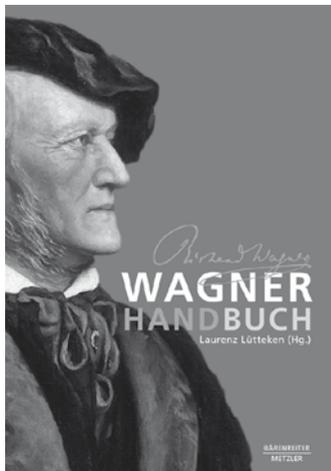


## Wagner-Handbuch.

Hrsg. von Laurenz Lütteken  
unter Mitarbeit von Inga  
Mai Groote und Michael  
Meyer.



Kassel: Bärenreiter und Stuttgart u.a.: Metzler 2012. XXX, 512 S., Ill., graph. Darst., Noten, geb., 69.95 EUR  
ISBN 978-3-476-02428-2

Eigentlich möchte man meinen, dass über Richard Wagner bereits so ziemlich alles gesagt worden ist – von der Wissenschaft, gleich welcher Fachrichtung, von Musikern, Komponisten Sängern, Dirigenten, Regisseuren, Philosophen und Dichtern gleichermaßen. Der Berg der Wagner-Literatur zählt heute unzählige Darstellungen zu Wagners Leben sowie Interpretationen seiner musikdramatischen Werke. Deren vielfältigen Erkenntnisse sind nicht selten widersprüchlich, kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, bewegen sich oft zwischen populärwissenschaftlichen Ansprüchen und höchstem wissenschaftlichen Niveau. Warum also noch ein weiteres umfangreiches Handbuch zu Wagners Leben und Werk? Sicherlich, es gäbe zweifellos dringendere Desiderate, wie beispielsweise eine immer noch ausstehende kritisch kommentierte Gesamtausgabe von Wagners Schriften.

Vor dem Horizont der mittlerweile unüberschaubaren Wagner-Literatur erscheint das von Laurenz Lütteken herausgegebene *Wagner Handbuch* keinesfalls als eine überflüssige Neupublikation im Vorfeld zu Wagners 200. Geburtstag, sondern als wahrer Glücksfall für all diejenigen, die Wagner wieder von seinem ursprünglichen Kern, nämlich von seinem kompositorischen wie dichterischen Schaffen her verstehen möchten. Hat sich die Wagner-Forschung in den letzten Jahrzehnten nahezu ostentativ an der außerordentlich heterogenen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte abgearbeitet, nimmt dieser Band einen erfrischenden Perspektivwechsel vor und befreit sich vom Ballast des ästhetisch-politischen Deutungswahns. Der Herausgeber verfolgt das ausdrückliche Ziel, „das Wissen über Wagner und seine Werke zusammenzufassen, nicht seine Wirkungen“ (S. X). Bewusst wird daher auch auf eine erneute ausführliche Darstellung der Rezeptionsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert fast vollständig verzichtet. Lediglich zwei Abschnitte am Ende des Buches widmen sich der Wagner-Rezeption. Nicht zuletzt trägt eine solche Konzeption auch dem aktuellen Bedürfnis Rechnung, wieder die musikwissenschaftliche Forschung stärker in den Mittelpunkt zu stellen. Die Beiträge der rund sechzig überwiegend musikwissenschaftlichen Autoren und Autorinnen verstehen sich als eine Art „Gegenstandssicherung“ (S. X), welche die Forschungsergebnisse über den Komponisten Wagner aus den letzten drei Jahrzehnten bündeln möchte.

Das Handbuch ist in zwölf größere Themenabschnitte gegliedert. Erfreulich umfangreich – mit mehreren Beiträgen – wurden die Abschnitte über signifikante Momente in Wagners Leben, über seine Beziehungen zu Politik und Gesellschaft sowie über seine Schriften konzipiert. Darunter auch bisher nur marginal beachtete Bereiche wie Wagners Tätigkeit als Dirigent. Wagner und der Antisemitismus

werden hier ebenso thematisiert wie seine politischen Aktivitäten, die Revolutionsjahre 1848/49 oder sein Verhältnis zu König Ludwig II. von Bayern. Einen umfassenden Einblick in das schriftstellerische Werk, dessen chronologische Entstehung und Wechselwirkung mit seiner Zeit, geben die Beiträge über Wagners Schriften und Ästhetik. Dieser Abschnitt enthält auch ein vollständiges alphabetisches Schriftverzeichnis mit entsprechenden Seitenkonkordanzen der beiden Schriftausgaben (GSD/SSD). Einen konzeptionell breiten Raum im Handbuch nimmt Wagners kompositorisches Werk ein. Neben grundlegenden Beiträgen zu seinem kompositorischen Denken (Werkidee, Motivtechnik, Orchesterbehandlung) werden Wagners Instrumental-, Vokal- und Bühnenwerke in Form von Werkbesprechungen einzeln dargestellt. Sie enthalten wiederum detaillierte Angaben zur Entstehung, zur Uraufführung, zu Personen und der Orchesterbesetzung, ferner eine Zusammenfassung der Handlung sowie einen ausführlichen Kommentar. Die letzten Abschnitte des Bandes widmen sich Wagner und seiner Zeit. Abschließende Ausblicke auf Cosimas Bayreuth und auf die kompositorische Wagner-Rezeption im 20. Jahrhundert runden das Handbuch ab.

Alle Einzelbeiträge enthalten am Ende kurze bibliographische Verweise. Zwar hätte man sich noch im Anhang eine aktuelle Auswahlbibliographie der wichtigsten Forschungsliteratur aus den letzten drei Jahrzehnten gewünscht, doch hätte dies sicherlich den konzeptionellen Rahmen des Handbuchs gesprengt. Dafür bietet der Band andere zusätzliche Extras wie das Schriftverzeichnis, ein Werkregister oder eine dem Vorwort nachgestellte „Zeittafel“ mit Angaben zu Wagners Leben/Werk sowie der Zeit- und Kulturgeschichte. Die Darstellung bewegt sich auf dem gewohnt exzellenten Niveau der Handbuch-Reihe bei Bärenreiter/Metzler. Zum Auftakt des Gedenkjahres 2013 leistet dieser Band einen rundum gelungenen Beitrag, da er nicht nur den aktuellen Stand der Wagner-Forschung bestens dokumentiert, sondern sich auch in seiner übersichtlichen Form und mit dem praktischen Handbuchcharakter an einen sehr breiten Leserkreis richtet.

Karsten Bujara

**Christian Thielemann**  
unter Mitwirkung von  
Christine Lemke-Matwey  
Mein Leben mit Wagner.

Er dürfte der bedeutendste Wagner-Dirigent der Gegenwart sein: Christian Thielemann. Auf sein erstes Engagement in Bayreuth hat er geraume Zeit warten müssen. Heute ist er auf dem grünen Hügel in einer Leitungsfunktion. In seinem jüngst erschienenen Buch *Mein Leben mit Wagner* gesteht er: „Es gibt nichts Höheres und für mein persönliches Ausdrucks- und Schönheitsbedürfnis nichts Befriedigenderes“ als Wagner in Bayreuth dirigieren zu dürfen (S. 36).



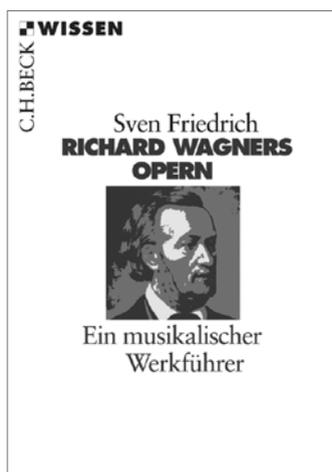
München: C. H. Beck 2012.  
319 S., Ill., Noten, Pb., 19.95 EUR  
ISBN 978-3-406-63446-8

Das ist das Bekenntnis eines Wagner-Enthusiasten, dem die Musik des Bayreuther Meisters alles bedeutet. Ausführlich schildert er in diesem Band seinen Weg zu Wagner und bekennt, dass es in seiner Jugend durchaus noch andere Komponisten gab, die er schätzte, wie z. B. Gustav Mahler, dass aber der Genius Wagners schließlich immer mehr die Oberhand in ihm gewann und schließlich den Sieg davontrug. Hier wurde der Grundstein zu einer lebenslangen Beschäftigung mit den Werken Wagners gelegt, die Thielemann als „Hexenküche“ (S. 44) bezeichnet. Bayreuth ist für ihn immer ein Mythos gewesen, daran änderte sich auch nichts, als er im Jahre 1981 zum ersten Mal von der Festspielleitung engagiert wurde und Daniel Barenboim beim *Tristan* assistierte. Dem „Opium dieses Hauses“ (S. 91) konnte er sich fortan nie mehr entziehen. Einfühlsam nimmt Thielemann den Leser bei der Hand und tritt mit ihm eine Reise durch den Wagner-Kosmos an, dem seine ganze Liebe gilt und den er mit großer Begeisterung und obendrein sehr informativ schildert. Detailliert und kenntnisreich berichtet er von der einmaligen Bayreuther Akustik, aufgrund derer ein Dirigent in Bayreuth ganz anders an die Wagner'schen Werke herangehen muss als in anderen Opernhäusern. Er informiert über die „Verbrechergalerie“ des Festspielhauses – das sind die Bilder sämtlicher Dirigenten, die jemals in Bayreuth dirigiert haben – und unternimmt auch Ausflüge in das „sogenannte Weltanschauliche“. Allgemeine Themen werden ebenfalls gestreift. Im letzten Teil des Buches befasst sich der Autor ausführlich mit den Musikdramen Wagners, wobei er auch dessen „Jugendsünden“ miteinbezieht. Er schildert kurz, leider aber nicht immer ganz genau, den Inhalt der Jugendwerke, wartet mit trefflichen Ausführungen über die Musik auf und stellt abschließend seine Lieblingsaufnahmen der jeweiligen Oper vor. Leider unterlaufen ihm manchmal auch Fehler, die vermeidbar gewesen wären. Dennoch ist das Buch sehr zu empfehlen.

Ludwig Steinbach

**Sven Friedrich**  
Richard Wagners Opern.  
Ein musikalischer  
Werkführer.

Als erster Einstieg dient Sven Friedrich – gleichsam als „Orchester-vorspiel“ – die Betrachtung der musik- und kulturhistorischen Stellung und Ästhetik des musikdramatischen Œuvres Richard Wagners. Ausgehend vom Frühwerk über die romantischen Opern bis hin zum Musikdrama werden in chronologischer Reihenfolge alle Opern Wagners vorgestellt. Im Zentrum stehen neben der Darstellung und Kommentierung der Handlung jeweils die Entstehungshintergründe des Librettos sowie seine Entwicklungsgeschichte. Diese Informationen werden durch geschickte Einbindung von Selbstaussagen Wagners und anderen zeitgenössischen Äußerungen ergänzt.



