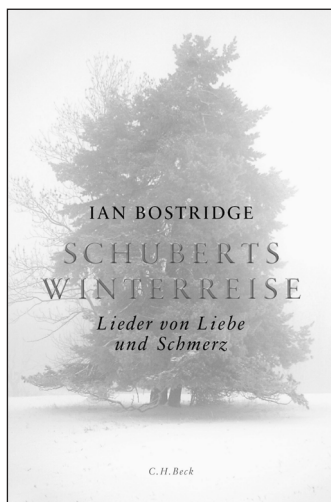


## Ian Bostridge

Schuberts Winterreise.  
Lieder von Liebe und  
Schmerz. Aus dem  
Englischen von Annabel  
Zettel.



München: C. H. Beck 2015,  
405 S., Abb., Notenbsp., geb.,  
29.95 EUR  
ISBN: 978-3-406-68248-3

Im Jahre 1985 trat Ian Bostridge erstmals öffentlich mit Schuberts *Winterreise* vor einem kleinen Kreis von Freunden, Lehrern und Kommilitonen am St. John's College Oxford auf. Damals war noch nicht abzusehen, dass der junge Geschichtsstudent einmal eine Karriere als international gefragter Tenor und Liedinterpret einschlagen würde. Erst nach seiner Promotion Anfang der 1990er-Jahre begann Bostridges beispiellose Sängeraufbahn als absoluter Seiteneinsteiger und ohne jegliche musikalische Ausbildung. Schuberts *Winterreise*, so scheint es, stand von Anfang an gewissermaßen im Fokus seines künstlerischen Schaffens. Schon rein statistisch betrachtet hat Bostridge – nach eigener Aussage – Schuberts Liederzyklus öfter aufgeführt als jedes andere Stück seines Repertoires. Rund drei Jahrzehnte „anhaltende Leidenschaft für die *Winterreise*“, wie es der Sänger in seiner Einleitung selbst formuliert, sind in dieses so wunderbar kurzweilig geschriebene Buch eingeflossen, das der Münchner C. H. Beck Verlag in deutscher Übersetzung (englische Originalausgabe: *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*) sowie in einer sehr hochwertig gebundenen Ausgabe herausgebracht hat.

Eines vorweg: Wer etwas über die Musik von Schuberts *Winterreise* erfahren will, sollte zu den einschlägigen musikwissenschaftlichen Publikationen greifen. Bostridges Perspektive auf die 24 Lieder ist eine komplett andere, nämlich eine ganz persönliche Sichtweise fernab strukturanalytischer Exegesen, geprägt von den jahrelangen Erfahrungen als Liedinterpret und von einem enormen Wissensreservoir als promovierter Historiker. Der Sänger möchte sich dem Zyklus, wie er schreibt, „phänomenologisch“ (S. 13) nähern, indem er eben nicht die musikalische Analyse, sondern sowohl die subjektive als auch die kulturell geprägte Erlebniswelt von Künstlern und Zuhörern in den Mittelpunkt stellt. Es geht um die historischen Kontexte, aber auch um die aktuellen Bezugspunkte, um die literarischen, visuellen, psychologischen oder auch politischen Zusammenhänge. Gerade deshalb hebt sich diese Publikation, die sich den tradierten Regeln eines Sachbuches so eigenwillig entzieht, von all den wissenschaftlichen Studien auf eine erfrischend unkonventionelle Art und Weise ab.

Dennoch wird dem Leser bei der Lektüre einiges an Aufmerksamkeit abverlangt. Die Gliederung des Buches ist zunächst leicht verständlich gestaltet: Nach einer knappen Einleitung wird jedem der 24 Lieder gemäß der zyklischen Abfolge ein eigenes Kapitel gewidmet. Wie eine Art Entree sind jedem Kapitel die Anfangstakte des zu besprechenden Liedes als Notenincipit sowie der komplette Strophenstrophentext vorangestellt. Innerhalb der Kapitel entfaltet Bostridge

ein zuweilen höchst komplexes Beziehungsgeflecht, welches, wiederum kapitelübergreifend, einen roten Faden kaum erkennen lässt. Ausgehend von der Musik, der literarischen Textvorlage oder den politischen wie zeithistorischen Kontexten werden in jedem Kapitel von Bostridge ganz unterschiedliche Themen oder Aspekte aufgegriffen und in ihrem kulturgeschichtlichen Horizont diskutiert. So widmet sich der Autor beispielsweise ausführlich dem (für den Zyklus zentralen) Begriff der Fremde bzw. des Fremdseins (1. Kapitel, „Gute Nacht“), der Einsamkeit (12. Kapitel, „Einsamkeit“) oder der Kulturgeschichte des Weinens (3. Kapitel, „Gefrorne Tränen“). In anderen Kapiteln werden Zusammenhänge zum romantischen Natur-Topos (5. Kapitel, „Der Lindenbaum“), zum globalen Klimawandel (7. Kapitel, „Auf dem Flusse“), zur Metaphysik von Eisblumen (11. Kapitel, „Frühlingstraum“) oder zur Ikonographie der Krähe aus kunsthistorischer Perspektive (15. Kapitel, „Die Krähe“) elaboriert. Daneben werden auch immer wieder biographische Aspekte des Komponisten aufgegriffen, unter anderem die in der Schubert-Forschung oft diskutierte Frage seiner sexuellen Orientierung. Da die Einzelkapitel nicht einer rahmenden narrativen Linie folgen, lassen sie sich durchaus als in sich geschlossene Einheiten lesen, was sich vor allem für eine Lektüre über einen längeren Zeitraum sehr gut eignet. Immerhin sind rund 400 Seiten zu bewältigen, wobei Bostridge den Liedern ganz unterschiedlich viel Raum gibt – dem Lied „Rückblick“ (8. Kapitel) sind nicht einmal zwei ganze Seiten gewidmet.

Mit der ihm eigenen Sprache, die ganz auf wissenschaftliches Fachvokabular verzichtet, gelingt es Bostridge, ein außerordentlich breites Publikum anzusprechen und den Leser in seine ganz persönliche Schubert-Welt mitzunehmen. Am Ende sind es vielleicht gar nicht so sehr die aufgerufenen und mit profunder Wissenskenntnis diskutierten Topoi rund um Schuberts *Winterreise*, sondern die zahlreichen Anekdoten aus dem Alltagsgeschäft eines vielfach preisgekrönten Spitzensängers, die der Lektüre ihren unterhaltenden Charakter verleihen. In dieser Hinsicht hervorzuheben sind auch die vielen, teils farbigen Abbildungen, von den bekannten romantischen Gemälden eines Caspar David Friedrich bis hin zur Standfotografie mit Tippi Hedren aus Alfred Hitchcocks Horrorfilm *Die Vögel*. Bostridge verzichtet in seiner Darstellung auf einen Fußnotenapparat. Die verwendete – überwiegend anglo-amerikanische Forschungsliteratur – wird im Anhang separat nachgewiesen.

Karsten Bujara

**Musikgeschichte  
zwischen Ost und West:  
von der ‚musica sacra  
bis zur Kunstreligion.  
Festschrift für  
Helmut Loos zum  
65. Geburtstag.**  
Hrsg. von Stefan Keym und  
Stephan Wünsche.



