

Frage, wie weit geringstimmige Werke aus späteren Drucken „Reduktionsformen“ von reicher besetzten Fassungen darstellen, die der Komponist in einem Vorwort erwähnte (S. 331–338).

Dass sich all diese Analysen primär auf die bekannten „Hauptmeister“ richten, mag angesichts der reichen Überlieferung, die der erste Teil skizziert, am Ende ein wenig enttäuschen. Doch wird die wohl unumgängliche Konzentration durch den dritten Hauptteil ausgeglichen, der zwar kürzer ausfällt, aber am Beispiel der reichen Breslauer Quellen die usuelle Praxis thematisiert. Methodisch wird hier wie schon zuvor bei Selle auf den Vergleich zwischen gedruckten Werken und ihren Bearbeitungen zurückgegriffen. Dankenswert ist die vorangestellte Einführung in die Breslauer Gegebenheiten, die das überaus vielfältige Musikleben der Stadt ermöglichten. Die Handschriften, die sich im heutigen Wrocław und in Berlin befinden, vermitteln Einsichten in das Vorgehen von Musikern, die selbst nicht primär als Komponisten hervortraten. Durch die Bemühungen, die Zugehörigkeit der Quellen zu einzelnen Kirchen zu ermitteln, erhalten die auf den Kantor Michael Büttner zurückgehenden Bestände aus St. Maria Magdalena zentrale Bedeutung.

Insgesamt zwar könnte man sich wünschen, dass ein wenig mehr die Struktur der Werke zur Sprache käme, deren klangliche Realisierung hier ständig erörtert wird. Doch wäre es bei so reichen Resultaten nicht fair, von dieser Arbeit mehr zu verlangen, als ihr Titel verspricht. Enttäuscht kann nur werden, wer sich bündige Regeln für die Aufführungspraxis versprochen hat und stattdessen auf genaue Lektüre der Analysen verwiesen sieht. Zwar begegnen kaum Druckfehler oder sachliche Versehen, doch ist man zu häufigem Blättern genötigt, da die zahlreichen Notenbeispiele nur im Anhang erscheinen. Wo Daten der Drucke im Text nicht eigens angegeben werden, muss man das Quellenverzeichnis konsultieren, das indes eine chronologische Übersicht über das einschlägige Repertoire bietet. Nicht gleich klar sind auch die in den Fußnoten benutzten Kurztitel, die das Literaturverzeichnis nicht eigens wiederholt. Vor allem aber verdient es Respekt, wie die Verfasserin Quellenstudien und Werkanalysen zu verbinden weiß. Damit bildet ihr Buch einen grundlegenden Beitrag zur Kenntnis der Musik des frühen 17. Jahrhunderts.

Friedhelm Krummacher

*Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. bis 10. Juni 2001 im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 2001*, hrsg. von Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim, Zürich und New York: Olms 2006 (*Dresdner Beiträge zur Musikforschung* 2), XVII und 495 Seiten.

Die Werke des Dresdner Kirchen-Compositeurs und Hofkapellmeisters Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) sind sowohl von der Forschung als auch in der Musikpraxis lange unbeachtet geblieben. Zwar gab es die zweibändige, überaus informative, wenn auch in manchen Zügen etwas tendenziöse Biographie von August Gottlieb Meißner (1803/04) sowie eine grundlegende Darstellung von Richard Engländer zum Operschaffen (1922, Reprint 1970), aber abgesehen von *Gustaf Wasa* (Stockholm 1786) – in Schweden lange

