

Besprechungen

MARK BAILEY: *The Decline of Serfdom in Late Medieval England. From Bondage to Freedom. Rochester/Woodbridge: The Boydell Press 2016. IX, 373 S., Abb., Tab.*

Mark Baileys neue Geschichte des Verfalls der Leibeigenschaft im spätmittelalterlichen England behandelt mehrere Arten von Grundstücksverwaltung und Eigentum, die unter anderem davon abhängen, ob es sich bei dem Mietherrn um einen einzelnen Besitzer, eine monastische Institution oder eines der Oxford Colleges handelt. Bailey gliedert sein Buch in drei Teile. Zuerst betrachtet er die bisher erschienene Literatur und legt seine Methodologie und Fragestellung dar. Dann stellt er die von ihm gesammelten Daten über den Verfall in sogenannten „villein tenures“ (Land, das erblich von einem Leibeigenen gehalten wurde) und „servile incidents“ (Dienstpflichten der Leibeigenen) vor und präsentiert die Resultate der insgesamt 38 Fallstudien, die sechs große Grundeigentümer sowie eine Auswahl mehrerer kleinerer Güter betreffen. Abschließend präsentiert er eine Chronologie des Verfalls der Leibeigenschaft und nimmt eine Neubewertung dieser Entwicklungen vor.

Baileys Ziel ist „eine exakte Chronologie des Verfalls zwischen 1300 und 1500“ (S. 11, meine Übersetzung). Er betrachtet die bisherigen mangelhaften Erkenntnisse über die „villeinage“ als durch zwei Gründe bedingt. Einerseits wurden die regionalen Verschiedenheiten zu wenig beachtet und andererseits mangelhafte, dem Gegenstand unangemessene Methoden verfolgt. Seine eigene Methode basiert auf den folgenden Prinzipien: Er beginnt seine Untersuchungen etwa ein halbes Jahrhundert bevor sich die Pest in England weit verbreitete, um die wichtigsten Eigenschaften der „villeinage“ in England zu verstehen, ohne mit den durch die Epidemien eintretenden Dysfunktio-

nalitäten konfrontiert zu sein. Erst danach werden die Auswirkungen der Pest und das Sterben großer Bevölkerungsteile auf die sozialen Beziehungen zwischen Herren und Leibeigenen untersucht. Darüber hinaus arbeitet er für jede seiner Fallstudien eine möglichst präzise Chronologie aus, anhand derer sich die historischen Entwicklungen genau beschreiben lassen. Schließlich verbindet er die Chronologie mit den bekannten historischen Trends, die Einflüsse auf den Verfall hatten.

Seine Quellen entstammen primär den sogenannten „court rolls“ der Güter sowie Buchhaltungshandschriften. Die erste Dokumentengruppe erlaubt es ihm, die Anzahl der wegen verschiedener Vergehen beim Hofgericht angezeigten Personen zu ermitteln: Sie sind als Leibeigene ohne Erlaubnis weggezogen oder mussten Gebühren bezahlen. Ebenso sind die Mietverträge in die „court rolls“ eingetragen worden und bilden daher für Bailey eine wichtige Quelle zum Übergang von geerbten Flächen zu Mietverträgen auf Zeit oder auf Lebensdauer. In den Buchhaltungshandschriften sind verschiedene Arten der Miete eingetragen. Der Verfall der Leibeigenschaft zeigt sich auch an den „servile incidents“, zu denen ein Leibeigener verpflichtet war, wie etwa Pflügen, Säen, Jäten oder Erntetätigkeiten. Bailey geht der Inanspruchnahme von „servile incidents“ bis in die letzten Jahre nach, in denen sie sich nachweisen lässt. Dadurch gelingt es ihm zu zeigen, dass das traditionelle „villein tenure“ etwa dreißig Jahre früher zurückgegangen ist als bisher angenommen wurde (S. 287). Diesen Rückgang interpretiert er als Indiz für eine Umwandlung von Grundstücken, die als „villein tenure“ galten, in Grundstücke, die auf Zeit vermietet wurden.

Durch seine Wahl, die Untersuchung um 1300 zu beginnen und um 1500 zu beenden, greift Bailey einen Zeitraum heraus, in dem die Bevölkerung Englands eine gewaltige Veränderung durchlebte: Die Pest hatte eine erhebliche Zahl von Todesopfern gefordert.

Damit wurde die Anzahl von Arbeitskräften, die angemietet werden konnten, deutlich geringer. Dies hätte man, ohne die Zeit vor den Pestwellen zu berücksichtigen, bereits als ausreichenden Grund für den Verfall der Leibeigenschaft halten können. Jedoch kann Bailey zeigen, dass dies nicht der einzige Grund gewesen sein konnte. Schon bevor die Pest in England ankam, hatten die Grundstücksbesitzer mehrere verschiedene Methoden für die Verwaltung ihrer Güter praktiziert. Weiter schreibt Bailey: „Villeinage had effectively reached its high point in the thirteenth century, because the development of the common law acted as a subsequent barrier to both the enserfment of new groups of people, and to the relegation of free tenures into villeinage“ (S. 13). Aus welchen Gründen und durch welche Regelungen das „Common Law“ dies vollbrachte, beschreibt er leider nicht weiter.

Die vier großen Grundbesitztümer und zwei Grundstückseigentümer, die untersucht werden, sind Walsham-le-Willows, Merton College Oxford, Aldham, Tingewick und Upper Heyford, der Abt von Bury St. Edmund, und die Herzöge von Norfolk. An einigen Fällen, z. B. Tingewick und Upper Heyford, kann man die Veränderungen im Verhältnis zwischen Eigentümer und Leibeigenem bzw. Mieter anhand von Grundstücksverkäufen nachvollziehen. Tingewick wurde von einem Priorat und Upper Heyford von einer Familie an das New College Oxford verkauft, und das College hat seinen Umgang mit den Leibeigenen gegenüber den vorigen Herren geändert. Bailey hat seine Daten in Tabellen zusammengestellt, die die Anzahl von „incidents“, die Werte von Grundstücken und die Häufigkeit von Gebühren beinhalten. Gebühren fallen an als „merchet“ (Erlaubnis zu Heiraten), „heriot“ (bezahlbar bei dem Tod von Leibeigenen), „childwite“ (für ein uneheliches Kind) und als „millsuit“ (Mühlgebühr). Dazu vermerkt Bailey, wie die Menschen in den Quellen beschrieben werden, nämlich als „nativi“, „nativi de sanguine“, oder „terre native tenentes“ (S. 57).

Durch diese Daten sind nicht nur die oben genannten Chronologien entstanden, sondern sie ergeben auch einen guten Überblick darüber, welche Verhältnisse als üblich betrachtet werden dürfen und welche eher als Ausnahmen zu behandeln sind.

Baileys quellenbasierte Methodologie ergibt überzeugende Resultate und liefert so eine interessante Neufassung der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte von East Anglia und den South Midlands. Das Buch ist sicherlich für diejenigen, die sich mit diesen Themenbereichen beschäftigen, ein großer Gewinn. Für das musikwissenschaftliche Publikum bietet es jedoch nur wenige Anhaltspunkte. Wir erfahren z. B., dass die große benediktinische Institution, St. Albans, sehr wenig Geld von Eltern, die als Leibeigene galten, verlangte, um deren Kinder auszubilden, woraus Bailey den Schluss zieht: „the monks were actually recruiting bright young talent into its [the Abbey's] own school“ (S. 46). Dies ist aber nur eine Randbemerkung. Baileys Forschung könnte denjenigen als nützlicher Kontrapunkt dienen, die insbesondere mehr über die soziale Lage in England zu der Zeit erfahren möchten, als musikalische Reaktionen zur Pest verfasst wurden. Jedoch handelt es sich bei dem Buch nicht um ein absolutes Muss für die eigene musikwissenschaftliche Bibliothek.

(Januar 2017)

Miriam Wendling

OLGA GERO: Dietrich Buxtehudes geistliche Vokalwerke. Texte, Formen, Gattungen. Uppsala: Uppsala Universitet 2016. 427 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. Band 26.)

Die geistlichen Vokalkompositionen Dietrich Buxtehudes sind mehrheitlich als „Organistenmusik“, also für gottesdienstliche Zwecke komponiert worden: Sie entstanden nicht unbedingt für die von Buxtehudes Vorgänger Franz Tunder übernommene Form der geistlichen Abendmusiken, für die er

größer dimensionierte Werke schuf, obwohl Buxtehude an St. Marien zu Lübeck nicht für die Aufgaben des Kantors zuständig war. Die Anzahl der erhaltenen Vokalwerke Buxtehudes ist – vor allem gemessen an ihrer Verbreitung – allerdings erstaunlich: Erhalten sind immerhin 122 Werke für Singstimmen und Instrumente und zwei lediglich fragmentarisch überlieferte Kompositionen. Der auch für Buxtehude verbreitete Begriff der „Kantate“ ist allerdings nur bedingt auf diese Kompositionen anzuwenden, wenngleich sich unterschiedliche Gattungsgestalten beschreiben lassen.

Angesichts dieses Reichtums ist unter kultur-, liturgie- und gattungsgeschichtlichen Perspektiven die Frage, wie einander entgegengesetzte Einzelgattungen bei Buxtehude sich präsentieren und schließlich wirkungsgeschichtlich relevant verschmelzen, sehr berechtigt. Olga Gero widmet ihre an der Universität Leipzig angenommene Dissertation der Frage, mit welchen Mitteln Buxtehude den Gesamteffekt von Texten wiederzugeben vermag und inwiefern seine Musik eine unabhängige Gestaltung erfährt, die autonom und nur bedingt abhängig von der ihr zugrundeliegenden Textgestalt erscheint. Sie bezieht sich auf die zu Buxtehude bereits erschienenen Studien, die nur selten „einen direkten Bezug zur Vokalmusik von Buxtehude“ (S. 16) aufweisen; die Verfasserin meint damit vor allem die von ihr in den Mittelpunkt ihrer Beschäftigung gerückte Frage der Textvertonung und -deutung bei Buxtehude. Ob es noch im 21. Jahrhundert notwendig ist, gegenüber den Sottisen Philipp Spittas apologetisch für Buxtehude einzutreten, sei dahingestellt – tatsächlich gehört aber die Auseinandersetzung mit dem Vokalœuvre Buxtehudes seit langem zum Kerngeschäft derjenigen, die sich mit dem protestantischen Repertoire des 17. Jahrhunderts auch analytisch befassen und seitdem versuchen, das Repertoire zu kontextualisieren. So versteht etwa Martin Geck schon 1965 die Aria-Kompositionen Buxtehudes als Zeug-

nis einer Musik aus pietistischem Geist und sieht demgemäß in der Aria das Zentrum des Schaffens Buxtehudes – eine plausible, auf subtile Analysen der Funktion des Lieds im pietistischen Denken gestützte These, die aber analoge Erscheinungen außerhalb des pietistischen Kulturraums außer Acht ließ und die Relation der Aria zu anderen figuralen Gattungen im Œuvre Buxtehudes vernachlässigte. Gecks Darstellung wurde in der Folge mehrfach ergänzt oder korrigiert.

Die Frage nach einer Textvertonung, vor allem aber nach einer Deutung durch die Komposition als hermeneutisches Kerngeschäft, ist eine Sisyphus-Aufgabe, der sich Olga Gero in ihrer Arbeit stellt – und der sie nur bedingt gerecht wird. Dazu ist ihre Auseinandersetzung mit dem Korpus auch zu sprunghaft: Einer Identifikation der Quellen Buxtehudes – die nach wie vor nur sehr lückenhaft gelingen kann – folgt der Versuch, sich erneut zur Gattungssystematik zu äußern. Beide Ansätze kommen nicht ohne Aus- oder Rückgriffe auf stilkritische Analysen aus; wenn die Autorin anschließend den Löwenanteil ihrer Arbeit, nämlich das Kapitel „Schreibweise und Stil“, stilkritischen Untersuchungen widmet, müsste sie den Leser durch ständige Querverweise auf ihre ursprünglichen Untersuchungsergebnisse leiten – worauf sie ebenso verzichtet hat, wie auf eine schlüssige Untergliederung, die ja entweder systematisch nach Gattungen (trotz der zahlreichen Überschneidungen) oder gar chronologisch (trotz der zahlreichen Unsicherheiten) hätte erfolgen können.

Der Verzicht auf einen schlüssigen Leitfaden verstellt, dass die Verfasserin andererseits auch zu sehr bemerkenswerten und überzeugenden Ergebnissen kommt. So sind ihre Studien zur Metrik der den Vokalkompositionen zugrundeliegenden Texte sehr instruktiv und kundig. Die literaturwissenschaftliche Vernetzung ist deutlich, muss aber – auch angesichts des liturgischen und kulturhistorischen Orts der Kompositionen – notwendigerweise flankiert werden durch

eine eingehende Untersuchung des Frömmigkeitskontexts, in dem die Werke entstanden sind. Gero verweist zwar etwa immer wieder auf insbesondere ikonographische Zusammenhänge – die Reproduktionen der Bildtafeln von Anton II. Wierix im Anhang sind sehr anschaulich –, die Studie verbleibt aber an den Stellen an der Oberfläche, wo eine tiefgreifende Analyse auch Aufschluss über die Verwurzelung der Vokalwerke Buxtehudes in der Frömmigkeitsgeschichte seiner Zeit geben könnte. Verwunderlich ist ferner, dass Gero für ihre kompositionstheoretischen Überlegungen offenbar scharf zwischen kontrapunktischer und „vertikaler“ Schreibweise unterscheidet – und sich nicht scheut, zwischen diesen im 17. Jahrhundert wie im vorangehenden Jahrhundert untrennbaren Perspektiven einen Gegensatz zu konstruieren (so auf S. 145). Eine Näherung über Aspekte modellbasierten Komponierens wäre dem Werk angemessener gewesen und sicherlich historisch legitimer als die von der Verfasserin gelegentlich herangezogene Funktionstheorie – die etwa bei der Erarbeitung der Chaconne-Formen (z. B. S. 257) ein einfaches Modell wie die Quintfallsequenz verstellt. Hin und wieder stolpert die Verfasserin über die von ihr selbst ausgelegten hermeneutischen Fallen – oder verstrickt sich in apologetischen Sätzen, die direkt einem anderen Jahrhundert entsprungen zu sein scheinen, so auf Seite 286: „Solch eine elegante Struktur des Werkes, eine besondere Klangfarbe seines instrumentalen Ensembles und eine auserlesene Textvertonung lassen es zu den Meisterwerken zählen.“ (Dass die Autorin konsequent die schon seit einiger Zeit ungebräuchliche Form des Vornamens „Dietrich“ anstelle des verbürgten „Dieterich“ nutzt, ist symptomatisch zu nennen.)

Insgesamt ist die Lektüre des Buchs durchaus anregend angesichts der vielen (wenn gleich vielfach offengebliebenen) Ansätze der Verfasserin. Zu fragen ist auch nach der Lektüre des eindrucksvollen Kompendiums, ob das Schaffen Buxtehudes tatsächlich einen

Paradigmenwechsel im musikalischen Denken, in der Gestaltung der Form und in der Verselbständigung der Musik darstellt, wie die Autorin konzidiert – auch gemessen am umfangreichen Schaffen seiner Zeitgenossen, die (wie etwa Johann Philipp Förtsch, Kaspar Förster oder Johann Nicolaus Hanff) ja weiterhin von der Forschung bislang nur sehr stiefmütterlich behandelt werden. Die ausführliche Auseinandersetzung mit dem protestantischen Repertoire des 17. Jahrhunderts und seinem kulturhistorischen Umfeld bleibt ein Desiderat, vor allem angesichts der Fülle an wiederentdecktem und inzwischen erschlossenem Quellenmaterial insbesondere aus dem deutsch-dänischen Grenzgebiet.

(Januar 2018)

Birger Petersen

PETER WOLLNY: Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag 2016. VII, 507 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 5.)

„Bis heute steht die Erschließung und Bewertung großer Teile des überlieferten musikalischen und archivalischen Quellenmaterials noch aus.“ (S. 13.) Diese Feststellung bildet für Peter Wollny die Grundlage für eine Darstellung der protestantischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dem genannten Umstand ist auch die Tatsache geschuldet, dass die Zeit zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach noch immer nur in Ansätzen erforscht ist, obwohl sich gerade in dieser Zeit große stilistische Wandlungen vollziehen. Den Ausgangspunkt bildet dabei laut Wollny die Jahrhundertmitte, da sich das Musikleben nach dem Dreißigjährigen Krieg neu formierte und das Anknüpfen an Italien wiederbelebt wurde (S. 32ff.). Die dem Anhang beigegebene Tabelle gibt einen anschaulichen Überblick über die Drucküberlieferung der protestantischen Kirchenmusik zwischen 1600

und 1670. Für die zweite Jahrhunderthälfte herrsche laut Wollny jedoch die handschriftliche Überlieferung vor. In logischer Konsequenz bildet die Quellenerschließung einen gewichtigen Teil der Arbeit. In Kapitel II unternimmt Wollny daher eine eingehende Untersuchung der relevanten handschriftlichen Sammlungen. So beschreibt er etwa die Herkunft und Zusammensetzung der bislang kaum ausgewerteten Quellen der Sammlung Kassel (S. 44ff.). Anhand der Klärung von Schreiber- und Provenienzfragen erhellt sich nicht nur die Zusammensetzung der Sammlungen, sondern auch die Verbreitung des Repertoires. Neue philologische Erkenntnisse für die Sammlung Düben etwa lassen erkennen, wie moderne italienische Quellen nach Schweden gelangt sind. In kleineren mitteldeutschen Inventaren hingegen zeigt sich, wie konservativ die ländlicheren Gegenden mitunter lange Zeit noch geprägt waren. Auch mit der Sammlung Grimma beschäftigt sich Wollny eingehend, rekonstruiert die Entstehungsgeschichte und weist Quellen aus der Amtszeit Tobias Petermanns nach, deren Existenz bisher nicht angenommen wurde. Die Auswertung der verschiedenen Sammlungen und die Identifizierung von Repertoireanteilen aus Leipzig ermöglichen es Wollny, im letzten Teilkapitel ein Leipziger Repertoire zu rekonstruieren, das anhand der bloßen Leipziger Nachlassverzeichnisse bisher nicht abzulesen war (S. 149ff.).

In den sich daran anschließenden Kapiteln zeichnet Wollny die Stationen stilistischer Wandlungen nach, die er vor allem anhand von Rezeptionsphänomenen fasst. Noch um die Jahrhundertmitte war Venedig das musikalische Zentrum, dem es nachzueifern galt. Neben Schütz ist für Wollny vor allem Johann Rosenmüller die Hauptperson eines solchen Rezeptionswegs. Auch hier bietet die Erschließung neuer Quellen eine erneute Bewertung des kompositorischen Schaffens (S. 166ff.). Entsprechend zeigt Wollny, dass auch die frühen, deutschsprachigen Werke Rosenmüllers bereits neue Klangideale ver-

folgten. Anhand der neuen philologischen Erkenntnisse sind auch Anhaltspunkte zur Datierung gegeben. Vor allem jene Werke, die zeitlich nach der Italienreise Rosenmüllers anzusetzen sind, zeigen einen revidierten Stil, der Refrainformen und eine gesteigerte Textausdeutung aufgriff. Auch gezielte Bezüge zu Claudio Monteverdi lassen sich fassen, wobei Wollny dem Komponisten ein Werk neu zuordnet. Gleichzeitig verfolgte Rosenmüller auch kontrapunktische Ambitionen und führte damit ein Anliegen von Schütz fort, wie Wollny anhand der Darstellung einer Papierspende durch Schütz konstatiert.