Leipzig: Leipziger Universitäts-  
verlag 2015. 782 S., geb., Ill.,  
Noten, 64.00 EUR  
ISBN 978-3-86583-958-9

Seltsam dünkt zunächst, dass die längst überwunden geglaubte oder gewünschte fragwürdige Sitte, Festschriften für einen verehrten Hochschullehrer spätestens anlässlich von dessen Erreichung des Emeritierungsalters herauszugeben, hier so weitergeführt scheint, als lebten wir noch in den tiefsten Zeiten der Ordinarien-Universität. Mit diesem heutzutage nicht mehr ganz so gebräuchlichen akademischen Buchtypus ließen sich früher ganze Wände von Bibliotheken füllen, und es gibt unter dessen Exemplaren (wie auch unter denen des Typus Doktorarbeit) wenige unverwüsthliche Jahrhundertwerke, deren Referenzqualität nachhaltig ist, manchmal allerdings auch zum Nachteil von immer wieder erforderlichen Innovationsschüben innerhalb der Zunft. Gut gemeinte Universitätsreformen, die zu einem zivilen Umgang zwischen Lehrenden und Lernenden führen wollten und deren Opfer nicht nur die Talare als äußeres Würdezeichen sein sollten, sondern zu deren Errungenschaften auch die Einrichtung des Seminarbetriebs als Zeichen einer inneren Enthierarchisierung zählen sollten, blieben immer wieder stecken und alte Autoritätsverhältnisse erlebten fröhliche Urstände.

Nicht so hier, denn trotz des äußerlichen Gewands einer Festschrift mit Tabula gratulatoria verbirgt sich in diesem akademischen Sammelband doch eine etwas andere Geschichte, und dieser Hintergrund sollte dazu führen, dass dieser Band in das Alphabet jener Festschriften von Rang mit hoher Referenzqualität eingegliedert werden kann. Denn die Bedeutung und das Besondere der akademischen Laufbahn von Helmut Loos ist nicht etwa ihr autoritärer Charakter oder die Ausprägung autoritärer innerinstitutioneller Verhältnisse, sondern eher deren Überwindung in den Formen einer fröhlichen und Neuland eröffnenden Wissenschaft. Nicht autoritär, sondern autoritativ und mit Gespür für das historisch Mögliche und Angemessene hat Loos dafür gesorgt, dass spätestens seit dem Beginn der Neunzigerjahre, und zusammenfallend mit der Verlegung seines Arbeitsschwerpunkt aus dem Rheinland nach Chemnitz und Leipzig, eine erst wiederzuentdeckende kulturgeschichtliche Einheit, die Mittel- und Osteuropas, wieder ins musikgeschichtliche Blickfeld geriet. Deren westlichstes Glied war (und ist?) Deutschland, und deren östliche Grenze sollte nicht unbedingt vor Russland gezogen werden (aber das hing und hängt weiterhin auch vom Verhalten Russlands ab, im Moment wollen seine herrschenden Politiker lieber Eurasier als Europäer sein). Dieser Kulturraum wurde nun aber nicht nur, wie früher üblich, von Deutschland aus entdeckt und bearbeitet, sondern Loos' Bestreben war es, die der Bevormundung durch sowjetrussische Doktrinen (einer scheußlichen Karikatur von

Marxismus) entronnenen Musikwissenschaftler aus Osteuropa in den Aufbau eines – wenn auch nicht institutionell abgesicherten, so doch stetigen und arbeitsintensiven – Diskussionszusammenhangs miteinzubeziehen. Dass ihm dies gelungen ist, bezeugen die vielen Beiträge von Wissenschaftlern aus diesen Ländern und die entsprechend herzlichen Dankesworte aus Bukarest und Lemberg, die als Würdigungen diesen Band eröffnen.

Eines der großen Generalthemen, die das wissenschaftliche Wirken von Loos bestimmen, ist denn auch die Musikgeschichte Mittel- und Osteuropas, und es wird in diesem Band durch das letzte, große, 200 Seiten umfassende Kapitel repräsentiert, in dem vorwiegend osteuropäische Forscher zu Wort kommen, die mit zahlreichen Hinweisen und Korrekturen ein lebendiges Bild der über Jahrhunderte währenden Wechselbeziehungen innerhalb dieses Kulturraums geben. Beispielsweise kann Tibor Tallián gegen die in deutschen Lexika sich hartnäckig haltende Behauptung, der Geiger und Komponist Joseph Joachim sei im österreichischen Burgenland geboren und vornehmlich durch das Musikzentrum Wien von früh auf geprägt worden, die ungarischen Wurzeln seines lebenslangen Schaffens aufdecken. Ebenso kann an den Beispielen der Konzertreisen berühmter Virtuosen wie Clara Schumann und Henrik Wieniawski oder des reisenden Wirkens von Dirigenten und Komponisten der künstlerische Austausch innerhalb der mittelöstlichen Regionen Europas veranschaulicht werden. Genauer ist über das Schaffen des schlesischen, auch in Warschau wirkenden Komponisten Joseph Elsner (1769–1854) durch das forschungsgeschichtlich orientierte Porträt von Remigiusz Po piech zu erfahren, in dem Elsner nicht nur als Lehrer Chopins vorgestellt wird, sondern auch als eigenständiger Komponist, u. a. sakraler Werke.

Nicht alle Beiträge von zum Teil sehr engen Weggefährten von Loos sind in markanter Weise bahnbrechend oder wollten es auch nur sein. Viele Autoren begnügen sich mit kleineren gewinnbringenden und erkenntniserweiternden Hinweisen, Ergänzungen und Korrekturen bereits bestehender Einsichten oder verfestigter Legenden. Hier können Spezialisten und Generalisten fündig werden und müssen selbst nach den sie interessierenden Perlen tauchen. Eine Konsultation des fein gegliederten Inhaltsverzeichnisses (einschbar auf der Website des Leipziger Universitätsverlags: [www.univerlag-leipzig.de](http://www.univerlag-leipzig.de)) wird hier manche Tür öffnen. Die drei anderen großen Rubriken des Bandes, die mit Loos' Arbeitsschwerpunkten korrespondieren, sind: an erster Stelle das dominante Gebiet der sakralen Musik. Hier werden aus allen Perioden der mittelöstlichen Musikgeschichte Europas von der Renaissance bis zur Moderne anhand spezieller Fragen zu Komponisten und deren einzelnen Werken

sogar letzte Winkel, blinde Flecken und unterbelichtete Aspekte untersucht. Die Fülle ist überraschend und auch für Nicht-Spezialisten in den jeweiligen Fällen zur Erweiterung des musikgeschichtlichen Horizontes sehr zur Lektüre zu empfehlen. Es reicht von Schütz in Danzig und einem Motettenvergleich von Lassus und Mažulius über Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Draeseke bis zu Weberns Rosegger-Vertonungen, Schönbergs biblischen Dichtungen und Kompositionen in Amerika und Werken von Henryk M. Górecki.

