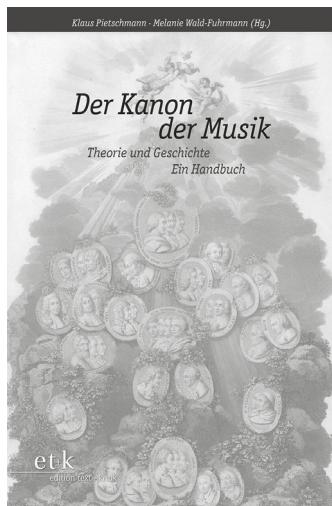


Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch.

Hrsg. von Klaus
Pietschmann und Melanie
Wald-Fuhrmann.



München: edition text + kritik
2013. 950 S., Ill., Notenbsp.,
79.00 EUR
ISBN 978-3-86916-106-8

Es ist selten, dass gesellschaftliche und wissenschaftliche Debatten so ineinandergreifen wie bei der Diskussion zum Kanon. Die Frage des Kanons der Literatur, der bildenden Kunst, des Films, der Musik beschäftigt seit den 1980er-Jahren nicht nur immer wieder die Feuilletons, sondern ebenso mehr oder weniger hitzig die Fachdisziplinen. Die Diskussion, die wesentliche Impulse aus den USA erhielt, ist in der deutschen Musikwissenschaft verzögert aufgegriffen worden. Mit dem vorliegenden Handbuch ist es nun gelungen, die Thematik von zahlreichen Perspektiven zu hinterfragen und fundiert zu diskutieren. Die „Verspätung“ kommt der Sache insofern zugute, als die Herausgeber Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann die gesellschaftliche Diskussion und die wissenschaftliche Diskussion nun klar zu trennen wissen. Betonen sie doch, dass es die Gesellschaft ist, die zu entscheiden habe, „ob man einen Kanon und damit einen ethisch-ästhetischen Wertmaßstab und ein Reservoir kultureller Identität und Verständigungsfähigkeit bewahren will“ (S. 14). Die Rolle der (Musik-)Wissenschaft sehen sie hingegen darin, „die Debatte zu begleiten, historisch zu fundieren, kulturphilosophisch zu perspektivieren und nicht zuletzt das zu leisten, was ihr Spezialistentum ausmacht: eine sorgfältige Analyse der Werke bereitzustellen, über die diskutiert wird“ (S. 15).

Der Band geht auf eine 2008 durchgeführte Tagung zurück, wobei zahlreiche Texte erweitert und einige Aufsätze ergänzt wurden. Nach einer instruktiven Einleitung der Herausgeber, die differenziert auf die Vielschichtigkeit des Phänomens „Kanon“ eingeht und damit wirklich zu den folgenden Texten hinleitet, folgt die wissenschaftliche Erstveröffentlichung von Ernst Ludwig Gerbers Manuskript „Ueber die Mittel das Andenken an verdiente Tonkünstler auch bey der Nachwelt zu sichern“, das der Autor 1805 nach Abschluss seiner Arbeiten am Tonkünstler-Lexikon verfasste (heute aufbewahrt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Signatur 553/16). Es handelt sich um einen sprechenden Quellentext zu den spezifischen Bedingungen des Nachruhms bei Musikern.

Das Handbuch ist gegliedert in einen grundsätzlichen, einen historischen und einen systematischen Teil, wobei es in der Natur der Sache liegt, dass Grenzen unscharf verlaufen. Im ersten Abschnitt „Die aktuellen Debatten um den Kanon. Eine Gegenstandsbestimmung“ widmen sich acht Autorinnen und Autoren den Prozessen der Kanonbildung und insbesondere dem Verhältnis, welches die Musikwissenschaft – historisch gesehen und aus heutiger Perspektive betrachtet – zum Kanon hat. Die historisch enge Verknüpfung zwischen musikalischem Kanon und der Fachdefinition der Musikwissenschaft führt dazu, dass die heutige (gesellschaftliche) Diskussion um den Kanon an den Grundfesten des Faches rütteln kann. So wird

von mehreren Autoren die Bedeutung des „begründeten Werturteils“ als wissenschaftliche Leistung hinterfragt.

Im zweiten Teil „Zur Geschichte musikalischer Kanones“ diskutieren 19 Autorinnen und Autoren Beispiele für kanonische Entwicklungen der Musikpraxis und Musiktheorie vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Hervorzuheben ist die Vielfalt der Themen. Im Bereich Mittelalter und Frühe Neuzeit, einem Zeitraum der wissenschaftlich bisher kaum mit dem Phänomen „Kanon“ in Verbindung gebracht wurde, werden unter anderem der Gregorianische Choral (Therese Bruggisser-Lanker), das Notre-Dame-Repertoire (Anna Maria Busse Berger) oder Georg Forsters Teutsche Liedlein (Nicole Schwindt) diskutiert. Aus dem 19. und 20. Jahrhundert kommen neben dem Konzertleben Wiens (Peter Niedermüller) und dem Phänomen der Gesamtausgaben als kanonbildender Maßnahme (Axel Beer) auch die Funktion von Programmheften und Konzertführern des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Christian Thorau), das westdeutsche Musikschrifttum nach 1945 (Doris Lanz), aber auch Kanonbildung im Jazz (René Michaelsen) und der populären Musik (Simon Obert) zur Sprache.

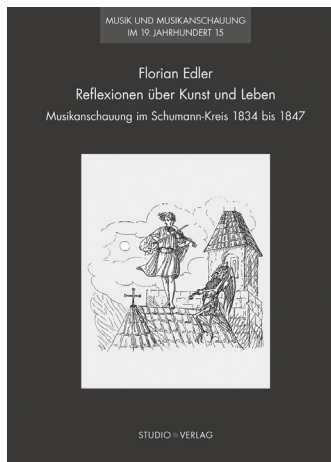
Im dritten Abschnitt „Mediale und systematische Aspekte der Kanonbildung“ wird der Prozess der Kanonisierung aus medialer Perspektive beleuchtet. So hinterfragt Jürgen Heidrich die Funktion des Notendrucks und Martin Elste thematisiert die Rolle der Tonträger. Ergänzend zu diesen musikspezifischen Medien lenkt Andrea Gottgang die Aufmerksamkeit auf die bildenden Künste und diskutiert das Verhältnis von Musikedarstellungen (Denkmälern, Büsten, Porträts unter anderem in Galerien und Konzertsälen) zum musikalischen Kanon. Abschließend beleuchten Friedrich Geiger und Tobias Janz Wechselwirkungen zwischen ökonomischen Sachverhalten und der Kanonbildung.

Das Handbuch wird ergänzt durch eine Auswahlbibliografie, die nicht nur musikwissenschaftliche Literatur umfasst, sondern ebenso zentrale Texte zum Thema „Kanon“ anderer Fächer aufführt. Es wird zuverlässig durch ein Personen-, Orts- und Sachregister erschlossen.

Der Sammelband *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte* ist eine ausgesprochen gelungene Publikation mit zahlreichen grundlegenden Texten zur Thematik und einem der Musikwissenschaft wohlthuenden weiten Blick auf das Phänomen „Kanon“ und den Gegenstand des eigenen Faches.

Barbara Wiermann

Florian Edler
 Reflexionen über Kunst
 und Leben.
 Musikanschauung im
 Schumann-Kreis
 1834 bis 1847.



Sinzig: Studiopunkt Verlag 2013
 (Musik und Musikanschauung
 im 19. Jahrhundert. 15),
 566 S., brosch., 68.00 EUR
 ISBN 978-3-89564-151-0

Im frühen 19. Jahrhundert entwickelten sich neuartige Ansätze, die einen Wandel der Musikanschauung nach sich zogen, dessen Auswirkungen bis in unsere heutige Zeit spürbar bleiben. Allein der mit dem Terminus „Musikanschauung“ umschriebene Bereich ging dabei weit über den bis dahin geläufigen Begriff der Musikästhetik hinaus. Kompositionen dieser Epoche sind bis heute nicht ausschließlich durch eine musikanalytische Vorgehensweise zu erfassen, sondern müssen gleichzeitig auch vor dem Hintergrund weltanschaulicher und politischer Gegebenheiten betrachtet werden. Eingebettet in einen solchen Kontext ist die Wechselbeziehung zwischen „Kunst und Leben“ – einer standardisierten Formel in der musikalischen Publizistik des frühen 19. Jahrhunderts –, der Florian Edler in vorliegender Dissertation nachgeht. Der Autor stellt grundlegend fest, wie viel mehr Reflexion über derartige Phänomene damals im Mittelpunkt des Interesses stand als in späteren Epochen, was er nicht zuletzt mit dem Wegfall traditioneller Abhängigkeiten von aristokratischen und kirchlichen Arbeit- bzw. Auftraggebern in der Musikbranche begründet. So bildete sich ein echter Generationenkonflikt heraus, da viele Tendenzen von den älteren, etablierten Musikern bzw. musikkundigen Zeitgenossen nicht nachvollzogen werden konnten. Zudem begann sich allmählich eine Musikkritik in der uns heute geläufigen Form zu entwickeln. Edler betont, welche besondere und auch besonders wichtige Rolle die von Schumann 1834 begründete Neue Zeitschrift für Musik (NZfM) in diesem Zusammenhang spielte. Die lebhaften Diskussionen der Öffentlichkeit fanden im sogenannten „Schumann-Kreis“ noch wesentlich intensiver statt, was sich in zahlreichen Beiträgen der NZfM widerspiegelt, als deren erklärtes Ziel ein Ausprägen genau dieser neuen Ansätze galt.

Nicht zuletzt bezieht Edler die politische Situation der Zeit in seine Überlegungen ein, da der sich dort anbahnende Umschwung auch Auswirkungen auf die Einstellung zu Kunst und Musik mit sich brachte. Diese gemeinhin als „Vormärz“ bezeichnete recht unruhige Ära fasst Edler in ihrem engsten Umfang als nur von 1840 bis 1848 reichend. So beschränkt er sich in seiner umfangreichen Dissertation auf die Neue Zeitschrift für Musik bis zum Vorabend der Revolution von 1848 unter diesem speziellen Aspekt. Bekannt sind die Zusammenhänge und der ihnen zugrunde liegende Zeitgeist wohl jedem, der sich mit der musikalischen Romantik auseinandersetzt, auch existieren zahlreiche Erklärungsmodelle, aber noch nie wurden sie derart eingehend und ausführlich beleuchtet. Nicht nur dem Redakteur Robert Schumann kommt dabei Bedeutung zu, sondern im selben Maße seinen sämtlichen Mitarbeitern, deren unterschiedliche Ansichten ein breites Meinungsspektrum vermitteln. Die Jahre von 1845 bis 1847, in denen Franz Brendel in der Nachfolge Schumanns

die Redaktion der NZfM übernahm, werfen dann noch ein vollkommen neues Licht auf die nun veränderte Sichtweise unter Einbeziehung der sogenannten „neudeutschen“ Strömungen.

Edler holt in seinen Betrachtungen weit aus, beleuchtet viele am Rande liegende Phänomene und geht dort teilweise in die Tiefe. Fast scheint es, als sei ihm erst im Laufe seiner Untersuchungen aufgefallen, wie breit gefächert sein Thema ist, wie viele ungeahnte Aspekte sich eröffnen, sodass er im Grunde selbst eine Grenze ziehen muss, um den eigentlichen Faden nicht zu verlieren. Dass dies – trotz des Umfangs – letztlich nicht geschieht, ist ein entscheidender Pluspunkt dieser Arbeit.

Edler geht zunächst der Frage nach, wie das Künstlerbild im Musikschrifttum der Zeit debattiert wurde, da jegliche Reflexion über Kunstfragen stark an Persönlichkeiten gebunden war. Akribisch verfolgt er die zahlreichen Publikationen der verschiedensten, heute zum Teil unbekannteren Autoren und wertet sie in bisher nicht erreichter Tiefenschärfe aus. Breiten Raum nimmt dabei die damals frisch etablierte Form der Kunstnovelle ein, wie sie insbesondere Johann Peter Lyser ausprägte. Auf ihn und seine literarischen Arbeiten für die NZfM bezieht sich Edler mehrfach intensiv, lassen sich daran doch einige der wichtigsten Strömungen verdeutlichen, die in letzter Konsequenz noch das Musikdenken im 20. und 21. Jahrhundert bestimmten. In sinnfällig ausgewählten Zitaten versucht Edler, dem Leser ein Spektrum des allgemeinen Stimmungsbildes zu vermitteln, das in hohem Maße auch von nicht realen, sondern frei erfundenen Sachverhalten geprägt war. Auch hierin ist Lyser einer der führenden Autoren, dessen Beiträge bislang nicht unter diesem Aspekt betrachtet wurden.

