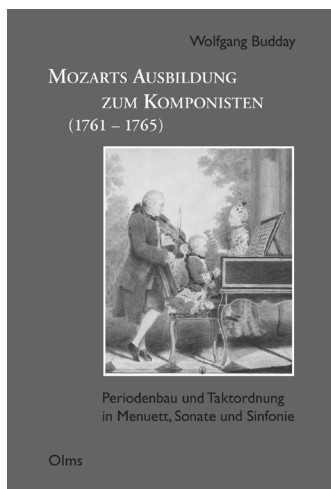


Wolfgang Budday Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761– 1765): Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie.



Hildesheim: Olms 2016
(Studien und Materialien zur
Musikwissenschaft. 89,1–2),
Text- und Notenband: 562 S.,
103 S., geb., Notenbsp.,
98.00 EUR
ISBN 978-3-487-15397-1

Zweifellos stellt dieses Buch einen großen Fortschritt dar in dem noch nicht allseits anerkannten Bemühen, die in der Ausbildung befindliche Kompositionstechnik des frühesten Mozart konsequent aus den zeitgemäßen Quellen und Lehren, die dem Knaben Wolfgang und seinem Vater Leopold Mozart selbst zur Verfügung standen, herzuleiten, zu beschreiben und an einzelnen Werkanalysen zu erproben respektive zu erhärten. Dass musikalische Kunstwerke, um sinnvoll und ohrenfällig zu sein, gut gegliedert und wohl proportioniert sein sollten, ist ebenso im Allgemeinen unbestritten, wie im Einzelfall schwer nachzuweisen, denn musikalisch interessante und schöne Ton- und Klangkonstellationen können in komponierter Musik auch dadurch entstehen, dass von erprobten und gewohnten Stereotypen abgewichen wird.

Dass der Autor seine Untersuchungen leider als Vorstufe für eine noch größer und systematischer angelegte Theorie der Formbildung einer sogenannten Wiener Klassik verstanden wissen will, beunruhigt eher als dass es einen neugierig machte. Denn: Würde man angesichts der von Budday selbst entfalteten Mannigfaltigkeit von Formungsmöglichkeiten sich eine Diskussion jener drei Männer vorstellen, die angeblich eine Wiener Klassik repräsentieren sollen, über die Frage, ob überhaupt Klassizität, d. h. Mustergültigkeit der musikalischen Formen anstrebenswert und möglich wäre, so würde man von ihnen wohl eher zu hören bekommen, dass davon überhaupt keine Rede sein könne. Und darum scheint uns Budday noch nicht konsequent genug zu historisieren. Denn er müsste die aus späteren Konstruktionen hervorgegangene Voreingenommenheit, bei Mozart liefe alles auf die Konstitution und Stabilisierung epochaler klassischer Modelle hinaus, ebenso fallen lassen wie er es mit den von ihm zurückgewiesenen Methoden gemacht hat, spätere Formbeschreibungsmuster auf die frühen Kompositionen Mozarts zu übertragen. Diese Inkonsequenz macht sich auch während der Untersuchungen z. B. daran bemerkbar, dass Budday ständig von einer „Sonatenform“ (auch bei ihm stets in Anführungsstriche gesetzt) spricht, in die die Mozart'schen Stücke integrierbar wären, obwohl dieser Begriff in den Kompositionslehren der Zeit überhaupt nicht vorkommt, insbesondere nicht in der von Budday für Mozart als maßgeblich angesehenen Formenlehre von Joseph Riepel.

Budday ist ein Mann der klaren Standpunkte, der sich mutig und risikobereit positioniert, nicht nur in der Kritik bisheriger Versuche, die Kompositionstechnik des jungen Mozart zu verstehen und zu interpretieren, sondern auch in der Darlegung seiner eigenen Ansichten. Allein schon, dass er die Fragen von Satz, Periode und Taktordnung aus zeitgenössischen Quellen der Mozartzeit (wieder) konsequent und ausdauernd ins Zentrum der Analyse rückt, zeigt diese Tendenz zur Eindeutigkeit und Konzentration auf das, was er allein für wesentlich hält. Die Lektüre ist für analytisch begabte und

interessierte Leser sehr aufschlussreich, anregend und lehrreich; der zu empfehlende Nachvollzug beim Lesen und Nachspielen der vielen Notenbeispiele oder beim Hören der Stücke gewinnbringend. Man wird ins kalte Wasser geworfen und hat sich umstandslos mit Begriffen wie Grundabsatz (Ga) und Quintabsatz (Qa) auseinanderzusetzen. Man wird überfüttert, doch wächst das Interesse mit der intensiveren Lektüre, der Stoff bekommt Eigendynamik, und man zieht mit, aber auch Vorbehalte verstärken sich.

Das besprochene Korpus der Kompositionen des 5- bis 9-jährigen Wolfgang A. Mozart ist klar umrissen: Es geht um das von Vater Leopold Mozart angelegte *Notenbuch für Nannerl Mozart* (wobei man sich fragt, warum wir ein Recht haben sollten, diesen innerfamiliären Kosenamen für Wolfgang Mozarts ältere Schwester Maria Anna ständig zu benutzen), in das jener auch die dem am Klavier improvisierenden jüngeren Bruder Wolfgang abgelauchten ersten Salzburger Kompositionen notiert hatte (KV 1–5). Des Weiteren geht es um vier Pariser Sonaten für Clavecin mit begleitender Violine KV 6–9 (gedruckt als opp. 1 und 2 des jungen Komponisten), um ebensolche sechs aus London (KV 10–15, gedruckt als op. 3), um das sogenannte *Londoner Skizzenbuch* mit 43 Stücken im Klaviersatz (KV 15a–ss) und um Mozarts erste in Partitur geschriebene veritable Orchester-sinfonien (KV 16 und 19). Nicht nur Kompositionslehren der Zeit werden von Budday herangezogen und an Mozarts Kompositionen der Frühzeit exemplifiziert, sondern, mehr noch, Kompositionsbeispiele von Zeitgenossen, die Mozart nachweislich beeinflusst haben, wie in Paris Schobert und Honauer, in London Abel und J. Chr. Bach sowie Wagenseil aus der schon damals sogenannten Wiener Schule und letztlich von Vater Leopold Mozart selbst.

