

# Die Musikforschung

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung  
von Oliver Huck und Rebecca Grotjahn

Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

---

64. Jahrgang 2011 / Heft 4 – ISSN 0027-4801  
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

---

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden.  
E-Mail: [g.f.musikforschung@t-online.de](mailto:g.f.musikforschung@t-online.de) · Internet: [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de), Tel. 0561/3105-255, Fax 0561/3105-254.

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich €69,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes €24,80 (SFr 44,60). Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561/3105-262.

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561/3105-153, E-Mail: [lehmann@baerenreiter.com](mailto:lehmann@baerenreiter.com). Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 19 vom 1. Januar 2008.

Satz: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; Druck: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Dieser Ausgabe liegen folgende Beilagen bei: Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz; Dietmar Klinger Verlag, Passau; Jahresarhaltsverzeichnis 2011

## Inhalt dieses Heftes

Boris Voigt; Musikalisierung des Sterbens – Guillaume Du Fays <i>Ave regina caelorum III</i> . . . . .	321
Kateryna Schöning: Das Präludium im deutschsprachigen Raum im 15. und 16. Jahrhundert . . . . .	335
Johannes Behr: Franz Schuberts 20 Ländler D 366 / D 814 – nicht bearbeitet von Johannes Brahms	358
Andreas Eichhorn: Zur musikalischen Interpretationsgeschichte von Kurt Weills <i>Violinkonzert</i> op. 12. Kritische Rückfragen . . . . .	368

## Kleine Beiträge

Christine Siegert: Musikwissenschaft digital – Probleme und Chancen einer Virtuellen Fachbibliothek Musik . . . . .	383
--	-----

## Berichte

Nürnberg, 27. Januar 2011: „Historische Holzblasinstrumente: Oboe – Flöte – Fagott“ . . . . .	387
Salzburg, 4. bis 6. März 2011: „Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und seine Hofkapellmeister“ . . . . .	388
Bern, 7. bis 9. April 2011: „Europäische Filmmusik-Traditionen bis 1945“ . . . . .	388

Venedig, 12. Mai 2011: „Giornata di studi ‚Musicisti stranieri a Venezia tra polarizzazione culturale e mercato musicale (1650–1750)‘“	389
München, 12. bis 14. Mai 2011: „Musikalische Bildung – Ansprüche und Wirklichkeiten. Reflexionen aus Musikwissenschaft und Musikpädagogik“	390
Frankfurt a. M., 19. bis 21. Mai 2011: „Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte“	391
Wien, 27. bis 28. Mai 2011: „Bach & Wien. Die Wiener Bach-Tradition, ihre Träger, Überlieferungswege und Auswirkungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert“	392
Schwerte, 27. bis 29. Mai 2011: „Der Tenor. Mythos, Geschichte, Gegenwart“	393
Meiningen, 4. und 5. Juni 2011: „Wilhelm Berger (1861–1911) – Einer der drei großen ‚B‘?“	394
Halle (Saale), 6. bis 8. Juni 2011: „Händel und Dresden. Italienische Musik als europäisches Kulturphänomen“	395
Berlin, 8. und 9. Juni 2011: „Musiktheater im 21. Jahrhundert“	396
Coburg, 23. bis 25. Juni 2011: „25 Jahre Erforschung von Leben und Werk des Coburger Komponisten Felix Draeseke (1835–1913)“	397
Köln, 30. Juni bis 1. Juli 2011: „Klänge finden und komponieren: Eine Expedition in die akusmatische Musik mit Francis Dhomont“	398
Ebrach, 29. bis 31. Juli 2011: Bruckner-Fest Ebrach. Die Erstfassungen der Ersten, Zweiten und Dritten Symphonie. Bruckner auf Reisen	399

#### Besprechungen

Ci. Baccigaluppi: Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa (Wiegand; 401) / Chr. Henzel: Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert (Ruf; 402) / D'une scène a l'autre. L'opéra italien en Europe (Schneider; 404) / Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800 (Werr; 409) / M. Fend: Cherubinis Pariser Opern (1788–1803) (Jacobshagen; 411) / C. Miller: Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert (Edler; 412) / H. Danuser: Weltanschauungsmusik (Kienzle; 413) / F. Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (Struck; 415) / B. R. Appel: Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise (Heinemann; 418) / Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception (Kirsch; 419) / B. Jürgens: „Deutsche Musik“ – das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner (van Gessel; 421) / Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv (Böggemann; 423) / Chr. Drexel: Carlos Kleiber „...einfach, was dasteht“; A. Steinbeck: Jenseits vom Mythos Maestro. Dirigentinnen für das 21. Jahrhundert; E. Weissweiler: Otto Klemperer. Ein deutsch-jüdisches Künstlerleben (Mösch; 423) / Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk. Internationales Symposium (Herzfeld-Schild; 427) / Experimentelles Musik- und Tanztheater; E. Salzman, Th. Desi: The New Music Theatre. Seeing the Voice (Schroedter; 428) / C. M. v. Weber: Sämtliche Werke III/11 (Heinemann; 430) / R. Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke I/2/2 (Struck; 431)

Eingegangene Schriften	432
Eingegangene Notenausgaben	434
Mitteilungen	434
Die Autoren der Beiträge	438

## Musikalisierung des Sterbens – Guillaume Du Fays *Ave regina caelorum III*

von Boris Voigt (Hamburg)