Ab etwa 1655 verschob sich die Aufmerksamkeit nach Rom. Wollny verfolgt die Rezeption des neuen Vorbilds zunächst über Imitationen der Werke Giacomo Carissimis durch seine Schüler Vincenzo Albrici und Giuseppe Peranda in Dresden. Das Aufgreifen courantischer Rhythmen zeigt sich dann aber vor allem im Schaffen Johann Ernst Eulenhaupts, dessen biographische Daten Wollny neu ermittelt, und in demjenigen von Werner Fabricius, in dem sich auch Ansätze zu Concerto- und Aria-Modellen finden lassen. Diese neue römische Form greift schließlich Sebastian Knüpfer auf. Wollny rekonstruiert auch hier anhand von Überlieferungssträngen eine Chronologie der Werke. Die Orientierung am alten polyphonen Stil, die auch Knüpfers späte Werke prägt, zeigt sich in Dresden wiederum an der Rezeption der Werke Giovanni Pierluigi da Palestrinas in Form von häufigen Aufführungen seiner Kompositionen oder etwa in Johann Theiles vokalpolyphon gestalteten Werken (S. 313ff.).

Der letzte Teil der Arbeit ist dem Phänomen der Parodie gewidmet – einem Verfahren, das nach wie vor durch den Bezug zu kompositorischen Autoritäten eigene Werke rechtfertigte und die Übernahme neuer Stile ermöglichte. Die Orientierung an Italien zeigt Wollny beginnend bei Schütz und Rosenmüller in Monteverdi- oder Alessandro-Grandi-Parodien. Kaspar Förster greift über

eine Parodie die römischen Dialoge nach Art Carissimis auf, und Christian Ritter rezipiert anhand einer Bearbeitung die Concerto-Aria-Kantate Albricis. Eine neue Einfluss-sphäre bot sich um 1670 mit der römischen Solo-Motette samt Rezitativ und Arie. Die Bedeutung der Werke des führenden Vertreters Bonifazio Graziani für die deutsche Kirchenmusik hebt Wollny erstmals hervor und weist Bearbeitungen seiner Werke etwa durch Alessandro Poglietti, Johann Philipp Krieger und Dieterich Buxtehude nach. Die Errungenschaften der Solo-Motette wurden laut Wollny auf diese Weise auf das instrumental begleitete beziehungsweise mehrstimmige Konzert übertragen und bildeten zudem die Voraussetzung für die deutsche Kantate (S. 380ff.).

In der großangelegten Studie schildert Wollny nicht nur die Grundlagen und Bedingungen für die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik ab der Mitte des 17. Jahrhunderts, sondern auch deren Stationen in der Überlieferung. Als übergreifendes Merkmal der vielschichtigen Musik dieser Zeit konstatiert er eine stete Verknüpfung neuer Stilelemente mit dem fortwährend gültigen und als kompositorische Qualität verstandenen Kontrapunkt. Im Mittelpunkt stehen dabei Überlieferungs- und Rezeptionsphänomene, die auf die Übernahme von Gattungsmodellen (etwa das der Concerto-Aria-Kantate) aus dem italienischen Raum verweisen und nach der Jahrhundertmitte den Wechsel der Aufmerksamkeit nach Rom vollziehen. Die gewichtigste Errungenschaft der Arbeit liegt in der umfangreichen Erschließung und Neubewertung der für den besprochenen historischen Zeitraum relevanten, verstreuten Quellen, die die Untersuchung solcher Rezeptionsphänomene erst ermöglichen. In philologischer Detailarbeit und mit unbeirrtem Spürsinn hat Wollny zahlreiche Verbindungslinien und Vermittlungswege von musikalischen Repertoires und deren Entstehung herausgearbeitet, Autorschaften geklärt und Bearbeitungen eru-

iert. Hierzu gehört auch die Ermittlung bisher unbekannter biographischer Daten, die Rekonstruktion von Kompositionsanlässen und das Zusammentragen von Anhaltspunkten zur Datierung etlicher Werke. Für all jene, die sich in Zukunft mit der protestantischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beschäftigen, stellt Wollnys Studie daher eine unerlässliche Grundlage dar, die an vielen Stellen auf weitere höchst relevante Forschungsfelder verweist.

(Dezember 2017)

Juliane Pöche

Die G. F. Händel zugeschriebenen Kompositionen, 1700–1800 (HWV Anh. B). Deutsch-englisch. Hrsg. von Hans Joachim MARX und Steffen VOSS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 510 S., Abb., Nbsp., Tab.

„Mit dem Erscheinen des Werkverzeichnisses tritt die Händelforschung aus dem Stadium einer Geheimwissenschaft heraus.“ So kommentierte Hans-Joachim Schulze 1985 während des Händel-Symposiums in Halle (Saale) die damalige Situation und würdigte zugleich die Leistung von Bernd Baselt, der das Händel-Werkverzeichnis (HWV) in den 1970er und 80er Jahren unter heute kaum noch vorstellbaren (DDR-)Bedingungen erarbeitet hatte. Im Anschluss an das HWV hatte Baselt drei Anhänge geplant, von denen er selbst – bedingt durch seinen frühen Tod – nur noch den ersten mit den Pasticci und Opernfragmenten fertigstellen konnte. Hier setzen Hans Joachim Marx und Steffen Voss an, deren Forschungsprojekt „G. F. Händel – Kompositionen zweifelhafter Echtheit“ von 1999 bis 2003 durch die DFG gefördert wurde. Die ersten vier Teile (von insgesamt sechs) wurden bereits in den Bänden 11 (2006) bis 14 (2012) der *Göttinger Händel-Beiträge* publiziert; dazu kamen einzelne Aufsätze in Zeitschriften und Konferenzberichten. In dem hier vorgelegten, das Projekt abschlie-

ßenden Band werden die Kompositionen nach Besetzung bzw. Gattung in sechs Großgruppen eingeordnet und mit einer eigenen Nummerierung (gemäß „HWV Anh. B“) versehen. Dabei bleibt es nicht aus, dass Werke mit einer regulären HWV-Nummer, deren Zuschreibung fraglich war, hier erneut erscheinen. Insgesamt profitierte das vorliegende Verzeichnis deutlich von den Fortschritten der Musikbibliographie (vor allem RISM), aber auch von den weitgefächerten Diskussionen zu Detailfragen, die durch das Erscheinen des HWV und den Fortschritten der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) ermöglicht wurden.

Unter den aufgelisteten Kompositionen finden sich viele alte Bekannte und manche Neufunde, aber auch Werke wie die *Serenata Il Germanico* (Anh. B 136) von Giovanni Bononcini, die mit einer falschen Zuschreibung an Händel zeitweilig als Pseudo-Sensationen gehandelt wurden. Zuschreibungsprobleme lösen sich natürlich am einfachsten, wenn glaubwürdige Konkordanzen mit anderen Komponistennamen vorhanden sind, die aber vor allem bei den italienischen Kantaten und Instrumentalwerken allzu oft fehlen. Wenn sich andererseits die ersten beiden der sogenannten „Hallenser Sonaten“ (HWV 374/Anh. B 457 und 375/Anh. B 458) als Pasticci erweisen, liegt eine entsprechende Vermutung in derselben Richtung auch für die dritte Sonate HWV 376/Anh. B 459 nahe. Schwieriger ist der Befund bei den sechs sogenannten Oboentrios HWV 380–385/Anh. 466–471, die in der Händel-Forschung seit wenigstens zwei Generationen als definitiv nicht authentisch gelten. Die Autoren übernehmen die vagen Hypothesen von Siegbert Rampe und wollen diese Kompositionen nun – für die meisten Forscher sicher überraschend – wiederum als Werke Händels gelten lassen. Solche Beispiele zeigen nur, wie schnell sich die Diskussionslage aufgrund bisher unbekannter Quellen verändern kann und scheinbar abschließende Urteile immer wieder auf die

zugrundeliegenden Voraussetzungen zu befragen sind.

Der vorgelegte Katalog wird durch Verzeichnisse der Quellenfundorte, Literatur und Editionen sowie Register der Kompositionen und erwähnten Personen in muster-gültiger Weise erschlossen, das vielschichtige Manuskript CH-CObodmer 11.641 (mit autographen Eintragungen) darüber hinaus noch mit einem gesonderten Inhaltsverzeichnis. Lediglich die Entscheidung, welche Kompositionen mit einem Incipit versehen werden und welche nicht, scheint manchmal recht willkürlich getroffen worden zu sein. Eine Dopplung zum HWV wäre ganz sicher nicht nötig gewesen, aber der Verweis auf Incipits in entlegenen Katalogen, Werkverzeichnissen und Editionen macht die Benutzung nicht immer einfach. Das mindert nicht die grundsätzlichen Verdienste des vorgelegten Bandes, der ein weiteres Kapitel „Geheimwissenschaft“ beendet und gleichzeitig Räume für weitere Studien eröffnet. Mit der Widmung „In memoriam Bernd Baselt (1934–1993)“ schließt sich darüber hinaus ein wichtiger Kreis deutscher Händel-Forschung.

(Januar 2018)

Gerhard Poppe

KATHARINA HOTTMANN: „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVI, 944 S., 51 Abb., Nbsp., Tab.

Gibt ein Thema, das in der musikwissenschaftlichen Forschung bisher nur ganz am Rande behandelt wurde, so viel her, dass sich darüber ein Buch von beinahe 1.000 Seiten schreiben lässt? Nach der Lektüre von Katharina Hottmanns großartiger Studie über die „weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung“, der Druckfassung ihrer 2015 an der Universität Hamburg angenommenen

Habilitationsschrift, lässt sich diese Frage nur mit einem emphatischen Ja beantworten.

Im Mittelpunkt steht ein „Kernrepertoire“ (S. 37) von rund 500 Liedern, die zwischen 1740 und 1780 in 16 in Hamburg und Altona gedruckten Liederbüchern erschienen. Es sind Dokumente einer lockeren Gruppierung von Dichtern und Komponisten, deren Bezeichnung als „Hamburger Liederschule“ (S. 24) sich terminologisch gegen die ungleich stärker beachtete und erforschte „Berliner Liederschule“ – bisher – nicht durchzusetzen vermochte. Ausgehend von diesem Repertoire verfolgt die Studie das Ziel, „die verschiedenen Dimensionen der Hamburger Liedkultur der Aufklärung zu rekonstruieren und ihre Funktionen für die Identitätsstiftung der sie tragenden Menschen zu erfassen“ (S. 10). Im Unterschied zu den eher werkorientierten Ansätzen der älteren Liedgeschichtsschreibung geht es der Autorin zum einen darum, „Werkgruppen in vielfältigen übergreifenden textuellen und kontextuellen Strukturen zu untersuchen“, und zum anderen im Sinne der modernen Kulturgeschichtsschreibung die historische Relevanz „des Handelns und Deutens einzelner Akteure“ zu beleuchten (S. 10f.). „Liedkultur“ versteht sie als Oberbegriff für eine Fülle unterschiedlicher Formen eines auf die Gattung des Liedes bezogenen kulturellen Handelns. Von diesen leitet sie „fünf zentrale Handlungsfelder“ ab, denen sie je ein Kapitel widmet.

Am Anfang („Lieder singen“) steht ein vielgestaltiger Abriss der blühenden Handelsstadt Hamburg „als Schauplatz der Liedkultur“. Nach einer „Ortsbegehung“, die ein facettenreiches Bild Hamburgs im Zeitalter der Aufklärung zeichnet, werden die „Lied-Akteure“ und ihre „Netzwerke“ vorgestellt, Dichter wie Friedrich von Hagedorn, dessen Ode *Indoctum sed dulce bibenti* das Zitat im Titel der Studie entnommen ist, Komponisten wie Georg Philipp Telemann und sein Schülerkreis, aber auch Personen, die der kulturtragenden Gesellschaftsschicht angehörten, wie der Mediziner Peter Carpser oder das

Ehepaar Unzer. Ausschnitte aus autobiographischen Dokumenten geben schlaglichtartige Einblicke in die Praxis des Liedersingens in der Hamburger Bürgergesellschaft. „Orte und Räume des Liedersingens“ – sowohl im Privathaus wie in Gärten, am Wasser oder sogar bei Hinrichtungen – werden besichtigt, verschiedene Formen der für dieses Liedrepertoire zentralen Geselligkeit vorgestellt und schließlich auch die „Institutionen mit Liedkultur“ wie Kirche, Schule und unterschiedliche Gesellschaften (Freimaurerlogen oder der Orden des guten Geschmacks) in den Blick genommen.

Das zweite Kapitel („Lieder vertonen“) befasst sich mit dem „Repertoire der Liederbücher“ und bietet eine kompakte Übersicht, die im letzten Kapitel durch zahlreiche Detailanalysen sinnvoll ergänzt wird. Besonders großen Raum nimmt das dritte Kapitel („Lieder publizieren: Medien und Markt“) ein. Auf über 200 Seiten entfaltet die Autorin ein faszinierendes Panorama des liedbezogenen Buch- und Notendrucks und seiner Verbreitung, in dem sie selbst vermeintlich nebensächlichen Aspekten wie dem Notensatz oder den Schmuckvignetten Einsichten abzugewinnen versteht.

Das vierte Kapitel („Lieder besprechen: Diskursformationen“) befasst sich mit der Verankerung des Lieds im aufgeklärten Denken der Zeit und zeigt, wie unterschiedlich und kontrovers über Fragen der Liedästhetik diskutiert wurde. Das fünfte und letzte Kapitel („Mit Liedern etwas sagen: Themen, Sprechweisen und Formen“) führt noch einmal zu den Liedern selbst und erschließt ihre „Themenkomplexe“ (am Beispiel von „Geselligkeit“, „Satire“ und „Liebe“), beschreibt verschiedene „Kommunikationsmodelle“ (wie Erzählung, Dialog, Selbstgespräch) und setzt sich auch mit Fragen der Aufführungspraxis auseinander. Besonders eindrucksvoll sind die Einblicke in verschiedene „Strophenlied-Dramaturgien“, die gründlich mit der verbreiteten Vorstellung aufräumen, Strophenlieder des 18. Jahrhunderts seien in

der Regel von einfacher, wenn nicht unterkomplexer Struktur.

Katharina Hottmann versteht Liedgesang als eine kommunikative Praxis, an der eine Vielzahl von Akteuren beteiligt sind. Die damit einhergehende Weitung des Liedbegriffs ermöglicht Erkenntnisse unterschiedlichster Art, die sich in ihrer Gesamtheit zu einem faszinierenden kulturgeschichtlichen Panorama zusammenschließen. Obwohl sich die Autorin oft auf vermeintlichen Nebengleisen bewegt (und dabei manchmal auch etwas zu sehr ins Detail geht), behält sie doch stets den Blick fürs Ganze. Als Mittel, der Gefahr eines Sich-Verlierens im Detail zu begegnen, sind 20 „Lied-Porträts“ über die ganze Studie verteilt, kurze, aber prägnante Betrachtungen zu Gedichten, die exemplarisch für einen bestimmten Kontext stehen, und Vertonungen dieser Texte, die nicht selten von mehreren Komponisten aufgegriffen wurden und die Entstehung von Liedern von großer Unterschiedlichkeit anregen.

Zur guten Lesbarkeit des lebendig und mit spürbarem Vergnügen am sprachlichen Detail geschriebenen Buchs tragen die zahlreichen Tabellen und Abbildungen bei. Fast jedes der besprochenen Lieder ist anhand von faksimilierten Notenbeispielen nachzuvollziehen. Hin und wieder wäre freilich ein zusätzliches Beispiel willkommen (etwa auf S. 755 zu Johann Gottfried Mühels *Ein Schäferlied*), auch sind die meisten Abbildungen allenfalls von mittlerer Qualität und verlangen den Augen der Leser und Betrachter eine gewisse Anstrengung ab.

Mit ihrer Studie gelingt Katharina Hottmann nicht nur eine fundamentale Neujustierung der Liedgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts, ihr Buch leistet auch einen wichtigen Beitrag zur Klärung des komplizierten Verhältnisses von Aufklärung und Musik. Gelungen sei ihre Studie dann, so die Autorin in ihrer Einleitung, „wenn sich das Vorgehen einer kulturgeschichtlich multiperspektivischen Annäherung an die Gattung des weltlichen Liedes im 18. Jahrhun-

dert darin bewährt, die Integration der Musik in den übergreifenden kulturellen Prozess der Aufklärung zu beschreiben, ihre Wechselwirkung mit anderen Künsten auszuleuchten und die komplexe Einbindung musikkultureller Praxis in gesellschaftliche Strukturen konkret sichtbar zu machen“ (S. 46). Diesem selbst gestellten hohen Anspruch wird das Buch glänzend gerecht.

(Januar 2018)

Thomas Seedorf

EDWARD KLORMAN: Mozart's Music of Friends. Social Interplay in the Chamber Works. Mit einem Vorwort von Patrick MCCRELESS. Cambridge: Cambridge University Press 2016. XXXII, 325 S., Abb., Nbsp., Tab.

Dieses Buch des amerikanischen Musiktheoretikers und Bratschisten Edward Klorman spannt einen ungewöhnlichen Bogen von musikhistorischen Beobachtungen zur Musizierpraxis des späten 18. Jahrhunderts über die musikalische Analyse von Notentexten im Sinn einer kommunikativen Struktur, welche mit der Musizierpraxis verwoben ist, bis hin zu Wechselwirkungen mit der kammermusikalischen Erarbeitung und Aufführung ausgewählter Werke. Der sich rasch aufdrängenden Frage, wer sich eigentlich an dieses Opus magnum gewagt bzw. dieses konzipiert hat und es in seinen theoretischen und musikpraktischen Hinsichten durchgeführt hat, geht Klorman in seinem Vorwort und dann erst wieder auf den letzten Seiten seines reichhaltigen Buches nach. Er schreibt dort im letzten Absatz: „The analyses in this book examine a conversation in music that is also about music, interpreting the characters' utterances and interactions as they play out through the harmony, counterpoint, form, and phrase rhythm. But unlike conventional analyses of those musical elements, multiple agency takes seriously the idea of social interplay as an integral aspect of formal or metrical processes and frames musical

events in terms of the characters' interactions and exchanges.“ (S. 297) Und wenig davor: „My performance background informs my analytical perspective in a variety of ways. For instance, whereas performance- and analysis studies have for some time been dominated by pianists, multiple agency betrays my affiliation with a single-line instrument: while playing chamber music, I *become* one of the characters within the texture. And my background specifically as a violist surely informs my advocacy for the agency of inner-voice and accompanimental parts, correcting against certain overly melodic conceptions of quartet-as-conversation advanced by many historical and modern authors.“ (S. 292) Klorman erprobt in diesem Buch die Quadratur des Kreises (oder, um mit dem von ihm selbst zitierten Literaturwissenschaftler Meyer Howard Abrams zu sprechen, den Unterschied zwischen dem Spiegel und der Lampe, S. 297), denn nicht nur gewinnt er Erkenntnisse aus der kammermusikalischen Interpretationspraxis, sondern auch aus einer Durchdringung historischer Erkundungen mit musiktheoretischer Analyse. Für dieses Vorhaben entwickelt Klorman seine Theorie der „Multiple Agency“, des „mehrfachen Handelns“ oder „vielfachen Tuns“. Er leitet den Ansatz her aus seinen sehr detailreich recherchierten und u. a. mit zahlreichen Abbildungen belegten musikhistorischen Beobachtungen zur Dominanz kommunikativer Aspekte des kammermusikalischen Musizierens in der Mozart-Zeit und später (vgl. S. 3ff.). Mehrstimmige Musik, die von mehreren Personen miteinander gespielt werden muss, steht im Zentrum, und hier wiederum die dichtesten und vielschichtigsten Passagen, mit denen sich bereits um 1800 der Musiktheoretiker Jérôme-Joseph de Momigny (*Cours complet d'harmonie et de composition*, 3 Bde., Paris 1806, bei Klorman zitiert u. a. auf S. 296) ihrer Dichte wegen bevorzugt befasste. Und immer ist der Ansatz der „Multiple Agency“ nur dann von Nutzen, wenn er sich mit den traditionellen musiktheoretischen

Werkzeugen verknüpft. Letzteres heißt bei Klorman seinem professionellen Umfeld entsprechend ein historisch reflektierter Ansatz in der Nachfolge Heinrich Schenkers, somit beispielsweise auf die Spannung zwischen Melodie und Phrasenrhythmus eingehend. Die „Multiple Agency“ bringt aber einen wesentlichen Aspekt zum Tragen, indem sich Klorman von der alleinigen Gegenüberstellung von Hauptmelodie und Basslinie wegbewegt und sich der Einbeziehung der übrigen Stimmen als zeitweiligen Trägern der Hauptstimme und somit im Sinn einer anspruchsvollen und ausgeglichenen Konversation zuwendet. Er verankert seinen Ansatz insbesondere in den Publikationen Heinrich Christoph Kochs und verweist auf dessen Unterscheidung von „Hauptmelodie“ versus „zusammenhängende Melodie“ in seinem Artikel „Hauptstimme“ (*Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 749), der auf ständige Wandlungen der Rollen eingeht und die Hierarchie von Begleitung und Hauptmelodie als kompositorisch nachrangig meidet (Klorman, S. 35). Als essentiell beobachtet Klorman, dass diese „Hauptmelodien“ im Sinn einer gut geführten Konversation durch anderes musikalisches Material nicht verschleiert werden dürfen (ebd.). Den Terminus „Music of Friends“ leitet Klorman aus der Publikation *The Development of Chamber Music* von Richard Henry Walthew (London 1909, hier S. 42) ab, geht zugleich aber davon aus, dass dieser im mündlichen Gebrauch wesentlich früher geprägt wurde.