Zeit eine Art Nationaloper – und einigen Werken für die Dresdner Hofkirche war Naumanns Musik spätestens seit den 1830er Jahren aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwunden. Ältere ästhetische Urteile über die „Zopfzeit“ wirkten dabei ebenso mit wie der aufkommende Heroenkult und der direkte Vergleich mit der gleichzeitig entstandenen Musik Haydns und Mozarts. In den letzten 15 Jahren erlebten vor allem in Dresden, wo der ehemalige Hofkapellmeister immer einen bescheidenen Platz im lokalen Gedächtnis behaupten konnte, eine ganze Reihe von Werken Naumanns ihre erste moderne Wiederaufführung. So bot die 200. Wiederkehr seines Todestages den willkommenen Anlass zu einem wissenschaftlichen Symposium, das während der Dresdner Musikfestspiele stattfand und zu dem nun der entsprechende Sammelband vorliegt. Die Aufnahme von vier Beiträgen, die nicht auf der Konferenz vorgetragen wurden, zeugt von dem Bemühen, die verschiedenen Tätigkeitsfelder des „Universalkomponisten“ (S. X) Naumann möglichst vollständig vertreten zu sehen, während andererseits das Referat von Silke Leopold ohne Mitteilung von Gründen fehlt. Wenn die Herausgeber diesen Symposiumsbericht im Vorwort kurzerhand zum „künftigen neuen Standardwerk zu Naumann“ (S. XI) erklären, mag es erlaubt oder sogar geboten sein, diesen Maßstab auch bei der Besprechung anzulegen.

Die Schwerpunkte des Bandes ergeben sich aus den Hauptschaffensgebieten des Komponisten und der Aufnahme seiner Werke in verschiedenen Regionen Europas. Für die Beschäftigung mit den Opern stellt sich außerdem die Frage nach dem Verhältnis zu Engländern seinerzeit wegweisender Darstellung angesichts einer veränderten Forschungssituation. So ordnet Sieghart Döhring Naumanns Operschaffen in den Zusammenhang der Gattungsentwicklung zwischen 1760 und 1800 ein. Mit seiner Betonung der italienischen Basis in allen Werken verbindet sich zugleich eine Kritik an historiographischen Denkmodellen, die Naumann zu einem Wegbereiter der deutschen Oper stilisieren wollen. Maria Antonella Balsano liefert wichtige, bisher unbekannt Informationen zur Situation des Musiktheaters in Palermo zur Zeit der Entstehung von *Achille in Sciro* (1767). Anna Ivarsdotter sieht den Komponisten – vor allem in *Gustaf Wasa* und den anderen für Schweden komponierten Bühnenwerken – eher in der Gluck-Nachfolge, doch geht ihre Darstellung kaum über den bei Engländer erreichten Wissensstand hinaus. Unterschiedliche Beschreibungen zum Verhältnis der verschiedenen Gattungstraditionen in Naumanns Stockholmer Opern entwickeln Elisabeth Schmierer und Helga Lühning. Während Schmierer auf das konsequente Nebeneinander von italienischen und französischen Szenentypen und Stilelementen verweist, die anders als bei Gluck und Piccini nicht miteinander verschmelzen, hebt Lühning die Eigenständigkeit der Musik zu *Cora* hervor, deren „gedankliche Basis“ im „europäischen Norden“ und nicht zuletzt in der Instrumentalmusik zu suchen sei. Klaus Hortschanskys Eröffnung eines „viel weiter gefaßten Horizont[es]“ (S. 81) in seinem Beitrag *Johann Gottlieb Naumanns Orpheus og Eurydike (Kopenhagen 1786) und die zeitgenössische klassizistische Ästhetik* führt dagegen zu einem Exkurs über die Geschichte des Sujets im 17. und 18. Jahrhundert ebenso wie zu Mutmaßungen über die Konkurrenzsituation von Naumanns Oper zu Glucks mehr als zwei Jahrzehnte früher entstandenem *Orfeo*.