Der Tod stellt in gewissem Sinne ein Paradox dar. Zumindest Menschen wissen um ihre Sterblichkeit, aber kein Mensch besitzt irgendeine Erfahrung vom Tod. Im eigenen Sterben findet sich jeder unmittelbar konfrontiert mit der Ungewissheit über das Kommende, dem Zweifel, ob überhaupt etwas folgt. Die resultierende Besorgnis verlangt nach Gestaltung. Ohne letztlich die inhaltliche Leere des Todes vollends zu bezähmen, wird durch kulturelle Formung das Ungewisse in Artikuliertes und Kommunizierbares überführt. Gleichwohl können die jeweiligen Gestaltungsweisen von Sterben und Tod nicht umstandslos auf die Funktion zurückgeführt werden, die aus der Sterblichkeit resultierende Ungewissheit zu kompensieren. Aus Unbestimmtem kann nichts Bestimmtes folgen. Die Leerstelle lässt sich nur im Raum des Imaginären ausfüllen, sie muss vom Menschen selbst mit seiner Phantasie, seinem kreativen Potential überspielt werden. Die konkreten religiösen, symbolischen, ästhetischen Gestaltungen von Sterben und Tod sind daher nicht auf irgendeine vorgängig gegebene Funktion reduzierbar, sondern umgekehrt ergeben sich ihre möglichen Funktionen genauso aus den jeweiligen symbolischen, ästhetischen etc. Eigenschaften der Gestaltung und deren ideellen bzw. imaginären Grundlagen.<sup>1</sup> Sterben und Tod Form zu verleihen stellt einen zentralen Aspekt von Kultur dar. Welchen Beitrag Musik zur Gestaltung namentlich des Sterbens zu leisten vermag, wird im Folgenden exemplarisch an Guillaume Du Fays *Ave Regina caelorum III* für das europäische Spätmittelalter dargestellt werden. Das allerdings erfordert zuvor einige Überlegungen zu den mittelalterlichen Vorstellungen von Sterben und Tod und der ihnen entsprechenden Praxeologie und Praxis.

Heute kaum mehr selbstverständlich, wurde im Mittelalter der Prozess des Sterbens wesentlich mitgetragen und gestaltet durch Musik. Musik fungierte dabei nicht in einfachem Sinn als ‚Begleitmusik‘, vielmehr gehörte sie zu den wesentlichen Sterbehandlungen. Zudem besaß sie nicht eine lediglich symbolische Aufgabe, vielmehr formte sie das Sterben, und formte auch, wenn man so möchte, den an sich unzugänglichen Tod. Musik war handlungsregulierend und wurde selbst wesentlich als Handlung verstanden. „How to do things with music“ ist ein Problem,<sup>2</sup> dessen Klärung für das Verstehen mittelalterlicher Musik unerlässlich ist. Welche Handlungen also wurden in Sterbesituationen musikalisch durchgeführt, wie wurden sie durchgeführt und warum wurden sie dies?

Das Singen der sieben Bußpsalmen gehörte bereits im Frühmittelalter zum Sterberitual. Sobald die Agonie eintrat und die Seele des Sterbenden in vermehrter Sorge

<sup>1</sup> Vgl. Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt a. M. 1990.

<sup>2</sup> John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford 1975. Austin legt seiner Sprechakttheorie die Idee zugrunde, dass einige sprachliche Äußerungen, die formal nicht anders aufgebaut sind als Beschreibungen oder Behauptungen, dennoch nichts beschreiben, nichts über Tatsachen mitteilen, sondern selbst Handlungen in vollem Wortsinne sind. Man berichtet durch solche Sätze nicht über etwas, das man tut, sondern man tut mit diesen Sätzen tatsächlich etwas. Z. B.: Ich taufe dieses Schiff auf den Namen Queen Elizabeth.

war, hatten sich die Mönche oder andere vertraute Personen um den Sterbenden zu versammeln und die sieben Bußpsalmen zu singen. So legten es in nicht allzu sehr differierenden Formulierungen die Totenagenden fest,<sup>3</sup> die den Dienst am Sterbenden nach der vom Priester vorgenommenen Austeilung der Sterbesakramente regelten, deren letztes die entgeltpflichtige Krankensalbung (*Extrema unctio*) war. Nach Empfang der Sakramente befand sich der Sterbende in einer Art Schwebезustand. Weder gehörte er mehr zur Welt der Lebenden, noch befand sich seine Seele bereits im Jenseits.<sup>4</sup> Das Eintreten der Agonie markierte innerhalb eines Übergangs,<sup>5</sup> der sowohl zum Heil als auch in die Verdammnis führen konnte, eine als besonders prekär geltende Phase. Für einen nicht genau bestimmbareren Zeitraum befand sich die Seele weitgehend außerhalb jeder festen Zugehörigkeit, fern von jedem geschützten Ort und ohne festen Sitz. Eine exakt bestimmbarere Grenze dieses Schwebезustands gab es nicht, da die Seele nach mittelalterlicher Vorstellung den Körper nur allmählich verließ; ein Prozess, der mit dem Eintritt des physischen Todes noch nicht völlig beendet war. Infolge dieser Ausgesetztheit war die Seele in hohem Maße der Versuchung durch Dämonen ausgeliefert, die sich bemühten, sie von Gott abzubringen. Gebet und Psalmengesang wohnte die – durchaus als kausal wirksam aufgefasste – Kraft inne, die Dämonen zu vertreiben. Wer als Sterbender dies noch vermochte, sang selbst die Psalmen, um seine Seele vor Angriffen zu schützen.<sup>6</sup> Die in den Bußpsalmen ausgedrückte Zerknirschung und Demut stellte zugleich die angemessene Haltung dar, in welcher der Beistand der Engel und der Heiligen zu erlehen war. So bat Notker Labeo an seinem Sterbetag seine Mitbrüder, sie möchten psallieren, damit Petrus ihm eine fröhliche Komplet bereite – die letzte Stunde der Tageszeitenliturgie verwendete er also als Metapher für die Vollendung seines Lebens.<sup>7</sup> Bei Notker mischte sich neben Sorge und Furcht vor allem die Freude auf das Kommende in den Psalmengesang. Angreifbar für die Dämonen war die menschliche Seele letztlich nur aufgrund ihrer eigenen Sündhaftigkeit. Nach einem weitgehend sündenfreien Leben musste der Sterbende sich weniger Sorgen machen, anscheinend trug Notker keine allzu schwere Sündenlast mit sich.