Positiv zu bewerten ist, dass Budday stets die formalen Konstruktionsprinzipien mit Fragen des musikalischen Inhalts, der thematischen Anteile und deren Charakter für die Komposition berücksichtigt, sie sogar für eine dritte unveräußerliche Ebene in Verbindung mit der Dynamik der Formteile ansieht: Ein Thema zu kürzen oder anderweitig zu modifizieren, ist eben auch ein inhaltlicher Vorgang, der für den Ablauf und die Wirkung eines Musikstücks entscheidend sein kann. Unangenehm berührt ein manchmal erhobener apodiktischer Ton, der dem Leser weismachen will, dass nur das Regelkonforme auch das Ohr zufriedenstellen kann. Andererseits fehlt es nicht an positiven Hinweisen auf Experimente des jungen Mozart in Momenten oder längeren Phasen, wo er der direkten Kontrolle seines Vaters entzogen war. Es verwundert, dass Budday das *Londoner Skizzenbuch* – Mozarts erste autograph hinterlassenen Kompositionsversuche – nicht auch mit der Zeit in Verbindung bringt, in der der Vater krank darniederlag und der Knabe bei geschlossenem Clavier gezwungen war, nach inneren Gehör seine neue Musik aufzuschreiben.

Immer schon war klar, dass in diesem vom Knaben allein geschriebenen Notenbuch manche Stücke einen particeillartigen Charakter haben und eigentlich nur die Außenstimmen (Melodie und Bass) von orchestral gemeinten Sätzen enthalten. Neal Zeslaw hatte schon einmal den Versuch gemacht, Mozarts „Nullte Sinfonie“ aus solchen Stücken zusammenzustellen, auch hatte Neville Marriner mit seinem Orchester von St Martin-in-the-Fields einige dieser Stücke orchestral bearbeitet eingespielt. Budday nun macht plausible Vorschläge aufgrund von Tonartendispositionen, welche Stücke als Sinfoniesätze gemeint gewesen sein könnten und bastelt daraus drei Sinfonien zusammen, die in nuce hier zu finden sind, darunter eine in Moll.

Budday neigt etwas pedantisch und lehrerhaft dazu, die Fortschritte des Knaben im Beherrschen der Regeln beifällig abzunicken und des kleinen Mozarts Eigenwilligkeiten, Signale seines Genius, zu belächeln oder zu verschweigen. Der echte Künstler zeigt sein Schöpferium aber nicht nur dadurch, dass er die Konventionen versteht und beherrscht, sondern besonders dadurch, dass er über sie hinausgeht. Und so hat das, was Wolfgang Amadé Mozart bei seinem Vater und von anderen Zeitgenossen als Grundlagen lernte, nicht etwa, wie Budday auf S. 19 schreibt, sein Schaffen ein Leben lang geprägt, sondern er hat es weit hinter sich gelassen und hat das Komponieren nach der Regel unmittelbar nach dem Tod des Vaters in einer Komposition mit dem Beinamen *Ein musikalischer Spaß* verulkt. Selbstverständlich waren die pädagogischen Bestrebungen Leopold Mozarts darauf gerichtet, seinem Sohn beizubringen, was damals in musikalischer Formgestaltung gang und gäbe war. Und schon der junge Mozart hat sich – wie später auch der gereifte – mit den musikalischen Konventionen auseinandergesetzt, aber auch früh schon gemerkt, dass sie ihm zu dem, was er in der Musik, respektive in der von Haydn so benannten „Kompositionswissenschaft“, vorhat, nicht ausreichen. Was Budday für die sogenannte Wiener Klassik hält, auf die alles hinauslief, ist in Wirklichkeit wohl eher eine explosive Mischung aus Sturm und Drang, Empfindsamkeit und Aufklärung, in der die Ausnahmen und nicht die Regeln regieren. Insofern gilt weiterhin, was Ulrich Dibelius schon 1972 in seinem Buch *Mozart-Aspekte* über den Aspekt „Wiener Klassik“ schrieb und von der offiziellen Mozartforschung unbeachtet blieb: „Was wider die Regel ist, würde also eigentlich – überspitzt formuliert – das Klassische an der Klassik ausmachen“. Und: „[...] läßt eine willentliche Reduktion auf lehrbare Formeln und Komponiergesetze, weil sie im Moment ihres Entstehens niemals und nirgendwo mitgedacht waren, als falsch und inadäquat erscheinen“.

Peter Sühning

SPRING. Sprache lernen durch Singen, Bewegung und Tanz.

Hrsg. von Magnus Gaul und Eva Nagel.



