier nun kollationiert werden, lassen eine vielfältig in das Musikleben seiner Zeit eingebundene Musikerpersönlichkeit erkennen, und weitere ähnliche Quellenfunde in sächsischen oder thüringischen Stadtarchiven, die durchaus zu erwarten sind, dürften diese Koordinaten kaum mehr nennenswert verschie-

ben. Die auf den ersten 80 Seiten des vorliegenden Bandes gebotene chronologisch geordnete Zusammenschau aller nachweisbaren Dokumente, die über Leben und (Nach-)Wirken Bachs Auskunft geben – letztlich ein Inhaltsverzeichnis von *Dok I–III* und *V* –, dürften als Rückgrat jeder Bach-Biographie unverzichtbar sein. Überraschend ist dabei nur mehr die Fülle dokumentarischer Belege insgesamt, deren Zusammenstellung aus verstreuten Publikationsorten auch dann überaus willkommen ist, wenn die Mehrzahl der Dokumente bereits in den *Bach-Jahrbüchern* vorgestellt wurde.

Die Edition selbst folgt den Prinzipien der Vorgängerbände. Bei den eigenschriftlichen Zeugnissen werden neben Fundort und Quellenbeschreibung auch Korrekturschichten und herausgeberische Eingriffe dokumentiert; Kommentar und Kontextualisierung können knapp gehalten bleiben, da die Dokumente selbst meist schon andernorts ausführlich erläutert wurden. Bei den fremdschriftlichen und gedruckten Dokumenten zur Lebens- und Rezeptionsgeschichte ist der Apparat noch sparsamer, bietet kaum mehr als Nachweise von Fundort und Erstpublikation.

Richtlinien zur Textgestaltung allerdings sind nicht wiedergegeben; sie fehlten auch in den früheren Bänden und führen nun zu mancherlei editorischer Inkonsequenz. Die Mehrzahl der Texte scheint hinsichtlich des Schriftbildes diplomatisch wiedergegeben worden zu sein, indem Anreden und Grußformeln in unterschiedlichem Maße eingerückt werden. Der originale Zeilenfall bei anderen Dokumenten ist teils gewahrt, teils im Blocksatz aufgehoben. Bei den eigenschriftlichen Dokumenten sind Eingriffe in den Text – meist Auflösungen von Abkürzungen – durch Verweise auf die entsprechende Druckzeile nachzuvollziehen, was allerdings durch fehlende Zeilenzähler und mitunter falsche Zählung erschwert wird (vgl. A 70, A 112, A 135a). Lateinischen Dokumenten wird nur gelegentlich eine deutsche Übersetzung beigegeben (B 156a, vgl. aber B 593a), Abkürzungen sind selbst innerhalb eines einzelnen Dokuments inkonsequent aufgelöst (vgl. A 92e, B 57a). Schwer nachvollziehbar sind Eingriffe in die Textsubstanz: Der zeitübliche Akkusativ beim Verb „sich bezeigen als“ wird ausweislich des Kommentars im Originaldokument bereinigt (A 70), die analoge

Wendung „sich aufführen als“ bleibt unverändert (und ohne Kommentar) erhalten (A 82b).

Derartige Unstimmigkeiten irritieren gleichwohl und lassen eine gewisse Eile bei der Edition vermuten. Dass bei einem Dokument der genaue „Wortlaut derzeit nicht greifbar“ gewesen sei (C 758aa), ist ebenso wenig verständlich wie das Angebot eines Literaturverweises auf die Internet-Enzyklopädie *Wikipedia* auch ohne Angabe des Datums, an dem die entsprechende Seite aufgerufen wurde (B 153a). Den Eindruck, dass für eine gründliche Schlussredaktion die Zeit fehlte, bestätigt ein lässlicher Druckfehler schon in der allerersten Zeile des Geleitwortes; der Referenzcharakter, der den *Bach-Dokumenten* bislang zukam, wird auf solche Weise leichtfertig gefährdet.

Dass der Anspruch unrealistisch ist, Dokumente und Zeugnisse zum Nachwirken Bachs im 19. Jahrhundert auch nur annähernd so vollständig verzeichnen zu können, wie es für die Zeit vor 1800 noch möglich erschien, bedarf keiner Begründung. Gleichwohl sind für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts nunmehr drei Bände vorgesehen, die neben Dokumenten zur Wirkungsgeschichte (*Dok VI*) eine kritische Ausgabe von Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie (*Dok VII*) sowie Materialien zur Quellenüberlieferung (*Dok VIII*) bieten sollen. Der hier zu besprechende erste Band dieser Trias versammelt in fünf Hauptteilen Dokumente zu Biographischem (A), Ästhetik und Analyse (B), Werkausgaben (C), Aufführungen (D) und Aufführungspraxis (E): ein guter Ansatz, die Fülle von Literatur über Bachs Person und seine Musik systematisch zu erfassen. Den einzelnen Kapiteln sind relativ knappe Einleitungen vorangestellt, die das Material strukturieren, zugleich eine Beschränkung der Kommentierung der einzelnen Dokumente lediglich mit Hinweisen auf Fundorte und Drucknachweise erlauben.

Bei der Auswahl biographischer Darstellungen (A; vorgelegt von Karen Lehmann) konnte mithin auf Forkels Buch verzichtet werden, doch wie stark alle folgenden Lebensbeschreibungen Bachs ihm verpflichtet sind, erhellt aus den hier vorgelegten Texten allenthalben. Vollständig wurden die Bach-Schriften von Ludwig Anton Leopold Siebigk(e) (Breslau 1801) und Johann Emanuel Grosser (Breslau 1829) abgedruckt, die wie zahllose Lexikonartikel Forkels paradigmatische Biographie oft

im Wortlaut übernehmen, ohne eigene Würdigungen zu ergänzen. (Kürzungen versagte man sich trotz zahlreicher Redundanzen.) Dagegen wird auf eine Wiedergabe selbst von knappen Auszügen des Bach-Buchs von Carl Ludwig Hilgenfeldt (Leipzig 1850) verzichtet zugunsten einer harschen, den Ansatz dieser Studie jedoch verfehlenden Rezension aus der *NZfM*. Den eigentlichen Biographien schließen sich geschickt ausgewählte Anekdoten, Miscellen sowie Belletristisches an, um einen Eindruck von der Fülle der Zugangsweisen zu Bach zu dokumentieren, die sich im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts feststellen ließen. Die Grenze zwischen Fiktion und authentischen Berichten von Zeitgenossen ist dabei fließend – Friedrich August Roebers auf einen Bericht Johann Christian Kittels zurückgehende Darstellung einer sentimentalisierten Szene des von der Beredigung seines Vaters zurückkehrenden Carl Philipp Emanuel Bach scheint freilich eher romanhaften Vorbildern verpflichtet als ein Tatsachenbericht, als der er hier firmiert. Bedauerlich ist die fast vollständige Begrenzung der Auswahl auf deutschsprachige Quellen; so werden etwa französische Lexika (Alexandre Choron, François-Joseph Fétis) ebenso wenig aufgenommen wie die für die russische Bachrezeption einflussreiche Monographie von Vladimir Odoevskij.

Den zweiten Hauptteil nehmen Texte zu Ästhetik und Analyse (B) ein, die Anselm Hartinger mit einer klugen Einleitung versieht. In fünf Unterkapiteln präsentiert er Dokumente zur historischen Einordnung und Würdigung (u. a. von Johann Karl Friedrich Triest, Hans Georg Nägeli, Adolf Bernhard Marx und Robert Schumann), zum Bach'schen Stil (u. a. von Kittel, Ludwig Rellstab, Carl Friedrich Zelter, Carl von Winterfeld), Erfahrungen mit Bachs Musik (u. a. Felix Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann, Eduard Krüger), Werkbetrachtungen (u. a. Johann Theodor Mosewius, Friedrich Rochlitz, Ernst Julius Hentschel, Moritz Hauptmann) sowie zur Quellenbeschaffung und -kritik (u. a. Ludwig van Beethoven, Zelter, Mendelssohn Bartholdy). Die Anthologie gerät in der unmittlerbaren Aufeinanderfolge unterschiedlichster Textsorten – Briefe, Zeitschriftenartikel, Werkeinführungen und Konzertberichte – ungemein farbig, versammelt zahlreiche allseits bekannte Texte (etwa

aus der Korrespondenz zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Zelter oder den Briefen Schumanns oder Beethovens), bietet jedoch mit dem Nachweis einer frühen Bachpflege in Bremen auch weithin Unbekanntes. Auszüge aus musiktheoretischer Literatur und Kompositionslehrbüchern, etwa Anleitungen zur Komposition von Fugen in Orientierung an Bach, fehlen allerdings ganz.

Eine Darstellung der Geschichte der Werkausgaben im 19. Jahrhundert (C) ist bei Karen Lehmann in besten Händen. Kenntnissreich gibt sie einen profunden Einblick in die Probleme der Edition Bach'scher Werke und die Überlegungen zu einer ersten Gesamtausgabe, wobei sie nicht nur auf die Materialien ihrer Dissertation zurückgreift, sondern zahlreiche neue Dokumente aus den Leipziger Verlagsarchiven vorlegt. Auch hier wäre aus den Verlagskorrespondenzen mancherlei zu ergänzen: so Schumanns Brief an Breitkopf & Härtel vom 31. Januar 1845, in dem er eine quellenkritische Werkausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* anregt, oder Franz Liszts Bemühungen um Ausgaben einzelner Präludien und Fugen bei Schlesinger (Berlin), die den Erfolg seiner Konzerte reflektieren.

Die freilich kaum übersehbare Fülle an Bearbeitungen Bach'scher Musik für die unterschiedlichsten Instrumente gerät allenfalls ansatzweise in den Blick, und propädeutische Literatur wie Friedrich Wilhelm Kühmstedts *Gradus ad Parnassum oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- und Orgelkompositionen* (Mainz 1839) ist keineswegs so singulär, wie es das einzige hier zu dieser Thematik vorgestellte Dokument vermuten lassen könnte.

In einem vierten Kapitel dokumentiert Andreas Glöckner ausgewählte Konzerte und Aufführungen (D). Sehr deutlich wird das Ereignis der Berliner Zentenaraufführung der *Matthäus-Passion* 1829 relativiert, zugunsten nicht zuletzt der Bemühungen der Bremer Singakademie (die in den bisherigen Darstellungen, auch in *Bach und die Nachwelt*, fehlten); vieles allfällig Bekannte wird kaum mehr angedeutet (Carl Loewes Bach-Pflege in Stettin ist ganz ausgespart). Die Vokalmusik steht im Vordergrund der Auswahl, die Wiederentdeckung der Kammermusik wird nur ansatzweise mit den wichtigsten Interpreten der Leipziger Schule gewürdigt, die Bedeutung der Aufführungen

der Konzerte für mehrere Klaviere (insbesondere BWV 1063) in Virtuosenkonzerten ist lediglich zu erahnen.

Gegenüber diesen vier großen, je ca. 200 Druckseiten umfassenden Kapiteln nimmt sich die Dokumentation der Aufführungspraxis mit der Darstellung von Konventionen, Problemen und Kontroversen (Andreas Glöckner, Anselm Hartinger; E) auf nur mehr 20 Seiten (von denen ein Drittel Friedrich Conrad Griepenkerls Ausführungen zum Vortrag der *Chromatischen Fantasie* gewidmet sind) sehr bescheiden aus. Kaum die wichtigsten Probleme der Besetzung werden dokumentiert, Traditionen der Generalbassausführung mit Cello-Akkorden oder dem um 1830 vermeintlich historisch korrekten Verzicht auf alle harmonische Ausfüllung erscheinen nicht einmal angedeutet. Der gesamte Themenkreis von Arrangement und Paraphrase Bach'scher Musik bleibt ausgespart.

So vielfältig das Material des fast 800 Seiten starken, mit einigen Faksimiles bereicherten Bandes ist, so mühelos ließe er sich mit Dokumenten in den Nachlässen von Carl von Winterfeld, Johann Theodor Mosewius und zahlreichen anderen Protagonisten der Bach-Bewegung ergänzen. Unübersehbar ist ein starker Akzent der hier vorgelegten Texte auf Mitteldeutschland, gewiss ein Zentrum von Bach-Pflege und -Wiederentdeckung des frühen 19. Jahrhunderts. Das völlige Fehlen von Dokumenten etwa aus Frankreich – die Namen von Charles-Valentin Alkan, Alexandre-François Boely, Choron oder Fétis sucht man vergebens – unterstreicht jedoch den Eindruck mangelnden Weitblicks bei der Recherche; mit dem Verweis auf leicht zugängliche Reprints gängiger Autoren (von Winterfeld, Mosewius u. a.) hätten zudem etliche mitunter sehr ausgedehnte Zitate gekürzt werden können zugunsten weniger bekannter Zeugnisse. Zudem wurden jüngere Studien, in denen reiches Material wenn nicht erschlossen, so doch mindestens visiert wird, offenkundig nur in begrenztem Umfang rezipiert. So dokumentiert der vorliegende Band einige wichtige Stränge der Bach-Rezeption, bedarf jedoch der Ergänzung durch jene Fülle von Arbeiten zur Bach-Rezeption, die in den letzten 20 Jahren entstanden, um ein repräsentatives Bild der Präsenz Bach'scher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu vermitteln.

(Juli 2008)

Michael Heinemann

MARTIN PETZOLDT: *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Band II: Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest. Musikwissenschaftliche Beratung: Norbert BO-LIN. Stuttgart: Internationale Bachakademie – Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 1103 S. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 14.2.)*

Martin Petzoldts Postulat, Johann Olearius' *Biblische Erklärung* [...] der ganzen Heiligen Schrift (Leipzig 1678–1681) bilde als Summe bibeltheologischer Gelehrsamkeit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mitteldeutschland auch die Grundlage zum Verständnis all jener Texte, die Johann Sebastian Bach für seine Kantaten heranzog, dürfte vorrangig der Intention geschuldet sein, eine sorgfältigere historische Kontextualisierung von Interpretationen der Libretti zu ermöglichen, als sie exegetischer Überschwang mitunter liefert. Ob und inwieweit dieses theologische Fundament von allen DichterInnen, auf deren Texte Bach zurückgriff und deren Vorlagen er wohl auch nicht selten weiterbearbeitete, bewahrt oder aktual – Anlässen oder subjektiver Frömmigkeit folgend – differenziert wurde, thematisiert Petzoldt allerdings nicht. Das Corpus der Kantatentexte erscheint monolithisch, über Jahrzehnte und unterschiedliche Arbeitsstationen und Lebensphasen Bachs hinweg resistent gegenüber allen Entwicklungen: ein Ansatz, der zumal für die musikalische Betrachtung der Kantaten nicht unproblematisch ist.

Petzoldt folgt im hier vorliegenden zweiten, sehr voluminösen Compendium seines auf drei Bände angelegten *Bach-Kommentars* wiederum der Ordnung des Kirchenjahres. Für Sonn- und Festtage zwischen dem 1. Advent und Trinitatis werden zunächst liturgische Texte und knappe Informationen zu den jeweils verfügbaren Bach-Kantaten (bei mehreren Kompositionen zu einem Sonn- oder Festtag chronologisch, nach Maßgabe des Entstehungsdatums geordnet) ausführlichen Besprechungen der einzelnen Werke vorangestellt: einem umfanglichem Referat von Olearius' Erläuterungen zur Evangeliums-Perikope des Sonn- oder Festtages schließt sich eine vollständige Wiedergabe des Kantatentextes mit vielfältigen Verweisen gemäß dem Prinzip der sich selbst auslegenden

Bibel an. Auch bei den Erläuterungen der Einzelsätze ist Olearius für Petzoldt die maßgebliche Instanz, den Scopus der Texte verständlich zu machen, und die hier vermittelten Einsichten in theologische Zusammenhänge bilden eine hinfort nicht mehr zu hintergehende Grundlage aller Bach-Deutung.

Der Versuch jedoch, diese Interpretation durch musikalische Analyse zu stützen, glückt nur selten. Zwar verfügt Petzoldt auch über souveräne Kenntnisse dieses schon seinerseits kaum mehr überschaubaren Segments der Bach-Forschung, indem er den Forschungsstand zu Entstehung und Überlieferung referiert; doch bleibt der analytische Rahmen, in dessen Zentrum zwei musikwissenschaftliche Studien zu den Kantaten stehen – Alfred Dürrs Standardwerk sowie das ausführliche Kapitel von Konrad Küster im *Bach-Handbuch* (Kassel 1999) –, auch deshalb zu eng, da diese beiden Autoren in ihren gründlichen Überblicken anderen Intentionen folgten und sich auf sachkundige Hinweise zu Aufbau und Gestalt sowie zur kompositions- und gattungsgeschichtlichen Einordnung beschränkten. So sind es stets nur Detailbeobachtungen der musikalischen Anlage, die Petzoldt aus den Arbeiten der Kollegen zitiert, um seine Deutung zu stützen, ohne schon deren Voraussetzungen zu reflektieren. Und wo musikologische Verweise fehlen, unmöglich werden oder schlicht versagen, tritt der Rekurs auf die eigene Erfahrung und Wahrnehmung ein: Die Kategorien „hörbar“ und „spürbar“, in hohem Maß von Petzoldt bei der Beschreibung Bach'scher Musik verwendet, überantworten die Beurteilung des Sachgehalts einer Subjektivität, die dem wissenschaftlichen Impetus, den er selbst als Theologe vertritt, schlecht korrespondiert.

Mithin bleibt die musikanalytische Einlösung der theologischen Vorgaben, die Petzoldt anbietet, ein Desiderat – nicht nur weil die persönliche Disposition eines Komponisten, der eine literarische Vorlage auswählt, um sie, Traditionen aufgreifend, nach eigenen Maßgaben zu gestalten, in zu geringem Maße berücksichtigt wird. Denn die individuelle Qualität Bach'scher Musik, ihre Devianz gegenüber zeitgenössischen Standards – etwa in Bezug auf eine ungewöhnliche formale Anlage oder die Integration von Cantus firmi an Stellen, wo das Libretto sie nicht vorsah –, er-

schließt nicht selten Tiefenschichten eines Textes, von denen im Weiteren zu fragen bliebe, ob sie eine Koinzidenz von ästhetischem und biographischem Subjekt postulieren lassen. Auch die Frage nach der Intention eines Werkes, seiner Funktion und seiner Bedeutung in der Öffentlichkeit des Entstehungskontextes (auch in Relation zum Aufwand von Besetzung und Kompositionstechnik), bedürfte ebenso wie die Dramaturgie vielteiliger Kantaten, die, weit mehr als eine unverbindliche Folge von Einzelsätzen, nicht selten mit Blick aufs Publikum konzipiert wurden – als „Predigt in Tönen“, mit genuin musikalischen Mitteln –, eines Kommentars, den auf die bloße Identifizierung elementarer kompositorischer Sachverhalte und Satzmuster zu beschränken dem aktuellen Stand musikalischer Analyse nicht gerecht wird.
(Juli 2008)

Michael Heinemann

Die Neue Bach-Ausgabe 1954–2007. Eine Dokumentation, vorgelegt zum Abschluß von Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Gefördert durch die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Berlin/Bonn, sowie des Ministeriums für Wissenschaft und Kultur des Landes Niedersachsen, Hannover, und des Sächsischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst, Dresden. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 64 S., Abb.

Die *Neue Bach-Ausgabe* (NBA) ist unstrittig die bedeutendste Leistung der historischen Musikwissenschaft in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Abschluss dieses Jahrhundertwerks hat denn auch allerhand öffentliche Resonanz erfahren, freilich auch dunkle Schatten geworfen. So haben die beiden Herausgeber-Institute die Beendigung des Projekts in getrennten Festveranstaltungen begangen, das Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen in einer schlichten Feierstunde am 18. Dezember 2006 in Verbindung mit der Georg-August-Universität Göttingen in deren Aula, das Bach-Archiv Leipzig in einem repräsentativen Fest-

akt am 13. Juni 2007 in der Thomaskirche – in bizarrer Variation jener Situation zur Zeit des Kalten Krieges, in der einst in je eigenen Feiern 1954 der erste Band der NBA in Köln dem Bundespräsidenten Heuß und 1955 in der Leipziger Thomaskirche die ersten Bände den damaligen Vertretern der DDR überreicht wurden. Der Bärenreiter-Verlag hat 2007 die oben angezeigte Schrift vorgelegt (und auch ins Netz gestellt), die wohl als Festschrift gedacht war und besser auch so genannt worden wäre, während die Bezeichnung „Dokumentation“ den Inhalt nur sehr partiell abdeckt. Auch der Gesamttitel – den man sich handlicher wünschte – ist zu Irritationen angetan, bezieht sich doch dessen Herausgeberangabe keineswegs auf die vorliegende Publikation, sondern auf die Bach-Gesamtausgabe. Das Impressum nennt vielmehr neben dem Bärenreiter-Verlag allein die Stiftung Bach-Archiv Leipzig (wohl als verantwortlichen Herausgeber) und als Redakteur Dr. Uwe Wolf vom Bach-Archiv Leipzig; vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen ist hier nicht die Rede. Im weiteren Text zeigt sich allerdings die Neigung, von Leipzig aus unautorisiert für beide Institute zu sprechen (S. 11, Vorspann; auch S. 25 unten).

Der Band gliedert sich in drei Teile: (1) „Grußworte“ (von Altbundeskanzler Helmut Schmidt und von der Präsidentin der Mainzer Akademie Elke Lütjen-Drecoll), (2) „Beiträge“ und (3) „Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe sämtlicher Werke“. Die Reihe der „Beiträge“ eröffnet der Wiederabdruck von Georg von Dadelsens Aufsatz „Bachs Werke im Originaltext. Aufgaben und Erkenntnisse der Neuen Bach-Ausgabe“ aus der *Neuen Zürcher Zeitung* von 1985 (!) – zweifellos eine Verlegenheitslösung. Der redaktionelle Vorspann versucht dies zu bemängeln mit der Bemerkung: „Bei aller Zeitgebundenheit mancher Angaben bietet der auf die aktuelle Situation von 1985 bezogene Text eine nach wie vor mustergültige Darstellung des großen Editionsprojektes, seiner Ziele, Aufgaben und Ergebnisse“ (S. 11). Zumindest für die Ergebnisse kann dies nicht gelten, waren doch damals nicht einmal zwei Drittel der NBA erschienen. Es fehlt denn auch in dem Text (was Dadelsen nicht anzulasten ist) ein Kapitel zur Echtheitsproblematik, die die NBA – besonders in Göttingen – in den letzten beiden Jahrzehnten in zunehmendem Maße beschäftigt

hat. Alfred Dürrs nur anderthalb Seiten lange, sehr persönlich gefärbte „Erinnerungen an den Beginn der Neuen Bach-Ausgabe“ sind hübsch zu lesen, gehören aber eher ins Feuilleton. Hans-Joachim Schulze hält unter dem Titel „Die Neue Bach-Ausgabe – auch eine deutsch-deutsche Geschichte“ Rückblick aus östlicher Sicht, streift die Frage, welche politischen Motive die DDR zur Beteiligung an der NBA veranlasst haben mögen, und handelt ausführlich von den oft bedrückenden Einschränkungen politischer, bürokratischer und materieller Art und der 1979 erfolgten politischen Vereinnahmung des Bach-Archivs. Frieder Zschoch, der die NBA von Anbeginn für den Deutschen Verlag für Musik Leipzig und nach der Wende für Bärenreiter betreute, ergänzt das Bild kenntnisreich und anschaulich aus seinem Arbeitsfeld unter dem Titel „Verlegerische Zusammenarbeit bei der Neuen Bach-Ausgabe – Rückblick eines Verlagslektors“.

Der dritte Teil des Bandes bietet verschiedene Übersichten, eine eindrucksvolle Mitgliederliste des – leider am Ende kläglich zerfallenen – Herausgeberkollegiums der NBA, Angaben über die beiden Herausgeberinstitute, ihre Direktoren und wissenschaftlichen Mitarbeiter, die Verlage, die Förderer der NBA, eine Chronik, ein Verzeichnis sämtlicher NBA-Bände und eines der Bandbearbeiter, eine Liste der Bibliotheken, deren Quellen herangezogen wurden, und eine Übersicht über das NBA-Supplement des Bach-Archivs.

Über die Zuverlässigkeit dieser Angaben kann hier wenig gesagt werden. Dem Rezensenten fiel neben kleineren Mängeln bei Stichproben auf, dass auf S. 30 in der – nicht ganz vollständigen – Liste der Göttinger Institutsmitarbeiter seine Dienstzeit und seine Funktionen nicht korrekt angegeben sind: Er war 1981–2004 nicht nur stellvertretender Direktor, sondern auch „hauptamtlicher Leiter“ des Göttinger Instituts und für dieses, anders als angegeben, auch über 2004 hinaus hauptamtlich tätig, nämlich 2004–2006 als „leitender Direktor“. Drei mit Erscheinungsjahr 2007 angeführte Bände sind bislang nicht erschienen: der Kritische Bericht NBA IV/10 (S. 46), das Supplement „Aufzeichnungen zur Generalbaß- und Satzlehre“ (S. 50) und Band VII der *Bach-Dokumente* (S. 60), ebenso der mit Datum 2007–2008 angezeigte Dokumentenband VIII (S. 60;

nach Auskunft des Verlages sollen der Kritische Bericht IV/10 und der Band *Bach-Dokumente* VII noch Ende 2008 ausgeliefert werden). Bei der Liste der „Bandbearbeiter“ (S. 51 f.) ergibt sich eine gewisse Unschärfe daraus, dass hier, anders als man nach der Überschrift erwarten könnte, keineswegs nur die Editoren der Notenbände genannt werden, sondern unterschiedslos auch die Autoren und Mitautoren der drei großen Katalogwerke über Wasserzeichen, Bachs Notenschrift und Bachs Kopisten NBA IX/1–3, vor allem aber auch die nur an Kritischen Berichten beteiligten und dort jeweils im Titel genannten Mitverfasser und Beiträger und sogar jene Mitarbeiter, die für keinen eigenen Textbeitrag verantwortlich zeichnen.