Ambivalent war die christlich geprägte Erfahrung des Sterbens allemal. Zunächst einmal galt der Tod als Folge des Sündenfalls. Die Gewaltsamkeit, mit der er Körper und Seele oft unter Qualen auseinanderreißt, behalte daher immer Strafcharakter, selbst bei einem frommen Menschen.<sup>8</sup> In den leiblichen Tod mischten sich folglich zwei As-

<sup>3</sup> „Cum anima in agone sui exitus dissolutione corporis sui visa fuerit laborare, convenire studebunt fratres vel ceteri quique fideles et canendi sunt VII paenitentiae psalmi [...]“, beginnt der Rubrikenteil einer um 850 entstandenen karolingischen *Agenda mortuorum*. Zit. nach Hieronymus Frank, „Der älteste erhaltene *Ordo defunctorum* der römischen Liturgie und sein Fortleben in Totenagenden des frühen Mittelalters“, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 7 (1962), S. 360–415, hier: S. 383.

<sup>4</sup> Vgl. Robert Dinn, „Death and Rebirth in Late Medieval Bury St. Edmunds“, in: *Death in Towns. Urban Responses to the Dying and the Dead, 100–1600*, hrsg. von Steven Bassett, Leicester 1992, S. 153 f.

<sup>5</sup> Der Vorstellung, dass den Sterbenden eine gefährliche Reise oder ein Weg voller Fahrnisse bevorstünde, um vom Ort der Lebenden zum Ort der Toten zu gelangen, folgen Sterbe- und Bestattungsriten in den unterschiedlichsten Kulturen (Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. 2005, S. 145 ff.). Im Mittelalter fand dies in Begriff und Praxis des Viaticums seinen prägnanten Ausdruck, der vom Sterbenden als Wegzehrung empfangenen Eucharistie.

<sup>6</sup> Vgl. *Quellen zur Alltagsgeschichte im Früh- und Hochmittelalter. Erster Teil*, ausgewählt und übersetzt von Ulrich Nonn, Darmstadt 2004, S. 260 f. (Nr. 101).

<sup>7</sup> „Bericht des Augenzeugen Ekkeharts IV. über das Sterben seines Lehrers Notker III.“, in: Johannes Duft, „*Kostbar ist der Tod*“. *Tröstliche Geschichten vom Sterben im mittelalterlichen Galluskloster*, St. Gallen 2002, S. 84.

<sup>8</sup> Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate Dei)*, übersetzt von Wilhelm Thimme, München 2007, S. 13 f. (XIII,6).

pekte des Leidens. Allein das irdische Leben betreffend das Erleiden von körperlichem und seelischem Schmerz, im Hinblick auf den Glauben kommen Trauer und Schmerz über den eigenen Sündenstand hinzu, aber auch Angst. Die Angst resultierte aus den möglichen Folgen begangener Sünden. Wogen diese zu schwer, drohte der zweite, ewige Tod, nämlich als Verweigerung der leiblichen Auferstehung beim Jüngsten Gericht.<sup>9</sup> Der Schmerz verwies den Sterbenden zum einen auf seine zeitliche irdische Existenz, zum anderen auf das Jenseits mit seinen Unwägbarkeiten. Musik, zunächst in Gestalt des Psalmengesangs, diente zur Linderung beider Schmerzen oder Ängste, wobei der Jenseits-Aspekt im Vordergrund stand, dies allerdings während des frühen Mittelalters stärker als in Hoch- und Spätmittelalter. Vor allem die verheerenden Seuchenwellen des 14. Jahrhunderts verliehen dem Sterben eine zuvor ungekannte Grausamkeit, das irdische Leid des Sterbens drängte sich mit verstärkter Vehemenz auf.

Desgleichen aber verband das mittelalterliche Christentum mit dem Sterben das Gefühl der Freude und der Sehnsucht. Nicht dass sich jemand auf den leiblichen Tod selbst hätte freuen können, Freude und Sehnsucht bezogen sich auf die Teilhabe an der durch den Kreuzigungstod Jesu bewirkten Erlösung der Menschheit von ihren Sünden und der dadurch bewirkten künftigen Teilhabe der Menschen an der leiblichen Wiederauferstehung. Der darin sich äußernde Optimismus verminderte im Christentum anfänglich den Stellenwert des aufs Irdische gerichteten Schmerzes erheblich.<sup>10</sup> Zumindest im Frühmittelalter widmete die Kirche diesem Aspekt des Sterbens kaum Aufmerksamkeit. Ab dem 12. Jahrhundert änderte sich dies, das irdische Leiden erfuhr eine stärkere Gewichtung, nicht zuletzt symbolisch an der Person Christi selbst. Während das Frühmittelalter eher auf die Rolle Christi als Richter über die Menschen beim Jüngsten Gericht abhob, wurde Christus nun zunehmend auch als Leidender thematisiert, mit dem Mitleid („*misericordia*“) empfunden werden sollte.<sup>11</sup> Im Spätmittelalter fand dies seine symbolische Umsetzung in der Gestalt des Schmerzensmannes. Auch diese oft schonungslosen Darstellungen des gemarterten Christus forderten zu Mitleid auf. Die sich wandelnden Imaginationen und Symbolisierungen der Person Christi waren Ausdruck eines veränderten Bezugs auf das irdische, zeitliche Leben, das zunehmend einen eigenen Wert erhielt.<sup>12</sup> Einhergehend damit wurde der Abschied vom irdischen Leben mit größerer Bewegtheit erlebt.