Regensburg: Bosse 2016.
Taschenbuch mit Audio-CD,
128 S., Ill., Notenbsp., 29.95 EUR
ISBN 978-3-7649-2871-1

Die Erkenntnis der Kognitionsforschung, wonach neue Lerninhalte leichter und nachhaltiger in Wissensbestände eingebaut werden, wenn man sie mit Bewegung verknüpft, ist beileibe nicht neu. Die elementare Musikpädagogik (EMP) in Kindergarten und Grundschule macht sich dieses Wissen schon länger zunutze. Bemerkenswert an diesem Buch ist allerdings, dass hier konkret Handlungsanleitungen für die Arbeit mit Flüchtlingskindern unter 10 Jahren präsentiert werden. Sowohl Lehrkräfte und Erzieher als auch Ehrenamtliche, die auf diesem Gebiet tätig sind, beklagen seit Längerem das Fehlen geeigneter pädagogischer Fachliteratur für Deutsch als Fremdsprache (DAF). Das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF) registriert allein für den Zeitraum von Januar bis September 2016, dass der Anteil der unter Vierjährigen 10,1 %, der Vier- bis Sechsjährigen 3,9 % und der Kinder bis zu elf Jahren 8,6 % der Gesamtanzahl der Asylanträge ausmacht. Das stellt die deutsche Integrationspolitik vor große Herausforderungen. Einig sind sich alle Beteiligten zumindest in der Auffassung, dass gesellschaftliche Eingliederung zuallererst über Sprache und Bildung erfolgen muss. Weitere Brisanz erfährt die Thematik durch den Umstand, dass Kinder aus Familien, die sich am Rande der Gesellschaft bewegen oder sogenannten Parallelgesellschaften zuzurechnen sind, ebenfalls dringend der Sprachförderung bedürfen. Angesichts dieser kumulativen Problematik ist das Desiderat der modernen Sprach- und Förderpädagogik nach speziellen didaktisch-methodischen Konzepten nur allzu verständlich.

Herausgeber des Buches sind Magnus Gaul, Lehrstuhlinhaber für Musikpädagogik und Musikdidaktik an der Universität Regensburg, und Eva Nagel, Lehrerin an einer Regensburger Grundschule. Das Autorenteam besteht aus Lehrern, Musikern, Migrationsfachleuten, Therapeuten und Hochschuldidaktikern. In dem Band werden Denkansätze und Konzepte unterschiedlicher Fach-Disziplinen (Linguistik, Musik, Pädagogik) zusammengeführt, und es wird Material zur Verfügung gestellt, dessen Einsatz in der Praxis erprobt, kontinuierlich revidiert und ergänzt worden ist. Die Einsichten aus der Praxis fließen in die Forschung zurück und legitimieren letztlich die Verwendung in konkreten Lernzusammenhängen.

Im Zentrum des Buches steht ein eigens für die Arbeit mit Kindern unter zehn Jahren ohne Deutschkenntnisse entwickeltes Sprachförderprogramm, das die stimulierende und motivierende Kraft der Musik als Motor nutzt, um Integration zu erleichtern, wenn nicht gar überhaupt zu ermöglichen. Das Wort SPRING ist ein Kompositum aus den Wörtern „Sprache“ und „Singen“ und steht programmatisch für den kreativen Umgang mit Musik und Bewegung: Kindern soll auf schöpferische Weise der Zugang zu Sprache und Kommunika-

tion gewährt werden. Neu daran ist, dass über musikalische Strukturen das Andocken an sprachliche Muster und Ausdruckselemente schneller gelingt: In Verbindung mit Verfahren wie Wiederholung, Vormachen, Nachsingen und Nachsprechen oder der Call-Response-Technik/Lehrer-Schüler-Rückkopplung (der gute alte Frontalunterricht erfährt hier eine Renaissance) werden durch musikalisch-rhythmische Aktivitäten gleichzeitig Konzentration, Merkfähigkeit und Motivation signifikant gesteigert. Die Ziele sind hoch gesteckt, denn neben reiner Wissensvermittlung (Vokabeln, Grammatik) sollen Spaß und gute Laune ausgelöst, die individuelle und soziale Entwicklung gefördert sowie die emotionale Balance (wieder-)hergestellt werden. Es leuchtet ein, dass dieses anspruchsvolle Unterfangen nur kontextuell eingebettet gelingen kann, dass es neben Schule oder Förderklasse flankierender Maßnahmen unsererseits bedarf und dass Zivilgesellschaft und der Politik dabei eng zusammenarbeiten müssen.

Dass es dieses Praxishandbuch gibt, ist allerdings nicht hoch genug zu veranschlagen. Die drei Teile des Buches sind unterschiedlich gewichtet: Der kompakte Einführungsteil vermittelt in komprimierter Form pädagogisches, musikspezifisches und linguistisches Basiswissen. So wird beispielsweise erläutert, wie sich aus der Kombination verschiedener Parameter wie Sprechmelodie und Sprachrhythmus Lerneinheiten generieren lassen. Die Lektüre dieses Kapitels ist anspruchsvoll, und es ist vorstellbar, dass Leser, die sich besonders für die Praxis interessieren, diesen ersten Teil überspringen. Erkenntnisse – wenn auch nur cursorisch abgehandelt – aus unterschiedlichen Hochschulfächern mit Fachvokabular (z. B. Syntax, Semantik) und Ausführungen zu Prozessen (Spracherwerb), methodisch-didaktischen Grundlagen sowie institutionellen Strukturen (z. B. Kita, Schule, Förderklasse) in einen allgemein verständlichen Text zu gießen, ist sicher nicht einfach.