Die „Chronik“ (S. 36 f.) mischt Wesentliches und Unwesentliches, lässt aber auch Wichtiges weg und hätte deutlicherer Fokussierung auf die NBA und kritischer Selektion bedurft. Ist Helmuth Rillings Plattenaufnahme mit weltlichen Bach-Kantaten nach der NBA von 1965 wirklich so wichtig? Für das Jahr 1984 wird die Legende der „Entdeckung von 31 unbekanntem Orgelchorälen Bachs“ weitererzählt; gemeint sind die „Neumeister-Choräle“, die doch Henry Cutler Fall schon 1958 in seiner der Bach-Forschung durchaus bekannten Master's thesis verzeichnete. An wichtigen Daten fehlt etwa das Mainzer Incerta-Kolloquium von 1988, das für die Behandlung der Werke zweifelhafter Echtheit in der NBA (und anderen Gesamtausgaben) Orientierung und entscheidende Weichenstellungen bot. Auch der vom Göttinger Institut 1997 zur Vorbereitung der NBA-Bände IV/10 und IV/11 herausgegebene thematische Katalog *Johann Sebastian Bach: Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit* bleibt unerwähnt. Und es fehlt für 2006 die oben erwähnte Göttinger Feierstunde zum Abschluss der NBA. Dass das Bach-Archiv nach vielerlei Schwierigkeiten in den letzten Jahren dazu nicht eingeladen war, sollte eigentlich kein Grund sein, die Sachinformation zu unterdrücken.

Es zeigt sich aber hier wie auch in anderen Zusammenhängen (und sogar in der Bilderung) die ausgeprägte ‚Ostlastigkeit‘ des ganzen Bandes. Das gilt auch für die Zusammenstellung der Textbeiträge: Unbedingt hätte den wesentlich von Erfahrungen in der DDR bestimmten Ausführungen von Schulze und Zschoch ein Pendant aus westlicher Sicht ge-

genübertgestellt werden müssen. Unter den Autoren vermisst man die verdienten Bärenreiter-Lektoren Wolfgang Rehm und Dietrich Berke ebenso wie einen Repräsentanten des Göttinger Instituts aus der Zeit nach dem Abtreten der Gründergeneration. Die Hereinnahme des Uraltbeitrags Dadelsens und der kleinen Erinnerungsskizze Dürs ist offensichtlich ein Notbehelf, um Göttingen nicht ganz außen vor zu lassen. So bleibt vieles ungesagt, etwa die ganz und gar ungleiche Lastenverteilung zwischen den Instituten, die Tatsache, dass die Leistung des Göttinger Instituts qualitativ und quantitativ ein Vielfaches von dem beträgt, was das Bach-Archiv zur NBA beigetragen hat. Schwer zu verstehen ist im Übrigen, dass Karl Vötterle, der Gründer des Bärenreiter-Verlags, der sehr viel mehr war als nur „Initiator der NBA“ (S. 37 unter Datum 1975), keine angemessene Würdigung erfährt (in einer Publikation seines eigenen Hauses!): ein charismatischer Verleger, dem die NBA Herzensangelegenheit war (man lese nach in seinen Memoiren *Haus unterm Stern*) und ohne dessen Ideenreichtum, verlegerische Dynamik und Verhandlungsgeschick die NBA nicht das wäre, was sie geworden ist.

Die Geschichte der NBA ist noch nicht geschrieben. Wer immer sie schreibt oder über sie schreibt, möge dieses Buch kritisch in die Hand nehmen und bedenken, dass es gewissermaßen auf dem westlichen Auge blind ist. Es gibt aus den vergangenen Jahrzehnten allerhand Literatur, die unpräzise über die NBA informiert – gerne hätte man sie in dem vorliegenden Band zusammengestellt gesehen. Und wenn noch etwas Zeit vergangen sein wird, wird man wohl auch auf die Akten der Herausgeber-Institute zugreifen können, von denen die des Göttinger Instituts allerdings zusammen mit den Bibliotheks- und Archivbeständen gegen ursprüngliche Göttinger Pläne ans Bach-Archiv Leipzig gelangt sind, wo sie, wenn sie die Jahre überdauern, für künftige Forscher neben einer Fülle allgemeiner Informationen noch manches aufschlussreiche Detail bereithalten.

(November 2008)

Klaus Hofmann

Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musikhistorischen Publikationen und ihre Anwendung.

Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 15. bis 17. März 2000, anlässlich der 15. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Dieter GUTKNECHT, Wolf HOBOM und Brit REIPSCHE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. 412 S., Abb., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XIII.)

Georg Philipp Telemann hat sich vielfach zu Fragen der Aufführungspraxis und musikalischen Interpretation geäußert. Jedem, der heute Telemanns Musik interpretiert, bieten diese Äußerungen aufführungspraktische Anregungen und Einblicke. Sie helfen zwischen der als „Gesetz“ gegebenen Ausführung eines Trillers und der interpretatorischen „Freiheit“ ein stilgerechtes Musizieren zu erreichen.

Die 22 Beiträge des Bandes geben die Ergebnisse der aufführungspraktischen Erkenntnisse wieder, die beim Studieren von Telemanns Werken und Quellen gewonnen wurden. Dabei findet die Stellung Telemanns in der Geschichte der Aufführungspraxis ebenso Berücksichtigung wie die regionale Musizierpraxis in Frankfurt am Main und Hamburg sowie der Umgang mit Telemanns Werken in Dresden und Riga. Von Beobachtungen an Partitur und Stimmenmaterial, von Instrumentation und einzelnen Instrumenten wird berichtet; Stimmungs-, Tempo- und Transpositionsfragen werden behandelt.

Zuerst gibt Dieter Gutknecht einen Überblick über die Geschichte der Telemann-Rezeption und hebt die wichtige Stellung der Veröffentlichungen großer Vokalwerke beispielsweise des Oratoriums *Der Tag des Gerichts* durch Max Schneider und verschiedener Opern hervor. Ralph-Jürgen Reipsch geht Telemanns Verwendung des Calchedon/Calcedono – einer Generalbasslaute – nach und spürt die etymologischen Wurzeln dieser Instrumentenbezeichnung auf. Erich Tremmel beleuchtet grundsätzliche Aspekte der Instrumentation Telemanns und führt den Gebrauch mancher Termini auf Lokaltraditionen zurück. Das 55-stufige Intervallsystem Telemanns, das mehrere Intonationen zulässt, steht im Mittelpunkt der Ausführungen von Wolfgang Auhagen und Theresie Liefke zur Stimmung der Tasteninstrumente. Den Spiel- und Besetzungsanweisungen „Unisono“ und „Allein“ im Basso continuo und ihren vielfältigen Implikationen für Telemanns Vokalwerk folgen Wolfgang Hirschmann und

Brit Reipsch. Thomas Synofzik nimmt die Eigenheiten der Generalbass- und Bezifferungspraxis Telemanns unter die Lupe. Unbeantwortet bleibt weiterhin die Frage, inwieweit schon damals Theorie und Praxis auseinanderklafften. Peter Schleuning belegt anhand eines historischen Musikerstreits, dass man sich auch im 18. Jahrhundert nicht immer einig war über die Freiheiten in der Verzierungskunst, ja dass selbst Telemanns Meinung nicht immer eindeutig rekonstruierbar ist. Die Frage des „richtigen“ Tempos steht im Vordergrund von Christoph Albrechts und Klaus Miehlings Ausführungen. Albrecht setzt sich für eine Tempo-Vielfalt ein, während Miehling anhand der Angaben in den *Methodischen Sonaten* eine exaktere Ausführung für möglich hält. Telemanns Wechsel von der transponierenden zur klingenden Notationsweise zwischen 1710 und 1720 geht Ute Poetzsch nach. Carsten Lange untersucht den differenzierten Einsatz von Dynamikzeichen und attestiert Telemann ab Mitte der 1740er-Jahre eine beeindruckende Kleingliedrigkeit in der Fixierung von Lautstärkeunterschieden. Die Behandlung der Singstimme in der Oper *Der neumodische Liebhaber Damon* und einigen Kantaten des *Harmonischen Gottesdienstes* ist Gegenstand der Ausführungen von Hartmut Krones. Peter Reidemeister hebt hervor, wie sich ein Großteil der barocken Instrumentalmusik von der Vokalmusik herleiten lässt und warum der Instrumentalist zusätzliche Angaben zur Interpretation benötigt.

Wolf Hobohm setzt das Rechnungsbuch der Hamburger Musikdirektoren in Beziehung zur hamburgischen Aufführungspraxis, insbesondere zu Besetzungsfragen, und belegt, dass Telemann nur bei großen, festlichen Gelegenheiten über gut zu nennende Aufführungsbedingungen verfügte. Anhand der Maschinenmeisterbücher schließt Dorothea Schröder auf die bisher so gut wie unbekanntenen Produktionsabläufe in der Hamburger Gänsemarkt-Oper. Aufschlussreiche Erkenntnisse über einige Aufführungen von Telemanns Opern 1723 und 1724 in Bayreuth gewinnt Rashid-Sascha Pegah durch die verwendeten Kostüme und Bühnenbilder. Über die Telemann-Rezeption in Riga berichtet Zane Gailite, während Steven Zohn und Manfred Fechner sich mit der Telemann-Rezeption der Instrumentalwerke in

Dresden beschäftigen. Für Riga konnten erstmals Dokumente, Protokolle und Suppliken ausgewertet werden, die in bisherigen Publikationen keine Berücksichtigung fanden. In den Beiträgen von Eric F. Fiedler und Jeanne Swack stehen die Kantatenaufführungen während Telemanns Frankfurter Zeit im Mittelpunkt. Beide beschäftigen sich mit der vokalen Besetzungsstärke, insbesondere den Ripieno-Stimmen.

In diesem sorgfältig redigierten Band werden grundsätzliche Fragen zur Musik und Musikkultur des 18. Jahrhunderts angesprochen, die weit über Telemann hinausgehen. Es bleibt daher zu wünschen, dass der Konferenzbericht nicht nur von ‚Telemannianern‘ gelesen und studiert wird.

(Dezember 2008)

Martina Falletta

SIMON RETTELBACH: Trompeten, Hörner und Klarinetten in der in Frankfurt am Main überlieferten „ordentlichen Kirchenmusik“ Georg Philipp Telemanns. Tutzing: Hans Schneider 2008. IX, 282 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 35.)

Seit einigen Jahren ist Telemann verstärkt Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung. Exemplarisch erwähnt seien eine Dissertation über die in Frankfurt am Main komponierten Kantatenzyklen sowie eine über die nach Texten von Erdmann Neumeister vertonten Kirchenkantaten. Einen anderen Zugang wählte Simon Rettelbach, indem er unabhängig von der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Jahrgang oder Textdichter all jene Kantaten Telemanns aus dem Frankfurter Bestand ins Zentrum seiner Betrachtung stellte, die mit Blechblasinstrumenten besetzt sind.

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit wird die Quellenlage besprochen. Der in Frankfurt am Main vorliegende Bestand umfasst nur sehr vereinzelt Autographe Telemanns; ganz überwiegend muss daher auf Abschriften zurückgegriffen werden, die zu großen Teilen von Nachfolgern Telemanns im Amt des Director musices in Frankfurt erstellt wurden. Unter diesen insgesamt etwa 800 in Frankfurt archivierten Kantaten sind knapp 100 mit Trompeten, Hörnern oder Klarinetten besetzt; diese Werke gehören verschiedenen Jahrgängen an, sie sind auf die Sonn- und Festtage des ge-

samen Kirchenjahres verteilt. In Bezug auf die Qualität der Abschriften sind in Anbetracht des bisherigen Forschungsstandes keine Aussagen möglich. So sind zum Beispiel die in den Quellen aufgezeichneten Verzierungen – die in einem separaten Kapitel ausführlich betrachtet werden – lediglich als Einzeichnungen späterer Zeit und als Hinweise auf eine spätere Aufführungspraxis zu werten. Als schwierig stellt sich auch die Datierung der einzelnen Jahrgänge dar: Bisher orientierte sich diese am Erscheinungsjahr der Textdrucke; diese Vorgehensweise musste jedoch in einigen Fällen bereits korrigiert werden.

Der Betrachtung der Kompositionen wird eine umfassende Darstellung der besprochenen Blasinstrumente vorangestellt. Verschiedene Bauformen und unterschiedliche Bezeichnungen werden mit Bezug auf zeitgenössische theoretische Schriften ausführlich dargestellt und durch eine Aufstellung der verfügbaren bzw. verwendeten Stimmungen ergänzt. Ein Exkurs über die in Frankfurt verwendeten Stimmtöne stellt den Kontext zu diesen Informationen her. Für jedes Instrument werden Notation, Ambitus und Tonvorrat besprochen. Besondere Berücksichtigung finden die in einigen Abschriften für Trompeten und Hörner geforderten Dämpfer. In Bezug auf die Hörner wird darüber hinaus die zu verwendende Lage (alto oder basso) diskutiert. Die Erwähnung einiger spieltechnischer Besonderheiten ergänzt die detaillierte Darstellung. Die aus den Abschriften zusammengetragenen Informationen lassen erkennen, dass Klarinetten als Ersatz für Trompeten verwendet wurden; interessant ist, dass Telemanns Kantaten zu den frühesten datierbaren Quellen für dieses Instrument gehören.

Rettelbach legt dar, dass Telemann Trompeten, Hörner und Klarinetten sowohl als musikalisches Symbol wie auch als musikalisches Ikon einsetzte. Ein symbolischer Bezug kann sowohl aus der Bibel als auch aus dem profanen Leben abgeleitet werden, in dem der Einsatz der Blechblasinstrumente als von den Türmern gespieltes Signal- und Musikinstrument bekannt war. Telemann setzte Blechblasinstrumente bei Bibeltexten ein, in denen ein Bezug zu diesen oder ihren Vorläufern erkennbar ist. Er wählte diese Besetzung darüber hinaus auch für Texte, die keinen Bezug zur biblischen Symbolik erkennen lassen. Auch bei der Instrumen-

tierung madrigalischer Texte liegt in der Regel eine ausschließlich musikalische Präferenz vor. Der Einsatz der Trompete als Symbol der Herrschaft und der Macht mag insbesondere bei nicht-biblischen Texten der Wahl des Instruments zugrunde gelegen haben. Ein Sonderfall ist die Verwendung von Dämpfern für Trompeten, die als Trauerinstrumente Einsatz finden. Telemann setzte diese darüber hinaus auch ein, um durch den Kontrast einer Instrumentierung mit bzw. ohne Dämpfer diese für die Textausdeutung nutzbar zu machen. Die Verwendung von Blechblasinstrumenten als musikalisches Ikon wird anhand verschiedener Themen (Wasser, Feuer, Lachen, etc.) betrachtet und durch zahlreiche Notenbeispiele verdeutlicht.

Ein Kapitel widmet sich der Verwendung der Instrumente im musikalischen Satz und legt deren Einsatz in den verschiedenen Bestandteilen des Kirchenstücks (Rezitativ, Choral, Arie etc.) dar. Grundsätzlich sind die anzutreffenden Motive und Satzstrukturen maßgeblich durch den eingeschränkten Tonvorrat der Naturtoninstrumente geprägt. Der obligate Einsatz von Blechblasinstrumenten in Accompanements gehört zu den frühesten bisher bekannten Beispielen. Während in Kirchenliedern die Blechbläser in der Regel *colla voce* geführt sind, fordern die Einleitungssätze mit obligaten Trompeten von den Instrumentalisten hohe technische Fertigkeiten. In Bezug auf die Arien ist eine Unterscheidung nach der Verwendung als obligates, eigenständiges oder *colla parte* geführtes Instrument möglich. In solistischen Arien kann zwischen einer eigenständig intermittierenden oder einer obligaten Satzweise unterschieden werden.

Abschließend befasst sich die Studie ausführlich mit den Interpretationen der Blechbläserpartien. Obwohl bisher sehr wenige Informationen über diese bekannt waren und die für Frankfurts Trompeter und Türmer relevanten Quellen weitgehend als Kriegsverlust zu bedauern sind, konnten aus den noch erhaltenen Akten wertvolle Mosaiksteine zusammengetragen werden, die einen vertiefenden Einblick in die personelle Besetzung wie auch in die Ausbildung der Musiker zulassen.

In dem vorliegenden Werk wird das besprochene Thema aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet; hieraus resultieren zahlreiche neue Ergebnisse in Bezug auf den Stellen-

wert der Blechblasinstrumente in den Werken Telemanns: instrumentenkundliche Aspekte werden berücksichtigt, ebenso die Funktion dieser Instrumente und satztechnische Fragestellungen; Informationen über die in Frankfurt tätigen Interpreten runden die Darstellung ab. Die Arbeit ist sehr gut durchdacht und deckt die besprochenen Themen umfassend ab. Es bleibt zu hoffen, dass auf die präzise dargelegten Erkenntnisse nicht nur im Rahmen wissenschaftlicher Arbeiten über Telemann bzw. über den Gebrauch von Blechblasinstrumenten Bezug genommen wird, sondern dass sie auch in künftig zu erstellenden Editionen gebührend berücksichtigt werden.

(November 2008)

Christiane Jungius

DANIEL HEARTZ: From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment. Hrsg. von John A. RICE. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2004. XVI, 335 S., Abb., Nbsp. (Opera Series No. 1.)

Mit dem vorliegenden Sammelband, der achtzehn zwischen 1967 und 2001 veröffentlichte Aufsätze von Daniel Hertz umfasst, wird ein zentraler Arbeitsbereich des musikwissenschaftlichen Emeritus der University of California (Berkeley) gewürdigt, der sich neben der Kultur der französischen Renaissance jahrzehntelang mit der Musik des späteren 18. Jahrhunderts und vor allem Mozarts auseinandergesetzt hat. In dem Verzicht auf die ausdrücklich Mozart gewidmeten Arbeiten bildet diese Sammlung das Gegenstück zu Hertz' erster Aufsatzanthologie *Mozart's Operas* (Berkeley 1990). Obwohl die Aufsätze aus einem Zeitraum von mehreren Jahrzehnten stammen, merkt man ihnen die akademischen Konjunkturzyklen, die diese wechselvollen Dezennien prägten, nicht im Mindesten an. Unpräzise Klarheit und Prägnanz zählen ebenso wie philologische Akribie zu den hervorstechenden Kennzeichen dieser Texte und ihrer methodologischen Witterungsbeständigkeit. Zudem verkörpert Hertz' Arbeiten das heutige Ideal der Interdisziplinarität bereits zu einer Zeit, als dieser Begriff gar nicht erfunden war, wobei höchstens die auffällige Personenzentrierung die Verwurzelung in älteren historiographischen Traditionen offenbart. So stehen neben den Komponisten, Sängern und Libret-

tisten auch Maler (Watteau), Schauspieler (Garrick) und vor allem Philosophen, Literaten und Kritiker (wie Diderot, Grimm, Rousseau) im Mittelpunkt der hier versammelten Studien.

Bewundernswert ist auch die Komplementarität, dank derer sich die Beiträge fast schon zu einem Gesamtbild des europäischen Musiktheaters des 18. Jahrhunderts (mit Schwerpunkt auf dessen zweitem Drittel) verbinden. Dass Hertz konsequent darauf verzichtete, einmal entwickelte und zu Papier gebrachte Gedanken in späteren Arbeiten beharrlich zu wiederholen, erweist sich in der Zusammenschau als eine besonders weitblickende Qualität (geringfügige Redundanzen wurden vom Herausgeber allerdings stillschweigend eliminiert). Und eine solche in der Summe gewissermaßen „mozartfreie“ Operngeschichte des 18. Jahrhunderts besitzt zudem den Vorzug, die tatsächlichen historischen Entwicklungen nicht durch beständige subjektive Projektionen auf den operngeschichtlich in seiner Zeit eher randständigen Salzburger Komponisten zu verzerren.

Der Herausgeber John A. Rice, der als Schüler von Hertz dessen opernhistorische Forschungsgebiete selbst fortgeführt und vor allem um Arbeiten zur Wiener Hofoper und Salieri bereichert hat, gliedert die sorgfältig vorbereitete Edition in fünf etwa gleichgewichtige Kapitel, die einerseits zentrale Gattungen (Opera buffa, Opera seria, Opéra-comique), andererseits opernhistorische Umbruchsituationen (Querelle des Bouffons, Reformoper) zum Gegenstand haben. Auch hier sind es in der Regel Personen, die die Einheit innerhalb der Kapitel gewährleisten. So könnte das Kapitel zur Opera buffa ebenso gut mit „Goldoni“ überschrieben sein, wobei jedoch die drei hierunter fallenden Aufsätze sehr unterschiedliche Akzente setzen: Während im ersten Beitrag „*Vis Comica: Goldoni, Galuppi and L'Arcadia in Brenta*“ die umfassende Analyse eines Einzelwerks im Mittelpunkt steht, präsentiert der zweite, „*The Creation of the Buffo Finale*“, einen konzentrierten Überblick der Finalgestaltung Goldonis und ‚seiner‘ Komponisten. Der dritte, „*Goldoni, Opera Buffa, and Mozart's Advent in Vienna*“, schlägt sodann die für Hertz' Forschergeneration noch unverzichtbare Brücke zum Wiener Klassiker Mozart.

Während das Themenfeld der Opera seria entlang der Persönlichkeiten Metastasio und

Farinellis unter beeindruckender Heranziehung ikonographischer Quellen entfaltet wird, überraschen einige der Beiträge zur Opéra-comique wie auch zur „Reformoper“ durch eher ungewöhnliche Perspektiven: Nach der Untersuchung von „Old and New Dance Airs in Two Vaudeville Comedies by Lesage“ nähert sich Hertz der frühen Opéra-comique en vaudeville und dem Pariser Théâtre Italien aus der Perspektive des Kunsthistorikers und Watteau-Spezialisten und rückt die Verhältnisse dementsprechend zurecht: „The most telling evidence we possess as to what it was like experiencing *commedia dell'arte* in performance will always remain Watteau's Italian Comedians“ (S. 177). Bemerkenswert erscheint im Rückblick angesichts einer lange Zeit vorherrschenden national limitierten Historiographie auch Hertz' Gegenüberstellung von „*The Beggar's Opera* and *Opéra-comique en vaudeville*“. Besonders ungewöhnlich war zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung der berühmte, ebenfalls „interkulturelle“ Aufsatz „From Garrick to Gluck“, der dem Band seinen Titel gegeben hat und mit dem man den Namen Daniel Hertz auch künftig noch lange assoziieren wird. (August 2008) Arnold Jacobshagen

MAGNUS GAUL: *Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Repertoire und Bearbeitungspraxis. Tutzing: Hans Schneider 2004. 612 S., Nbsp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 3.)*

Im methodologischen Spannungsfeld zwischen älteren und aktuellen musikwissenschaftlichen Forschungsparadigmen erfreuen sich regionalgeschichtliche Untersuchungen selten einer besonders hohen Reputation. Lange Zeit hat sich die Opernhistoriographie primär in den Bahnen „nationaler Schulen“ und Traditionslinien bewegt und sich zudem von der irrigen Vorstellung leiten lassen, dass eine relativ überschaubare Anzahl sogenannter „Reformen“ die wesentlichen Impulse für Innovationen herbeigeführt hätte. In dem Maße, wie das Interesse an übergreifenden, interkulturellen und interdisziplinären Zusammenhängen gewachsen ist, drohen umgekehrt lokale oder scheinbar periphere Phänomene aus dem Blickfeld zu schwinden. Umso anerkannter ist es daher, dass mit der vorliegenden

Arbeit anhand der Analyse des Repertoires jeglicher Provenienz nicht nur eine Lücke in der Regensburger Theatergeschichtsschreibung geschlossen werden konnte, sondern darüber hinaus ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Bearbeitungspraxis im 19. Jahrhundert geleistet wurde.

Magnus Gauls Untersuchung lässt sich in drei Bereiche unterteilen: Auf einen allgemeiner gehaltenen theaterhistorischen Teil, in dem bereits wesentliche Merkmale der Bearbeitungspraxis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts skizziert werden (Kapitel I, II und III, S. 19–161), folgen am Beispiel von Wenzel Müllers Singspiel *Das Neusonntagskind*, Carl Eberweins Schauspielmusik zu Holteis *Lenore* und Ferdinand Hérolts Opéra-comique *Zampa* drei detaillierte Fallstudien (S. 193–291). Diese Werkauswahl ist nicht zuletzt durch die Quellenlage begründet, spiegelt aber durchaus die Regensburger Repertoireverhältnisse wider (stellvertretend für das italienische Repertoire wird Rossini bereits im zweiten Kapitel ausführlich behandelt). Den dritten, bei weitem umfangreichsten Teil bildet das lückenlose Spielplanverzeichnis der Jahre 1839–1849 (S. 323–612). Für die Regensburger Bearbeitungspraxis vor allem italienischer und französischer Opern ist – abgesehen von den überall im Bühnenbetrieb des 19. Jahrhunderts üblichen Strichen und Transpositionen, dem Verzicht auf nicht vorhandene Instrumente und der Substitution von Seccorezitiven durch gesprochene Dialoge – bemerkenswert, dass sehr viele Werke und Einzelnummern zum Teil drastisch vereinfacht wurden, um überhaupt ausführbar zu sein. Konzentrierte sich beispielsweise das berühmte „Rossini-Fieber“ in Regensburg wie überall im deutschsprachigen Raum auf einzelne komische Opern und Farsen (die anspruchsvolleren Opere serie lagen ohnehin außer Reichweite), so untersucht der Autor am Beispiel des *Barbier von Sevilla*, welche stimmlichen Hilfen für die Darsteller und für die Einsätze des Chores einen reibungslosen Vorstellungsverlauf sicherten: „Generell ist aus dem untersuchten Stimmmaterial abzuleiten, wie neben dem Aussparen verschiedener, rhythmisch diffiziler Figuren auch durch das Schaffen einer homogenen Stimmführung zusätzliche Erleichterungen geschaffen wurden, besonders durch das Vermeiden von Oktavsprün-

gen und stufenweises Fortschreiten“ (S. 82). Dass solche Eingriffe gängige Praxis und die Aufführungsergebnisse dementsprechend fragwürdig waren, dürfte zum negativen Bild der „welschen“ Opern in der deutschen Musikkritik dieser Zeit beigetragen haben.