Während sich die Opernforschung inzwischen auf bewährte Arbeitsparadigmen stützen kann, bedeutet die Beschäftigung mit der Kirchenmusik Naumanns und seiner Zeitgenossen in mancher Hinsicht methodisches Neuland. Auf relativ sicherem Boden bewegt sich Wolfgang Hochstein, der die besondere Traditionsbindung der für die Dresd-

ner Hofkirche entstandenen Kompositionen mit Hilfe der Gegenüberstellung zu einigen Werken des von Naumann zeitlebens hochverehrten Johann Adolf Hasse aufzeigt und darüber hinaus direkte Parallelen in einigen Messen und *Te Deum*-Kompositionen nachweisen kann. Von persönlichen Kontakten zwischen Hasse und Naumann wussten schon Meißner und Engländer zu berichten, und in diesem Zusammenhang verdient der ergänzende Hinweis auf die mehrfache Erwähnung des jungen Komponisten in den Briefen Hasses an Giammaria Ortes Beachtung.

Zur Überlieferung von Naumanns Messen, vor allem im Hinblick auf die unterschiedliche Zusammenstellung der Einzelsätze zu Zyklen, steuert Katrin Bemann auf der Basis der verschiedenen älteren Kataloge wichtige neue Einsichten sowohl in die Arbeitsweise des Komponisten als auch in die Dresdner Aufführungspraxis bei. Auf die bisher kaum gestellte Frage, welches die Probemesse gewesen sei, die nach Meißner 1764 zu Naumanns erster Anstellung als Kirchen-Compositeur führte, bietet die Autorin mit dem Hinweis auf eine lediglich in zwei Wiener Partituren (A-Wn 19.140 und HK 319) erhaltene Komposition eine diskutabile Hypothese. Eine detaillierte Beschreibung der musikalischen Faktur dieses Werkes fehlt ebenso wie der naheliegende direkte Vergleich mit der nächsten, 1767 in Italien entstandenen Messe, so dass der Leser für die Überprüfung der Argumente auf die hoffentlich bald erscheinende Dissertation der Autorin warten muss.

Laurie H. Ongley verbleibt in ihrem Beitrag *Changes in Music at the Dresden Hofkirche between 1763 and 1801* von vornherein in einem Bereich sehr allgemeiner Aussagen, während Christoph Henzel auf dem Weg des Vergleichs zwischen Giovanni Paisiellos *La passione di Gesù Cristo* (1783) und Naumanns zweiter Vertonung desselben Librettos (1787) eine direkte Abhängigkeit hinsichtlich der Gesamtanlage und der Gestaltung einzelner Arien nachweisen kann. Michael Heinemann beschreibt schließlich auf der Grundlage von Berichten in der *Allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung* deduktiv die Besonderheiten des „Dresdner Stils“ in Naumanns Kirchenmusik. Diese sind nach Meinung dieses Autors nicht so sehr in der musikalischen Faktur, sondern – unter anderem bedingt durch die komplizierte Akustik in der Katholischen Hofkirche – vor allem in der Aufführungspraxis zu suchen. Am Ende solcher Spekulationen avancieren Naumanns Werke auf dem Weg rezeptionsästhetischer Konstruktionen zu Vorbildern der von E. T. A. Hoffmann proklamierten „neuen Kirchenmusik“. Damit wird weithin unbekannte Musik in ein griffiges historiographisches Paradigma eingezwängt, doch geschieht dies einmal mehr unter konsequenter Nichtbeachtung ihrer kompositionsgeschichtlichen Wurzeln. Andrea Hartmann folgt dagegen in ihren *Anmerkungen zu Johann Gottlieb Naumanns Kompositionen für die Herrnhuter Brüdergemeinde* den erhaltenen Quellen und steuert bisher unbekannt Informationen zum Entstehungshintergrund der ursprünglichen Bestimmung dieser Werke bei. Obwohl innerhalb des Bandes dem Bereich „Naumann-Rezeption in Europa“ zugeordnet, gehören auch Karl Hellers Überlegungen zu *Johann Gottlieb Naumann und die Ludwigsluster Concerts spirituels* eigentlich noch in den Bereich der Kirchenmusik. Der Autor versteht seinen Beitrag bewusst als eine Ergänzung der neueren Studien von Ortrun Landmann über die Kontakte des Dresdner Hofkapellmeisters zum Schweriner Hof sowie von Ute Schwab über die Aufführungspraxis in der Ludwigsluster Schlosskirche und demonstriert mit Hilfe von Übersichten die Schlüsselrolle von Naumanns Kantaten innerhalb des Repertoires der dortigen Concerts spirituels.