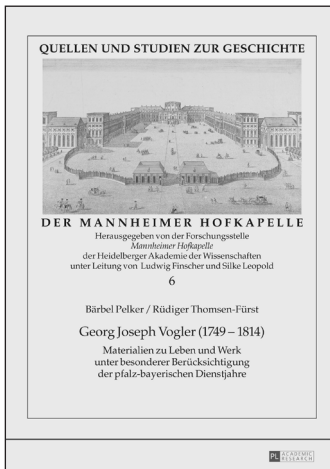
Der zweite, weitaus umfangreichere Teil beschäftigt sich mit der Kombination von Musik und Sprache und schöpft aus einem Fundus an Liedern, Kanons, Traditionals (auch aus den Herkunftsländern der Kinder) sowie Rhythmuspattern, zu denen gesprochen oder auf einem Ton mitgesungen werden kann. Die Melodien sind eingängig, weitgehend einfach zu erlernen und bewegen sich im Tonumfang maximal einer Oktave. Nicht-Musikern hilft die beigelegte Übungs-CD mit Playbacks und Audio-Arrangements zum Üben oder Begleiten. Die Zuordnung nach Anlass (z. B. Begrüßung, Geburtstag), Themenfeldern (Farben, Wochentage, Tiere) oder Fächern (z. B. Mathematik → Uhrzeit) erleichtert die Benutzung. Den Liedern sind je nach Zweck und Eignung Spiel- und Musizieranleitungen beigelegt,

ebenso Hinweise zur Begleitung mit Orff-Instrumenten, Xylophon oder Gitarre. Insoweit besteht kein großer Unterschied zu gängiger EMP-Literatur. Intentional ist hier die verdeckte Möglichkeit des Erwerbs von Deutsch als Fremdsprache mittels des Trägermediums Musik, das über „Sprachhandeln“ den Zugang ebnen soll. Beispielsweise variieren die kurzen Strophen bestimmter Lieder, indem Verben konjugiert, Substantive dekliniert werden, Personalpronomen, Namen oder Bezeichnungen wechseln. Unbedingt erwähnt werden muss hier, dass der Bosse-Verlag zu den Lerneinheiten jede Menge entsprechend aufbereitetes Zusatzmaterial zur Verfügung stellt (QR-Code oder Website aufrufen). So gibt es Filmsequenzen, Vorlagen für Wortkarten, Bastelanleitungen für Einfachinstrumente oder Kostüme, Satzmemories und Puzzles zum Herunterladen.

Der dritte und letzte Teil verfolgt einen ganzheitlichen Ansatz und nimmt die Persönlichkeit der Kinder in den Fokus. Hier spielen vor allem performative Verfahren eine wichtige Rolle. Tanz, schauspielerische Elemente wie Pantomime, Standbilder oder Mini-Theaterstücke übernehmen die Funktion eines Katalysators für Gefühle, Stimmungen und Befindlichkeiten der Kinder. Werkzeuge hierfür sind Marionetten oder Fingerpuppen sowie das Schlüpfen in unterschiedliche Verkleidungen. Das soll die Kinder animieren, andere Rollen einzunehmen und mittels des daran geknüpften Perspektivwechsels die eigene Identitätsfindung erleichtern. Dabei sind Aufbau und Methodik des dritten Teils identisch mit dem des zweiten Teils. Das Layout ist übersichtlich, anregend fröhlich-bunt. Gliederung und Anhang (Liedverzeichnis mit grammatikalischem Bezug, weiterführende Literatur, CD-Tracks) sind vorbildlich. Eine kleine Anregung für den Verlag: Auf dem Buchtitel sollte explizit erwähnt werden, dass als Zielgruppe für SPRING hauptsächlich Flüchtlingskinder unter 10 Jahren gemeint sind, die Deutsch als Fremdsprache erlernen. Das hübsche Mädchen im Teenie-Alter legt diesen Schluss nicht unbedingt nahe, man denkt bei der vorliegenden Covergestaltung eher an einen der vielen neuen EMP-Titel. Ich würde das Buch uneingeschränkt vor allem für öffentliche Bibliotheken – nicht nur mit integrierter Musikbibliothek – sowie für Schulbibliotheken und Musikschulen empfehlen und den Erwerb mehrerer Exemplare anregen, auch wenn der Preis nicht gerade niedrig ist. EMP-Züge an Musikhochschulen dürften sich sicher ebenfalls über die Anschaffung freuen. Ein hervorragendes, solide ausgearbeitetes und hochnotwendiges Buch.

Claudia Niebel

Georg Joseph Vogler (1749–1814):
Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der pfalz-bayerischen Dienstjahre.
Hrsg. von Bärbel Pelker und Rüdiger Thomsen-Fürst.



Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang
Academic Research 2016
(Quellen und Studien zur
Geschichte der Mannheimer
Hofkapelle. 6; 2 Teilbände).
836 S., geb., Abb., 129.00 EUR
ISBN 978-3-631-35983-9

Georg Joseph Vogler, auch „Abbé Vogler“, war als Komponist, Orgelvirtuose, Kapellmeister, Pädagoge und Theoretiker ein musikalischer Allrounder. Es verwundert daher kaum, dass sich über sein Leben und Schaffen Zeugnisse unterschiedlichster Couleur erhalten haben. Dass diese heute zum Teil weit verstreut sind, ist nicht zuletzt durch Voglers bemerkenswerten Aktionsradius bedingt, der sich beinahe über ganz Europa erstreckte.