München: C. H. Beck 2012  
(C. H. Beck Wissen. 2220).  
128 S., Pb., 8.95 EUR  
ISBN 978-3-406-63305-8

Obwohl der Untertitel *Ein musikalischer Werkführer* anderes vermuten lässt, kommen Friedrichs Ausführungen ohne Notenbeispiele und Abbildungen aus. Trotz der allgemein gehaltenen musikalischen Anmerkungen vermisst man als Leser keine Analyse der Leitmotivik o. Ä., da dem Autor eine in sich schlüssige Wiedergabe des Inhalts, verbunden mit Stellungnahmen zur Interpretation auch der musikalischen Symbolik, gelungen ist. Die chronologische Betrachtung der Werke macht auch die kompositionstechnische Entwicklung Wagners und die Beziehung der Opern zueinander gut nachvollziehbar.

Als „Orchesternachspiel“ wird kurz die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte, besonders mit Blick auf die Bayreuther Festspiele und die unumgängliche Auseinandersetzung mit der politischen Ideologisierung von Wagners Werken, beleuchtet. Ein kleiner Literaturanhang belegt unter anderem die zitierten Schriften und Briefe des Komponisten.

Sven Friedrichs launig-ironischer Sprachstil ist vermutlich Geschmackssache. Doch wenn man sich als Leser darauf einlässt, erhält man eine unterhaltsame Einführung in Wagners Opernwelt, die auf erfrischende Weise fern der teils religiös anmutenden Verehrung des Komponisten ist, ohne dessen Bedeutung für die Musikwelt zu schmälern.

Ingrid Jach

### Hannes Heer, Jürgen Kesting und Peter Schmidt

Verstummte Stimmen.  
Die Bayreuther Festspiele und die „Juden“ 1876 bis 1945 [Begleitband zur Ausstellung].

Am 13. August 1876 fanden in Bayreuth zum ersten Mal die Wagner-Festspiele statt. Auf dem Programm stand *Rheingold*. Die ersten Worte sang damals Lilly Lehmann, eine Angehörige ausgerechnet des Volkes, dem Wagner zeitlebens immer feindlich gegenüberstand: den Juden. Den Kindern Israels und ihren Geschicken bei den Bayreuther Festspielen von 1876 bis 1945 ist der vorliegende Band gewidmet, der auf einer von Hannes Heer, Jürgen Kesting und Peter Schmidt initiierten Ausstellung im Festspielpark Bayreuth und in der Ausstellungshalle Neues Rathaus Bayreuth vom 22. Juli bis 14. Oktober 2012 beruht. Dieser umfangreiche Wälzer spricht sehr viele Fragen zum Thema an und ist ausgesprochen informativ. Er beschäftigt sich nicht nur mit den in Bayreuth zum Einsatz gekommenen jüdischen Sängern, Dirigenten und Orchestermusikern, sondern gibt eine umfassende Darstellung über mehrere Epochen der Festspiele, in denen die Juden in Bayreuth alles andere als beliebt waren und von der jeweiligen Festspielleitung in den großen Wagner-Partien nicht gerade häufig und nur mit Widerwillen eingesetzt wurden. Dabei waren einige der besten Wagner-Sänger Juden, so beispielsweise Alexander Kipnis, Emanuel List und Friedrich Schorr, um nur drei Beispiele zu nennen. Die von Cosima Wagners Lieblingsdirigenten



Berlin: Metropol 2012. 412 S.,  
III., 24.00 EUR  
ISBN 978-3-86331-087-5

Felix Mottl aufgestellte Maxime „Wenn es nicht sein muss, wollen wir doch die Juden außen lassen“ (S. 90) galt in Wagners Festspielhaus über Jahrzehnte hinweg und hatte eine nachhaltige „Diffamierung und Ausgrenzung jüdischer Künstler“ (S. 91) zur Folge. Deutlich wird, dass der Antisemitismus des Bayreuther Meisters, dem er in Essays wie „Das Judentum in der Musik“ oder „Erkenne dich selbst“ Ausdruck verliehen hat, auf seine Nachfolger/innen im Amt der Festspielleitung übergegangen ist. Wenn man das Buch liest, gewinnt man den Eindruck, dass Cosimas Judenhass noch ausgeprägter war als der ihres Mannes und dass auch der Sohn Siegfried Wagner dieser menschenverachtenden Mentalität stärker anhing, als man es bisher angenommen hat. Das von ihm erlassene „Toleranzedikt“ in Sachen Juden beruhte lediglich auf taktischen Gründen, um Sponsoren nicht abzuschrecken, und war letztlich nur Schall und Rauch. Ein großer Abschnitt gilt der Beziehung des Hauses Wahnfried zu Hitler. Die ganze krasse Tragweite des Antisemitismus der früheren Wagners zeigt sich am Beispiel des noch von Richard Wagner selbst 1882 eingesetzten Dirigenten der Uraufführung des *Parsifal*, Hermann Levi, der es im Bayreuth Cosimas besonders schwer hatte und von den Familienmitgliedern vielfach angefeindet wurde. Trotz aller Verachtung, die ihnen entgegenschlug, hatten es zeitweilig dennoch engagierte jüdische Sänger/innen, die hier in kurzen Lebensläufen vorgestellt werden, leichter als Levi. Es sind schon tiefschürfende, betroffen machende Einblicke, die sich dem Leser hier erschließen. Der Band ist insgesamt durchaus zu empfehlen. Es darf aber nicht verschwiegen werden, dass er auch Fehler enthält, die auf nachlässiger Recherche beruhen und vermeidbar gewesen wären. So hat sich beispielsweise der renommierte jüdische Heldenbariton Max Dawison im Jahre 1889 in Bayreuth nicht für „Heinrich den Schreiber“ – übrigens eine Tenorpartie – beworben, sondern für „Wolfram von Eschenbach“. Darüber hinaus enthält diese Publikation neben inhaltlichen auch zahlreiche äußere Fehler, die von einem ziemlich oberflächlichen Redigieren zeugen und ein etwas schales Licht auf ein Buch werfen, das eindeutig zu den wichtigsten neuen Veröffentlichungen zum Thema „Bayreuth und die Juden“ gehört.

Ludwig Steinbach

## Regensburger Domorganisten.

Zum 150. Todestag von Carl Proske (1794–1861) und zum 80. Geburtstag von Eberhard Kraus (1931–2003) [Katalog zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, 20.5.–22.7.2011].  
Hrsg. von Paul Mai.



Regensburg: Schnell & Steiner 2011 (Bischöfl. Zentralarchiv u. Bischöfl. Zentralbibliothek Regensburg, Kataloge u. Schriften. 30). 292 S., Ill., Pb., 29.95 EUR ISBN 978-3-7954-2527-2

Wer die Tätigkeit und die Tradition von Domorganisten in den Blick zu rücken versucht, muss auch allen Grund dazu haben: Wie der Titel bereits andeutet, galt es in Regensburg, einiger Jubilare zu gedenken. Der 2003 verstorbene Domorganist Eberhard Kraus, ein vielfältig wirksamer Dozent, Sachverständiger, Autor, Komponist und Herausgeber von älteren Notenhandschriften aus lokalen Archiven, wäre 2011 80 Jahre alt geworden. Der Kirchenmusikforscher und -reformer Dr. med. Carl Proske verstarb vor 150 Jahren. Er zählt nicht direkt zur Reihe der Regensburger Domorganisten, da er im Jahr 1829 auf dieses Amt zugunsten von Joseph Hanisch (1812–1892) verzichtet hatte. Dieser bekam den Domorganistendienst auf Proskes Vorschlag hin im Alter von 17 Jahren übertragen, hatte ihn 63 Jahre lang inne und hätte im Übrigen 2012 seinen 200. Geburtstag begangen. Seit 420 Jahren sind am Dom St. Peter Organisten belegt, eine Orgel existierte spätestens seit 1584.

Eine kleine Geschichte der dortigen Orgeln und Orgelbauer darf in dem aus Primärquellen gespeisten Aufsatz- und Ausstellungsband natürlich nicht fehlen: Genannt wird z. B. die Aufstellung einer Domorgel 1774 durch den bekannten Regensburger Orgelbauer Franz Jakob Späth (1714–1786), ferner die 1839 von Johann Heinsen (1797–1849) aufgestellte neue Orgel (Standort von nun an hinter dem Hochaltar, zuvor auf der südlichen Musikempore). 1905 folgte eine von Martin Binder (1849–1904) entwickelte Orgel, die 1950 durch Eduard Hirschrodt (1906–1990) erweitert wurde, 1989 eine Neuanfertigung durch die Firma Mathis und zuletzt die nun an der Nordwand frei schwebende Orgel, eine Pioniertat der Firma Rieger, eingeweiht am Cäcilientag des Jahres 2009 mit einem erstmals sichtbaren großen Orgelprospekt.

Das 18. Jahrhundert weist in Regensburg an Orgelbauern neben Späth auch Schmal, Herberger und Mälzel auf, den Vater des später so bedeutenden „k. und k. Hof-Mechanikus“ und Erfinders. Die Geschichte der Organisten wie auch die musikalische Messgestaltung ist bekanntermaßen stets in Verbindung mit dem jeweiligen Domkapellmeister zu sehen, der die musikpädagogische Verantwortung über den Domchor (spätere „Domspatzen“) trägt, was eine einleitende chronologische Übersicht nur andeuten kann.

Die auf den Seiten 243 bis 274 des Buches behandelte Ausstellung widmete sich vor allem den Biographien von Proske, Hanisch, Josef Renner (1868–1934), Karl Kraus (1895–1967), seinem Sohn Eberhard Kraus und Franz Josef Stoiber, der seit 1996 den Organistendienst am Dom versieht, ergänzt durch Bildmaterial und Informationen aus den jeweiligen Nachlässen. Sie zeigte aber auch ältere archiv- und bibliothekseigene Einzelfunde zum 17. und 18. Jahrhundert sowie kleinere Musikinstrumente (Clavichord, Physharmonika und Harmo-

nium) aus dem früheren Besitz von Eberhard Kraus, der zudem im Katalog mit einem 20-seitigen Werkverzeichnis vertreten ist.