Die ausübenden Musiker der Zeit werden ebenso wie die Musikrezipienten erfasst und anhand ihrer eigenen Äußerungen, sofern überliefert, betrachtet bzw. auch anhand dessen, was ihnen von anderen Autoren, wie etwa August Kahlert, sozusagen in den Mund gelegt wird. Dem Begriff des „Dilettanten“ fällt hier eine wesentliche Rolle zu, die Edler untersucht und neu bewertet. Wesentliche Erkenntnisse liefern ihm dabei auch die Beiträge für die NZfM von Herrmann Hirschbach und Carl Koßmaly. Geschickt schlägt Edler in diesem Punkt den Bogen zur Gegenwart, indem er zeigt, dass wesentliche Tendenzen in deren Musikanschauung durch die Phänomene gerade auch der 1840er-Jahre beeinflusst sind. Manche Strömungen hätten sich ohne diese gar nicht herausbilden können, wie es Edler vor allem für den allmählich erfolgenden Ausgleich zwischen der hochstehenden Kunstmusik und dem meist geringen Bildungshorizont ihrer Rezipienten beschreibt. Unter dem Schlagwort der „musikalischen Volksbildung“ nehmen umfassende Entwicklun-

gen ihren Lauf, haben allerdings nicht unerhebliche Schwierigkeiten und Rückschläge zu verwinden.

Tiefgreifend geht Edler der Frage nach, wie Wesen, Ausdruck und Gehalt der Musik selbst im frühen 19. Jahrhundert im Schumann-Kreis diskutiert und erklärt werden, wobei dem „Humor“ in der Musik eine neue und bedeutende Rolle zufällt. Den Wandel in der Begrifflichkeit erläutert er dabei ebenso wie die Entwicklung der „progressiven“ Musik hin zu deren uns heute bekannten Ausformungen. Als entscheidend für diesen Ästhetik-Diskurs sieht Edler auch die Fragen der Nationalität (Bewertung der Musik ausländischer Komponisten) und der Historie (in gewisser Weise „belastendes“ Vorbild der Klassik), die für eine moderne Musik durchaus zur Belastung werden können, indem neue und alte Musik in echte Konkurrenz zueinander geraten. Gerade in diesem Punkt zeigt sich die Entwicklung im Verlauf der von Edler betrachteten Jahre meist als deutliche Wandlung in Einstellung und Positionierung der Mitarbeiter der Neuen Zeitschrift für Musik, besonders vor dem Hintergrund der zeitgeschichtlichen Folie.

Insgesamt untersucht Edler seine Materie sehr ausführlich unter verschiedenen Aspekten, sichtet eine Fülle an Material zu den Ansätzen im Einzelnen und stellt sich dabei selbst einem hohen Anspruch. Es gelingt ihm, seine Auswertungen gut strukturiert und überzeugend begründet darzulegen. Ein bibliografischer Anhang, Literaturverzeichnis und Register bereichern das Buch und erleichtern dessen Lektüre, die allerdings aufgrund des tiefgründig behandelten, recht speziellen und hochkomplexen Sujets auch an den Leser hohe Ansprüche stellt.

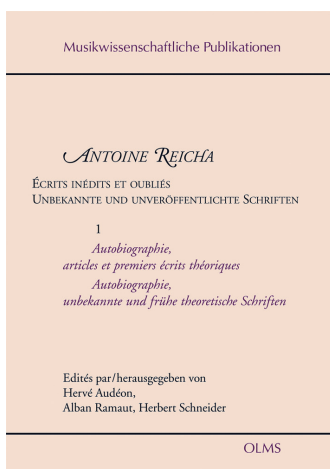
Irmgard Knechtges-Obrecht

Antoine Reicha

Écrits inédits et oubliés /
Unbekannte und
unveröffentlichte Schriften.
Edités par / hrsg. von
Hervé Audéon,
Alban Ramaut,
Herbert Schneider.

Die hier vorgelegte zweisprachige Ausgabe (die im Original französischen Manuskripte wurden ins Deutsche, die im Original deutschen ins Französische übersetzt) der bisher hauptsächlich in den Verließen der Bibliothèque nationale de France (BNF) verwahrten unveröffentlichten Schriften des am Anfang des 19. Jahrhunderts bedeutenden und einflussreichen Komponisten und Musiktheoretikers Antonin Reicha (1770 1836) ist eine kleine Sensation. Für das Verständnis einer der wichtigsten Übergangsperioden der europäischen Musikgeschichte (zwischen der Herausbildung klassischer Formen und deren romantischer Erweiterung oder Auflösung) ist dies eine gewinnbringende Tat, und ihre endliche Rezeption könnte etwas frischen Wind in die Musikgeschichtsschreibung bringen.

Bei den Liebhabern von Ensemblesmusik für Bläser sind besonders Reichas zahlreiche gemischten Quintette bekannt und bei den



Vol. 1 / Bd. 1: Autobiographie, articles et premiers écrits théoriques / Autobiographie, unbekannte und frühe theoretische Schriften.

Hildesheim: Olms 2011 (Musikwiss. Publikationen. 35,1).

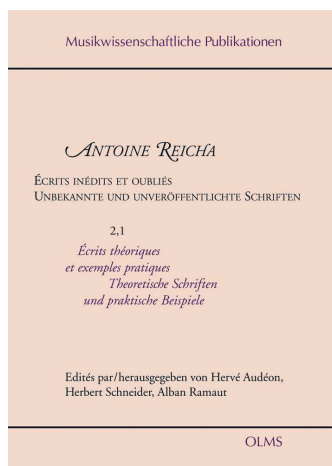
344 S., Notenbsp., brosch., 68.00 EUR

ISBN 978-3-487-14627-0

Klavieristen und Fugenspezialisten seine experimentellen Klavierstücke, die er als freie oder offene Fugen verstanden wissen wollte. Sie werden gerne und immer wieder staunend gehört. Das Populäre oder besser gesagt: die Verbindung von klassischer Form mit populärem Stil oder breiterer Wirkung war nicht sein Metier, und so ist nur Eingeweihten klar, was ohne Reicha in der auf ihn folgenden Musikgeschichte alles nicht möglich gewesen wäre. Die Fuge wäre vermutlich als Form ziemlich schnell ausgestorben, hätte sie nicht durch ihn eröffnete neue Möglichkeiten erfahren, die in den Fugen von Beethoven, Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Smetana bis hin zu Bartók, Schostakowitsch und Hindemith Früchte trugen. Sein bekannter Traktat über ein neues Fugensystem von 1805 und sein großer, von Czerny ins Deutsche übersetzte Cours de composition musicale von 1818 werden nun um all die Vorläufer und einige spätere Arbeiten erzählenden (autobiografischen), didaktischen und theoretischen Charakters ergänzt, die nur handschriftlich überliefert sind und die Reicha selbst nicht zum Druck beförderte – vermutlich war ihm die mündliche Lehre und die praktische Weitergabe seiner Einsichten im Unterricht am Pariser Konservatorium an seine Schüler (darunter Onslow, Liszt, Berlioz, Gounod und Franck) wichtiger oder bequemer. Zumindest war es wohl in seinen späteren Jahren so, denn er ließ sich als gebürtiger Böhme erst nach langen Lehr- und Wanderjahren in Bonn (hier war er mit Beethoven befreundet), Hamburg und Wien (hier verkehrte er mit Haydn), dann 1808 endgültig in Paris nieder.

Die jetzt vorliegenden Dokumente zeigen seinen Entwicklungsgang sowie die Kontinuitäten und Brüche in seinem Denken. Es sind keine Fragmente, sondern wirklich ausformulierte, quasi druckreife Ausarbeitungen (manche sogar in verschiedenen Fassungen) eines groß und systematisch angelegten Konzepts, das er schon in Hamburg, nach der ästhetischen Lektüre von Rousseau, Kant, Hemsterhuis und Jacobi, entworfen hatte. Hier werden also wirklich fehlende Versatzstücke eines in systematischer und pragmatischer Absicht formulierten Konvoluts präsentiert, das schon durch die zeitlichen Zwischenräume nicht in sich kohärent sein kann.

Das französisch-deutsche Herausgeberteam, bestehend aus Hervé Audéon, Alban Ramaut und Herbert Schneider, ist sich in der Sache einig, dennoch schimmern in den unterschiedlichen Textfassungen der zwei großen Einleitungen zu den Textbänden etliche Differenzen durch, so wenn im französischen Original Reicha schlicht als „compositeur“ bezeichnet wird, während in der deutschen Übersetzung von einem „zweifellos mittelmäßigen Komponisten“ (S. 29) die Rede ist. Ein solcher war Reicha nun gerade nicht, auch wenn ihn Zeitgenossen und Nachfolger, auf seinen Visionen aufbauend, manchmal überflügelten. So stießen seine fantasieähnlichen



Vol. 2,1 / Bd. 2,1: *Écrits théoriques et exemples pratiques* / Theoretische Schriften und praktische Beispiele.

Vol. 2,2 / Bd. 2,2: 24 compositions pour piano / 24 Kompositionen für Klavier.

Hildesheim: Olms 2013
(Musikwiss. Publikationen.
35/2,1 u. 35/2,2).

631 S. / 223 S., Notenbsp. /
Noten, brosch.,

98.00 EUR / 38.00 EUR

ISBN 978-3-487-14659-1 /
978-3-487-15057-4

Fugen bei Beethoven zunächst auf schroffe Ablehnung, apodiktisch beschied er in einem Brief an Breitkopf 1802, noch bevor Reicha seine 36 Fugen dann in Wien publizieren konnte, dass Reichas Fuge „keine Fuge mehr ist“. Diese Ablehnung hinderte Beethoven dann aber nicht, Reicha zu überbieten und in seiner Grande Sonate für das Hammer-Klavier von 1819 eine Doppelfuge „con alcune licenze“ zu komponieren, die alle von Reicha konzipierten Freiheiten weit hinter sich lässt. Auch Schumann verglich (nicht zufällig in seiner Rezension der Mendelssohn'schen Präludien und Fugen op. 35 in der von ihm redigierten Neuen Zeitschrift für Musik im Jahr 1837) Reichas gute Absichten mit dessen Schöpferkraft und fand seine Ideen kurios. Reicha war eben ein unglücklicher Vermittler zwischen einer offenen Klassizität mit rhythmischen und modulatorischen Freiheiten und dem gemäßigt Romantischen, er hatte viele Gegner und einige ihrer abschätzigen Urteile über ihn wirken bis heute nach. Er erlitt in Frankreich ein ähnliches Schicksal wie Mendelssohn in Deutschland.

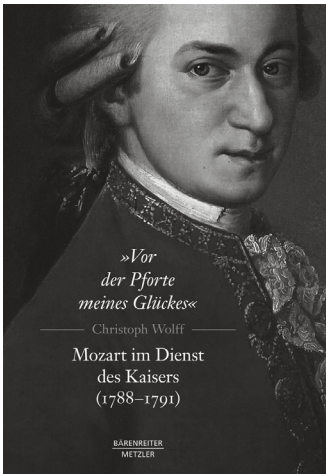
Die kontroverse, aber stets freundschaftliche Diskussion mit Beethoven, der sich freizügig bei den Anregungen Reichas bediente, schlägt sich in dem hier im zweiten Band abgedruckten großen Traktat über die Kunst der praktischen Harmonie nieder. Wie stets bei Reicha gibt es keine ästhetischen Postulate ohne erfahrungswissenschaftliche Beweise aus dem Arsenal der Beispiele kompositorischen Handelns, und so kann alles anhand von Notenbeispielen nachvollzogen werden. Diese allein schon sind eine Schatzkiste der Kompositionsgeschichte. Ein genaues Studium der nun endlich greifbaren posthumer Schriften Reichas würde einerseits die mit den menschlichen Empfindungen verknüpfte ästhetische Dimension der Musik, auch ihre Fähigkeit, den Menschen glücklich zu machen, offenbaren und zugleich darüber aufklären, wie das kompositionstechnisch bewerkstelligt werden kann. Andererseits würde sie die intellektuelle oder rationale Seite der Musik, ihr quasi mathematisches Wesen verdeutlichen, wofür Reicha einen ebenso untrüglichen Sinn hatte. Zuletzt sind es die im zweiten Teilband von Band 2 im Großformat erstveröffentlichten 24 Klavierstücke Reichas, die unter Beweis stellen, welchen ästhetisch beglückenden Reiz solche Etüden schon vor Chopin haben konnten.