Die Freude auf das ewige Leben wurde dadurch nicht gemindert, lediglich die Ambivalenz des Sterbens erhöht. Im 26. seiner *Sermones super Cantica canticorum* schildert Bernhard von Clairvaux den Tod seines Bruders Gerhard, der auf dem Sterbebett zum Erstaunen der umstehenden Mitbrüder mit jubelnder Stimme („*voce exultationis*“) den Psalmvers „*Laudate Dominum de caelis, laudate eum in excelsis*“ (Ps. 148,3) gesungen habe.<sup>13</sup> Noch im Irdischen nahm Gerhard demnach den seligen Gesang der

<sup>9</sup> Ebd., S. 108 (XIII,2).

<sup>10</sup> Vgl. Johannes Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster<sup>2</sup>1973, S. 195–203 und 217–229.

<sup>11</sup> Vgl. Arnold Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt<sup>2</sup>2000, S. 537 ff.

<sup>12</sup> Vgl. Peter Dinzelsbacher, *Europa im Hochmittelalter 1050–1250. Eine Kultur- und Mentalitätsgeschichte*, Darmstadt 2003, S. 96. Eine Interpretation der Stelle findet sich bei Peter von Moos, *Consolatio. Studien zur mittelalterlichen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer*, Bd. 3/1, München 1971, C 801 ff.

<sup>13</sup> Bernhard von Clairvaux, *Opera. Vol. I: Sermones super cantica canticorum 1–35*, hrsg. von Jean Leclercq u. a., Rom 1957, S. 178 f.

himmlischen Chöre zum Lob Gottes vorweg, in den er nach dem Übertritt ins Jenseits einstimmen würde. Eine derart unumwundene Äußerung der Freude durch den Sterbenden stellte, wie Bernhard betont, nichts Alltägliches dar, sondern blieb einem exzeptionell frommen Menschen vorbehalten. Charakteristisch für das Beten und Singen von Sterbenden dürfte eher die „compunctio“ gewesen sein, ein genuin im Christentum definierter Affekt, der dem zwiespältigen Verhältnis zwischen irdischem und himmlischem Leben entsprach.

„Compunctio“ bezeichnet die Zerknirschung des Herzens angesichts des eigenen Sündenstandes. Ihren Ausdruck fand sie im Weinen. Vorzugsweise die Süße oder Lieblichkeit des (Psalmen-)Gesangs ist es, die das Herz zur „compunctio“ und zum Weinen bewegt. Mehr noch, sofern der Klang des Psalmengesangs die Verfasstheit des Herzens ausdrückt, eröffnet er Gott einen Weg zum Herzen des Singenden. Jedoch erschöpft sich die „compunctio“ nicht im Beweinen der Sünden, sie beinhaltet auch die Hoffnung auf Erlösung von denselben und die Freude über die Gottesnähe, die in ihr empfunden werden kann.<sup>14</sup> Auf der „compunctio“ baut der Topos vom weinenden Singen auf,<sup>15</sup> der ferner – dort auf die irdische Liebe bezogen – zum Motiv der Troubadoure werden sollte. Die Übertragung vollzog sich dann ebenso in umgekehrter Richtung vom höfischen Gesang und damit der irdischen Liebe auf die himmlische Liebe. In derselben Sprache und denselben Tönen wie die Sehnsucht nach dem irdischen Geliebten vermochte sich die Sehnsucht nach der himmlischen Liebe Christi zu artikulieren, auch am Sterbebett.<sup>16</sup> Bei Dante singen weinend („piangendo canta“) die Sünder im Purgatorium,<sup>17</sup> leidend einerseits an ihren Vergehen, hoffend andererseits auf die Erlösung, die ihnen nach vollständiger Reinigung zuteil werden wird. Die gesangliche Vereinigung von Hoffnung und Schmerz darf selbst als ein Moment der Läuterung interpretiert werden, denn im Schmerz über die eigenen Sünden liegt zugleich Reue. Jean Gerson musikalisiert die Bewegung des Herzens selbst, wenn er für die komplexe Emotionslage, in der sich die Hoffnung auf Seelenrettung ausdrückt, den Begriff „canticordium“ findet.<sup>18</sup>

Die Betrachtung der Musik als Ausdruck des Herzens geht wesentlich auf Augustinus zurück, das gilt sowohl für die Verbindung der „compunctio“<sup>19</sup> mit dem Gesang als auch für das jubelnde Singen, die „iubilatio“.<sup>20</sup> Noch für Johannes Tinctoris besteht kein Zweifel, dass das Hören von Musik die Menschen zur „compunctio“ führe. Ebenso erwähnt er die „iubilatio“ als musikalischen Ausdruck der Beseligung.<sup>21</sup> Jublierendes Singen drückt einen Affekt des Herzens aus, der durch Sprache allein nicht vermittelbar

<sup>14</sup> Dazu genauer Wolfgang Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel 2004, S. 87 ff., 138 ff., 143 ff. u. a.