Neben den vortrefflich ausgearbeiteten wissenschaftlichen Artikeln mit ihren zahlreichen neuen Erkenntnissen vermitteln die etwa 100 im Katalog abgedruckten Farbfotos von Notendruckern und -manuskripten, Portraits und Plakaten einen guten Eindruck über den (bisher in vielen Städten eher stiefmütterlich behandelten) Bereich des musikalischen Schaffens und Wirkens dieser im direkten kirchlichen Dienst für Gott, Bischof und die Gemeinde stehenden Organisten. Das Buchcover mit der raffinierten Synopse von zwölf autographen Namenszügen der im Buch behandelten Regensburger Organisten des 19. bis 21. Jahrhunderts wirkt – im Verbund mit einer Ansicht der neuen Domorgel – sozusagen als Blickfang. Ein umfangreiches Personenregister von 13 Seiten rundet den Band ab. Das Druckwerk ist unbedingt zu empfehlen, obgleich die Thematik für manchen Käufer zunächst einigermaßen orts- oder regionalspezifisch anmuten mag – ein Vorurteil, das schnell verfliegt.

Manfred Sailer

### Hans Günther Bastian

Musik(v)erziehung –  
Denkimpulse.  
Gedanken, Thesen,  
Aphorismen, Metaphern,  
Bonmots. Ein etwas  
anderes Sach-  
und Lesebuch zur  
Musikpädagogik.

Hans Günther Bastian (1944–2011) darf mit Recht als wichtige Persönlichkeit der Musikpädagogik in der Bundesrepublik eingeschätzt werden. Als Spiritus Rector vielfältiger, anerkannter Forschungsprojekte, Autor wegweisender Publikationen und Streiter für die Belange der musikalischen Bildung in ihrer ganzen Breite hat er bis zu seinem Tod mit wichtigen Impulsen die musikpädagogische Diskussion und so manche fachpolitische Auseinandersetzung bestimmt. Viele seiner in diesem Buch zu findenden Ansichten und sprachlich oft gekonnt zugespitzten Formulierungen wird der Leser im Geiste teilen, allerdings auch bald als irgendwie schon bekannt rezipieren. Beim Lesen stößt man zunehmend auf Allgemeinplätze, welche die heutige Brisanz allgemein musikkultureller sowie -pädagogischer Fragestellungen eher im Sinne eines komprimierten, nicht immer fairen argumentativen Rundumschlages gegen alle (die Kollegen, besonders die an den Musikhochschulen, die Medien, die Politiker etc.) erleben lassen.

Aber hätte es eines solchen Rundumschlages zwischen geistvoll artikulierter Altersweisheit, aber auch naiv anmutender Tendenz zum parlierenden Sammelsurium bedurft? Und mehr noch: War bzw. ist die Veröffentlichung überhaupt sinnvoll? So mancher Abschnitt entpuppt sich als Abschreibübung aus eigenen Beiträgen in früheren Publikationen – allerdings ohne deren korrekte Kennzeichnung (vgl. z. B. S. 163, 2. Abschnitt, mit Bastians Äußerungen in Band 12 der



Augsburg: Wißner 2012 (Forum Musikpädagogig, Augsburgische Schriften. 101). 234 S., Ill., Pb., 19.80 EUR  
ISBN 978-3-89639-825-3

Reihe „Musikpädagogische Forschung“, Essen 1991, S. 226). Eine Auseinandersetzung mit originalen Beiträgen Bastians im damals aktuellen Kontext (!) brächte wohl mehr Gewinn für die Positionierung zu den nach wie vor offenen Problemen im Umfeld des Musikunterrichts und der musikalischen Bildung insgesamt.

Der vorliegende Band 101 der Augsburgische Schriften hält leider in vielen Passagen auch den Anforderungen an eine Veröffentlichung mit wissenschaftlichem Anspruch (immerhin in der Reihe Forum Musikpädagogik) nicht stand. Wiederholungen (Passagen die, wie die oben genannte, offensichtlich nachträglich aus anderen Beiträgen einfach übernommen wurden; vgl. hierzu auch S. 33 und S. 112, jeweils letzter Absatz) sowie häufig oberflächliche Quellenbelege sollten in seriöser Fachliteratur nicht vorkommen. So sind viele genannte bzw. zitierte Autoren im Literaturverzeichnis nicht auffindbar (vgl. etwa S. 181 und S. 191 und die dort genannten Autoren wie z. B. Auerbach, Bamberger, Heller, Winner & Martino). Die Konzeption als *ein etwas anderes Sach- und Lesebuch zur Musikpädagogik* (so der Untertitel) ist nicht immer nachvollziehbar, vor allem, wenn musikpädagogische Themenstellungen kaum oder gar nicht im jeweiligen Textteil evident sind (z. B. Kapitel „Bonmots in (Fest)Reden“ und „Über Kritik“). Hier scheint es eher, dass H. G. Bastian – oder der Herausgeber Rudolf-Dieter Kraemer (?) – möglichst viele Problemfelder, die sich in einem langen Arbeitsleben als Forscher und Lehrender ergeben haben, angerissen haben wollte. Zumindest vom Herausgeber wären hier aber kluges Abwägen und solide Editionstätigkeit erwartbar gewesen.

Auffällig erscheint bei der Lektüre auch, dass eigentlich nur Statements aus der Sicht bzw. zur Situation der ‚alten‘ Bundesrepublik zu finden sind. Wurden die Entwicklungen in den ‚neuen‘ Bundesländern, z. B. die wesentlich intensivere unterrichtspraktische Orientierung der Lehramtsstudiengänge und deren Umsetzung an Universitäten seit zwei Jahrzehnten, nicht zur Kenntnis genommen?

Aus den genannten Gründen kann die Rezeption des vorliegenden Buches nur mit gebotener Sensibilität, aber auch kritischer Distanz erfolgen – und auch nur in diesem Sinne ist die Lektüre zu empfehlen.

Hans-Peter Wolf

**Goethe und die Musik.**  
Hrsg. von Walter Hettche  
und Rolf Selbmann.

Goethe und die Musik wird wohl ein endloses Thema bleiben, denn Goethes Erfahrungen mit und seine Einstellungen zur Musik und seine musizierenden Zeitgenossen waren zu vielschichtig und auch zu widersprüchlich, als dass sie je ein für allemal geklärt werden könnten. Das zeigt schon die sehr um Vollständigkeit und



Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. 187 S., Abb., Notenbsp., Pb., 28.00 EUR  
ISBN 978-3-8260-4378-9

Aspektreichtum bemühte Einleitung zu diesem Sammelband, der auf der Grundlage einer Vortragsreihe in der Münchener Goethe-Gesellschaft im Winter 2008/09 zusammengestellt wurde. In dieser Einleitung glauben die Herausgeber, ohne einen Hinweis auf Goethes die Musik und Musiker betreffenden Stücke aus seinen „Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog ‚Rameaus Neffe‘ erwähnt wird“, die Goethe seiner Übersetzung von Diderots Schrift beigegeben hatte, auskommen zu können, obwohl Goethe sich hier bemühte, einige durchaus grundsätzliche Dinge anzusprechen. Schön ist an dieser Einleitung immerhin, dass Goethes Entwurf zu einer Tonlehre hier gebührend beachtet wird. Aber das Themenfeld dieser Vorträge stand eher unter einem ganz anderen Aspekt, nämlich dem, welche Rolle Musik in Goethes literarischen Werken spielt, angefangen von der literarisch-musikalischen Zwitter-Gattung des Liedes, bis hin zu erzählender Prosa und Drama.

Unmusikalisch war Goethe jedenfalls nicht, im Gegenteil: Er war von der ungeheuren Gewalt der Musik ergriffen und fürchtete ihre Dominanz über seine Poesie. Das kann Egon Voss in seinem einleitenden und tiefeschürfenden Beitrag gut demonstrieren. Er handelt von unterschiedlichen Vertonungen einiger Lieder und Balladen Goethes, die zum Teil aus dessen Theaterstücken oder Romanen stammen. Goethes Ideal eines nicht durchkomponierten Liedes, sondern einer strophisch unverändert, aber ungleich im Ausdruck wiederkehrenden Liedmelodie für seine Verse, haben nur wenige seiner Zeitgenossen sklavisch erfüllt, nicht einmal sein engster Freund Zelter. Schon Mozart scherte aus und vertonte das dramatische Lied *Das Veilchen* aus dem von Reichardt vertonten Singspiel *Erwin und Elmire* als Klavierlied mit dramatischen Momenten und auch rezi-tativischen Mitteln (was Voss unerwähnt lässt und erst Loewe und Schubert zuspricht) und betonte die Rolle des Klaviers, weswegen es auch unbefriedigend bleibt, dass Voss bei aller Sorgfalt dem Leser in seinen Notenbeispielen bis auf wenige Ausnahmen den Klavierpart vorenthält. Den zu kennen ist aber spätestens bei Loewes *Erkönig*-Vertonung unerlässlich.

Was eine im Ausdruck variierte Wiederholung bzw. eine wiederholte, mit neuen Erfahrungen angereicherte Spiegelung von Personen und Situationen ist, und wie sich das im Vortrag ihrer eigenen Lieder bei Mignon und dem Harfner und in der Art, wie Wilhelm Meister sie anhört, niederschlägt, und welche unterschiedlichen Bedeutungen ihnen Wilhelm als Romanfigur und der Erzähler in Goethes Roman beilegen, entfaltet aufs Sensibelste Rolf Selbmann. Seine Befürchtung, sich den ausgetretenen Pfaden einer Interpretation dieser Lieder zu nähern, sind völlig unbegründet.

Des Weiteren im Einzelnen: Gabriele Brandstetter interpretiert Mi-

gnons Eiertanz nach der Melodie eines Fandango als eine zwar aus der tänzerischen Virtuosität kommende, aber der öffentlichen Aufführung enthobene intime Gabe an Wilhelm und grenzt diese Auffassung gegen die tradierten sprichwörtlichen Eiertänze und gegen andere Rezeptionsmuster ab. Oliver Huck erläutert am Beispiel der Adaptation der Faust-Musik von Gounod für so genannte Tonbilder oder singende Bilder am Anfang des 20. Jahrhunderts ein Phänomen der Übergangsperiode zwischen Stumm- und Tonfilm. Edith Zehm stellt ihre Darstellung der Freundschaft zwischen Goethe und Zelter unter konkrete Aspekte des gegenseitigen Lernens und der Erfüllung von Goethes Konzeption musikalischer Lyrik durch Zelters Vertonungen seiner Lieder, wie auch der Abfassung der Tonlehre und der Aufklärung über die Entstehung und den Charakter der Tongeschlechter Dur und Moll. Auch Abraham Mendelssohns Rolle beim Knüpfen der Freundschaft zwischen diesen beiden ist hier angemessen benannt. In Gerhard Neumanns wunderlicher Interpretation der Novelle von Goethe wird eine besänftigende, kulturstiftende Funktion der Musik zwar affirmativ benannt, er will sie aber in einer höheren Stufe von Lyrik aufgehoben wissen. Helga Lühning zeigt wie die zwiespältige Stellung Bettine Brentanos, späterer von Arnims, zwischen Goethe und Beethoven in ihrer Verehrung der Beethoven'schen Vertonungen Goethes quasi ihre Erlösung findet. Helmut Koopmann will zeigen, wie das Humanitätsideal und die Vernunftgläubigkeit scheitern können, wenn sie sich der Gefahren des totalitären Rausches, der auch von einer dämonischen Interpretation der Musik genährt werden kann, nicht bewusst sind – exemplifiziert an der Bearbeitung des Faust-Stoffes durch Thomas Mann: Hier steht der resignierende Humanist Zeitblohm gegen den seinen Dämonologien erliegenden Leverkühn.