Die Bände sind (trotz einiger übrig gebliebener irritierender Druckfehler) sorgfältig ediert. Ihres für ernsthafte Musikhistoriker eigentlich unentbehrlichen Inhalts wegen müssten diese Bände in jeder Musikbibliothek, die auf ihre wissenschaftlich interessierten Nutzer hält, bereitgestellt werden.

Peter Sühning

Christoph Wolff

„Vor der Pforte meines Glückes.“ Mozart im Dienst des Kaisers (1788–1791). Aus dem Amerikanischen von Matthias Müller.



Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: J.B. Metzler 2013.
227 S., Abb., Notenbsp., geb.,
29.95 EUR
ISBN 978-3-7618-2277-7

Dies ist tatsächlich ein neues, so noch nicht geschriebenes Mozartbuch! In ihm zeigt Christoph Wolff außerordentlich anregend und mitunter sogar aufregend, dass trotz der kaum noch überschaubaren Mozart-Literatur bei weitem noch nicht alles zu Mozarts vier letzten Lebensjahren gesagt wurde. Denn die bisherige Sichtweise hat den Blick auf durchaus bekannte Fakten vor allem in nur eine Richtung gelenkt: auf Mozarts vermeintlich bewusstes Abschiednehmen vom Leben angesichts seines angeblich „vorzeitig [sich] abzeichnenden Tod[es]“ (S. 9). Und so stellt dann Christoph Wolff über seinen Prolog zu den nachfolgenden sechs Kapiteln auch die Frage „Mozart 1788 – 1791: Unabwendbares Ende oder Neuanfang?“ Die Antwort wird in dem kurzen Epilog am Schluss gegeben: „Kein Ende [...], sondern ein Neuanfang“. (S. 186) Die Fakten zu diesem Resümee liefern die sechs Kapitel, in die bereits publizierte Erkenntnisse anderer Autoren wie u. a. Gernot Gruber oder Peter Gülke eingearbeitet wurden.

Vorliegendes Buch will „weder eine Biographie der letzten vier Jahre Mozarts noch eine allgemeine analytische Betrachtung seiner Musik dieser Zeit“ sein, betont Christoph Wolff und tritt hierfür auf 227 Seiten den Beweis an. Vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse in diesem Zeitraum unternimmt der Autor eine Neuinterpretation der bekannten biographischen Gegebenheiten: die Berufung Mozarts im Dezember 1787 auf den Posten eines „Kompositors“ für die k. k. Hofkammermusik mit einem ansehnlichen Gehalt und geringen Verpflichtungen; sein partnerschaftliches Verhältnis zu Antonio Salieri, dem k. k. Hofkapellmeister; seine „Erkundungen außerhalb Wiens“ (die Reisen 1789 nach Leipzig und Berlin und 1790 nach Frankfurt); der allenthalben erkennbare Neuanfang im Frühjahr 1790 mit einem Briefzitat Mozarts, das diesem Buch den Titel gab: „Nun stehe ich vor der Pforte meines Glückes.“ Dieses Glück, so argumentiert Wolff überzeugend, würde und sollte „ausschließlich im Komponieren und Ausführen seiner [Mozarts, i. A.] Musik bestehen.“ (S. 18) Vier Kapitel sind daher auch den Werken gewidmet: In dem Abschnitt „Vera opera“ und „Die Zauberflöte“ kommt Wolff zu dem Schluss, dass der auf den Tito gemünzte Begriff der „vera opera“ seine Entsprechung in der als „große Oper“ bezeichneten Zauberflöte findet; für die drei großen Sinfonien KV 543, 550 und 551, aber u. a. auch für die letzten Streichquartette wird der „imperiale Stil“ reklamiert, eine Bezeichnung, die auf Mozarts Übersiedlung 1781 in die Hauptstadt des Habsburger Reiches verweist; in der Kirchenmusik oder dem Requiem KV 626 u. a. und keineswegs zuletzt in den hochinteressanten Fragmenten habe Mozart dann eine „Musik neuen Stils“ komponiert. Beim Blick wie „durch einen Fensterspalt“ (S. 171) kann man, so Wolff, gerade bei den Fragmenten erkennen, dass

Mozart dabei war, „neue Horizonte“ (S. 185) zu erkunden. Für alle vollendeten Kompositionen, die seit 1788 entstanden waren, findet Wolff den übergeordneten Begriff des „Imperialen Stils“ (S. 95). Zu Recht gibt er jedoch zu bedenken, dass sich die in diesem Zeitraum entstandenen Werke nicht „unter einer einheitlichen Stil­kategorie zusammenfassen“ lassen. Denn sie sind, wie diejenigen aus früheren Perioden, Zeugnisse „einer fortlaufenden Weiterentwicklung.“ (S. 96)

Alle Argumente werden durch wenige Notenbeispiele unterstützt, die vollständig auf der digital zur Verfügung stehenden Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) angesehen werden können: <http://dme.mozarteum.at/DME/nma>. Zudem kann man auf einer eigens für dieses Buch eingerichteten Website www.people.fas.harvard.edu/~cwofff/ Mozarts Autographen, Notenbeispiele, ja sogar Klangbeispiele abrufen. Der Anhang enthält Anmerkungen, eine Tabelle der Währungen und Geldwerte im Habsburger Reich des 18. Jahrhunderts, ferner bibliographische Abkürzungen, ein Literaturverzeichnis, ein Register der Werke Mozarts und ein allgemeines Register. Wer sich mit Mozart generell und insbesondere mit seiner Lebens- und Schaffenszeit ab 1788 beschäftigt, dem sei dieses Buch wärmstens empfohlen.

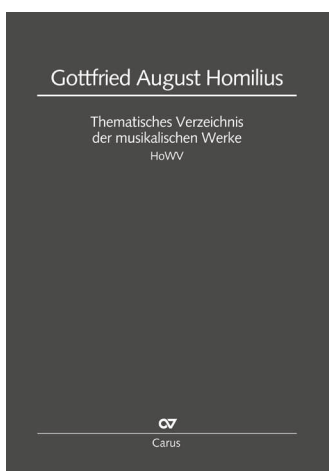
Ingeborg Allihn

Gottfried August Homilius: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (HoWV).

Vorgelegt von Uwe Wolf.

Pünktlich zum 300. Geburtstag von Gottfried August Homilius (1714–1785) konnte Uwe Wolf das Thematische Verzeichnis der musikalischen Werke (HoWV) als Band der im Carus-Verlag erscheinenden Werkausgabe vorlegen. Bereits 2009 hatte der Autor ein Werkverzeichnis zusammengestellt und diese sogenannte „kleine Ausgabe“ unter dem Titel Gottfried August Homilius: Studien zu Leben und Werk mit Werkverzeichnis (kleine Ausgabe) veröffentlicht. Das nun vorliegende neue Thematische Verzeichnis bietet die Zusammenstellung der Werke von Gottfried August Homilius und der dazugehörigen Primärquellen in einer wesentlich erweiterten und ergänzten Fassung. Dabei ist die Konzeption des Werkverzeichnisses aus dem „kleinen Verzeichnis“ beibehalten: Die Kompositionen sind in 12 Gattungsgruppen (bezeichnet als „Werkgruppen“) eingeordnet, die mit römischen Zahlen durchnummeriert sind. Innerhalb dieser Werkgruppen sind die einzelnen Werke fortlaufend gezählt, zweifelhafte oder fehlerhafte Zuschreibungen folgen jeweils in einem Anhang.

Die Einträge zu den Werken beginnen mit einem beschreibenden Teil, der Titel bzw. Textanfang, Gesamtbesetzung, Einordnung im Kirchenjahr (bei Kantaten), Textdichter (soweit bekannt) und Angaben zur Datierung verzeichnet sowie gegebenenfalls Hinweise zur



Stuttgart Leinfelden-Echterdingen: Carus-Verlag 2014
 (Homilius: Ausgewählte Werke. Reihe 5: Supplement. Bd. 2).
 688 S., Notenbsp.,
 169.00 EUR
 ISBN 978-3-89948-186-0

Zuschreibung gibt. Es folgt die Inhaltsbeschreibung mit einem oder mehreren Notenincipits, bei mehrsätzigen Werken auch mit Angabe von Besetzung und Satztypus der Einzelsätze. Dies ist eine wesentliche Bereicherung im Vergleich zu der „kleinen Ausgabe“ des Werkverzeichnisses, die gar keine Notenincipits enthält. Gerade für die Oratorien und Kantaten von Homilius, die bis ins 19. Jahrhundert außerordentlich beliebt waren und aus denen deshalb oft Sätze einzeln oder in unterschiedlichen Zusammenstellungen überliefert sind, ist es wichtig, Einzelsätze identifizieren und mit Hilfe einer Werkverzeichnisnummer kurz und eindeutig benennen zu können.

Im Anschluss an die Werkbeschreibung findet sich jeweils eine Auflistung der Primärquellen. In der gebotenen Kürze sind Informationen zu Datierung, Provenienz, Erscheinungsform, Schreibern, Literatur und die RISM-ID-Nummer zusammengefasst. Bemerkenswert ist, dass auch über die im RISM-OPAC (www.rism.info) verzeichneten Quellenbestände hinaus Bibliotheken und Archive abgesucht wurden. So finden sich beispielsweise Hinweise auf Homilius-Handschriften in Bautzen (D-BAUp), Delitzsch (D-DLP), Bonn (D-BNms) und Zürich (CH-Zz). Die Einträge schließen mit der Angabe von bereits vorliegenden Neuauflagen.

Bei der Nutzung des Werkverzeichnisses weiß man die gute Übersichtlichkeit der Einträge zu schätzen, die knapp sind, aber trotzdem alle wichtigen Informationen bieten. Als Beispiel sei hier der Eintrag zu der Kantate HoWV II.174 genannt, deren komplizierte Überlieferung in verschiedenen Fassungen in zwei Tabellen übersichtlich dargestellt ist. Die typographische Gestaltung der einzelnen Einträge und die Kopfzeile der Seiten mit Angabe der Werkverzeichnisnummer erleichtern die Orientierung beim Blättern. Für die musikbibliothekarische Praxis ist es von Vorteil, dass die Werkverzeichnisnummern aus dem „kleinen Verzeichnis“ beibehalten wurden. Neu aufgefundene Werke wurden in das Schema eingereiht. Bei Umnummerierungen (beispielsweise durch neu erfolgte Zuschreibungen) führt ein Verweis von der alten Nummer an die neue Stelle im Werkverzeichnis.

Die Ordnung nach Gattungsgruppen ermöglicht dem thematisch interessierten Nutzer ein Blättern und Suchen im Bereich einer Gattung. Über mehrere Register können die Werke auch über andere Sucheinstiege gefunden werden: Werktitel und Textanfänge, Namen oder Orte. Ein Register der anonymen Kopisten bietet zu etlichen Schreibern knappe Hinweise zu Besonderheiten (beispielsweise zum verwendeten Papier oder zu Ähnlichkeit mit anderen Schreibern), die für Schreiberbestimmungen eine große Hilfe sein können.

Empfehlenswert ist eine ganze Reihe von kurzen Texten, die sich durch ihre gute Lesbarkeit auszeichnen und die für die weitergehende

Beschäftigung mit dem Thema von Nutzen sein können. Es handelt sich um die Vorbemerkungen zu den einzelnen Werkgruppen, in denen der Forschungsstand zusammengefasst und die neueste Literatur aufgeführt wird. Das Kapitel „Wichtige Überlieferungsträger“ stellt im Prinzip eine eigene kleine Studie dar. Vorgestellt werden Orte, aus denen Homilius-Handschriften überliefert sind. Orte und Personen werden zusammengeführt, und es wird gezeigt, wie Handschriften durch Umzug der Besitzer, Tausch oder Verkauf im Laufe der Jahrzehnte an andere Aufbewahrungsorte gewandert sind. Zwar sind einzelne dieser Erkenntnisse bereits in andere Veröffentlichungen von Uwe Wolf eingeflossen, trotzdem ist die Zusammenstellung an dieser Stelle sehr nützlich und allgemein für die Beschäftigung mit Quellen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts interessant.