<sup>15</sup> Eine Quellenzusammenstellung bietet Peter von Moos, *Consolatio. Studien zur mittelalterlichen Trostliteratur über den Tod und zum Problem christlichen Trauer. Testimonienband*, Bd. 3/3, München 1972, T 374–378.

<sup>16</sup> Ein Beispiel dafür bringt Robert Nosow, „Song and the Art of Dying“, in: *MQ* 82 (1998), Special Issue: *Music as Heard*, S. 537–550, hier: S. 541 f.

<sup>17</sup> Dante Alighieri, (*Le Opere* 7,3) *La Commedia secondo l'antica vulgata, Purgatorio*, hrsg. von Giorgio Petrocchi, Florenz <sup>2</sup>1994, Purg. XXIII,64. In Purg. XXIII,10 wird Ps. 51,17 sowohl gesungen wie geweint: „Ed ecco piangere e cantar s'udie / ‚Labia mea, Domine‘ per modo / tal, che diletto e doglia parturie.“

<sup>18</sup> Vgl. Therese Bruggisser-Lanker, *Musik und Tod im Mittelalter. Imaginationsräume der Transzendenz*, Göttingen 2010, S. 198.

<sup>19</sup> Vgl. Fuhrmann, S. 105 f.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 112 ff.

<sup>21</sup> Johannes Tinctoris, „Complexus effectuum musices“, in: *Johannis Tinctoris Opera theoretica II*, hrsg. von Albert Seay (= CSM 22), Rom 1978, S. 177.

ist. Jubilierend wird Gott gelobt, denn die Sprache reicht dazu nicht hin, sie müsste hier versagen. Anders als Augustinus aber unterscheiden die mittelalterlichen Autoren begrifflich kaum zwischen „iubilatio“ und himmlischer Liturgie.<sup>22</sup> Dass der Zisterzienser-Mönch Gerhard nach Auskunft seines Bruders auf dem Sterbebett jubilierte, gewinnt seinen vollen Sinn aus ebendieser begrifflichen Indifferenz. Erst so konnte er, leiblich noch gefesselt ans Irdische, vorgreifend in die Himmelschöre einstimmen.

Neben der Aufwertung des Leibes und des irdischen Lebens vermehrte eine Verlagerung des göttlichen Gerichts vom Jüngsten Tag auf den Zeitpunkt unmittelbar nach Eintritt des Todes die Sorge um die Gestaltung des eigenen Sterbens. Zwar wurde das letzte Gericht nicht ausgesetzt, jedoch verharrten die Seelen nach spätmittelalterlicher Vorstellung bis zur Wiederauferstehung nicht mehr in einem allgemeinen Wartezustand, sondern traten kraft eines individuellen Gerichts mit sofortiger Wirkung in den Himmel oder die Hölle ein. Unvollkommene Seelen, deren Sündenlast nicht als zu schwer befunden wurde, durchliefen eine schmerzhaft Phase der Läuterung im Purgatorium. Der Haltung, die der Sterbende einnahm, kam infolge des individuellen Gerichts erhebliche Bedeutung zu, sie hatte unmittelbaren Einfluss auf das jenseitige Schicksal. Ein wachsendes Bemühen, sich auf das je eigene Sterben vorzubereiten und es der eigenen Frömmigkeit gemäß zu gestalten, waren die Folge.<sup>23</sup> Anleitung dazu bot die *Ars moriendi*, die mit Gersons 1408 erschienener Abhandlung *De arte moriendi* ihren Namen gefunden hatte. Sterben wurde zu einem erlernbaren Prozess, auf den man sich beizeiten vorzubereiten hatte, denn der Tod gab – und gibt – den Zeitpunkt seiner Ankunft nicht bekannt. Die *Ars moriendi* bezog sich folglich ebenso darauf, wie die Menschen ihr Leben zubrachten; *Ars moriendi* und *Ars vivendi* waren verschwistert. Nichts Schlimmeres konnte jemandem widerfahren, als unvorbereitet zu sterben und seine Seele solcherweise unwägbar Gefahren auszusetzen. Zwar baute die *Ars moriendi* auf seit dem Frühmittelalter entwickelten Vorbildern aus dem kirchlichen und klösterlichen Umgang mit dem Sterben auf, individualisierte diese Praxen jedoch und übertrug sie in den Laienkontext. Sie lehrte überdies nicht allein, das eigene Sterben bewältigen zu können, sondern auch, wie man Freunden und Verwandten Sterbebeistand leistete.<sup>24</sup>

Die Sterbebücher beschreiben eindringlich die Anfechtungen, denen der Sterbende durch den Teufel ausgesetzt sein wird, deren sind es fünf. Zunächst bemüht sich der Teufel, den im Sterben Liegenden vom Glauben abzubringen, da der Glaube das Fundament für das Heil des Menschen darstellt. Eine weitere Anfechtung besteht im Aufgeben der Hoffnung auf Vergebung von den eigenen Sünden zugunsten der Verzweiflung, denn wer die Hoffnung aufgibt, dürfe nicht mit Barmherzigkeit rechnen. Drittens versucht der Teufel den Sterbenden angesichts seines schweren Leidens zur Ungeduld zu verleiten. Ungeduld führt zu Unduldsamkeit auch gegenüber den Mitmenschen, deren Mitleid der Sterbende infolgedessen zurückweist. Damit büßt er die Liebe ein, und seine Seele geht verloren. In einem vierten Überredungsversuch trachtet der Teufel danach, den Menschen zur Eitelkeit zu verleiten. Wer aber in Selbstgefälligkeit sich etwas auf

<sup>22</sup> Vgl. Fuhrmann, S. 147 ff. und 174 f.