Mit welchen Maßnahmen wesentlich komplexere und größer besetzte Partituren, etwa Meyerbeers *Hugenotten*, für Regensburg spielbar gemacht wurden, kann in Analogie zu diesen Praktiken nur erahnt werden. In vielen Fällen „kam das Füllen von Pausen und das Einfügen von Überleitungstönen dem Part der teilnehmenden Instrumentalisten und Solisten entgegen. Die Detailarbeit im melodischen Bereich ging gleichzeitig mit rhythmischen Hilfestellungen einher, denn das Ersetzen von Pausen sicherte gleichermaßen einen präzisen Einsatz im direkten Anschluss. [...] Punktierter Rhythmen wurden dahingehend entschärft, dass man sie der Hauptstimme anpasste. Zusätzliche Stütztöne auf den schweren Zählzeiten versuchten überdies, einen rhythmisch reibungslosen Verlauf zu gewähren“ (S. 289). Generell verbesserte sich das Aufführungsniveau während des Untersuchungszeitraums deutlich (u. a. durch die zunehmende Verpflichtung renommierter Gastsolisten). Zunächst waren entweder Werke favorisiert worden, die mit einer geringen Anzahl anspruchsvoller Gesangsstimmen auskamen, oder sie waren so bearbeitet worden, dass entsprechende Partien entfallen konnten. Ein anschauliches Beispiel hierfür liefert die „Regensburger Fassung“ der *Zauberflöte*, die sich auf nur sechs Musiknummern beschränkte, und zwar auf jene, die den Stammkräften des Hauses (d. h. den Sängerschauspielern) jederzeit erreichbar waren: Nr. 1 „Der Vogelfänger bin ich ja“, Nr. 2 „Ein Mädchen oder Weibchen“, Nr. 3 „Pa-Pa-Pa“, Nr. 4 „Alles fühlt der Liebe Freuden“, Nr. 5 „Du feines Täubchen nur herein“, Nr. 6 „Bei Männern welche Liebe fühlen“ (S. 134). Insgesamt gelingt dem Autor eine detailreiche Analyse der Wechselbeziehungen zwischen Theaterbetrieb, Repertoireentwicklung und Bearbeitungspraxis, deren Ergebnisse cum grano salis gewiss auch auf andere Bühnen übertragbar sind.

Ungeachtet dieser Verdienste kann hinsichtlich der redaktionellen und materiellen Präsentation auf einige kritische Anmerkungen nicht verzichtet werden. Zweifellos hätten sich

die relevanten Informationen dieser Dissertation ohne Substanzverlust auch auf der Hälfte, lesbarer noch auf einem Drittel des benötigten Umfangs von über 600 Seiten darstellen lassen. Besteht schon der Haupttext der Kapitel II und III zu erheblichen Teilen aus musikhistorischem Basiswissen, so ist der oft die halbe Seite füllende Anmerkungsapparat überfrachtet mit relativ belanglosen Daten und Fakten, die teils Lexikonwissen zitieren, teils unzählige Angaben des monumentalen Anhangs im Wortlaut verdoppeln. Aus dieser kleingedruckten Datenwüste ragen hin und wieder vollständige Sätze hervor, die z. B. die Überraschung des Autors darüber kundtun, dass sich „Einflüsse aus dem britischen und spanischen Raum in den Opernaufführungen der Stadt Regensburg nicht direkt und nur vereinzelt niederschlagen“ (S. 43, Anm. 1), oder zur Kenntnis bringen, dass die rätselhafte Kapitelüberschrift „La febbre e il piacere“ dem Titel eines Seminars entlehnt ist, das der Verfasser während seines Auslandsstudiums besucht hat (S. 55, Anm. 48). Noch generöser präsentiert sich der „Spielplan der Jahrgänge 1839–1849“, der allein die Hälfte des schwergewichtigen Bandes füllt. Offenbar fühlte man sich verpflichtet, die gewährten Druckkostenzuschüsse dreier lokaler Stiftungen, einer Brauerei sowie der Stadt Regensburg auch restlos zu verausgaben. In einer fortlaufenden Tabelle mit separaten Spalten für „Datum“, „Titel“, „Aktzahl“, „Gattung“, „Autor“, „Komponist/Arrangeur“, „Traditionen des Musiktheaters“ und „zusätzliche Angaben“ werden sämtliche Aufführungen aller Theatersparten des ausgewählten Jahrzehnts (aus dem übrigens keines der näher untersuchten Fallbeispiele stammt) protokolliert – und zwar Tag für Tag. Sinnvoller hätte man diese Angaben auf einer CD unterbringen können: Dann wäre wenigstens der Leser in die Lage versetzt worden, diese Daten auch auszuwerten (worauf der Autor weitgehend verzichtet hat). So finden wir z. B. unter insgesamt neun Aufführungsdaten den Titel *Die Zauberflöte* verzeichnet – mit jeweils vollständigen Angaben in sämtlichen Spalten. Was der Leser jedoch nicht erfährt: warum sich unter der Rubrik „Aktzahl“ die Ziffer „4“ und unter den („hinsichtlich ihrer heutigen Einordnung beschriebenen“) „Traditionen des Musiktheaters“ die Angabe „große Oper“ findet. Immerhin lässt sich daraus schließen, dass es sich um eine andere als die oben

beschriebene „Regensburger Fassung“ handelte. Schwerer wiegen die Redundanzen bei Werken, die damals weitaus beliebter waren als die *Zauberflöte*, so etwa bei Donizettis *Regimentstochter*, die es im Spielplan auf 25 vollständig wiederholte Einträge bringt. Für Abwechslung sorgen da nur die gelegentlichen „zusätzlichen Angaben“, wie z. B. am 15.10.1845 („bei festlicher Beleuchtung des äußeren Schauplatzes; zur Feier des allerhöchsten Namensfestes Ihrer Majestät unserer allergnädigsten Königin“, S. 480), am 2.11.1845 („Wegen eingetretener Heiserkeit des Herrn Hirschberg kann die auf heute angekündigte Oper nicht gegeben werden“, S. 481) oder am 29.4.1846 („Wegen Unpässlichkeit des Herrn und Mad. Meisinger kann die für heute angekündigte Oper: Marie, die Tochter des Regiments nicht gegeben werden“, S. 494). Diese Informationen (und leider auch ganz analoge zu den übrigen Werken) werden dem Leser freilich schon in Kapitel II in vollem Wortlaut, jedoch ebenfalls ohne Erschließung ihres Kontextes unterbreitet, wo über dieses Werk ansonsten nur Folgendes zu lesen ist: „Innerhalb der Gattungsgrenzen wies im übrigen neben dem bereits erwähnten Luigi Cherubini erneut Gaetano Donizetti mit seiner zweiaktigen Opéra comique *La Fille du régiment* italienische Wurzeln auf“ (S. 103).

Dass eine wissenschaftliche Institutionen-geschichte bestimmte Kriterien erfüllen sollte, ist in der internationalen Forschung heute eine Selbstverständlichkeit; zahlreiche jüngere Monographien zu italienischen Theatern können hierfür als Vorbild dienen (vgl. Marco Capra, „Cronologie teatrali dal 1989 a oggi. Considerazioni sul metodo“, in: *Rivista italiana di musicologia*, XXIX/1994). Entsprechende Reflexionen hätten auch im vorliegenden Falle hilfreich sein können. Wie dem auch sei: Das fleißige Publizieren ungefilterter Materialsammlungen trägt seinen Teil dazu bei, dass deutschsprachige Dissertationen international leider immer weniger Beachtung finden.

(August 2008) Arnold Jacobshagen

Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher. Hrsg. und kommentiert von Sabine HENZE-DÖHRING, Band 8: 1860–1864, Berlin – New York: Walter de Gruyter 2006. XXXII, 993 S., Abb.

Die in diesem, dem 2006 verstorbenen Begründer der Meyerbeerforschung, Heinz Becker, gewidmeten Band vereinten Briefe, Gegenbriefe, Tagebuchaufzeichnungen und Taschenkalendernotizen betreffen Giacomo Meyerbeers letzte Lebensphase. Es sind, versehen mit einem Verzeichnis der erwähnten Bühnenwerke und einem Personenregister, aus den verschiedensten Herkunftsorten aufgefundene Dokumente, die zum einen Einblicke in die private Existenz Meyerbeers erlauben. Das betrifft Meyerbeers tiefe Zuneigung zu seiner Familie; das betrifft seine sorgenfreie finanzielle Situation, die verbunden ist mit einer gewissen Generosität (einem Maschinisten der Opéra comique in Paris z. B., der ein Bein gebrochen hat, lässt er 100 Franken zukommen); das betrifft auch die Krankheiten (Bronchitis, Diarrhöe, Sehstörungen), die den damals 69-jährigen Komponisten phasenweise immer wieder heimsuchten und denen es galt, in der Funktion als königlicher Kapellmeister, als Mitglied der Musiksektion der Akademie oder als Vertreter der deutschen Musik bei der Londoner Weltausstellung Paroli zu bieten; und das betrifft schließlich auch das Sorgetragen für sein Erbe und den Nachlass nach seinem Tod.

Dokumentiert wird zum anderen Meyerbeers künstlerische Existenz: Dazu gehört das Verfolgen von Kritiken über seine Werke ebenso wie das Interesse am Schaffen der Zeitgenossen (im April 1860 etwa hört er zum ersten Mal den *Lohengrin*, dessen Klavierauszug er anschließend studiert); dazu gehört auch sein Urteil über neue Werke (Franz Liszts von Bülow vorgetragene *h-Moll-Sonate* erscheint ihm als „wahres Chaos“ [S. 174]); dazu gehört sein Bewerten von Sängern ebenso wie sein Besorgtsein um gute Aufführungen seiner eigenen Werke. Dazu gehört auch sein Wirken in der Musikabteilung der Berliner Akademie, der am 6. Oktober 1860 als ordentliches Mitglied auch Richard Wagner vorgeschlagen wird. Und dazu gehört letztendlich seine Reaktion auf den *Tannhäuser*-Skandal in Paris 1861, den der in Berlin weilende Meyerbeer (S. 197) in seinem Tagebuch mit den Worten kommentiert: „Eine so ungewöhnliche Art des Mißfallens eines doch jedenfalls sehr beachtenswerten und talentvollen Werkes gegenüber scheint mir ein Werk der Cabale und nicht des wirklichen Urteils zu sein“.

Aufschluss geben die Dokumente des Weiteren über das kompositorische Schaffen dieser

Jahre (z. B. über die Entstehung diverser Lieder, diverser Märsche und vor allem über die Arbeit an *Vasco da Gama*) sowie über den Schaffensprozess, als dessen Stufen Meyerbeer in den Tagebüchern festhält: In-Stimmung-Kommen, Fantasieren, Aufschreiben, Instrumentieren (= in Partitur schreiben).

Antwort erhält der Leser in den Dokumenten auch auf die Frage, ob die Jahre 1860–1864 Jahre des beginnenden Niedergangs der Meyerbeer'schen Kunst waren. Nach der Lektüre muss man sie mit einem Nein beantworten: Denn da gibt es neben der Einladung Meyerbeers nach London zahlreiche Kompositionsanfragen von Männerchören und Militärkapellen, Librettozusendungen, Operaufträge und Bitten um Kompositions-Begutachtung, die zeigen, dass die Musikwelt Meyerbeer immer noch als einen der großen Komponisten schätzte und verehrte. Doch scheint Meyerbeer gespürt zu haben, dass die Hoch-Zeit seines Ruhmes und seiner Bedeutung abläuft: Im Oktober 1860 erregt es sein Missfallen, dass viele andere, aber eben nicht mehr er, als Mitglieder der musikalischen Sektion in den Pariser Cercle artistique gewählt wurden (S. 117); im Oktober 1862 gab es böse Kritiken gegen seine Musik im Allgemeinen, im September 1863 dann gegen seine *Afrikanerin* im Besonderen (S. 887 f.).

Mit diesem achten Band von Meyerbeers *Briefwechsel und Tagebücher* wird ein Projekt abgeschlossen, dessen Wurzeln von Heinz und Gudrun Becker in den 1950er-Jahren gelegt wurden. Die für die ersten vier Bände (1960–1985) des Umfangs wegen noch geltenden Editions-Zwänge konnten von Band 5 (1999) an mit der neuen Herausgeberin Sabine Henze-Döhring aufgehoben werden. An ihrem Editionsprinzip hat sich auch im letzten Band von Meyerbeers *Briefwechsel und Tagebücher* nichts geändert. Warum sollte es auch: Die Festlegung auf die vollständige Wiedergabe der Dokumente ist ebenso wie die diplomatische Wiedergabe inzwischen philologische Pflicht; das Aufgeben der ursprünglichen Kommentierungshinweise durch Fußnoten im Haupttext zugunsten einer mit Seiten- und Zeilenzahl sowie entsprechenden Lemmata ausgerichteten und damit den Haupttext entlastenden Kommentierung hat sich editorisch bewährt und ist trotz des notwendigen Hin- und Herblätterns

nicht benutzerunfreundlich. Und es ist eine Kommentierung, die immer und in oft bewundernswerter Weise den Grad zwischen Notwendigem und zu Vernachlässigendem bewältigt und bewahrt.

Gerade angesichts der Tatsache, dass Meyerbeer in der heutigen Musikwissenschaft nur einen „klitzekleinen“ Platz einnimmt, sind dieses in seiner Ganzheit so beachtenswerte achtbändige Projekt sowie sein Abschluss mehr als beeindruckend. Gerade darin weist es über sich hinaus, denn die Aufschlüsse, die es bietet, könnten – man denke nur an die in Köln seit Jahrzehnten brachliegenden Tagebücher von Ferdinand Hiller – ein richtungsweisendes Beispiel für die Musikforschung zum 19. Jahrhundert sein.

Noch ein abschließendes Wort an den Verlag: In unserem medialen Zeitalter wäre es vielleicht zu überlegen, ob diese so wichtigen acht Bände nicht auch in digitalisierter Version – vergleichbar etwa mit der CD-ROM der Beethoven-Briefausgabe oder der retrodigitalisierten Version der Heine-Säkularausgabe im Internet – aufbereitet werden könnten. Das Suchen nach Worten und Begriffen in kürzester Zeit würde effektiver und die Parallelen und Analogien von Meyerbeer zu seiner künstlerischen Umwelt in all ihrer Umfassendheit damit wesentlich greifbarer und nachvollziehbarer werden.

(Januar 2008)

Klaus Döge

SIGRID NEEF: Die Opern Nikolai Rimsky-Korsakows. Berlin: Kuhn 2008. 414 S. (musik konkret – Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 18.)

„Wie bei Richard Wagner streben alle Opern Rimsky-Korsakows auf eine große Bühnenaktion zu, in der alles Zeitliche und Stoffliche im seelisch Bedeutsamen aufgeht“ – Nikolaj Rimskij-Korsakows (1844–1908) fünfzehn zu ihrer Zeit erfolgreiche Opern haben ihre eigene Philosophie und Religion von pantheistischem und östlichem, mehr im „Altgläubigen“ als in der Orthodoxie verwurzelt. Geprägt, ihre eigene Ästhetik, die mit Zauberei und Wundern, und eine Dramatik, die mit Dulden und Verzeihen zusammenhängt; ihre Stoffe sind einer russischen, gelegentlich auch ukrainischen oder polnischen Sagen- und Legendenwelt von

Helden und Verrätern, Hexen und Nixen, Buhlern und Nebenbuhlern, Mördern und Dulderinnen entlehnt.

Als russischer Klassiker sakrosankt, stand der Komponist außerhalb sowjetischer Angriffe auf „volksfremde“ Neue Musik, obschon seine synthetischen Harmonien – so die quintenlose „Rimsky-Korsakov-Skala“ aus abwechselnd Ganz- und Halbtönen, Inspirationsquell der folgenden Avantgarde – gerade dazu Anlass boten, wie Jurij Cholopov beobachtete, was aber wegen des reichen „Inhalts“ seiner Sujets wohl nicht auffiel. Ärger hatte er schon mit der zaristischen Zensur, wo es um Mitglieder der Zarenfamilie ging, die nicht auf der Bühne dargestellt werden sollten, oder um republikanische Ideen im Text, und dann sein Werk mit der sowjetischen, wo es allgemein um Religiöses und Mystisches ging; erst nach dem Ende der Sowjetherrschaft sollte der Komponist in dieser Hinsicht rehabilitiert werden.

Sigrid Neef, die zu DDR-Zeiten ein erstaunlich voraussetzungsloses Buch über russische und sowjetische Oper schrieb und zwei Jahrzehnte als Dramaturgin an der Berliner Staatsoper kühne Projekte verwirklichte, kann einen reichen Fundus an Kenntnis und Erfahrung aktualisieren, um die Figuren und Motive dieses Opernwerks lebendig werden zu lassen. Das macht einen besonderen Lesereiz ihres Buches aus: Angesichts der Tatsache, dass diese Opern mehr oder minder aus dem gängigen Repertoire gefallen sind, kann man sich wenigstens vorstellen, was da auf der Bühne läuft und warum, gewinnt den Einblick in eine Zauberwelt, in der sich Nationalromantik und Impressionismus berührt haben.

Rimskij-Korsakov hat in seiner *Chronik meines musikalischen Lebens* späteren Deutern Wege gewiesen, die auch Unerwartetes beglaubigen. Wenn er sich in *Servilia* nach Lev Mej einem römischen Sujet zuwendet, stellt er Überlegungen dazu an, dass man über die antike Musik nichts Sicheres wisse, die byzantinische Musik indes mit ihren griechischen Wurzeln davon wohl einiges transportiere – heutige Komponisten neobyzantinischer Orientierung würden es nicht anders sehen.

In *Mozart und Salieri* nach Puschkins Tragödie gestaltete er einen ganz eigenen Konflikt: den des verantwortungsvollen Handwerkers der Kunst, als den er sich selbst sah, mit einem

genialischen Konkurrenten, dem diese nur so zufällt. Und wer wäre dieser gewesen? Neef vermutet seinen jüngeren Kollegen Alexander Glazunov, zu dem aber ein herzliches kollegiales Verhältnis bestand – andere geniale Zeitgenossen wie Tschaikowsky oder Skrjabin bleiben außerhalb der Erwägung.

(Juli 2008)

Detlef Gojowy †

HANS-DIETER MEYER: „Wie aus einer anderen Welt“. Wilhelm Middelschulte. *Leben und Werk*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 526 S.

Selbst in Kreisen von Organisten gehört Wilhelm Middelschulte nicht zu den bekanntesten: Der 1863 im westfälischen Werve geborene Schüler von August Wilhelm Haupt am Berliner Institut für Kirchenmusik ging 1891 nach Chicago, wo er bei Bernhard Ziehn Theorie studierte. Indem er dessen Ansätze einer „symmetrischen Umkehrung“ von Akkorden und melodischen Linien, die beiden Töne *d* und *as* auf der Klaviatur zentrierend, kompositorisch nutzbar machte, galt er bald aufgrund seiner Bach-Rezeption, die das kontrapunktisch ambitionierte Spätwerk des Thomaskantors zu übersteigern suchte, als „Gotiker von Chicago“ (Ferruccio Busoni); Busoni widmete ihm seine *Fantasia contrappuntistica*, die Middelschulte für sein Instrument arrangierte. Als gefeierter Orgelvirtuose vornehmlich Anwalt der Musik Bachs und seiner eigenen, schon im Titel die strenge Kontrapunktik barocker Vorbilder annoncierenden Werke, steht Middelschulte neben der Orgelromantik Max Regers (wie auch von dessen mitteldeutschen Kontrahenten) und doch gänzlich unbeeinflusst, ja im schroffen Kontrast zu allen Tendenzen einer Orgelbewegung nach dem Ersten Weltkrieg mitsamt ihren restaurativen Ansätzen: eine Position, die ihn, vornehmlich in Amerika tätig, zum Außenseiter werden ließ, zumal seine Werke weder spieltechnisch noch auditiv eine Rezeption erleichtern. Middelschulte starb 1943.

Umso verdienstvoller ist es nun, dass seine Person und sein Œuvre mit einer umfänglichen Studie gewürdigt werden, vermag doch so die Vielschichtigkeit kompositorischer Ansätze, die aus einem reichen musiktheoretischen Diskurs um die Wende zum 20. Jahrhundert erwachsen, um eine bedeutende Facette bereichert zu werden, die eine Affinität zu Buso-

nis Ästhetik erkennen lässt und doch so unabhängig von ihm ist, wie es dessen respektvolles Diktum indiziert. Mit bewunderungswürdiger Akribie hat Hans-Dieter Meyer in wohl jahrzehntelanger Arbeit alle noch erreichbaren Dokumente und Materialien zu Leben und Werk Wilhelm Middelschultes gesammelt, und in einer klassischen Dokumentarbiographie kann er nun vom künstlerischen Werdegang eines Organisten erzählen, der, aus ländlichen Verhältnissen stammend, in Berlin und Chicago zu einem der führenden Virtuosen seiner Zeit avancierte. Organistenausbildung in Preußen und amerikanische Bach-Renaissance, Diskussionen um Tonsysteme jenseits harmonischer Tonalität und die Zukunft der Orgel als Orchestersurrogat bilden Themenschwerpunkte, die Middelschultes künstlerische Entwicklung bestimmten; doch sind seine Werke nicht nur Reflexe dieser Diskurse um neue Orgelmusik und die Neudefinition des konventionellen Kircheninstruments, sondern beeinflussten sie in einer schwer zu unterschätzenden Weise.

Die Fokussierung dieser Aspekte erlaubt eine schlüssige Gliederung der Biographie Middelschultes, die durch den Wechsel von Lebensmittelpunkten und die unterschiedlichen Tätigkeitsfelder als Lehrer, Organist und Virtuose in Amerika und Europa unterstützt wird.

Dabei verfolgt Meyer das konventionelle Konzept einer Trennung von Leben und Werk – eine weder zwingende noch glückliche Entscheidung, zumal sich die Entstehung von Middelschultes ca. 70 Kompositionen leicht mit biographischen Konstellationen parallelisieren ließe und die Darstellung des Œuvres arg in den Hintergrund rückt: Nur mehr 60 Seiten des voluminösen Buches sind den wichtigsten Orgelwerken Middelschultes gewidmet, und dass in diesem Rahmen allenfalls kursorische Beschreibungen zu erwarten sind, eingehendere Analysen aber keinen Platz finden, ist ebenso verständlich wie bedauerlich. Die Kompositionen vor allem vor dem Hintergrund von Ziehns Theorien und Busonis Ästhetik zu beschreiben, bleibt ein Desiderat, zu dem mit der Studie von Meyer und zumal einem fast überreichen Anhang ein hervorragendes Fundament gelegt ist: Minutiös werden Orgelprogramme und Korrespondenzen gelistet (meist im Westfälischen Musikarchiv Hagen gesammelt), ferner eine wohl vollständig zu nennende Bibliographie von

Rezensionen der Orgelkonzerte Middelschultes sowie bisheriger Arbeiten zu seinem Werk vorgelegt. Die Fülle von Materialien, die hier aufscheint, signalisiert die Bedeutung, die dem Organisten und Komponisten Middelschulte zukommt – und rechtfertigt damit zugleich den Umfang des vorliegenden Buches, das die Geschichte zumal der Orgelmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erheblich vielfältiger erscheinen lässt als bisher.

(Juli 2008)

Michael Heinemann

CONSTANTIN GRUN: Arnold Schönberg und Richard Wagner – Spuren einer außergewöhnlichen Beziehung. Band 1: Werke, Band 2: Schriften. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress 2006. 1404 S., Abb., Nbsp.

Schönberg und Wagner – wurde dazu nicht schon genug gesagt? Wer Constantin Gruns zweibändiges Opus durcharbeitet, wird eines Besseren belehrt: Allzu lange hat der in vielen Publikationen vorherrschende Akzent auf dem Schönberg-Brahms-Verhältnis die Beziehung zu Wagner in den Hintergrund gerückt, Wesentliches übersehen lassen. So wurde bislang zu wenig beachtet, wie Schönbergs Wagner-Verhältnis angesichts des mehr und mehr aufblühenden Antisemitismus der 1920er-Jahre zunehmend im Konflikt steht mit der antisemitischen Haltung seines Bayreuther Vorbilds. Wie der Jude Schönberg, der sich jahrelang mit nationaler Emphase als deutscher Komponist und eifriger Vorkämpfer für die „Vorherrschaft der deutschen Musik“ verstand, im faschistisch geprägten Berlin in Selbstzweifel gerät. Aber auch, wie Schönbergs Werke von den frühesten Liedern bis in die Spätphase seines Schaffens mindestens subkutan immer auch als Kommentar zum „Problem Wagner“ zu verstehen sind. Hier bietet Grun ganz neue Einsichten, die er nicht nur aus seinen Maßstäbe setzenden Analysen und Interpretationen der Werke und Schriften beider Komponisten gewinnt, sondern die zugleich auch auf einer gründlichen Durchleuchtung zeitgenössischer und teilweise noch unveröffentlichter Quellen fußen, darunter auch solche, mit denen Schönberg direkt Stellung nimmt zu Wagners antisemitischen Äußerungen.

Die Arbeit ist wohltuend pragmatisch angelegt: Der erste Band widmet sich den musi-

kalischen Werken Schönbergs. Dabei nimmt Grun besonders solche mit literarischen Bezügen ins Visier. Neben den frühen Liedern (auch Opus 1) sind es vor allem die *Verklärte Nacht*, die *Gurrelieder* und die großen Bühnenwerke, deren Betrachtungen zugleich tiefgehende Einblicke in die jeweilige Entstehungszeit liefern: Das Kaffeehaus-Ambiente des Wiener Fin de Siècle bildet hier zunächst das Passepartout, wie später die politischen Umbrüche der 20er- und 30er-Jahre in Berlin und Wien oder noch später die Hollywood-Sonne des kalifornischen Exils. Schönbergs Weltanschauung, seine Identität als Christ und Jude, seine Haltung zu Politik, Religion und Sexualität werden ebenso durchleuchtet wie sein teilweise gespanntes Verhältnis zu Lehrern und Freunden: so etwa zu Alexander von Zemlinsky, den er mit seinem Opus 1 zwingen will, ihn als ebenbürtig zu akzeptieren, oder zu seinem Kollegen Wassily Kandinsky, den er Anfang der 1920er-Jahre ob seiner uneindeutigen Haltung in der „Judenfrage“ zur Rede stellt. Aber auch die musikalisch-analytische Arbeit kommt nicht zu kurz: Zahlreiche harmonische und melodische Zitate Wagners werden aufgedeckt, die insgesamt dramatische Konzeption mancher Lieder entschlüsselt. Erstmals wird deutlich, wie das „Miniatur-Musikdrama“ der *Verklärten Nacht* Wagners naturalistischem Ideal der Freien Liebe beipflichtet – ein Votum, das der gleichsam „konservativ“ gewordene Schönberg dann später mit seiner Oper *Von Heute auf Morgen* gründlich widerruft. Deutlich zutage tritt dabei immer auch, wie die kompositorischen Umbrüche in Schönbergs Schaffen (Atonalität, Dodekaphonie) mit solchen im Bereich seiner religiösen und weltanschaulichen Haltung korrespondieren.