Die an der „Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik“ entstandene und von Bärbel Pelker und Rüdiger Thomsen-Fürst in zwei Teilbänden vorgelegte Publikation erschließt und präsentiert nun eine beachtliche Auswahl dieser Quellen. Den Schwerpunkt bilden die pfalz-bayerischen Dienstjahre Voglers (1771–1786), wengleich eine ausschließliche Beschränkung auf diesen Zeitraum nicht erfolgt, sondern im Gegenteil Dokumente aus allen Lebensabschnitten bis hin zu den Nachrufen einbezogen werden.

Der erste Band – mit 671 Seiten deutlich umfangreicher als der zweite – wird nach dem Vorwort mit einer Bildergalerie eröffnet. Die insgesamt 33 hier versammelten Abbildungen zeigen Vogler u. a. auf Gemälden, Zeichnungen, Drucken oder als Büsten und spiegeln sowohl seine schon zu Lebzeiten erlangte Bekanntheit wie auch die postume Würdigung und Ehrung wider.

Den eigentlichen Kern dieses ersten Bandes bildet die sogenannte „Dokumentation zu Leben und Werk“, die in chronologischer Folge der Ereignisse eine Fülle an Material verschiedenster Provenienz darbietet. Bei den Quellen handelt es sich – abgesehen etwa von den Entwurfszeichnungen für einen Orgelprospekt (Bd. 1, S. 375 f.) und Ähnlichem – zum allergrößten Teil um Schriftzeugnisse, die vollständig oder hinsichtlich der einschlägigen Passagen auszugsweise abgedruckt sind. Hinzugefügt wurden jeweils eine knappe inhaltliche Zusammenfassung und die Angabe des Fundortes. Wo möglich, finden sich zudem hilfreiche Querverweise auf andere im Band aufgeführte Dokumente, was dazu beiträgt, den entsprechenden Sachverhalt nicht als isoliertes Einzelphänomen erscheinen zu lassen, sondern wenigstens teilweise und mit Blick auf den Akteur Vogler kontextuell betrachten zu können. Hervorzuheben ist, dass einigen Dokumenten zusätzlich recherchierte Abbildungen beigegeben sind, die das Verständnis erleichtern und so die Handhabung durchaus komfortabel gestalten – wie im Fall des Berichts über ein Düsseldorfer Konzert, in dem Vogler Fortepiano spielend über vier Gemälde fantasierte (Bd. 1, S. 215–218). Während französische und niederländische Texte als Transkription des Originals wiedergegeben sind, werden die italienischen Quellen stets in der von Norbert Dubowy besorgten Übersetzung ins Deutsche sowie als Faksimiles

präsentiert, sodass der Rückgriff auf den ursprünglichen Wortlaut gewährleistet ist. Auf eine umfänglichere Kommentierung oder Bewertung der Dokumente, die sich mancher Leser vielleicht gewünscht hätte, wird explizit verzichtet. Wie im Vorwort ausgeführt, ist es ein grundsätzliches Anliegen, „anhand der Quellen ein möglichst objektives und sachliches Bild von Leben und Werk Voglers“ (Bd. 1, S. 11) zu vermitteln.

Den Abschluss des ersten Bandes bildet ein Namensregister, das nicht nur allgemein die Benutzung erleichtert, sondern auch auf anschauliche Weise vor Augen führt, in welches Personennetzwerk Vogler gleichsam verwoben war.

Der zweite Band (163 Seiten) enthält ein Brief- und ein Schriftenverzeichnis, außerdem eine Liste der musikalischen Werke Georg Joseph Voglers, die sein äußerst breit gefächertes kompositorisches Œuvre mit Beiträgen zu allen Sparten und Genres dokumentiert. Diese Liste will ausdrücklich weder ein klassisches Werkverzeichnis sein, noch beansprucht sie Vollständigkeit. Ferner bietet der Band ein Faksimile des Kataloges, der 1814 für die Versteigerung von Musikalien und musiktheoretischen Werken aus dem Nachlass Voglers gedruckt worden war, eine Übersicht über eine Auswahl an einschlägigen Archivalien und eine Auswahlbibliografie.

Insbesondere mit Blick auf die erwähnte Werkliste, aber auch auf die Schriften Voglers verweisen die Herausgeber weiterführend auf die Website der „Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik“ (www.hof-musik.de). Ziel ist es, der Forschung dort über die Buchpublikation hinaus laufend aktualisierte Informationen bereitzustellen. Diese letztlich auch aufzufinden, wird – abgesehen von den leicht ungelenten Navigationsmöglichkeiten – durch die Struktur der Website leider etwas erschwert, da man sowohl unter dem Menüpunkt „Die Hofmusiker“ als auch unter „Die Datenbanken“ → „Musiker“ auf ähnliche, aber doch nicht dieselbe Weise zu Vogler fündig wird.

Vor diesem Hintergrund sowie in Anbetracht des Work-in-progress-Charakters des gesamten Forschungsvorhabens und nicht zuletzt wegen der primär dokumentierenden Absicht sei die Frage aufgeworfen, ob eine vollständige Online-Präsentation nicht ebenfalls eine geeignete Option gewesen wäre. Freilich bietet die Haptik des gedruckten Buches – das hier zumal durch die unpräzise, aber wertige Gestaltung und das hervorragende Lektorat überzeugt – für den Nutzer unbestritten Vorteile, die bei der Arbeit am Bildschirm nicht gegeben sind. Doch gerade Formaten wie diesem, das sich in erster Linie als ein praktikables Arbeitsmittel versteht, kommt das Veröffentlichen im Internet in vielerlei Hinsicht sehr entgegen.