Fazit: Der Band eröffnet tatsächlich neue Perspektiven und sollte in keiner gut sortierten Musikbibliothek als Quelle der Information und Reflexion fehlen.

Peter Sühring

### Lutz Felbick

Lorenz Christoph Mizler  
de Kolof. Schüler Bachs  
und pythagoreischer  
„Apostel der Wolffischen  
Philosophie“.

Die verschlungene und vielschichtige Biographie des Bach-Schülers Lorenz Christoph Mizler (1711–1778) stellt gerade wegen ihrer interdisziplinären Verflechtungen – Mizler arbeitete u. a. im Bereich der Musikpraxis, Musiktheorie, Philosophie, Mathematik, Medizin und im Verlagswesen – eine besondere Herausforderung für die musikwissenschaftliche Forschung dar. Erschwert wird die Untersuchung ferner durch die räumliche Disposition von Mizlers Wirken, der, nach seiner Gymnasialzeit in Ansbach, in Leipzig studiert hatte, 1738 die bekannte „Societät der musicalischen Wissenschaft-



Hildesheim u. a.: Olms 2012  
 (Hochschule für Musik und  
 Theater „Felix Mendelssohn  
 Bartholdy“ Leipzig – Schrif-  
 ten. 5). 596 S., 62 Abb., brosch.,  
 78.00 EUR  
 ISBN 978-3-487-14675-1

ten“ gegründet hatte und sich 1743 schließlich nach Polen wandte, wo er – abgesehen von kurzen Unterbrechungen – den Rest seines Lebens verbrachte. Die eigentliche Herausforderung besteht jedoch nicht im Nachzeichnen seines Lebensweges und dem Aufzeigen seiner umfassenden Vernetzung in der gelehrten Welt des mittleren 18. Jahrhunderts, sondern vielmehr in der qualifizierten Rekonstruktion seiner musiktheoretischen und philosophischen Ansichten, deren Einfluss auf Bach vielfach diskutiert wurde.

Lutz Felbick widmet sich dieser Aufgabe, indem er zunächst den weltanschaulichen Diskurs des beginnenden aufgeklärten Zeitalters und dessen Dimensionen für das lebenspraktische Umfeld des jugendlichen Mizler aufzeigt und die intellektuelle Beeinflussung des angehenden Gelehrten untersucht. Dabei eröffnet er dem Leser, der sich Mizler in der Regel mit einem musikhistorischen Interesse nähert, eine philosophische Welt, die im unmittelbaren Arbeitsumfeld Johann Sebastian Bachs zur Blüte gelangte. Ihr Zentrum war der Philosoph Christian Wolff, der nicht nur mit seinen Überlegungen zur Natürlichen Theologie die Autorität der biblischen Orthodoxie in Frage stellte, sondern mit seiner mathematisch-demonstrativen Erkenntnismethode auch die Wissenschaften revolutionierte. Auf der Grundlage eines gründlichen Studiums der Wolff'schen Philosophie widmete Mizler sich der Anwendung dieser Methode auf die Fragestellungen der Musiktheorie; begleitet wurden seine Bemühungen von der Idee der Wiederbelebung einer Musikphilosophie nach antikem Vorbild. Mizlers Arbeiten resultierten in seinem Manuskript gebliebenen – und schließlich leider verschollenen – musiktheoretischen Hauptwerk (*De usu ac praestantia Philosophiae Wolffianae in musica*), das sich genau diesem Anliegen gewidmet hatte.

Wenn wir Mizler heute als einen Musikschriftsteller wahrnehmen, dessen Wirken uns viel weniger greifbar und verständlich erscheint als die Arbeiten seiner zeitgenössischen Kollegen – etwa Johann Mattheson oder Johann Adolph Scheibe –, liegt das auch daran, dass „unser heutiges geistes- und naturwissenschaftliches bzw. künstlerisches Kategoriensystem bei dem Versuch versagt, seine Tätigkeit einer einzelnen Disziplin zuzuordnen“ (S. 19). Dieser Interdisziplinarität Mizlers gerecht zu werden, gelingt Felbick ganz hervorragend, indem er nicht nur die musiktheoretischen und musikpraktischen Werke des Bach-Schülers reflektiert (Kapitel 4), sondern zugleich die philosophischen Wurzeln und Netzwerke aufzeigt, in denen Mizler sich bewegt hat (Kapitel 2), gleichsam selbstverständlich dessen Euler-Rezeption nachzeichnet, die auch dem Leser ein hohes Maß an mathematischem Sachverstand abverlangt (Kapitel 3), und schließlich ausführlich auf Mizlers Tätigkeit in Polen zu sprechen kommt (Kapitel 5). Hier verbrachte Mizler die weitaus längste Zeit seines

Lebens – zunächst als Mediziner, später als Vordenker der polnischen Aufklärung, die er nicht zuletzt durch seine umfangreiche verlegerische Tätigkeit beeinflusst hat. Von Polen aus lenkte er die Geschicke seiner „Musicalischen Societät“ noch wenigstens bis ins Jahr 1761, wobei Felbick ein anschauliches Bild der internen Kommunikation unter den Societätsmitgliedern zeichnet und dabei auch die problematischen Organisationsstrukturen von deren Publikationstätigkeit beleuchtet.

Wenn man sich zu Beginn der Lektüre gefragt hat, ob eine knapp 600 Seiten starke Mizler-Biographie wirklich notwendig ist, versteht man spätestens nach den einführenden Kapiteln, wie wichtig dieses Buch für unser Verständnis der Geistesgeschichte des mittleren 18. Jahrhunderts ist. Daher ist aber auch die thematische Verengung, die Felbick im Schlusskapitel vollzieht – indem er „Zehn Thesen zum Verhältnis Mizlers zu Bach“ formuliert –, zumindest an dieser Stelle mehr als unglücklich. Es suggeriert eine Rechtfertigung der vorangegangenen Untersuchungen allein vor dem Hintergrund, nun in der Lage zu sein, zu einer neuen Einschätzung bezüglich Bachs philosophischer Denkweise gelangen zu können – was letztlich nicht überzeugend gelingt. Zum Glück, möchte man fast sagen; wäre es doch fatal, wenn es stets der großen Komponistennamen bedürfte, um sich einem Forschungsgegenstand gewinnbringend zu widmen.

Es ist Felbicks Anliegen zu zeigen, dass Bach sich in seinen letzten Lebensjahren „demonstrativ“ der durch Christian Wolff geprägten Mizler'schen Philosophie zuwandte (These 5). Dem Zeugnis von Carl Philipp Emanuel Bach, wonach sein Vater „kein Liebhaber von trockenem mathematischen Zeuge“ gewesen sei, hält Felbick Mizlers Bericht über ein Zusammentreffen mit Bach im Jahr 1747 entgegen, aus dem er auf einen „vertrauensvollen Umgang“ (S. 337) zwischen beiden schließt. Überhaupt begegnet der Autor den Aussagen Mizlers weitaus unkritischer als jenen des Bach-Sohnes, womit an den letzten Seiten des Buches ein ideologischer Beigeschmack haften bleibt, der einen unglücklichen Schatten auf ein ansonsten hervorragend recherchiertes – und übrigens auch angenehm flüssig zu lesendes – neues Standardwerk wirft.

Manuel Bärwald

### Ingo Gronefeld

Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis.

Mit dem kürzlich vorgelegten vierten Band ist die seit 2007 im Verlag von Hans Schneider Tutzing erscheinende Bibliographie der Flöten-Triosonate von Ingo Gronefeld abgeschlossen. Laut Verlagsangabe ist dies der erste Versuch, die kaum überschaubare Fülle der in den unterschiedlichsten Bibliotheken und Archiven überlieferten Triosonaten des 18. Jahrhunderts mit Travers- bzw. Blockflöte thematisch zu erfassen.



Tutzing: Schneider 2007–2012.  
4 Bde., insges. ca. 2360 S., je  
92.00 EUR  
ISBN 978-3-7952-1242-1  
ISBN 978-3-7952-1267-4  
ISBN 978-3-7952-1283-4  
ISBN 978-3-86296-017-0

Die Triosonate erfreute sich im genannten Zeitraum sowohl bei den Komponisten als auch bei den Musikern großer Beliebtheit. Auch heute wird diese Gattung vielfach aufgeführt und ist immer wieder Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschungen. So richtet sich dieses Verzeichnis gleichermaßen an ausübende Musiker und Musikhistoriker. Der Herausgeber, der Flötist und Musikwissenschaftler Ingo Gronefeld, hat sich mit bewundernswertem Fleiß und wissenschaftlicher Genauigkeit diesem immensen Unterfangen gestellt, wohl wissend, dass „eine Vollständigkeit des Nachweises der heute noch vorhandenen Quellen nur angestrebt werden kann“ (S. 10). Der Katalog beinhaltet Werke von mehr als 400 Komponisten aus mehr als 150 Bibliotheken bzw. Archiven Europas und den USA. Dabei wurden nur Werke aufgenommen, die der Autor im Original oder auf Mikrofilm selbst gesichtet hat.

Alle vier Bände werden durch das informative Vorwort eingeleitet, welches auch ins Englische übersetzt ist. Es folgen jeweils das Verzeichnis der im Band enthaltenen Komponisten, das Abkürzungsverzeichnis, das Verzeichnis der genutzten Archive, alphabetisch nach Ländern geordnet mit den jeweiligen RISM-Bibliothekssigeln, sowie das Literaturverzeichnis.