Der zweite Band geht – analog zum ersten – im Wesentlichen chronologisch vor, was die Übersichtlichkeit erleichtert. Gewürdigt werden hier neben zahlreichen noch unveröffentlichten Schriften Schönbergs auch seine *Harmonielehre*, seine Tagebuch-Eintragungen, persönliche Aufzeichnungen sowie Briefe, literarische und musiktheoretische Texte des Exilanten. Deutlich wird dabei Schönbergs Haltung zu musikalischen wie auch zu kunsttheoretischen und politisch-weltanschaulichen Positionen Wagners herausgearbeitet. Auch das Verhältnis zu seinen Vorgängern (Johannes

Brahms, Gustav Mahler) und seinen Schülern (Alban Berg u. a.) gerät dabei immer wieder bereichernd in das Blickfeld des Autors. Die spannenden Untersuchungen werden durch das übersichtliche Inhaltsverzeichnis und ein Register erschlossen, das keine Wünsche offen lässt.

Alles in allem eine Arbeit, die ein ebenso neues wie umfassendes Schönberg-Porträt entwirft und um die niemand herumkommt, der sich künftig mit Schönberg auseinandersetzt.

(April 2008)

Miriam Reichel

STEPHANIE JORDAN: *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*. London: Dance Books 2007. X, 604 S., Abb., Nbsp.

Das Fachgebiet, das Stephanie Jordan im angloamerikanischen Sprachraum vertritt und zu dessen Etablierung sie maßgeblich beitrug, mehr noch: das sie federführend prägt, ist im deutschsprachigen Raum noch nicht existent. Und so stolpert man auch gleich bei dem Versuch, den englischen Terminus, der dieses Fachgebiet umschreibt, ins Deutsche zu übersetzen – wird man doch unversehens mit einer monströsen Wortschöpfung konfrontiert. Es geht um choreomusikalische Modelle („choreomusical models“) bzw. (vielleicht etwas deutscher formuliert) musikchoreographische Analysemethoden. Und damit ist auch schon der Kern eines (aus deutscher Perspektive) tatsächlich monströsen Konflikts umrissen: Dieses Fachgebiet ist weder der ‚klassischen‘ (deutschen) Musikwissenschaft noch ausschließlich der (sich im deutschsprachigen Raum gerade erst etablierenden) Tanzwissenschaft zuzuordnen, sondern changiert subtil zwischen beiden Disziplinen, um von Methoden beider Fächer in Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand – unterschiedlich gestaltete Zusammenspiele von Tanz und Musik im Theater – optimal zu profitieren.

Dieser Zugang mag jedem, der Tanz mit Musik verbindet (was keineswegs selbstverständlich ist), einsichtig erscheinen, ebenso wie mögliche Herangehensweisen durchaus einfach und plausibel vorzustellen sind, indem beispielsweise Beschreibungen musikalischer Abläufe mehr oder weniger sporadisch und penibel mit Hinweisen zu tänzerischen Vorgängen versehen werden. Im Gegensatz zu derartigen

vornehmlich positivistischen Deskriptionen geht es jedoch in Jordans Ansatz um raffinierte Beobachtungsprozesse hörbarer und sichtbarer, gleichzeitig körperlicher Bewegungen (auch in unterschiedlichen Interpretationen gleicher Choreographien), deren Struktur und Semantik sich nicht durch eine pragmatische Addition von musikalischen oder tänzerischen Einzelteilen, sondern ihre ebenso facettenreichen wie spannungsreichen Interaktionen erschließen. Anders formuliert: Die künstlerische Essenz und Logik der akustischen und optisch-kinetischen Bewegungen, die im Zentrum des Interesses stehen, sind in einem Raum zwischen Musik und Tanz lokalisiert, dem allein durch ein spezielles Wahrnehmungssensorium auf der Basis eines gleichermaßen musik- wie bewegungsanalytischen Trainings auf die Spur zu kommen ist.

Von der Voraussetzung ausgehend, dass eine Komposition durch eine Choreographie spezifische Nuancierungen erhält, konsequenterweise durch choreographische Interpretationen immer wieder neu und anders gehört werden kann, legt Jordan diesen Sachverhalt in beeindruckender Weise dar, indem sie aus einer reichhaltigen Materialfülle schöpfend nach allgemeinen Vorbemerkungen sukzessiv zu präzisen Detailanalysen kommt – ohne sich dabei in ein esoterisches Spezialistentum jenseits anschaulicher Verständlichkeit emporzuschrauben. Vor diesem Hintergrund lesen sich Jordans Untersuchungen über weite Strecken wie detektivische Studien, quasi musikchoreographische Sherlock-Holmes-Bände einer englischen Tanzwissenschaftlerin mit musikwissenschaftlichem Studium, in denen scharfsinnig kinästhetisches Hören und Sehen mit geistreichen Schlussfolgerungen verbunden wird.

In ihrer jüngsten Publikation widmet sie sich ausschließlich tänzerischen Interpretationen von Kompositionen Igor Strawinskys – von den Uraufführungschoreographien über mehr oder weniger moderate Revisionen bis hin zu radikalen Dekonstruktionen (insbesondere im Bereich des Konzepttanzes bzw. der Tanz-Performance-Szene) –, wobei ebenso ursprünglich nicht für eine choreographische Interpretation intendierte Konzertkompositionen, auch in skurrilen Arrangements, zur Sprache kommen.

Ein Analysemodell aufgreifend, das sie bereits in ihrer Studie zu *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*

(London 2000) erörterte und bei dem sich ihr ‚musikchoreographischer Fokus‘ insbesondere auf Dauer und Häufigkeit, Betonungen/Gewichtungen und Gruppierungen musikalisch-tänzerischer Ereignisse, denen unterschiedliche metrische Hierarchien zugrunde liegen, richtet, gilt ihre Aufmerksamkeit bei der Untersuchung der Strawinsky-Choreographien verstärkt spezifischen Kompositionstechniken und daraus resultierenden choreographischen Konsequenzen. Diese werden einerseits am Werk besonders prominenter Choreographen (wie George Balanchine, dem quasi autorisierten Strawinsky-Interpreten, aber auch Frederick Ashton, der zwar nur wenige, aber sehr überzeugende tänzerische Strawinsky-Interpretationen entwarf), andererseits am Beispiel besonders markanter Werke (wie *Les Noces* und *Le Sacre du printemps*) im Einzelnen dargelegt.

Zudem bettet Jordan ihre Analysen durch spitzfindige Quellenrecherchen jenseits breitgetretener Pfade, zu denen die üppige Strawinsky-Literatur verleitet, in historische Kontexte ein (vgl. hierzu insbesondere das Kapitel „The Composer’s Perspective“, in dem sehr dezidiert auf Strawinskys Entwicklung als Ballettkomponist eingegangen wird, aber auch die Abschnitte „Rhythm, dynamics and the body“ und „The Adorno question“ des Kapitels „From Strawinsky to Choreography [...]“, in denen Strawinskys Körperlichkeit als Musiker ebenso wie der Körperlichkeit seiner Musik aus der Perspektive der zeitgenössischen Musik- und Tanzkritik sowie der Strawinsky-Choreographen und Tänzer-Interpreten thematisiert wird). Gleichzeitig überschreitet Jordan Grenzen westlicher Kulturräume, die Strawinsky maßgeblich prägte: Beispielsweise werden *Sacre*-Produktionen mit „American Indian“ und „Australian aboriginal“ Bezügen bzw. japanischer (zumeist der Butoh-Tradition verpflichteter) und französisch-afrikanischer Provenienz besprochen, keineswegs nur um Strawinsky als „Global Dancer“ herauszustreichen (so der Titel einer mit ihrer Studie korrespondierenden Datenbank, die über die Internetseite der Roehampton University, an deren Dance Department sie arbeitet, verfügbar ist: www.roehampton.ac.uk/strawinsky), sondern um auch nach den vielfältigen, zunehmend hybriden und dialektischen Dimensionen kultureller Identität vor dem Hintergrund

westlicher Traditionen zu fragen (vgl. hierzu das Kapitel „Marking identity in a global dance economy“).

Letztlich mag es wie eine Ironie des Schicksals anmuten, stellt Stephanie Jordan fest, dass die Interpretation der Werke eines Komponisten, der ihre Darbietung weitgehend zu kontrollieren versuchte, mittlerweile „out of control“ geraten ist (S. 83) – und zwar in einer wesentlich weiter reichenden Bedeutung als es Strawinsky jemals hätte erahnen können. Und damit nicht genug: Zu allem Glück in dem vermeintlichen Unglück trugen gerade seine eigenwillig-widerspenstigen, tendenziell traditionsbejahenden und dennoch konventionsbrechenden Kompositionen erheblich zu dieser jüngeren Entwicklung bei, die danach fragt, „whether music used for dance should necessarily drive the dance, whether it needs to be of the kind that urges us to move or supports the dancer rhythmically, questions bound up with the agency and autonomy of the dancer and the dance“ (S. 84). Eine wahrhaft ‚never-ending story‘, die hier am Beispiel eines Komponisten und seiner unzähligen Choreographen brillant skizziert wird!

(Juni 2008)

Stephanie Schroedter

TAMARA LEVAJA: Skrjabin i chodožestvennyje iskanija XX veka (Skrjabin und das künstlerische Suchen im XX. Jahrhundert). Sankt Peterburg: Kompozitor 2007. 183 S., Abb., Nbsp.

Nicht, dass es im Westen keine produktive Skrjabin-Forschung gegeben hätte – französischem, italienischem und deutschem Interesse verdankt man wesentliche Einsichten. Und nicht, dass russischer Symbolismus, sein „silbernes Zeitalter“ mit Dichtern wie Aleksandr Blok, Valerij Brjusov und Andrej Belyi in diesen Ländern, besonders aber auch seitens der Zagreber Slawistik unbeachtet geblieben wäre. In Sowjetrussland sah es damit schon anders aus, mangelte es der frühen russischen Avantgarde doch nicht nur an Wertschätzung und Kenntnisnahme, sondern oft auch an simpler Duldung. Wenn man bedenkt, dass noch Mitte der 1980er-Jahre das Petersburger Futuristenmanifest von 1914, *Wir und der Westen*, aus sowjetischen Publikationen ferngehalten wurde, wie das *Hindemith-Jahrbuch* 1979 mit einer Auflistung des Pariser Nachlasses von Arthur Lourié vom sowjetischen Zoll beschlag-

nahmt wurde oder Untersuchungen über sein russisches Frühwerk Visumsverweigerungen mit der Begründung erhielten, dass solche Forschungen keinerlei Unterstützung verdienten, dann muss es zwanzig Jahre später schon bemerkenswert erscheinen, wenn jenem „Skrjabinisten“ und musikalischen Wortführer des russischen Futurismus in diesem Buch nun ausführliche Darlegungen und Notenbeispiele gewidmet werden (auch wenn der Hinweis S.144, erst in Paris sei er mit Busoni in Kontakt gekommen, fehl geht – dieser datierte noch aus Russland 1912). Nicht so sehr der westliche Slawist und Osteuropakenner als vielmehr der bisherige russische Leser muss in diesen Darlegungen das irritierende Bild eines neuen Kontinents finden, den Blick auf eine Geschichte seiner Kultur, von der er nichts wissen durfte.

So wie auf Lourié wird Skrjabins Einfluss auf die konservative Nachfolgegeneration Medtner/Rachmaninow, gleichfalls aber auch auf die verachtete und totgeschwiegene sowjetische Avantgarde um die Assoziation für zeitgenössische Musik (ASM) der 20er-Jahre, besonders Nikolaj Roslavec verfolgt, und darüber hinaus auf die jüngste sowjetische Avantgarde seit den 60er-Jahren wie Valentin Silvestrov, Sofia Gubaidulina oder Alfred Schnittke, wo diese nach seriellem Beginn in Spuren Weberns zu neuen romantischen Orientierungen gelangte. Auch Prokofjew gerät zu Recht ins Blickfeld als Skrjabin-Nachfolger. War Skrjabin in der Welt der Avantgarde nicht zuletzt eine russisch-östliche, nichtwestliche Kultfigur mit seinen eigenen Orientierungen an Theurgie und indischer Mystik gewesen? Mit diesen „idealistischen“ und mystischen Gedanken war der späte Skrjabin für den Sozialistischen Realismus inakzeptabel, und dass sie nun frank und frei erörtert werden können (ohne ihre bisweilen reaktionäre und rassistische Komponente zu verschweigen) ist allein schon eine Erhellung, denn Skrjabin galt seinen zeitgenössischen Bewunderern als Solitär – erst westliche Forschung brachte den Begriff ‚Skrjabinisten‘ auf.

Tamara Levaja, die in Nischni Nowgorod lehrt, zur frühesten sowjetischen Hindemith-Forschung gehörte und seit Jahren mit dem Zagreber Avantgarde-Arbeitskreis verbunden ist, sucht in Gegenüberstellung Skrjabin'scher Gedanken zu Form und Zeit mit solchen der westlichen Avantgarde Konvergenzen und Di-

vergenzen zu ermitteln – Skrjabins Position erweist sich als selbstständig russisch. Russische Geschichte anzunehmen, wie sie war – dieses Buch ist nicht das einzige unter neueren Arbeiten, die sich dieser ehrenwerten Aufgabe unterziehen, und es öffnet wichtige bisher verschlossene Türen.

(August 2008)

Detlef Gojowy †

SIGLIND BRUHN: Olivier Messiaen, Troubadour. Hintergründe und musikalische Symbolik in Poèmes pour Mi, Chants de terre et de ciel, Trois petites liturgies, Harawi, Turangalila-Sinfonie und Cinq Rechants. Waldkirch: Edition Gorz 2007. 322 S., Abb., Nbsp.

SIGLIND BRUHN: Messiaens ‚Summa theologica‘. Musikalische Spurensuche mit Thomas von Aquin in La Transfiguration, Méditations und Saint François d’Assise. Waldkirch: Edition Gorz 2008. 268 S., Abb., Nbsp.

Nach der beeindruckenden Studie Siglind Bruhns zu zwei geistlich inspirierten Klavierzyklen von Olivier Messiaen, die mit einer hermeneutischen Analyse im Zentrum und einer Aufarbeitung des religiösen Umfelds des Komponisten im Kontext als entscheidender Fortschritt der jüngeren Messiaenforschung gelten darf, legt die Forscherin jetzt zwei Bände als Fortsetzung ihrer Arbeiten zur Thematik vor. Die verstärkte Kontextualisierung des Schaffens eines der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts in Kombination mit einer eingehenden satztechnischen Analyse sind die Merkmale dieser Arbeiten – und werden zu Kennzeichen einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Schaffen Messiaens, das wohl wie kein zweites von einer tiefen römisch-katholischen Religiosität geprägt ist.

Der zweite Band ist den großen zyklischen Vokalwerken der vierziger Jahre und der *Turangalila-Sinfonie*, dem ersten orchestralen Meisterwerk Messiaens, gewidmet. Siglind Bruhn, am Institute for the Humanities der Universität von Michigan, USA, und am Institut d’esthétique des arts contemporaines der Sorbonne tätig, spürt erneut der Umsetzung der Religiosität Messiaens in seine musikalische Sprache nach: Im Zentrum bringt die Veröffentlichung eine Analyse der Liederzyklen und der Einzelsätze der Sinfonie, gleichzeitig aber liefert die Autorin detaillierte Darstellungen

des jedes Stück charakterisierenden Materials, der Struktur und der Funktion des einzelnen Satzes im Ganzen des Werkes, verbunden mit einer Interpretation der vom Komponisten herangezogenen oder selbst gedichteten Texte. Nach einer einführenden kundigen Darstellung der Grundlagen der Klangsprache dieses besonderen Komponisten erörtert die Autorin zunächst unter dem Titel „Der allgegenwärtige Gott“ drei der Zyklen; im Kapitel „Schicksalhafte Liebe, ein anspruchsvoller Weg zu Gott“ schlägt sie den Bogen von den den Kompositionen zugrundeliegenden mittelalterlichen bzw. außereuropäischen Mythen zum stark vom Katholizismus geprägten Gedankengut Messiaens. Der entscheidende Gesichtspunkt der Analysen ist dabei zunächst die vom Komponisten oft durchaus verborgen gehaltene Symmetrie, die jedem Einzelsatz sowie beiden Zyklen im Ganzen zugrunde liegt und die von der Autorin teilweise verblüffend augenfällig erarbeitet wird. Jedes Kapitel ist mit einer sinnvollen Zusammenfassung versehen, die die jeweilige Komposition nicht nur in den persönlichen, kompositorischen, sondern auch in den biographischen Kontext einordnet. Das trotz allen Detailreichtums sehr gut lesbare Buch wird durch einen instruktiven Anhang ergänzt, der die von Messiaen herangezogenen Tristan-Mythen systematisch darstellt und außerdem für den Komponisten relevante Lyrik bietet; die Übertragungen der Autorin in ihre Muttersprache sind durchweg gelungen.

Ein dritter Band, etwas kryptisch mit dem Titel *Messiaens ‚Summa theologica‘* überschrieben, greift weiter als die beiden vorangehenden Kompendien, die in erster Linie dem Schaffen des Komponisten aus dessen erster Lebenshälfte gewidmet sind: Unter der Fragestellung, inwieweit die Gedankenwelt Thomas von Aquins das Schaffen Messiaens geprägt hat, unterzieht Bruhn insbesondere Werke nach 1960 einer näheren Untersuchung und berücksichtigt dabei auch unterschiedliche Gattungen seines Schaffens, nämlich neben einem Orgelzyklus das groß angelegte Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* und Messiaens einzige Oper *Saint François d’Assise*. Die wohl dokumentierte intensive Beschäftigung des Komponisten mit der Theologie und Ästhetik Thomas von Aquins wurde in der Literatur bislang nur sehr zurückhaltend gewürdigt; die Au-

torin rückt in ihrer Darstellung zwei Aspekte in den Vordergrund: Thomas' Auffassung des geistigen Gehalts der Musik sowie ihrer praktischen Funktion im Leben der Gläubigen im Allgemeinen und die konstitutive Rolle, die bestimmten Kernaussagen thomistischer Theologie für die drei untersuchten Kompositionen im Besonderen zukommt. Nach Bruhn kann die Ästhetik des bedeutendsten mittelalterlichen Theologen als strukturbildendes Element, das Messiaens Kompositionen durchzieht, verstanden werden, während Textbausteine aus Thomas' Schriften, insbesondere aus der *Summa theologica*, etwa in der *Transfiguration* den Werken eine zitathafte spirituelle Dimension verleihen. Die enge Verwebung mit den speziell für die Analyse der Kompositionen Messiaens erforderlichen Parametern wie der Beurteilung von Rhythmik und Harmonik, aber auch der omnipräsenten Schicht von Vogelstimmentranskriptionen gehört für Siglind Bruhn zum selbstverständlichen Rüstzeug in der Auseinandersetzung.

Die Fertigstellung eines vierten Bandes, der den musikalischen Jenseitsbildern im Werk Messiaens von den *Corps glorieux* von 1939 bis hin zu den *Éclairs sur l'au-delà* von 1991 gewidmet sein soll, ist angezeigt – und schließt den Rahmen um ein außerordentlich facettenreiches Bild.

(Juli 2008)

Birger Petersen

Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Volume Four: 1952–1957. Hrsg. von Philip REED, Mervyn COOKE and Donald MITCHELL. Woodbridge: The Boydell Press 2008. XXVI, 633 S., Abb.

Britische Komponistenbiographien haben laut einer Diskussion zwischen Stephen Walsh und Jeremy Dibble in einem der jüngeren Hefte der Zeitschrift *Gramophone* (86/1035, September 2008, S. 28 f.) das klare Ziel, den musikalisch nicht vorgebildeten Leser zu erreichen. Dieser strikt leserbezogene Zugang ist ebenso bei diversen Briefausgaben zu britischen Komponisten von zentraler Bedeutung, soll doch der Kommentar nicht übermäßig ausufern. Dieser Zugang widerspricht weitgehend den Empfehlungen der Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe der Gesellschaft für Musikforschung (Online-

version der 1. Auflage 1997 der *Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen* <http://www.ffi-musik.de/images/ffi/dateien/richtlinien.pdf>) – der Kommentierung und Erläuterung des Textes in Form eines umfassenden Apparates (a. a. O., S. 16). Es soll hier nicht versucht werden, die Vorstellungen der deutschen Musikwissenschaft engstirnig auf eine englischsprachige Publikation anzuwenden, deren Editoren an den deutschen Bemühungen bislang leider in keiner Weise Interesse zeigen. Doch müssen wir als deutschsprachige Musikwissenschaftler gewisse Grundforderungen stellen, an denen auch internationale Publikationen zu messen sind:

1. *Einleitung.* Die drei Editoren des mittlerweile vierten Bandes der Britten-Briefe können sich relativ kurz fassen, aus zwei zentralen Gründen. Zum einen wurde nur ein vergleichsweise kurzer Zeitraum von sechs Jahren behandelt, zu dem eine große Menge an Dokumenten (wie in dieser Reihe üblich, nicht nur Briefe, sondern auch Tagebuchauszüge, Kompositionsnotizen etc.) zusammengetragen wurde (zahlreiche weitere Dokumente mussten aus Platzgründen weggelassen werden), und zum anderen erläutern sich die Bände dieser Edition in gewisser Weise auch gegenseitig. Philip Reeds Einleitung (S. 1–14) fasst den Inhalt des Bandes zusammen und betont die Schwerpunkte: Durch die Korrespondenz mit Librettisten, Interpreten und anderen Mitarbeitern werden die Genese mehrerer Werke und Brittens Kompositionsprozess gewissermaßen durchleuchtet. Weitere zentrale Aspekte sind die Spiegelung der internationalen Wirkung Brittens als Komponist wie als Interpret sowie die Verdeutlichung von Brittens zunehmender Reisetätigkeit.

2. *Textpräsentation.* Hier kann das Fehlen jeder Fundortangabe (die Danksagung ausgenommen) nur als sträflich bezeichnet werden. Die Fundortangabe wird für den britischen Leser nicht als relevant angesehen, doch reduziert ihr Fehlen den Nutzen der Publikation für die internationale Forschung in nicht geringer Weise. Ein Problem, das in den Ausführungen der Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe nicht vorkommt, ergibt sich in dem vorliegenden Band – die Bitte eines Briefempfängers (Roger Duncan, Sohn des Librettisten u. a. von *The Rape of Lucretia*), an ihn gerichtete Briefe nicht vollständig abdruckend. Da es sich um die Berück-

sichtigung von Persönlichkeitsrechten handelt, mussten die Herausgeber dieser Bitte nachkommen.

3. *Apparat*. Die Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe fordert: „Im Einzelstellenkommentar werden alle Namen, Begriffe und Sachverhalte erläutert, die aus dem edierten Text selbst nicht unmittelbar verstehbar oder mißverständlich sind“ (S. 21). Erfreut kann der Rezensent vermelden, dass sich die Kommentierung der Briefe im Vergleich zu früheren Bänden deutlich verbessert hat. Allerdings ist die in England übliche Präsentation des Kommentars in gleich großer Drucktype wie der Briefftext selbst der Übersicht deutlich abträglich. Jedem Kapitel ist eine Kurzchronologie anstelle umfangreicher Themenkommentare vorangestellt – eine Technik, die sich bestens bewährt hat und viel Platz spart.

4. *Anhänge*. Wie in Großbritannien üblich, sind Übersichten und Anhänge exemplarisch. Übersichten der Korrespondenten, der Abbildungen und der Abkürzungen sind am Buchanfang platziert, Bibliographie, Werke- und Namenregister am Buchende. Insgesamt 125 häufig rare Abbildungen erläutern und vervollständigen den Band bestens. Es handelt sich hier übrigens um den ersten Band der Reihe, der bei The Boydell Press erscheint, nachdem Faber & Faber die Musikbuchproduktion eingestellt haben. Umso wichtiger ist naturgemäß die Ausrichtung auf eine potenzielle Leserschaft.

(August 2008)

Jürgen Schaarwächter

GRAHAM ELLIOTT: *Benjamin Britten: The Spiritual Dimension*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2006. XIV, 169 S., Nbsp. (*Oxford Studies in British Church Music*.)

Denkt man an Benjamin Britten, so denkt man sicherlich nicht zuerst an seine geistliche Musik, geschweige denn an seine Religiosität. So ist es umso erfreulicher, dass sich der Musikdirektor der St. Paul's Episcopal Church in Washington D.C. Graham Elliott der Thematik angenommen hat. Sicherlich kann man Britten nicht als konventionellen Christen bezeichnen, ebenso wenig als einen Komponisten, der sich, wann immer möglich, in den Dienst der Kirche von England stellte. Dass Britten sich gleichwohl zutiefst in dem Christentum

seiner Kindheit und Jugend verwurzelt fühlte, steht außer Frage, und Graham Elliott spürt in dem zweiten Hauptteil seines Buches religiösen Konnotationen und der Verwendung von und der Bezugnahme auf Kirchenmusik intensiv nach. Dies ist auch seine eindeutige Stärke. Die umfassende Diskussion der Canticles und der *Cantata misericordium* unter spezifisch religiös-spirituellen Gesichtspunkten war lange überfällig und ist durchaus ergiebig, obschon Elliott die Untersuchung durchaus hätte vertiefen können. Dass aber gar die *Sinfonia da Requiem* oder die *Hymn to St. Cecilia* eher undiskutiert bleiben, überrascht, fallen doch gerade in diesen Werken (wie auch in anderen) viele wichtige biographische, religiöse und historische Aspekte zusammen, die die „spirituelle Dimension“ Brittens durchaus noch erweitert hätten. Auch im ersten Teil des Buches findet man wichtige neue Informationen und Erkenntnisse – insbesondere in dem Kapitel über die Freundschaften Brittens mit zwei Geistlichen, dem Pfarrer Walter Hussey und dem Bischof von St. Edmundsbury und Ipswich Leslie Brown.

Leider lässt sich in einigen anderen Bereichen Elliotts Argumentation anzweifeln, etwa wenn er Michael Kennedy in der Deutung der Verurteilung Billy Budds durch Kapitän Vere als christlich konnotiert zu folgen scheint (S. 131; der dramaturgische Kontext unterstützt vielmehr Arnold Whittalls pazifistische Deutung). Auch löst Elliott Brittens Homosexualität gänzlich von seiner Religiosität ab, obwohl der Begriff des Verlusts der Unschuld bei Britten ja ein stetig wiederkehrender Topos ist, um den sein schöpferisches Denken seine ganze Karriere lang immer wieder kreiste. So bleibt der Gesamteindruck dieses Buches ein zwiespältiger; hätte sich der Autor intensiver mit seinem Sujet befasst, hätte ihm ein noch wichtigeres, erhellenderes Buch gelingen können als das auch jetzt schon ausgesprochen wichtige und erhellende, das nicht nur dem Wissen um Brittens kirchenmusikalisches Schaffen, sondern auch dem um zahlreiche der Kirche eher fern stehende Kompositionen wichtige Perspektiven hinzufügt.