Gemeint ist nicht nur die von Ort und Zeit unabhängige Zugänglichkeit, sondern auch das rasche Einpflegen von Ergänzungen und Korrekturen sowie die verschiedensten Verweis-, Interaktions- und Recherchemöglichkeiten.

Nichtsdestotrotz stellt die Publikation einen großen Gewinn für die Vogler-Forschung und die Beschäftigung mit dem Musikleben an den pfalz-bayerischen Residenzen um 1800 dar. Künftige Studien werden in der Materialsammlung, der eine intensive Nutzung zu wünschen bleibt, eine akribisch recherchierte und verlässliche Basis finden. Dem geneigten Leser jedenfalls offenbart sich eine wahre Fundgrube, die zum vergnüglichen Stöbern einlädt.

Sebastian Biesold

Ruth Heckmann
Tonsetzerinnen.
Zur Rezeption von
Komponistinnen in
Deutschland um 1800.



Wiesbaden: Springer VS 2016,
333 S., Ill., Notenbsp., Paper-
back, 49.99 EUR
ISBN 978-3-658-13839-4

Im Zentrum des Bandes, der 2014 an der Universität Bremen als Dissertation angenommen wurde, stehen Kapitel über drei Komponistinnen: Corona Schröter (1751–1802), Louise Reichardt (1779–1826) und Sophie Westenholz (1759–1838). Mitteilungen über ihre Lebensumstände, ihre Berufsbiographie und ihre Kompositionen reichen weit ins 19. Jahrhundert zurück. Corona Schröter, Sängerin und Schauspielerin am Weimarer Hof, war frühzeitig in der Goethe-Forschung von Interesse. Louise Reichardt, Musiklehrerin und Chorleiterin in Hamburg, wurde von Martin Gottlieb Wilhelm Brandt bereits 1858 in einer Monographie gewürdigt, und Sophie Westenholz, Sängerin und Clavierspielerin am Hof in Ludwigslust, war zumindest im Gedächtnis ihrer Nachkommen noch so präsent, dass die Verfasserin im Familienarchiv Westenholz (Staatsarchiv Hamburg) eine erstaunliche Fülle an Material vorfinden und auswerten konnte, ergänzt durch Recherchen im Schweriner Landeshauptarchiv.

Über Sophie Westenholz ist in diesem Band, was die Biographie angeht, am meisten Neues zu erfahren: über ihre Ausbildung u. a. durch Johann Wilhelm Hertel in Schwerin, ihre Ehe mit dem Ludwigslust Hofkapellmeister Carl August Friedrich Westenholz und ihre acht Kinder, über ihre Anstellungsbedingungen am Hof, ihren Aufstieg zur Kapellmeisterin und ihre Kompositionen. Dass Ruth Heckmann viele Quellen im vollen Wortlaut mitgeteilt hat, ist ein Vorzug dieses Buches. So erfährt man beispielsweise von dem Streit um die Dirigierhoheit in der Hofkapelle direkt aus der Feder von Sophie Westenholz. Spätestens nach dem Tod des Kapellmeisters Antonio Rosetti (Anton Rösler) 1792 hatte die Musikerin häufig auf Befehl des Herzogs das „Geschäft eines Directeurs am Clavier“ übernommen – d. h. sie leitete vom Klavier aus die Aufführungen

der „Singe-Musicken“. Nach 19 Jahren, so scheint es, machte ihr der Konzertmeister Louis Massonneau dieses Recht streitig, indem er ihr „mit dem Violin-Bogen auf den Arm schlug und mich [sic] mit einer boshaften Miene drohte, das Tempo nicht zu geben“ (zitiert nach Heckmann, S. 240). Eine aufschlussreiche Auseinandersetzung, wobei ungeklärt bleibt, ob es ein Geschlechterkampf oder die Konkurrenz zwischen der Klavier- und der Violindirektion war.

Von den Kompositionen, die Ruth Heckmann in diesem Band wiedergibt, scheinen mir diejenigen von Sophie Westenholz am attraktivsten: Sie weisen über die um 1800 beliebten Lieder „im Volkston“ hinaus, deuten Textvorlagen charakteristisch, verlangen der Gesangsstimme einige Beweglichkeit und der Klavierbegleitung virtuose Leistungen ab. Matthew Head hat 2007 bereits den Blick auf Westenholz' noch weitgehend unbekannte Kompositionen gelenkt, und es ist zu hoffen, dass noch mehr davon, einschließlich der handschriftlich überlieferten Klavierwerke, in Zukunft zur Publikation und Aufführung gelangen.

In Bezug auf Corona Schröter und Louise Reichardt, deren Werke und Biographien bereits mehrfach behandelt wurden, legt die Autorin den Schwerpunkt auf die Rezeptionsgeschichte. So enthält das Kapitel über Corona Schröter neben der Berufsbiographie nicht nur eine Nachzeichnung ihrer Darstellung in der Goethe-Literatur, sondern auch ihrer Inszenierung und Selbstinszenierung als Iphigenie einschließlich ihrer Vorliebe für griechische Kostümierung. In Louise Reichardts Biographie wird vor allem ihre Wendung von der Lieder- zur Kirchenkomponistin und ihre traditionelle Würdigung als fromme Christin thematisiert. In beiden Fällen handelt es sich um Stilisierungen, die die Wahrnehmung einer professionellen Musikerin beeinträchtigten.