Das Vorwort diskutiert die Kriterien der Titelaufnahmen und umreißt dabei zunächst die Problematik der Gattungsbegriffe: „Triosonate“ ist eine Wortschöpfung des 19. Jahrhunderts. Die Komponisten des 18. Jahrhunderts verwendeten „sonata a tre“, „Sonata“ oder „Trio“, wobei „Sonata“ und „Trio“ offensichtlich synonym gebraucht wurden. In diesen drei Fällen vereinheitlicht Gronefeld seine Einträge mit dem Terminus „Trio“. Andere Bezeichnungen, wie „Concerto“, „Divertimento“ etc., behält er bei. Der Autor thematisiert weiter Fragen der Besetzung, sowohl des Basses als auch der Oberstimmen. Die Angaben „Basso continuo“, „basso“ bzw. „Violoncello“ lassen die genaue Umsetzung offen; oftmals ist die Bassstimme unbeziffert. Da man bei Werken aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einer Begleitung durch Tasteninstrument oder Laute ausgehen kann, standardisiert Gronefeld die Bezeichnung „Bc.“ in den einzelnen Titeln. Bei den Werken aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lässt sich nicht immer eindeutig klären, ob es sich um eine ausgesetzte oder solistisch geführte Bassstimme handelt, so dass der Herausgeber hier keine endgültige Aussage zur Besetzung trifft. Die Musiker müssen aufgrund der Beschaffenheit der Bassstimme eine eigene Entscheidung treffen. Um diese Problematik einzugrenzen, wurden nur Komponisten in das Verzeichnis aufgenommen, die bis 1750 geboren wurden.

Auch die Besetzung der Oberstimmen ist nicht immer eindeutig bzw. immer wieder weisen unterschiedliche Quellen unterschiedliche Besetzungsangaben auf. Die häufig auftretende Angabe „2 flauti

traversi o 2 violini“ lässt sowohl Flöten als auch Violinen zu. Ingo Gronefeld ist bewusst, dass ein Vergleich mit den für Violine überlieferten Triosonaten sehr aufschlussreich wäre, aber den Rahmen des hier vorgelegten Katalogs überschreiten würde. Auch die Bezeichnung „flauto“ (ohne den Zusatz „traverso“ oder „dolce“) lässt offen, ob Travers- oder Blockflöte zu verwenden ist. Im Zweifelsfall wurde „flauto“ im Titel beibehalten. Auch hier bleibt den Musikern die Entscheidung über die Besetzung überlassen.

Das Verzeichnis selbst ist alphabetisch nach Komponisten geordnet. Mehrere Werke eines Komponisten werden nach Tonarten aufgeführt (entsprechend der Stammtöne bei c beginnend: c-Moll, C-Dur, d-Moll, D-Dur etc.). Mehrere Werke mit gleichen Tonarten werden mit von Gronefeld gewählten Arbeitsnummern geordnet (KatGro). Der Titelangabe (einschließlich Tonart und Besetzung) folgen die einzelnen Satzbezeichnungen mit den jeweiligen Incipits. In diesen wird jeweils nur die erste, in Einzelfällen auch die zweite Stimme nach Möglichkeit nicht zu kurz angegeben, so dass man einen Eindruck vom Verlauf der Oberstimme(n) erhält. Die Basstimme erscheint nicht.

Weiterhin finden sich zu jedem Werk folgende Angaben:

- Länder und Bibliothekssigel, in denen die Quelle zu finden ist
- Signatur
- falls vorhanden RISM-Nummer
- die Angabe, ob Musikhandschrift, Druck bzw. Partitur o. Stimmensatz
- moderne Notenausgaben.

Die systematische Erfassung der Incipits brachte viele wertvolle Konkordanzen zu Tage. Entsprechende mit KatGro-Nummern realisierte Verweise auf dieselben Werke bzw. Einzelsätze, die in unterschiedlichen Quellen unter voneinander abweichenden Komponistennamen oder Titeln überliefert sind, erweisen sich als sehr nützlich.

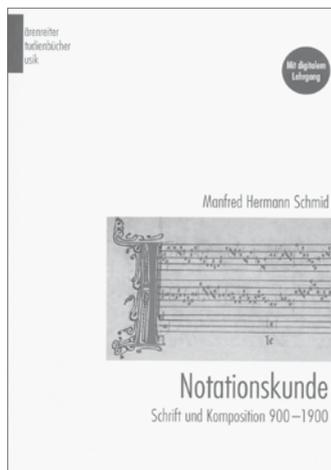
Gronefelds thematisches Verzeichnis ist ein sehr aufschlussreiches Nachschlagewerk, dessen Anschaffung für wissenschaftliche Bibliotheken sinnvoll und lohnenswert ist. Es ist äußerst hilfreich bei der Erforschung der Gattung Triosonate im 18. Jahrhundert und erweist sich als unerschöpfliche Fundgrube bei der Suche nach noch unbekanntem oder selten aufgeführten Werken. Auch die hohe Qualität der Anfertigung der vier Bände – in Leinen gebunden, Goldprägung auf Buchdeckel und -rücken, der Druck eines zum Thema passenden Gemäldes auf der ersten Umschlagseite – macht Freude.

Wünschenswert wäre gewesen, die Stimmumfänge anzugeben, die Incipits auch mit der zweiten Oberstimme und der Basstimme zu versehen sowie ein Register anzulegen, das die Sonaten, soweit die historischen Angaben es erlauben, nach ihrer Besetzung ordnet. Trotz dieses Defizits wird sich Gronefelds Bibliographie als Standardwerk etablieren.

Gabriele Schubert

**Manfred Hermann Schmid**

Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2012  
 (Bärenreiter Studienbücher Musik. 18). 298 S., Ill., Pb.,  
 29.95 EUR  
 ISBN 978-7618-2236-4

Seit 1913 Johannes Wolfs *Handbuch der Notationskunde* erstmalig erschien, gab es nur einen Wissenschaftler, der seine detaillierte Darstellung der Thematik übertraf: 1942 erschien Willy Apels *Notation of polyphonic music*, welches bis heute das Standardwerk für Notationskunde geblieben ist. Wenige hatten bisher seiner Darstellung Wesentliches hinzuzufügen, Wolfs und Apels Schriften blieben unangefochten. Und beinahe 100 Jahre nach der Veröffentlichung dieses ersten Geschichte schreibenden Werkes erscheint nun Manfred Hermann Schmid's *Notationskunde*.

Ganz in der Tradition von Wolf und Apel stehend, fasst er in diesem Werk die Entwicklung der Notationskunde von 900 bis 1900 in ihren wichtigsten Zügen zusammen und macht dabei den Leser „mit der ganzen Vielfalt editorischer Praktiken des 20. Jh. vertraut“ (S. 10). Der Band wendet sich in erster Linie an Leiter und Teilnehmer musikwissenschaftlicher Notationskurse, ruft aber auch den historisch interessierten Musiker auf. „die Schrift als den zentralen Bezugspunkt zurück in die Geschichte zu entdecken“ (S. 13). Es ist fachlich fundiert, flüssig und leicht verständlich geschrieben – man merkt dem Autor positiv die langjährige Unterrichtserfahrung im Stoff an – und dürfte somit auch interessierte Laien ansprechen.

Chronologisch aufgebaut startet die *Notationskunde* mit dem antiken Erbe und führt bis zu den Partitursystemen des 19. Jahrhunderts. Im Schwerpunkt wird dabei die mehrstimmige Musik bis ins frühe 16. Jahrhundert behandelt, eigene Kapitel sind Lauten- und Tastentabulaturen gewidmet. Zu allen Themen erscheinen praktische Aufgaben. Begleitend dazu gibt es einen digitalen Lehrgang, den sich jeder Leser nach Angaben im Buch aus dem Internet herunterladen kann. Darin befinden sich neben kurzen thematischen Zusammenfassungen die Aufgaben des Buches sowie deren Lösungen. Im Aufbau folgen die Aufgaben nicht der chronologischen Ordnung des Buches, sondern beginnen mit dem, was der modernen Notation am nächsten ist, ein Ansatz, den schon Apel in der Anlage seiner *Notation der polyphonen Musik* vertritt. Am Ende jedes Kapitels finden sich ausführliche und geordnete Hinweise zu Tafelbänden, Faksimilia, Kritischen Editionen, Quellentexten und Literatur (z. T. samt Webadressen), im Anhang schließlich Hinweise zu allgemeiner Literatur sowie ein Register. Neben vier Farbtafeln erscheinen viele Faksimilia schwarz-weiß abgedruckt, in der Regel jedoch von schlechter Qualität und teilweise sogar unlesbar. Auch der digitale Lehrgang ergänzt das Material nicht, hier wurden wichtige Chancen vertan.

Die gestellten Aufgaben kann der Leser problemlos lösen. Sollte ein Lernender jedoch neugierig genug sein, hierauf selbständig in Faksimilia lesen, daraus musizieren oder sie übertragen zu wollen, so wird er mit der Lektüre dieses Buches samt Lehrgang alleine wohl

scheitern. Zu vieles ist ausgelassen worden. Insofern ist es als Lektüre für einen praktischen Musiker ungeeignet.

Schmids Hauptanliegen ist es, wissenschaftlich fundiert eine geraffte Übersicht über die Entwicklung der Notationskunde zu geben, „die Hauptstränge der Entwicklung im Zusammenhang überschaubar“ (S. 7–8) darzustellen, und das ist ihm wunderbar gelungen. Weiterhin plädiert er dafür, in der wissenschaftlichen Arbeit möglichst nahe an der alten Notation zu bleiben, da in der Übertragung in moderne Notation zu viele Informationen verloren gehen, die das System nicht fassen kann. Um die Studierbarkeit der in Einzelstimmen überlieferten polyphonen Musikstücke zu gewährleisten, zeigt er alternativ verschiedenste Möglichkeiten einer ‚Synopsis‘, die sich an zeitgenössischen Beispielen wie etwa der Spartierung orientieren. Grundsätzlich bleibt Schmid aber der Tradition von Wolf und Apel verhaftet, indem auch er immer wieder entsprechend dem „älteren Ziel vordringlich vergangene Schrift in eine moderne Schrift übertragen“ (S. 12) lässt.

Einzig der Versuch, die 150 Jahre Musikgeschichte von 1450 bis 1600 in einem einzigen Kapitel über weiße Mensuralnotation abzuhandeln, misslingt. Schmid spricht die Entwicklungen des 16. Jahrhunderts nicht wirklich an. Es fallen zwar Stichworte wie ‚Madrigale a note negre‘, ohne dass jedoch ihre Stellung in der Entwicklung der Mensurzeichen und deren Tempoaussage eingeordnet würde. Seine Angaben werden schließlich verwirrend, wenn er scheinbar Praetorius' umstrittene Dauernangabe der Brevis aus dem *Syntagma Musicum* auf die Musik um 1500 bezieht.