Das sehr flüssig und sprachsicher geschriebene Buch ist von einem durchaus persönlichen Stil geprägt, der im amerikanischen Sprachraum häufiger anzutreffen ist. Es ist anzunehmen, dass sich Klorman der riskanten Seiten seines Unterfangens bewusst ist, sie aber nicht fürchtet, indem er seinen zwei großen Kapiteln erstens zu historischen und zweitens zu analytischen Perspektiven das überaus ausführliche Vorwort des Musiktheoretikers Patrick McCreless, seinerseits ein Verfechter der „New Music Theory“ in pro-

duktiver Auseinandersetzung mit der „New Musicology“, und ein weiteres ausführliches eigenes voranstellt. Andererseits geht er den Weg dieser „New Music Theory“ nicht nur inhaltlich ein großes Stück weiter, sondern auch konzeptuell, indem er sein „Projekt“ nicht nur zusätzlich als E-Book präsentiert, sondern auch multimedial auf Internet-Plattformen verankert, einer eigenen Website zum Buch (<http://mozartsmusicoffriends.com/>; letzter Zugriff am 13.01.2018) mit einem Schatz an im Buch erwähnten und hier hinterlegten Quellen, einer Facebook-Seite zum Buch (<https://www.facebook.com/pg/Mozartsmusicoffriends/>; letzter Zugriff am 15.1.2018) und seinem Vimeo-Kanal (<https://vimeo.com/edwardklorman>; letzter Zugriff am 15.1.2018), wo die größtenteils von ihm selbst mit anderen Musikerinnen und Musikern eingespielten oder selbst gesprochenen Videoquellen der anderen beiden Webseiten nochmal versammelt sind. So gesehen, bietet Klorman weit mehr als ein Buch, nämlich vertiefende und medial für seine Fragestellung passende und für weitergehend Interessierte am Thema willkommene Darstellungen und Ergänzungen.

Einzig die Perspektive im Sinn einer historisierenden bzw. historisch informierten Auführungspraxis mit entsprechendem Instrumentarium, die man bei diesem Buch durchaus erwarten würde, bezieht Klorman leider nicht explizit ein. Aber sie hätte den Umfang des Vorhabens wohl auch gesprengt. Wohl geht er auf Elisabeth Le Guins analytische Arbeit – insbesondere in „A Visit to the Salon Parnasse“ (in: *Haydn and the Performance of Rhetoric*, hrsg. von Tom Beghin und Sander M. Goldberg, Chicago 2007) – kurz kritisch ein (S. 14f.). Dieses Buch setzt Maßstäbe und Anfänge für weitere vergleichbare Vorhaben auf dem gemeinsamen Terrain der musikwissenschaftlichen, interpretatorischen und musiktheoretischen Forschung.

(Januar 2018)

Simone Heilgendorff

MARKUS RATHEY: *Bach's Major Vocal Works. Music, Drama, Liturgy.* New Haven/London: Yale University Press 2016. XI, 234 S.

Wer ist Heinrich Müller? Dürfte der Theologe und Autor zahlreicher populärer Erbauungsschriften des 17. Jahrhunderts weiten Teilen der Musikforschung ein Begriff sein – Elke Axmacher verwies bereits im Bach-Jahrbuch 1978 darauf, dass weite Teile der freien Dichtung der *Matthäuspasion* sich inhaltlich und sprachlich eng bis wortwörtlich an dessen Passionspredigten orientieren –, gilt dies wohl nicht umstandslos für das Zielpublikum des hier besprochenen Buchs. *Bach's Major Vocal Works* von Markus Rathey ist „with a general audience in mind“ (S. 7) geschrieben und die Werkbeschreibungen „are geared toward music lovers who want to read about a piece before going to a performance“ (S. 4). Die laientaugliche Vermittlung von Inhalten und sprachlichen Wendungen im geistlichen Vokalwerk mit Hilfe jener frömmigkeitsgeschichtlichen Quellen, mit denen Bach nachweislich in Berührung gekommen ist, zieht sich als roter Faden durch das Buch. Auf gut 200 Seiten bespricht der Autor neben dem *Magnificat* BWV 43 und der liturgisch verwandten Kantate BWV 10 auf Mariae Heimsuchung ausgewählte Nummern aus dem *Weihnachtsoratorium*, der *Johannes-* und *Matthäuspasion*, dem *Oster-* und *Himmelfahrtsoratorium* und der *b-Moll-Messe*. In zahlreichen Details der besprochenen Werke kommt Rathey zu neuen Interpretationsansätzen oder Perspektiven, welche allesamt – dies ist das Hauptcharakteristikum der Texte – das Erlebnis der Musik Bachs auf einer sinnlichen Ebene vertiefen. Ausgangspunkt dieser Interpretationen ist der Einblick des Autors in die liturgischen Gegebenheiten in Leipzig zu Bachs Zeit, der bereits erwähnte Ansatz, konsequent frömmigkeitsgeschichtliche Quellen aus Bachs Umfeld mit einzubeziehen und ein sensibles Gespür, dem Verhältnis von Text und Musik nachzuge-

hen. Ein exemplarischer Streifzug durch die Werkbesprechungen mag dies am besten verdeutlichen.

Zu den empfindlichsten Lücken unseres Wissens über den Thomaskantor zählen zeitgenössische lokale Rezeptionsdokumente über dessen liturgisch eingebettete Figuralmusik in den Leipziger Hauptkirchen. Dieser Umstand wird noch bemerkenswerter, wenn man – wie Rathey in der Besprechung der *Matthäuspasion* darauf hinweist – sich bewusst macht, dass in Leipzig vom Beginn der Fastenzeit bis zur jährlichen Aufführung der Passionsmusiken in der Karfreitagsvesper über 40 Tage lang keine Instrumentalmusik erklingen durfte. Dies ist keine neue Erkenntnis, wird aber von dem Autor subtil dem musikinteressierten Laien quasi als Anregung zu einem historisch informierten Hören mitgegeben: „We can hardly imagine the impact the first measures of the *St Matthew Passion* had in its original listeners: the long instrumental prelude with its flowing rhythm and the musical motive that gradually expands the musical space; a space that had been left almost void during the forty days of sonic fasting that preceded Good Friday.“ (S. 109) Ein weiteres Detail aus der *Matthäuspasion*: Die strahlenkranzartige Streicherbegleitung der Worte Jesu zählt zu den Hauptcharakteristika der „großen Passion“. Der Autor weist auf eine Ausnahme hin, die – der Historia folgend – auch in ihrer Deutung schlüssig ist: Die letzten Worte Jesu am Kreuz – „Eli, Eli, lama asabathni“ – werden von Bach einzig ohne Streicherbegleitung vertont, da sich der Sohn Gottes in diesem letzten Moment tatsächlich von Gott verlassen fühlt (vgl. S. 114). Eingangs erwähnter Heinrich Müller (1631–1675) – in Bachs Bestand „an geystlichen Büchern“, der später so bezeichneten „theologischen Bibliothek“, ist er der am dritthäufigsten vertretene Autor – wird von Rathey umfangreich zitiert. Vielleicht nicht immer bringt die Zitierung aus dessen *Evangelischer Schlusskette*, eine Postille auf alle Sonn- und Festtagevangeli- en, den gleichen

hermeneutischen Mehrwert. Interessant ist aber etwa die Passage aus der Schrift Müllers, die im Zusammenhang mit dem *Himmelfahrtsoratorium* BWV 11 (*Lobet Gott in seinen Reichen*) gebracht wird. Auf den Text des Rezitativs 7a („Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr und sehet gen Himmel?“) komponiert Bach zunächst ein Duett der „zwei Männer [Engel] in weißen Kleidern“, welches dann in einen Kanon übergeht. Heinrich Müllers Kommentar zu diesem Evangelium: „Diese Engel waren zweene, und zweene, machen ein Band. Die Engel sind enträchtigte Geister, verbunden zu dem einen, der ihrer aller Schöpffer ist, alle als einer in dem einen Herrn, dem sie alle dienen.“ (S. 160)

Ein kleiner sachlicher Fehler findet sich in der Besprechung der *Johannespassion*: Der Eingangsschor „Herr, unser Herrscher“ basiert nicht auf dem ersten, sondern auf dem zweiten Vers von Psalm 8 (S. 81). Und zumindest hinterfragenswert ist die Lesart des Ariosos „Mein Herz, indem die ganze Welt“ (S. 97ff.) im gleichen Werk, in welchem „Mein Herz“ als das eigene Herz angesehen wird. Heißt es „in dem die ganze Welt“ oder „indem die ganze Welt“? Die parallel bereitgestellte Übersetzung von Michael Marissen bringt, und damit auch der NBA folgend, richtigerweise ein „while“ („indem“) und entscheidet sich somit, „Mein Herz“ als Anrede bzw. Aufforderung einzuschätzen (bei Rathey jedoch: „in dem“ – also eine lokale Bestimmung). Aber spricht nicht der Gesamtaufbau des Librettoabschnitts („Mein Herz [...] Was willst du deines Ortes tun?“) dafür, „indem“ im Sinne von „während“ aufzufassen? Ungewöhnlich wäre dies nicht: Gerade Heinrich Müller spricht in seinen Passionspredigten seine Zuhörer/Leser sehr oft mit „Mein Herz“ an. Ein bekannteres Beispiel ist das schöne Sommerlied von Paul Gerhardt: „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“.

Die vorliegende Besprechung einzelner Details aus *Bach's Major Vocal Works. Music, Drama, Liturgy* von Markus Rathey sollte deutlich gemacht haben, dass – ungeachtet

der Tatsache eines vorrangigen Liebhaberpublikums – auch Kenner das Buch als eine bemerkenswerte Bereicherung der Perspektiven auf das geistliche Vokalwerk Johann Sebastian Bachs schätzen werden. Und so erklärt sich schließlich auch eines der dem Buch vorangestellten Mottos, wenn aus der Feder des Thomaskantors von 1733 sich bedient wurde und von „gegenwärtiger geringer Arbeit, welche ich in der Musik erlangt habe“ die Rede ist, welche „in tiefster Devotion“ überreicht wird. Wer das Buch gelesen hat und mit den Bescheidenheitstopoi des 18. Jahrhunderts vertraut ist, wird dies nicht falsch verstehen.

(Januar 2018)

Benedikt Schubert

OSWALD GEORG BAUER: *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele. Band 1: 1850–1950. Band 2: 1951–2000. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2016. 1292 S., Abb.*

Fast 1.300 vierspaltig bedruckte Seiten, vorgelegt in zwei Bänden und mit zahlreichem Bildmaterial illustriert – alleine diese äußerlich quantitativen Faktoren drängen den Wagner-Wissen-Wollenden zu erschlagen, der sich Aufschluss erhofft über die wechselvolle „Geschichte der Bayreuther Festspiele“, wie sie nun deren langjähriger Pressesprecher und wissenschaftlich-künstlerischer Berater von Wolfgang Wagner vorgelegt hat. Doch es ist auch nicht die Intention dieser Chronik, in einem Zuge durchgelesen zu werden. Dafür wäre bereits der Erzählduktus der einzelnen Kapitel zu gleichförmig. Sie ist als ein Nachschlagewerk zu verstehen, welches die Chance des permanenten LeseEinstiegs bietet. Zu welchem Zeitabschnitt auch immer eine Auskunft über Bayreuther Inszenierungen gebraucht wird – Bauer informiert über Regie, Bühnenbild, Dirigent, Sänger und Wirkung bei Publikum und Presse, zu deren Archiv er alleine qua Amt Zugang hatte.

Bevor allerdings die einzelnen Festspielinszenierungen reflektiert werden, befasst

sich der Autor mit den Voraussetzungen für das Bayreuther Projekt. Unverständlich dabei bleibt, dass Bauer Wagners Pariser Zeit um 1840, in welcher der Komponist für diese Ideen einen reichen Nährboden gefunden hatte, klischeehaft pauschal als „Pariser Elendsjahre“ abtut – kein Hinweis auf Étienne-Nicolas Méhul, François-Henri-Joseph Castil-Blaze, Hector Berlioz und andere Komponisten, die damals für Wagner zu richtungsweisenden Wegmarkierungen geworden sind, auch nicht auf André-Ernest-Modeste Grétry, auf dessen Konzeption eines neuen Theaters der später in Bayreuth realisierte amphitheatralische Anstieg des Zuschauerraums ohne Logen gleichermaßen zurückzuführen ist wie das verdeckte Orchester. Von der Wagner-Forschung wurde dieser Befund schon Ende der 1980er Jahre veröffentlicht, was in Bauers Chronik jedoch keinen Niederschlag gefunden hat.

Genauso problematisch ist in diesem Kontext auch Bauers Aussage, Wagner hätte im dritten Teil seiner Grundlagentheorie *Oper und Drama* „die Technik des Leitmotivs theoretisch begründet“. Das Wort „Leitmotiv“ jedenfalls sucht man in Wagners fast genauso seitenstarker Abhandlung wie Bauers Chronik vergebens, wie sich Wagner auch niemals über seine „Kompositionstechnik“ geäußert hatte.

Mit Wagners Tod 1883 ging also die Leitung der Bayreuther Festspiele auf Cosima über, und Bauer verweist (S. 188) zu Recht auf deren geringe theaterpraktische Erfahrung und „Auffassung von Inszenierung als die Rekonstruktion der vom ‚Meister‘ erarbeiteten Musteraufführungen. [...] Cosima machte Bayreuth zu einem Vatikan in Sachen Wagner“ (S. 192). Die Vatikan-Metapher bemüht Bauer allerdings nochmals (S. 312). Derlei Redundanzen ziehen sich durch das gesamte zweibändige Opus maximum. Einen Freund von Wagner-Opern, der es als Nachschlagewerk nutzen und beispielsweise nur Informationen über eine bestimmte Festspielaufführung in einem einzelnen Jahr ent-

nehmen möchte, dürfte dies auch kaum tangieren. Einen philologisch Lesenden nervt es allerdings, wenn er innerhalb weniger Seiten auf textgleiche Inhalte stößt.

Sehr wichtig ist in diesem Kontext Bauers Feststellung, dass nicht Richard, sondern Cosima Wagner jene „kulturpolitische Leitlinie begründet [hatte], die bis ins Dritte Reich führte“ (S. 311). Und Bauer differenziert dabei klug: „Es wäre jedoch wissenschaftlich kaum haltbar, wollte man eine monokausale Abhängigkeit ableiten von Cosimas Bayreuther Interpretationen und ihrer Wahnfried-Ideologie und der Kulturgeschichtsklitterung des Dritten Reiches. Bei dieser Entwicklung wirkten unterschiedliche gesellschaftliche und wissenschaftliche Kräfte mit. Der Anteil Wahnfrieds an dieser Wirkungsgeschichte ist jedoch beträchtlich und kann nicht unterschätzt werden“ (S. 312).

Auch Siegfried Wagner, der 1908 die alleinige Festspielleitung übernommen hatte, öffnete Bayreuth nicht für zeitgenössische Kunstrichtungen, wiewohl er sich mit den neuen *Parsifal*-Kostümen des Jugendstil-Künstlers Ludwig von Hofmann um moderate zeitgemäße Akzente bemühte. Verdienstvoll ist in diesem Zusammenhang, dass Bauer die Bedeutung des reflektierten Kenners der Bayreuther Szene Paul Bekker herausgearbeitet hat; desgleichen, dass er aufgrund eingesehener Briefkorrespondenz klarstellte, „dass Siegfried nicht dem militanten Antisemitismus anhing, sondern um Differenzierung bemüht war“ (S. 407). Bayreuths braune Jahre werden in Bauers Chronik primär auf der Basis vorhandener Forschungsarbeiten (beispielsweise von Brigitte Hamann) behandelt; wertvoll sind Bauers Auswertungen der Tagebücher von Gertrud Strobel.

Der zweite Band der Chronik ist dann den „Neubayreuther“ Jahren von 1951 bis 2000 gewidmet. Hier erweist sich die persönliche Nähe des Autors zum Gegenstand seines Werks und insbesondere zur Persönlichkeit Wolfgang Wagners mitunter als problematisch. Klug sind die Bemerkungen über die

Dirigate von Horst Stein und Pierre Boulez sowie die Ausführungen zu den Inszenierungen August Everdings und Patrice Chéreau; dass sich Bauer allerdings dazu hat hinreißen lassen, Götz Friedrichs *Parsifal*-Inszenierung zu rezensieren (S. 369), gehört hingegen genauso wenig zu den Aufgaben eines Chronisten wie die Bewertung künstlerischer Leistungen von Sänger/innen (z. B. von Gwyneth Jones; S. 207). Auch Harry Kupfers Inszenierung des *Rings* wird von Bauer mehr rezensiert als chronifiziert (S. 436–437). Sympathisch hingegen ist die Würdigung der Verdienste von Hans-Peter Lehmann (S. 216 bzw. 246), der nach Wieland Wagners Tod die szenischen Einstudierungen von dessen Produktionen übernommen hatte und seinerseits als profundere Wagner-Regisseur in Erscheinung getreten ist (u. a. mit dem *Tannhäuser* an der Bayerischen Staatsoper München).

Im zweiten Chronik-Band stören zudem manche Ungenauigkeiten und Widersprüche. Der bedeutende Regisseur und Intendant Rennert hieß mit Vornamen Günther und nicht Günter (S. 216), wie auch der Name des langjährigen deutschen Außenministers Hans-Dietrich Genscher war und nicht nur „Dietrich Genscher“ (S. 499). Und Karl Böhm stand nicht 1970 „zum letzten Mal am Pult des Festpielorchesters“ (S. 216), sondern 1976, als er zum Abschluss des Jubiläums-Festakts das Festwiesenbild aus den *Meistersingern* dirigierte, was Bauer 50 Seiten später auch selbst dokumentiert (S. 265f.). Erfreulich ist indessen, wie Bauer kurz und bündig die unzutreffende „Todespauken“-Metapher des Germanisten Hartmut Zelinsky in einem Halbsatz pointiert erledigt (S. 361), wiewohl man sich in diesem Kontext eine kritisch-nüchternere Haltung gegenüber Carl Dahlhaus gewünscht hätte.