Nur am Rande sei erwähnt, dass kleinere Ergänzungen im Register ohne großen Aufwand möglich gewesen wären, wie beispielsweise die Ermittlung der Vornamen des Hospitalpredigers in Pirna Pillwitz (August Gottlob), des Stadtschreibers Fehre in Dresden (Carl Christian), das Geburtsjahr des Kantors an der Dresdner Annenkirche Ehrenfried Weber (1731). In jedem Fall aber ist es Uwe Wolf mit seiner Publikation gelungen, ein den heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen entsprechendes Werkverzeichnis zu erstellen, das in beeindruckender Gründlichkeit einen Überblick über die verstreut überlieferten Werke von Gottfried August Homilius liefert. Der Band sollte in jeder Musikbibliothek zur Verfügung stehen!

Andrea Hartmann

Klaus-Peter Koch
Samuel-Scheidt-
Kompodium.

Nach dem im Jahr 2000 erschienenen Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis (SSWV) legt Klaus-Peter Koch mit dem Kompodium nun eine zweite ausführliche Quellendokumentation zu Scheidt vor, die die Aufgabe hat, „ein vorläufiges Resümee des Forschungsstandes zu ziehen“ und „eine Grundlage für weitere Forschungen bilden soll“ (S. IX). Die Publikation setzt dabei mehrere Schwerpunkte: Das Kompodium wird eröffnet von einer Dokumentarbiographie, die etwa ein Drittel des gesamten Bandes einnimmt und in ihrer Mischung aus biographischen Quellentexten, Kommentierung derselben und Beschreibungen der umliegenden zeitgeschichtlichen Ereignisse eine umfassende Aufarbeitung bietet, insgesamt aber doch recht sperrig daherkommt. Dies nicht zuletzt, weil die Relevanz der einzelnen Einträge nicht immer klar ist und Konnektoren zwischen den verschiedenen Darstellungsebenen oft fehlen. So erschließt sich etwa der Sinn des Eintrags zum 16. Juni 1658 „Tochter Martha (get. 16.6.1640, s. dort) wird 18 Jahre alt“ (S. 102) erst in der angehängten genea-



Beeskow: ortus musikverlag
2012 (ortus studien. 9),
375 S., graph. Darst., Notenbsp.,
56.50 EUR
ISBN 978-3-937788-20-3

logischen Übersicht (S. 105), wo wir erfahren, dass von Scheidts sieben Kindern lediglich zwei das Erwachsenenalter erreicht haben. Insgesamt zeigt gerade die hier vorgelegte Dokumentarbiographie jedenfalls sehr deutlich, warum sich die Monographie als Darstellungsform der Biographie als wissenschaftlicher Standard etabliert hat und auch nicht aufgegeben werden sollte.

Teil 2 des Kompodiums bietet eine nüchterne vierseitige Übersicht über Scheidts „Autografe und teilautografe Musikhandschriften“. Den Angaben der heutigen Aufbewahrungsorte folgen Übersichten über verfügbare Faksimiles und Publikationen und ein knapper Kommentar zum betreffenden Dokument.

Einen Schwerpunkt bildet dann wieder Teil 3, der eine kommentierte Edition von Scheidts Briefen, Gutachten und anderen Textdokumenten bietet. Bedauerlich ist die Entscheidung des Autors, mit dieser Edition eine getreue Wiedergabe auch schriftgeschichtlich bedingter Eigentümlichkeiten leisten zu wollen, worunter Lesefluss und Textverständlichkeit zum Teil erheblich leiden. So werden Worte nicht nur fortwährend durch Senkrechtstriche zerstückelt, die den originalen Zeilenfall markieren sollen, sondern auch Binnenkonsonanten mit augenscheinlicher Oberlänge oft konsequent als Großbuchstaben gesetzt („ausZuandt=|wortten“, „LeipZig“, „iZo“ – handelt es sich hierbei nicht eigentlich um die Ligaturform von „tz“?) und Vokale (i, j, u, v und w) ohne Rücksicht auf ihre Lautung entlang der Vorlage übertragen. Der Sinn der Anwendung solcher Editionsregeln auf die vorliegenden Dokumente erschließt sich noch weniger für die gleichfalls übernommene Differenzierung zwischen Lang- und Rund-s. Dieser faksimilehaften Textwiedergabe läuft paradoxerweise der Versuch entgegen, durch ergänzende Interpunktion („[,]“), Buchstaben- („dan[n]“, „d[a]s[s]“, „mus[s]“) und Wortheinfügungen („bittel [Büttel]“, „Daman [da man]“) die verlorene Textverständlichkeit wiederzugewinnen.

Ebenso störend sind in diesem Abschnitt zahlreiche Leseunsicherheiten des Autors, die mit Blick auf die teils nicht leichte Lesbarkeit der Dokumente zwar nachvollziehbar sein mögen, deren Handhabung in Form alternativer Wortvorschläge in eckigen Klammern innerhalb des Fließtextes aber unbeholfen wirken. Problematisch ist ferner, dass diese Unsicherheiten bis auf die semantische Ebene der Dokumente vordringen. So ist beispielsweise nicht davon auszugehen, dass Scheidts Empfehlungsschreiben für Daniel Weixer am 21. September 1631 ausgefertigt wurde. Mit dem Brief unterstützte Scheidt die (erfolgreiche) Bewerbung Weixers um das vakante Organistenamt an der Leipziger Nikolaikirche, da „der organist Zu S. Nicolaus, | todtes verblichen“ (S. 145). Der Amtsvorgänger Christian Michael aber ist erst am 29. August 1637 verstorben und auch

Weixer trat die Leipziger Stelle (wie schon bei Wustmann nachzulesen ist) erst im Jahr 1637 an; letzteres stellt selbst Koch (S. 146) – ohne jegliche Irritation – in seinem Kommentar fest. Die Jahreszahl am Ende des Dokuments ist mithin als 1637 zu lesen, wie Koch dies übrigens schon in seinem Aufsatz im Händel-Jahrbuch 2005 (dort S. 26) korrekt dargestellt hat.

Ist es in diesem Abschnitt eine Zweiteilung des Schriftbildes in Schwarz- und Graudruck, deren Gründe sich nicht erschließen (oder handelt es sich gar um einen Druckfehler?), so ist es in Teil 4 („Eigene Texte in den Notendruckten, Dedikationen und Vorreden“) die zwar anhand der einleitenden Bemerkungen nachvollziehbare, wenngleich unglücklich wirkende Differenzierung zwischen verschiedenen Schriftarten, die den Lesefluss immer wieder unterbricht: „Texte in original lateinischen Schrifttypen werden in serifenloser Schrift, Texte in original Frakturschrift in Serifenschrift dargestellt. Kursivschrift erscheint in der jeweiligen Italic-Schrifttype.“ (S. 163)

Den abschließenden fünften Teil bildet eine überarbeitete Form des SSWV, die neben einer aktualisierten Gliederung vor allem die „Corrigenda und Addenda“ dokumentiert, die seit der Erstausgabe aufgelaufen sind, womit nicht zuletzt auch der Forschungsfortschritt der vergangenen zwölf Jahre eindrucksvoll dokumentiert wird.

Bemerkenswert umfangreich und aufwendig ist der wissenschaftliche Apparat, der rund ein Fünftel des gesamten Bandes einnimmt und mit zehn Verzeichnissen – darunter ein Personenregister mit Biogrammen, Verzeichnisse von Scheidts Schülern, Widmungsträgern, „Personen, mit denen Scheidt in Kontakt stand“ und zeitgenössischen Hallenser Kirchenmusikern – einen mühelosen Einstieg in die einzelnen Teile des Kompendiums ermöglicht und den oben beschriebenen Mangel an Konnektoren zumindest relativiert.

Manuel Bärwald

Juliane Riepe
Händel vor dem Fernrohr.
Die Italienreise.

Das Tagebuch des Prinzen Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen ist der Ausgangs- und Bezugspunkt dieser Studie. Anton Ulrich begab sich 1705 auf eine mehrjährige Kavaliertour durch die Niederlande, England, die Schweiz und Italien. In Rom hielt sich der Prinz 1707 sechs Monate lang auf, dort ist er Georg Friedrich Händel mehrmals begegnet. Händel verbrachte etwa vier Jahre in Italien, aber seine Aufenthalte in Florenz, Rom, Neapel und Venedig sind wenig erschlossen. Von Januar bis September 1707 ist Händels Aufenthalt in Rom dokumentiert. Anton Ulrich fungiert für uns heute als Augenzeuge, und die Beweise werden im Tagebuch angeführt. Wir erfahren dadurch nicht nur neue biografische Daten zu Händel und seinen



Beeskow: ortus musikverlag
2013 (Studien Stiftung Händel-
Haus. 1). 513 S., Abb., No-
tenbsp., brosch., 67.00 EUR
ISBN 978-3-937788-26-5

Kompositionen, sondern auch zum Umfeld des römischen Musiklebens, zur politischen Situation und den Auftraggebern.

Ein erstes Zusammentreffen Anton Ulrichs von Sachsen-Meinigen mit Händel ist für den 24. April 1707 im Palazzo Bonelli des Marchese Francesco Maria Ruspoli dokumentiert. Von weiterem Interesse ist die Begegnung zwischen Francesco Bianchini und Händel am 17. August 1707 bei Kardinal Pietro Ottoboni. Der Historiker und Astronom Bianchini ließ viele interessierte Zeitgenossen einen Blick durch sein Fernrohr werfen. Ob Händel zu den Interessenten gehörte, bleibt dahingestellt, vielleicht unterhielt er sich auch mit Bianchini über dessen Studie zu den Musikinstrumenten.

Das Diarium Anton Ulrichs wird in diesem Buch zum historischen Fernrohr und lenkt den Blick auf viele Fragen: An wen könnte Händel sich gewandt haben, um Empfehlungsschreiben zu erhalten? Welche Musiker und Sänger kann er an den römischen Höfen getroffen haben und welche Werke lernte er dadurch kennen? Wie prägten diese Compositionen ihn? Wie begegnete die römische Gesellschaft Händel als Ausländer und Protestant? Welchen Nutzen versprach sich Händel von der Reise? Und wer vermittelte Händel an den Hannoveraner Hof?

Für die gesamte Zeit seines Rom-Aufenthaltes nennt der musikinteressierte Anton Ulrich – die Autorin bezeichnet ihn sogar als „musikhungrig“ (S. 15) – keine einzige Komposition namentlich. Sein Landsmann Händel ist der einzige Komponist, der im Tagebuch erwähnt wird. Hier war also sehr viel detektivischer Spürsinn (oder das Ausschlussverfahren) notwendig, um konkrete Zuschreibungen zu den vagen Angaben Anton Ulrichs vornehmen zu können. Riepe geht auf alle Persönlichkeiten der römischen Gesellschaft ein, zudem ausführlich auf die Sänger, denen sowohl Anton Ulrich als auch Händel begegneten und mit denen letzterer immer wieder zusammenarbeitete. Neben Margarita Durastanti waren dies der Sopran Francesco Finaia, der Mezzosopran Pasqualino Tiepolo, der Alt Pasquale Betti und der Tenor Vittorio Chiccheri.

Da manche Begebenheiten oder Fakten in der Händel-Biografie bisher anders dargestellt wurden, legen die von Riepe angeführten Dokumente nahe, vermeintlich Altbekanntes neu zu überdenken. Gerade das Händel-Bild, das durch John Mainwaring vermittelt wurde, stellt die Autorin im positiven Sinne von den Füßen auf den Kopf. So war Händel längst nicht so hoch angesehen wie Mainwaring behauptet. Der Hallenser war weder der Umworbene noch der Bewunderte, der das Publikum in Scharen anzog. Im Gegenteil: Es lag an ihm, die Initiative zu ergreifen, Kontakte zu hochrangigen Auftraggebern herzustellen, sich Zutritt zu den Häusern der Mäzene zu verschaffen und sich vor dem Hausherrn und den Gästen zu präsentieren. Auch

zeigt die Höhe der Honorare, die Händel gezahlt wurden, dass sein sozialer Status keineswegs ganz oben anzusiedeln ist.

Abgesehen von den Neuigkeiten zu Händels Musik für den Marchese Ruspoli und die Kardinäle Pietro Colonna und Ottoboni, liefert das Buch zahlreiche Hintergrundinformationen. Aber neben all den neuen Fakten verweist die Autorin auch auf mannigfaltige Forschungsdesiderate. So fehlen beispielsweise Auswertungen verschiedener Kapellarchive und größere Studien zu einzelnen römischen Kapellmeistern, zur Gattung Kammerkantate, zu Händels Auftraggebern oder zu den verschiedenen „*accademie*“ in den römischen Palazzi, die das Bild des musikalischen Roms im frühen 18. Jahrhundert komplettieren würden.