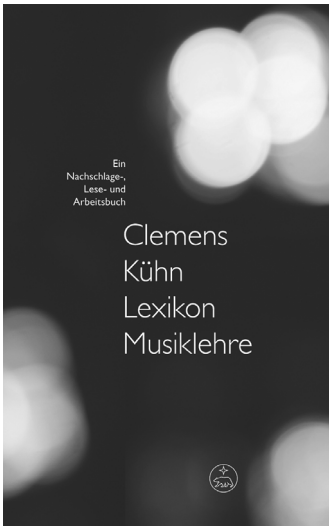
Die 2. Rubrik ist, um es pauschal zu sagen, der Ideologiekritik gewidmet, d. h. der Erläuterung und Kritik aller möglichen und unmöglichen Diskurse, die sich an Musik als Kunstrichtung heften, um sie weltanschaulich zu überhöhen und in nationale oder soziale Verengungen zu treiben. Auch der Gattung Werkanalyse, wie sie von Loos durchaus im traditionellen Sinn gepflegt wird, wird hier eine beachtliche Referenz erwiesen, diesbezügliche Beiträge reichen von Buxtehudes Orgelwerken bis zu Gubaidulinas Klavierkonzert *Intrositus*, wobei Schumanns Werken, wie auch in den anderen Teilen des Bandes, stets eine besondere Aufmerksamkeit zugutekommt. Sogar die problematischen Hirngespinnste einer „digital humanities“ genannten neuen Erscheinung auf dem Markt der Möglichkeiten musikwissenschaftlicher Perspektiven werden quasi als Gong zur letzten Runde unter „Varia“ noch ausgebreitet. Die Leipziger Autorin Charlotte Schubert fragt sich selbst, ob sie sich damit auf dem Weg nach Atlantis, das bekanntlich unterging, befindet. Den Band beschließt ein imposantes Verzeichnis der Schriften von Helmut Loos, das nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ durch Weite der Themenstellungen und Breite der Textsorten besticht.

Peter Sühring

### Clemens Kühn

Lexikon Musiklehre. Ein Nachschlage-, Lese- und Arbeitsbuch.

Clemens Kühns *Lexikon Musiklehre* ist eigentlich kein Lexikon. Es erfüllt nicht die Funktion einer komprimierten und neutralen, dafür aber möglichst vollständigen Darstellung musikalischer Begriffe. Wie Kühn gleich auf der ersten Seite klarstellt, ist sein *Lexikon* vielmehr eine *Musiklehre*, die lediglich in der äußeren Form eines Lexikons daherkommt. Der Autor möchte, dass das Buch nicht nur zum Nachschlagen, sondern auch zum Lesen und Arbeiten genutzt wird. Die Texte sind daher weder als knappe Definitionen noch als wissenschaftliche Abhandlungen der behandelten Themenfelder zu sehen, sondern vielmehr als Beschreibung grundlegender musikalischer Zusammenhänge, sortiert nach zentralen Begriffen. Prägend für den Charakter als „Lesebuch“ ist der ureigene, sehr persönliche, kurzweilige und erzählende Sprachstil, der so typisch ist für Kühns



Kassel u. a.: Bärenreiter 2016.  
320 S., Broschur, Notenbsp.,  
25.70 EUR  
ISBN 978-3-7618-2337-8

zahlreiche musiktheoretische Publikationen. Zum „Arbeitsbuch“ wird das *Lexikon Musiklehre* durch sogenannte „Anregungen zum Weiterarbeiten“ (Aufgaben, Musikbeispiele) und Lesehinweise, die es zu vielen Artikeln gibt, und die den Leser zum praktischen Tun bzw. zur inhaltlichen Vertiefung anregen sollen.

Das Buch ist wie ein Lexikon angelegt. Eine Kopfzeile mit dem aktuellen Buchstaben oder Eintrag wäre allerdings hilfreich gewesen, um sich beim Durchblättern schnell orientieren zu können. Die Artikel sind mit vielen – meist kurzen und prägnanten – Notenbeispielen versehen, die stets im Text aufgegriffen und besprochen werden. Außerdem gibt es etliche interessante und lehrreiche Zitate aus wichtigen historischen Schriften und Quellen. Neben dem eigentlichen Lexikon, bestehend aus über 200 Begriffen, findet man 16 „eingeschobene“ ausführliche Lesetexte, die sich grundsätzlichen musiktheoretischen Fragestellungen widmen (z. B. „zur Analyse von Musik“, „Chromatik und Diatonik“ oder „Technik und Ästhetik“) und sich in der Regel auf die jeweiligen vorhergehenden Artikel beziehen. Dank eines eigenen Verzeichnisses der eingeschobenen Texte, können diese leicht aufgespürt werden. Sehr sinnvoll ist auch das Register mit jenen Fachbegriffen, die keinen eigenen Eintrag bekommen haben, aber trotzdem erwähnt werden.

Die allgemeine Musiklehre hat den Ruf einer trockenen und musikfernen Unterweisung, die systematisch alle relevanten Grundlagen der Musik – von der Notenschrift bis zur elementaren Formenlehre – durchexerziert. Kühn knüpft in seinem Lexikon zwar an die Inhalte dieser Lehrtradition an, versucht aber durch den ungewöhnlichen lexikalischen Aufbau und einen starken Bezug auf Musikbeispiele, sein Thema sehr praxisnah und lebendig zu gestalten. Der Anspruch an die Vorkenntnisse der Leser ist allerdings deutlich höher als in typischen allgemeinen Musiklehren. Sie sollten bereits mit der Notenschrift und dem Tonsystem vertraut sein. Die Inhalte der Artikel entstammen zum größten Teil den traditionellen Musiktheorie-Disziplinen Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre, ohne natürlich diese Bereiche erschöpfend abzudecken. Es wird vielmehr ein solides Grundwissen der musiktheoretischen Sachverhalte und Fragestellungen vermittelt. Kühn geht es in erster Linie darum, die erläuterten Begriffe als Schlüssel für ein lebendiges und sinnhaftes Musikverständnis und -erlebnis zu nutzen. Jede Zeile des Buches atmet die Idee, dass das Kennenlernen von Fachausdrücken kein Selbstzweck sein darf, sondern die intellektuelle und emotionale Kommunikation mit der Musik ermöglichen und vertiefen soll – egal, ob es um „Akkorde“, den „Lamentobass“, den „Rhythmus“ oder die „Zwölftonmusik“ geht. Wie kein Zweiter versteht es Clemens Kühn, Musik interessant, abwechslungsreich und gleichzeitig verständlich

darzustellen und zu deuten. Gegenüber den verschiedenen aktuellen Strömungen in der Musiktheorie versucht er, weitgehend neutral zu bleiben, wobei seine musiktheoretische „Heimat“ in der Funktions- theorie sowie die traditionelle Abgrenzung zwischen den Fächern Harmonielehre und Kontrapunkt immer wieder durchscheinen.

Das *Lexikon Musiklehre* gleicht einem Spagat: Es versucht, Lexikon, Lese- und Studienbuch in einem zu sein. Es möchte nicht nur erklären, sondern auch problematisieren. Außerdem soll die Musik selbst nicht zu kurz kommen. Auch wenn diese Konzeption utopisch ist, muss man anerkennen, dass dem Autor das Vorhaben über weite Strecken erstaunlich gut gelingt. Die einzelnen Artikel beinhalten wichtige Definitionen und Informationen und thematisieren zumindest ansatzweise die historische Reichweite der jeweiligen Begriffe.