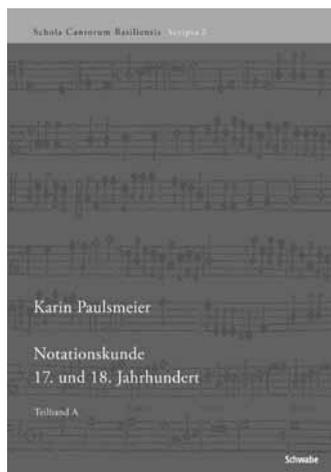
Schmids *Notationskunde* eignet sich hervorragend als theoretisches Einstiegswerk in das Thema. Man folgt ihm leicht, wenn er gelehrt plaudernd durch die Geschichte führt. Dass bei der Behandlung von 1000 Jahren Notationsgeschichte auf nur rund 280 Seiten so manche Lücke bleiben muss, verzeiht man ihm dabei gerne. Manfred Hermann Schmid ist ein wahrhaft Infizierter seines Fachs. Seine Liebeserklärung an die Notationskunde lautet: „Musikschrift ist das komplizierteste graphisch-lautliche Gebilde, das die Menschheit je ersonnen hat“ (S. 17–18).

Claudia Nauheim

**Karin Paulsmeier**  
Notationskunde 17. und  
18. Jahrhundert.

Es war ein Desiderat für Interessierte an historischer Aufführungspraxis, und endlich scheint dem Abhilfe geleistet worden zu sein: eine Notationskunde für das 17. und 18. Jahrhundert. Ein absolutes Muss für alle, die sich praktisch mit dieser Zeit beschäftigen wollen.

Doch ist es sehr wichtig zu wissen, was man von diesem Buch erwarten darf. Dafür ist – ebenso wie bei den erwähnten Quellentext-



Basel: Schwabe Verlag 2012  
 (Schola Cantorum Basiliensis  
 Scripta. 2). 2 Teilbde., 433 S.,  
 Abb., Pb., 65.50 EU  
 ISBN 978-3-7965-2734-0

ten! – eine gründliche Lektüre des Vorwortes von großer Wichtigkeit. Wer mit einem praktischen Nachschlagewerk über gängige Problematiken der Aufführungspraxis rechnet („Wie spiele ich einen Vorschlag?“, „Hat weiße Notation etwas mit dem Tempo zu tun?“, „Was ist der Unterschied zwischen einem Keil und einem Punkt“ etc.), könnte enttäuscht werden. Vielmehr entnimmt man dem Vorwort, dass ein „Lernprozess“ ausgelöst werden soll, dessen Ergebnis individuell unterschiedlich ausfallen kann. Das Buch bietet somit keine entspannte Lektüre, sondern fordert zum eigenen Ausprobieren auf, zum „Erspüren“ z. B. des richtigen Tempos und zu einer sinnvollen Auseinandersetzung mit dem „originalen Notentext“.

Letzteres ist von großer Bedeutung, denn es ist wohl ein erster Versuch bei einem Fachbuch dieser Art, auf einen modernen Notentext ganz zu verzichten. Dies ist eine Prämisse der Autorin, die gar nicht hoch genug geschätzt werden kann. Damit wird jedoch ein Publikum angesprochen, welches gewohnt ist, mit Faksimiles zu arbeiten. Weniger historisch informierte Musiker, denen solche Ausgaben nicht zur Verfügung stehen oder die sich bereits moderne Übertragungen gekauft haben – in Unkenntnis darüber, wie wichtig gerade für diese Zeit die Originale sind – werden auf ihre Fragen nur bedingt Antworten finden. Und selbst für geübte Leser der Typen- und frühen Kupferstichdrucke ist es etwas mühselig, zwischen den beiden Bänden (ein Teilband A mit dem Haupttext und ein Teilband B mit den Faksimile-Wiedergaben) zu lavieren, den vielen, manchmal umständlichen und unklaren Querverweisen zu folgen und Beispiele zu verstehen, die für mehrere Kontexte herangezogen werden. Auch sollte man sich vor der Vorstellung hüten, dass ein Faksimile eines Druckes selbstredend ein „Original“ ist. Viele der Neuerungen in der Notation des 17. Jahrhunderts konnten im Druck gar nicht dargestellt werden, da die drucktechnischen Voraussetzungen dafür noch nicht gegeben waren. Viele „Experimente“ sind somit nur handschriftlich erhalten geblieben. Sind sie deshalb aber weniger repräsentativ? Der gerade für das 17. und 18. Jahrhundert so wichtige Aspekt des Notendruckes und der damit in Verbindung stehenden Schwierigkeiten findet hier keine Beachtung. Dass nun ein so technischer Beruf wie der des Notendruckers zwischen dem Komponisten, der ganz neue Intentionen hat, und dem Ausführendem, der vielleicht älteren Konventionen folgt, steht, ist ja durchaus problematisch. So wichtig und richtig die Aussage der Autorin: „Unmittelbarer als in ihrer ursprünglichen Aufzeichnung kann uns eine Komposition nicht nahegebracht werden“ auch ist, bedarf es einer Reflexion, was es mit dieser „ursprünglichen Aufzeichnung“ auf sich hat, denn gerade in der Barockzeit war der Weg zum Druck häufig ein langer. In der Klassik hat sich daran wenig geändert. Diese wird darüber hinaus im Verhältnis

zum 17. Jahrhundert relativ kurz und nur unter dem Aspekt „Tempo“ abgehandelt.

Leider gibt es auch kaum eine Auseinandersetzung mit weiterführender Literatur, obwohl sich doch gerade in den letzten Jahren viele Spezialisten detailliert den Fragen der historischen Aufführungspraxis gestellt haben. Auch das entspricht der Intention des Buches: Keine Auseinandersetzung mit den Darstellungen anderer Autoren, sondern eine „Interpretation der notationspraktischen Gegebenheiten aus sich heraus“ zu sein. Das ist ein bisschen schade und wissenschaftlich gesehen nicht ganz fair, denn es fließen ja auch solche anderen Darstellungen mit ein. Eine Positionierung zu manch gängiger – vielleicht streitbaren – Auffassung wäre von Seiten einer solchen Koryphäe auf diesem Gebiet sehr wünschenswert gewesen.

Doch lässt man sich auf die Vorgehensweise der Autorin ein, von der systematischen Darstellung zur Besonderheit vorzudringen, was Raum für eine gewisse Pragmatik lässt, versucht man, den „Möglichkeiten im Umgang“ und dem Appell an das eigene Tun zu folgen, so fühlt man sich an die Hand genommen und durchschreitet gleichsam imaginäre Unterrichtsstunden, die voller Überraschungen sind, was die Dozentin als Nächstes aus dem Hut zaubern wird.

Angelika Moths

**Bürgerlichkeit und  
Öffentlichkeit.  
Mendelssohns Wirken  
in Düsseldorf.**

Hrsg. von Andreas  
Ballstaedt, Volker Kalisch  
und Bernd Kortländer.

Mendelssohns Düsseldorfer Jahre und sein Wirken in der Stadt am Rhein lassen bis heute zahlreiche Fragen offen. So lag es nahe, dass im Jubiläumsjahr 2009 sich das Düsseldorfer Heinrich-Heine-Institut und das Musikwissenschaftliche Institut der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf in ihrem gemeinsamen Symposium der Düsseldorfer Tätigkeit des Komponisten zuwendeten. Die Ergebnisse der Veranstaltung wurden nun in der Reihe *Kontext Musik Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf* im Verlag Edition Argus veröffentlicht. Der Symposiumsbericht ergänzt damit thematisch den bereits 2009 vom Heine-Institut vorgelegten Ausstellungsbegeleitband „Übrigens gefall ich mir prächtig hier“. *Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf* (hrsg. von Bernd Kortländer), der inzwischen bereits eine zweite Auflage erlebte.

Der Band *Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Wirken in Düsseldorf* umfasst zehn Aufsätze, die jedoch nicht alle konsequent beim Rahmenthema bleiben.

Der einleitende Beitrag der Historikerin Sabine Mecking „Mendelssohn zwischen Senf und Bildern. Gesellschaft und Kultur im preußischen Düsseldorf“ bietet einen Abriss über die Geschichte der Residenzstadt Düsseldorf, schildert ihre wechselhafte politische

BÜRGERLICHKEIT UND ÖFFENTLICHKEIT.  
MENDELSSOHN'S WIRKEN IN DÜSSELDORF

Herausgegeben von Andreas Ballstaedt,  
Volker Kalisch und Bernd Kortländer

Schliengen: Edition Argus 2012  
(Kontext Musik. Publikationen  
der Robert Schumann Hoch-  
schule Düsseldorf. 2). 200 S., Ill.,  
Notenbsp., Pb., 28.00 EUR  
ISBN 978-3-931264-62-8

und kulturelle Bedeutung, hebt dabei besonders die Profilierungsversuche im Bereich der Bildenden Kunst und des Theaters hervor und hinterfragt in diesem Kontext die Rahmenbedingungen für Mendelssohns Wirken. Bernd Kortländers Aufsatz „die Kunst hat ... einen repräsentativen Charakter angenommen.' Immermanns Düsseldorf Theaterprojekt und Felix Mendelssohn Bartholdy" diskutiert dann umfassend Mendelssohns Verhältnis zum Düsseldorf Theater. Er stellt überzeugend dar, welche Erwartungen der Initiator des Reformtheaters Karl Leberecht Immermann an Mendelssohn hatte, zeigt auf, welche gemeinsamen Interessen und Ideale die beiden Künstler verbanden, beschreibt Mendelssohns Engagement für erste Theaterprojekte, gibt Einblicke in die Theatergepflogenheiten der Zeit und deren Schwierigkeiten und analysiert, warum Immermanns Projekt in einer Stadt wie Düsseldorf nicht gelingen konnte. Eine spezielle Form der Bühnenkunst waren zu Mendelssohns Zeiten die „Lebenden Bilder" oder „Tableaux vivants" – „eine Kunstform, die entweder ein bestimmtes, bereits vorhandenes Kunstwerk nach der Vorlage eines Gemäldes oder einer Graphik durch eine körperliche Darstellung nachahmt" oder „frei inszeniert wird und eine bildhafte Wirkung erzielen möchte" (S. 41). Wie Brigitte Metzler aufzeigt, war Mendelssohn zu verschiedenen, in der Regel repräsentativen Anlässen in die Aufführung „Lebender Bilder" involviert. In diesem Kontext erklangen seine eigenen Kompositionen *Musicantenprügelei* und die Musik zum Vorspiel *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater*, aber auch Händels Oratorium *Israel in Ägypten*.