Die Studie ist nicht chronologisch angelegt, sondern bietet im ersten Teil aus der Perspektive Anton Ulrichs den Blick auf Rom und die Musik, wobei die Autorin sich hier an musikalischen Gattungen orientiert. Im zweiten Teil werden einzelne Aspekte hervorgehoben und auf Händel bezogen. Inhaltliche Doppelungen wurden dabei bewusst in Kauf genommen. Aus den Angaben im Diarium erstellt Riepe einen Aufführungskalender der Musik, die in Rom von Januar bis September 1707 erklang (Anhang III).

Die sehr gute Auswahl der zahlreichen Abbildungen zeigt nicht nur römische Palazzi oder Persönlichkeiten, sondern auch ausgefallene und belehrende Darstellungen von Zitronen- und Pomeranzenfrüchten (S. 37). Die lediglich vier Notenbeispiele geraten dabei völlig in den Hintergrund.

Nach der Lektüre des Buches hat man das Gefühl, vieles ganz nebenbei erfahren zu haben, ebenso weiß man aber auch, dass noch allerhand Fragen offen bleiben, da weite Teile des Textes im Konjunktiv formuliert sind. Für die internationale Händel-Forschung wird diese Studie zur Pflichtlektüre. Niemand wird es sich leisten können, die bisherige biografische Darstellung von Händels Italienreise zu wiederholen.

Martina Falletta

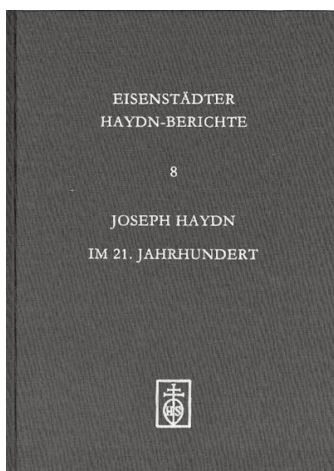
Joseph Haydn im 21. Jahrhundert.

Symposiumsbericht.

Hrsg. v. Christine Siegert,
Gernot Gruber und Walter
Reicher.

Anlass zu dem vorliegenden Band war das Internationale Symposium, das die Österreichische Akademie der Wissenschaften, die Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und die Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 gemeinsam veranstalteten. Gewidmet ist der Band dem Gedenken des 2012 verstorbenen Haydn-Forschers Gerhard J. Winkler.

Die Referate des Symposiums, umrahmt von einer Einführung durch Gernot Gruber und einem Schlusswort von Alfred Brendel,



Tutzing: Hans Schneider 2013
 (Eisenstädter Haydn-Berichte.
 Veröff. d. Internat. Joseph
 Haydn Privatstiftung
 Eisenstadt. 8.).
 612 S., Notenbsp., Abb., Leinen,
 96,00 EUR
 ISBN 978-3-86296-044-6

liegen nun in gedruckter Fassung vor und zeigen die Vielfalt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Haydn, seiner Persönlichkeit, seinem Werk und seiner Rezeption. 28 internationale Haydn-Spezialisten berichten auf vielfältige Weise über den Stand der Haydn-Forschung im beginnenden 21. Jahrhundert. Besonders erfreulich ist die allgemeine Tendenz, mit althergebrachten Klischees vom harmlosen „Papa Haydn“ aufzuräumen, Fehleinschätzungen zu korrigieren, das alte und etwas eindimensionale Bild des Komponisten Haydn kritisch zu hinterfragen und zugleich ein neues Bild von ihm in seiner Vielfalt und Tiefe zu geben.

Zunächst widmen sich Gerhard J. Winkler (†), Ingrid Fuchs und Oswald Panagl in ihren jeweiligen Aufsätzen der Künstlerpersönlichkeit und Sichtweise Haydns, die anhand von Notizbüchern und Briefen untersucht wird. Otto Biba zeigt in seinem Beitrag „Joseph Haydn: Der Kunstsammler“ eine Facette auf, die vielen unbekannt sein dürfte, nämlich die Tatsache, dass Haydn ein reger Kunstsammler und Kunstkenner war. Hieraus lassen sich ebenfalls Rückschlüsse für die Einschätzung von Haydns Persönlichkeit ziehen. Manfred Wagner geht auf das häufig untersuchte Verhältnis zwischen Haydn und Mozart ein und plädiert für eine Betrachtung der beiden Komponisten als „Brüder von gleichem Geist“ und nicht – wie bisher üblich – als Vater und Sohn.

Im Mittelpunkt weiterer Aufsätze steht Haydns Werk mit seinen vielschichtigen Problematiken. Hartmut Krones widmet sich der Rhetorik und Programmatik in Haydns letztem Werk Die Jahreszeiten. Mit dem Klischee von Haydn als einem heiteren und fröhlichen Kirchenkomponisten räumt Peter Ickstadt auf („Haydns späte Messen im Spannungsfeld von konventionellem und individuellem Ausdruck“). Wolfram Steinbeck, Hans-Joachim Hinrichsen und Reinhard Strohm gehen der Frage der Formgestaltung bei Haydn nach. Sein formales Denken ist noch immer eine strittige Herausforderung für die Formtheorie. Die Aufsätze von Hermann Danuser und Wolfgang Fuhrmann beschäftigen sich mit der Ästhetik Haydns und deren Neubewertung.

Im dritten Teil dieses Bandes wird über die Rezeption Joseph Haydns berichtet. Bryan Proksch bespricht in seinem Beitrag („Recomposing H-A-Y-D-N: The French Revival of Haydn in 1909“) die Rezeption und das wiederauflebende Interesse an Haydns Werk in Frankreich anlässlich seines 100. Todestages. Mit der Philologie und deren besonderer Rolle für die Rezeption Haydns hat sich Armin Raab auseinandergesetzt. Nach einem historischen Abriss zeigt er auf, wie eine Edition, und insbesondere die Erarbeitung einer historisch-kritischen Gesamtausgabe, das Haydn-Bild verändern kann. Die Rezeption der Haydn'schen Opern haben Caryl Clark und Chris-

tine Siegert untersucht. Philipp Toman und Rainhard Wiesinger beschreiben in ihrem gemeinsamen Aufsatz, wie das Haydn-Repertoire in den Konzerten zwischen 1970 und 2009 aussah. Hierbei geben sie eine interessante Aufstellung der Haydn-Interpreten sowie der verschiedenen Werke, die in diesen knapp 40 Jahren gespielt wurden, und vergleichen ihre Ergebnisse mit der Rezeption anderer Zeitgenossen (Mozart, Beethoven, Schubert). Siegfried Mauser legt eine Betrachtung der Klaviertrios vor, die sich zwischen Tradition und Innovation bewegen. Alfred Wolpmann bespricht in seinem Aufsatz die beiden Opern *Armida* und *Orlando paladino* von Haydn und ihre Rezeption im Jahre 2009.

Insgesamt bietet die Zusammenstellung der Referate einen umfassenden Überblick über die wichtigsten Aspekte von Haydns Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Es entsteht ein äußerst komplexes und vielschichtiges Bild von Haydn, das sich im 21. Jahrhundert manifestiert hat, weshalb der vorliegende Band den Anspruch auf ein Standardwerk der Haydn-Forschung erheben darf.

Elisabeth Pütz

Johann Michael Schmidt

Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Zur Geschichte ihrer religiösen und politischen Wahrnehmung und Wirkung. Mit einem Geleitwort von Ithamar Gruenwald.

Dieses Buch beansprucht und verwirklicht von der Ausbreitung der Quellen und von deren Interpretation her fast so etwas wie eine ultimative Stellungnahme zu dem heiklen Thema der Judenfeindschaft in den Passionsmusiken Bachs (denn über die Johannes-Passion ließen sich ähnliche Befunde erstellen, sie hat nur nicht den gigantomanischen Status der Matthäus-Passion). Dieses Thema ist seit Langem entweder von Eifer oder Abwehr überlagert und erfährt hier erstmals eine nüchterne, aber schonungslose Offenlegung all ihrer religions- und kulturgeschichtlichen Dimensionen. Der Autor ist auf Versöhnung aus und hofft auf die Möglichkeit, die Bach'schen Passionsmusiken trotz ihrer judenfeindlichen Implikationen „aus ihrer belasteten Geschichte herauszulösen und sie mit anderen Ohren zu hören“ (S. 12). Diesen Weg zu öffnen, verspricht er sich aber allein davon, die bedenklichen Traditionen, in denen Wahrnehmung und Wirkung (diese beiden Begriffe sind stets kursiv gedruckt) der Bach'schen Matthäus-Passion bisher standen, einer vorurteilslosen Darstellung und Kritik zu unterziehen. Da wir es hier nicht mit einem musikwissenschaftlichen, sondern religionsgeschichtlichen Werk zu tun haben, bedarf es einerseits einiger musikhistorischer Anmerkungen und andererseits einiger Hinweise gegen borniert-musikwissenschaftliche Sichtweisen auf die vom Autor ausgebreiteten religiösen und politischen Traditionen, in denen Bachs Werk steht. Nicht nur, dass Bach es in bestimmten, auch außermusikalischen, d. h. dezi-



Stuttgart: Kohlhammer (Paperback), Berlin: Institut Kirche und Judentum. Studien zu Kirche und Israel. 26 (geb.), 2013. X, 566 S., 29.90 EUR
 ISBN 978-3-17-021819-2 (Kohlhammer)
 ISBN 978-3-938435-04-5 (Institut Kirche und Judentum)

diert lutherisch-antijudaischen Traditionen stehend komponierte, sondern auch, dass schon die spätantike Textquelle des Passionsberichts des Evangelisten Matthäus selbst in einer judenfeindlichen Tendenz stand, ist hier zwingend zu berücksichtigen und lässt Schmidts Hoffnung auf „andere Ohren“, die diesen Makel wiedergutmachen könnten, als Illusion erscheinen. Gut gemeinte Experimente mit textverfremdender Darbietung der Matthäus-Passion Bachs gibt es bereits; sie gehen wohl ebenfalls von derartigen Illusionen aus. Wie im Parallellfall Wagners wäre es töricht, dieses Werk Bachs aus seinem unvermeidlichen und bei jeder Aufführung unüberhörbaren historischen Zusammenhang herauslösen zu wollen. Auch sich nach 1945, nachdem die verheerenden Folgen des rassistisch motivierten Antisemitismus sichtbar waren, ständig von den judenfeindlichen Implikationen des Werkes zu distanzieren, bringt relativ wenig. Erstaunlich war allerdings die Unbekümmertheit, mit der man lange meinte, dieses Haupt- und Staatswerk der protestantischen Kirchenmusik landauf, landab aufführen zu müssen. Welch' hartes, einfältiges Gemüt muss man haben, um es weiter anhören zu können, ohne zu erschrecken.

Aus nicht ganz ersichtlichen Gründen weigert sich der Autor, seine Untersuchung eine rezeptionsgeschichtliche zu nennen, sondern wählt dafür die umständliche, den Sinn nicht wirklich verändernde Formulierung von „Wahrnehmung und Wirkung“ der Bach'schen Matthäus-Passion und beschreibt im ersten Hauptteil des Buches deren Geschichte von 1829 bis 1950. Er erliegt aber dennoch der Gefahr aller rezeptionsgeschichtlichen Arbeiten, den eigenen Standpunkt zu dem Gegenstand, dessen Rezeption man beschreibt, nicht genau zu bezeichnen. Die Geburt Jesu wird gerne nach Lukas erzählt, die seiner Passion gerne nach Matthäus. Letzteres hat seinen Grund eindeutig in der effektvollen Schilderung und Schmähung des Verhaltens der in Jerusalem aktiven Volksmassen („der Juden“) während der Gerichtsverhandlung vor dem Rat der Hohen Priester, während des Verhörs durch den römischen Statthalter Pontius Pilatus und auf dem Weg nach Golgatha. Dem Evangelisten Matthäus ging es nicht um Wahrnehmung und Wirkung, sondern um einen in sich konsistenten Bericht mit judenfeindlicher Botschaft in den entscheidenden Passagen. Bach nahm diesen biblisch kanonisierten Text zur Vorlage einer Passionsmusik, nicht weil er Wahrnehmung und Wirkung im Blick hatte, sondern weil er mit der Art des Berichts Matthäi und dessen Botschaft übereinstimmte. Von dieser Auffassung scheint auch der Autor auszugehen (oder sie scheint das Resultat seiner Analysen zu sein), obwohl er lieber nur von der judenfeindlichen Wahrnehmung und Wirkung der Matthäus-Passion Bachs spricht als von deren eigener Judenfeindlichkeit in Text und Ton.