Das Buch richtet sich an interessierte Laien und Musikliebhaber, die allerdings über allerhand Grundkenntnisse und eine profunde Literaturkenntnis verfügen sollten, um es im Selbststudium nutzen zu können. Das Lösen der Aufgaben dürfte für diese Lesergruppe nicht immer machbar sein. In erster Linie denkt Kühn vermutlich an Musikstudenten und besonders an Musiklehrer, denen das *Lexikon Musiklehre* Ideen vermitteln soll, wie sie mit Hilfe von grundlegenden musiktheoretischen Denkweisen und Begriffen sinnerfüllt und gewinnbringend über Musik reden können, ohne in ein unfundiertes „Geschwafel“ oder in selbstverliebte analytische Detailarbeit zu verfallen.

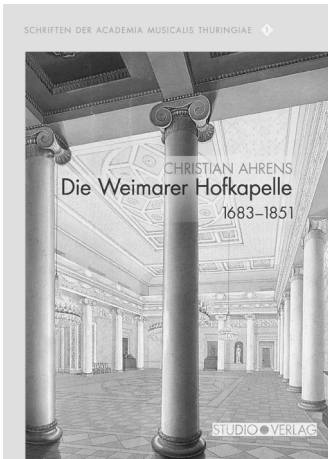
Johannes Kohlmann

### Christian Ahrens

Die Weimarer  
Hofkapelle 1683–1851.  
Personelle Ressourcen  
– Organisatorische  
Strukturen – Künstlerische  
Leistungen.

Die Weimarer Staatskapelle ist heute eines der traditionsreichsten deutschen Orchester. Ihre historische Bedeutung bis ins 19. Jahrhundert erlangte sie allerdings nicht durch Qualität, Virtuosität oder ein bürgerlich-öffentliches Konzertleben wie Großstadtorchester in Frankfurt, Paris, London oder Wien. In der Residenzstadt Weimar mit ihren wenigen tausend Einwohnern lag der künstlerische Schwerpunkt bis ins späte 19. Jahrhundert eher auf der Oper und dem Theater. Dass trotz der Mittelmäßigkeit des damaligen „Hofkapelle“-Ensembles ausgesprochen viele Quellen über seine Organisation und Mitglieder erhalten geblieben sind, ist u. a. der frühen Selbstvermarktungsstrategie Weimars als kulturelle Metropole seit Goethes Ankunft zu verdanken.

Auch aus diesem Grund wurde die Weimarer Hofkapelle bereits zum Gegenstand etlicher Schriften. Christian Ahrens möchte mit seiner akribischen Studie die Aktivitäten der Hofkapelle in das gesamte Weimarer Musikleben vom 17. bis 19. Jahrhundert einbetten.



Sinzig: Studiopunktverlag 2015  
 (Schriften der Academia Musicae Thuringiae 1). 652 S., geb.,  
 68.00 EUR  
 ISBN 978-3-89564-166-4  
 (Auch als E-Book erschienen  
 zu 29.00 EUR)

Sein Fokus liegt dabei nicht auf den musikästhetischen Leistungen der Hofkapelle und ihrer Rezeption, sondern auf ihrer Institutions- und Sozialgeschichte. Ihm geht es zum einen um die Bedeutung der einzelnen Musikformationen für die Entwicklung einer eigenständigen Orchesterkultur, zum anderen um die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Musiker.

Nicht zuletzt infolge des „Sonderforschungsbereichs 482: Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ (von 1998 bis 2010 gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft) zählt die Weimarer Hof- und Stadtgeschichte zu einem der besterforschten Themen in Deutschland. Dennoch kann Ahrens diesen Forschungen, auch aufgrund seines weiter gesteckten zeitlichen Rahmens und umfangreicher Archivstudien, neue Ergebnisse hinzufügen. Doch kann der Fokuswechsel – weg von der Ästhetik hin zur Alltagsgeschichte eines höfischen Kleinstadtorchesters – den methodischen Ansprüchen der Sozial- und Kulturgeschichte gerecht werden?

In Ahrens' Blick geraten nicht nur die angestellten Hofkapellisten, sondern auch die Stadtmusiker und die von der Musikwissenschaft wenig beachteten Hautboisten-Corps. Ihre soziale, wirtschaftliche und individuelle Situation wird anhand von Rechnungsbüchern, Anstellungsverträgen und Disziplinarfällen in Beziehung gesetzt zu einer Hofkultur, die eher knapp bei Kasse war. Obwohl die Hofkapelle bis ins 19. Jahrhundert auf die Hautboisten und Stadtmusiker angewiesen war, staffelte die Hofverwaltung deren Gehälter. Dies führte nicht selten zu Neid und Konflikten, auf die Regularien oder Disziplinarurteile folgten. Die bisherige Forschung nahm keine derartige deutliche Differenzierung zwischen diesen Berufsgruppen vor. Manche Frage nach der historischen Aufführungssituation (wie etwa der von Bachs Weimarer Kantaten) ließ sich bisher nicht eindeutig beantworten. Ahrens konnte durch seine Recherche herausarbeiten, dass die Hofmusiker in sparsameren Zeiten durch städtische Musiker komplettiert wurden. Viele Musiker beherrschten mehrere Instrumente und changierten zwischen Streichern und Bläsern – und zwar in den städtischen wie höfischen Ensembles.

So untersucht Ahrens nicht nur die Weimarer Hofkapelle, wie der Titel missverständlich formuliert, sondern sämtliche Weimarer Musikerformationen von 1683–1851. Allerdings lässt der Autor seine Leser darüber im Dunkeln, wieso er den Zeitraum von der Neugründung durch die Brüder Wilhelm Ernst und Johann Ernst III., die Herzöge von Sachsen-Weimar, bis zur Suspendierung Hippolyte Chélarde gewählt hat. Das Ende von Liszts Kapellmeisterschaft wäre musikhistorisch sinnvoller gewesen, zumal mit der Uraufführung von Wagners *Lohengrin* (1860) noch eine der wenigen Sternstunden der Weimarer Kapelle hätte erwähnt werden können.



Ein Kapitel widmet sich den Trompetern, die zusammen mit den Paukern im Krieg und bei repräsentativen Anlässen unverzichtbar waren, der Politisierung ihrer Privilegien im sogenannten „Trompeterstreit“ von 1699/1700 und den Schicksalen fußkranker oder gelähmter Trompeter. Ein anderes Kapitel untersucht die Stadtmusiker, die beständig im Streit mit der Hofverwaltung oder ab 1804 mit den Regiments-Hautboisten lagen, den Waldhornisten oder den Hautboisten, die erst 1780–83 in die Hofkapelle aufgenommen wurden.