<sup>23</sup> Vgl. Paul Binski, *Medieval Death. Ritual and Representation*, London 1996, S. 42. Angenendt, S. 684 ff.

<sup>24</sup> Rainer Rudolf, Art. „*Ars moriendi* I“, in: *Theologische Realenzyklopädie* 4, hrsg. von Gerhard Müller u. a., Berlin 1979, S. 143–149.

seinen Glauben, seine Verdienste, seine Geduld einbildet, der fällt vor Gott in Ungnade, war doch der Teufel selbst erst durch seinen Stolz von einem Engel zum Teufel geworden. Der gute Christ zeichnet sich durch Demut aus. Eine letzte Anfechtung besteht in der Habsucht, dem Klammern des Sterbenden an seine irdischen Besitztümer. Gibt der Sterbende ihr nach, so tauscht er das ewige Heil gegen zeitliche Güter und läuft Gefahr, es zu verspielen. Jedoch hebt die Sterbeliteratur hervor, der Teufel habe bei keiner der Versuchungen die Macht, den Menschen zum Zustimmung zu zwingen, solange dieser seine Vernunft gebrauchen könne. Gibt also der Mensch den Anfechtungen nach, so letztlich aus eigenem Antrieb.<sup>25</sup> Das bedeutet nicht, die Anfechtungen wären harmlos und leicht abzuwehren. Im Gegenteil, ihre Abfolge zeigt, dass der Teufel systematisch jede mögliche Schwäche eines Menschen ausnutzt, seine Überredungskünste darf man sich zudem als herausragend vorstellen. Daher stellt die *Ars moriendi* den Anfechtungen fünf gute Eingebungen der Engel gegenüber, mittels derer sich der Sterbende der Versuchungen zu erwehren vermag. Dem Teufel und den Dämonen finden sich in Gestalt Christi, der Engel und der Heiligen die guten Mächte gegenübergestellt, die den Sterbenden beschirmen. Ihre Macht indessen reicht nicht dahin, ihn zum Heil zu zwingen. Immer ist es der Mensch, der seine Wahl selbst zu treffen hat. Ein bedeutsames Mittel, ihn darin zu stärken, war der Gesang.

Eine exzeptionelle Musikalisierung des Sterbens geschieht in Guillaume Du Fays Antiphon *Ave regina caelorum / Miserere tui labentis Dufay*;<sup>26</sup> sie als einen auskomponierten Transitus mit aller gebotenen Demut, allen Befürchtungen und Hoffnungen aufzufassen, stellt kaum eine Übertreibung dar. In seinem Testament hatte Du Fay festgelegt, dass nach Austeilung der Sterbesakramente und mit Einsetzen der Agonie, sofern es die Zeit gestatte, von acht Mitgliedern des Klerus der Kathedrale von Cambrai zunächst der einstimmige Hymnus *Magno salutis gaudio* gesungen werden solle, dafür würden sie 40 solidi (d.h. Schilling bzw. sou d'or) bekommen. Anschließend hätte von den Chorknaben, ihrem Singmeister und neben ihm zwei weiteren Mitgliedern des Klerus die Marien-Antiphon mit dem Tropus gesungen werden sollen, ihnen waren dafür 30 solidi versprochen.<sup>27</sup> Die Gesänge hätten also während der gefährlichen Passage, die mit der Austeilung der Sterbesakramente eingeleitet wurde, die Seele des Komponisten auf ihrem Weg unterstützen und schützen sollen. Als Du Fay am 27. November 1474 verstarb, verhinderte anscheinend der am selben Tag etwas früher eingetretene Tod eines weiteren Kanonikers die Ausführung seiner Wünsche.<sup>28</sup> Wie Du Fay sich sein Hinüberwechseln vom Diesseits ins Jenseits vorstellte, ist in Gestalt seiner Antiphon jedoch nachvollziehbar.

*Ave regina caelorum* gehörte im Mittelalter neben *Regina caeli*, *Salve regina* und *Alma redemptoris mater* zu den vier liturgisch relevanten marianischen Antiphonen, Du Fay setzte sie dreimal in Noten und ein weiteres Mal zieht er sie für seine Marienmesse heran. Maria nahm unter den Heiligen im Hoch-, vor allem aber im Spätmittel-

<sup>25</sup> *Ars vivendi Ars moriendi – Die Kunst zu leben Die Kunst zu sterben*, hrsg. von Joachim M. Plotzek u. a., München 2001, S. 546–571.

<sup>26</sup> Die Grundlage für die folgenden Erörterungen bildet „*Ave regina caelorum III*“, in: Guillaume Du Fay, *Opera Omnia*, hrsg. von Heinrich Bessler (= CMM 1), Rom 1947–1966, Bd. 5, S. 124–130.

<sup>27</sup> Jules Houdoy, *Histoire artistique de la Cathedrale de Cambrais. Comptes, inventariées et documents inédits*, Lille 1880, S. 410.

<sup>28</sup> Craig Wright, „Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions“, in: *JAMS* 28 (1975), S. 175–229, hier: S. 219.

ter eine herausragende Rolle als Mittlerin zwischen Gott und den Menschen ein. Nicht zuletzt stellte der zwar nicht überlieferte, dafür aber desto lebhafter imaginierte Tod Marias den Inbegriff des christlichen Sterbens dar.<sup>29</sup> Maria verkörperte die Haltung, die man in der *Ars moriendi* erlernen und als Sterbender einnehmen sollte. Zugleich gab sie im Mitleiden mit ihrem gekreuzigten Sohn das Vorbild für das Mitleiden mit dem Sterbenden schlechthin ab.<sup>30</sup> Der Mitleidsgedanke bildete ein wesentliches Merkmal der spätmittelalterlichen Marienfrömmigkeit. Auch Maria selbst war in ihrem Sterben nicht allein, sondern umgeben von Verwandten und Bekannten sowie den herbeigeeilten Aposteln, sie alle leisteten ihr, wie in der *Ars moriendi* gefordert, durch Gebet, Lesung und Wache Sterbebeistand.