(November 2008)

Jürgen Schaarwächter

LEO BLACK: *Edmund Rubbra Symphonist*. Woodbridge: The Boydell Press 2008. XIV, 242 S., Abb., Nbsp.

Edmund Rubbra (1901–1986) gehört zu den wichtigsten britischen Symphonikern des 20. Jahrhunderts. Elf Symphonien komponierte er insgesamt, darunter eine einsätziges ebenso wie eine *Sinfonia Sacra* für Chor und Orchester. Auch musikalisch ist das Spektrum weit, wenn auch stets tonal verwurzelt und ohne jeden Anflug von „avantgardistischen Manierismen“, wie es in Großbritannien nicht selten bezeichnet worden ist. Leo Black war Schüler von Rubbra und wurde später Rundfunkredakteur und Übersetzer. So kann es nicht überraschen, dass Blacks Buch eher essayistisch geprägt ist. Dies wäre an sich sicher kein Mangel, hätten sich nicht andere Autoren vor ihm schon vielfach umfassender – und tiefgründiger – mit Rubbras Œuvre auseinandergesetzt. Black geht von einem „aktualistischen“ Denken aus, einem Denken unter Verwendung der Lektüre weitgehend jüngster Veröffentlichungen, dazu einer Auswahl an Standardliteratur. Insbesondere in seinem individuellen Ansatz ist er erfolgreich, d. h. vielfach genau dort, wo er sich mit historischen Aspekten befasst. Geht es an die Betrachtung der einzelnen Symphonien, so handelt es sich gar zu sehr um selektive Vorstellung von Werkaspekten, eine umfassende Darstellung sowohl des Werks als auch der hinter ihm stehenden Ästhetik unterbleibt. Dies wäre verschmerzbar, würde Black dem Leser Mittel an die Hand geben, diese Lücken selbst zu füllen, etwa durch den Verweis auf weitere Literatur. Doch nicht nur dies ist unterblieben (und es sei hier nur am Rande vermerkt, dass Black selbst Wilfrid Mellers' zentrale Ausführungen zu „Edmund Rubbra and symphonic form“ in der Zeitschrift *Scrutiny* von 1939 unbekannt sind), auch zahlreiche Zitate, insbesondere von Äußerungen Rubbras, sind nicht nachgewiesen. Bedingt ist beides durch Blacks Bestreben, eine Einführung in Rubbras Schaffen für den „ordinary music-lover“ (S. IX) zu schaffen, die seines Erachtens bislang fehlte (die „wissenschaftliche“ Studie, von der er sich abzuheben strebt, ist Ralph Scott Grovers *The music of Edmund Rubbra*, Aldershot/Brookfield 1993). In verschiedenerlei Hinsicht wird der Mensch Edmund Rubbra in diesem Band sicher lebendiger als in einer wissenschaftlichen Publikation;

doch eigentlich wünschenswert wäre eine umfassende, sorgfältig recherchierte Biografie Rubbras gewesen, die bislang noch aussteht. Dies mag auch der Grund sein, warum Black zwar immer wieder erhellende Einblicke gibt, aber ein Gesamtbild ausbleibt. Mit welchen Werken anderer Komponisten setzte sich Rubbra auseinander, gab es Vorbilder und wenn ja, wie wurde auf diese rekurriert? Viel ist über die Bedeutung Sibelius' für Rubbra geschrieben worden, hier kommt sie allenthalben am Rande vor. Selbst solch zentrale Fragen wie seine Orchestrierungstechnik und die (seinerzeit äußerst laute) Kritik an ihr kommen kaum vor.

Entsprechend peinlich berühren den Kenner die Anhänge – ein kurzes Rundfunkskript Rubbras zur *Vierten Symphonie* 1942 (Rubbra verfasste zahlreiche Beiträge zu seinen Symphonien und wurde auch interviewt – der Nachdruck dieser Beiträge allein hätte schon das Buch deutlich aufgewertet) und der Nachdruck eines Aufsatzes von Black, der ursprünglich 1955 in der Oxforder Universitätszeitung *Isis* erschien. Es ist schade, dass Black nicht umfassend über Rubbras Unterrichtstätigkeit in Oxford berichtet – zwar ein abseitiger Themenbereich, doch ein Themenbereich, zu dem er aus persönlicher Erfahrung Wichtiges hätte beitragen können. So müssen wir uns weiter in Geduld üben und auf die umfassende Rubbra-Biographie warten.

(Mai 2008)

Jürgen Schaarwächter

MAX ROSTAL: *Violin-Schlüssel-Erlebnisse. Erinnerungen. Mit einem autobiographischen Text von LEO ROSTAL. Herausgegeben und bearbeitet von Dietmar SCHENK und Antje KALCHER*. Berlin: Ries & Erler 2007. 194 S., Abb.

Max Rostal, Schüler Carl Fleschs und seinerseits einer der einflussreichsten Violinpädagogen des 20. Jahrhunderts, wurde mit 25 Jahren Professor an der Berliner Musikhochschule, mit 29 ins Londoner Exil vertrieben, setzte dort seine Karriere als Solist und Lehrer fort, kehrte nach dem Krieg nach Deutschland zurück und unterrichtete lange Jahre u. a. an der Kölner Musikhochschule, ehe er 1991 mit 85 Jahren starb. Aus seinem Nachlass, der dem Archiv der Universität der Künste Berlin übergeben wurde, erscheinen nun seine fragmentarisch gebliebenen Lebenserinnerungen. Zwar

kommen sie in Umfang und Intensität denen seines Generationsgenossen Ernst Krenek nicht gleich, bergen aber dennoch einige interessante Beobachtungen zumal des Musiklebens im Berlin der zwanziger Jahre. Auch Rostals frühe Wiener Erinnerungen an Eugenie Schwarzwald und ihre Schule lohnen die Lektüre.

Was den Band aber auszeichnet, ist die hinzugefügte Autobiographie von Rostals Bruder Leo. Auch sie tritt ohne literarische Ansprüche auf und bricht kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ab, zusammengenommen aber bieten beide eine Art stereoskopisches Bild der Epoche: Während der eine im klassischen Bereich reüssiert, verdingt sich der andere durchaus erfolgreich und kaum weniger international in der Sphäre der Tanzorchester und Salonmusik-Ensembles. Dabei ergeben sich im Einzelfall erhellende Durchblicke und Verbindungslinien: so, wenn Leo einerseits bei Emanuel Feuermann an der Berliner Hochschule Stunden nimmt, andererseits aber aus Rücksicht auf seinen ebenfalls dort lehrenden Bruder seinen Namen für ein von ihm gegründetes Kaffeehaus-Trio unterdrückt.

Die Ausgabe wendet sich primär an einen nicht-spezialisierten Leserkreis, ist aber mit dem beigegebenen Register und zwei detaillierten Kommentarteilen auch für die Forschung von Belang. Sie lässt zugleich auf weitere Publikationen aus Rostals großem Nachlass hoffen.

(Februar 2008)

Markus Böggermann

INNA BARSOVA: Kontury stoletia. Iz istorii russkoj muzyki XX veka (Konturen eines Jahrhunderts. Aus der Geschichte russischer Musik des 20. Jahrhunderts). Sankt Petersburg: Kompozitor 2007. 237 S., Abb., Nbsp.

Wer aus den 70er- und noch 80er-Jahren die Editorials der offiziellen Zeitschrift des Komponistenverbands *Sovetskaja Muzyka* unter dem Pseudonym „Journalist“ in Erinnerung hat, die sich gegen jede Beschäftigung mit russischer Avantgardemusik als gegen einen feindlichen Anschlag ereiferten, der mag sich fragen, ob in Russland überhaupt eine wertfreie, nüchtern wissenschaftliche Erkundung dieser und anderer Phänomene möglich gewesen sei – verfielen doch auch Darlegungen zur frühen russischen Neumennotation erbarmungsloser Be-

schlagnahme durch den sowjetischen Zoll, offenbar eingeschätzt als verbotene religiöse Literatur. Und wer sich im Westen mit zeitgenössischer sowjetischer Musik der 20er-Jahre beschäftigte, konnte beim „Journalisten“ eventuell nachlesen, dass sein Name ein für allemal aus der Liste derer gestrichen werden solle, die eine Beziehung zur Kunst und zur Wissenschaft von der Kunst haben.

Wie tief reichten diese ideologischen Tabus? Gab es Rückzugsgebiete seriöser Forschung, die sich unabhängig vom ideologischen Bann den tabuisierten Phänomenen selbst zuwandte, zunächst im eng umgrenzten Bereich der Fachliteratur, wie sie an Hochschulen und Konservatorien deren Aktivitäten spiegeln? Zur Ehre russischer Kollegen muss betont werden, dass es sie in erstaunlichem Maße gab, und zu den Unerschrockenen im Lande gehörte die Autorin des vorliegenden Sammelbandes, der sechzehn ältere bis neueste Arbeiten anlässlich ihres 80. Geburtstages vereint.

War sie doch die erste, die 1973 eine Biographie von Alexander Mossolow (Aleksandr Mosolov) zusammen mit seiner Lebensgefährtin in Angriff nahm: zu einer Zeit, als die Bürgerrechte dieses zeitweise im Konzentrationslager inhaftierten Komponisten (sein Entlassungsdokument wird hier vorgelegt!) suspendiert waren. 1982 erschien Barsovas Mossolow-Biographie; aber noch 1984 wurde die geplante Aufführung von Mossolows Klavierkonzert bei den DDR-Musiktagen durch sowjetischen Einspruch verhindert. Sowjetisches Veto richtete sich auch 1979 gegen eine Konzertreihe mit Werken Mossolows und anderer Neutöner der 20er-Jahre anlässlich der Ausstellung „Paris-Moscou“. In dieser als Kunstereignis des Jahres gefeierten Ausstellung kamen zwar aus sowjetischen Depots und Archiven nie gekannte Avantgardedokumente bildender und darstellender Kunst erstmals an die europäische Öffentlichkeit, doch für die Musik des Zeitraums 1900–1930 hatte die Stunde noch nicht geschlagen, und die Konzertreihe fand auf Entscheidung von Pierre Boulez allein unter französischer Verantwortung statt.

In einem Beitrag dieses Bandes – nach einem Referat in Nischni Nowgorod – nimmt Inna Barsova diese Ausstellung zum Anlass, über das Verhältnis Mossolows zum Konstruktivismus zu reflektieren, und so blieb dieser Kompo-

nist weiterhin ihr Forschungsthema. 1997 entdeckte sie bei einem Forschungsaufenthalt in Wien im Archiv der Universal Edition die verschollene Partitur seiner Oper *Geroj / Der Held*, die 1928 beim Kammermusikfestival in Baden-Baden erklingen sollte, was aber wegen des verspäteten Eintreffens der Noten nicht zustande kam – so konnte sie die Uraufführung bei dem inzwischen ideologiefreien „Moskauer Herbst“ initiieren.

Ihr Wien-Aufenthalt erwies sich nicht nur für ihre Gustav-Mahler-Studien als ergiebig, für dessen Leben und Werk sie die ausgewiesene russische Expertin ist, sondern auch für die Geschichte der 1927 beschlossenen Zusammenarbeit zwischen der Universal Edition und dem Staatlichen Sowjetischen Musikverlag, der es zu danken ist, dass trotz aller Verfehmungen die Neue sowjetische Musik der 20er-Jahre im Westen greifbar blieb – in Pflichtexemplaren der Universal Edition aus diesem umfassenden Austausch. Barsova registriert als persönlich Beteiligte dieser Verbindung auf russischer Seite keine Geringeren als Pavel Lamm und Nikolaj Mjaskovskij; auf österreichischer Seite versah Abram Dzitmitrowsky den russischen Schriftverkehr, bis er vor dem „Anschluss“ in die USA emigrierte. Desgleichen gelang aus dem UE-Archiv die Klärung von Einzelheiten der Leningrader *Wozzek*-Aufführung 1927 und ihres Besuchs durch den Komponisten Alban Berg, wofür in Leningrad keine Unterlagen mehr existieren. Enger als gemeinhin angenommen waren auch die Verknüpfungen der damaligen sowjetischen Musikszene mit der Weimarer Republik.

Ein neues Kapitel in der neuen, entideologisierten Situation der russischen Musikforschung ist das der russischen Emigration, das Inna Barsova von der Lenin'schen Ausweisung unliebsamer Intellektueller und dem Weggang von Arthur Lourié, Joseph Schillinger und Alexander Glasunow an verfolgt, und die schonungslose Aufarbeitung des Stalinterrors der 30er-Jahre, inmitten dessen Schostakowitschs Ballett *Der helle Bach* zusammen mit *Lady Macbeth* indiziert wurde und die *Fünfte Symphonie* als ein Wagnis („Zwischen gesellschaftlichem Auftrag und Musik der großen Leidenschaften“) entstand. In diesen Umkreis gehört 1935 das Verbot der *Ersten Symphonie* von Gawriil Popow, der gleichfalls 1948 auf der Li-

ste der schädlichen Formalisten stand und erst in jüngster Zeit wieder entdeckt wird.

Russland besinnt sich auf sein verschüttetes Erbe, und Inna Barsova war und ist hierbei eine der ersten „Trümmerfrauen“. Weitere Beiträge betreffen ihren Lehrer Abram Zuckerman und Werke von Alfred Schnittke, Alexander Knaifel sowie Spätromantik und Antiromantik unter rhetorischem Blickwinkel.

(März 2008)

Detlef Gojowy †

Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt. Hrsg. von Susanne RODE-BREYMANN. Köln – Weimar: Böhlau Verlag 2007. 290 S.

In der 5. Schulklasse wird die literarische Gattung der Nacherzählung eingeübt; aufmerksame Lehrer weisen hier auf den wesentlichen Unterschied zum Plagiat hin. Susanne Rode-Breymann hat sich mit ihrem Tagungsbericht *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* offenbar an die Kunst der Nacherzählung angelehnt; man könnte es auch Umformulierung bestehender Thesen nennen.

In ihrer Einleitung und in ihrem Eigenbeitrag, mit denen sie die Notwendigkeit eines Perspektivwechsels in der musikwissenschaftlichen Frauen- und Genderforschung darlegt, weisen ganze Absätze überraschende Ähnlichkeiten zu den maßgeblichen Thesen im Vorwort zum Handbuch *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit* auf, das 2005 beim Böhlau Verlag erschien. Ist im Handbuch von „anderen Perspektiven und Ansätzen“ die Rede, „die dem komplexen Ineinander verschiedener soziokultureller Kontexte – Stand, Religion, ökonomische Voraussetzungen, ethnische Zugehörigkeit u. a. – Rechnung tragen“ (S. 3 f.), so spricht Rode-Breymann von einer „Verlagerung auf ereignisästhetische, institutionengeschichtliche und kulturanthropologische Fragestellungen“ (S. 2). Die Notwendigkeit eines Perspektivwechsels wird im genannten Handbuch am Beispiel der Komponistinnen und ihrer Werke festgemacht, die bislang das Interesse der musikwissenschaftlichen Frauenforschung bannten (S. 4). Das musikalische Wirken von Frauen, so das Fazit, ist in der Frühen Neuzeit jedoch nur von einem breiten kul-

turgeschichtlichen Ansatz her zu erschließen – Rode-Breymann bestätigt zwei Jahre später mit der Autorität eines „neuen“ Ansatzes, dass eine „Verlagerung des Blicks von einer ‚Werkgeschichte‘ auf eine Geschichte kulturellen Handelns“ vonnöten ist (S. 2, vgl. auch S. 280 f., wo sie meint, die Musikwissenschaft habe der notwendigen Weitung des Kulturbegriffs noch keinen Raum gegeben: „Unter dem Maßstab heroischer Individuen, d. h. genialer Komponisten, bringt man die Geschichtsschreibung über den Stellenwert von Frauen in eine Sackgasse, und auch Forschungen über gesellschaftlich etablierte, durch Quellen gut dokumentierte Institutionen werden oftmals wenig weiterhelfen, die Spezifik der kulturellen Teilhabe von Frauen zu verstehen.“). Ein weiterer Vergleich: Rode-Breymann schließt ihre Einleitung mit den Sätzen „Wir haben bildliche und schriftliche Spuren von ihrem Handeln. Bis aber ihre Gesichter und Individualitäten wieder erkennbar werden, ist es ein langer, oft mühevoller Weg, auf dem viele, teils weit verstreute Bruchstücke zusammengetragen und zusammengesetzt werden müssen“ (S. 6). Die Version im genannten Handbuch (man verzeihe das längere Zitat): „Die Teilhabe von Frauen an der Musikultur im deutschen Sprachgebiet des späten 15. bis 17. Jahrhunderts zu rekonstruieren, bedeutet daher – wie vielfach in der historischen Frauenforschung –, ein Mosaik aus zufälligen Hinweisen und Eintragungen zu erstellen, das lediglich andeuten kann, inwiefern Frauen in Adel, Bürgertum und Ordenswelt musikalisch aktiv wurden. [...] Das Ergebnis dieser in musikwissenschaftlicher Hinsicht pionierhaften Recherche und ihrer Einbettung in den breiten historischen Zusammenhang ist ein Handbuch, das einen ersten Überblick über die verschiedenen Bereiche der deutschen Musikkultur vom späten 15. bis zum frühen 18. Jahrhundert gibt, in welchen Frauen direkt oder indirekt in Erscheinung treten. Die einzelnen Abschnitte dokumentieren den aktuellen Forschungsstand, schlagen Kategorien für die Gliederung des Materials vor und nennen offene Probleme bei der Erarbeitung des Themas, um so eine Grundlage für weiterführende Studien zum musikalischen Engagement von Frauen an einzelnen Höfen oder in bestimmten Städten und Klöstern zu bieten“ (S. 19 f.). Anzumerken ist hier lediglich, dass dieser Text Susanne

Rode-Breymann bereits seit dem Jahr 2003 bekannt war.

Die Frage ist nun, was der vorliegende Tagungsbericht an Neuem bringt. Einige der Beiträge bieten umfassende, detailliert recherchierte Studien zu Teilgebieten des Musik- und Kulturlebens in Städten (Sabine Meine mit einem quellenreichen Aufsatz über römische Kurtisanen um 1500, Susanne Winter über Venedig im 18. Jahrhundert, Irmgard Scheitler mit einer differenzierten Studie über das Wirken der Nürnberger Pegnitzschäferinnen), andere beleuchten einzelne Biographien (Cathrin Brockhaus über Aphra Behn, Mara Wade über Hedwig von Sachsen), besondere Quellenbestände (Hartmut Möller über Leichenpredigten aus Mecklenburg-Vorpommern, Joachim Kremer zu Funeralkompositionen für Frauen; Melanie Unselde mit dem Fallbeispiel einer Widmung von Antonia Bembo), künstlerische Ausdrucksformen (Andrea Grewe: Theater; Peter Louis Grijp: Lied; Stephanie Schroedter: Tanz) sowie spezielle Lebens- und Erfahrungsbereiche von Frauen (facettenreich Kathrin Eggers mit ihrer Arbeit über den Umgang mit Kindesverlust). Freilich wird dabei nicht immer der Bezug zum gemeinsamen Forschungsziel, „Orte der Musik“ zu ergründen, deutlich. Beeindruckend der panoramahaftige Überblick über das musikalische Wirken von Frauen, den die Historikerin Heide Wunder anhand vieler kleiner Quellenbelege aus dem städtischen Umfeld erstellt.

Überraschend wirkt gegenüber den detail- und quellenreichen Studien der eigene Beitrag der Herausgeberin, „Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung“ (S. 269–284), der einerseits „neue“ Forschungsgebiete aufturn will, andererseits die „neue“ Kategorie des Ortes erläutert. Da wird aus CD-Beiheften zitiert, um die reiche Musikkultur in norditalienischen Frauenklöstern zu belegen. Das ist an sich nichts Verwerfliches, können CD-Hefte doch wissenschaftlich hochrangige Studien enthalten – allerdings scheint Rode-Breymann entgangen zu sein, dass es zum Musikleben in den Mailänder Frauenkonventen des 17. Jahrhunderts seit 1996 und 2002 zwei umfassend quellenfundierte Bücher von Robert L. Kendrick gibt. Ebenso wenig scheint der Autorin der Teil „Musik im Bürgertum“ des oben genannt-

ten Handbuchs bekannt zu sein, sonst würde sie nicht Musikdruckerinnen, Lehrerinnen und das häusliche Lied als vielversprechende Gebiete für die Erforschung des kulturellen Handelns von Frauen in der frühneuzeitlichen Stadt propagieren – im Handbuch sind diesen Bereichen mehrere hundert Seiten gewidmet. Im Abschnitt über die bekannte Nürnberger Druckerin Katharina Gerlach, bei dem als Quelle für ausgiebige Zitate der MGG-Artikel von Royston Gustavson angegeben wird, hätte man eher einen Verweis auf die zweibändige amerikanische Dissertation von Susan Jackson erwartet (*Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg*, City University New York 1998), zumindest aber auf Jacksons grundlegenden Aufsatz von 1995 mit einem Titel, der dem von Rode-Breymann gleicht („Who is Katherine? The Women of the Berg & Neuber – Gerlach – Kaufmann Printing Dynasty“, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 2, 1995, S. 451–463).

Die Ausführungen zum kulturellen Handeln und zur Kategorie Ort/Raum sollen den neuen Ansatz begründen, auf dem das übergreifende Forschungsprojekt „Orte der Musik – Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit“ basiert. Für das kulturelle Handeln wird hier Peter Burkes *Geschichte der Praxisformen* herangezogen, die „Kategorie des Ortes“ wird auf das Fundament zweier Zitate von Karl Schlögel und Walter Benjamin gestellt. Überzeugend wirkt das nicht, sind diese Zitate doch völlig aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen. Ebenso wenig wird klar, warum es eigentlich dieser „Kategorie“ bedarf – in der Betrachtung des breiten kulturellen Zusammenhangs verfolgt dieser Band eine kulturgeschichtliche Vorgehensweise; will man unbedingt einen „Ansatz“ heranziehen, so wäre es angemessen, auf den „kulturalen Ansatz“ zu verweisen, wie er erstmals 1959 von Hans-Joachim Schoeps (*Was ist und will die Geistesgeschichte!*) angestoßen und in den letzten Jahren von Étienne François und Hagen Schulze weiter entwickelt wurde – deren maßgebliche Veröffentlichung, die auf einer Betrachtung von historischen Ereignissen und Entwicklungen anhand einer Vielzahl nicht-klassischer Quellengattungen beruht, trägt übrigens den Titel *Erinnerungsorte* (2005).

Ob man für die Erforschung des frühneu-

zeitlichen Lebens im urbanen Kontext wirklich eine neue Kategorie schaffen muss, bleibt demnach offen. Der oben erwähnte Robert Kendrick bietet mit seinem Buch *The Sounds of Milan, 1585–1650* (Oxford 2002) ein Beispiel, dass man auch mit der traditionellen historisch-kritischen Methode, in Verbindung mit intensiver Quellenarbeit und innovativen Ideen, hervorragende Ergebnisse erzielen kann. Die drei Teile dieses Buches sind „Spaces and Their Music“, „Attitudes and Actions“ und „Musical Expressions“ überschrieben: eine schlüssige Fortschreitung von historisch-topographischen über (musik-)soziologische bis hin zu quellenorientiert-musikwissenschaftlichen Recherche- und Deutungsstrategien, die ohne eine neue „Kategorie“ auskommen. Die Musikkultur der mailändischen Frauen wird dabei nicht isoliert betrachtet, sondern erscheint als selbstverständlich integrierter Teil der städtischen Musikkultur in Mailand.

Man darf demnach gespannt sein, ob die als Fortsetzung angekündigten Bände über das Kloster und den Hof die Kategorie „Ort des kulturellen Handelns von Frauen“ überzeugend rechtfertigen werden.

(Dezember 2008)

Linda Maria Koldau

Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik. Hrsg. von Andreas DORSCHSEL. Wien – London – New York: Universal Edition 2007. 239 S., Nbsp. (*Studien zur Wertungsforschung. Bd. 47.*)

Schon in der Einleitung zu der vorliegenden Sammlung von Beiträgen zu einem Symposium, das 2005 in Graz stattgefunden hat, weist Andreas Dorschel auf die extrem weitgespannten Dimensionen der titelgebenden Kategorie hin, die wie keine zweite Musik als Zeitkunst konstituiert. Bündig konstatiert er: „Ohne Gedächtnis keine Musik“ (S. 16). Zwar ist der Band wesentlich Aspekten der ästhetischen Reflexion des Phänomens einer Erinnerung in und durch Musik gewidmet – indes ist dieser Satz ein Hinweis darauf, dass solche Reflexion ohne die Erkenntnisse eigentlicher Erinnerungsforschung kaum anzugehen ist. Nicht bloß basale Leistungen des menschlichen Gedächtnisses sind hier offensichtlich relevant, sondern Erinnerungsleistungen, die – als kulturelles Gedächtnis – Gesellschaftsstrukturen hoher Komplexität betreffen. Diese Bandbrei-

te als Herausforderung und als Basis einer Verständigung über die Kategorie des Erinnerns in der Musik anzunehmen, gelingt dem Band insgesamt nicht. Bei einem Thema dieser Größe eine ‚Vollständigkeit‘ irgend zu fordern, wäre unangemessen – nicht dies ist hier gemeint. Gemeint ist die Erzeugung von Kommensurabilität der Beiträge, die ja als Einheit in der Publikation präsentiert werden. Die Beiträge stehen zu weiten Teilen unvermittelt nebeneinander; angesichts einer fehlenden gemeinsamen Diskussions- oder thesenartigen Arbeitsgrundlage verpuffen die teilweise fruchtbaren Einzelansätze. Dabei gibt Dorschel wichtige Stichworte, wo eine solche Basis hätte liegen können. Er benennt unter anderem den transitorischen Charakter des Erinnerns (S. 18) – hier ließe sich ein dynamisches Modell der Funktion musikalischer Erinnerung vorstellen, das dem Prozesshaft-Dynamischen der Musik selbst unmittelbar analogisierbar wäre. Bausteine zu einem derartigen Modell lassen sich in den Beiträgen durchaus finden – ein Gesamtbild ergibt sich nicht.