Die Ausführungen über die Hofkapelle thematisieren den „Kapellstreit“ von 1719 um den autokratischen Herzog Wilhelm Ernst und berichten von Regelwerken, Problemen mit Alkohol oder „Rüpelhaftem Benehmen“, Besoldungs- und Anstellungsverhältnissen, von Schulden und der Hinterbliebenensorge. Ahrens' Interesse an Disziplinarsachen verliert sich allzu häufig in der anekdotischen Aktenparaphrase. So sucht er kaum die Auseinandersetzung mit der kulturgeschichtlichen Frühneuzeitforschung zur Akzeptanz von Gewalt und Alkoholkonsum oder der Funktion eines sozialen Habitus in der ständischen Gesellschaft. Wie ändert sich etwa die soziale Stellung der Weimarer Musiker im Übergang von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft? Stattdessen werden frühneuzeitliche Sozial- und Disziplinarkonflikte allzu oft mit dem Maßstab einer überzeitlichen Alltagsmoral bewertet. Was bleibt, ist das anachronistische Bild unzufriedener Musiker, die sich durch ihre höfische Abhängigkeit nicht als Künstler in den Gesamtklang einer Kapelle einbringen, sondern mit „Desinteresse an deren Reputation“ (S. 297) unkooperativ und egozentrisch handeln. Engstirnig sei auch die herzogliche Leitung gewesen, die etwa ohne Sinn für künstlerische Belange Chélarde „fortschrittlichere“, weil dem Orchester zugewandte Dirigierweise ablehnte.

Der Band wird durch zahlreiche Tabellen über Herzöge, Kurfürsten, Kapellbesetzungen, Besoldungen, Weimarer Lebensmittelpreise sowie durch Quellentexte und einen Personenindex ergänzt. Hinsichtlich der technischen Standards lässt das Buch etwas zu wünschen übrig: So stolpert der Leser nicht nur über zahlreiche Druckfehler, sondern auch über den Beleg eines Goethe-Briefs durch Internet-Quellen. Insgesamt bietet die Studie aber einen wertvollen Steinbruch bekannter und unbekannter Informationen über die soziale Lage der oft enorm bedürftigen Musiker von Johann Samuel Drese bis Franz Liszt. Eine neue Synthese auf der Höhe der jüngeren kulturgeschichtlichen Forschung gelingt jedoch nicht. Aber vielleicht ist das auch nicht Ahrens' Anspruch.

Beate Agnes Schmidt

**Sachlexikon des Musiktheaters. Praxis. Theorie. Gattungen. Orte.**  
Hrsg. von Arnold Jacobshagen und Elisabeth Schmierer.



Laaber: Laaber 2016. 667 S., geb., Abb., 78.00 EUR  
ISBN 978-3-89007-781-9

Das *Sachlexikon des Musiktheaters*, herausgegeben von Arnold Jacobshagen und Elisabeth Schmierer, möchte eine Lücke schließen. Im Vorwort formulieren die Herausgeber den Anspruch, es sei ein Nachschlagewerk, „welches das Musiktheater in Geschichte und Gegenwart nach Sachgebieten systematisch analysiert und alphabetisch vorstellt“. Hierbei richtet es sich nicht nur an interessierte Laien, „sondern ist als Kompendium für angehende Sänger, Orchestermusiker, Dirigenten, Dramaturgen oder Regisseure ebenso konzipiert wie für Studierende und Lehrende an Universitäten, Hochschulen und weiterführenden Schulen.“ Inhaltlich soll sich das Lexikon vornehmlich auf die „Bühnenpraxis“ und die „institutionellen, ökonomischen, rechtlichen, baulichen, bühnentechnischen und gesellschaftlichen Dimensionen des Musiktheaters“ fokussieren.

Das *Sachlexikon des Musiktheaters* basiert zu fast zwei Dritteln auf zwei 2002 ebenfalls im Laaber Verlag erschienenen Werken der beiden Herausgeber: auf dem Handbuch *Praxis Musiktheater* (Jacobshagen) und dem *Lexikon der Oper* (Schmierer). Die aus diesen Bänden übernommenen Artikel wurden „umfassend überarbeitet und aktualisiert“. Über ein Drittel der Artikel wurde neu geschrieben von Autoren, von denen viele aus der Praxis des Opernbetriebs kommen. Die 841 Stichwörter „umfassen die Sparten, Gattungen und Genres des Musiktheaters der europäischen und angloamerikanischen Tradition einschließlich des Balletts und Tanztheaters“. Außerdem werden alle professionell betriebenen Musiktheater Deutschland sowie die wichtigsten internationalen Opernbühnen vorgestellt.

Die Herausgeber haben ein informatives und von viel Sachkenntnis geprägtes Werk vorgelegt, das dem im Vorwort anklingenden Anspruch der Wissenschaftlichkeit jedoch nur teilweise gerecht werden kann. Die große Anzahl der Stichwörter, die in nur einem Band zusammengeführt werden, bedingen bisweilen eine nicht ganz nachvollziehbare Knappheit. So werden z. B. in dem Artikel über die Hamburgische Staatsoper (S. 244) die Namen Gustav Mahler, Eugen Jochum und Horst Stein nicht erwähnt.

Neben den Stichwörtern zu technischen Ausstattungen, neben musiktheoretischen und musikpraktischen Fachwörtern, Berufen und Institutionen tauchen viele Begriffe aus dem Arbeitsrecht auf, die verdeutlichen, wie die Verhältnisse zwischen den Künstlern und den Betreibern von Opernhäusern geregelt sind (z. B. die Nichtverlängerungsmittelung, S. 375). In den Artikeln über die verschiedenen Berufe an einem Opernhaus fällt auf, dass immer wieder von einer Bezahlung nach Bundesangestelltentarifvertrag (BAT) die Rede ist, obwohl dieser schon seit 2006 durch den TVöD ersetzt wurde (z. B. S. 307 oder S. 545). Gleichwohl gibt es einen Eintrag zum Tarifvertrag für den öffentlichen Dienst (TVöD). Außerdem beziehen sich die Angaben teilweise auf Berufe, die eher nach NV Bühne (Normalvertrag Bühne) bezahlt werden, also einem anderen Tarif

(z. B. Mitarbeiter des Künstlerischen Betriebsbüros). Hier hätte man sich etwas mehr Sorgfalt gewünscht.

Das umfangreiche Literaturverzeichnis am Ende des Buches (S. 633–654) genügt dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit. Hier werden alle fündig, die sich über Teilaspekte des Opernbetriebs eingehender informieren wollen. Hingegen scheinen die Literaturhinweise, die sich an einige der Artikel direkt anschließen – nach Stichprobenprüfung – wenig aktuell zu sein. So nennen die Literaturangaben, die den Artikel über die Oper Hamburg ergänzen, als letzten Eintrag eine Veröffentlichung von 1998, bei München ist es 2001, bei Dresden 1995 und bei New York 1989.

Insgesamt hat man den Eindruck, dass die Herausgeber sich zu viel vorgenommen haben, indem sie alle Themenbereiche, die die Oper berührt, abdecken wollten. Hier wäre sprichwörtlich weniger mehr gewesen. Man hätte vielleicht den gesamten Bereich der Musik aus dem Lexikon herausnehmen und einem eigenen Band zuführen sollen. Über Theorie und Praxis der klassischen Musik und die der Oper im Besonderen gibt es eine unüberschaubare Vielzahl an Literatur. Man hätte Artikel wie „Arie“ oder „Belcanto“ verloren, aber das eigentlich Interessante des vorliegenden Bandes – die Technik, die Berufe, die Institutionen, die arbeitsrechtlichen und sozialen Bedingungen – hätte an Schärfe gewonnen. Denn hier hierin liegt die Stärke des Bandes und der Grund, warum es als Nachschlagewerk empfehlenswert ist.