Bedauerlich ist, dass in den letzten rund 100 Seiten von Bauers Chronik ein gerütteltes Maß an Bitterkeit anklingt, wenn es um veröffentlichte Kritik am langjährigen Chef des Autors, Wolfgang Wagner geht. Gerade zur *Tannhäuser*-Inszenierung von 1985

gab es positive Pressestimmen in deutschen Tageszeitungen, zu denen Bauer im Pressearchiv der Festspiele Zugang hatte – warum verschweigt er dies? Nur um in einem Rundumschlag zu formulieren, dass „Wolfgang Wagner für die Kritiker [sic!] kein innovativer Regisseur“ gewesen sei (S. 500; in Bezug auf die *Meistersinger* von 1997)? Da hätte man sich mehr Differenzierungsvermögen und Sachlichkeit gewünscht.

(Januar 2018)

Jörg Riedlbauer

MICHAEL FISCHER: Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral „Ein feste Burg ist unser Gott“ zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg. Münster/New York: Waxmann 2014. 350 S., Abb. (Populäre Kultur und Musik. Band 11.)

Gut 100 Jahre Wirkungsgeschichte des berühmten Lutherchorals „Ein feste Burg ist unser Gott“ zeichnet Michael Fischer in seiner Dissertation nach – vom Beginn des 19. Jahrhunderts, markiert durch die antinapoleonischen Kriege und das Wartburgfest 1817 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Es ist dies nicht ein beliebig gewählter Zeitabschnitt in der langen Rezeptionsgeschichte, sondern es handelt sich um die Epoche der besonderen Aneignung des Liedes in Zeiten nationaler und kriegsverherrlichender Gesinnung, eine Facette also „der reichen religiösen und politischen Wirkungsgeschichte des Chorals [...], die das gesamte Spektrum kultureller Äußerungen – von der Literatur über die Musik bis hin zu den bildenden Künsten – abdeckt“ (S. 9).

Dass dieses Vorhaben als durchweg gelungen bezeichnet werden kann, ist vorab festzustellen. Besonders zu würdigen ist jedoch die Systematik, mit der Fischer die wahren Materialfluten einer strukturierten Analyse zugeführt hat, deren Nachvollzug in den vier Hauptkapiteln der Studie glänzend disponiert und realisiert ist. Einige Beispiele mögen dies belegen.

So ist die im Titel genannte Begriffskette „Religion – Nation – Krieg“ keine bloß assoziative Setzung des Autors, sondern ein Interpretationsgerüst, das den ersten Hauptteil durchzieht, in dem das Lutherlied als nationalprotestantisches Identifikationssymbol im 19. Jahrhundert gekennzeichnet wird. Ausgehend von einer Parallelisierung der Reformation mit den zeitaktuellen Vorkommnissen, insbesondere mit dem Wartburgfest 1817, gerät die Reformation zur „Befreiungstat“, zum „Gründungsmythos deutscher Kultur und Nation“ (S. 25). Das Wormser Lutherdenkmal, 1868 im Vorfeld der Reichsgründung eingeweiht und von entsprechendem nationalen Pathos getragen, wird in mehrfacher Hinsicht mit dem Lutherchoral assoziiert. Dass derartige Parallelen auch wesentlich definierter gezogen werden konnten, zeigt sich am Beispiel der Befreiungskriege 1870/71, wo gerade von Seiten der Hymnologie (Otto Kade, Philipp Wackernagel) die kriegerischen Auseinandersetzungen mit der Dogmatik des Papsttums gegen den Protestantismus gleichgesetzt werden.

Die einmal konstatierten Mechanismen scheinen sich – auch dies eine wichtige Erkenntnis, die die Lektüre des Buchs vermittelt – im Verlauf der Zeitgeschichte zu reproduzieren, aber auch auszudifferenzieren. Das zeigt sich am Beispiel des vielfältigen Gebrauchs des Lutherchorals während des Ersten Weltkriegs: Wiederum dient der Choral als Kriegslied, der nunmehr nicht nur zum Schutz der Protestanten, sondern der gesamten Nation dienen soll. Und fast schon als Ironie der Geschichte erscheint dann das Lutherjubiläum des Jahres 1917, das in eine Zeit des umfassenden Umbruchs fällt, der mit den veränderten militärischen und politischen Zeitumständen auch nachhaltige Auswirkungen auf die Gesellschaft hat, was sich hier nun, bedingt auch durch die Kriegssituation, verstärkt im publizistischen Bereich auswirkt, der auch Kriegsliteratur und Bildpostkarten umfasst.

Den zeitlichen Abschluss der chronologischen Materialerhebung markiert die Analyse des nach Kriegsende 1918 und Friedensschluss aufkommenden Bemühens der Konfessionen, ihr jeweiliges Engagement für den positiven Kriegszweck und die nationale Überhöhung zu rechtfertigen und gleichzeitig einer Fortsetzung dieser Geisteshaltung mäßig entgegenzusteuern. Fischer exemplifiziert diese Rechtfertigungsdiskurse und Schuldzuweisung anhand der Schriften jeweils eines Vertreters beider Konfessionen: Bruno Doehring's *Ein feste Burg*, 1914 erstmals erschienen und bis 1921 in vier Auflagen nachweisbar, mit dem (nicht unerwarteten) Ergebnis, dass der Choral weiterhin eine nationalprotestantische Erinnerungskultur beflügeln möge. Das katholische Pendant wird durch den Jesuiten und Reformationsforscher Hartmann Grisar dargestellt, dessen Schriften *Luthers Trutzlied „Ein feste Burg“ in Vergangenheit und Gegenwart* (1922) und *Der Deutsche Luther im Weltkrieg und in der Gegenwart* (1924) einer eingehenden Analyse unterzogen werden. Bei der Betrachtung der katholischen „Gegenposition“ entsteht der Eindruck einer changierenden Gesinnung zwischen harscher Ablehnung der mit dem Lutherlied konnotierten antikatholischen Denkweisen und dem Appell, dieses als gemeinsames Lied katholischer wie protestantischer Christen zu begreifen.

Es bezeichnet die diskursanalytische Qualität der Untersuchung, dass der als „Schlussbetrachtung“ ausgewiesene letzte Teil zusätzlich zur chronologischen Abfolge vier systematische und überdies interdisziplinäre Forschungsparadigmen heranzieht: Zwei literaturwissenschaftlichen Ansätzen (Rezeptionsästhetik und die Verbindung nationalistischer und theologischer Auffassungen) steht jeweils ein Interpretament aus der Historie (Symbol- und Motivgeschichte) sowie der Soziologie (gesellschaftliche Funktionen des Religiösen) gegenüber.

Den Band runden zwei ausführliche Anhänge ab: Eine umfangliche Textanthologie

präsentiert Gedichte als Rezeptionszeugnisse, Um- und Weiterdichtungen also, deren Aussagekraft ohne jeden Kommentar erheblich ist, sowie ein (farbiger) Abbildungsteil, der auf seine Weise die Extreme (vom Wormser Luther-Denkmal bis zum Luther-Sammelteller der Firma Rosenthal zum Lutherjubiläum 1917) auslotet.

Fischers Buch ist eine gründliche, im besten Sinne „vielseitige“ und glänzend geschriebene Studie über den schmalen Grat zwischen Rezeption und Instrumentalisierung von Kultur, die an keiner Stelle ins Polemische gerät, diese allenfalls beim Leser auslöst, der sich stets wieder fragen muss, wie es denn „so weit“ hat kommen können. Und so sagt es uns auch viel über die Mechanismen kultureller Vereinnahmungen, deren Zeugen wir auch heute stets werden können und werden.

(November 2017)

Manuel Gervink

RAIKA SIMONE MAIER: „Lernen, Singen und Lehren“. *Lula Mysz-Gmeiner (1876–1948), Mezzosopranistin und Gesangspädagogin*. Neumünster: von Bockel Verlag 2017. 475 S., Abb., Tab.

Für ihre Biographie über die im siebenbürgischen Kronstadt geborene Konzertsängerin Lula Mysz-Gmeiner hat die Autorin in bewundernswerter Akribie aus beinahe ganz Europa große Mengen Material über die Künstlerin zusammengetragen. Dieses stammt nicht nur aus öffentlichen Archiven und Bibliotheken, sondern es wurden ihr auch umfangreiche private Dokumente aus dem Nachlass der Sängerin zur Verfügung gestellt. Aus diesen Unterlagen, etlichen Einträgen der Künstlerin in zeitgenössischen Lexika sowie zahlreichen Zeitungsartikeln über ihre künstlerische Arbeit zeichnet die Autorin ein facettenreiches Bild der Sängerin und Gesangspädagogin Mysz-Gmeiner. Ferner gelingt es ihr, mit Hilfe der vorhandenen Briefe, Programmzettel, Photographien und Schall-

plattenaufnahmen das Netz persönlicher und künstlerischer Beziehungen nachzuzeichnen, in dem sich Mysz-Gmeiner jahrzehntlang bewegte. Insbesondere als Sängerin setzte sie sich nicht nur für im Repertoire bereits etablierte Komponisten ein, sondern nahm auch Werke damals noch umstrittener Zeitgenossen wie etwa Max Reger in ihre Konzertprogramme auf. 1905 wurde sie zur k. k. Kammersängerin ernannt, 1921 als Professorin an die Staatlich Akademische Hochschule für Musik zu Berlin berufen. 1944 wurde sie Leiterin im Fach Gesang am Konservatorium Schwerin, nachdem sie zuvor die deutsche Staatsangehörigkeit angenommen und einen sogenannten „Ariernachweis“ erbracht hatte sowie in die Reichsmusikkammer eingetreten war (vgl. S. 282).

Dieses Material wird in der Dissertation erstmals aufgearbeitet, reflektiert und ausführlich gewürdigt. Es wird deutlich, dass die Künstlerin zeitlebens in der öffentlichen Wahrnehmung sehr präsent war, und zwar nicht nur durch ihre europaweiten Konzerte (für die sie zeitweise die Unterstützung zweier Agenturen in Anspruch nahm), sondern auch als Gesangslehrerin. Relevante Lücken in ihrer Biographie, die noch gefüllt werden müssten, sind daher kaum ersichtlich. Im Gegenteil erreicht die Autorin diesbezüglich eine Dichte, die kaum zu überbieten ist. Methodisch bedient sich die Autorin des „Lückenschreibens“ nach Beatrix Borchard, hält aber kaum einmal inne und stellt vergleichsweise wenig Fragen an ihr Material. Weitere Ansätze aus der aktuellen Biographieforschung bleiben praktisch unberücksichtigt. Auf Seite 106 behauptet die Autorin beispielsweise, dass „[sich] [d]ie Wirkung der künstlerischen Arbeit, der Vermittlungsprozess an sich, [...] in der Kommunikation zwischen der Sängerin und ihrem Publikum ab[s]piele und [...] mit den Methoden der Historischen Musikwissenschaft nicht erfasst werden“ könne. Das ist einerseits richtig, andererseits bleibt hierbei die Öffnung der Historischen Musikwissenschaft in den letzten Jahren für neue

Methoden, etwa den Möglichkeiten der Publikumsforschung unerwähnt – und dass man Rezensionen zur Erforschung dieser Zusammenhänge heranziehen könnte, erwähnt die Autorin erst auf den Seiten 129ff. –, auch andernorts werden Zusammenhänge auseinandergerissen. So wird Mysz-Gmeiner auf Seite 44 mit den Vornamen Julie Sophie eingeführt und erläutert, dass im Folgenden der Vorname Lula verwendet werde. Erst auf Seite 226 erfährt man, dass der dritte Vorname der Künstlerin tatsächlich „Lula“ lautet. Ebenso erfährt man erst auf Seite 225, dass die Künstlerin ihren leiblichen Cousin geheiratet und mit ihm zwei Kinder bekommen hat, jedoch war schon auf Seite 77 von „ihrer kleinen Familie“ die Rede.

An manchen Stellen vermisst man als Leserin Interpretationen oder Deutungen, etwa was genau die Künstlerin zur Konzertsängerin und Gesangspädagogin qualifizierte, wenn schon ihr eigener Unterricht so unbefriedigend war, wie sie ihn selbst beschreibt (vgl. S. 71). Ferner begründet die Autorin nicht überzeugend, warum und inwiefern bei der Künstlerin eine geschlechtsspezifische Benachteiligung in Bezug auf die öffentliche Würdigung vorgelegen haben soll (vgl. S. 20). Der tatsächliche Grund dafür, dass die Künstlerin nach ihrem Tod recht schnell vergessen wurde, liegt möglicherweise in ihrer Stimme begründet, die zeitlebens nicht ohne Kritik blieb (vgl. etwa S. 166); hier wäre es spannend gewesen, nach dem sich verändernden sängerischen Ideal zu fragen. Ein weiterer Grund waren wohl die von Mysz-Gmeiners Zeitgenossen (etwa ihrem Vorgesetzten in Schwerin sowie etlichen Schülerinnen) als problematisch empfundenen Methoden als Gesangslehrerin (vgl. S. 323, 358, 299ff.), bei denen man sich eine kritischere Auseinandersetzung der Autorin gewünscht hätte.

Kritisch anzumerken ist insgesamt, dass der Autorin gelegentlich die professionelle Distanz zu ihrem Gegenstand zu fehlen scheint. So benennt sie nicht, dass es sich bei der Darstellung der Künstlerin auf einem

Foto als „bürgerliche (Ehe-)Frau in einem häuslichen Ambiente“ (S. 93) um eine Inszenierung handelt, die der Abgrenzung zur „Operndiva“ diene und es u. a. ermöglichte, dass Frauen auch nach der Eheschließung ihrem Beruf als Konzertsängerin ungestört nachgehen konnten. Insofern erscheint es nicht zwingend zu behaupten, dass die Künstlerin „dem Rollenbild als berufstätige Frau und als öffentliche Person in mehrerer Hinsicht“ widersprochen habe (S. 257).

Positiv ist zu vermerken, dass die Autorin spannende Einblicke in die Repertoirebildung, die Arbeit mit Konzertagenturen, das Networking mit Kollegen und Kolleginnen und schließlich die Vorbereitung und Durchführung von Konzertreisen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gibt. Die Autorin verschweigt auch nicht, dass sich Mysz-Gmeiner im Nationalsozialismus durchaus opportunistisch der NS-Kulturpolitik in Bezug auf ihr Repertoire und ihre öffentlichen Äußerungen angepasst hatte, gegen die Entlassung ihrer jüdischen Korrepetitorin nichts unternahm und daher ihre sängerische und gesangspädagogische Tätigkeit ohne Unterbrechungen oder Probleme ausüben konnte (vgl. S. 278ff.). Da die Künstlerin zudem nicht nur eine Schubert-Liederausgabe herausgegeben, sondern sich auch über ihre eigene ebenso wie fremde Gesangspädagogik schriftlich geäußert hat, sind in diesem Zusammenhang spannende Kontextualisierungen möglich. Diese zeigen freilich auch, wie unklar und unreflektiert der Gesangsunterricht der Künstlerin verlief, da sie methodisch und gesangstechnisch offenbar ohne Orientierung arbeitete (vgl. S. 299ff.). Zu ihrer Zeit dürfte sie damit allerdings keine Ausnahme gewesen sein.

Dies führt zu der Frage, wie es Mysz-Gmeiner trotz der Mängel ihrer stimmlichen und pädagogischen Ausbildung gelungen ist, eine so lange und erfolgreiche Karriere zu durchlaufen. Dies wäre auch eine spannende Überlegung gewesen, die über der gesamten Dissertation hätte stehen können, weil sie

über den spezifischen Einzelfall hinausragt und von generellem Interesse für die Musikforschung ist: Leserinnen und Leser können erfahren, wie man als Sängerin und Gesangslehrerin in Kaiserreich, Weimarer Republik und Nazizeit dank einer durchdachten Karriereplanung und Programmgestaltung sowie einem glänzenden Networking mit Agenten, Komponisten, Klavierbegleitern und sonstigen Unterstützern quer durch Europa jahrzehntelang gut leben und arbeiten konnte. Insgesamt handelt es sich also um einen interessanten Beitrag zur Sängeringeschichte im 20. Jahrhundert.

(Januar 2018)

Karin Martensen

Musicologica Istropolitana XII. Wege der Musikwissenschaft in Mitteleuropa. Jahrbuch des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Comenius-Universität in Bratislava. Hrsg. von Marcus ZAGORSKI und Vladimír ZVARRA. Bratislava: Vydavateľstvo Univerzity Komenského v Bratislave 2016. 265 S., Abb., Nbsp., Tab.

Musikwissenschaftliche Arbeiten werden im internationalen Rahmen immer seltener in deutscher Sprache verfasst, da ihr Verständnis bei Fachvertretern abnimmt. Weite Teile der Forschung bleiben damit unberücksichtigt, und eine kritische Rezeption der Fachgeschichte ist nur noch eingeschränkt gewährleistet. Umso lebhafter sind ausländische Publikationen zu begrüßen, die sich in großen Teilen der deutschen Sprache bedienen. Zu finden sind sie vor allem im östlichen und nördlichen Europa, das musikhistorisch eng mit dem deutschen Sprachraum verbunden ist. Bemerkenswert ist die Intensität, mit der inzwischen die eigene Fachgeschichte durchleuchtet wird, wie im vorliegenden Preßburger Jahrbuch. Exemplarisch anhand des Tabulaturbuchs Vietoris weist Ilona Ferenczi die Absurdität nationaler Musikgeschichtsschreibung auf, die im mitteleuropäischen

Raum an den historischen Verhältnissen immer wieder scheitern muss. Die Funktionalisierung der Musikwissenschaft zur Legitimation klar abgegrenzter Kulturnationen wirkt bis heute nach und bedarf dringend der kritischen Korrektur, da die politischen Grenzen, die willkürlich gesetzt und verschoben worden sind, in keiner Weise der musikhistorischen Struktur Europas entsprechen. Marta Ottlová führt in die Entstehungsgeschichte der tschechischen Nationalmusik und ihre Suche nach der idealen Nationaloper ein, die sich am Werk Richard Wagners abzuarbeiten hatte. Otakar Hostinský war der Vertreter des Fortschritts, der in dem Anschluss an Wagner die Möglichkeit zu erkennen glaubte, die tschechische Musik modern, ohne Eklektizismus und Epigonentum auf der Höhe der Zeit ansiedeln zu können. Dies entsprach gewissermaßen der Position der Neutschechen, gegen die František Pivoda als Altscheche die Position volksliedhafter Einfachheit und musikantischer Tanz- und Chorszenen ins Feld führte. Dass Hostinský zum Gründer der tschechischen Musikwissenschaft avancierte, hatte also auch politische Aspekte. Zwar bildete sich ein Kanon tschechischer Nationalmusik heraus, der nach den Ausführungen von Jarmila Gabrielová mit Bedřich Smetana als Klassiker der tschechischen Nationaloper und Antonín Dvořák als Klassiker der absoluten Instrumentalmusik ein Gleichgewicht herstellte, in den Hostinský aber (im Sinne eines kanonisch geradezu notwendigen Dritten) Zdeněk Fibich als Klassiker des Melodrams, einer für spezifisch tschechisch gehaltenen Gattung, einführte. Unterstützt wurde er dabei von seinem Schüler Zdeněk Nejedlý, der in der Folge ein eigenes, in sich geschlossenes, „metahistorisches“ (Hayden White) Geschichtsbild entworfen und folgenreich vertreten hat. Miloš Zapletal analysiert seinen dem Muster biblischer Geschichte folgenden Aufbau, in dem der Erlöser Smetana mit seinen Aposteln Fibich, Bohuslav Foerster und Otakar Ostrčil die progressive Kraft gegenüber den Reaktionären Dvořák, Josef Suk und

Vítězslav Novák vertritt. Bekanntlich hat dieses ideologische Geschichtsbild bis zum Ende der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik Gültigkeit beansprucht. Daneben gab es im 20. Jahrhundert weitere Bestrebungen um Nationalschulen, auch um eine slowakische, deren Aktualität Vladimír Zvara allen gegensätzlichen Verlautbarungen, Nationalmusik sei ausschließlich ein Phänomen des 19. Jahrhunderts, zum Trotz konstatiert. Ján Cikker und Eugen Suchoň gelten als führende Nationalkünstler einer slowakischen Musikmoderne. Den Einfluss Nejedlýs auf die tschechische Hymnologie nimmt Stanislav Tesař kritisch unter die Lupe. Karel Konrád legte 1881/1893 ein grundlegendes Werk zum hussitischen Gesang in Böhmen vor, das mit seiner historisch-kritischen Methode den vehementen Widerspruch Nejedlýs hervorrief. Er verfasste 1904, 1907 und 1913 eine große Gegendarstellung auf geschichtsphilosophischer Basis, die historisch heute als vollständig widerlegt gilt. Die Hymnologie als historisch-kritische Disziplin hat Dobroslav Orel in der universitären tschechoslowakischen Musikwissenschaft etabliert und wurde damit zu einer lange unterschätzten Gründungsfigur des Faches.