Für Du Fay mag ein weiterer, sehr persönlicher Grund hinzugekommen sein, sich sterbend an Maria zu wenden. Maria war der Name auch seiner Mutter, was sich als Subtext der Antiphon lesen ließe.<sup>31</sup> Freilich, das ist Spekulation, allerdings eine nicht ganz unplausible. Ein Name war im Mittelalter, und ist es noch heute, mehr als einfach ein Wort. Der Bezug auf den jeweiligen Namenspatron war in ihm gegenwärtig und durchaus bewusst. Daher wurde der Name Maria im Mittelalter aus Ehrfurcht nur selten vergeben, erst mit der Reformationszeit sollte sich dies ändern.<sup>32</sup> Der Verweis auf die Gottesmutter drängte sich dem mittelalterlichen Menschen mit dem Namen also auf. Und zumindest über Bernhard von Clairvaux existiert eine Legende, in welcher eine Beziehung seiner verstorbenen Mutter zum Gesang einer marianischen Antiphon und damit zu Maria selbst angedeutet wird.<sup>33</sup> Wie immer es sich damit verhält, das Entscheidende ist, dass die Motette die Sterbesituation musikalisch formt.

An Du Fays Fassung der Antiphon fällt zunächst die auf verschiedene Weise komponierte Differenz zwischen himmlischer und irdischer Sphäre auf.<sup>34</sup> Der *Cantus firmus* beginnt mit einem Quartabschwung, den der erste und auch der dritte jeweils mit *Miserere* beginnende *Tropus* aufgreift, beim ersten *Tropus* folgt das *Miserere* im *Superius* dem *Cantus firmus* exakt im Dezimabstand (T. 21–23). Allerdings beginnt der *Tropus* mit einer Alteration von *e* zu *es* und sinkt infolgedessen um eine verminderte statt um eine reine Quarte. Die synchrone Kombination beider Stimmen durch Parallelführung betont sowohl die Ausrichtung des *Tropus* auf den *Cantus* wie seine Unvollkommenheit im Vergleich zu ihm. Noch deutlicher stellt der dritte *Tropus* im imitierenden Einsatz von *Superius* und *Contratenor* die verminderte Quarte heraus (T. 86–88). Während die Quarte zu den vollkommenen Konsonanzen gerechnet wurde, stellt die verminderte Quarte, wenn man so möchte, ihre defiziente Form dar (vgl. Notenbeispiel 1). Nicht zum ersten Mal verwendet Du Fay hier dieses zu seiner Zeit ä-

<sup>29</sup> So der Titel eines Aufsatzes von Klaus Schreiner, „Der Tod Marias als Inbegriff christlichen Sterbens. Sterbekunst im Spiegel mittelalterlicher Legendenbildung“, in: *Der Tod im Mittelalter*, hrsg. von Arno Borst, Gerhart von Graevenitz u. a., Konstanz 1993, S. 261–312.

<sup>30</sup> Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München 1994, S. 95 ff.

<sup>31</sup> Peter Gülke, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Kassel und Stuttgart 2003, S. 4.

<sup>32</sup> Herbert Haag, Joe H. Kirchberger, Dorothee Sölle und Caroline H. Ebertshäuser, *Maria. Die Gottesmutter in Glauben, Brauchtum und Kunst*, Freiburg i. Br. 1997, S. 212.

<sup>33</sup> Im 13. Jahrhundert hielt Alberich von Trois Fontaines in seinem *Chronicon* fest, 1130 habe Bernhard das Kloster Sankt Benignus in Dijon besucht, weil seine Mutter dort begraben lag. In der Nacht habe er in der Kirche des Klosters am Muttergottesaltar die Engel in lieblicher Weise die Antiphon *Salve regina* singen hören. Vgl. Johannes Maier, *Studien zur Geschichte der Marien-Antiphon „Salve regina“*, Regensburg 1939, S. 7.

<sup>34</sup> Eine umfangreiche, aber doch einige Kopplungen von musikalischer Struktur und Semantik vernachlässigende Analyse bietet Gülke, S. 393 ff.

ßerst selten benutzte Intervall, um die Differenz zwischen Irdischem und Himmlischen anzuzeigen. Im Gloria seiner *Missa de S Anthonii de Padua* leitet die verminderte Quarte im Superius die Zeile „suscipe deprecationem nostram“ ein (T. 151).<sup>35</sup> Die von den Menschen an Christus als Empfänger gerichtete Bitte um Gnade kann diesem nicht gerecht werden, sie ist wie alles Irdische unvollkommen. Musikalisch verdeutlicht die Stelle, dass das Heil allein aus göttlicher Gnade erwächst und jedenfalls kein irdisches Verdienst darstellt.

Notenbeispiel 1: Guillaume Du Fay, „Ave regina caelorum III“, T. 21 ff. und 86 ff.

