

de in der Kirche immer seltener gewünscht«. Ludwig Holtmeier richtet sein Augenmerk auf die Kompositionstechnik Friedemanns, in der die Einhaltung einer bestimmten Form deutlich überwiegt. Dies auch die Quintessenz von Thomas Synofziks »Beobachtungen zu einem Sonatensatz Wilhelm Friedemann Bachs«. Eine »eigene, individualisierte Tonsprache«, die es noch zu entdecken gilt, findet Michael Heinemann in W. F. Bachs »Himmelfahrtskantate«.

Eher mit Vater Bach als mit dem Sohn beschäftigt sich Wolfgang Lessing, wenn er dem didaktischen Selbstverständnis des »Clavierbüchlein for Wilhelm Friedemann« nachspürt. Für ihn ist es ausgemacht, dass Johann Sebastian Bach mit seiner »strikten Alltags-

bezogenheit« im »Clavierbüchlein« auch ein versierter Didaktiker gewesen sein muss. Er resümiert, »dass das »Clavierbüchlein« keineswegs als zusammenhängendes, didaktisches Schulwerk zu verstehen ist, sondern als eine eher lose und offene Sammlung begriffen werden muss, bei der sich planvolles Handeln und eher zufällige Ad-hoc-Entscheidungen ineinander verschränken.«

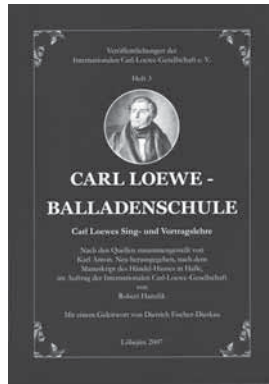
Das harsche Resümee des Bandes zieht Clemens Kühn, der an Bachs Ältestem wirklich kein einziges gutes Haar lassen mag: Er »war ein Komponist minderen Ranges«. Seine Musik »ist durchzogen von Ungereimtheiten«. Wenn es sich tatsächlich so verhielte – wozu dann noch ein Symposium?

[Friedemann Kluge]

Hanzlik (Hg.): Carl Loewe – Balladenschule.

Carl Loewes Sing- und Vortragslehre, Löbejün (Carl-Loewe-Gesellschaft) 2007

Der Titel des zu besprechenden, in einer wissenschaftlichen Schriftenreihe erschienenen Bandes ist in mehrfacher Hinsicht irreführend. Weder handelt es sich um ein von dem vornehmlich in Stettin wirkenden Komponisten Carl Loewe (1796–1869) je konzipiertes Werk, noch um eine in irgendeiner Form methodisch oder systematisch aufbereitete Gesanglehre. Stattdessen bilden den wesentlichen Inhalt des Bandes knappe inhaltliche Erläuterungen und Interpretationshinweise zu verschiedenen Balladen Loewes (Kap. III., 19–91). Der übrige Inhalt beschränkt sich auf ein siebenzeiliges



Geleitwort von Dietrich Fischer-Dieskau (5), eine Danksagung und eine editionstechnische Anmerkung (6), ebenso auf eine »Vorbemerkung zur Neu-Herausgabe der Balladenschule« (Kap. I, 7–16) und eine Art Geleitwort (Kap. II: Studium und Erfolg, 17–18). Letzteres besteht aus nicht näher nachgewiesenen Zitaten Loewes, seiner Tochter Julie von Bothwell und des ursprünglichen Bandherausgebers, des Musikwis-

senschaftlers und Theologen Karl Anton. Beschlossen wird der Band von einer Übersicht zu Loewes Balladen und Liedern (Kap. IV, 92–96), die der 1905 im Verlag Breitkopf & Härtel erschienenen Gesamtausgabe entnommen ist.

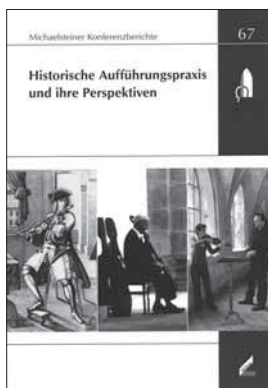
Die Äußerungen zu den Balladen stammen aus dem Umfeld Loewes, teils von ihm selbst, weitaus häufiger scheinen diese jedoch auf Erinnerungen Julie von Bothwells zu basieren, wobei eine Personenzuweisung anhand der vorliegenden Edition nur in Ausnahmefällen möglich ist. Geschuldet ist dies offenbar der schwierigen Quellenlage. So wollte Anton die aus Material »von Julies Hand« zusammengestellten Anweisungen – »zum Teil nach deren Diktat oder während [s]eines mehrfachen Dortseins kopiert« (10) – bereits 1942 unter dem Titel »Deutsche Balladenschule« erscheinen lassen, was an den Kriegsumständen scheiterte. Für die vorliegende Ausgabe unterzog der Herausgeber Robert Hanzlik das Manuskript Antons nun einer weiteren Überarbeitung, da in diesem »[i]mmer wieder [...] von »völkischen« Aspekten der Musik Loewes die Rede [ist], die keinesfalls in der Intention des Komponisten gelegen hatten« (13). Zudem entfernte Hanzlik gesangspädagogische Passagen, die Anton aus Loewes »Gesang-Lehre. Theoretisch und praktisch für Gymnasien, Seminarier und Bürgerschulen ent-