Der Aufsatz von Aaron Williamon über musikalisches Erinnerungsvermögen von Solisten beim auswendigen Vortrag berührt unmittelbar Fragen der musikalischen Form. Die von ihm nachgewiesene Koinzidenz von grundlegenden Abfragestrukturen im Prozess der musikalischen Speicherung und Erinnerung mit im Werk identifizierbaren Strukturen – eine Korrelation, die auch Hinweise darauf liefert, wo ein Stück sich kompositorisch gleichsam größere Unschärfen leisten kann und wo nicht – ist imstande, einen Anknüpfungspunkt auch für historische Forschung zu bieten. Zugleich zeigt der Aufsatz aber auch, welche Sorgfalt in der Darstellung für eine disziplinenübergreifende Leserschaft erforderlich wäre: Denn die Grafiken etwa zur Intensität von messbaren Gehirn-Reaktionen auf bestimmte (musikalische) Stimuli erklären sich dem Laien nicht von selbst – in der vorliegenden Form bleibt ihre Präsentation (noch dazu drucktechnisch unzulänglich, wie sämtliche Abbildungen im Band) bloß schmückendes Beiwerk.

Welche Bedeutung memoria im Sinne einer Erinnerungsfunktion des Gedächtnisses für die Verbreitung und Entwicklung einer Gattung haben kann, zeigt Nicole Schwindt am Beispiel des deutschen Tenorliedes. Dabei kann

sie plausibel machen, dass Varianten der gleichen Melodie bei verschiedenen Komponisten mit grundlegenden Arten der Melodiespeicherung korrelieren – hierdurch lassen sich sogar Aussagen darüber ableiten, ob eine Melodie wahrscheinlich mündlich oder schriftlich tradiert wurde. Hier, an der Schnittstelle von Erinnerung mit dem Außenspeicher ‚Notat‘ – mit entsprechenden Auswirkungen auf den Kompositionsprozess – hat derjenige Musikhistoriker einen Vorsprung, der Ergebnisse systematischer Forschung zu integrieren versteht.

Dass Erinnerung nicht statisch zu begreifen ist, sondern als Prozess in Erscheinung tritt, zeigt auch der Beitrag von Laurenz Lütteken. Als doppelt flüchtig erweisen sich musikalische Totenklagen um 1500: Ist schon die Frage offen, ob im Erinnern in Gestalt eines musikalischen Gedenkens stärker das Erinnerte oder der Erinnernde präsent ist, impliziert der transitorische Charakter der Musik statt der Dauerhaftigkeit eines Monuments wiederum eine prozesshaft sich verändernde Erinnerung selbst. Als rituelle Musik über eine zu erinnernde Musik wird sie zugleich dezidiert geschichtlich, in ihr entfalte sich ein „genuin historisches“ Bewusstsein (S. 61).

Inwieweit Erinnerungsmusik sich erst gegenüber dem Ewigkeitsanspruch anderer Kunstformen, etwa der Dichtung, emanzipieren muss, zeigt Klaus Aringer am Beispiel von J. S. Bachs Trauermusik für Christiane Eberhardine, in der gerade Bachs Abweichung von den Intentionen Gottscheds die Entstehung eines klanglich überdauernden Epitaphs ermöglicht habe. Damit ist erneut das Problem der Erinnerung dieser Musik als Überlieferung angesprochen, zumal dann, wenn man der Überlegung von Michael Walter folgt, der die Möglichkeit einer Musikgeschichte als Werkgeschichte in dem Sinne ablehnt, dass ein Überdauern von Notentexten eben nicht gleichbedeutend mit dem Überdauern von Musik selbst sei (S. 50).

Dem Thema musikalischer Bedeutungsbildung mittels erinnerbarer musikalischer Abläufe wendet sich Anselm Gerhard am Beispiel des Erinnerungsmotivs zu. Dabei fragt er zunächst weniger nach einer Wiederholungslogik, sondern nach der Möglichkeit der paradigmatischen Verklammerung über größere Abschnitte mithilfe von Melodie und Klangfarbencharakteristik. Bezeichnenderweise weist

Gerhard die Möglichkeit einer musikalischen „Vorausahnung“, die ihre Bestätigung erst zu einem viel späteren Zeitpunkt des Werkes erfährt, ausgerechnet bei Meyerbeer nach (S. 141). Allerdings erklärt der Nachweis in der Partitur noch nicht, unter welchen spezifischen Bedingungen diese Art des Erinnerns überhaupt möglich ist. Gerade der Begriff der ‚Ahnung‘, für die Wagner’sche unendliche Melodie von so großer Bedeutung, verweist auf die Grenzen bewusster musikalischer Erinnerung. Hier wäre erneut möglich, den Staffelstab an die systematische Musikwissenschaft weiterzugeben.

Die Beiträge von Isabel Mundry und Georg Friedrich Haas, die aus der schöpferischen Perspektive einen Blick in die „Werkstatt“ erlauben, demonstrieren die Erinnerungsfunktion von Musik im Musiktheater der Gegenwart. In beiden Werken spielt die dramaturgische Umsetzung von Erinnerung eine wichtige Rolle. Es ist vor allem Mundry, die in diesem Kontext der Historizität des musikalischen Materials als einer Resultante aus Erinnern und Vergessen konstitutive kompositorische Kraft zugeteilt (S. 206). Hier löst sich auf verblüffende Weise in der modernen Musik ein, was Lütteken für das frühe 16. Jahrhundert diagnostiziert.

Erinnerung als Revokation von Stimmungen und biographischen Ereignissen bestimmt schließlich drei Beiträge zu Mahler, Bartók und Enescu. Peter Franklin erkennt bei Mahler „protocinematisc“ Elemente (S. 153) insofern, als seine Musik durch ihre stark bildhafte Wirkung genau jene Mischung aus subjektiver Erinnerung und kompensatorischem Vergessen zu erzeugen imstande sei, wie sie spätere Filmmusiken Hollywoods auszeichne. Die Musik Mahlers sei durch eine spezifische Heimatlosigkeit gekennzeichnet und verharre in „paradoxe Weise“ in der Spätromantik (S. 155). Just dieselbe Art von „Nostalgie“ lässt sich – vielleicht nicht ganz zufällig – auch im Werk von George Enescu konstatieren, wie Harald Haslmayr nachweist. Dessen Aneignung rumänischer Folklore lasse sich als musikalische Umsetzung erinnerter Landschaft und Kindheit charakterisieren. Es wird deutlich, in welcher Weise der kompositorische Verarbeitungsprozess präformierten musikalischen Materials selber einen Erinnerungsprozess darstellt, der unmittelbare Auswirkungen auf die Kom-

position hat. Das gleiche gilt für Bartók, auch wenn dessen ethnographische Aufzeichnungen mit einer ganz anderen Systematik erfolgten als die Rezeption von Volksmusik durch Mahler oder Enescu. László Vikárius geht es in seinem Beitrag aber weniger um eine theoretische Reflexion der ethnologischen Reliabilität, sondern darum, wie durch Musik ein in lebendiger Volksmusikpraxis Erlebtes aufbewahrt und reflektiert werden kann (S. 170).

Der unterschiedliche Grad an Thesenhaltigkeit und übergreifender Reflexion der Beiträge verhindert die Entstehung eines konsistenten Bildes eines spezifischen „Erinnerns in der Musik“. Zahlreiche einzelne Anregungen lassen nur – wieder – den Wunsch nach einer vertiefenden Zusammenschau der Einzelaspekte entstehen. Dazu wären der ephemere Charakter der Musik selbst wie auch das Prozesshafte des Erinnerns insgesamt geeignete Ausgangspunkte.

(Juni 2008)

Karsten Mackensen

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

Die vorliegende Festschrift möchte dem Wissenschaftler und Publizisten Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag gratulieren und darüber hinaus auch ein Porträt von der Persönlichkeit des Jubilars skizzieren – ein Porträt, das einerseits die unterschiedlichen Stationen seines akademischen Wirkens nachzeichnet, andererseits aber auch des Genussmenschen und seiner Kochkünste gedenkt: Sei doch immerhin, wie André und Danièle Richard in ihrer Grußbotschaft schreiben, in der Person Stenzls „der Gastronomie [...] zu Gunsten der Musikwissenschaft eine große Begabung entgangen“ (S. 10). Entsprechend dem weiten Forschungsradius von Stenzls Arbeiten reflektieren die versammelten Beiträge sein umfassendes Interesse für Alte und Neue Musik, vor allem aber auch seine Teilhabe am breiten, interdisziplinären Diskurs über die gesellschaftliche Rolle der Musik als Kunst.

Stenzls Wirken zeichnet sich durch jene Elemente aus, die Gerhard Koch im Titel seines Essays pointiert als „Öffentlichkeitsbe-

wegungsversuche“ kennzeichnet: durch Versuche, mittels ungewöhnlicher Diskursformen den Weg an die Öffentlichkeit zu suchen oder umgekehrt solche für die eigene Wissenschaft fruchtbar zu machen. Zu Letzterem zählt der heute kaum mehr ernsthaft bestrittene Gedanke, dass auch Äußerungsformen wie Programmtexte, Platten- und CD-Kommentare oder Statements zu Umfragen zum wissenschaftlich verwertbaren Material gehören, weil sie, wenn auch nicht unbedingt über das Schaffen eines Komponisten selbst, so doch zumindest etwas über die Rezeption seiner Werke aussagen können. Am eindrücklichsten hat Stenzl dies einst mit seinem Nono-Buch (*Luigi Nono: Texte – Studien zu seiner Musik*, Zürich und Freiburg 1975) belegt, indem er unterschiedlichste Primär- und Sekundärquellen zu einem mosaikartigen Bild zusammenfügte und so ein bleibendes Vorbild für viele andere, seither erschienene Text- und Materialkompilationen lieferte. Umgekehrt dokumentiert der Regisseur Uli Aumüller in der Festschrift anhand verschiedener Drehbuch-Entwürfe zur Symposiums-Szene seines preisgekrönten Dokumentarfilms *Dein Kuss von göttlicher Natur. Der Zeitgenosse Perotin* (2005) ein beredtes Beispiel dafür, wie Stenzl musikwissenschaftliche Fragestellungen in ungewöhnliche mediale Formen zu bringen trachtet.

Ansonsten reicht das thematische Spektrum der Beiträge von Erkundungen zur Musik des Mittelalters und der Renaissance bis hin zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen mit Bezug auf die Kunstproduktion der Gegenwart. Felix Heinzer etwa liest die Sequenz *Christe genitoris et spiritus sancti gloria*, dem Salzburger Gründungsheiligen und späteren Patron der Erzdiözese Rupertus gewidmet, als Versuch kulturgeschichtlicher Verknüpfung, Silvia Wälli (†) befragt die Propriumstropen im Codex A-Wn 1845 auf ihre geographische Herkunft hin, und Franz Karl Praßl befasst sich mit Kontexten und Vorgeschichte des Salzburger Liber Ordinarius. Lorenz Welker denkt in seinem Beitrag „Guillaume de Machaut, das romantische Lied und die Jungfrau Maria“ über Ursachen und Konsequenzen der historiographischen Unternehmungen nach, Machauts Schaffen für die Kompositionsgeschichte des Liedes zu vereinnahmen, während Gösta Neuwirth in seinem Aufsatz „Fehlläuten“ das Ver-

fahren unter die Lupe nimmt, mit dem Josquin Desprez in seiner *Missa ad fugam* ein Zitat aus Johannes Ockegheims *Missa super l'omme armé* einer Relektüre unterzieht, um dadurch kompositionsästhetische Differenzen zu einem historischen Vorbild zu markieren.

Unter den Aufsätzen mit interdisziplinären oder kulturwissenschaftlichen Fragestellungen fällt der Beitrag von Claudia Jeschke und Nicole Haitzinger („Unterwegs. Von den Metropolen Europas zum Highway 101. Topographische Konzepte im Tanz des 20. Jahrhunderts“) auf, der auf originelle Weise wesentliche Orte und Zeiten des Tanzgeschehens miteinander verknüpft und so „in seiner historisierenden und systematisierenden Kontextualisierung wie in seiner Ereignis-Bezogenheit“ (S. 141) Elemente von Stenzls wissenschaftlichem Denken auf die Tanzwissenschaft zu übertragen versucht. Gleichfalls mit dem Tanz, genauer mit den Zusammenhängen zwischen kompositorischen Verfahren und genuin choreographischem Denken bei Igor Strawinsky, befasst sich Monika Woitas und richtet ihr Augenmerk damit auf einen bedeutungsvollen Zusammenhang, der viel zum Verständnis ästhetischer Entscheidungen beitragen kann. Gelungen ist auch Reinhold Brinkmanns Versuch, die architektonischen Konzeptionen zweier Konzertsäle – des von Hubert Lütcke konzipierten Konzertsaals (1931) in der Philipps-Universität Marburg und des ursprünglich von John Mead Howells gestalteten John Knowles Paine Concert Hall am Department of Music der Harvard University, Cambridge/Massachusetts (1914) – aus musikhistoriographischen, kulturgeschichtlichen und ästhetischen Tendenzen der jeweiligen Entstehungszeit heraus zu deuten. Claudia Maurer Zenck schließlich macht in einem Beitrag über den Alltag des Kolisch-Quartetts auf Reisen die alltäglichen Widrigkeiten – etwa schlechte Reiseverbindungen oder rasche Wechsel klimatischer Bedingungen – hinter den Konzert- und Aufführungstatistiken sichtbar und schärft damit die Aufmerksamkeit für immer noch weithin unterbewertete Faktoren.

Mit dem Blick auf Entwicklungen innerhalb der neuesten Musik erreicht der Band schließlich die Gegenwart, der sich etwa Robert Pienikowskis Beitrag über Pierre Boulez („Dé-chiffrer Boulez?“), Erika Schallers Versuch einer inhaltlichen Interpretation von Luigi Nonos *Das*

atmende Klarsein oder Matthias Schmidts Reflexionen über György Ligetis Mahler-Rezeption in *Lontano* widmen. Besonders wertvoll ist Ulrich Moschs umfassender Beitrag „Über die Linie. Anmerkungen zu einigen Kompositionen Wolfgang Rihms aus jüngster Zeit“, der über das eigentliche Thema hinaus auf grundsätzliche Fragestellungen zielt und mit dem substanziellen Entwurf zu einer Phänomenologie der melodischen Linie aufwartet.

Diese und weitere Texte entfalten ein anregendes Panorama, das man bisweilen mit großem Erkenntnisgewinn studieren kann. Über seine Würdigung des Jubilars hinaus ist das Buch daher ein Reader, der brennpunktartig die abendländische Musikgeschichte in den Blick nimmt und – auch wenn einzelne Texte nur bereits Publiziertes in knapper Form neu beleuchten – so manch spannenden Gedankengang enthält.

(Dezember 2008)

Stefan Drees

Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Ratschulbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73). Erster Teil: Abteilung I: XXV, 261 S. Zweiter Teil: Abteilung II und III: 239 S. Dritter Teil: Abteilung IV: 159 S. Vierter Teil: Abteilung V und VI sowie Kritischer Bericht und Verzeichnisse zu den Abteilungen I–VI (Band 115 a/b und 116 a/b): 269 S. Hrsg. von Martin JUST und Bettina SCHWEMER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004–2006. (Das Erbe deutscher Musik. Band 115 a, 115 b, 116 a, 116 b: Abteilung Motette und Messe. Band 20–21.)

Die Bedeutung der Handschrift des Zwickauer Kantors Jodocus Schalreuter für die Musiküberlieferung der Reformationszeit ist seit Langem bekannt. Schalreuter begann die Niederschrift der sechs Stimmbücher etwa 1536/37 und trug weitere Kompositionen bis mindestens 1548 ein (einige Werke wurden später von anderen Schreibern nachgetragen). Das Repertoire umfasst vor allem Psalmen und Responsorien, daneben Gelegenheitskompositionen und verschiedene andere liturgische und außerliturgische Gattungen. Unter den relativ wenigen deutschsprachigen Kompositionen sind vor allem Psalmmotetten von Johann Reusch und anderen zu nennen.

Besonders spannend ist bei der hier edierten Quelle der Umstand, dass die Person des Schrei-

bers und deren Umfeld wenigstens in Umrissen aus der Quelle selbst sowie aus weiteren Zeugnissen bekannt sind und so ein weites Geflecht an persönlichen Beziehungen zu verschiedenen Musikern und bekannten Persönlichkeiten erkennbar wird (dazu gehören u. a. der Wittenberger Musikdrucker Georg Rhau und der Theologe Nikolaus von Amsdorf). Darüber hinaus wird durch das umfassend in der vorliegenden Ausgabe ausgebreitete Material deutlich, dass wir es bei der Person Schalreuters mit einem jener strengen Lutheraner zu tun haben, die (wie beispielsweise Johann Walter oder Martin Agricola) in den Krisenjahren des Protestantismus nach dem Tod des Reformators kompromisslos für ihren Glauben eintraten und dabei auch vor heftigen inner-protestantischen Auseinandersetzungen nicht zurückschreckten. Es ist faszinierend zu beobachten, wie sich diese Haltung auch in der Repertoirezusammenstellung (vor allem bei den Psalmmotetten) niederschlagen hat.

Im Falle Schalreuters ging das religiös motivierte Engagement so weit, dass er sich 1549 weigerte, dem als Verräter an der Sache Luthers angesehenen Landesherren Kurfürst Moritz von Sachsen zu huldigen und bei der von Moritz angeführten Belagerung Magdeburgs 1550 aufseiten der Verteidiger zu kämpfen. Bei diesen Kämpfen verlor Schalreuter am 22.9.1550 sein Leben. Über diese Hintergründe informieren lateinische Texte, die der Zwickauer Bürger Georg Neumeyster, nach eigener Aussage ein Schüler und Bewunderer Schalreuters, in vier der sechs Stimmbücher eintrug, als er diese 1582 der Ratschulbibliothek in Zwickau überreignete. Diese Texte sind als Faksimiles beigegeben, doch leider sind nur zwei in der vorliegenden Ausgabe auch ediert, für die beiden anderen wird auf den Aufsatz Otto Clemens aus dem Jahr 1932 verwiesen (die hier bzw. bei Clemens veröffentlichten Versionen überschneiden sich inhaltlich zwar, sind aber nicht identisch). Bei der Wiedergabe des Textes aus dem Tenorstimmbuch auf S. VII des Vorworts wäre auf einen Lesefehler hinzuweisen: Der Beginn des hier wie in etlichen anderen Quellen zitierten und mehrfach vertonten Gedichtes von Georg Fabricius lautet „Divina [nicht „Omnia“] res est Musica“.

In diesen erläuternden Texten des späteren Besitzers wird auch erwähnt, dass Schalreuter

eine sonore tiefe Stimme besaß und den Chor in Schule und Kirche in ausgezeichneter Weise leitete. Dies deutet darauf hin, dass Schalreuter an einer der Zwickauer Kirchen und zugleich auch an der Zwickauer Ratsschule tätig war. Wenn Neumeyster zudem Schalreuters Liebenswürdigkeit und seine Fröhlichkeit beim Singen in geselliger Runde erwähnt, so sind damit auch die Pole umrissen, zwischen denen sich die Aufführungspraxis der hier versammelten Musik bewegte. Sicher wurden im geselligen Kreis auch geistliche Kompositionen gesungen, doch ist eine gottesdienstliche Verwendung des Repertoires ebenso denkbar (hier zeigt sich wieder einmal, wie lückenhaft unsere Kenntnis der kirchenmusikalischen Praxis dieser Zeit nach wie vor ist). Der herausragende Anteil von Responsorien-Vertonungen (darunter auch solche für Marien- und Heiligenfeste) spricht jedenfalls nicht gegen eine Verwendung der Kompositionen im Gottesdienst (der wesentlich von den Lateinschülern musikalisch bestritten wurde) oder im Rahmen von im weitesten Sinne schulischen Aufführungen. Die besondere Wertschätzung des Responsoriiums im Kontext der evangelischen Kirchenmusik ist jedenfalls auch aus anderen Quellen bekannt, wäre aber noch eingehender zu untersuchen.

Von den 140 edierten Kompositionen sind immerhin 63 nur in der Zwickauer Handschrift Schalreuters überliefert, bei etlichen weiteren beschränkt die Überlieferung auf Quellen aus dem sächsisch-thüringischen Umfeld. Dies schmälert jedoch keineswegs die Bedeutung der edierten Quelle, im Gegenteil. Die neben überregionalen Größen wie Ludwig Senfl oder Thomas Stoltzer vertretenen sogenannten „Kleinmeister“ dokumentieren das reiche Musikleben im sächsisch-thüringischen Raum. Johann Reusch oder Valentin Rab, um nur zwei zu nennen, mögen zwar keine historisch herausragenden Komponisten sein, doch gehören sie zu jenen Persönlichkeiten, die ein Fundament bereiteten, ohne das die Blüte der evangelischen Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert kaum vorstellbar wäre.

Die vorliegende exzellente Ausgabe liefert den schlagenden Beweis für den wissenschaftlichen Wert vollständiger Quellen-Editionen. Die Ausgabe, soweit dies im Überblick festgestellt werden konnte, ist sehr zuverlässig und

gut lesbar. Bemerkenswert ist unter anderem die sorgfältige Textunterlegung Schalreuters, auf welche die Herausgeber sich weitestgehend verlassen konnten. Die Edition bietet damit auch willkommenes Anschauungsmaterial für die Untersuchung des Wort-Ton-Verhältnisses. Spannend sind auch die in der Edition angemarkten satztechnischen Verbesserungen, die Schalreuter bei einigen Werken vornahm, was wiederum belegt, wie intensiv sich der angesehene Musiker mit den Werken seiner Zeitgenossen auseinandersetzte.

(November 2008)

Armin Brinzing

REINHARD KEISER: *Desiderius, König der Longobarden*. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE. Beeskow: ortus musikverlag 2005. XLI, 209 S.

Von Reinhard Keisers umfangreichem Opernschaffen existieren bislang nur vereinzelte Editionen; in neueren Notenausgaben finden sich lediglich *Octavia*, *Masaniello furioso* und *Die großmütige Tomyris*. Umso willkommener ist die von Hansjörg Drauschke herausgegebene Publikation von Keisers *Desiderius* im Ortus Musikverlag.

Desiderius wurde anlässlich des 31. Geburtstages von Kaiser Joseph I. am 26. Juli 1709 in der Hamburger Oper am Gänsemarkt uraufgeführt. Damit liegt nunmehr eine der Opern aus Keisers mittlerer Zeit und eine der Hamburger Festoper im Druck vor, die – wie eine höfische Oper – mit Huldigungspro- und epilog versehen war und im Sujet mit damaligen politischen Vorgängen in Verbindung zu bringen ist. *Desiderius* basiert auf einem Libretto von Barthold Feind. Eine Besonderheit ist das Fehlen einer komischen Person; die szenische Umsetzung war spektakulär unter Verwendung zahlreicher Ballette.

Mit diesem Notenband zeigt der Ortus Verlag wieder einmal großes Gespür beim Auffinden musikhistorischer ‚Perlen‘. Das Programm des Verlags ist klein, aber fein und kompetent eingeschränkt; den Schwerpunkt bildet die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Und so finden sich bei Ortus Noteneditionen von Johann Mattheson, Johann Theile, Thomas Selle, Johann Friedrich Fasch, Antonio Lotti, Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun neben den wissenschaftlichen Reihen *ortus studi-*

en und Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte sowie den Publikationen der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik.

Die Ausstattung des *Desiderius* lässt keine Wünsche offen und braucht keinen Vergleich mit den ‚großen‘ Editionen zu scheuen, im Gegenteil: gedruckt auf hochwertigem, blendfreiem, schwerem Papier, in Leinen eingebunden und mit farbigen Reproduktionen des Librettos sowie von Faksimiles des Prologs und der Arie „A cantare convanti alteri“ aus dem Autograph. Und diese bestechende äußere Qualität des Bandes gibt es – auch das darf einmal erwähnt werden – zu einem äußerst moderaten Verkaufspreis.

Im prägnanten und sehr informativen Vorwort des Bandes erläutert Hansjörg Drauschke die Position Hamburgs als Musikstadt, die Entstehungsumstände der Oper und die Besetzung. Nach einer Zusammenfassung der Handlung folgt der Kritische Bericht. Von *Desiderius* sind der Librettodruck und das heute in der Biblioteka Jagiellońska in Krakow befindliche Autograph überliefert, die der Edition zugrunde liegen. Die Abschrift der Arie „Du befriedigst meine Seele“ aus den Beständen der Staatsbibliothek Berlin wurde vom Herausgeber lediglich „eingesehen“ (S. X); eine präzise Würdigung dieser Quelle und eine Begründung für diese Entscheidung fehlen, was Fragen offen lässt. Der Kritische Bericht gliedert sich in Angaben zu den Quellen, allgemeine Erläuterungen zur Quellenwiedergabe und die textkritischen Anmerkungen.

Der Notentext der Edition ist gut lesbar und sorgfältig gestaltet; die Partituranordnung entspricht dem Original, auf eine Aussetzung des Generalbasses wird konsequenterweise verzichtet. In der Edition werden moderne Schlüssel benutzt, die originalen Schlüssel aber in einer Übersicht angegeben (S. XVIII). Die Kennzeichnung der Herausgeberzusätze im Kleinstich, mit gestrichelten Bögen, Klammern und Kursivsetzungen entspricht der üblichen edito-
rischen Praxis.

(April 2008)

Panja Mücke

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Choralfantasie für Orgel über „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“*. BWV 1128. *Erstausgabe*. Hrsg. von Stephan BLAUT und Michael PACHOLKE. Mit

einem Vorwort von Hans-Joachim SCHULZE. Beeskow: ortus musikverlag 2008, 9 S. (*ortus organum 1.*)

Bei der vorliegenden Notenausgabe handelt es sich um die aus einem Teilnachlass von Wilhelm Rust stammende, neu identifizierte Komposition Johann Sebastian Bachs, die mit viel Medienecho im April 2008 in Halle der Öffentlichkeit präsentierte wurde. Somit haben wir überhaupt den ersten Druck dieser beeindruckenden Choralfantasie vorliegen. Im Programm des auf mitteldeutsche Barockmusik spezialisierten Verlags ist es die erste Veröffentlichung eines Bach-Werks und bildet den Anfang einer neuen Editionsreihe von Orgelwerken.

Die Publikation teilt sich in zwei große Abschnitte. Die erste Hälfte (mit römischen Ziffern gekennzeichnet) enthält das jeweils zweiseitige, in deutsch, englisch und französisch vorliegende Vorwort von Hans-Joachim Schulze, einen Kritischen Bericht, die Noten- und Text-Edition des Chorals *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* sowie zwei Faksimile-Abbildungen (Titelblatt und erste Partiturseite) der Hallenser Handschrift. Die zweite Hälfte (mit arabischen Ziffern gekennzeichnet) umfasst auf neun Seiten den jeweils in drei Systeme unterteilten, sehr übersichtlichen Notentext einer Ausgabe für den praktischen Gebrauch. Der in der Rust-Vorlage verwendete Tenorschlüssel für das Oberwerk, wird an die heutigen Standard-Schlüssel G und F angepasst. Der Verlag hat sich für eine Paperback-Ausgabe entschieden.