Die zweite Hälfte des Sammelbandes ist musiktheoretischen Konzepten gewidmet, die in Mitteleuropa ausgehend von Hugo Riemann, Guido Adler und Heinrich Schenker eine wichtige Rolle spielten (Lubomír Spurný). Faszinierende Einblicke gewinnt László Vikáriusz durch die Beschäftigung mit der Edition der Schriften Béla Bartóks in seine Musiktheorie und ihre Entwicklung im Zusammenhang mit dem Diskurs der Zeit. Die Anfänge der Musikanalyse in Ungarn behandelt Anna Dalos und würdigt Ernő Lendvai als international bedeutenden Vertreter dieser Forschungsrichtung. (Sie merkt auch seine „nationalistische Auffassung“ an, nach der Bartók in der neuen westlichen Musik die leitende Rolle zugefallen sei. [S. 157]) Marcus Zagorski unterzieht Theodor W. Adornos Beethoven-Auffassung einer kriti-

schen Analyse, indem er seine Vorstellungen von „entfalteter Wahrheit“, „moralischer Verpflichtung“ und der damit begründeten Überlegenheit der avantgardistischen Moderne hinterfragt. Das musiktheoretische Denken der Slowaken Jozef Kresánek und Miroslav Filip erläutern Lubomír Chalupka, Markéta Štefková und Marek Žabka. Den Abschluss des Bandes bildet eine Untersuchung Márton Kerékfy über die Bedeutung von Folklore für das Werk György Ligeti, die zusammen mit dem Beitrag von Hartmut Krones über historische und (nach Jaroslav Jiránek) semiologisch-linguistische Möglichkeiten semantischer Musikanalyse willkommene Bereicherung bietet. Jegliches Mäkeln an der bescheidenen Ausstattung des Bandes verbietet sich angesichts des bedenkenwerten Verständigungsangebots, das hier vorgelegt wird und einer interessierten Aufnahme nicht mangeln sollte.

(Dezember 2017)

Helmut Loos

Arthur Sullivans Musiktheater, Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke. Hrsg. von Antje TUMAT, Meinhard SAREMBA und Benedict TAYLOR. Essen: Oldib Verlag 2017. 425 S., Abb., Nbsp. (SullivanPerspektiven. Band 3.)

Sir Arthur Sullivan war lange ein Opfer seines eigenen Ruhmes auf dem begrenzten – und sehr englischen – Gebiet des viktorianischen Singspiels, das die Nation auch heute noch sowohl im Pub als auch im Royal Opera House in Covent Garden zelebriert. Diese extrem gut gemachten komischen Opern (die meisten zu Libretti von William Schwenck Gilbert) verfolgten Sullivan schon zu Lebzeiten in Form seiner „highbrow“ Kritiker, denen die Beschäftigung des hochdekorierten Komponisten mit dieser populären Form ästhetische Magenschmerzen bereitete. Posthum sind seine Werke in anderen Gattungen sogar im Vereinigten Königreich praktisch in

Vergessenheit geraten. Das Herausgeberteam der mittlerweile dreibändigen *SullivanPerspektiven* um Meinhard Saremba und Benedict Taylor will diese Lücke in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts schließen; im vorliegenden dritten Band komplettiert durch Antje Tumat, die den ersten Vorsitz der Deutschen Sullivan-Gesellschaft zusammen mit der Mitherausgeberschaft des Bandes von Albert Gier übernommen hat.

Obwohl ein harter Kern von englisch- und deutschsprachigen Autoren aus den früheren Bänden dem Projekt treu geblieben ist, besteht in Band drei zum ersten Mal beinahe ein Gleichgewicht zwischen deutsch- und englischsprachigen Beiträgen (acht gegen neun originale Kapitel mit Abstracts in der jeweils anderen Sprache sowie einige kurze und prägnante Ansichten Sullivans über seine Musik und ihre Interpretation, hier erstmals ins Deutsche übersetzt). Saremba eröffnet den Band mit einem passionierten Angriff auf die ältere Opernforschung, die die Gilbert-Sullivan-Kooperationen aufgrund ihrer Stoffe und Singspielzüge nicht als Grundbausteine einer englischen Operntradition akzeptiere. Dem setzt er, versehen mit beneidenswerter Detailkenntnis der zeitgenössischen Bühnenkomposition und -interpretation in England und anderswo, eine Definition von „authentischer“ englischer Oper entgegen (im Gegensatz zu „gefälliger“, S. 70), die meines Erachtens den Begriff Oper wohlgeraten weit definiert, den Begriff des Englischen aber extrem eng. In jedem Fall verweist sie auf Sullivan als Gründer dieser indigenen Tradition (getragen von der Idee, dass genuin englische Oper auf englischen Stoffen basieren und idealerweise in England spielen sollte). In diesem Kampf Davids gegen Goliath (die kontinentaleuropäischen Traditionen) scheint es unvermeidlich, dass einige von Sarembas Steinen statt in der Stirn des Riesen auch unter den der „gefälligen“ Oper verdächtigen Umstehenden einschlagen, etwa Michael Balfe, Walter Macfarren, oder Frederic Cowen. Trotz dieser Querschläger ist das

Kapitel überaus lesenswert und reichhaltig und stößt heftig zum Nachdenken an.

Martin Yates' Beiträge über die Oper *The Yeomen of the Guard* und das Oratorium *The Light of the World* aus den Kategorien Musiktheater sowie Chorwerke folgen Sarembas Argumentation, indem sie mit detaillierten Beispielen und reichem Kontext Sullivans Streben nach Einheit, seine tonsetzerische Intelligenz und seinen Einfluss in diesen Werken postulieren – der erste Schritt auf dem langen Weg, Sullivan einen Platz in den traditionellen Kanons der Vokalmusik zu sichern. Nach Sarembas Einordnung von *The Light of the World* im Vergleich zu Elgars Oratorien im vorigen Band ist dies das zweite Kapitel über dieses Werk. Sarembas zweiter Beitrag im neuen Band verortet Sullivans übernatürliche Figuren (wie etwa die Fee Iolanthe in der gleichnamigen Oper) kreativ im Kontext der zeitgenössischen Dichotomie zwischen viktorianischem Rationalismus und Geistesglaube. Selwyn Tillett schließt daran eine realistische Betrachtung von Wilfred Bendalls posthumer Bearbeitung von Sullivans skizzenhafter Bühnenmusik zu Joseph Comyns Carrs Schauspiel *King Arthur* an – eine Legende, deren Verwirklichung als große dramatische Oper Sullivan nie gelang. William Parrys Kapitel über die ebenso unbekanntere Bühnenmusik zu Lord Tennysons *The Foresters*, eines von der Legende um Robin Hood inspirierten Schauspiels, strebt, wie auch Tillets, nach Gesamtheit: nach einer Einordnung auch der sogar innerhalb der Sullivanforschung vernachlässigten Werke, ohne jedoch unüberlegte und nur schwer haltbare Ansprüche auf deren Güte zu stellen. James Brooks Kuykendall rundet den umfangreichsten Teil dieses Bandes über das Musiktheater mit einer über Sullivan hinaus nützlichen Typographie von Versensembleformen in Oper und Singspiel ab.

Der bei weitem schmalste Teil des Bandes über Orchestermusik besteht aus zwei Beiträgen von Richard Silverman und Paul Seeley. Silvermans Kapitel sucht den möglichen

Einfluss von Hector Berlioz' *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* auf Sullivans Orchestrierung zu verorten (insbesondere auf der Basis einer Analyse von Sullivans Behandlung seiner Blechbläser), was aber teilweise spekulativ bleiben muss. Seeleys Betrachtung des *Danish March* schließt mit demselben Fazit wie auch Parrys und Kuykendalls: Obwohl „certainly no masterpiece“ (S. 244), sei dieses frühe Stück mit seinen dänischen Melodien dennoch ein Gradmesser für Sullivans Ambition und Potential.

Florian Csizmadia breitet zu Beginn des größeren Chormusikteiles einen wissenswerten Kontext nicht nur der Aufführungspraxis, sondern auch der Probenbedingungen sowie der wirtschaftlichen und geographischen Lage der großen englischen Chorfestivals des 19. Jahrhunderts aus, auf deren Bühnen Sullivans ebenso wie später Elgars Oratorien zuhause waren. Auch für nur generell an britischer Musik interessierte Leser ist dies ein wertvolles Kapitel. Csizmadias zweites Kapitel über Sullivans kompakte und selbst im Verhältnis zu den anderen Werken wenig beachtete Gruppe der Partsongs analysiert eine Auswahl dieser Stücke und wirbt für die Wiederaufnahme der besten ins Chorrepertoire. Auch die Kapitel von Sarah-Lisa Beier und Martin Wright bieten mehr Kontext zu ihren Werken (Beiers Betrachtung der Masque *Kenilworth* und Wrights Analyse der Kantaten *On Shore and Sea* und *The Martyr of Antioch*) als die über das Musiktheater – was sicherlich der größeren Bekanntheit letzterer geschuldet ist. Beier und Wright interessieren sich vor allem für Sullivans Darstellung von Ritual und Religion, für die der Komponist von der zeitgenössischen Kritik sowohl bewundert als auch angegriffen wurde. Erik Dremels Chronologie der Anthems wiederum verfolgt dasselbe Ziel wie Tillett und Parry: einen Überblick über das gesamte Schaffen in diesem Bereich zu geben, inklusive der weniger interessanten Stücke.

Der kammermusikalische Teil beginnt mit Jana Poljanovskajas unterhaltsamen Einblick

in Sullivans Klavierunterricht an der Royal Academy of Music bei William Sterndale Bennett sowie am Leipziger Konservatorium bei Ignaz Moscheles und widmet der Technik und dem Unterrichtsstil der Lehrer große Aufmerksamkeit. Das Kapitel bildet eine gute Einleitung zu Benedict Taylors Beitrag, der Sullivans Klavierwerke vorstellt. Auch hier dominiert das, mit Analysepartikeln gestützte und meiner Ansicht nach richtige Argument, dass Sullivans Charme eben nicht nur in den Opern zu finden ist, sondern auch in den unbeachteten kleinen Werken (von denen übrigens mehr eingespielt sind, als die Klagen vermuten lassen). Das letzte Kapitel von Maximilian Burgdörfer, gewidmet den zwei Streichquartetten und den zwei Stücken für Cello und Klavier, nimmt diesen Faden auf und liefert einen abrundenden Überblick über diese frühen Werke, die teils noch in Leipzig entstanden, wo sie Lehrer wie Mitstudierende beeindruckten.

Alle hier vertretenen Autorinnen und Autoren streben konsequent nach der Anerkennung der Breite und Qualität von Sullivans Werk. Dabei stellen sie auch, und teilweise detailliert, schwächere oder kleine Stücke vor. Dies mag nicht jedermanns Sache sein (vor allem wenn man der Meinung anhängt, dass es kontraproduktiv ist, die begrenzte Aufmerksamkeit von den Stärken eines nicht etablierten Œuvres abzulenken), aber es dient dem Ziel der Sullivan-Gesellschaft, die Werke nach dieser detaillierten Behandlung in den geplanten Folgebänden weiter zu kontextualisieren. Daher bringen die Kapitel, deren Ziel es hier bereits ist, Sullivans manchmal schwer einzuordnende Kompositionspraxis im Kontext zeitgenössischer Kollegen und Aufführungspraxis zu beleuchten, am meisten Erkenntnisgewinn. Obwohl gelegentlich eine spekulative Frage stehenbleibt, das eine oder andere Kapitel qualitativ oder mit kleinen Korrekturleseschwächen zurückfällt und man sich einen Index gewünscht hätte, erfüllt die vorliegende Kollektion das Kriterium „labour of love“ vollständig: Sie ist ihren

Autorinnen und Autoren eine Herzensangelegenheit, die sowohl dem Neuling wie auch an Repertoirevergrößerung interessierten Musikerinnen und Musikern viel Nützliches über Sullivan bietet und Neugier auf die folgenden Bände weckt.

(Januar 2018)

Annika Forkert

MELANIE UNSELD: Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2014. 514 S., Abb. (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis. Band 3.)

In ihrer Habilitationsschrift zum spannungsreichen Verhältnis von Biographie und Musikgeschichte hat die in Wien lehrende Musikhistorikerin Melanie Unselde einerseits die Wandlungen der musikspezifischen biographischen Konzepte seit der Frühen Neuzeit aufgearbeitet, andererseits den fachgeschichtlichen Diskurs über diese Darstellungsform seit dem Ende des 19. Jahrhunderts rekonstruiert, und dies in fruchtbarer Auseinandersetzung mit der literatur-, geschichts- und kunstwissenschaftlichen Biographieforschung sowie mit der kulturwissenschaftlichen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung. Impuls für die Inangriffnahme dieser materialreichen Untersuchung war die Diagnose einer Verspätung der Musikwissenschaft im Hinblick auf die theoretische Reflexion der Biographie, deren Gründe Unselde u. a. im zweimaligen Ausschluss der Darstellungsform durch prominente Fachvertreter ausmacht: 1885 verwies Guido Adler die „Biographistik“ im „Gesamttgebäude“ der Musikwissenschaft auf den letzten Platz der „Hilfswissenschaften“ (S. 376), 1975 kritisierte Carl Dahlhaus in seiner Polemik „Wozu noch Biographien?“ die Biographie als unzeitgemäß und für das Verständnis musikalischer Weise irrelevant. Ziel der Verfasserin ist es daher, „die Musikwissenschaft an die interdisziplinäre Biogra-

phikforschung anschlussfähig zu machen“, anstatt einer „theorielosen, sich tendenziell der Heroenbiographik des 19. Jahrhunderts zuneigenden Biographik das Feld zu überlassen“ (S. 10).

Das Buch ist in drei Teile untergliedert: Zunächst situiert Unseld ihre Studie im fast unüberschaubar gewordenen interdisziplinären Forschungsfeld zum kollektiven Gedächtnis und zur Medialität von Erinnerungskultur(en). Sie zeichnet den vergleichsweise langen Weg der Musiker zur Biographiewürdigkeit nach und zeigt, dass diese selbst für „gelehrte Musici“, im Unterschied zu bildenden Künstlern, bis zur Entstehung des romantischen Künstlerbildes im frühen 19. Jahrhundert an moralische Integrität gebunden blieb. Im nächsten Schritt stellt sie die Ausdifferenzierung der musikalischen Lexikographie im 18. Jahrhundert (Johann Mattheson, Ernst Ludwig Gerber u. a.) dar und erläutert den um 1800 sich vollziehenden Übergang vom lexikalischen zum monographischen Schreiben über Musiker. Dabei arbeitet sie heraus, inwiefern Leopold Mozarts letztlich ungeschrieben gebliebene Biographie des Sohnes eine Schwellenposition zwischen traditioneller Gelehrtenbiographie und moderner Individualbiographie einnimmt.

Der zweite und umfangreichste Teil ist den sich wandelnden biographischen Konzepten von den Anfängen bis ins 21. Jahrhundert gewidmet. Die oft als wahrheitsverfälschend gescholtene (Musiker-)Anekdote erfährt hier eine Rehabilitierung als „Nucleus biographischen Schreibens über Musikerinnen und Musiker im 18. Jahrhundert“ (S. 118). Außerdem stellt Unseld mit dem Wunderkind-Modell, dem Entwicklungsmodell, das die Karriere als linearen Fortschritt erzähle, und dem Modell des genealogischen Kreislaufs, das (karrierelose) weibliche Leben erzählbar mache, drei wirkungsmächtige biographische Narrative vor, die jeweils an Beispielen erläutert werden. Von der Überhöhung von Musikern (vor allem Beethoven, aber

auch Haydn, Mozart oder Bach) als nationale Heroen zeugen die häufig mehrbändigen Biographien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, „die halfen, das Konzept des (männlich konnotierten) Heroismus tief in die Musikwissenschaft zu implementieren“, da monumentale Biographien zu einem „Ausweis herausragenden wissenschaftlichen Arbeitens“ (S. 258f.) wurden. Sehr erhellend sind die Ausführungen zur Haltung Nadia Boulangers, die jegliche biographische Annäherung an die Schwester Lili unterband, um ihr, Person und Geschlecht ausblendend, einen „Platz in der ‚Geschichte der Großen‘“ (S. 292) zu sichern, die aber gerade durch diese radikale Biographie-Verweigerung dazu beitrug, ein hochgradig idealisiertes Bild der Komponistin im öffentlichen Bewusstsein festzuschreiben. Weitere Analysen sind den Auswirkungen der Erfahrungen der NS-Zeit auf (auto-)biographische Konzepte gewidmet. So wählt etwa Peter Ambros in seiner auf Interviews basierenden Biographie der Holocaust-Überlebenden Eliška Kleinová eine mehrstimmige Konstruktion, bei der das Lesepublikum auf alle Stimmen Zugriff hat, da die „Machart“ (S. 303) der Narration bewusst offengelegt wird. Im Kapitel über Adriana Hölszkys Oper *Giuseppe e Sylvia* (2000) sowie in Überlegungen zu Joshua Sobols Polydrama *Alma – A Show Biz ans Ende* (1996), Kurt Palms Mozart-Film *Der Wadenmesser oder das wilde Leben des Wolfgang Mozart* (2005) und dem Biopic *I'm Not There* (2007) über Bob Dylan nähert sich Unseld am weitesten der Gegenwart an und erläutert „offen-polyperspektivisch[e] Modell[e]“, die „parallele biographische Bilder“ (S. 363) zulassen.

Im dritten Teil stellt die Verfasserin überzeugend dar, dass die Frage „Wie hältst Du's mit der Biographie?“ (S. 374) als Gretchenfrage der frühen Musikwissenschaft gelten kann, lässt sich doch an den Antworten eines Friedrich Chrysander, Otto Jahn, Philipp Spitta, Guido Adler oder Hugo Riemann jeweils ihr Verständnis von Musikwissenschaft,

-forschung und -geschichte sowie auch ihr Werkbegriff, ihre Haltung zur Kanonisierung und zum „Popularen“ ablesen. Für die Zeit nach 1945 zeigt sich, dass das ohnehin konfliktreiche Verhältnis zwischen Biographie und Musikwissenschaft von politischen Frontlinien durchkreuzt wird, was u. a. anhand der folgenreichen Dahlhaus-Polemik erläutert wird. Der fachhistorische Teil endet mit Überlegungen zur Präsenz des Biographen im biographischen Text, wobei eine Entwicklung hin zu einer immer deutlicheren Kenntlichmachung der eigenen Beteiligung an der Modellierung des Erkenntnisgegenstandes, aber auch der eigenen Erkenntnislücken deutlich wird.