worfen« hatte einfließen lassen und die ursprünglich die Klassifizierung des vorliegenden Bandes als Balladenschule wohl gerechtfertigt hatten. Zu bedauern ist in diesem Zusammenhang, dass – selbst wenn eine Kennzeichnung der in Antons Manuskript vorgenommenen Eingriffe angesichts ihres Umfangs nicht möglich erschienen sein sollte – nicht wenigstens einige Beispiele zum Aspekt der »völkischen« Vereinnahmung Loewes und seiner Musik angeführt werden, da diese den Gebrauchswert des Bandes deutlich hätten erhöhen können. Inwiefern der Band seinem Anspruch, dem »Nutzen aller am Balladenschaffen Loewes Interessierter – also vom reinen Musikfreund bis zum professionellen Sänger« zu dienen und »dem geneigten Leser eine authentische und verbürgte, auf Carl Loewe direkt (!) zurückgehende Interpretati-

onshilfe [...] zu geben« (14f.), wird sich in der Praxis entscheiden. Dass sich die als »rar und wertvollste Zeugnisse« (15) deklarierten Erläuterungen allerdings nicht selten auf Allgemeinplätze beschränken, mögen abschließend die Ausführungen zur Ballade »Der Totentanz« (Goethe), op. 44 Nr. 3 verdeutlichen (79): »Bei der Begleitung genau achten auf *tenuto* und *staccato*. Den Prestosatz im 2/4-*Leggieramente* im Spiel, der Sänger gebe Ton. 6/8-Takt bedeutend langsamer, das Drängende durch Betonung, nicht durch Eile. Am Schluss schrill das C gegen das H im Bass, die rechte Hand deutet schaurig den Absturz in die Tiefe an, aus der zuletzt noch das Aufschlagen und Zerschellen im *sf*heraufklingt. *Anm. Karl Anton:* Das heißt, nicht zu sprechen oder flüstern, gar ohne Tongebung.« [Martin Loeser]

Omonsky, Schmuhl: Historische Aufführungspraxis und ihre Perspektiven, Augsburg (Wißner) 2007

Einer der jüngst erschienenen Bände in der Reihe der »Michaelsteiner Konferenzberichte« trägt den Titel »Historische Aufführungspraxis und ihre Perspektiven«. Dieses Thema ließe sich auf drei unterschiedliche Arten verstehen: Zum einen als verschiedene Blickwinkel, aus denen man den Gegenstand der Historischen Aufführungspraxis angehen kann; zum anderen als von der Historischen Aufführungspraxis mit ihrer wissenschaftlichen wie künstlerischen Prägung auf verschiedene Gegenstandsbereiche (musikalisches Repertoire, historische Aufführungspraktiken, etc.) gerichtete Sichtweisen; drittens als eine Sammlung von Perspektiven im Sinne von Erwartungen, Hoffnungen, Desiderata, Chancen, womöglich auch Befürchtungen für die Zukunft. Die vom 10. bis 12. Mai 2002 veranstaltete 30. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, aus deren Debatten der vorliegende Band, herausge-



geben von Ute Omonsky und Boje E. Hans Schmuhl, destilliert wurde, konzentrierte sich auf Letzteres, auf die Zukunftsperspektiven der Historischen Aufführungspraxis, denen sich die Teilnehmer zum Teil durch Bestandsaufnahmen der Gegenwart annäherten.

Mit dieser Thematik nahm die Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis – gleichsam ihre eigene Tätigkeit in den Blick. Geboten war daher, um die Tagung mehr als Austauschforum und Diskussionsrunde denn als strengen Kongress zu gestalten, eine freiere Organisationsform der einzelnen Teilnehmerbeiträge. Man entschied sich für Roundtables zu verschiedenen Themenblöcken, die von einzelnen kurzen Statements der Beteiligten unterfüttert wurden. Folglich finden sich in diesem Band keine ausführlichen wissenschaftlichen Aufsätze mit streng ausgearbeiteter und durch reichlich Quellen und Belege grundierten Argumentation, sondern eher kurze Einschätzungen, Bestandsaufnahmen, Schlaglichter auf einzelne Themen. Eine Publikation dieser »akzentuierten und durchaus auch subjektiv gemeinten« (8) Statements hat den Vorteil, einen Eindruck von der Fülle der angesprochenen Themen abbilden zu können. Aber es wird eben nur ein Eindruck vermittelt. In den meist drei- bis vierseitigen Texten