Anhand zahlreicher bisher unpublizierter Quellen aus der Bodleian Library Oxford (Einzelnotizen, Probenbuch, Tagebuch und Einnahmen-/Ausgabenbuch) beschäftigt sich Matthias Wendt in seinem Beitrag „Amt und Alltag. Annotationen zu Mendelssohns Notizen aus Düsseldorf Zeit" mit Mendelssohn als Verantwortlichem für die katholische Kirchenmusik und seinem Wirken am Theater. Entgegen immer wiederkehrenden anderslautenden Einschätzungen, veranschaulichen die Materialien Mendelssohns zeitweilige Begeisterung für das Theater, für das er sich durchaus inhaltlich, aber auch finanziell engagierte. Der Artikel schließt mit einem interessanten Blick auf Mendelssohns soziale Rolle und Stellung in der Kleinstadt Düsseldorf.

Ein letzter Text mit ausgeprägtem Lokalbezug ist Yvonne Wasserloos' Beitrag „Im Schatten. Düsseldorf's Verhältnis zu Mendelssohn vor und nach 1945", der sich insbesondere mit der Erinnerungskultur durch Büsten, Denkmäler und Gedenktafeln beschäftigt. Nach Wasserloos' Darstellung wurde bis ins 20. Jahrhundert hinein Mendelssohn in erster Linie als Künstlerkollege von Immermann wahrgenommen. Erfreulicherweise ist die zur Zeit der Drucklegung des Bandes

noch in Planung befindliche Rekonstruktion des im Jahr 1936 abgebauten und 1940 eingeschmolzenen Düsseldorfer Mendelssohn-Denkmal in inzwischen umgesetzt worden. Die Mendelssohn-Statue hat ihren Platz neben dem Düsseldorfer Opernhaus gefunden.

Die weiteren Beiträge umfassen ein breites Spektrum unterschiedlicher Perspektiven auf Mendelssohns Person, Wirken und Schaffen und berühren höchstens am Rande seine Düsseldorfer Zeit. Ekkehard Roch („Felix Mendelssohn Bartholdy. Versuch einer soziometrischen Analyse“) diskutiert Mendelssohns Rolle im Sozialgefüge der Öffentlichkeit und im Kreis seiner Familie. Der Zusammenhang des von Roch eingeführten Star-Begriffs mit Mendelssohns lebenslanger Bindung an ein Amt ist allerdings schwer nachzuvollziehen. Hans Peter Reutters Beitrag „Komposition zwischen Handwerkszunft, bürgerlichem Salon und akademischem Lehrbetrieb. Mendelssohns Lernen und Lehren in musiktheoretischer Betrachtung“ beschreibt anhand der Klavierquartette op.1–3 Mendelssohns Lernprozesse in Auseinandersetzung mit musikalischen Vorbildern, insbesondere mit dem Werk Beethovens, aber auch mit Stileigenarten Carl Maria von Webers. Reutter zeigt auf, welche Bedeutung der Stilkopie zukommt, und hält fest, wie sie bis heute die deutsche Musikausbildung prägt. Mit der Entwicklung von Mendelssohns Musiksprache beschäftigt sich auch Matthias Geutings Beitrag „Für die Orgel denken! Mendelssohns Weg zu den Sonaten op. 65.“ Nach einleitenden Ausführungen zu den Fugen der Düsseldorfer Zeit und den später im Zusammenhang mit einer geplanten Veröffentlichung (op. 37) hierzu ergänzten Präludien diskutiert der Autor umfassend die Entstehungsgeschichte und die Charakteristika der Sonaten op. 65, besonders vor dem Hintergrund der großen Bedeutung, die Mendelssohn selbst den Kompositionen zumaß.

Einem wenig beachteten Feld – Mendelssohns weltlicher Chormusik – wendet sich Volker Kalisch zu. In allen Städten seines Wirkens, Düsseldorf, Leipzig, Frankfurt, Berlin, bot sich dem Komponisten die Gelegenheit, Geselligkeitslieder zu schreiben, die für ihn einen sozialen, aber auch einen ästhetischen Zweck erfüllten. Dabei hielt er sich fern von den von Gesangsvereinen immer wieder gepflegten nationalen Themen; vielmehr huldigte er meist der Natur. Einem im Zusammenhang mit Mendelssohn ebenso selten auftauchenden Thema wendet sich Andreas Ballstaedt mit dem Beitrag „Vierhändig. Mendelssohn und das ‚Doppelspiel auf dem Klaviere‘“ zu. Er zeigt die Diskrepanz zwischen den Eigenarten vierhändiger Kompositionen und Mendelssohns ästhetischem Anspruch auf und beschreibt unter Verwendung zahlreicher zeitgenössischer Quellen auf wahrlich kurzweilige Art die gesellschaftliche Bedeutung des Klavier- und insbesondere des Vierhändigspiels. Der Autor beschließt seinen Beitrag

mit drei Briefen Mendelssohns an unterschiedliche Adressaten, in denen der Pianist über sein gemeinsames Musizieren am Klavier mit einer jungen Dame, Delphine Schauroth, bei einer Münchener Soirée berichtet. Die Zeilen zeigen, dass Mendelssohn die soziale Komponente des „Doppelspiels“ wohl einzuordnen und zu schätzen wusste.

Der inhaltlich reiche und vielfältige Symposiumbericht wird ergänzt durch ein weitgehend zuverlässiges Personen- und Werkregister. Er ist großzügig und ansprechend mit hochwertigen Abbildungen und Notenbeispielen gestaltet. Die Lektüre ist eine Freude!

Barbara Wiermann

## Geschichte der Kirchenmusik in vier Bänden.

Band 1: Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert.  
 Band 2: Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen  
 [Bd. 3 u. 4 in Vorbereitung].  
 Hrsg. von Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher.

Es ist inzwischen einige Jahrzehnte her, dass von Friedrich Blume, Otto Ursprung (1931 und 1965) und Karl Gustav Feller (1972 und 1976) deutschsprachige Gesamtdarstellungen zur Geschichte der evangelischen und katholischen Kirchenmusik vorgelegt wurden. In der Zwischenzeit hat sich auf vielen dieser Forschungsfelder einiges getan, werden die Entwicklungen mancher Gattungen anders bewertet, haben sich Begrifflichkeiten konkretisiert und wurde die Bedeutung mancher Kirchenkomponisten neu bewertet.

Insofern ist die nun von W. Hochstein und C. Krummacher beim Laaber-Verlag in zwei (von insgesamt vier geplanten) Bänden angegangene „Geschichte der Kirchenmusik“ der längst erwünschte Versuch, ein Kompendium dieses zentralen Bereichs der abendländischen Musikgeschichte zu schaffen, das den ‚aktuellen Stand‘ repräsentiert. Und es hebt sich von der allgemeinen Handbuchschwemme auch dadurch wohltuend ab, weil hier, wie im Klappentext betont wird, erstmals eine „ökumenisch konzipierte Geschichte“ der Kirchenmusik über „Konfessions- und Ländergrenzen“ hinaus geschaffen werden soll.

Die gut überschaubare Gliederung wird dem Anspruch eines benutzerfreundlichen Handbuchs grundsätzlich gerecht. Band 1 umfasst die Zeitabschnitte „Kirchenmusik im ersten Jahrtausend“, „Vom Mittelalter zur Neuzeit“, „Reformation und Gegenreformation“; Band 2 die Abschnitte „Das Zeitalter des konzertierenden Stils (1600 bis ca. 1730)“ und „Von der Aufklärung zur musikalischen Klassik (ca. 1730 bis 1800)“. Am Beginn dieser Großkapitel stehen mehr oder weniger umfangreiche Einzelstudien zum funktionalen, geschichtlichen oder soziologischen Kontext, den Instrumenten, Medien oder stilistischen Fragen der Kirchenmusik, sodann folgen gattungsspezifische Essays und schließlich Porträts der Protagonisten der jeweiligen Zeitabschnitte.





Laaber: Laaber 2011–2013 [ca.].  
4 Bde., insges. ca. 1600 S.,  
Ill., Notenbsp., geb., zus.  
392.00 EUR  
ISBN 978-3-89007-691-1

Wollte man dieses an sich überzeugende Konzept, für dessen Ausarbeitung eine ganze Reihe namhafter Autoren gewonnen werden konnte, kritisieren, so in der Gewichtung vor allem der Personen-Essays. Dies gilt insbesondere für den zweiten Band, der hinter seinem Anspruch, eine Gesamtdarstellung zur Entwicklung der europäischen Kirchenmusik zu liefern, weit zurückbleibt – vorgestellt werden vor allem deutsche Komponisten; Monteverdi und Frescobaldi sind die einzigen eigens gewürdigten Vertreter der italienischen Kirchenmusik für das gesamte 17. und 18. Jahrhundert; den zentralen Figuren der französischen, englischen oder spanischen Kirchenmusik wurde überhaupt kein Platz eingeräumt. Um die für diese Themenbereiche relevanten Passagen innerhalb der übrigen Essays schnell aufzufinden, wäre ein Personenregister dienlich gewesen. Es bleibt zu hoffen, dass dieses (für ein Kompendium an sich unverzichtbare Beiwerk!) dann im vierten Band als Gesamtregister nachgetragen wird.

Hervorzuheben ist die schöne Gestaltung der Bände: zahlreiche Abbildungen in schwarz/weiß und Notenbeispiele tragen zur Veranschaulichung bei; der überschaubare Anmerkungsapparat wurde in – wie beim Laaber-Verlag seit einiger Zeit praktiziert – Randspalten an Ort und Stelle untergebracht. Ob die thematische Zuspitzung auf die deutsche Kirchenmusikgeschichte eine Eigenheit des zweiten Bandes bleibt, wird sich zeigen. Die Bände 3 und 4, die in der Gegenwart enden sollen, erscheinen in Kürze. Das gesamte Projekt bildet den Auftakt (Band I) zu einer – insgesamt auf sechs Großbände angelegten – „Enzyklopädie der Kirchenmusik“.

Michael Maul

### Fasch – Vater und Sohn.

Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 8. und 9. April 2011 im Rahmen der 11. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst/Anhalt. Hrsg. von der Stadt Zerbst/Anhalt in Zusammenarbeit mit der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V.