Eine Gattung, die dazu beigetragen hat, dass die akademische Musikwissenschaft überhaupt entstehen konnte, und die nach wie vor nicht nur in der Populärkultur einen prominenten Platz einnimmt, sondern auch als musikwissenschaftliche Darstellungsform fortexistiert, kann nicht „überwunden“, sie kann nur kritisch reflektiert werden. Aus den eigenen Forschungen resultieren für Unseld daher keine Verdikte, sondern „Anforderungen an eine gegenwärtige musikwissenschaftliche Biographik“ (S. 436). Musikbiographik ist für sie dann weiterhin legitimiert, wenn sie ihren „Sehepunkt“ (Johann Martin Chladenius) freilegt und die Bedingungen ihres Geschriebenwerdens sichtbar macht. Diese Forderung bezieht nicht zuletzt auch die Lesenden ein: Sie sind „in die Pflicht genommen, sich (den Biographien) im Rezeptionsprozess aktiv zu nähern, Lesen als Konstruktionsleistung zu begreifen, bei der eigene biographische Bilder mit dem des Autors/der Autorin konfrontiert und/oder in Einklang gebracht werden“ (S. 440). Die Bewusstmachungsarbeit, die Unseld – stets auch mit dem feinen Sensorium der Genderforscherin – mit dieser Arbeit geleistet hat, kann nicht hoch genug geschätzt werden, denn ein Blick in die Kataloge der einschlägigen Verlage zeugt nicht nur vom Fortleben der Musikerbiographik im engeren Sinne, sondern auch von einem

wahren Boom anderer personenbezogener Darstellungsformen. Die Studie lädt daher zu weiteren Überlegungen ein, die keineswegs allein die Musikwissenschaft betreffen: Welche Vorstellung von Wissenschaft und welche Subjekt-Konzepte liegen eigentlich den derzeit scheinbar unumgänglichen dickleibigen (Komponisten-)Handbüchern zugrunde? Welche wissenschaftstheoretischen Annahmen werden in den zahllosen Handreichungen vom Typus „XY zur Einführung...“ stillschweigend an die nächste Studierendengeneration weitergegeben? Und was bedeutet es für die Musikkultur und -wissenschaft, wenn in renommierten Reihen wie *Große Komponisten* (Laaber Verlag) oder *Musik-Konzepte* (edition text+kritik) in Zeiten allgemeiner „biographischer Barrierefreiheit“ (S. 438) weibliche Musiker weiterhin gar nicht oder nur als vereinzelte Ausnahmen präsent sind? (Januar 2018) Vera Viehöver

Lost in Contemporary Music? Neue Musik analysieren. Hrsg. von Benjamin LANG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 231 S., Abb., Nbsp.

Wie der Herausgeber Benjamin Lang im Vorwort schreibt, widmet sich die vorliegende Publikation „der Analyse Neuer Musik und ihrer Vermittlung“, der man sich „von verschiedenen Seiten“ her annähern wolle (S. 7). In den Beiträgen zu Anton Webern, Igor Strawinsky, Elliott Carter, Gérard Grisey und Horacio Vaggione ist diese Zielsetzung gut nachvollziehbar – insbesondere, was den Aspekt der Vermittlung betrifft. Dies hängt wohl auch damit zusammen, dass die Autoren nicht nur Theoretiker sind. Die Schwerpunkte ihrer Tätigkeit liegen im Komponieren, Dirigieren und der Pädagogik.

Für so manche Leser bringt dieser Praxisbezug Vorteile mit sich: Die Texte sind flüssig zu lesen und somit für einen breiteren Leserkreis geeignet. Von wenigen Ungenauigkeiten abgesehen (auf S. 55 heißt es, die frühere

Musik Weberns sei ein „Bindeglied zwischen romantisch-tonaler Tradition und serieller *Neuer Musik*“ – es ist aber offensichtlich nicht die serielle, sondern die dodekaphone Musik gemeint), sind sie solide gearbeitet und eignen sich „zum Gebrauch an Musikhochschulen sowohl als Sammlung von Lehrmaterial für Dozierende wie auch zur eigenständigen Lektüre für Studierende“ (S. 9).

Dazu passt auch die Wahl der Themenstellungen: Studien zu Rhythmus- und Temporelationen (in Philippe Kochers Text über Carter) sowie zu Intonationsaspekten (in Burkhard Kinzlers Beitrag zu Weberns Symphonie op. 21) sind nicht nur für Theoretiker von Interesse, sondern betreffen unmittelbar die Musikpraxis. Wohltuend macht sich bemerkbar, dass nicht nur gängige Debatten angesprochen, sondern auch originelle Fragen gestellt werden. So wird in den Webern-Analysen (Christian Strinning, Burkhard Kinzler) die janusköpfige Einstellung des Komponisten zu (in weitestem Sinn) „Tonalem“ plastisch veranschaulicht (eine Anregung: Als Alternative zum Begriff „Grundton“, vgl. S. 136, der auf das Fundament des Tonsatzes fixiert ist, ließe sich von „Zentral-“ oder „Achsentönen“ sprechen). Auch Feststellungen wie jene Felix Baumanns, dass in Strawinskys Denken „neben dem Begriff der Montage die Nähe zum ‚organischen Ganzen‘“ (S. 85) größer sei als erwartet, sind erfrischend, weil sie Stereotype der Forschung in Frage stellen.

Trotz dieser Vorzüge mag so mancher wissenschaftlich geschulte Leser eine Enttäuschung über eine gewisse Theorieferne empfinden. Dass es ein „Lehrbuch mit allgemeingültigen Strategien zur Analyse Neuer Musik“ (S. 7) nicht (oder zumindest derzeit noch nicht) geben kann, leuchtet ein. Hier und da wären Kontextualisierungen zur musikhistorischen, ästhetischen und -analytischen Forschung aber doch von Vorteil gewesen.

Einige Beispiele: In Germán Toro Pérez' und Kenn Mouritzens Text wird neben einer dichten und fundierten Analyse von Vaggionnes *24 Variations* die grundlegende Frage

nach den Möglichkeiten der Analyse elektroakustischer Musik reflektiert. Dabei kommen auch Begriffe wie z. B. Figur und Textur (S. 191) ins Spiel, wobei aber der diesbezügliche Forschungsstand nicht benannt wird. Zugegebenermaßen liegt der primäre Fokus dieses reichhaltigen Texts nicht in der theoretisch-methodischen Reflexion, sondern in einer analytischen Standortbestimmung mit künstlerisch-kreativem Hintergrund. Wird jedoch der begriffliche Diskurs ausgeklammert, so besteht die Gefahr, dass – bei aller Differenziertheit des Denkens – isolierte Diskursfelder eröffnet werden.

Ähnliches gilt für Kochers präzise Darstellung von Elliott Carters rhythmischen Techniken, die – wie der Autor ausführt (S. 16) – unter anderem durch eine Brelet- und Souvtchinsky-Lektüre beeinflusst waren. Dass auch Strawinsky diese Texte gelesen hat, bleibt unerwähnt. Letztlich wird die Aufgabe der Kontextualisierung dem Leser anvertraut: „Im besten Fall haben diese Methoden für die Musik anderer Komponisten ebenfalls ihre Gültigkeit und können auch dort zum Verständnis der rhythmischen Strukturen beitragen“ (S. 53). Ob dieser Fall eintreten kann, wird offengelassen.

Jeder wird einsehen, dass in einem Sammelband kein „Anspruch auf Vollständigkeit“ (S. 9) gestellt werden kann. Wenn aber von einem „grundlegenden Einarbeiten in die Analyse Neuer Musik“ (ebd.) die Rede ist, sollten die wichtigsten Forschungszweige, die sich diesbezüglich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet haben, doch zumindest am Rande Erwähnung finden. So fällt etwa die Vernachlässigung der Skizzenforschung auf, die möglicherweise Aufschlüsse gebracht hätte – so z. B. für Langs These, in Gérard Griseys *Vortex Temporum* sei durch die Widmungen an Gérard Zinsstag, Salvatore Sciarrino und Helmut Lachenmann ein Subtext angedeutet, anhand dessen „eine zunächst verborgene tiefere Ebene kompositorischen Denkens“ (S. 9) freigelegt werden könne. Zwar ist der Bezug Grisey/Zinsstag zweifelsfrei gegeben,

und die Analogien, die Lang herausarbeitet, sind allesamt schlüssig. Ob es hier um eine tiefere Übereinstimmung geht, bleibt aber etwas vage: Die Zeitphilosophie Edmund Husserls, die für Zinsstag zentral ist, wird in den Interviews und Schriften Griseys (im Gegensatz zu Gilles Deleuze) mit keinem Wort erwähnt. Könnte das Skizzenmaterial Hinweise liefern? Wir wissen es nicht. So müssen wir uns auf die Fakten stützen: Griseys Thesen zur musikalischen Zeit waren bereits in den 80er Jahren in Theorie und Praxis ausdifferenziert (vgl. den Text *Tempus ex Machina*, 1986, und das Quintett *Talea*, 1988), und der Zinsstag-Bezug lässt daher nicht auf substanzielle Neuansätze schließen. Ähnliches gilt für den Bezug zu Lachenmann: Trotz aller Analogien, die zu Recht festgestellt werden, sollten auch die Unterschiede herausgearbeitet werden (vgl. z. B. die Überlegungen Lachenmanns und Griseys zur Wahrnehmung).

Am Ende des Buches (im Text zu Vaggione) wird schließlich doch zu einer Kontextualisierung angesetzt und die Relation zwischen der Formanalyse elektroakustischer Musik und der traditionellen Formenlehre thematisiert: „Der Begriff *musikalische Formen* vom Barock bis zur Zweiten Wiener Schule war die Bezeichnung für einen Kanon von langsam herausgebildeten und zur Konvention gewordenen Modellen musikalischer Organisation“ (S. 222). „Vom Standpunkt des Zuhörers gesehen existieren diese festen musikalischen Formen ‚da draußen‘ unveränderlich als Text- und Zeichensystem unabhängig von ihm“ (S. 223). Zwei Fragen drängen sich auf: Ist die These, Formen seien unveränderliche und unabhängige externe Bezugssysteme gewesen, nicht eine nachträgliche Idealisierung? Und war – abseits einer Auffassung von Formenlehre als Kanon von Modellen – nicht auch eine phänomenologisch orientierte Methodik schon früh Bestandteil der Musikanalyse (vgl. etwa Jérôme-Joseph de Momigny, Gottfried Weber, Ernst Kurth u. a.)?

folgt man, anstatt diese Fragen zu stellen,

dem gedanklichen Modell einer Dichotomie – hier eine jenseits der Empirik verankerte kanonische Anschauung von Formen, dort eine neuartige Verfasstheit des Hörens, der zufolge Formen „auf der Seite der *Rezeption* analytisch gesucht“ werden (S. 223) –, so führt dies zu Missverständnissen, die sich in so manchen Stellungnahmen zur Neuen Musik finden (vgl. z. B. Georg Friedrich Haas' mittlerweile vieldiskutierte *Sechs Thesen*). Übersehen wird dabei, dass eine wahrnehmungsinformierte Analysepraxis zwar neue Impulse braucht, aber nicht gänzlich neu erfunden werden muss.

Trotz dieser Einwände ist eine Lektüre des vorliegenden Bandes jedenfalls zu empfehlen – vor allem für Studierende, Lehrende, MusikerInnen und Musikinteressierte, deren Blick auf bisher wenig beachtete Perspektiven Neuer Musik gelenkt wird. Bei jenen, die Wert auf theoretischen Diskurs legen, rückt wohl der Aspekt des eigenständigen Weiterdenkens in den Vordergrund. Auch dafür kann das Buch als verlässliche Materialbasis dienen.

(Januar 2018)

Lukas Haselböck

HELMUT LOOS: E-Musik. Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 160 S., Abb.

Helmut Loos, bis 2017 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, fügt in diesem anregenden Buch neun nach der Jahrtausendwende entstandene Aufsätze zusammen, die, wie der Verfasser in der Einleitung formuliert, geprägt sind durch „Zweifel an der Wissenschaftlichkeit emphatischer Musikgeschichtsschreibung“ (S. 13) und die zusammengekommen eine streitbare eigene Position umreißen.

Loos widmet sich einem aus seiner Sicht bislang nicht zu Ende gedachten Aspekt der

Musikgeschichtsschreibung, der sich nicht auf den Arbeitsbereich einer historisch-kritischen Disziplin beschränke, sondern als Kunstwissenschaft im emphatischen Sinne von einer romantischen Kunstreligion abhängig sei. Dieses in der Theologie und den Kulturwissenschaften in der letzten Zeit thematisierte Konzept der romantischen Kunstreligion wendet Loos in den ersten drei Kapiteln vermutlich erstmals mit Gewinn auf die Musikgeschichtsschreibung an und präsentiert aussagekräftige Belege zu den Stichworten „Heilige Musik“, „Evolution“ und „Fortschritt“ in Schriften ab 1800. Sodann vermag er zu zeigen, wie sich die an deutschen Universitäten neu konstituierende Musikwissenschaft – zum Erweis ihrer historischen Notwendigkeit – die herrschenden Vorstellungen von Autonomie, Fortschritt und Evolution zu eigen machte. (Bedenkenswert, wie Loos die Ausgrenzung aus der Wissenschaftsgeschichte von Arnold Schmitz, der 1927 den Abstand zwischen dem romantischen Beethovenbild und seiner quellenmäßig belegbaren Lebenswirklichkeit thematisiert hatte, auf die Dominanz von Vertretern der emphatischen Musikgeschichtsschreibung zurückführt [S. 66f.])

Ein eigenes Kapitel ist den „kulturdarwinistischen Tendenzen in der deutschen Musikgeschichtsschreibung“ gewidmet, die Loos unter anderem – wen soll's wundern? – auch in zahlreichen Aussagen von Theodor W. Adorno findet, bis hin zu einer „deutschen Evolution des musikalischen Materials“ (Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1997, S. 134) und zur programmatischen Umbenennung des Schönbergkreises in „Zweite Wiener Schule“. Loos demonstriert sodann überzeugend, wie das evolutionäre Fortschrittsdenken auch das Selbstverständnis der Avantgarde und die ihr zugewandten Veröffentlichungen durchzieht: So sei etwa die Überblicksdarstellung in Hermann Danusers *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (1984) wesentlich von den Prinzi-

pien des Fortschritts und der Autonomie bestimmt (S. 104ff.).

In zwei Aufsätzen weitet der Verfasser die Frage nach der Rolle der Kunstreligion auf Brahms und Berg aus. Unter dem Titel „Zur Beethoven-Rezeption von Johannes Brahms“ problematisiert er die Meistererzählung Bach-Beethoven-Brahms und belegt auch im Fall von Brahms die soziale Funktion der Musik als bürgerliche Kunstreligion. Alban Bergs Komponieren sieht er im Kontext der Kunstreligion nach 1900 bei Alexander Skrjabin und Frederick Delius und diskutiert die christliche Prägung des *Wozzeck* exemplarisch an der „Bibelszene“.

Neben einem Kapitel zu Prometheus als Leitfigur der Moderne und zu Prometheus-Musiken vom 18. Jahrhundert bis zu Luigi Nonos Hörtragödie *Prometeo* (1984) beschäftigen sich zwei Aufsätze mit dem Beethoven-Jahr 1970 und der deutschen Musikwissenschaft „im Zeichen der 1968er-Bewegung“. Erhellend ist hier besonders die Gegenüberstellung der Veröffentlichungen im Zusammenhang mit dem Beethovenfest Bonn 1970 und der Wiener Festwochen im gleichen Jahr. Loos findet reichlich Belege für zwei Thesen: dass das Beethoven-Jahr 1970 einerseits zu einer „Entmythologisierung der E-Musik im theologischen Sinne“ geführt habe (S. 94); dass aber andererseits „ein kunstreligiöses Evangelium durch ein neues ersetzt“ worden sei: „Beethoven als Ausgangspunkt der ‚Zweiten Wiener Schule‘“ (S. 96). (Der Impetus zur Durchsetzung dieses Begriffs ist, wie Loos belegt, von den Schriften Adornos seit den 1950er Jahren ausgegangen.)

Dem aus seiner Sicht auftrumpfenden Anspruch auf Deutungshoheit, der sich für ihn in einer Reihe der Beiträge zum Bonner Kongress 1970 äußerte, hält er die gesellschaftliche Aufgabe der Musikwissenschaft als „informative und neutrale Instanz im Meinungsstreit der Gegenwart“ (S. 110) entgegen.

Es hängt mit der kumulativen Genese des Buches aus Vorträgen und Aufsätzen zusam-

men, dass es teilweise zu kleinen Überschneidungen kommt und man sich an einigen Stellen eine vertiefte Darstellung wünscht. Doch entschädigen dafür die Stärke des Autors zum synthetisierenden Denken und seine Thesenfreudigkeit. Das Buch von Helmut Loos regt an, zahlreiche weitere, darunter auch neueste Veröffentlichungen unter dieser kunstreligiös-kritischen Perspektive gegen den Strich zu lesen, etwa Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* (München 2009) oder auch René Thuns *Der Klang der Vernunft. Eine Philosophie der Neuen Musik* (Bielefeld 2017), bei dem dann zu prüfen wäre, ob es womöglich gar nicht so falsch in der Rostocker Universitätsbibliothek in den theologischen Buchbestand eingeordnet worden ist. (Januar 2018) Hartmut Möller

les espaces sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken. Hrsg. von Michael KUNKEL. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 286 S., Abb., Nbsp.

Die Plurale im Titel stellen unmissverständlich klar, dass es um mehr gehen soll: Nicht um den oder einen Klangraum, sondern um die Vielfalt von Klangräumen, Stimmungen, Klanganalysen und spektralen Musiken. Damit sticht der Sammelband im Forschungsfeld zum Thema Klang deutlich heraus, da die genannten Aspekte zumeist im Singular und ausgehend von einer mehr oder weniger expliziten, a priori gefassten Definition behandelt werden. Demgegenüber nimmt der Herausgeber Michael Kunkel die verschiedenen Perspektiven selbst in den Blick, deren Gemeinsamkeit er im „Interesse an [...] speziellen Klangerscheinungen, verbunden mit dem Verlangen, in vertiefter Auseinandersetzung mit ihnen eine möglichst hohe Klangempfindlichkeit zu entwickeln und Wahrnehmungsroutine durch Erkenntnisinteresse zu erfrischen“ (S. 9), sieht. Die Beiträge weisen die erstrebte Vielfalt auf mehreren Ebenen auf: sprachlich, indem sie in

Deutsch, Englisch sowie Französisch verfasst sind; disziplinär, indem ihre Autoren in so unterschiedlichen Gebieten wie Musikjournalismus, Komposition, Instrumentenbau, Musiktheorie sowie Musikpraxis beheimatet sind; und formal, indem ihre Textsorten vom wissenschaftlichen Aufsatz bis zum Einblick in die künstlerische Werkstatt reichen. Die Texte und die Konzeption des Bandes gehen auf den thematischen Schwerpunkt im Studienjahr 2011/12 an der Hochschule für Musik und am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel zurück, der mit seinen zahlreichen Veranstaltungen im Anhang dokumentiert wird.