Alles in allem ist das *Sachlexikon des Musiktheaters* ein lobenswertes Buch. Es informiert gründlich und facettenreich über den Betrieb der Oper. Die Artikel liefern bei aller gebotenen Kürze die wesentlichen Informationen und sind verständlich geschrieben. Trotz der genannten Einschränkungen ist das *Sachlexikon des Musiktheaters* in seiner Art eine Bereicherung der Literatur über die Oper und als Nachschlagewerk allen Operninteressenten zu empfehlen.

Holger Winkelmann-Liebert

### Wilfried Gruhn

Wir müssen lernen,  
in Fesseln zu tanzen.  
Leo Kestenbergs Leben  
zwischen Kunst und  
Kulturpolitik.

Leo Kestenberg (1882–1962) ist heute bekannt als ein – zeitgemäß formuliert – „Bildungspolitiker“ der Weimarer Republik, der mit großem Engagement in den 1920er-Jahren eine Reform des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen, Musik- und Hochschulen durchsetzte. Gleichwohl war er mehr als nur ein Verwaltungsbeamter des preußischen Staates. Er war, wie bereits der Untertitel *zwischen Kunst und Kulturpolitik* andeutet, sowohl ein ausgezeichneter Pianist, der u. a. bei Ferruccio Busoni Unterricht erhalten hatte und in den 1910er-Jahren eine vielversprechende Virtuosenkarriere begann, als auch ein Intellektueller, der sich die kulturelle Bildung der Arbeiter auf die Fahnen geschrieben hatte. Wilfried Gruhn hat nun



Hofheim: Wolke 2015. 238 S., geb., Ill., 28.00 EUR  
ISBN 978-3-95593-062-2

eine lesenswerte Biographie dieses außergewöhnlichen Mannes verfasst, der in einer bewegten Epoche mehrfach gezwungen war, seine geordneten Lebensverhältnisse aufzugeben und andernorts neu zu beginnen.

1882 als Sohn jüdischer Eltern im ungarischen (heute slowakischen) Rosenberg geboren, erlebte Kestenbergs Weltkrieg und Novemberrevolution, engagierte sich in Berlin für die Freie Volksbühne und die Volksbildung, wurde schließlich Ende des Jahres 1918 zum Referenten für Musik im preußischen Kulturministerium ernannt, wo er eine umfangreiche Tätigkeit auf vielen Gebieten der Musik entfaltete. Unmittelbar nach seinem 50. Geburtstag im Dezember 1932, ein halbes Jahr nach dem Staatsstreich in Preußen, versetzte man ihn in den einstweiligen Ruhestand. Kurz nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten emigrierte Kestenbergs im März 1933 nach Prag, wo er sich zunächst mit Vorträgen und der Produktion von Radiosendungen über Wasser hielt, ehe er 1934 die Gründung einer „Gesellschaft für Musikerziehung“ initiierte, deren Sektion „Ausländische Beziehungen“ er leitete. 1938 flüchtete Kestenbergs nach Palästina, wo er bis zu seinem Lebensende blieb.

All dies schildert Wilfried Gruhn in eher nüchterner Sprache (der recht pathetische Haupttitel des Buches *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen* prägt Stil und Inhalt der Biographie kaum), was dem Buch gut bekommt. Die 11 Kapitel folgen lose der Lebenschronologie, mehrfach sind systematische Kapitel eingeschoben, etwa die recht ausführlichen Abschnitte zu „Bildungsidee und Kunstverständnis“ (Kapitel 5), zur „Musikpolitik in Preußen“ (Kapitel 7) sowie zu „Religion und Judentum, Sozialismus und Zionismus“ (Kapitel 10). Stützen kann sich Gruhn dabei zum einen auf die mehrbändige Ausgabe der Schriften und Briefe Kestenbergs, die zwischen 2009 und 2013 im Freiburger Rombach-Verlag erschien (Gruhn war einer der Herausgeber), zum anderen auf seine Forschungen in diversen Archiven, insbesondere im Israeli Music Archive an der Tel Aviv University, in dem sich der Nachlass Kestenbergs befindet.

Neben der Schilderung der äußeren Biographie legt Gruhn Wert darauf herauszuarbeiten, wodurch Kestenbergs geprägt wurde und wie er daraus seine Vorstellungen über Musik und über musikalische Bildung entwickelte. Da war zuerst das jüdische Elternhaus, das ihn mit deutscher, slowakischer und jüdischer Kultur in Berührung brachte. Schon bald wurde dieses Milieu von der Arbeiterbewegung abgelöst, wodurch sich die Idee eines sozialistischen Bildungsprogramms herausbildete. Gruhn stellt anschaulich dar, wie stark die Arbeiterbildung sich an der bürgerlichen Musikkultur orientierte und an denselben Formen (Konzerte und Operaufführungen) und denselben Heroen der Musikgeschichte (Mozart und Beethoven) festhielt. Dagegen wurde die französische Musik des Impressionismus, und wohl auch die Musikkultur, wie sie von Eisler und Weill seit

etwa Mitte der 1920er-Jahre vertreten wurde, abgelehnt (allerdings förderte Kestenbergs die Gattung der Schulooper, die z. B. von Weill 1930 in *Der Jasager* realisiert wurde). Zu diesem Thema hätte man sich genauere Ausführungen gewünscht, anstatt des recht pauschalen Hinweises auf Jazz und Unterhaltungsmusik, die von Kestenbergs als „Schmutz und Schund“ charakterisiert wurden (S. 95; ähnlich auch S. 63). Zugleich betont Gruhn, dass Kestenbergs in anderer Hinsicht innovationsfreudig und undogmatisch gewesen sei. So förderte er nicht nur die Rundfunkversuchsstelle an der Berliner Musikhochschule, sondern sorgte auch dafür, dass so unterschiedliche Charaktere wie Georg Schumann (im Register fälschlicherweise unter „Robert Schumann“ verzeichnet), Ferruccio Busoni und Hans Pfitzner als Kompositionslehrer an der Akademie der Künste wirkten und Arnold Schönbergs als Nachfolger Busonis berufen wurde.

Im Zentrum von Kestenbergs Engagement jedoch stand stets die grundlegende Umgestaltung und Verbesserung der Ausbildung und des Musikunterrichts. Dies bestimmte maßgeblich seine vielfältigen Aktivitäten, sowohl in Berlin und Prag als auch in Tel Aviv. Gruhn macht deutlich, dass Kestenbergs eine Reform mit dem Ziel anstrebte (und umsetzte), die Musik statt des bloßen Singens zu einem Fach umzugestalten, das – so eine Formulierung Kestenbergs – zum „Verständnis des Musikinhalts“ (S. 113) befähige. Einer Verwissenschaftlichung des Faches, selbst an Hochschulen, stand er hingegen skeptisch gegenüber. Musik sollte primär der Gemeinschaftsbildung und dem Erleben dienen, sie besitzt für Kestenbergs somit eine dezidiert ethische Komponente.