Dieser Tagungsband befasst sich vorgeblich überhaupt und erstmals mit dem Verhältnis von Johann Friedrich Fasch, dem Älteren (1688–1758), und Carl Friedrich Fasch, dem Jüngeren (1736–1800), also mit zwei mittel-/norddeutschen Musikern – der eine Zeitgenosse von Johann Sebastian Bach, der anderen von dessen Söhnen. So unterschiedlich Vater und Sohn Fasch waren – der eine war als lutherischer Kapellmeister in anhaltischen Zerbst ganz versunken in die Musikkultur eines Fürstenhofes, der andere nahm an der Begründung und Gestaltung eines frühbürgerlichen Musiklebens in der preußischen Residenzstadt regen Anteil – und so interessant ein Vergleich ihrer beider Kompositionsarten wäre: er findet hier kaum statt, sondern beide Komponisten werden fast nur in getrennten Blöcken (acht zu sieben Beiträgen) behandelt. Die Ausnahmen von Gottfried Gille (spätes Vokalwerk des Vaters und eine dem Zerstörungswerk an seinen eigenen Sachen entkommene frühe Kantate des Sohnes) und Ursula Kramer (frühe Rezeption beider in mit un-



Beeskow: ortus musikverlag  
2011 (Fasch-Studien. 11). 310 S.,  
Abb., Notenbsp., Pb., 34.50 EUR  
ISBN 978-3-937788-25-8

terschiedlichen Absichten verbundenen Sammelbänden) bestätigen die Regel. Aber dennoch gewähren die Beiträge indirekt einen tiefen Einblick in die unterschiedliche Musik dieses Epochenbruchs, wenn man von einem solchen reden darf, während eines einzigen Generationenwechsels.

Konkrete Verhältnisse am Zerbster Hof werden anhand neuer Dokumente zu den fürstlichen Geburtstags-Solennitäten (Rashid-S. Pegah), zu den angestellten Musikhandwerkern (Barbara M. Reul) und den Gastmusikern (Kathrin Eberl-Ruf) beschrieben. Einige Besonderheiten Johann Faschs werden anhand seiner vierzehn erhalten gebliebenen Kantaten und Oratorien zu den zehn evangelischen Aposteltagen (Marc-Roderich Pfau), seiner Selbstbearbeitungen (Brian Clark), von in Dresden gefundenen und ihm zuzuschreibenden Instrumentalwerken (Wolfgang Eckhardt) und einer ebenfalls in Dresden aufgefundenen Triosonate, in der das als Violoncello entzifferte „Pasetel“ eine obligate Solostimme übernimmt (Shelley Hoggan), erläutert und mit vielen Faksimiles anschaulich belegt.

Spezialitäten Carl Faschs werden anhand einer in Dresden getretenen Jugendsinfonie (Steffen Voss), einiger in den 1760er Jahren gedruckter und damit unzerstörbarer außertilurgischer geistlicher Musiken (Maik Richter), einer Übung fürs Clavier linke Hand (Konstanze Musketa), mehrerer im aus Kiew zurückgekehrten Archiv der Sing-Akademie neuerdings auffindbarer Charakterstücke für Klavier (Barbara Wiermann) gewinnbringend vorgestellt. Zwei Texte enthält der Band, die etwas ärgerlich sind.

Der ikonografische, text- und musikgeschichtliche Beitrag Wolfgang Rufs will zwar Carl Faschs Hauptwerk, die 16-stimmige Messe, in die Tradition der Cäcilien-Verehrung stellen, befasst sich aber mit ihrer symbolisch aufgeladenen und verkürzten Überlieferung quasi nur noch aus der Perspektive eines säkularisierten Hinterhofs dieser Heiligen-Legende. Ihm ist die entweder singende oder orgelnde Cäcilie einerlei, obwohl nach der originalen Legende die Heilige Cäcilie gerade mit innerem Gesang gegen die damals noch rein weltliche Orgel der Heiden ansingen wollte und darum nicht die Schutzpatronin der Musik im allgemeinen, auch nicht die der Kirchenmusik im besonderen, sondern speziell des spirituell widerständigen Singens ist. So entgeht ihm auch der entscheidende Unterschied zwischen Händels weltlicher, den eigentlichen Sinn der Legende pervertierender vokal-instrumentaler Cäcilien-Ode (*Alexanderfest*) und Faschs dem Ideal der A-cappella-Komposition verpflichteten Messe, die für den Charakter der von ihm gegründeten und von Karl Friedrich Zelter weitergeführten Sing-Akademie zu Berlin traditionsstiftend wurde und von Eduard Grell in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch einmal unzeitgemäß restauriert werden wollte.

Der Beitrag der irischen Musikdozentin Lorraine Byrne Bodley hätte dringend einer redaktionellen Bearbeitung bedurft (als Redaktion genannt ist Barbara M. Reul, in Zusammenarbeit mit Antje Deicke, Konstanze Musketa und Bert Siegmund). Er soll angeblich von Zelter als Protégé Carl Faschs handeln, beschäftigt sich aber zu neun Zehnteln mit einer aufgeregten Apologetik Goethes als eines musikalischen Menschen und Zelters als eines nicht-konservativen Musikers. Für ein irisches Publikum, das die kontinentale Diskussion der letzten Jahrzehnte evtl. nicht kennen sollte, mag dieser Beitrag vielleicht passend erscheinen – abgesehen davon, dass es natürlich auch in Deutschland immer noch ignorante legendenhörige Musikliebhaber gibt. Aber zu behaupten, ihr Beitrag würde „sich hartnäckig haltende Mythen beseitigen, indem das von Goethe tatsächlich geführte musikalische Leben aufgezeigt“ würde (dazu ist aber die Beschränkung auf den Goethe-Zelter-Briefwechsel viel zu dürftig) und Zelter „zum ersten Mal als eine leidenschaftliche, entschlossene und musikalisch überaus schöpferische Person offenbart und als einer der engagiertesten Musiker seiner Generation dargestellt“, wie es die Autorin in ihrem Abstract (S. 265 f.) tut, ist schon etwas unverfroren. Sie kann dieser Aufgabe auch schon deswegen nicht gerecht werden, weil sich in ihre Darstellung zu viele offen sichtbare sachliche Fehler eingeschlichen haben: So kann beispielsweise Zelter nicht 1808 die Ehrendoktorwürde der Berliner Universität verliehen bekommen haben, da diese erst 1810 gegründet wurde; auch war er dort nie Professor (schon gar nicht als Vorgänger von A. B. Marx). Die Autorin muss diese Vorgänge mit denen an der Kgl. Akademie der Künste verwechseln, deren Ehrenmitglied und späterer Professor Zelter war. Zelter war nur Universitätsmusikdirektor (mit einem angehängten „Seminar“), dessen Funktionen dann Marx (seit 1830 erster außerordentlicher Musikprofessor an der Universität) nach Zelters Tod 1832 mit übernahm. Etwas Neues über das Verhältnis Carl Faschs zu seinem Schüler Zelter erfährt man in diesem Beitrag nicht. Das eigentliche Thema dieses Vortrags aber ist ein völlig anderes als das im Titel angegebene.

Der Band enthält ein Personenregister, in dessen Rahmen man zwei kleine Werkverzeichnisse beider Faschs findet, welche die in diesem Band behandelten Kompositionen wiedergeben (worunter sich leider nicht die nur kurz erwähnten späten Psalmvertonungen Carl Faschs nach Luther und Moses Mendelssohn befinden). Gerne hätte man ganz nebenbei in dieser Veröffentlichung auch eine einheitliche und damit autoritativ klarstellende Schreibweise der so widersprüchlichen Verwendung der Bezeichnungen anhaltisch, anhaltinisch oder anhalterisch gefunden – so bleibt der Eindruck zurück, als könne man alle drei gleichberechtigt verwenden.

Peter Sühring

**Detlef Giese**

Verdi. Aida.



Kassel: Bärenreiter, Leipzig: Henschel 2012 (Opernführer kompakt). 135 S., Ill., Noten, 14.95 EUR  
ISBN 978-3-7618-2226-5

Bereits in der Einleitung setzt sich Detlef Giese unter der Überschrift „Aida' – Monumentalität und Innerlichkeit“ mit wesentlichen Aspekten der Oper auseinander, die er als „recht einfach konstruierte“ Handlung und „vielschichtig[e] und kontrastreich[e]“ Musik ausmacht. Die folgende Komponistenbiografie ordnet neben der Schilderung von Verdis Aufstieg und seiner Etablierung sein Leben und Werk in die italienische Opernmusikgeschichte des 19. Jahrhunderts ein. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang eine tabellarische Gegenüberstellung biografisch und werkspezifischer Daten Verdis mit allgemein historischen Daten, die als Vergleich hauptsächlich Uraufführungsdaten dramatischer Werke anderer zeitgenössischer Komponisten bieten. In dem knappen Kapitel „Entstehung und Sujet“ findet sich außer der Erläuterung der Entstehungsumstände eine Inhaltsangabe der vier Akte sowie eine aufschlussreiche Grafik zur Figurenkonstellation.

Der Gattung Oper entsprechend sind die zentralen Kapitel der musikalisch-dramatischen Gestaltung und der Inszenierungs- und Aufführungsgeschichte gewidmet. Die einzelnen musikalischen Nummern werden im Werkzusammenhang mit wenigen Notenbeispielen vorgestellt und analysiert, wobei der Schwerpunkt auf dem musikalischen Verlauf liegt. Optisch aufgelockert wird dieses Kapitel durch „Steckbriefe“ mit Charakterisierungen der auftretenden Personen. In einem kurzen Essay als Exkurs erläutert der Autor die in der Einleitung aufgestellte These der zwei gegensätzlichen Aspekte der „Aida“. Die Inszenierungs- und Aufführungsgeschichte von der Uraufführung bis zur Gegenwart steht im nächsten größeren Kapitel im Vordergrund. Detlef Giese verdeutlicht darin auch die Herausforderungen und Probleme, die die exotische Szenerie, Orchester, Chor und Solisten in der Praxis ergeben.

Das letzte Kapitel widmet sich den Tonaufzeichnungen und der Rezeption der Oper. Im Anhang werden einige Fachbegriffe in einem Glossar erläutert, das ruhig etwas ausführlicher hätte ausfallen können, um einem breiteren Publikum beispielsweise das Verständnis der Analyse zu erleichtern.

Mit diesem Opernführer ist eine informative Darstellung der „Aida“ gelungen, die neben den bereits erwähnten Grafiken viele weitere Abbildungen, kurze Übersichten und Farbtafeln mit Szenenbildern zu ausgewählten Aufführungen bietet.

Ingrid Jach