Die insgesamt sieben Kapitel fächern die Themenbereiche perspektivisch auf, und die beiden ersten gehen zudem historisch weit zurück. In Form einer philosophischen Abhandlung (und in konsequenter Kleinschreibung) stellt Jakob Ullmann die Wirkungsgeschichte von Platons Idee einer Harmonie der Sphären von der Spätantike bis zur Gegenwart dar. Conrad Steinmann reflektiert am Beispiel des Orestes-Fragments von Euripides sowohl vom musiktheoretischen als auch spielpraktischen Standpunkt die antike Notenschrift. Auf Basis instrumentenkundlicher Erkenntnisse zum Cimbalo cromatico diskutiert Martin Kirnbauer das Phänomen und die Ausführung der Vieltönigkeit in der Renaissance- und Barockmusik.

Die Kapitel drei bis fünf zentrieren sich um die spektralen Musiken, die eingangs von den beiden Komponisten Georg Friedrich Haas und Michel Roth in „Selbstbefragungen“ kritisch beleuchtet werden. Während Haas sich scharf abgrenzt – der Titel seines Beitrags lautet: „Ich bin kein spektraler Komponist“ –, reflektiert Roth das erkenntnistheoretische und künstlerische Potential von Sonogrammen. Das vierte Kapitel verschiebt den Fokus von den spektralen harmonischen Strukturen auf die Gestaltung musikalischer Zeit. Unter musiktheoretischer Perspektive analysiert Lukas Haselböck die wahrnehmungspsychologischen Ambiguitäten in der

Musik Claude Debussys und Gérard Griseys. Ewa Schreiber untersucht von einem musikästhetischen Blickwinkel aus die Funktion der organischen Metapher für Griseys Schaffen sowohl in seinen Kompositionen als auch in seinen poetologischen Schriften. Mit der Gedankenfigur „hors du temps“ und „dans le temps“ (S. 132) beschreibt der Komponist und Musiktheoretiker Xavier Dayer die Konzepte zur musikalischen Zeit von der Renaissance bis zur Gegenwart. Die Transkription eines als Konzerteinführung dienenden „Artist Talk“ von Ulrich Mosch mit Hugues Dufourt, Jean-Luc Hervé und Marcin Stanczyk schließt das Kapitel. Den fünften thematischen Schwerpunkt bilden „verzerrte Spektren“, denen Alessandro Arbo anhand der intertextuellen Verweise und semantischen Charakteristika der Werktitel Fausto Romitellis nachgeht. In musikgeschichtlicher Hinsicht verfolgt Jan Topolski die spektralen Spuren in der Musik der jungen polnischen Komponistengeneration, die das Bekanntwerden der Werke Griseys im Jahr 2003 hinterließ, und Björn Gottstein legt in einem journalistischen Essay Enno Poppes Verfahren zur Veränderung von Spektren am Entstehungsprozess von *Salz* dar.

Die letzten beiden Kapitel thematisieren die vielfältigen Möglichkeiten der Klanganalyse und Intonation. Im Hinblick auf die Grundlagen der Interpretationsforschung diskutiert Lena-Lisa Wüstendörfer Tondokumente als zentrale Untersuchungsgegenstände der Disziplin. Einen Einblick in die kompositorische Werkstatt gewährt Alexander J. Harker, indem er seine digitalen Verarbeitungsstrategien von Samples beschreibt. Dem Gegenstück zur Aufspaltung von Klang in Daten, der Sonifikation, widmen sich die Beiträge von Torsten Möller und Thomas Resch. Während Möller die künstlerischen und wissenschaftlichen Möglichkeiten des Verfahrens auslotet, führt Resch in die Sonifikations-Software *note-for Max* ein (leider bleibt die algorithmische Minikomposition, die er damit während seines Vortrags erzeug-

te, der Publikationsform Buch verwehrt). Abschließend schildert Hauke Harder vor dem Hintergrund der eigenen künstlerischen Tätigkeit seine Erfahrungen mit Klanginstallationen. Das siebte Kapitel wendet sich der Mikrotonalität zu, die Stefan Pohlit hinsichtlich der verschiedenen musiktheoretischen Systeme erörtert. Manfred Stahnke erläutert seinen kompositorischen Umgang mit verschiedenen feinstufigen Stimmungssystemen und Uli Fussenegger beschreibt den Entstehungsprozess der mikrotonalen Ondiolo-Aufnahmen von Giacinto Scelsi.

Durch seinen Perspektivenreichtum bietet der Band Gelegenheit, in Denkräume einzutreten, die der eigenen Disziplin üblicherweise fernliegen. Im Durchgang der „espaces sonores“ entsteht ein faszinierendes und inspirierendes Panorama an Zugängen und Vorstellungen von Musik als klingender Materie. Die Entdeckungslust des Lesers stößt dabei manchenorts jedoch auf Hürden. So erschwert die nicht bis ins Letzte stringente Kapiteleinteilung die Orientierung – das zweite Kapitel besteht aus nur einem Aufsatz, und der Beitrag Stahnkes zu mikrotonalen Stimmungen hätte ebenso gut dort statt im siebten Kapitel platziert werden können –, und für einen Überblick über die zahlreichen besprochenen Werke und Komponisten wäre ein Register hilfreich. Da sich über die Pluralität der Aspekte und Herangehensweisen hinaus kaum verbindende thematische oder methodische Linien einstellen, erzeugt die an sich erfrischende Diversität der Beiträge den Eindruck latenter Disparität. Allerdings wird gerade dadurch deutlich, dass in den verschiedenen disziplinären und sprachlichen Räumen unterschiedliche Vorstellungen der zentralen Begriffe kursieren, z. B. wird die Spektralmusik teils als melo-harmonisches Prinzip (Haas, Roth, Topolski), teils als Gestaltungsweise der musikalischen Zeit (Haselböck, Dayer) aufgefasst. Indem der Band die auch divergierenden Perspektiven aus allen mit Klang befassten Bereichen an einem Ort vereint, bildet er die unbeding-

notwendige Grundlage für eine gelingende Verständigung zwischen den fachlich getrennten Bereichen, die erst mit dem Wissen um Unterschiede möglich ist. Damit wird die eingangs formulierte Forderung nach einer „gesündere[n] Durchblutung“ (S. 9) der verschiedenen Klangräume eingelöst und es ist zu hoffen, dass die Stimulation zu einem stabilen Kreislauf zwischen den einzelnen disziplinären Blutbahnen führt.

(Januar 2018)

Florence Eller

Musikedition als Vermittlung und Übersetzung. Festschrift für Petra Weber zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Christian SPECK. Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2016. 306 S., Abb., Nbsp., Tab. (Ad Parnassum Studies. Band 9.)

Themenbezogene Festschriften bergen stets ein Problem, da bekanntlich nicht diejenigen Kollegen zur Mitwirkung eingeladen werden, die sich auf diesem Gebiet besonders ausgewiesen haben, sondern solche, die dem Jubilar bzw. der Jubilarin biographisch besonders verbunden sind. Auch zu dieser Festschrift zum 60. Geburtstag von Petra Weber haben keineswegs nur ausgewiesene Spezialisten beigetragen.

Obgleich Albrecht von Massows Aufsatz „Vom philosophischen Umgang mit mittelalterlichen Quellen“ eine wie auch immer geartete Beziehung zur Edition vermuten lassen könnte, so wird eine solche Erwartung nicht eingelöst. Auch Wilhelm Seidels Ausführungen zum „Tactus“, den „Taktarten“ und dem „Takt“ fügt sich nicht in die Thematik, bietet jedoch einige bemerkenswerte Beobachtungen. Demgegenüber suchen Hartmuth Kinzler und Glenn Stanley in ihren eher analytisch geprägten Beiträgen durchaus einen Bezug zur Edition. Wenn es bei Kinzler überwiegend um die Frage geht, ob bei der ersten Note von Beethovens Klaviersonate op. 2, Nr. 1 ein Staccato-Punkt nur vergessen wurde oder absichtlich fehlt, wofür er u. a.

sehr unterschiedliche Ausgaben auf ihre Lösungsversuche hin befragt, so handelt es sich doch um eine veritable editorische Fragestellung. Stanley geht eher von der Aufführung aus und zieht Beethovens Skizzen und auch instruktive Ausgaben heran, um die Rhythmik der Anfangstakte der E-Dur-Sonate op. 109 auf verschiedene aufführungspraktische Möglichkeiten hin zu durchleuchten. Jedenfalls scheint ihm das Notat die wirkliche Intention Beethovens nur unzureichend widerzuspiegeln.

Weitgehend analytisch geprägt ist auch die Studie von Bernd Edelmann über Carl Orffs 1911 entstandene Vertonung von Friedrich Hölderlins Ode *Sonnenuntergang*. Dass Orff in den 1970er Jahren nur den Schlussteil dieses Liedes überarbeitete, lässt verschiedene Schlüsse zu; der Musikphilologe muss sich freilich entscheiden – und offenbar wurde bei der Ausgabe entschieden, das Lied genau gegenläufig zum Quellenmaterial zu edieren: Von der vollständig erhaltenen Erstfassung wird nur der (später veränderte) Schluss mitgeteilt, von der nur partiell erhaltenen Überarbeitung aber die Mischfassung aus früh entstandenem Beginn und später verändertem Schluss – ein sehr wohl anfechtbares Verfahren.

Trotz seiner Herausgebereigentätigkeit für die Lasso-Gesamtausgabe bietet Bernhold Schmid hier eher eine allerdings sehr profunde Materialsammlung zu Bearbeitungen des Susannen-Stoffes, dabei ausgehend von der bekannten Beobachtung, dass zahlreiche Vertonungen musikalisch Bezug auf Didier Lupis Tenor seiner Chanson *Susanne un jour* nehmen, die anschließend Ausweitungen erfährt. Mit der Übersetzung von Notat zu klingendem Ergebnis beschäftigt sich der Beitrag von Heinz von Loesch, Vincent Grau und Fabian Brinkmann, in dem der Tempogestaltung in Beethovens Cellosonate A-Dur op. 69 nachgegangen wird. Die Ergebnisse der Untersuchung von Spieldauer und Temposchwankungen verschiedener Interpretationen waren zwar fast zu erwarten,

werden aber durch die hier gelieferten Messergebnisse objektiviert. Eher um eine Skizze handelt es sich bei dem Beitrag von Reinhard Wiesend zum Drama per musica *I misteri eleusini* von Giovanni Simone Mayr. Wiesend verdeutlicht die Vielschichtigkeit von Fragestellungen, die der Einschätzung eines solchen Werkes erst gerecht werden können, bleibt aber eine Beantwortung weitgehend schuldig.

Musikphilologisch relevanter ist Gerhard Poppe's detaillierte Untersuchung zur eigentlichen Gestalt von Johann Adolf Hesses wohl 1751 entstandenem *Te Deum laudamus*. Poppe kann plausibel machen, dass in der Erstfassung das „Salvum fac“ nicht vertont war. Als Bearbeiter einer Arie aus einer Motette Hesses, die mit modifiziertem Text die Lücke schließen sollte, vermutet Poppe Johann Adam Hiller. Einem für die Edition mitunter wichtigen Teil des Werkes, nämlich dessen Titel, widmet sich Beate Angelika Kraus. Auch wenn sie als Beispiele auf S. 91 besser Heinrich Schütz' *Matthäus-Passion* als dessen *Lukas-Passion* angeführt hätte, da es nur von ersterer einen authentischen Originaltitel gibt. So überzeugen ihre Ausführungen zu Beethovens Neunter Symphonie, die sie ja auch herausgegeben hat, durchaus.

Als Beitrag zur editorischen Grundlagenforschung lässt sich der Aufsatz von Michael Raab lesen, der nicht nur unsere Kenntnisse zum verlegerischen Umgang mit den Plattennummern wesentlich präzisiert, sondern auch ein Stück weit Ordnung in dieselben bringen kann. Ausgangspunkt ist die Frage, ab wann Schuberts *Die Forelle* mit einem Vorspiel eröffnet wurde. Schön, dass diese interessante Detektivarbeit auch plausible Ergebnisse zeitigt.

Einen profunden Einblick in die Probleme der Opernedition bietet Michael Klaper, der als Herausgeber versuchen muss, die diversen und partiell sehr unterschiedlichen Quellen von Francesco Cavallis *Xerse* zu bewerten und zu ordnen. Erschwert wird dies dadurch, dass die Oper für ihre Aufführung in Paris aus sehr

unterschiedlichen Intentionen Umarbeitungen erfuhr, die aber nicht in Gänze rekonstruierbar sind. Ein schwieriges Unterfangen, das hier kenntnisreich dargestellt wird.

Gerne wird übersehen, dass Ferruccio Busoni neben seinen instruktiven Bach-Ausgaben auch als Editor bei der Gesamtausgabe der Klavierwerke von Franz Liszt mit großem Engagement beteiligt war. Robert Abels zeichnet insbesondere Busonis Kampf mit Breitkopf & Härtel nach, der sich vor allem an der Frage entzündete, ob – wie Busoni meinte – wirklich alle Werke und auch alle Fassungen in der Gesamtausgabe ediert werden müssten. Davon, dass solche Diskussionen auch heute noch ganz ähnlich geführt werden müssen, könnte mancher Herausgeber ein Lied singen. Dass genau diese Uneinigkeiten zu Inkonsequenzen der Ausgabe(n) führen, die letztlich dem Herausgeber angekreidet werden, zeigt das Beispiel Busoni sehr schön. Abels' weitere Ausführungen und Einschätzungen zu Busonis instruktiven Bach-Ausgaben verdeutlichen die unterschiedlichen editorischen Prinzipien, die Busoni freilich sehr bewusst einsetzte.

Andreas Traub bietet einen wohlfundierten Überblick über die Editions-geschichte der Werke von Sándor Veress und zeigt zugleich die Probleme einer Kritischen Edition auf, die entstehen, wenn eine solche ohne Institutionalisierung erfolgt. Ähnliche Probleme zeichnet auch der Beitrag von Thomas Emmerig nach. Er skizziert die Geschichte des Musikarchivs Regensburg der KünstlerGilde Esslingen e. V., in dem ein großer Fundus an Werken von Komponisten „aus den deutschen Ostgebieten“ überliefert ist und im Grunde einer detaillierten editorischen Auswertung harret, damit einzelne der hier vertretenen Komponisten nicht gänzlich dem Vergessen anheimfallen; überdies stellt er einzelne Biographien vor.

Der Band wird beschlossen mit einer Publikationsliste der Jubilarin. Obgleich es ein wenig irritiert, dass auch heute noch je nach Beitrag alte und neue Rechtschreibung

nebeneinander Verwendung finden, ist der Band insgesamt sehr ordentlich redigiert und die Notenbeispiele sehr gut lesbar. Lediglich in den Beiträgen von Michael Raab und Bernd Edelmann sind ein paar kleinere Textfehler stehengeblieben.

(Januar 2018)

Reinmar Emans

NOTENEDITIONEN

CAMILLE SAINT-SAËNS: Œuvres instrumentales complètes. Serie I: Œuvres symphoniques. Band 3: 3e Symphonie en ut mineur, op. 78. Hrsg. von Michael STEGEMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. CV, 213 S.

Der Start einer neuen kritischen Gesamtausgabe ist immer ein besonderes Ereignis. Ein Editionsprojekt von mehreren Jahrzehnten Laufzeit wird aufs Gleis gesetzt, was in Zeiten sich wandelnder Editionspraxis Herausforderung und auch Wagnis ist. Dabei empfiehlt es sich, ein besonders prominentes Werk, das dem Projekt die notwendige Aufmerksamkeit sichert, an den Beginn des Unternehmens zu stellen. An dieser Praxis hat sich seit den Anfangszeiten der Neuen Bach-Ausgabe und ihrer prominenten Platzierung der h-Moll-Messe Mitte der 1950er Jahre erkennbar nichts geändert, und so überrascht es nicht, dass sich die Verantwortlichen für die Werke von Camille Saint-Saëns hier für die Dritte Symphonie entschieden haben: Ein Meisterwerk der Symphonik des 19. Jahrhunderts von überragender instrumentatorischer Raffinesse und – besonders im Finale – von gewaltiger suggestiver Kraft. Für den Editionsleiter der Ausgabe, Michael Stegemann, der zugleich Herausgeber des vorliegenden Bandes ist, muss das Projekt an sich und die editorische Arbeit am Werk so etwas wie die Erfüllung eines langgehegten Traumes gewesen sein; hat er sich doch zeit seines Lebens intensiv mit dem Werk des

Komponisten beschäftigt. Seine bereits Anfang der 1980er Jahre entstandene Studie zu Saint-Saëns und der Geschichte des französischen Solokonzerts zeichnete sich (obwohl Dissertation!) immer auch durch besonders angenehme Lesbarkeit aus. Es war eines der Bücher, die der Rezensent in seiner Studienzeit vor 30 Jahren förmlich verschlungen hat. Schon das Geleitwort Stegemanns zur vorliegenden Ausgabe nimmt den Leser gefangen, erneuert die Faszination für ein einmaliges Lebenswerk: „Charles-Camille Saint-Saëns wurde am 9. Oktober 1835 in Paris geboren – achteinhalb Jahre nach dem Tod Ludwig van Beethovens – und starb am 16. Dezember 1921 in Algier – achteinhalb Jahre nach der Uraufführung von Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps*. [...] Seine erste Komposition, ein Klavierstück in C-Dur [...], notierte er (eigenhändig) am 22. März 1839, im Alter von knapp dreieinhalb Jahren; seine letzte Partitur, die Orchesterfassung seiner *Valse nonchalante* op. 110 [...], beendete er 86jährig am 13. Dezember 1921, drei Tage vor seinem Tod. Es dürfte wohl kaum einen anderen bedeutenden Komponisten geben, dessen Schaffen sich über einen ähnlich langen Zeitraum erstreckt und das eine vergleichbare Vielfalt aufzuweisen hat“ (S. XI). Im Verlagsprospekt mit der Einladung zur Subskription sind Faksimiles der beiden genannten „Eck-Partituren“ abgebildet, die den Betrachter unwillkürlich rühren.

Die Ausgabe selbst teilt sich in vier Abteilungen, für die jeweils acht bis zehn Bände vorgesehen sind: Symphonische Werke, konzertante Werke, Kammermusik sowie Werke für Klavier, Orgel und Harmonium. Sie umfasst alle vollendeten Werke in ihrer Erst- bzw. Originalfassung, alle vom Komponisten selbst eingerichteten Alternativfassungen, Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten sowie alle substantiellen Fragmente, insgesamt rund 325 Kompositionen. Man kann sich leicht ausmalen, was für eine Herkulesaufgabe es ist, „sämtliche relevanten, zu Lebzeiten des Komponisten entstandenen

Primär- und Sekundärquellen zu identifizieren, zu sichten und zu gewichten, um nach einem Abgleich aller (in den Einzelanmerkungen verzeichneten) Abweichungen eine zuverlässige Lesart des Notentextes zu erstellen, die sich auf die aktuellen philologischen Prinzipien und Modelle stützt“ (ebda.). Die dem Notentext vorangestellten Textteile – Geleitwort, Vorwort sowie Hinweise zu wichtigen Dokumenten wie hier etwa programmatische Hinweise zur englischen und französischen Erstaufführung – sind jeweils dreisprachig (französisch, englisch, deutsch); der Kritische Bericht mit Quellenbeschreibungen, einer sehr nützlichen Tabelle mit den Eckdaten zur Werkentstehung und der jeweils relevanten Quellen sowie den eigentlichen Anmerkungen zur Textkritik am Ende des Bandes ist allein in Französisch abgefasst. Hervorzuheben ist der herausragende Informationswert des Vorworts, das den intimen Kenner und jahrzehntelangen Spezialisten verrät, dies freilich mit angenehmer Dezenz. Stegemann führt behutsam ein in die schwierige Symphoniegeschichte Frankreichs, erörtert Kompositionsauftrag, Entstehungs- und frühe Aufführungsgeschichte sowie anhand ausführlicher Quellenzitate die frühe Rezeption. Mit besonderem Gewinn liest man das Kapitel zur „Pianissimo-Manie“ und anderen Aspekten der Interpretation sowie – Stichwort: suggestive Kraft – zur Verwendung der Symphonie als Soundtrack in verschiedenen Filmen. Zu ergänzen wäre hier ein Fernseh-Rückblick auf das Schicksalsjahr 1989, der seinerzeit in der ARD ausgestrahlt wurde und der im Vorspann die bewegenden Bilder des Jahres zeigte, untermalt vom Hymnus aus dem vierten Satz der Symphonie (T. 392ff.). Die Editionsprinzipien sind klar dargelegt und in jedem Punkt nachvollziehbar; die Neuausgabe basiert auf dem Erstdruck der Partitur; außerdem sind Saint-Saëns' Autograph und der vom Komponisten sorgfältig durchkorrigierte Fahnabzug erhalten. Nicht erhalten ist lediglich die Partitur der Londoner Uraufführung des Werkes. Beson-

dere Beachtung verdienen schließlich auch die abschließend gegebenen Hinweise zur Interpretation, die vor allem die fein differenzierten Angaben zur Dynamik im Finale und hier namentlich die Klangbalance zwischen Orgel und Orchester betreffen.