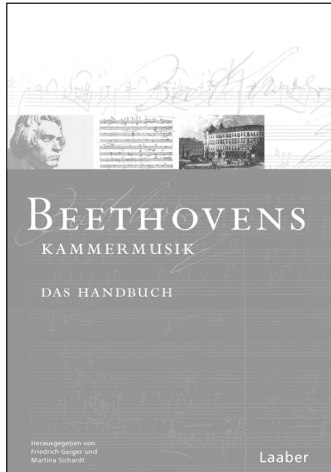
So bleibt denn auch ein Fazit über die Leistungen Kestenbergs zwiespältig: Zum einen sei, so Wilfried Gruhn, Kestenbergs ein „zukunftsweisender Reformator und Kosmopolit“ (S. 211) gewesen. Zum anderen sind in der weitgehenden Beschränkung auf eine bestimmte Musikrichtung und im Ausschluss von populären Musikformen die Zeiten über ihn hinweggegangen.

Das Buch ist eine anregende Lektüre, denn es zeichnet plastisch die Umriss eines trotz der durch die Politik erzwungenen Umbrüche erstaunlich geradlinig geführten Lebens nach und leuchtet an etlichen Stellen die Hintergründe und prägenden Ideen präzise aus. Es macht neugierig auf Kestenbergs Autobiographie und zugleich auf seine Schriften und Briefwechsel mit Ferruccio Busoni, Georg Schünemann oder Paul Bekker. Dass die Ideen Kestenbergs noch nicht überholt sind, sondern sich teilweise nur auf andere Gebiete verlagert haben, zeigen Bildungsprogramme wie „Jedem Kind sein Instrument“ oder die diversen Education-Programme namhafter Orchester.

Ullrich Scheideler

## Beethovens Kammermusik. Das Handbuch.

Hrsg. von Friedrich Geiger  
und Martina Schardt.



Laaber: Laaber 2014 (Das Beethoven-Handbuch 3), 567 S., Abb., Notenbsp., 98.00 EUR ISBN 978-3-89007-473-3

Dem Laaber-Verlag gebührt Dank dafür, in den vergangenen Jahren durch mehrbändige Handbuch-Reihen das Œuvre der bekanntesten Komponisten auf übersichtliche Weise erschlossen zu haben. Die Reihen richten sich an musikinteressierte Laien ebenso wie an Studierende und Wissenschaftler und sind dementsprechend gestaltet und strukturiert.

Das Konzept des Bandes *Beethovens Kammermusik* entspricht dem der übrigen Bände des Beethoven-Handbuchs, indem es die Artikel zu Werkgruppen mit Studien vermischt, die sich anderen Aspekten widmen, z. B. der Aufführungspraxis von Kammermusik zur Beethoven-Zeit, dem Kompositionsprozess, den Konzertsälen, Quartett-Ensembles, der Interpretation sowie der Rezeption. Damit verfolgt dieses Handbuch ein insgesamt stärker kontextuelles und weiträumigeres Konzept als das bereits vor 20 Jahren erschienene zweibändige Handbuch *Beethoven. Interpretationen seiner Werke* (hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994) und das einbändige *Beethoven-Handbuch* (hrsg. von Sven Hiemke, Kassel 2009).

Die Basis des Bandes bilden die durchgängig fundierten und detaillierten Texte zu den Kompositionen selbst. Die Streichquartette bilden dabei den Schwerpunkt, umfänglich behandelt werden aber auch die Sonaten für Violine und Cello, die Klaviertrios und -quartette, Streichduos, -trios und -quintette sowie die Bläserkammermusik. Wie in Handbüchern üblich, fassen die einzelnen Artikel teils bereits bekannte Forschungsergebnisse stringent zusammen, teils integrieren sie neue Forschungsansätze. Und da liest man sich sehr leicht fest, wenn etwa Andreas Eichhorn Grundlegendes über die Akteure und Aufführungsräume des Streichquartetts zwischen Salon und öffentlichem Konzert beisteuert. Faszinierend sind ebenfalls die Ergebnisse der computergestützten Interpretationsforschung, die von Heinz von Loesch und Fabian Brinkmann für 19 Einspielungen des Kopfsatzes von op. 95 aus den Jahren 1926 bis 2005 dargelegt werden.

Besonders zu würdigen ist ferner, dass die Herausgeber das Ziel verfolgen, Erkenntnisse aus der anglophonen Forschungsliteratur einer breiteren Leserschaft bekannt zu machen: Die Texte von Clive Brown, Richard Kramer, Elaine Sisman und Margaret Notley wurden für das Handbuch eigens ins Deutsche übersetzt. Sie zeigen Ansätze, die zur Zeit vornehmlich in England und Amerika diskutiert werden. Clive Brown etwa widmet sich der Aufführungspraxis um 1800 und beschreibt grundlegende, seit der Beethoven-Zeit vorgenommene Veränderungen im Instrumentenbau, die der Darbietung in immer größeren Räumen gerecht werden sollten. Somit stellt er

die schier unüberwindlichen Schwierigkeiten bei einer Rekonstruktion der einstigen Klang-Balance dar. Er erläutert den Einsatz bestimmter Spieltechniken wie Vibrato, Portamento und Rubato und kommentiert die – nach heutigem Maßstab – absolut ungenügende Probenarbeit vor Aufführungen. Richard Kramer stellt Überlegungen zu Beethovens Kompositionswerkstatt an und plädiert für eine Interpretation der Skizzen als Teil des Kompositionsprozesses ebenso wie als musikalische Varianten eigenen Rechts. Elaine Sisman widmet sich der Position von Kammermusik als „mittlerer“ Gattung im späten 18. Jahrhundert im Allgemeinen – zwischen Kennern und Liebhabern, zwischen professionellen Musikern und Amateuren, komplexer Satztechnik und eingängiger Melodik; sie erläutert für das Kammermusik-Repertoire dieser Zeit das ästhetische Konstrukt der musikalischen Abbildung von Konversation und das Opus-Konzept etwa bei der Vereinigung von sechs Streichquartetten zu einem Opus. Margaret Notley konzentriert sich auf Aspekte der Rezeption, insbesondere auf Zitate und Anspielungen auf Beethoven in späteren Kompositionen.

Dieser Band sei daher all den Lesern empfohlen, die sich nicht nur eingehender mit den Konzepten von Beethovens Kammermusik auseinandersetzen möchten, sondern auch diejenigen, die sich mit der Kammermusik um 1800 beschäftigen möchten.

Panja Mücke

**Christoph Graupner  
Thematisches Verzeichnis  
der musikalischen  
Werke. Graupner-Werke-  
Verzeichnis (GWV).**

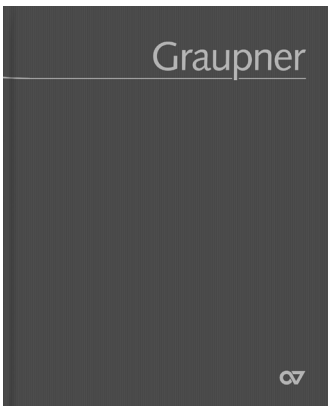
Geistliche Vokalwerke.