Zu den methodisch am wenigsten problematischen Teilen des Bandes zählen die Beiträge zur „Naumann-Rezeption in Europa“. Dabei wird der Begriff „Rezeption“ ziemlich weit gefasst, so dass auch die Referate von Owe Ander und Heinrich W. Schwab zum Wirken des Dresdner Hofkapellmeisters in Stockholm und Kopenhagen hier ihren Platz finden. Beide Autoren beschreiben – unter Hinzuziehung von bisher unbekanntem Material – die Situation, die Naumann in den beiden nordeuropäischen Metropolen und ihren Hofkapellen vorfand. Hartmut Krones und Annegret Rosenmüller gehen dagegen von der reichlichen lokalen Quellenüberlieferung aus und kommentieren außerdem die Rolle von Naumanns Werken in der Wiener und Leipziger Musikpraxis. Dabei bezeichnet die Aufführung des Pilgergesangs *Le porte a noi diserra* aus *I pellegrini al sepolchro di Nostro Signore* am 22. Februar 1838 in einem der ersten „Historischen Concerte“ unter Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy (S. 377 und 398) den Beginn der Historisierung und zugleich das (fast) endgültige Verschwinden von Naumanns Musik aus den Konzertprogrammen.

Auch Marc Niubò kann in seinem Beitrag *Johann Gottlieb Naumann and Bohemia* auf eine reiche Quellenüberlieferung in böhmischen Bibliotheken und Archiven verweisen. Natürlich dominieren hier die lateinische Kirchenmusik sowie Bearbeitungen von Opernarien für die Kirchenmusikpraxis. Wichtig ist daneben sein Hinweis auf die Rolle der aus Mozarts Biographie hinlänglich bekannten Sängerin Josepha Duschek für die Verbreitung und Aufführung von Naumanns Liedern und Opern in Prag. Michaela Freemanová erörtert die Bedeutung von Wilhelm Heinrich Graf Haugwitz und seiner Kapelle in Namešt für die Verbreitung der Musik Naumanns nach 1800. Die im Herbst 2003 – also zwei Jahre nach der Konferenz – erfolgte Identifizierung von Teilen des Autographs zum *Vater unser* durch Katrin Bemann lässt auf direkte Kontakte von Haugwitz zu dem Komponisten selbst oder seinen Erben schließen, die bisher noch nicht erforscht sind. Da die Sammlung Namešt, die heute im Moravské zemské muzeum Brno aufbewahrt wird, bis heute nicht befriedigend erschlossen ist, sind hier noch manche Einsichten zu erwarten.

Unter dem zusammenfassenden Titel „Ergänzende Themen“ weist zunächst Kornél Magvas auf einige bisher unbekannte Lieder Naumanns hin, deren Autographen bzw. Abschriften vom Antiquariat Dr. Werner Greve, Berlin, im Mai 2002 bei einer Auktion in Kopenhagen ersteigert worden waren. Friedhelm Brusniak beschreibt eine Bearbeitung von Einzelsätzen aus *Cora*, die im Kreis thüringischer Philanthropisten entstand, während Dieter Härtwig das gegenwärtige Wissen zu den beiden kompositorisch und musikschriftstellerisch hervorgetretenen Enkeln des Dresdner Hofkapellmeisters – Emil und Karl Ernst Naumann – zusammenfasst. Wenn Reiner Zimmermann am Ende unter dem Titel *Johann Gottlieb Naumanns Rückkehr nach Blasewitz* die regionalen Aspekte hervorkehrt, veranschaulicht er – zusammen mit dem Abdruck des Programms zur Dresdner Naumann-Ehrung 2001 – noch einmal die Diskrepanz zwischen der lebendigen lokalen Erinnerung an den ehemaligen Hofkapellmeister und der Frage nach der gesamteuropäischen Bedeutung von Naumanns Musik. Weiter ausgreifende Durchblicke zu Naumanns Stellung in der Musikgeschichte seiner Zeit hätte der Leser vor allem von den Herausgebern erwarten dürfen. Ortrun Landmann präsentiert in ihrem Eröffnungsvortrag *Naumann und die Dresdner Hofkapelle – eine Wechselwirkung* zwar eine Fülle unbekanntem Materials, lässt aber mit ihrem dichten Geflecht faktologischer und spekulativer Elemente den Leser etwas ratlos zurück. Hans-Günter Ottenberg konz-