Das Notenbild selbst lässt kaum Wünsche offen. Das Druckbild ist klar und übersichtlich, die Wendestellen sind unproblematisch. Anstoß nimmt, wer mag, am Wechsel der Rastralgröße gleich beim Übergang von der ersten zur zweiten Notenseite sowie gelegentlich im Finale. Die Verteilung von zwei oder drei Akkoladen auf eine Notenseite geht weithin unauffällig vonstatten, die gefürchteten „weißen Flecken“ (etwa auf S. 58) sind selten. Im zweiten Satz (ab Buchstabe U) drängen sich die zahlreichen Klammern zur Triolen-3 (bedingt durch die Achtelpause) etwas unziemlich ins Bild. Eigentliche Herausgeberzusätze in Gestalt diakritischer Zeichen sind dagegen nur sparsam angebracht; der Benutzer ist dankbar dafür.

Alles in allem kann man den Beteiligten an diesem Mammutprojekt, namentlich dem Editionsleiter und Herausgeber, nur gratulieren und weiterhin eine gute Hand wünschen. Im Ergebnis liegt eine Ausgabe vor, wie man sie sich nur wünschen kann: ein wissenschaftlich abgesicherter Notentext eines glanzvollen, großartigen Werkes, dazu Textteile, die der Fachmann mit Gewinn liest, die für universitäre Seminararbeit bestens geeignet sind und die man auch dem interessierten Laien bedenkenlos empfehlen kann. In diesem Sinne: *Vivant sequentes!*

(Januar 2018)

Ulrich Bartels

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LI: Concerten-Jahrgang. Zwölf Kirchenmusiken von Rogate bis zum 6. Sonntag nach Trinitatis nach Texten von Erdmann Neumeister. Hrsg. von Maik RICHTER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LVII, 320 S., Faks.*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LV: Jahrgang ohne Recitativ. Kirchenmusiken von Oculi bis Cantate und Mariae Verkündigung. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LXIII, 307 S., Faks.*

Mit der Neukonzeption der Telemann-Ausgabe in den frühen 1990er Jahren sind die Vokalwerke stärker in den Mittelpunkt gerückt. Damit erhält vor allem die Kirchenmusik Telemanns den repräsentativen Platz in der Werkausgabe, der ihr sowohl nach dem Selbstverständnis des Komponisten als auch nach Umfang und historischer Breitenwirkung dieses Teils seines Schaffens gebührt. Besonders gilt das von Telemanns Gottesdienstmusiken für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs, und hier für die als Jahreszyklen mit je eigenem textlichem und musikalischem Profil konzipierten Kantatenjahrgänge. Da deren vollständige Wiedergabe bei einem Umfang von gut 70 Stücken pro Jahrgang den Rahmen sprengen würde, beschränkt sich die Telemann-Ausgabe jeweils auf einen Ausschnitt. Dem Ziel, die Charakteristik der einzelnen Zyklen zu veranschaulichen, werden die beiden hier zu besprechenden Bände mit je einer Kantatenfolge von zwölf Werken vollauf gerecht.

Der in zeitgenössischen Quellen sogenannte „Concerten-Jahrgang“ ist mit Unterbrechungen (aufgrund von Engpässen in der Bereitstellung von Texten) in den Jahren 1716 bis 1726 nach Dichtungen von Erdmann Neumeister, Gottfried Simonis, zu kleineren Teilen auch von Telemann selbst sowie vereinzelt nach anonymen Vor-

lagen entstanden. Der von Maik Richter in Band LI vorgelegte Jahrgangsausschnitt von Rogate (dem fünften Sonntag nach Ostern) bis zum sechsten Sonntag nach Trinitatis (dem siebten Sonntag nach Pfingsten) geht allerdings einheitlich auf Dichtungen von Neumeister zurück. Die Kantaten von Rogate bis Pfingsten entstanden 1717 im Rahmen des für Frankfurt und Eisenach bestimmten Jahrgangs 1716/17, die übrigen erst 1720 nach verspätet nachgelieferten Texten Neumeisters.

Eine gewisse Einheitlichkeit der fünf- bis siebensätzigen Kantaten ist durch die Textgestalt vorgegeben. So beginnen alle Kantaten mit einem biblischen Dictum, dem sich, meist regelmäßig alternierend, Rezitative und Arien anschließen; den Beschluss bildet eine Kirchenliedstrophe. Die musikalische Gestaltung zeigt Telemann von seiner besten Seite, spiegelt überbordenden Einfallsreichtum ebenso wie die souveräne Verfügung über eine breite Palette kompositorischer Mittel wider. Die Leitidee, der der Jahrgang seinen Namen verdankt, ist das konzertierende Prinzip, das auf unterschiedliche Weise verwirklicht wird. Am markantesten zeigt es sich darin, dass immer wieder einzelne Instrumente (besonders Blasinstrumente) solistisch oder als Paar konzertierend eingesetzt werden (so etwa, bemerkenswert virtuos, eine Blockflöte in der Pfingstkantate *Daran ist erschienen die Liebe Gottes* TVWV 1:165). Die Dicta sind überwiegend für vierstimmigen Chor im Wechsel mit Solisten gesetzt. Die Arien, oft in Da-capo-Form, sind vielfältig gestaltet, verschiedentlich folgen sie Tanzmustern, gelegentlich beschäftigen sie auch zwei und mehr Stimmen, vereinzelt kommen instrumentale Choralzitate hinzu. Die Rezitative werden fast immer durch Ariosi belebt. Abgesehen von den stets vierstimmig-homophon gehaltenen Schlusschorälen sind alle Sätze von dem Bestreben bestimmt, den Text bis ins Detail affektiv und illustrativ auszudeuten. Wenn Richter im Vorwort seines Bandes vermerkt, dass der „Concerten-Jahr-

gang“ zu Telemanns „erfolgreichsten Kantatenjahrgängen gehört“ (S. XI), so verdankt der Zyklus seine Beliebtheit bei den Zeitgenossen gewiss dem lebendigen Umgang des Komponisten mit dem Text ebenso wie der in reicher Fülle entfalteten kompositorischen Phantasie. Dass die Pfingstkantate *Gott der Hoffnung erfülle euch* TVWV 1:634 in einer Abschrift des 18. Jahrhunderts unter die Werke Bachs geriet, nachmals sogar – wenn auch unter Vorbehalt – in die Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft aufgenommen wurde und von dort 1950 in das *Bach-Werke-Verzeichnis* gelangte (BWV 218), mag beispielhaft als Zeichen kompositorischer Qualität und berechtigter Wertschätzung gelten.

Der Kritische Bericht erfasst und beschreibt in vorbildlicher Weise die textlichen und musikalischen Quellen. Die relativ günstige Quellenlage ermöglicht ein vereinfachtes textkritisches Verfahren nach folgendem Grundsatz: „Als Editionsgrundlage dienen entweder das Autograph (Rogate, dritter bis sechster Sonntag nach Trinitatis) oder aber Quellen, die dem Autograph oder einer von Telemann autorisierten Abschrift vermutlich am nächsten stehen“ (S. XXIII). Das bedeutet, dass bei ausschließlich apokrypher Überlieferung in den meisten Fällen Abschriften von der Hand Heinrich Valentin Becks (1698–1758) aus den Beständen der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main die Rolle der Hauptquellen einnehmen. Beck, der seit 1737/38 in Frankfurt als Bassist und Vize-Kapelldirektor wirkte, hatte offenbar in früheren Jahren Gelegenheit gehabt, die erste Hälfte des Jahrgangs nach Vorlagen zu kopieren, die auf Telemanns Lieferungen an den Eisenacher Hof aus den Jahren 1716/17 zurückgingen. Nur in zwei Fällen treten an die Stelle der Beck'schen Kopien Abschriften der Berliner Sing-Akademie aus der Hand des aus Thüringen stammenden Berliner Organisten Johannes Ringk (1717–1778) aus dessen Zeit vor 1740, die mutmaßlich ebenfalls auf Eisenacher Überlieferung zurückgehen. Die Hauptquellen werden von Richter in

gebotener Ausführlichkeit, die Nebenquellen knapper, aber unter Berücksichtigung wesentlicher Abweichungen beschrieben. (Bei dem aus dem Harzdorf Bösenrode stammenden, heute in Göttingen liegenden Stimmensatz zu der schon erwähnten Kantate TVWV 1:165, Quelle C1 [S. XXX], vermisst man allerdings einen Hinweis auf dessen Besetzungsvarianten, insbesondere die Ersetzung der konzertierenden Blockflöte durch ein – zwei Oktaven tiefer klingendes – Fagott oder Violoncello.) Die als Hauptquellen dienenden Abschriften Becks und Ringks sind sorgfältig kopiert, zudem lassen sich die meisten Versehen zwanglos mit Hilfe der Nebenquellen berichtigen, so dass die Lesartenlisten sich in gut überschaubarem Umfang halten.

Notenteil und Kritischer Bericht des Bandes werden ergänzt durch ein ausführliches Vorwort. Ausgehend von der Entstehung des Jahrgangs, dessen textlichen Grundlagen und musikalischen Charakteristika, widmet es sich der zeitgenössischen Rezeption namentlich in Eisenach, Frankfurt und Hamburg, beleuchtet Fragen zur Besetzung und Aufführungspraxis und bietet abschließend Nachweise zu den in den vorgelegten Kantaten auftretenden Kirchenliedtexten und -weisen. Hinzu kommt eine – m. E. entbehrliche – gesonderte Edition der Kantatentexte, der sich ein Abbildungsteil mit Faksimiles textlicher und musikalischer Quellen anschließt. Den Anhang des Bandes bildet eine Edition der nur als Fragment erhaltenen Trinitatis-Kantate *Heilig ist der Herr Zebaoth* TVWV 1:727. Die Aufnahme in den Band könnte angesichts der massiven Textverluste überraschen, doch trägt gerade diese Kantate mit ihrem als „Concerto per choro“ angelegten doppelchörigen Eingangssatz in besonderer Weise zum Gesamtbild des „konzertanten“ Jahrgangs bei.

Der von Ralph-Jürgen Reipsch in Band LV vorgelegte, um das Osterfest zentrierte Ausschnitt aus Telemanns „Jahrgang ohne Recitativ“ zeigt den Komponisten von einer ganz anderen Seite. Der Jahrgang ist für das Kir-

chenjahr 1724/25 im Auftrag des Eisenacher Hofes entstanden, der auch die Texte vorgab: Die erste Hälfte des Jahrgangs (bis Exaudi) stammt aus der Dichterfeder des Eisenacher Regierungssekretärs Johann Friedrich Helbig (†1722), die zweite (von Pfingsten an) von dem am Ansbacher Hof tätigen renommierten Dichter Benjamin Neukirch. Der Verzicht auf Rezitativdichtung dürfte Teil des Auftrags an die beiden Verfasser gewesen sein; und wie die relative Einheitlichkeit der Textvorlagen vermuten lässt, kamen wohl weitere Maßgaben hinzu: In der Regel enthält jede Kantate fünf bis sieben Sätze, bestehend aus zwei Textpaaren Dictum (Bibelspruch) plus Arie (meist in dieser Abfolge) und (an beliebiger Stelle) einer oder mehreren Strophe(n) eines Kirchenliedes.

Offenbar hatte Telemann auf sehr beschränkte Kapellverhältnisse Rücksicht zu nehmen. 1724 bemerkt er in einem Brief, dass die hamburgische „Execution viel besser beschaffen [sei] als die Eisenachische, bey welcher ich mich sehr nach der Decke strecken muß“ (S. XIV). Telemann beschränkt sich auf eine Grundbesetzung von vier Sängern, zwei Violinen, Viola und Generalbass. Dicta und Arien sind in der Regel solistisch behandelt und so angelegt, dass den Sängern der vier Stimmlagen je ein Solo zufällt; nur in den – stets homophonen – Choralstrophen treten alle vier Sänger zusammen. Im Instrumentalpart ist die Bratsche meist als unthematische Füllstimme behandelt, die Violinen sind häufig unisono geführt, in den Arien duplieren sie oft die Singstimme. Das zweite Dictum jeder Kantate ist überdies nur zweistimmig gehalten. Die Singstimme wird hier von einem thematisch eigenständigen Basso obbligato begleitet, der in höherer Oktavlage von Violinen und Viola unisono verstärkt wird.

Den offenbar vorgegebenen Beschränkungen setzt Telemann einiges an konstruktiver Phantasie entgegen. Mit dem Wechsel der Besetzungsformen und des Satztypus gelingt es ihm, die Solosätze der einzelnen Kantaten unterschiedlich zu profilieren. Der gewich-

tigste Satz ist jeweils das erste Dictum: Hier wird stets textzeugtes thematisches Material vierstimmig instrumental exponiert und auf weite Strecken im doppelten Kontrapunkt durchgeführt. Bei den Arien tritt die Da-capo-Form in den Hintergrund, verschiedentlich begegnen Strukturtypen wie AABB, AB, ABC, gelegentlich erscheinen die Sätze auch als durchkomponierte Oden. Und wie immer zeigt sich Telemann inspiriert von Affekt und Bildlichkeit der Texte.

Gleichwohl setzten die äußeren Vorgaben Telemanns Erfindungsreichtum Grenzen. Spürbar stellt sich bei Betrachtung der Kantatenfolge der Eindruck einer gewissen Blässe und Gleichförmigkeit ein, zu dem die – auch nach Einschätzung des Herausgebers – oft etwas „spröde“ (S. XII) wirkenden Basso-obbligato-Stücke nicht wenig beitragen. Unvorteilhaft wirkt sich auch das Fehlen von Rezitativen aus (mit dem der Jahrgang um 1725 schon ein wenig aus der Zeit fällt). Nicht nur fehlt den Texten ein inhaltlich zwischen Dicta, Arien und Liedstrophen vermittelndes Element, man vermisst auch den musikalischen Kontrast zwischen ariosen und rezitierenden Formen; und es entfällt die modulatorische Funktion des Rezitativs, die eine freie Tonartenfolge der Kantatensätze ermöglicht: Selten reicht das Tonartenspektrum über die Dur- oder Mollvariante der Grundtonart und deren Dur- oder Mollparallele hinaus.

Die Quellenlage ermöglicht ein ähnlich einfaches textkritisches Verfahren wie bei der Edition des „Concerten-Jahrgangs“. Zwar liegen keine Telemann'schen Autographe vor, wohl aber stehen auch hier Partiturabschriften Heinrich Valentin Becks zur Verfügung, die mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Eisenacher Vorlagen zurückgehen. Sie dienen auch hier als Hauptquellen. Als wichtigste Nebenquellen treten Frankfurter Materialien (meist Stimmen) von Aufführungen im Kirchenjahr 1724/25 und aus späteren Jahren hinzu, teils ergänzt durch verstreut überlieferte einzelne Kantaten.

Auch hier werden Vorwort und Kritischer Bericht ihrer Aufgabe mit vorbildlicher Gründlichkeit gerecht. Noten- und Textfaksimiles veranschaulichen die Ausführungen. Ein wenig überraschend ist im Notenteil, dass bei den zweistimmigen Dicta mit Basso obbligato stets die den Bass jeweils in ihrer Oktavlage duplierenden Violin- und Viola-Stimmen in eigenen Systemen ausgedruckt sind – was schwerlich Telemanns eigener Partiturnotation entsprechen dürfte und auch in Becks Partituren (nach den Ausführungen auf S. XXXII und dem Faksimile auf S. XLVIII zu schließen) nur an den Satzanfängen angedeutet ist. Die Edition orientiert sich hier zusätzlich offenbar an den in Frankfurt ausgeschrieben Stimmen, die allerdings (wie bei Beck) im Bassschlüssel notiert sind, und speziell bezüglich der Schlüsselung und Oktavlage an einigen in der Leipziger Musikbibliothek und der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek erhaltenen Abschriften des Meeraner Kantors Christian Gottlieb Sensenschmidt (1714–1778), in denen die Violinpartie im Violinschlüssel erscheint (während die Viola hier pausiert) (vgl. S. XIV, XXXII und Faksimile S. L). Aus den Frankfurter Stimmensätzen übernimmt die Ausgabe auch Hinweise auf die Duplierung der Violinpartien durch Oboen, doch werden diese Besetzungsangaben im Partiturbild durch Kursivschrift ausdrücklich als „aufführungspraktischer Vorschlag“ (S. XXXI) des Herausgebers gekennzeichnet. Bezifferung tritt in Becks Abschriften (und deshalb auch im vorliegenden Band) nur sporadisch auf. Angesichts der Interpolation aufführungs-

praktischer Elemente aus den zeitgenössischen Materialien in Frankfurt, Leipzig und Hamburg fragt man sich allerdings, warum nicht auch die in den Frankfurter Orgel- und Cembalostimmen regelmäßig vorhandene Bezifferung (S. XXXI) in ähnlicher Weise als Herausgebervorschlag aufgenommen worden ist.

Beide Bände zeigen ein vorzügliches Druckbild und sind großzügig ausgestattet. Das Geleitwort der Editionsleitung und das Vorwort des Herausgebers sind auch in englischer Übersetzung beigegeben. Die Kritischen Berichte werden je durch einen umfangreichen Faksimileteil ergänzt. Beiden Bänden ist nach den Gepflogenheiten der Telemann-Ausgabe eine Generalbassaussetzung beigegeben, beim „Concerten-Jahrgang“ eine gut spielbare, am vierstimmigen Satz orientierte Bearbeitung von Wolfgang Hirschmann, beim „Jahrgang ohne Recitativ“ eine sehr einfache, auffallend geringstimmig gehaltene Ausarbeitung von Andreas Köhs. Wenngleich Generalbassaussetzungen heute bei einer reinen Partiturbildung für die Zwecke der Wissenschaft entbehrlich erscheinen, erinnern sie doch daran, dass der eigentliche Endzweck des Notenbildes seine klangliche Realisierung ist. Es wäre daher zu begrüßen, wenn das Institut für Musik der Universität Halle-Wittenberg und das Telemann-Zentrum Magdeburg als die Herausgeber-Institutionen zusammen mit dem Bärenreiter-Verlag Wege fänden, zu der einen oder anderen Kantate auch Aufführungsmaterial für die musikalische Praxis vorzulegen. (Dezember 2017) *Klaus Hofmann*