Auffällig ist, dass sich die beiden Herausgeber zugunsten des Vorworts von Hans-Joachim Schulze bezüglich einer historischen Einordnung vollständig zurückhalten. Das Vorwort besteht aus einer kenntnisreichen historischen Spurensuche der Choralfantasie von der ersten nachweislichen Erwähnung des Bach-Autographs im Nachlassverzeichnis von Johann Nicolaus Kötschau (1845) bis hin zur letzten Versteigerung der Rust-Abschrift (2008): „Als das in Leipzig ansässige Sächsische Auktionshaus & Antiquariat Johannes Wend KG bei seiner 17. Buch- & Graphik-Auktion am 15. März 2008 als Nr. 153 einen ‚Handschriftlichen Nachlaß Rusts. Überwiegend eigenhändige Kompositionen oder Arrangements Bachscher Werke ...‘ anbot, ließ diese Katalognotiz nicht ahnen, dass es sich um bislang unzugängliche

Teile der Sammlung Prieger und insbesondere um die nahezu unauffindbare Choralphantasie BWV Anh. II 71 handelte“ (S. IV). Glücklicherweise bewiesen die beiden Hallenser Händelforscher und Herausgeber der Ausgabe größere Weitsicht. Durch den Ankauf für die Universitätsbibliothek Halle konnte verhindert werden, dass das Bach-Werk von neuem in den nicht-öffentlichen Besitz eines privaten Käufers gelangte.

Eine Überraschung bietet die Erwähnung einer zweiten Handschrift (Quelle B), die in die Notenedition integriert wurde. Sie liegt im Bach-Archiv Leipzig (D-LEB, ohne Signatur) und stammt von Ernst Naumann. Die Existenz dieser zweiten Quelle wirft einen leichten Schatten auf den Sensationsfund im März. Denn immerhin stand die Bach-Komposition der Öffentlichkeit bereits in Leipzig zur Verfügung. Allerdings konnte sie bis zum Fund der Rust-Handschrift – mit der eindeutigen Nennung des Komponisten – nicht als Bach-Werk ausgewiesen werden. Auffällig ist die spärliche Einbindung dieser Quelle in die Ausgabe. Zwar taucht sie in der Quellenbeschreibung der Herausgeber auf, doch erhält man nahezu keine weiteren historischen Informationen darüber. Angesichts dieser wenigen Details verwundert es den Rezensenten, wie schnell die Herausgeber zum Schluss gelangen, dass es sich bei der Quelle B um eine Abschrift der Quelle A handelt. Die Quellenbeschreibung führt als einziges Indiz dafür die „in der rechten Ecke gekürzte und leicht abgewandelte Wiederholung des Titels *Fantasia sopra il Chorale* [etc.]“ (S. IX) an. In den Einzelnachweisen des kritischen Berichts ist zu lesen, dass „Naumann [in der Tenor-Stimme in Takt 76] mit einem NB. auf Quelle A [verwies]“ (S. X). Genauere Auskünfte zu diesem zweiten Indiz werden dem Leser vorenthalten. Es wäre wünschenswert gewesen hier noch weitere Erklärungen zu erhalten, um die Plausibilität der Quellenabhängigkeit zu unterstreichen.

Schulzes Vorwort beschränkt sich auf die durch Daten gesicherte Quellengeschichte. Informationen zur Einordnung der Komposition in Bachs Biographie hingegen fehlen gänzlich. Dieser Umstand hatte zur Folge, dass schon bald nach Erscheinen der vorliegenden Notenausgabe die unterschiedlichsten diesbezüglichen Theorien entworfen wurden. Dass es

sich bei dem Werk um eine frühe Komposition Bachs – also bis zur Weimarer Zeit – handelt, scheint aufgrund ihrer Tonsprache und der stilistischen Nähe zu anderen Kompositionen aus jener Zeit relativ sicher zu sein. Aus den diversen Mutmaßungen seien die zwei – nach Kenntnis des Rezensenten – stichhaltigsten Theorien herausgegriffen. Zum einen die Theorie des Thomasorganisten Ullrich Böhme, nach der sich anhand der Disposition die Komposition auf eine bestimmte Orgel zurückführen lässt: „Bach geht bei der Choralfantasie von einer Orgel aus, die über Rückpositiv, Oberwerk und Pedal verfügt. Die Manuale (Rückpositiv) müssen eine ausgebaute tiefe Oktave haben (nur Cis wird nicht gebraucht) und im Diskant besonders hoch, bis d³, reichen. Auch vom Pedal verlangt Bach einen großen Umfang, von C bis d¹. [...] Einzig die ehemalige Wender-Orgel der Blasiuskirche Mühlhausen, an der Bach von 1707 bis 1708 Organist war, entsprach ohne Einschränkungen den Erfordernissen der Choralfantasie“ (im Booklet zu: *Johann Sebastian Bach. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Das neu gefundene Orgelwerk: Choralfantasie BWV 1128. Thomasorganist Ullrich Böhme an der Bach-Orgel der Leipziger Thomaskirche*, Leipzig 2008, S. 5). Diese Theorie trifft tatsächlich auf alle heute bekannten (!) Orgeln im Umfeld Bachs zu, aber es ist natürlich auch denkbar, dass die Komposition für ein Instrument mit heute nicht mehr rekonstruierbarem Tonumfang entstanden ist, zum Beispiel für die Junge-Orgel in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul (vgl. Christoph Wolff / Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs. Ein Handbuch*, Leipzig 2008, S. 141). Immerhin wird die Entstehungszeit durch Böhmes Theorie stark eingegrenzt. Andreas Glöckner datiert die Komposition auf Bachs Weimarer Zeit („Zum Programm“, in: *Bachfest Leipzig. Soli Deo Gloria*, Programmheft zum Konzert in der Thomaskirche am 13. Juni 2008, Leipzig 2008, S. 4) – ohne jedoch eine genaue Begründung zu liefern. Vermutlich stützt sich diese Eingrenzung auf einen Hinweis aus dem Berliner Teilnachlass Rusts. In einer Auflistung der in der Königsberger Universitätsbibliothek erhaltenen Bach-Orgelstücke gibt Rust einen Hinweis auf das „Wasserzeichen A. [doppelstrichig] M. [einstrichig mit Schlinge in der Mitte]“ (S. IX). Bach hat z. B. in seiner Weimarer Zeit auf Pa-

pier mit einem vergleichbaren Wasserzeichen „A“ zurückgegriffen. Allerdings müsste hier ein direkter optischer Vergleich erfolgen, um die These hinreichend zu stützen – was zum heutigen Zeitpunkt nicht möglich ist.

An diesen Beispielen zeigt sich, dass eine Stellungnahme zur genaueren biographischen Einordnung bei einem derart bedeutenden Fund wichtig gewesen wäre. Aber dies dürfte ja in Fachartikeln und für die Edition in der NBA bald nachgeholt werden.

(August 2008)

Gunnar Wiegand

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 2: Rodrigo (Vincer se stesso è la maggior vittoria). Opera in tre atti HWV 5. Hrsg. von Rainer HEYINK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. LXXIX, 226 S.*

Händels Florentiner Oper hat eine gute kritische Edition verdient, so wie sie – nach langer Vorbereitung – hier jetzt vorliegt. Friedrich Chrysander hatte für seine Edition (1873) nur das unvollständige Kompositionsautograph zur Verfügung. Später kamen Quellen zum Vorschein, die Teile des fehlenden Materials enthielten, darunter eine 1983 von Winton Dean und Anthony Hicks identifizierte zeitgenössische Abschrift, die vollständiger ist als das Autograph in seinem heutigen Zustand. Weitere Ergänzungen erzielt die Edition durch Konjektur (die überzeugende Rekonstruktion der Arie Nr. 1 durch Hicks nach einer späten englischen Parodiefassung), Interpolation (Ersatz des fehlenden Duets Nr. 29 durch ein ähnliches in *Silla*, HWV 10) und Neukomposition (nämlich der fehlenden Rezitative in den ersten zwei Szenen). Hilfreich war das erst 1972 entdeckte Libretto der Florentiner Uraufführung vom Herbst 1707 – doch gab gerade dieses neue Probleme auf, denn erstens trug es einen der Händelforschung nach wie vor unwillkommenen Titel (man erfährt aus der Edition leider nicht, ob der Ersatztitel „Rodrigo“ schon in zeitgenössischen Abschriften vorkommt), zweitens lieferte es eine Alternativfassung mit sieben abweichenden Arien und vielen Rezitativvarianten. Mit Sicherheit stellt das Libretto von 1707 die Aufführungsfassung, das Kompositionsautograph ein früheres Konzept dar, das der Komponist in Rom anfertigte, bevor er im Herbst des Jahres nach Florenz zog. Die Edition

bietet einen Textvergleich von Libretto und Autograph, präsentiert aber im Haupttext notgedrungen die Fassung des Autographs. Eine Florentiner Ersatzarie und einige in Abschriften erhaltene Alternativfassungen stehen im Anhang. Dass die hierzu herangezogenen Quellen „J“ und „K“ auf die verschollene Aufführungspartitur zurückgeführt werden, überzeugt freilich nicht, denn „J“ stammt von Antonio Giuseppe Angelini, also aus Händels römischem Umkreis, „K“ aus Venedig: Auch von den Florentiner Ersatzarien müssen ja Autographe existiert haben, die vielleicht in Händels Besitz verblieben. Noch anstehende Fragen und Probleme, die Heyinks Vorwort kundig referiert, betreffen Auftraggeber, Aufführungsdaten, den Verbleib der Aufführungspartitur, die Rolle der Medici in der Produktion und überhaupt die Umstände von Händels Reise(n) nach Florenz. Sicher zu Recht schloss John Roberts aus einem zeitgenössischen Datumsvermerk, dass *Vincer se stesso* die einzige im Herbst 1707 am Teatro del Cocomero aufgeführte Oper war und dass die ebenfalls „1707“ datierte Oper *Stratonica*, mit abweichender Sängerbesetzung, schon im Herbst 1706 aufgeführt (und höchstens 1707 noch einmal wiederholt) wurde. Somit war Händels Werk die reguläre Herbstoper des akademischen Theaters, nicht ein vielleicht vom Hofe kurzfristig angeordneter Einschub. Trotz allem, was zum Thema „Händel und Florenz“ schon berichtet oder gemutmaßt worden ist, und trotz der guten Vorarbeit von Robert L. und Norma W. Weaver, sollte hinsichtlich der Aufführungsumstände noch einmal den Dokumenten der Accademia degli Infuocati sowie der Rolle von Händels bevorzugtem Librettisten, dem Florentiner Hofdichter Antonio Salvi, nachgegraben werden.

Die Edition enthält neben Faksimiles von fünf Seiten des Autographs und einer Seite der Quelle „J“ auch ein vollständiges Faksimile des Librettos, eine deutsche Übersetzung von Juliane Riepe und eine englische von Terence Best. Ebenso solide und allem Anschein nach fehlerfrei ist der Notentext. Leider kann der Rekonstruktion der Rezitative im ersten Akt nicht zugestimmt werden: Ihre melodische Kontur ist zu unruhig für Händels Theater-Rezitativstil, auch in erregten Szenen wie hier. Händel selbst verwendet in dieser Partitur selten Sprünge von mehr als einer Quarte, dann meistens fallend

(z. B. die fallende Quint oder kleine Sext am Satzschluss), und schon gar nicht mehrere sukzessive Sprünge dieser Art. Die harmonische Extravaganz der rekonstruierten Rezitative passt stilistisch schon eher zu ihm. Es ist wohl den Editionsrichtlinien zu verdanken, dass die vielen Rezitativstellen, an denen Händel Taktstriche im Abstand von drei halben Noten setzt, als eingeschobene „3/2“-Takte präsentiert werden – eine Praxis, die inzwischen in anderen Editionen aufgegeben worden ist (so z. B. in der Bärenreiter/Alkor-Edition der Händel'schen Klavierauszüge). „3/2“ bedeutet eine proportionierte Taktart mit ganz anderen Akzent- und Tempoimplikationen als das einfache „C“, das unserem „2/4“ entspricht. Man sollte die unregelmäßige Taktstrichsetzung so belassen wie in der Quelle, vielleicht mit einer generellen Erklärung für Benutzer, die diese fundamentale Notierungstradition noch nicht kennen.

In der Handlung der Oper erhält Tyrann Rodrigo (schon im allerersten Satz als „Monster“ angesprochen) die Chance, nach seiner militärischen wie moralischen Niederlage durch Sinneswandel noch einen angeblichen „Sieg über sich selbst“ verbuchen zu können. Francesco Silvanis Originalfassung des Librettos war hingegen betitelt „Das Duell zwischen Liebe und Rache“. Gemeint waren die Emotionen von „femme forte“ Florinda, die hiermit als die eigentliche Protagonistin festgestellt ist – aber ebenso wie Rodrigo der Katharsis bedarf. Die „femme fragile“, Esilena, triumphiert in Koloraturen. Der Herausgeber vermeidet jeden Kommentar zur Musik selbst und verzichtet sogar auf eine Auflistung musikalischer Entlehnungen. Händel wetteifert in dieser Oper immer noch mit Reinhard Keiser, eher als mit seinen eigenen römischen Werken von 1707, die wenig entlehnbares Material für die affektstarken Szenen der Oper anboten. Das Experimentelle und Extreme, die Leidenschaft und zugleich die Artifizialität dieser Opernpartitur zu würdigen kann in der Tat separaten Studien überlassen bleiben, die auch einmal die Opernmusik relevanter Zeitgenossen wie z. B. Giacomo Antonio Pertiis oder Carlo Francesco Pollarolos heranziehen müssten. Extrem, und unitalienisch, ist auch die ausgedehnte Suitenform der Ouvertüre, die scheinbar folgerichtig 1710 in London für Aufführungen von Ben Jonsons *The Alchemist* verwendet wurde.

(September 2008)

Reinhard Strohm

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik. Band 24: Sinfonie in F op. 87 „Florentiner Sinfonie“*. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. XXXIII, 285 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik, Solokonzerte. Band 28: Orgelkonzerte. Orgelkonzert Nr. 1 in F op. 137, Orgelkonzert Nr. 2 in g op. 177, Suite in c op. 149*. Vorgelegt von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XXXVI, 195 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Band 32: Kammermusik IV für Soloinstrument und Klavier. Violinsonate in Es op. 77, Violinsonate in e op. 105, Violoncellosonate in C op. 92, Hornsonate in Es op. 178 und Bearbeitungen von op. 92 für Violine, op. 77 für Violoncello, op. 178,2 für Violoncello, op. 105 für Klarinette*. Vorgelegt von Bernd EDELMANN und Irene SCHALLHORN. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. XXXVII, 257 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Band 33: Kammermusik IV für Soloinstrument und Orgel. Andante pastorale nach op. 98,2, Rhapsodie nach op. 127,2, Sechs Stücke op. 150, Suite op. 166*. Vorgelegt von Astrid BAUER. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XXIII, 160 S.

Die *Sinfonie F-Dur* op. 87 ist neben drei Jugendwerken und dem frühen „sinfonischen Tongemälde“ op. 10 *Wallenstein* der einzige Beitrag Josef Gabriel Rheinbergers zu einer Gattung, die wie keine andere das 19. Jahrhundert geprägt hat – für den biographisch deutlicher der Kirchenmusik und der Restaurationsbewegungen seiner Zeit zugewandten Komponisten kein weiter verwunderlicher Umstand. Die *F-Dur-Sinfonie* gehört allerdings in den USA zu den weitaus stärker rezipierten Kompositionen des Münchners; umso wichtiger – und für eine nachhaltigere Pflege des Orchesterwerks Rheinbergers wertvoller – ist das Erscheinen der *Sinfonie* im Rahmen der *Rheinberger-Gesamtausgabe*. Der Herausgeber Werner Aderhold kommt in seinem informativen Vorwort nach eingehendem Quellenvergleich zu der Auffassung, dass diese Sinfonie keine Programm-Sinfonie ist – eine Annahme, den die gebräuchliche Untertitelung als „Florentiner Sinfonie“ nahelegt und doch leicht über den Blick in Aus-

fürungen des Komponisten zu musikästhetischen Grundfragen ebenso leicht zu entkräften ist wie durch einen schlichten chronologischen Abriss der Entstehungsumstände. Das Werk entsteht im Auftrag der Società orchestrale fiorentina – und damit ist auch der einzige Grund benannt, warum die Sinfonie ihren irreführenden Untertitel auch in der sorgsam betreuten neuen Gesamtausgabe noch trägt.

Aderholds Neuausgabe orientiert sich eng an der Erstausgabe der Partitur, die vermutlich von 1877 datiert – und außerordentlich fehlerhaft ist, wie der Herausgeber im Vergleich mit dem Autograph nachweisen kann; die differenzierteren und präziseren Lesarten des Autographs waren für die Edition insbesondere für die Platzierung und Deutung der dynamischen Zeichen und der Artikulation maßgebend, allerdings ohne Berücksichtigung der (oft nur vorläufigen) Korrekturen Rheinbergers (da der Komponist ungültige Versionen durch Rasuren zu tilgen pflegte). Die Ausgabe liefert auch die Gedichte der Gattin des Komponisten, Franziska von Hoffnaaf, die 1885 „zur florentinischen Sinfonie“ verfasst wurden.

Im Fall der beiden Orgelkonzerte liegt die Rezeptionslage etwas anders: Sie gehören zu den bekanntesten Werken ihrer Gattung und werden – auch aufgrund ihrer nicht allzu umfangreichen Orchesterbesetzung – verhältnismäßig häufig aufgeführt. Wolfgang Hochsteins Neuausgabe folgt neben den Erstdrucken, die unter der Aufsicht des Komponisten entstanden sind, den Partiturautographen und Skizzenbüchern; da Rheinberger zum *Orgelkonzert F-Dur* op. 137 eine zweite Kadenz geschrieben und veröffentlicht hat, hat auch sie Eingang in diese Ausgabe gefunden. In beiden Werken verzichtet Rheinberger auf Crescendo- und Diminuendozeichen, rechnet also offenbar nicht mit einer zeitgenössischen Schwellvorrichtung (die Konzerte entstanden 1884 und 1893/94), sondern möchte die dynamischen Abstufungen des Orgelparts durch Register- und Manualwechsel realisiert wissen; leider fehlen in der Ausgabe die Registrieranweisungen, die der Komponist dem Erstdruck vorangestellt hat.

Die ursprünglich mit Orgel, Violine und Violoncello besetzte *Suite c-Moll* op. 149 wurde von Rheinberger – angeregt von einer „verstärkten“ Aufführung im Leipziger Gewandhaus – vermutlich 1890 für die gleiche Triobesetzung

mit Streichorchester bearbeitet; festzustellen ist, dass Rheinberger keineswegs nur die Streicherstimmen verdoppelt, sondern das Werk mit einer eigenen Instrumentationsidee versehen hat; dazu gehören nicht nur die Streicherpizzicati zu Beginn des ersten Satzes. Die Veröffentlichung der Suite im Rahmen der Gesamtausgabe mit den beiden Orgelkonzerten ist sinnvoll und kann helfen, dem Werk einen vergleichbaren Bekanntheitsgrad zu verschaffen.

Beide Orgelkonzerte wurden vom Komponisten für Klavier zu vier Händen eingerichtet – wie fast alle anderen größeren Kompositionen auch; die Art und die hohe Qualität der Bearbeitungen machen allerdings diese Zweitfassungen zu einer besonderen Werkgruppe. Wie im Fall der *Suite* op. 148 existieren viele Werke Rheinbergers nebeneinander in mehreren Fassungen – was das altertümlich-konventionelle Verständnis des Komponisten einer nicht instrumentenspezifischen Art universeller Kammermusik nur unterstreicht. In Band 33 der Gesamtausgabe legt Astrid Bauer Kammermusik mit Orgel vor, nämlich Einzelsätze für Oboe oder Violine und Orgel, sechs Stücke op. 150 in Fassungen für Violine und Klavier, Violine und Orgel und Violoncello und Orgel sowie eine Suite für Violine und Orgel oder Klavier. An der Gegenüberstellung der verschiedenen Fassungen lassen sich die Eingriffe des Komponisten in den musikalischen Satz leicht nachvollziehen: Der Band ist nicht nur als überfällige kritische Aufarbeitung des Notenmaterials zur Aufführung der größtenteils völlig unbekanntesten Kompositionen, sondern auch als Anschauungsmaterial von hohem Wert – der Komponist lässt sich beim Handwerk des Arrangements über die Schulter schauen.

Aber auch der neue Band 32, der die beiden Sonaten für Violine und Klavier sowie die Violoncello- und die Hornsonate in einer vorbildlichen Ausgabe vorlegt, die Bernd Edelmann und Irene Schallhorn besorgt haben, lohnt unter diesem Gesichtspunkt eine intensive Auseinandersetzung – nicht nur, weil er zugleich auch Zweitfassungen der Sonaten für Violine, Violoncello bzw. Klarinette und Klavier mitteilt: Die zwischen 1874 und 1892 entstandenen Sonaten des Bandes müssen den Vergleich mit parallel entstandenen Werken der Gattung, die viel häufiger aufgeführt werden, keineswegs scheuen. Die *Violinsonate Es-Dur*

op. 77, das jüngste in diesem Band wiedergegebene Werk, begleitet die Ehefrau des Komponisten in ihrem Tagebuch, so dass sich die Entstehungsgeschichte des Werks minutiös nachvollziehen lässt; die später geschriebene *e-Moll-Sonate* op. 105 entstand 1877 und erinnert am stärksten an Vorgängerkompositionen von Mendelssohn und Schumann. Die *Violoncello-Sonate C-Dur* op. 92 weist die stärksten Korrekturingriffe Rheinbergers auf, wie das für diese Gesamtausgabe gewohnt informative Vorwort und der Kritische Bericht im Anhang belegen. Die späte *Hornsonate* op. 178 entstand für den Meisterschüler Franz Strauss', Bruno Hoyer; Rheinberger hat den Mittelsatz als „Idyll“ für Violoncello und Klavier bearbeitet. Wenn die Herausgeber im Vorwort auf den engen Bezug des Spätwerks zu Kompositionen Franz Liszts hinweisen, unterstreichen sie nur die beeindruckende, symbiotische Leistungsfähigkeit eines nicht nur für die süddeutsche Musikgeschichte bedeutenden Komponisten, der an einer Schaltstelle des Musiklebens Zentraleuropa tätig war.

(November 2008)

Birger Petersen

Eingegangene Schriften

CHRISTIAN AHRENS: „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“ Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2009. 374 S., Abb. (Friedenstein-Forschungen. Band 4.)

ALEXANDER ALEXEJEW / WIKTOR DELSON: Einführung in die Klaviermusik von Sergej Prokofjew. Mit einem Register der Klavierwerke Prokofjews und einer Biographie des Komponisten in Stichworten. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2009. 391 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 43. / Prokofjew-Studien. Band 6.)

The Ashgate Research Companion to Experimental Music. Hrsg. von James SAUNDERS. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XVIII, 394 S., Abb.

Johann Sebastian Bach. Miniatur, gezeichnet von Ilse POHL. Mit Illustrationen von Walfried POSSE / Der nackte Bach von Dundee. Bildtheoretische Anmerkung zum wahren Bildnis Bachs von Markus von HÄNSEL-HOHENHAUSEN. Frankfurt/M. u. a.: Frankfurter Verlagsgruppe 2009. 152, 21 S.

Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Hrsg. von Reinmar EMANS und Sven HIEMKE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 506 S., Abb., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 3.)

DANIEL PATRICK BALESTRINI: Hermann Mendel und Gustav Modes Operntextbibliothek. Zur Popularisierung der Oper im Industriezeitalter. Mainz: Are Edition 2009. IX, 421 S., Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 17.)

RAINER BAYREUTHER: Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit. Erster Band: Das platonistische Paradigma. Untersuchungen zur Rationalität der Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2009. 381 S., Nbsp. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Beethoven Handbuch. Hrsg. von Sven HIEMKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag – Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 2009. 628 S.

TORSTEN BLAICH: Anton Bruckner. Das Streichquintett in F-Dur. Studien zur Differenz zwischen Kammermusik und Symphonik Bruckners. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 324 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 53.)

SIGLIND BRUHN: Hindemiths große Bühnenwerke. Waldkirch: Edition Gorz 2009. 270 S., Abb., Nbsp. (Hindemith-Trilogie. Band I.)

„... dass alles auch hätte anders kommen können.“ Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Susanne SCHAAL-GOTTHARDT, Luitgard SCHADER und Heinz-Jürgen WINKLER. Mainz u. a.: Schott Music 2009. 349 S., Nbsp. (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Instituts Frankfurt/Main. Band XII.)

COLIN TIMOTHY EATOCK: Mendelssohn and Victorian England. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XVIII, 189 S., Abb.

HANNO EHRLER: „... ich war so 'ne eigene Komponistin, irgendwie ...“ 10 Jahre Kompositionsklasse für Kinder und Jugendliche Winsen – eine Untersuchung. Unter Mitarbeit von Benjamin SCHÄFER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 88 S., Abb.

Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance. Hrsg. von Mário Vieira de CARVALHO. Lissabon: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical 2009. 258 S.

DAVID FALLOWS: Josquin. Turnhout: Brepols Publishers / Centre d'Études supérieures de la Renaissance 2009. XV, 522 S., Abb., Nbsp.

FELIX FRIEDRICH: Krebs-Werkeverzeichnis (Krebs-WV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Ludwig Krebs. Altenburg: Verlag Kamprad 2009. 208 S.

Wilhelm Furtwängler. Aufzeichnungen 1924–1954. Hrsg. von Elisabeth FURTWÄNGLER und Günter BIRKNER. Mainz u. a.: Schott Music 2009. 359 S.

SERGE GUT: Franz Liszt: Les éléments du langage musical (édition revue et augmentée). Préface de Jacques CHAILLEY. Bourg-la-Reine: Editions Aug. Zurluh 2008. VI, 376 S.

Handbuch Musik und Medien. Hrsg. von Holger SCHRAMM. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2009. 629 S.

Händels Instrumentalmusik. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 618 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 5.)

Händel-Jahrbuch. 55. Jahrgang 2009. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 448 S., Abb., Nbsp.