Kirchenkantaten:

Septuagesimä bis Ostern.

Hrsg. von Oswald Bill.

Die Arbeit des Darmstädter Musikbibliothekars und Musikwissenschaftlers Oswald Bill am Werke-Verzeichnis Christoph Graupners (1683–1760) schreitet zügig voran. Dem auf vier Bände angelegten Verzeichnis der Kirchenkantaten Graupners, einmal durch das ganze Kirchenjahr, folgte nach dem 2011 erschienenen Band *Kirchenkantaten: 1. Advent bis 5. Sonntag nach Epiphania*s mit über 280 Advents- und Weihnachtskantaten bereits 2015 der nächste Band, der die 298 Passions- und Osterkantaten für die Sonn- und Feiertage von Septuagesimä bis zum 3. Osterfeiertag dokumentiert. Die ungeheure Produktivität des Darmstädter Hofkapellmeisters Graupner in den gut fünfzig Jahren seiner dortigen Amtszeit (ab 1709) lässt dieses Katalog-Unternehmen nicht nur als eine ebenso ungeheure Fleißarbeit erscheinen: Der wissenschaftliche und musikpraktische Nutzwert ist enorm und sollte zu einer noch größeren Beachtung dieses Zeitgenossen Bachs führen. Immerhin hätte Graupner das Leipziger Thomaskantorat, in das er 1723 bereits berufen war, welches er aber wegen des Einspruchs seines hessischen Landesfürsten nicht



Stuttgart: Carus 2015. IX,  
846 S., geb., Notenbsp.,  
164.00 EUR  
ISBN 978-3-89948-240-9

antreten durfte, sicherlich genauso intensiv und treu ausgefüllt wie Johann Sebastian Bach, der schließlich an seiner statt berufen wurde. Aus Gründen, die hier nicht diskutiert werden können und die mit Kanonisierungsstrategien der Musikgeschichtsschreibung zusammenhängen, stand bislang das gewaltige Kantatenwerk Graupners von über 1.400 Werken ganz im Schatten des in der Nachwelt immer berühmter werdenden Leipziger Musikdirektors Bach. Aber der Qualität von Graupners Musik, die nicht ständig mit der von Bach verglichen zu werden braucht, sondern einen eigenen und anderen Charakter hat, ist es zu verdanken, dass sich aufführungswillige und -fähige musikalische Kräfte mehren, um Graupners Kantaten zur Aufführung zu bringen. Je mehr Musikbibliotheken, in denen Kirchenmusiker ständig ein- und ausgehen, das Werke-Verzeichnis Graupners besitzen, desto schneller und gesicherter können Anregungen für kirchenmusikalische Aufführungen seiner geistlichen Vokalwerke gefunden werden.

Obwohl die Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt viele Faksimiles der autographen und abschriftlichen Manuskripte von Graupners Kantaten in digitalisierter Form zum Lesen und Abrufen ins Internet gestellt hat, ist man für die vielen und ausführlichen Incipits aller Kantatennummern (die meist nicht nur die solistischen und chorischen Vokalstimmen, sondern auch die der tragenden Instrumentalstimmen, bei den Chören mindestens die instrumentale Basslinie wiedergeben) sehr dankbar. Dadurch gewinnt man einen sehr guten Einblick in Graupners lebhaftes Schreibweise und die Wandlungen seines Stils. Graupners Kantaten sind in diesem Band nicht jahrgangsweise, wie er sie chronologisch komponiert haben mag, wiedergeben. Hier hat jeder Sonntag und Feiertag eine Leitnummer (es sind die Nummern 1117–1130, also nur insgesamt 14 Gottesdienstage). Dieser Leitnummer ist – durch einen Schrägstrich getrennt – das jeweilige Kompositionsjahr der verschiedenen diesbezüglichen Kantaten durch eine zweistellige Ziffer als Appendix zugefügt. Die früheste Komposition für den Sonntag Septuagesimä fällt in das Jahr 1713 (hat also die Werknummer 1117/13) und die späteste in das Jahr 1753 (1117/53). Dies ist ein sehr aufschlussreiches Verfahren, kann man doch durch unmittelbaren Vergleich der sich auf einen teilweise gleichbleibenden Bibellesungstext beziehenden Dichtungen der Librettisten Georg Christian Lehms und Johann Conrad Lichtenberg und der unterschiedlichen Kompositionsweise Graupners sich eine Vorstellung von der sprachlichen und musikalischen Ausdrucksvielfalt machen, derer sich die Textdichter und auch der Komponist über



die Jahre und Jahrzehnte hinweg bedienten. Außerdem wird jeder an der gottesdienstlichen Praxis orientierte Kirchenmusiker für diese Gliederung des GWV dankbar sein, und ebenso für die knappen, aber auf Anhieb instruktiven Kommentare. Sie beschränken sich auf die Angabe der Signatur der Quelle (zusätzlich der RISM-ID-Nr.), auf die Beschreibung des Titelblattes, auf die Datierung, die Nennung der Druckvorlage für den Kantatentext und auf die Angabe, auf welches Datum der jeweilige Sonn- oder Feiertag im betreffenden Jahr fiel.

Großen Wert haben auch die angehängten Register, durch die der textliche und musikalische Inhalt der einzelnen Kantaten weiter aufgeschlüsselt wird. Zusätzlich zu dem alphabetischen Register der Textincipits jeder einzelnen Kantatennummer und der Zuordnung zur jeweiligen Kantate (mit dem Hinweis, um welche stimmliche Gattung und Lage es sich dabei handelt: ob Arie, Duett, Rezitativ oder Chor und Choral), gibt es zwei weitere Register, die den Rückschluss zur hymnologischen Überlieferung ermöglichen: Die Choräle werden nicht nur nach dem Beginn der 1. Strophe, also dem Generaltitel, aufgeführt, sondern auch nach jedem einzelnen Strophenbeginn, denn Graupner hat z. B. für bestimmte Passionskantaten nur jeweils besondere Strophen eines Passionsliedes (etwa des Chorals „Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen“) verwendet. Auch die musikalische Verwendung der Liedmelodien wird in einem gesonderten Register nachgewiesen. Ein weiteres Register indiziert die verwendeten Bibelstellen, ein letztes die verwendeten Instrumente, soweit sie über die übliche chorische Streicherbesetzung hinausgingen – und das taten sie bei Graupner oft, besonders auffällig ist die relativ häufige und üppige Verwendung des Chalumeau, der Traversflöte und der Oboe.

Durch die Freigabe der digitalisierten Manuskripte gibt es inzwischen sicherlich Lücken in Oswald Bills Aufzählungen einzelner Drucklegungen oder Deponierungen von Aufführungsmaterial, was dem Herausgeber durchaus bewusst ist, von ihm aber auch nicht verhindert werden kann. Die Beschreibung von Gliederung und Ausführung dieses Werke-Verzeichnisses dürfte aber verständlich gemacht haben, für welche praktischen Zwecke der Werkerschließung und -aufführung es unerlässlich ist und seinen Zweck auch sicher nicht verfehlen wird, sofern es noch hellsichtige und hellhörige Kirchenmusiker und anschaftungsbereite und -fähige Musikbibliotheken in Deutschland gibt.

Peter Sühning