Innertheologische und kirchengeschichtliche Erörterungen, die der Autor hauptsächlich im zweiten Hauptteil des Buches referiert und charakterisiert, müssen hier unberücksichtigt bleiben. Musikgeschichtlich ist zu betonen, dass Bach mit allen Mitteln der musikalischen Rhetorik und Anwendung der Affektenlehre besonders die Turba-Chöre ausgestattet hat, um die angebliche Verstocktheit, Gehässigkeit und Mordlust nicht etwa einer Minderheit der Bewohner Jerusalems, die der Verurteilung und Kreuzigung Jesu beiwohnten, sondern des ganzen gesetzestreuen jüdischen Volkes klangbildlich zu demonstrieren.

Es ist gerade die von Schmidt gut herausgearbeitete Paradoxie der Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy zum Zwecke ihrer ersten Wiederaufführung nach einhundert Jahren, d. h. unter völlig veränderten kulturellen und v. a. aufführungspraktischen Bedingungen, dass sie die christlich tröstenden, versöhnenden Passagen und Betrachtungen in den Chorälen und Arien schwächt zugunsten einer effektvollen, opernhaften Darstellung des dramatischen Geschehens zwischen Synedrion und Golgatha. Mendelssohn, der mit seiner Taufe notgedrungen die christliche Überwindung der jüdischen Verachtung eines falschen Messias übernommen hatte, ging es bei seiner Bearbeitung der Matthäus-Passion Bachs für den Massenchor der Sing-Akademie zu Berlin ausschließlich um musikalisch-dramaturgische Aspekte der Partitur, die er in ihrer Originallänge nicht darbieten wollte. Die Pointe, dass er als „Judenjunge“, wie er sich in ironischer Übernahme eines pejorativ gemeinten Ausdrucks selbst bezeichnete, für ein judenfeindliches Publikum eines der christlichsten Musikwerke nach einhundert Jahren wieder aufführte, hatte für die Art seiner Bearbeitung wohl kaum irgendeine Bedeutung. Es ist bei der Quellenfülle, die Schmidt bearbeitet hat, seltsam, dass er ausgerechnet entscheidende Primärdokumente wie den Bericht des als Sänger beteiligten Eduard Devrient über die erste Wiederaufführung von Bachs Matthäus-Passion und deren Vorbereitung durch Zelter und Mendelssohn nicht aus dem Wortlaut und Umfeld der Primärquelle: den gedruckten Erinnerungen Devrients an Mendelssohn, zitiert, sondern nur aus anderen Büchern, in denen sie wiederum zitiert sind. Das betrifft auch Schmidts Ignoranz gegenüber der vor- und nachbereitenden propagandistischen Artikelserie in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung von Adolph Bernhard Marx, einem stadtbekanntem und feindliche Reaktionen auf sich ziehenden, mit Mendelssohn damals noch eng befreundeten jüdischen Musikpublizisten, ohne dessen religiös-vaterländische Aufrufe das Ereignis wohl nur die halbe Wirkung hätte erzielen können und nicht auch heute noch als nationales Erweckungserlebnis und Geburtsstunde

des Bach-Mythos gelten könnte. Die von Martin Geck übernommene, von Schmidt immer wieder benutzte Bezeichnung „(Wieder)entdeckung der Matthäus-Passion“ nur auf die Mendelssohn'sche erste stark bearbeitete Wiederaufführung zu beziehen, ist irreführend, zog sie sich doch in Wirklichkeit sehr lange hin und begann schon mit den ersten Proben in der Sing-Akademie zu Faschs Zeiten. Auch im Frankfurter Cäcilienverein unter dem mit Mendelssohn befreundeten katholischen Kantor Schelble wurde sie schon lange vorher geprobt und einstudiert, sodass die Frankfurter Aufführung wenige Wochen nach der Berliner ursächlich mit letzterer nicht zusammenhängen dürfte; eher könnte man wohl von einem gemeinsamen Vorhaben Mendelssohns und Schelbles sprechen, bei dem Schelble durchaus (neben Zelter) eine treibende Kraft zugesprochen werden kann, hatte er doch bereits ein Jahr vorher Bachs Hohe Messe in h-Moll in Frankfurt zur Aufführung gebracht. Nur war der junge, draufgängerische Mendelssohn im Falle der Matthäus-Passion eben schneller. Zu Recht großes Gewicht legt Schmidt auf die Bedeutung der Breslauer Aufführung im Jahre 1830 durch Mosewius und dessen apologetische Schriften zu Bach. Überhaupt gelingt es Schmidt sehr gut und ausführlich, den gesamten Prozess der deutsch-nationalen Heiligsprechung und Vergötzung Bachs durch mehrere Generationen deutscher Kantoren, Kapellmeister und Musikdirektoren zu schildern, der im „Dritten Reich“ der Nationalsozialisten seinen Höhepunkt fand. Hier gab es durchaus eine sich steigernde Kontinuität und eine Erweiterung des religiös motivierten Antijudaismus und der gesellschaftlich sanktionierten Judenfeindschaft in der Alltagskultur durch den rassistischen Antisemitismus und dessen Vernichtungswillen. Es ist eines der größten Verdienste dieses Buches, klargemacht zu haben, wie unsinnig es wäre, Erscheinungsformen des letzteren (des seit 1880 grassierenden Antisemitismus) für Bachs Judenfeindschaft verantwortlich zu machen. Die wirklichen theologischen und kirchengeschichtlichen Wurzeln dieser musikalisch modifizierten Judenfeindschaft kann Schmidt im zweiten Hauptteil seines aufklärerischen Buches deutlich machen. In jeder wissenschaftlich orientierten Musikbibliothek sollte es zu finden sein.

Peter Sühning

Lexikon der Musik der Renaissance.

Hrsg. von Elisabeth Schmierer.



Laaber: Laaber Verlag 2012
(Handbuch der Musik der Renaissance. 6).
2 Bde.: zus. 1.408 S., 113 Abb.,
Notenbsp., geb., 256.00 EUR
ISBN: 978-3-89007-706-2

Das Lexikon der Musik der Renaissance ist letzte Band des sechsteiligen Handbuchs der Musik der Renaissance, das vom Laaber Verlag herausgegeben wird. Während die anderen Bände die Themenkomplexe Geschichte der Musik, Schrift und Klang, Musikleben und Kultur abdecken, ist das zweibändige Lexikon als reines Nachschlagewerk konzipiert.

Das Lexikon will ein „Kompodium über die Musik und die mit ihr verbundenen kulturellen Erscheinungen der Epoche“ sein. Entsprechend ist es interdisziplinär angelegt und bietet nicht nur Artikel zu den üblichen Musikbegriffen und -gattungen, Instrumenten und Komponisten, sondern auch zu Themen angrenzender Fachgebiete. Dieser interdisziplinäre Zugang ist neuartig und die besondere Stärke des Lexikons. So werden Städte wie Rom, Köln oder Brügge, aber auch Regionen und Länder behandelt – soweit sie für die Musikgeschichte relevant sind. Hinzu treten Porträts von Persönlichkeiten aus Literatur, Kunst, Architektur, den Naturwissenschaften und anderen Bereichen, deren Tätigkeiten die Musik beeinflussten. In den meisten Fällen ist ihre Aufnahme in das Musiklexikon hilfreich und lenkt den Blick auf die fließenden Grenzen der Disziplinen und ihre vielfältigen Einflüsse auf die Musikkultur. So kann man über den Meistersang des Hans Sachs oder die Instrumentendarstellung des italienischen Malers Giovanni Bellini lesen und erfährt etwas über Notendrucker, Interpreten, weniger bekannte Komponisten, Musiktheoretiker und Mäzene. Darüber hinaus gibt es Artikel über neuere Forschungsdisziplinen, darunter Musik und Gender-Forschung, Mentalitätsgeschichte, Rezeption und Sozialgeschichte. Da sich das Lexikon an eine breite Leserschaft richtet und Konzertbesucher, Interpreten, Lehrer, Studierende und Wissenschaftler gleichermaßen ansprechen möchte, ist es anschaulich und verständlich geschrieben. Abbildungen und Notenbeispiele sowie viele Querverweise, aktuelle Literaturhinweise und ein Personenregister runden das Lexikon sinnvoll ab.

Wenn man das Lexikon isoliert betrachtet, ohne die weiteren Bände des Handbuchs einzubeziehen, fragt man sich nach dem zugrunde liegenden Konzept. So vermisst man einen historischen Überblick und eine Begründung der zeitlichen und geografischen Abgrenzung. Im Vorwort heißt es lediglich, dass „im wesentlichen das 15. und 16. Jahrhundert“ behandelt werden. Dass der geografische Fokus vorrangig auf dem deutschsprachigen Raum sowie auf Italien und Frankreich liegt, wird nicht explizit erläutert. Vermutlich ist das Lexikon auch als Glossar zu den anderen fünf Bänden des Handbuchs gedacht. So ließe sich zumindest erklären, dass bei manchen Artikeln (z. B. „Amour courtois“, „Mozarabisch“, „Serlio, Sebastiano“) der Bezug zur Musik der damaligen Zeit unklar bleibt und

man sich daher fragt, ob sie in einem Musiklexikon notwendig sind. Darüber hinaus hätte bei manchen kurzen Einträgen der Verweis auf einen übergreifenden Artikel genügt. Beispielsweise hätte ein längerer Artikel zur Mensuralnotation gereicht, während diverse Einzelartikel zu den jeweiligen Notenwerten der Mensuralnotation „Longa“, „Brevis“, „Semibrevis“, „Minima“ sowie den einzelnen Unterbegriffen „Mensur“, „Tempus perfectum/imperfectum“, „Prolatio maior/minor“ verzichtbar erscheinen. Deswegen überrascht es nicht, dass das Lexikon so umfangreich geraten ist und sich mit seinen über 1.000 Einträgen auf zwei Bände mit je rund 700 Seiten erstreckt.

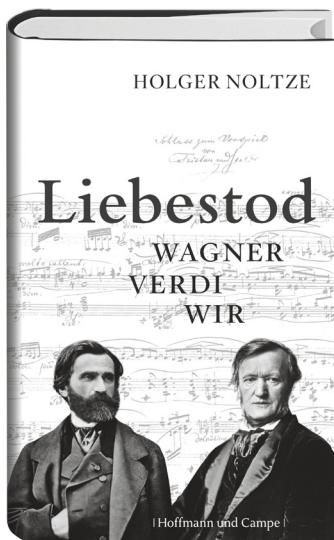
Insgesamt gesehen, ist das Lexikon informativ und ermöglicht neue Perspektiven auf die Zeit der Renaissance. Es hat als sinnvolle Ergänzung zu den anderen fünf Bänden des Handbuchs der Musik der Renaissance seine Berechtigung. Aufgrund des hohen Preises und des beträchtlichen Umfangs ist seine Anschaffung eher für wissenschaftliche Institute und Bibliotheken interessant.

Valerie Lukassen

Holger Noltze

Liebestod.

Wagner – Verdi – Wir.



Hamburg: Hoffmann und Campe 2013, 448 S., Ill., Notenbsp., geb., 24.99 EUR
ISBN: 978-3-455-50262-6

In dem kaum zu überschauenden Reigen an neuen Publikationen anlässlich des 200. Geburtstages beider Komponisten hat Holger Noltze ein Buch über den Topos des Liebestodes in einer Doppelperspektive auf Wagners und Verdis Opernwerk vorgelegt, welches sich durch eine erfrischend sowie äußerst spannend geschriebene Darstellung vom Mainstream anderer Literatur wohltuend abhebt. Noltzes Beitrag zum Jubiläumsjahr 2013 ist keine wissenschaftliche Untersuchung und liefert angesichts zahlreicher elaborierter Forschungsarbeiten zu diesem Themenkomplex auch keine neuen, überraschenden Erkenntnisse. Als langjähriger Musik- und Literaturkritiker für Print, Rundfunk und Fernsehen verwebt der Autor mit seinen galanten feuilletonistischen Aperçus biographische Fakten, künstlerisch-ästhetische Konzepte und musikdramaturgische Aspekte vielmehr zu einem einzigen großen werkanalytischen Essay. Dabei erweist sich Noltze – seit 2005 Lehrstuhlinhaber für Musik und Medien/Musikjournalismus an der TU Dortmund – nicht nur als versierter Kenner der Opernwerke seiner beiden Protagonisten, sondern auch der Sozial- und Kulturgeschichte des europäischen Musiktheaters im 19. und 20. Jahrhundert.