Alle drei Darstellungen sind mit Kompositionsbeispielen und Analysen versehen. Dass ein Schwerpunkt jeweils auf der Vokalkomposition lag, wird von Ruth Heckmann sehr einleuchtend herausgearbeitet: Einerseits erleichterte das Ideal des einfachen, meist syllabischen klavierbegleiteten Liedes der Öffentlichkeit die Akzeptanz einer Komponistin (die keinen Anspruch auf die Männern vorbehaltene Genialität erhob), andererseits gab es durch die häusliche Musikpraxis des aufstrebenden Bürgertums einen aufnahmefähigen Markt für diese Gattung. Inwiefern Komponistinnen von 1780 bis 1830 an diesem Markt partizipierten, der selbstverständlich auch laiengeeignete Klavierliteratur einschloss, verdeutlicht eine 29 Seiten lange Tabelle am Ende des Buches: „Tabellarisches Verzeichnis der Komponistinnen, Veröffentlichungen und Besprechungen“.

Eingeleitet wird der Band durch ausführliche Kapitel zu den Rahmenbedingungen von Produktion und Rezeption um 1800: Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit, Geschlechter-Dualismen in der Musik, Gender-Konnotationen des Genie- und des Dilettanten-Begriffs, „Doing gender in den musikästhetischen Kategorien Ausdruck und Charakter“. Ein umfangreiches Kapitel „Musikkritik und ‚Frauenzimmer-Compositionen‘“ eröffnet den Blick auf die Ende des 18. Jahrhunderts wachsende Fachpresse und die ausführliche Würdigung neuer Musikalien. Darunter finden sich zahlreiche Besprechungen von Publikationen aus der Feder von Komponistinnen, die von Ruth Heckmann auch mit der Rezeption z. B. nicht-professioneller Dilettanten verglichen werden. Man versteht auf diese Weise, dass so manche gönnerhafte Formulierung eben nicht auf die Komponistin bezogen sein muss, sondern allgemein die Beurteilung der Dilettantenkultur betrifft. Es wird dennoch sichtbar, wie schwer es für eine Komponistin war, sich mit einer Publikation öffentlicher Beurteilung auszusetzen, wenn man liest, was dieses Wagnis in den Köpfen der Kritiker ausgelöst hat: eine Fixierung auf das Thema „Frau“, die Neigung, die Komponistin zu belehren, den Text mit Galanterien zu würzen und nur in wenigen Fällen das Bedürfnis, der Sache und dem Informationsbedürfnis des Lese-Publikums gerecht zu werden.

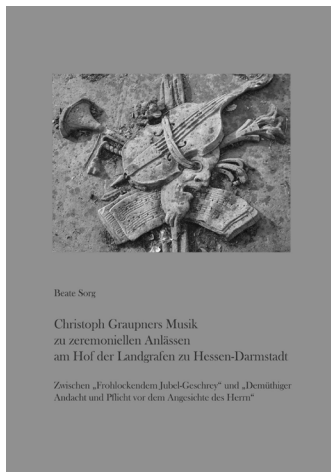
Man hätte dem Buch ein besseres Lektorat gewünscht. So sind nicht nur Schreibfehler stehen geblieben (sogar offensichtliche Abschreibversehen in Zitaten, S. 87, S. 232), sondern auch typographische Fehler, unkorrekte Grammatik und die falsche Verwendung von Begriffen wie „Ausschweifung“ statt „Abschweifung“ (S. 93) oder „geschlechtsspezifisch“, wo eigentlich „geschlechtsbezogen“ oder „geschlechtstypisch“ gemeint ist. Auch der Versuch einer geschlechtergerechten Sprache bleibt halbherzig: Auf dem Rückumschlag des Buches wird das große I bemüht, im Text gelegentlich der Schrägstrich (S. 191), und an Stellen, wo für das inhaltliche Verständnis wirklich eine Unterscheidung von markiertem und unmarkiertem Geschlecht notwendig wäre, geht der Gebrauch der Endungen (männliche Formen als markiertes und als unmarkiertes Geschlecht) vollkommen durcheinander.

Abgesehen von diesen gelegentlichen Mängeln liest sich das Buch gut, es ist flüssig geschrieben und beleuchtet die Verflechtung von historischen Fakten und der Rezeptionsgeschichte auf beispielhafte Weise.

Freia Hoffmann

Beate Sorg

Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen am Hof der Landgrafen zu Hessen-Darmstadt: Zwischen „Frohlockendem Jubel-Geschrey“ und „Demüthiger Andacht und Pflicht vor dem Angesichte des Herrn“.



Norderstedt: Books on Demand
2015, 472 S., 34.99 EUR
ISBN 978-3-7347-9923-5

Der Darmstädter Hofkapellmeister Christoph Graupner (in diesem Amt von 1710 bis zu seinem Tod 1760) bietet für Studien über Hofmusik des Spätbarocks in Deutschland gewissermaßen Idealbedingungen. Durch glückliche Umstände blieb sein Musikaliennachlass in beispiellosem Umfang erhalten – der Landgraf Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt (1691–1768) beanspruchte nämlich den Notenbesitz seines verstorbenen Kapellmeisters für sich. Während Graupners geistliches Kantatenwerk und seine Instrumentalwerke in der Forschung in mehr oder weniger umfangreichen Spezialstudien wissenschaftliche Beachtung fanden, sind seine Gelegenheitswerke ein bislang kaum erforschtes Gebiet. Diesem nähert sich Beate Sorg in ihrer Studie, die 2014 an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz als Dissertation angenommen wurde, mit einem sehr breiten Ansatz: Sorg nimmt keineswegs allein diejenigen Werke in den Blick, die üblicherweise unter dem Begriff „Höfische Gelegenheitsmusik“ subsumiert werden – Geburtstagskantaten und -serenaden, Trauer- und Tafelmusiken sowie Festopern –, sondern auch geistliche Kantaten, die mit den Ehrentagen der Landgrafen oder höfischen wie kirchengeschichtlichen Jubiläen in Zusammenhang stehen. Neben den Geburtstagsmusiken für den Landgrafen Ernst Ludwig (1667–1739) und Darmstädter Opern der 1710-er Jahre befasst sich Sorg also auch mit Graupners Kompositionen für die Zweihundertjahrfeiern der Reformation (1717) und der Übergabe der Augsburgerischen Konfession (1730). Kurz: Unterm Strich erschließt sie mit den besprochenen 83 „panegyrischen Werken“ eine wesentliche Facette von Graupners Wirken als Darmstädter Hofkapellmeister.