triert sich auf die Subskribenten- und Pränumerantenlisten in den zeitgenössischen Druckausgaben und vermeidet von vornherein jegliche Aussage zur Musik. Insgesamt handelt es sich bei dem vorgelegten Sammelband um einen soliden Konferenzbericht, in dem Niveau und Reflexionshorizont der Einzelbeiträge – wie fast immer – sehr unterschiedlich ausgefallen sind. Die eingangs zitierte Deklaration zum „künftigen neuen Standardwerk zu Naumann“ provoziert angesichts mancher Desiderata höchstens die Frage, welcher Standard gemeint ist. Daran ändert auch die gute Ausstattung mit faksimilierten Seiten aus Autographen und zeitgenössischen Abschriften sowie den sonstigen Abbildungen nichts.

Gerhard Poppe

Ute Poetzsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow: ortus musikverlag 2007 (*Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.*, hrsg. von Wolfgang Ruf, Bd. 13), 411 Seiten.

Luthers exponierte Einordnung des gesungenen Wortes in den evangelischen Kult hat der protestantischen Kirchenmusik eine unvergleichliche Entwicklung beschert. Auf dieser Spur befindet sich der neueste Band der Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte, Ute Poetzsch-Sebans Dissertation über *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister*. Neumeister war der wortgewaltige lutherisch-orthodoxe Prediger und Autor geistlicher Dichtung, der die Textgrundlagen dessen schuf, was man seit Mitte des 18. Jahrhunderts als Kirchenkantate bezeichnet. Telemann, Komponist, auch Gelegenheitspoet, hat – das ist bereits ein Ergebnis der vorliegenden Arbeit – dabei in wesentlichen Formfragen assistiert und die neuen Schöpfungen als erster zu musikalischem Leben erweckt.

Ute Poetzsch-Seban greift diesen von der Forschung vernachlässigten Punkt in der Geschichte der evangelischen gottesdienstlichen Musik heraus und macht ihn an den beiden Persönlichkeiten fest. Sie betrachtet das zeitliche Vorfeld der einschlägigen poetischen und musikalischen Produktion; sie erörtert den gattungsgeschichtlich problematischen Kantatenbegriff, die Veränderung seiner inhaltlichen Komponenten, und sie zieht den Einfluss der theatralischen, besonders der Opernmusik auf die kirchenmusikalische Entwicklung heran. Sie schafft Klarheit über Umfang und Chronologie des Wirkens zweier Persönlichkeiten, die in ihrer künstlerischen Zusammenarbeit einen zeitimmanenten Trend zum Durchbruch führten. Sie zeichnet die kirchenmusikalischen Jahrgänge, die auf Texten Neumeisters und Musik Telemanns beruhen, ihre bisweilen verwickelte Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte nach und benennt und beschreibt ihre Unterscheidungsmerkmale. Fast wäre damit die Telemann-Gemeinde des sauren Zwangs überhoben, in Sachen Neumeister das auskunftsunfreundliche Telemann-Vokalwerkeverzeichnis (TVWV) benutzen zu müssen.

Der Aufwand war beträchtlich: Hunderte Werke mussten gesichtet, geprüft, eingeordnet und bewertet werden. Neben zahlreichen Einzelvertonungen der Neumeister-Texte früherer und späterer Veröffentlichungen sind das nahezu fünf (mit Doppelvertonungen