Im Zentrum seiner komparatistischen Werkbetrachtung steht die jahrhundertealte menschliche Sehnsucht nach den großen Emotionen, nach Liebe und Tod sowie deren verklärende Überhöhung im Motiv des Liebestodes. Dass gerade beide Komponisten bis heute mit ihren Werken die Opernspielpläne dominieren, führt der Autor auf die Emotionskultur unserer postmodernen Gesellschaft zurück,

auf unsere eigene tiefe Sehnsucht „nach großen Gefühlen, die wir als Bewohner einer entfremdeten Moderne in uns spüren“ (S. 11). Deshalb heißt dieses Buch auch explizit „Wagner –Verdi – Wir“, wie es der Untertitel programmatisch verkündet. Bewusst will der Autor seine Darstellung weder als Doppelbiographie noch als eine Art Motivgeschichte zum Liebestod verstanden wissen. Wie jeweils in Wagners und Verdis Opernwerken Liebe und Tod kompiliert, literarisch verbreitet, musikalisch komponiert sind, macht der Autor zum Ausgangspunkt einer faszinierenden Entdeckungsreise: vom Sterben der Aida, Violetta, Elsa oder Isolde auf der Opernbühne direkt in unsere eigene Gefühlswelt. Noltze geht es um einen Traum: „Den Traum vom großen Gefühl, der die Oper selbst zum Gegenstand von oft unbestimmten Sehnsüchten macht. [...] Bewegt, gerührt, in das Untergeschoss der Gefühle geleitet zu werden, ist ein Bedürfnis, und dies umso mehr, je weiter uns der Alltag von den großen Gefühlen trennt oder sie für Reklamezwecke aller Art gebraucht und zurichtet“ (S. 17).

Was Wagner und Verdi, die sich nie begegnet sein dürften, rein biographisch verbindet, aber auch fundamental trennt, skizziert der Autor auf den ersten rund einhundert Seiten. Hier erfährt man unter anderem aus zitierten Briefen auch einige Details über Verdis angespanntes Verhältnis zu Wagner und dem aufkeimenden Wagnerismus seiner Zeit. Verdis sarkastische, zuweilen deprimierte Äußerungen bezüglich des großen Erfolgs von Wagner lassen ein Konkurrenzdenken erkennen, das Noltze wiederum anknüpfend an Harold Blooms Konzept der „Anxiety of Influence“ als mögliche Einflussangst bei Verdi hinterfragt. Der Hauptteil widmet sich, in chronologischer Reihenfolge, der eingehenden Diskussion einzelner Opernwerke, wobei der Autor aus dem umfangreichen Œuvre beider Komponisten, entsprechend dem Erkenntnisinteresse seiner Betrachtung, eine repräsentative Auswahl treffen musste. Neben Nabucco, einigen Bemerkungen zu Ernani, Rigoletto und Il Trovatore nehmen Verdis La Traviata und Aida einen breiten Raum in der Analyse ein. Angesichts der Liebestod-Thematik verwundert es kaum, dass Noltze sein ausführlichstes Kapitel Wagners Oper Tristan und Isolde widmet. Hier, in Isoldes berühmten Schlussgesang „Mild und leise“, dem erst Wagners Mitwelt durch Franz Liszt jenes Etikett von „Isoldes Liebestod“ anheftete, erscheint die ästhetische Idee von Liebe, Verklärung und/oder Tod hypertrophiert. Denn wie Noltze zu Recht auf Grundlage von Wagners Partituranmerkungen argumentiert, bleibt am Ende die Frage nach dem Tod Isoldes offen. Wagner spricht nur von Verklärung, einem Versinken in Brangänens Armen. Der Autor deutet schließlich diese Offenheit im Tristan, ob man an der Liebe oder aus Liebe zu jemanden sterben könne, als Wagners

musikalisches Illusionstheater: „Das ist das Kunststück romantischer Weltverzauberung durch umdeutende Wahrnehmung, das Wagner an seinen Figuren so faszinierend immer neu vorgeführt hat, dass wir das nun auch können. Versinken. Ertrinken“ (S. 369 f.).

Noltzes Buch ist eine leidenschaftliche Liebeserklärung an die Suggestion der Oper als musikalische Ausdruckskunst und großes Gefühlstheater. Für einen breiten Leserkreis einfach, aber dennoch unterhaltsam geschrieben, lädt es ein, in die (Un-)Tiefen von Wagners und Verdis Gefühlswelten mit unseren eigenen Emotionen einzutauchen. Neben der ausführlichen Quellen- und Literaturliste rundet eine übersichtliche historische Zeittafel im Anhang den Band ab.

Karsten Bujara

Silke Leopold Verdi. La Traviata.



Kassel: Bärenreiter, Leipzig:
Henschel 2013 (Opernführer
kompakt). 136 S., Ill., Noten,
14,95 EUR
ISBN 978-3-7618-1604-2

Silke Leopolds Band über Verdis La Traviata ist ein Bestandteil der neuen Reihe „Opernführer kompakt“ der Verlage Bärenreiter und Henschel und widmet sich einer der weltweit meistgespielten Opern. „Fundierte und dennoch leicht zugängliche Einführungen in die beliebtesten Opern“ versprechen die Herausgeber der Reihe handlicher Opernmonographien, deren bisher erschienene Bände sich vorrangig Werken von Verdi, Wagner, Mozart und Puccini annehmen. Die einzelnen Bände, die von unterschiedlichen Opernexperten aus Musikwissenschaft, Theaterpraxis und Musikjournalismus verfasst wurden, sollen einen breit gefächerten Leserkreis ansprechen und Informationen vermitteln, die über einen gewöhnlichen Opernführer oder das Programmheft einer Opernproduktion hinausreichen.

Die Autorin folgt in Umfang und Gliederung dem einheitlichen Aufbau der Reihe: Nach einer Darstellung von Leben und Werk des Komponisten folgen Ausführungen zur Entstehung der Oper, ihrem Sujet und Libretto. Den umfangreichsten Teil bildet das Kapitel über die musikalische und dramaturgische Werkgestaltung, das durch einen farbigen Bildteil mit Szenenfotos aus verschiedenen Inszenierungen aufgelockert wird. Die anschließenden Kapitel befassen sich mit der Inszenierungsgeschichte und weiteren Bereichen der Rezeption wie Einspielungen, Verfilmungen, Ballett-, Filmmusik etc. und bieten damit einen sehr vielseitigen Überblick über das Werk. Ebenfalls allen Bänden gemeinsam sind eine kurze Zusammenfassung der Opernhandlung und ein Schaubild mit einer Übersicht über die Figurenkonstellation, außerdem ein Literaturverzeichnis am Ende und ein kurzes Glossar. Das Layout ist mit eingestreuten Abbildungen und Notenbeispielen ansprechend gestaltet. Durch eingeschobene Kästen mit informativen Texten, unter anderem „Steckbriefen“ zu den einzelnen Figuren, ist der Eindruck bei der Lektüre im Ganzen aber

etwas unruhig. Im Rahmen einer gezielten Suche nach speziellen Informationen dürfte man durch diese Anordnung allerdings schnell fündig werden. Entsprechend dem knappen Umfang des Buchs werden keine kompletten Quellen- und Sekundärtexte abgedruckt. Das Material ist vielmehr von der Verfasserin bereits ausgewertet und erscheint allenfalls in kurzen Zitaten.

Stilistisch und inhaltlich ist dieser Opernführer flüssig geschrieben und liest sich trotz des hohen Informationsgehalts in gedrängter Form erfreulich kurzweilig. So werden z. B. im ersten Kapitel innerhalb der tabellarischen Gegenüberstellung historischer Ereignisse mit biographischen und werkspezifischen Daten über Giuseppe Verdi so unterschiedliche Daten aufgeführt wie etwa das erste Erklingen des Weihnachtslieds *Stille Nacht* (1818), Wagners Vollendung seines Textbuchs zum *Ring der Nibelungen* im Jahr der Entstehung der *Traviata* 1853 oder auch die erste Pizza „Margherita“ (1889) zu Ehren der italienischen Königin Margherita von Savoyen in zeitlicher Nähe zu den Uraufführungen von Verdis *Othello* und *Falstaff*. Neben unterhaltsamen Details und Anekdoten setzt sich die Autorin mit interessanten Fragestellungen auseinander wie z. B. nach der Motivation Verdis, dieser Oper einen so ungewöhnlich kommentierenden Titel zu verleihen (*La Traviata*, wörtlich „die vom Wege Abgekommene“) anstatt eines einfachen Namens, vergleichbar mit *Rigoletto* oder *Nabucco*, oder der Frage nach dem Geheimnis des Komponisten, so viele Melodien mit „Ohrwurm-Charakter“ zu erfinden und was eine solche Ohrwurm-Melodie eigentlich ausmacht.

Unter der Überschrift „Streifzug durch die Partitur“ wird entlang der elf musikalischen Nummern ausführlich die musikalische Umsetzung der Handlung beschrieben und dabei auch Verdis Kompositionsprinzipien nachgespürt. Trotz einzelner Notenbeispiele und Zitate ist hier bei der Lektüre das gleichzeitige Hinzuziehen eines Klavierauszugs oder einer Partitur hilfreich, um all die erwähnten kompositorischen Feinheiten und Bezüge auf befriedigende Weise mitverfolgen zu können.

Im Kapitel über die Rezeption kommen sowohl Klassiker der Interpretation wie Arturo Toscanini, Carlos Kleiber und Maria Callas zur Sprache als auch Dramatisierungen und Verfilmungen aus den letzten Jahrzehnten mit größeren oder kleineren *Traviata*-Bezügen, z. B. Zeffirellis *Traviata* (1982), Terrence McNallys *The Lisbon Traviata* (1985) oder auch Hollywood-Filme wie *Pretty Woman* (1990) und *To Rome with Love* (2012).

Die Lektüre des Bands lohnt sich vor und auch nach dem Besuch einer *Traviata*-Vorstellung und ermuntert, selbst in (vermeintlich) Bekanntem noch neue Details zu entdecken.

Cornelia Grüneisen

Mervyn Cooke

Die Chronik des Jazz.



Hamburg: Edel Verlag 2013.
272 S., zahlr. Ill., 36.00 EUR
ISBN 978-3-8419-0231-3

Gibt es eigentlich wirklich Leser, die eine Chronik des Jazz von A bis Z, pardon, von 1895 bis 2013 komplett lesen? Und kann eine Chronik mit ihrem Zeitstrahl von Daten und Ereignissen den „Innovationen, Experimenten, Kontroversen und Emotionen“ (Klappentext) des Jazz überhaupt gerecht werden? Sie kann, und zwar überaus lebhaft und mitreißend wie bei der hier vorliegenden deutschen Übersetzung der 1997 zum hundertjährigen Jubiläum des Jazz zuerst erschienenen (und 2013 fortgeführten) Datengeschichte dieser ureigenen amerikanischen Musikrichtung. Der Autor Mervyn Cooke ist Professor für Musik an der University of Nottingham und Spezialist für Benjamin Britten, Filmmusik und Jazz.