MARKUS VON HÄNSEL-HOHENHAUSEN: Vom Sichtbaren zur Wirklichkeit. Das wahre Antlitz Johann Sebastian Bachs. Essay mit einer Bildbeilage. Festschrift aus Anlass der Lesung über Johann Sebastian Bach von Ilse POHL vor dem Kuratorium der Frankfurter Cornelia Goethe Akademie. Frankfurt/M. u. a.: Frankfurter Verlagsgruppe 2009. 18 S.

WAYNE HEISLER JR.: The Ballet Collaborations of Richard Strauss. Rochester: University of Rochester Press 2009. XI, 345 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

SABINE HENZE-DÖHRING: Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik. Bamberg: Heinrichs-Verlag 2009. 192 S., Abb.

CHRISTOPH HENZEL: Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert. Beeskow: ortus musikverlag 2009. 445 S., Abb., Nbsp. (ortus studien 6.)

MAIK HESTER: Akkordeon begreifen. Bau- und Spieltechnik eines vielseitigen Musikinstruments. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 221 S., Abb.

PETER ICKSTADT: Die Messen Joseph Haydns. Studien zu Form und Verhältnis von Text und Musik. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 614 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 31.)

Internationale Händel-Bibliographie (1959–2009). Hrsg. von Hans Joachim MARX. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009. 204 S.

ARNOLD JACOBSSHAGEN: Händel im Pantheon. Der Komponist und seine Inszenierung. Sinzig: Studio Verlag 2009. 144 S., Abb.

WERNER JAUK: pop/music + medien/kunst.

Der musikalisierte Alltag der digital culture. Osnabrück: Electronic Publishing 2009. XII, 500 S. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 15.)

SYLVIA KAHAN: In Search of New Scales. Prince Edmond de Polignac, Octatonic Explorer. Rochester: University of Rochester Press 2009. XVI, 389 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Peter Kiesewetter. Hrsg. von Franzpeter MESSMER. Tutzing: Hans Schneider 2009. 183 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 51.)

CHARLES KOEHLIN: Écrits. Vol. II: Musique et Société. Hrsg. von Michel DUCHESNEAU. Wavre: Éditions Mardaga 2009. 446 S.

ISABEL KRAFT: Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonnier Paris, BnF f. fr. 12744. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2009. 348 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 64.)

Kulturelle Identität durch Musik? Das Burgenland und seine Nachbarn. Bericht über das Symposium der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Institut Oberschützen, Oberschützen, 13.–15. April 2007. Hrsg. von Klaus ARINGER, Ulrike ARINGER-GRAU und Bernhard HABLA. Wien: Johann Kliment 2009. 180 S., Abb., Nbsp. (Musica Pannonica 5.)

STERLING LAMBERT: Re-reading Poetry. Schubert's Multiple Settings of Goethe. Woodbridge: The Boydell Press 2009. X, 274 S., Nbsp.

DORIS LANZ: Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 268 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 13.)

SILKE LEOPOLD: Händel. Die Opern. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 323 S.

Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 10. Faszikel: gutturalis – licanos. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2009. Sp. 162–319

TILL H. LORENZ: Von der „jüdischen Renaissance“ ins Exil. Der Lebensweg Anneliese Landaus bis 1939 und ihr Begriff einer „jüdischen Musik“. Neumünster: von Bockel Verlag 2009. 179 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 14.)

HEINRICH MAGIRIUS: Die evangelische Schlosskapelle zu Dresden aus kunstgeschichtlicher Sicht. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2009. 127 S., Abb. (Sächsische Studien zur älteren Musikgeschichte. Band 2.)

MICHAEL MAUL: Barockoper in Leipzig (1693–1720). Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2009.

2 Bände: Textband, Katalogband. 1184 S., Abb., Nbsp. (Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte. Band 12/1–2.)

STEPHAN MÖSCH: Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. „Parsifal“ in Bayreuth 1882–1933. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag – Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 2009. 455 S., Abb., Nbsp.

Musicologica Austriaca. 27. Jahrgang 2008. Freie Beiträge. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Hrsg. von Barbara BOISITS und Cornelia SZABÓ-KNOTIK. Wien: Praesens Verlag 2009. 355 S., Abb., Nbsp.

Musik – Geschichte(n) – Erzählen. Freundesgabe für Hans-Christian Schmidt-Banse zur Emeritierung. Hrsg. von Hartmuth KINZLER. Osnabrück: Electronic Publishing 2009. 246 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 11.)

Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber. Hrsg. von Stefan DREES, Andreas JACOB und Stefan ORGASS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 551 S., Nbsp. (Folkwang Studien. Band 8.)

NINA NOESKE: Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag 2007. XII, 435 S., Nbsp., 2 CDs (KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft. Band 3.)

MICHAEL ROBERTSON: The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650–1706. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XXII, 275 S., Nbsp.

Richard Rosenberg (1894–1987). Sein Leben – sein Werk. Hrsg. von Katrin DUBACH. Stans: Stiftung Dr. Richard Rosenberg – Karlsruhe: Tre Media Musikverlage 2009. 180 S., Abb., CD

IAN RUMBOLD / PETER WRIGHT: Hermann Pötzlinger's Music Book. The St Emmeram Codex and its Contexts. Woodbridge: The Boydell Press 2009. XVIII, 348 S. (Studies in Medieval and Renaissance Music 8.)

DOMINIK SACKMANN: Triumph des Geistes über die Materie. Mutmaßungen über Johann Sebastian Bachs „Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato“ (BWV 1001–1006) mit einem Seitenblick auf die „6 Suites a Violoncello Solo“ (BWV 1007–1012). Stuttgart: Carus-Verlag 2008. 63 S., Abb. (Jahresgabe 2008 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen.)

ELENA SAWTSCHENKO: Die Kantaten von Johann Friedrich Fasch im Lichte der pietistischen Frömmigkeit. Pietismus und Musik. Paderborn – München u. a.: Ferdinand Schöningh 2009. 344 S., CD (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 14.)

Der Schall. Mauricio Kagels Instrumentarium. Hrsg. von Michael KUNKEL und Martina PAPIRO.

Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 228 S., Abb., Nbsp., CD

ILKA SIEDENBURG: Geschlechtstypisches Musiklernen. Eine empirische Untersuchung zur musikalischen Sozialisation von Studierenden des Lehramts Musik. Osnabrück: Electronic Publishing 2009. IX, 355 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 7.)

MATTHIAS SCHLOTHFELDT: Komponieren im Unterricht. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 333 S., Nbsp. (Folkwang Studien. Band 9.)

webern_21. Herausgegeben von Dominik SCHWEIGER und Nikolaus URBANEK. Wien u. a.: Böhlau 2009. 392 S., Abb., Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 8.)

Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin. Hrsg. von Günter BERGER. Bayreuth: Ellwanger 2009. 352 S., Abb. (Archiv für Geschichte von Oberfranken. Sonderband 2009.)

BEATE MARTINA WOLLNER: Carl Zulehner (1770–1841). Ein Musiker in Mainz. Tutzing: Hans Schneider 2009. XIII, 360 S., Abb., Nbsp. (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens. Band 4.)

Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Claudio BACCIAGALUPPI, Roman BROTBECK und Anselm GERHARD. Schliengen: Edition Argus 2009. 212 S., Abb., Nbsp., 2 CDs (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 2.)

Eingegangene Notenausgaben

LUIGI CHERUBINI: Kritische Werkausgabe. Lo Sposo di tre e marito di nessuna. Drama giocoso per musica. Libretto di Filippo Livigni. Hrsg. von Helen GEYER und Elisabeth BOCK. Berlin: Anton J. Benjamin 2009. XXII, 367 S.

WILLIAM CROFT: Complete Chamber Music. Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE. London: Stainer and Bell 2009. XXXVII, 104 S. (Musica Britannica LXXXVIII.)

FRANZ DANZI: Konzert für Violoncello und Orchester e-Moll (P 243). Vorgelegt von Ulrike ARINGER-GRAU und Klaus ARINGER. Göttingen: Hainholz Verlag 2008. X, 86 S. (Musica Incognita. Band 1.)

Erster Theil Geistlicher Concerten (Berlin/Jena 1659). Sammeldruck des Berliner Domkantors Johannes Havemann. 30 geistliche Konzerte in lateinischer Sprache für eine bis sieben Vokal- und In-

strumentalstimmen mit Basso continuo. Hrsg. von Ekkehard KRÜGER mit einem Vorwort von Peter WOLLNY. Beeskow: ortus musikverlag 2009. XXIX, 177 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 13.)

CHRISTIAN FLOR: Vokalwerke. Band IV: Das ist meine Freude. Kantate für Alt, Bass, zwei Violinen, zwei Violen, Violone und Basso continuo. Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2009. 21 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien, Band 29: Theodora. Oratorio in three parts HWV 68. Hrsg. von Colin TIMMS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LIX, 312 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 12.1 und 12.2: Ottone. Opera in tre atti HWV 15. Hrsg. von Fiona MCLAUCHLAN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. Band 1: Fassung der Uraufführung 1723, Band 2: Anhang I-V und Critical Report. LXXV, 399 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 33: Alcina. Opera in tre atti HWV 34. Hrsg. von Siegfried FLESCH (†). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. LVII, 275 S.

GOTTLOB HARRER: Lateinische Kirchenmusik. Hrsg. von Ulrike KOLLMAR. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2008. XIX, 283 S. (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 10.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe I, Band 5a: Sinfonien um 1766–1769. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN und Christin HEITMANN. München: G. Henle Verlag 2008. XVI, 206 S.

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe. Reihe E, Band 4: Streichquartett Nr. 2 „Intime Briefe“ (1928). Hrsg. von Leoš FALTUS und Miloš ŠTĚDRONĚ. Prag: Editio Bärenreiter 2008. Partitur: XXIII, 127 S., Stimmen: 16, 16, 16, 12 S.

SIGFRID KARG-ELERT: Lieder für hohe und mittlere Stimme und Klavier. Urtext. Hrsg. von Ernst BREIDENBACH und Markus SCHÄFER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XX, 89 S.

JOHANN SIGISMUND KUSSER: Adonis. Hrsg. von Samantha OWENS. Middleton, Wisconsin: A-R Editions 2009. LXI, 280 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Band 154.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Elias. Oratorium für Soli, Chor und Orchester op. 70. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe (Serie VI, Band 11). Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. Partitur: XI, 447 S., Klavierauszug vom Komponisten: 248 S.

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 4: Magnificat I. Hrsg. von Katharina Larissa

PAECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XIV, 187 S.

HENRI-JOSEPH RIGEL: Les Symphonies Imprimées. Hrsg. von Hervé AUDÉON. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2009. LXXV, 318 S.

GIUSEPPE SARTI: Due sonate per clavicembalo (organo o pianoforte). Urtext und Faksimile. Hrsg. von Roberto SATTA. Capua: Edizioni Esarmonia 2009. 16 S.

GIUSEPPE SARTI: Sonata in mi bem. maggiore per clavicembalo (organo o pianoforte). Urtext und Faksimile. Hrsg. von Roberto SATTA. Capua: Edizioni Esarmonia 2009. 16 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 15: Sacontala. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER (Notenteil) und Thomas AIGNER (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXIV, 379 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Orchesterwerke, Band 7: Konzertstücke. Vorgelegt von Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXIX, 112 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XLVI: Der misslungene Brautwechsel oder Richardus I., König von England. Singspiel in drei Akten TVWV 22:8. Hrsg. von Steffen VOSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XLI, 402 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: VI Ouvertures à 4 ou 6 TWV 55: F1, A1, Es1, a1, D2, g1. Erstaussage nach dem Druck Hamburg 1736 hrsg. von Peter HUTH und Rashid-S. PEGAH. Beeskow: ortus musikverlag 2009. XX, 99 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 21.)

Mitteilungen

Es verstarb:

Dr. Hans HAASE am 22. September 2009 in Wolfenbüttel.

Wir gratulieren:

Ton KOOPMAN zum 65. Geburtstag am 2. Oktober,

Prof. Mag. Dr. Hartmut KRONES zum 65. Geburtstag am 15. Oktober,

Prof. Dr. Gerd SANNEMÜLLER zum 95. Geburtstag am 19. Oktober,

Prof. Dr. Friedrich Wilhelm RIEDEL zum 80. Geburtstag am 24. Oktober,

Prof. Dr. Martin BLINDOW zum 80. Geburtstag am 29. Oktober,

Prof. Dr. Reinhard GERLACH zum 75. Geburtstag am 14. November,

Prof. Dr. Gernot GRUBER zum 70. Geburtstag am 17. November,

Prof. Dr. Hans SEIDEL zum 80. Geburtstag am 22. November,

Prof. Dr. Theodor GÖLLNER zum 80. Geburtstag am 25. November,

Prof. Dr. Hermann DECHANT zum 70. Geburtstag am 29. November,

Prof. Dr. Peter ANDRASCHKE zum 70. Geburtstag am 1. Dezember,

Prof. Dr. Hans-Joachim SCHULZE zum 75. Geburtstag am 3. Dezember,

Dr. Harald HECKMANN zum 85. Geburtstag am 6. Dezember,

Prof. Dr. Klaus-Peter KOCH zum 70. Geburtstag am 11. Dezember,

Prof. Dr. Sieghart DÖHRING zum 70. Geburtstag am 12. Dezember.

*

Dr. Hartmut HEIN hat sich an der Universität zu Köln habilitiert und am 20. Mai 2009 die *Venia legendi* für das Fach Musikwissenschaft erhalten. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Musik-Interpretation als „tour de force“: Diskursformationen und aufführungsästhetische Positionen nach Adorno*.

Prof. Dr. Eva RIEGER (Universität Bremen) wurde auf der letzten Jahrestagung der American Musicological Society (AMS) die Ehrenmitgliedschaft verliehen. Diese erhielt sie für ihre „bedeutenden musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen“. Die Auszeichnung erfolgte insbesondere dafür, dass sie sich mit der Geschlechter- und Genderforschung seit über dreißig Jahren befasst und zahlreiche Jahrgänge von Studierenden beeinflusst hat.

Prof. Dr. Thomas SCHIPPERGES (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig) hat einen Ruf auf die W3-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim erhalten.

Für seine Verdienste um die französische Musikkultur und die deutsch-französischen Musikbeziehungen wurde Prof. Dr. Herbert SCHNEIDER (Mainz) am 25. September 2009 von der französischen Regierung zum *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres* ernannt. Die hohe Auszeichnung wird an Persönlichkeiten vergeben, „qui se sont illustrés

par leurs créations dans le domaine artistique ou littéraire, ou par la contribution qu'elles ont apportée au rayonnement de la culture en France et dans le monde“.

Dr. Peter WOLLNY hat sich im Juni 2009 an der Universität Leipzig für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*.

*

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln läuft seit dem Frühjahr 2008 ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördertes Projekt unter dem Titel *Der Karajan-Diskurs. Zur gesellschaftlichen und musikalischen Inszenierung eines Dirigenten-Mythos*. Einer Aufarbeitung der Rezeption Karajans in verschiedenen Medien und historischen wie aktuellen Diskurssträngen (nicht zuletzt auch im Rückblick auf das Karajan-Jahr 2008) soll ein aktueller Versuch der Bestimmung seines interpretationsgeschichtlichen und -ästhetischen Standorts zur Seite gestellt werden. Daraus ergeben sich zwei Teilprojekte: eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Behandlung von Aspekten der Image-Bildung (bzw. des ‚Startums‘) Karajans sowie auch die Darstellung eines ‚musikalischen Diskurses‘ in Ton- und Bild-Aufzeichnungen Karajans aus einer genealogischen, im Hinblick auf diverse Antipoden historisch-vergleichenden Perspektive. Mit der Durchführung des auf drei Jahre angelegten Projekts unter Leitung von Prof. Dr. Wolfram Steinbeck betraut sind PD Dr. Hartmut Hein und Ricarda Kopal M. A. Weitere Informationen und Kontakt unter: www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/karajan/index2.html (eine Präsentation des Projekts im Rahmen der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung 2009 in Tübingen wird dort ebenfalls ab Oktober abrufbar sein).

Durch den wissenschaftlichen Leiter der Stiftung Mozarteum Salzburg, Dr. Ulrich Leisinger, wurden zwei ohne Autorenbezeichnung überlieferte Klavierstücke mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit als unbekannte Werke des jungen Wolfgang Amadé Mozart identifiziert. Es handelt sich um einen umfangreichen Konzertsatz und ein Präludium, die sich am Ende des sogenannten Nannerl-Notenbuchs befinden, das Leopold Mozart 1759 für seine achtjährige Tochter Maria Anna („Nannerl“) anlegte und das auch für den Klavierunterricht von Wolfgang herangezogen wurde. Das Notenbuch enthält außer Übungsstücken auch die ersten Kompositionen Wolfgang Amadé Mozarts.

Die beiden in der Handschrift Leopold Mozarts überlieferten Klavierstücke galten bisher als ano-

nyme Kompositionen. Sie wurden in der von der Internationalen Stiftung Mozarteum verantworteten Neuen Mozart-Ausgabe zwar im Rahmen der Edition der Notenbücher der Familie Mozart 1982 herausgegeben, aber seinerzeit nicht als Kompositionen des jungen Mozart erkannt. Die neue wissenschaftliche Herleitung von Ulrich Leisinger, die sich auf den Schriftbefund und stilistische Kriterien stützt, belegt mit großer Wahrscheinlichkeit, dass die Stücke vom jungen, im Notenschreiben noch ungeübten Mozart stammen, der seine Werke dem Vater zum Aufschreiben am Klavier vorspielte.

Die erstmalige Aufführung des Werkes inklusive der neuen Orchesterergänzung von Robert D. Levin wird in der Mozartwoche 2010 (22.–31.1.2010) stattfinden. Schon immer war es Aufgabe der Internationalen Stiftung Mozarteum, ihre wissenschaftlichen Ergebnisse auch in ihren Konzerten aufzugreifen. Zugleich plant die Stiftung auch die Veröffentlichung des vollständigen Notenmaterials und einer Audioaufnahme der Fassung mit Orchesterergänzung.

Vom 18. bis 21. März 2010 findet an der Paro-Lodron-Universität Salzburg und der Universität Mozarteum Salzburg die Tagung *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik* statt. Informationen zum Programm und zur Anmeldung: Tel. +43(0)662/8044-4600; E-Mail: andrea.gotttdang@sbg.ac.at.

Seit der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung in Tübingen befindet sich eine Fachgruppe im Aufbau, die sich an den wissenschaftlichen Nachwuchs wendet. Ziele der Gruppe sind einerseits die Interessenvertretung jüngerer Mitglieder vor der Gesellschaft und andererseits die inhaltliche Arbeit an eigenen Themengebieten. Bei Interesse wenden Sie sich bitte per E-Mail an Gunnar Wiegand unter: gunnar.wiegand@musik.uni-giessen.de.

*

Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung

Die Jahrestagung 2009 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 16. bis 19. September auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen statt. Die Themen der beiden Symposien lauteten „Sprachen und musikalische Gattungen“ und „Aneignung und Ausblick. Franz Schuberts kompositorische Auseinandersetzung mit musikalischen Gattungen“. Im Rahmen der Tagung bestand für junge Musikwissenschaftler die Möglichkeit zum Vortrag von thematisch freien Referaten. Außerdem nutzten die Fachgruppen der Gesellschaft wie in den Vorjahren die Tagung für ihre jährlichen Sitzungen.

In der Eröffnungsveranstaltung der Tagung wurde erneut der Hermann Abert-Preis der Gesellschaft für Musikforschung vergeben. Preisträgerin des Jah-

res 2009 ist Frau Privatdozentin Dr. Melanie Wald-Fuhrmann, Basel. Professor Dr. Hartmut Schick hielt die Laudatio und überreichte die Urkunde.

Im Rahmen der Mitgliederversammlung, die am 18. September stattfand, wurde Professor Dr. Artur Simon, Berlin, die Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft verliehen. Der Präsident der Gesellschaft, Professor Dr. Detlef Altenburg, würdigte in seiner Laudatio die Verdienste von Prof. Dr. Simon um die Musikwissenschaft.

Weiterhin wurde in der Mitgliederversammlung nach Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin dem Vorstand auf Vorschlag des Sprechers des Beirats einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2009 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich zuvor in ihrer Sitzung am 17. September von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt.

In der Sitzung des Plenums wurde satzungsgemäß ein neuer Vorstand gewählt. In das Amt des Präsidenten der Gesellschaft wählte die Versammlung Prof. Dr. Wolfgang Auhagen. Als Vizepräsidentin wurde Frau Prof. Dr. Dörte Schmidt gewählt. und als Schriftführer Prof. Dr. Ulrich Konrad. Frau Dr. Gabriele Buschmeier wurde in ihrem Amt als Schatzmeisterin der Gesellschaft bestätigt. Zu persönlichen Mitgliedern des Beirats wählte die Versammlung: Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen, Prof. Dr. Rainer Kleinertz, Prof. Dr. Laurenz Lütteken, Prof. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Hartmut Schick, Frau Prof. Dr. Nicole Schwindt, Prof. Dr. Walter Werbeck. Die Beiratsmitglieder bestimmten Frau Prof. Schwindt zu ihrer Sprecherin.

Die Mitglieder der Kommission Auslandsstudien wurden durch das Plenum ebenfalls neu gewählt. Die Kommission setzt sich nunmehr wie folgt zusammen: Prof. Dr. Rainer Kleinertz, Frau Dr. Helga Lühning, Prof. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Frau Prof. Dr. Dorothea Redepenning und Frau Dr. Christine Siegert. Die Kommissionsmitglieder bestimmten Prof. Dr. Rainer Kleinertz zu ihrem Sprecher.

Prof. Dr. Daniela Philippi und Prof. Dr. Joachim Veit wurden von der Versammlung erneut damit beauftragt, den Haushalt der Gesellschaft für das Geschäftsjahr 2009 zu prüfen.

Aus Anlass des 50-jährigen Bestehens der römischen Musikabteilung findet die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung vom 2. bis 6. November 2010 am Deutschen Historischen Institut in Rom statt. Der Jahrestagung in Rom gehen vom 11. bis 12. Juni 2010 in den Räumen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz einige Gremiensitzungen und Fachgruppentreffen, ein zentraler Vortrag sowie die ordentliche Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung voraus.

Die römische Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung wird am Anreisetag, dem 2. November 2010, abends mit einem Festakt und einem Empfang eröffnet. Vom 3. bis 5. November 2010 folgen unter dem Generalthema „Mobilität und musikalischer Wandel: Musik und Musikforschung im internationalen Kontext“ drei Hauptsymposien („Migration und musikalische Identität“, „Il mondo mediterraneo: Spazio musicale d'Europa“, „Europäische Musiker im Rom des 17. und 18. Jahrhunderts: Musik- und kulturgeschichtliche Annäherungen“), bei denen Simultanübersetzungen aus dem Italienischen und aus dem Französischen vorgesehen sind. Parallel dazu sind Roundtables, Freie Referate

(maximal 20 Minuten), Symposien der Fachgruppen und ein Rahmenprogramm geplant, darunter Führungen durch Rom als Musikstadt und am 6. November 2010 eine Exkursion nach Palestrina. Vorschläge für Freie Referate werden (mit kurzer Vita und halbseitigem Exposé) bis 28. Februar 2010 erbeten an:

Deutsches Historisches Institut in Rom
Musikgeschichtliche Abteilung,
Kennwort: Freie Referate GfM-Tagung 2010
Via Aurelia Antica 391
00165 ROMA (ITALIEN)
Informationen unter: <http://www.dhi-roma.it/gfm2010.html>

Die Autoren der Beiträge

ULRIKE VON HASE-SCHMUNDT, Studium der Kunstgeschichte und Archäologie in Frankfurt/Main und München. 1969 Promotion über klassizistische Porträtmalerei *Joseph Stieler 1781–1858*, ed. München 1971. 1970–1975 Forschungsstipendium der Fritz Thyssen-Stiftung zum Thema „Schmuck in Deutschland und Österreich 1895–1914“, ed. München 1977. Im Anschluss zahlreiche Arbeiten über Schmuck und Kunsthandwerk des frühen 20. Jahrhunderts. Seit 1979 Bearbeitung des Nachlasses der Malerfamilie Albrecht Adam (1786–1862), Schwerpunkt Schlachten-, Pferde- und Genremalerei im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Seit 1990 Untersuchungen und zahlreiche Publikationen zur Malerei am Hofe König Ottos von Griechenland in Athen. 1995 und 2002 Bearbeitung der 2. und 3. Neuauflage des *Künstlerlexikon* bei Ph. Reclam. Wissenschaftliche Buchbesprechungen. In *Die Musikforschung* 1970 und in der Jahresgabe des Vereins Beethoven-Haus Bonn 1983 Studien zu Bildnissen Ludwig van Beethovens.

UTE JUNG-KAISER, geboren 1942 in Essen, Erstes und Zweites Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien in den Fächern Schulmusik, Germanistik und Philosophie in Köln, Promotion 1968. Forschungsaufträge, acht Jahre Schuldienst. 1983 Habilitation in historischer Musikwissenschaft in Hamburg. Von 1983–2007 o. Professorin für Musikpädagogik (zunächst in München, dann in Frankfurt a. M.). Forschungsschwerpunkte: interdisziplinäre, ästhetische, kulturpädagogische und musikdidaktische Fragestellungen aus Musik, Literatur, Theologie und Bildender Kunst.

THOMAS KABISCH, geboren 1953, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Berlin und ist seit 1992 Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen. Publikationen zur Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts, speziell zur französischen Musik, zur Geschichte und Theorie der musikalischen Ausführung, zur Virtuosität, zur Geschichte der Musiktheorie. Neuere Publikationen: *Hans Kellers Functional Analysis und die Voraussetzungen des differentiellen Hörens*, in: *Musik & Ästhetik* Heft 49, 2009; *Lob der Bearbeitung*, in: *dissonanz/dissonance* Nr. 103, Sept. 2008; *Musik im Salon. Konvention und Nuance*, in: *Musiktheorie* 2008, Heft 2; *Über den Zusammenhang von musikalischer Autonomie und gesellschaftlicher Funktion*, in: *De musica disserenda* II/2, Ljubljana 2006; *August Halm: „Musikunterricht mit Hilfe des Klaviers“*, in: *EPTA-Dokumentation* 2004/2005, Düsseldorf 2006.

SONJA GESSE-HARM, geboren 1968 in Bremen, Studium der Musikwissenschaft sowie der Deutschen Sprache und Literatur an der Philipps-Universität Marburg (Magister Artium 1997). Promotion 2005 im Fach Musikwissenschaft bei Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring über das Thema *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*. Die Dissertation ist unter dem gleichen Titel 2006 in der Reihe Heine-Studien bei Metzler erschienen. Seither freiberuflich tätig.