Erfrischend – und dies macht Sorgs Studie auch für Historiker, Germanisten und Forscher anderer Teilgebiete der Geisteswissenschaften interessant – ist ihre interdisziplinäre, nachgerade kompendiöse Herangehensweise. Denn sie folgt einem Ansatz, den sie – dem amerikanischen Anthropologen Clifford Geertz folgend – als „dichte Beschreibung“ bezeichnet, sprich: Sie versucht, die musikalischen Werke Graupners nicht qualitativ und allein aus künstlerischen Gesichtspunkten zu bewerten und hinsichtlich philologischer Aspekte zu erschließen. Vielmehr geht es ihr darum – und hier bietet die von ihr behandelte Werkgruppe ein dankbares Forschungsfeld –, die Kompositionen im Kontext der Hofkultur, der speziellen zeremoniellen Anlässe sowie der gesellschaftlichen Verhältnisse und tagespolitischen Entwicklungen am Darmstädter Hof zu betrachten und sie dadurch in ihrem historischen Zusammenhang zu verorten. So gehen den Spezialstudien zu den einzelnen zeremoniellen Werken umfangreiche Kapitel voraus, in denen jener Kontext (die „Voraussetzungen“) abgesteckt wird: Die Autorin entwirft ausführliche Persönlichkeitsprofile der relevanten Regenten, beschreibt die innen- und außenpolitische Situation am Darmstädter Hof (S. 26–

65), erörtert die dortige Festkultur im Allgemeinen (S. 66–95) und die Struktur der Hofkapelle im Speziellen, liefert Betrachtungen zu Christoph Graupner, seinem Œuvre insgesamt und seinen Textdichtern (S. 96–162). Dies alles geschieht auf der Basis der aktuellsten Erkenntnisse aus Musikwissenschaft und Lokalgeschichte sowie einer imponierenden, augenscheinlich systematischen Sichtung des verfügbaren Quellenmaterials. Dabei stellen sich immer wieder neue Erkenntnisse ein, die auch für benachbarte Themen und Disziplinen erhellend sind: Beispielsweise Beate Sorgs Überlegungen bezüglich Christoph Graupners Entscheidung, im Frühjahr 1723 doch nicht das für ihn reservierte Leipziger Thomaskantorat anzutreten; ein Entschluss, der Johann Sebastian Bach die Tür ins dortige Amt öffnete und zu dem die Autorin keine neuen Dokumente präsentieren kann. Gleichwohl kann sie – anhand der Auswertung eines gut dokumentierten Aktenvorgangs zu einer zeitgleich von Ernst Ludwig abgelehnten Freigabe seines einflussreichen Geheimrats Kameytsky – bemerkenswert plastisch vor Augen führen, wie es dem Landgrafen seinerzeit offensichtlich gelungen ist, seinen Kapellmeister in Darmstadt zu halten.

Die Spezialstudien („Realisierungen“, S. 163–433), in denen die Verfasserin mit sehr vielfältigen Ansätzen versucht, Graupners Musik mit den zugrundeliegenden Texten, deren hintergründigen Botschaften und den Geschehnissen am Hof in Einklang zu bringen, sind ebenfalls anschaulich gestaltet. Dafür sorgt neben vielen Tabellen, Übersichten, Notenbeispielen und Abbildungen der Quellen die konzentrierte, flüssige Darstellungsweise der Autorin. Dabei gelingt es Beate Sorg, die Leser zu verblüffen, wenn sie beispielsweise herausarbeitet, dass allein an der Art und Weise, wie Graupner einen – auf den ersten Blick harmlosen, floskelhaften – Rezitativtext musikalisch so konnotierte, dass daraus für Eingeweihte eine deutlich formulierte Herrscherkritik wurde, etwa 1720 in der Geburtstagskomposition für den Landgrafen Ernst Ludwig, in der Graupner musikalisch auf die notorisch verspätet ausgezahlten Gehälter für die Bediensteten anspielt (S. 158–162).

Fazit: Jeder Wissenschaftler, der sich mit dem höfischen Leben im Barock beschäftigt und an den hintergründigen Facetten von „Gelegenheitsprosa und -musik“ interessiert ist, wird Beate Sorgs Buch mit Gewinn lesen. Denn es bietet nicht nur einen gewichtigen Beitrag zur Graupner-Forschung, sondern auch zur Repräsentationskultur im Barock insgesamt. Zudem ist das von der Autorin selbst gestaltete und gut lektorierte Buch – abgesehen von gelegentlichen Dopplungen – angenehm zu lesen und zu benutzen. Nur schade, dass es zwar ein Literaturverzeichnis, jedoch kein Personenverzeichnis besitzt.

Michael Maul