Nach einer Einleitung mit einem sehr komprimierten Abriss von 100 Jahren Jazzgeschichte gliedert Cooke seine Zeitreise in strukturierende Blöcke mit Überschriften (1895–1916, Ursprünge; 1917–1929, von New Orleans an die Ostküste; 1930–1945, Swing; 1946–1958, Stile und Ideen; 1959–1969, Geburt des modernen Jazz; 1970–1999, Innovation und Reaktion; 2000–2010, Millennium-Blues), die als Zeitkapseln für die Darstellung der einzelnen Abschnitte auf zwei bis sechs Seiten pro Jahr dienen. Jedes einzelne Jahr wird dann, nach einem Motto oder einer Zusammenfassung, mit einem Kalendarium der Jazzgeschichte und einem begleitenden Kalendarium der Weltgeschichte sowie durch spezielle Themenartikel präsentiert. Das ist aber nur die „Formatvorlage“ für einen permanenten Stream von Ereignissen, Zusammenhängen, Essays, Zitaten, Todesdaten, Plattenbesprechungen, stilistischen Analysen, Porträts von Jazzclubs, Städten, Musikern, Instrumenten, Stilen, Plattencovern, Labels, Drogenproblemen von Jazzmusikern, Jazzstandards und nicht zuletzt von grandiosem Bildmaterial, das einen Ausgleich zu dem fehlendem Ton- und Filmmaterial schafft. So befindet sich vor dem Vorwort ein Promotionfoto von Daguerre in Chicago mit King Oliver's Creole Jazz Band und der Pianistin und späteren Frau von Louis Armstrong, Lil Hardin, aus den 1920er-Jahren, das einerseits die Virtuosität der Band, andererseits die rassenspezifische Rollenzuweisung der Musiker als Spaßmacher in der Tradition der Ministrelshows erahnen lässt.

Cooke postuliert den Beginn des Jazz mit der „Erfindung“ des Ragtime durch den Song „You've been a good old wagon“ von Ben Harney im Jahre 1895 (laut Chronik der Weltgeschichte fast zeitgleich mit der Entdeckung des Elektrons). Anschließend zeichnet er die bekannte Entwicklung dieser synkopierten Musik aus ihren afro-amerikanischen Ursprüngen über New Orleans mit dem Rotlichtviertel Storyville, über den Blues, hin zur Musikverleger-Straße Tin Pan Alley in New York, die als Arbeitgeber des jungen George Gershwin den Weg zum sinfonischen Jazz anbahnt. Überhaupt liegt dem Autor die Verbindung von Jazz und klassischer Musik, z. B. in der Musik

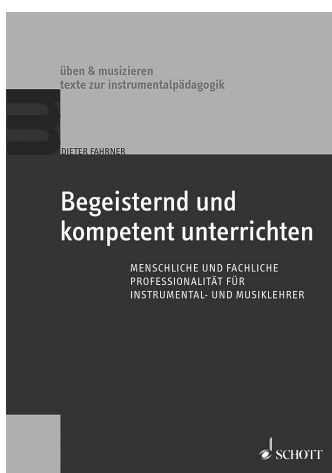
von Debussy oder Strawinsky, sehr am Herzen. Mögen die beigefügten Daten der Weltgeschichte oft als zufällig und nicht sinnstiftend erscheinen, so erhellen Ereignisse aus der Kunst oder Todesdaten klassischer Komponisten den Zusammenhang zu zeitgleichen Entwicklungen in der klassischen Musik durchaus. Cooke führt die Leser in der Folge sowohl zeitlich als auch geografisch über den Dixielandjazz aus dem Süden, später über Jelly Roll Morton an die Ostküste der USA, nach Chicago und New York mit dem Harlem-Stride und Duke Ellingtons legendären Auftritten im Cotton Club. Mit dem Aufkommen der weißen und kommerziellen Swing-Big-Bands Benny Goodmans und Glenn Millers entwickelt sich der Jazz aus seinen afroamerikanischen Ursprüngen hin zur Vergnügungsmusik des Mainstreams. Frappierend sind die schon sehr frühen Verbindungen nach Europa, insbesondere nach Frankreich, wo Sidney Bechet bereits 1925 eine neue Heimat fand, wo später zahlreiche Bands gastierten und in Nizza das erste große Jazzfestival stattfand. Nach Bebop, Hard Bop, Cool Jazz wird der Jazz ab den 1940er-Jahren im Buch zunehmend durch Größen wie Charlie Parker, Miles Davis, Art Blakey und später John Coltrane verkörpert. Seit den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts öffnet sich der Jazz stilistisch mit dem Free Jazz den politischen Bewegungen der Zeit durch Fusion mit der kommerziell erfolgreicherer Rockmusik und schließlich auch Europa, wo in München mit ECM Records eines der wichtigsten Labels entsteht. Schwerpunkte des kulturellen Austausches bleiben Frankreich, England und Skandinavien. In den 1970er- und 1980er-Jahren treten dann Heroen wie Keith Jarrett, Pat Metheny und Herbie Hancock in Erscheinung, die teilweise auch heute noch die Jazzkultur maßgeblich prägen. Je zielstrebig sich die Chronik der Gegenwart nähert, desto mehr entwickeln sich die Daten der Jazzgeschichte zu einem Nekrolog bekannter Jazzgrößen. Neuere stilistische Entwicklungen wie Nujazz, Acidjazz, Electroswing und Jazz in Verbindung mit Hip Hop finden in dem Buch keinen Platz. Deutschland ist ohnehin nur durch den Swing in der Zeit des Nationalsozialismus vertreten. Überhaupt ist Mervyn Cookes Chronik sehr auf die Entwicklung des amerikanischen Jazz fokussiert und bezieht damit eindeutig Stellung zu der These, dass nur Amerikaner den für den Jazz nötigen „native“ Swing haben. Dem aktualisierten Teil ab 1997 merkt man bald eine gewisse nachgeschobene Oberflächlichkeit in der Auslotung neuer Untiefen und Entwicklungen aus dem Untergrund der Jazzszene des 21. Jahrhunderts an. Ein biografischer Index der Musiker, ein Glossar musikalischer Fachbegriffe, eine Auswahl von wichtigen Jazzfestivals, Hör- und Literaturempfehlungen und ein Register runden das Buch ab. Abgesehen von einigen holprigen Formulierungen im Vorwort ist es vorzüglich übersetzt.

Natürlich kann eine Chronik des Jazz alles insgesamt nur oberflächlich berühren, aber am Ende sind die Leser nonstop in der Ge-

genwart gelandet, haben eine faszinierende Zeitreise hinter sich und eine versierte Gesamtdarstellung sowie ein brillantes Bilderbuch einer inzwischen historischen Musikkultur vor sich.

Torsten Senkbeil

Dieter Fahrner
Begeisternd und
kompetent unterrichten.
Menschliche und
fachliche Professionalität
für Instrumental- und
Musiklehrer. (Üben und
musizieren. Texte zur
Instrumentalpädagogik)



Mainz u. a.: Schott 2013. 206 S.,
graph. Darst., Notenbsp.,
14.95 EUR
ISBN: 978-3-7957-0844-3

Dieter Fahrner ist Leiter der Städtischen Musikschule Weil am Rhein, einer kommunalen Einrichtung mit 1.200 Schülern, 24 festangestellten und 6 freiberuflich arbeitenden Lehrkräften. Die Musikschule erfüllt nach Aussagen Fahrners alle Kriterien der Vergleichbarkeit existenzieller Rahmenbedingungen, insbesondere in Bezug auf Ausstattung, Unterrichtsfächer, infrastrukturelle Vernetzung innerhalb der Kommune und öffentliche Wahrnehmung. Fahrner hat in seiner Funktion als Schulleiter ein Qualitätsmanagementsystem (QSM-U) an der Schule implementiert, um diese „fit“ zu machen für alle künftigen (pädagogischen) Herausforderungen: Professionalisierung der Unterrichtstätigkeit, handlungsorientiertes Lernen im Hinblick auf Verbesserung der pädagogischen Ergebnisse und Steigerung der Akzeptanz der Institution. Auslösende Faktoren waren zum einen die Ergebnisse der PISA-Studie von 2001, wonach gerade dem deutschen Schulsystem bescheinigt wurde, dass der Lernstoff „eingepaukt“ und zu wenig Wert auf die Aktivierung von Selbstlernkräften sowie ein reflexives vernetztes Lernen gelegt wird. Zum anderen eröffnete die Initiative „Jedem Kind ein Instrument (JeKi)“, die seit dem Schuljahr 2007/2008 zunächst im Ruhrgebiet gesellschaftspolitisch breite Wirksamkeit entfaltete, gerade Musikschulen die Möglichkeit, als Faktor im allgemeinen Bildungswesen endlich ernst genommen und entsprechend gefördert zu werden. Fahrner hat mit seinem Kollegium ein maßgeschneidertes Konzept erarbeitet, um vor diesem Hintergrund ein QSM-U auf die konkrete Situation vor Ort zu fokussieren und Erfahrungen und Ergebnisse aus diesem Prozess einem breiten Interessentenkreis verfügbar machen zu können. In diesem Sinne wäre Fahrners Studie einfach ein Projektbericht nach der Maßgabe „aus der Praxis für die Praxis“. Das greift allerdings zu kurz. Anselm Ernst, Professor für Musikpädagogik an der Musikhochschule Freiburg, hat das Konzept mit dem Titel „Was ist guter Musikschulunterricht“ wissenschaftlich begleitet und dafür gesorgt, dass die – durchaus individuellen – Ergebnisse in valide Aussagen münden und als Modellvorschläge auf andere Institutionen übertragbar sind. Insofern ist Fahrners Projekt von unschätzbarem Wert für die Professionalisierung von Musikschulunterricht, umso mehr als sich das Bildungswesen in Zukunft mit einer ganzen Reihe wesentlicher Faktoren auseinandersetzen muss: Zu nennen wären der demografische Wandel, die Globalisierung (auch von Werten und Haltungen), die Pluralisierung der Gesellschaft, eine ungleiche Ressourcenverteilung

(Zugang zu Bildung ist auch eine Ressource!), die Einflussnahme der Wirtschaft bereits auf die frühe Kindheit mit allen Konsequenzen oder der medienpädagogische Offenbarungseid so mancher Erziehenden. Die Ansprüche, die sich aus der Umsetzung der insgesamt 12 Methodenvorschläge an die Kollegien ganz allgemein und einzelne Lehrkräfte im Besonderen ergeben, sind sehr hoch. Wie bereits im Untertitel expliziert wird, handelt es sich nicht nur um fachliche Kompetenzen. Eine Schlüsselrolle spielt die Fähigkeit des Einzelnen zur Selbstevaluation, die Bereitschaft, eigene Handlungsmuster kritisch zu hinterfragen, sich im Team damit auseinanderzusetzen und Sichtweisen zu transformieren. Hospitation ist ein Grundpfeiler des Konzepts, und nicht jeder Musikschullehrer – sie sind Einzelkämpfer par excellence – ist sofort bereit, sich kollegialer Kritik auszusetzen. Teamgeist, Kommunikations- und Kritikfähigkeit sind Voraussetzungen. Wäre das Konzept nicht bereits erfolgreich in der Praxis erprobt, wäre man über die Erfolgsaussichten sehr im Zweifel. Man kommt nicht umhin, die letztlich gelungene Umsetzung dieser Leitlinien zu einem hohen Anteil dem Schulleiter Dieter Fahrner zuzuschreiben, der mit großem persönlichen Einsatz in vielen Einzel- und Gruppengesprächen mit involvierten Personen (Kollegen, Eltern, Schulträger usw.) zeitaufwendige Überzeugungsarbeit geleistet hat – ganz zu schweigen von den theoretischen Vorarbeiten und den Ergebnissen der Dokumentation. Ganz sicher ist die vorliegende Studie nicht zur bloßen Nachahmung durch weitere Anwender geeignet, allerdings steht jetzt schon mit Sicherheit fest, dass die Auswahl des künftigen (Führungs-)Personals für Musikschulen erheblich schwieriger werden dürfte. Die Umsetzung der 12 Modellvorschläge, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, setzt hohe Maßstäbe. Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass es Fahrner mit der erfolgreichen Implementation seines Projekts bei den Musikschulen nicht bewenden ließ, sondern den Kontakt zur Grundschule gesucht hat. Hier eröffnete sich die Möglichkeit, über das Klassenmusizieren einen Gruppenunterricht zu erteilen und Musikschularbeit mit Schulunterricht zu verzahnen. Das Fach wird fest im Unterrichtsgeschehen verankert und gibt auch Grundschullehrern ohne Spezialkenntnisse die Möglichkeit, wesentliche Impulse zur Vermittlung kultureller Bildung zu erlangen. Gleichzeitig erhalten Schüler aus bildungsferneren Schichten die Gelegenheit zum Erlernen eines Instruments. Die zunehmende Bedeutung der MINT-Fächer (Mathematik, Informatik, Naturwissenschaft und Technik) zu Lasten musischen Unterrichts wird hier aufgefangen. Das Buch dürfte von jedem Interessierten, sicher aber von der originären Zielgruppe mit Gewinn gelesen werden. Bleibt zu hoffen, dass sich die politischen Rahmenbedingungen hierfür nicht noch weiter verschlechtern!

Claudia Niebel