Jene Vollkommenheit, die im Himmlischen herrscht, kann im vergänglichen und sündhaften Irdischen nicht erreicht, lediglich ersehnt werden, in der Hoffnung auf Erlösung nach dem irdischen Tod. Hinsichtlich des Sehns und des Empfindens der eigenen Sündhaftigkeit darf die expressive Ebene der Antiphon nicht vernachlässigt werden. In den beiden genannten Tropen fleht der Komponist mit den Wendungen „Miserere tui labentis Dufay“ und „Miserere supplicanti Dufay“ Maria um Erbarmen an. Das Beginnen dieser Tropen mit einer Alteration auf dem *es'*, die Drastik der damit eintretenden Moll-Klanglichkeit, die Wucht des erstmaligen Einsatzes aller vier Stimmen beim ersten Tropus, sowie die kleinschrittige, zudem durch lange Notenwerte herausgestellte Abwärtsbewegung des Wortes „miserere“, verschaffen der hier geforderten Demut und Zerknirschung des Herzens sinnfälligen Ausdruck.

Eine weitere Variante, die Hierarchie von Himmlischem und Irdischem anzuzeigen, findet Du Fay mit dem Oktavsprung in der letzten Zeile des Textes der Antiphon. Im Superius schließt die erste Halbzeile „Et pro nobis“ eine Oktave tiefer als die zweite mit „semper Christum exora“ fortsetzt. Beide Halbzeilen sind klangräumlich deutlich gegeneinander abgegrenzt (T. 115–125), während sich die erste zwischen *h* und *f'* bewegt, unterschreitet die zweite nur kurz das *h'*. Überdies wechselt mit Beginn der zweiten Halbzeile die untere Stimme. Er klingt in der ersten ein Duo von Superius und Bassus, so in der zweiten eines von Superius und Contratenor. Damit springt ebenso die Unterstimme um eine Oktave nach oben (vgl. Notenbeispiel 2). Die Distanz der Irdischen zu Christus, deren Überwindung der Vermittlung durch Maria bedarf, wird hier musikalisch sinnfällig.

<sup>35</sup> In der Gesamtausgabe wird das Mess-Ordinarium fälschlicherweise noch als *Missa Sancti Antonii Viennensis* bezeichnet (Du Fay, Bd. 2, S. 47–68). Vgl. dazu David Fallows, „Dufay's Mass for St. Anthony of Padua. Reflections on the career of his most important work“, in: *MT* 123 (1982), S. 467–470.

115 120 125

Et pro no - bis sem - per Chri - stum ex - o - ra

Bassus  
Et pro no - bis sem - per Chri - stum ex - o - ra

Notenbeispiel 2: Guillaume Du Fay, „Ave regina caelorum III“, T. 115 ff.

Besondere Dringlichkeit – nicht so sehr Zudringlichkeit, wie Peter Gülke annimmt<sup>36</sup> – verleiht Du Fay seinem Flehen um Erbarmen durch das Aussetzen des Cantus firmus zu Anfang jeweils des zweiten und dritten Tropus. Mit dem Verzicht auf die Absicherung der Musik durch die tradierte und liturgische Dignität der zugrunde liegenden Marien-Antiphon begibt sich auch der Komponist selbst der religiösen Sicherheit und Aufgehobenheit,<sup>37</sup> vor allem sobald er seinen eigenen Namen ins Spiel bringt. Gewicht erhalten die mit „miserere“ beginnenden Tropen vor allem deshalb, weil das Singen der Motette ja der Herstellung ebendieser Sicherheit und Aufgehobenheit gilt. Die jeweils anschließenden, den Zweck des Flehens benennenden Zeilen – im zweiten Tropus „ut pateat porta coeli debili“ (T. 64–76), im dritten „sitque in conspectu tuo mors eius speciosa“ (T. 97–108) – bestätigen dies, indem ihnen der Cantus firmus wieder unterlegt ist. Der im Irdischen noch befangene, sündhafte Mensch bedarf der himmlischen Hilfe. Dass Du Fay sich bemüht, die gebührende Distanz zu Maria zu wahren, wird gerade am dritten Tropus ersichtlich. Dort stellt er in der Vertikalen eine semantische Verknüpfung zwischen Mariens Schönheit – im Cantus firmus wird ihr mit „super omnes speciosa“ gehuldigt – und der Schönheit seines Todes her. Das im Superius gelegene „speciosa“ des Tropus ist genau synchronisiert zum „speciosa“ des im Tenor gelegenen Cantus firmus, vermeidet aber durch Abweichungen in Diastematik und der Verteilung der Notenwerte innerhalb der einzelnen Silben ihre vollkommene Assonanz, zudem wird das Wort im Tropus am Ende melismatisch gedehnt (vgl. Notenbeispiel 3). Deutlicher noch wird die vertikale Semantik, wenn man Alejandro Plancharts Korrekturen an der von Heinrich Bessler und Richard Kienast erarbeiteten Fassung der Tropen berücksichtigt. Für den dritten Tropus schlägt er vor, „Sitque in conspectu tuo mors eius speciosa“ durch „Sitque in conspectu Dei mors eius speciosa“ zu ersetzen. Der Funktion Marias als Mittlerin werde dies eher gerecht.<sup>38</sup> Ein stimmiges Argument, denn ebenso wenig wie die übrigen Heiligen vermag Maria selbst Gnade und Heil zu gewähren, sondern leistet für die Seelen Fürbitte vor Gott, damit dieser ihnen gnädig sei.

<sup>36</sup> Gülke, S. 397 f.

<sup>37</sup> Vgl. Fritz Reckow, „Ontologie und Rhetorik“, in: *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1991, S. 145–178.

<sup>38</sup> Alejandro E. Planchart, „Notes on Du Fay's Last Works“, in: *The Journal of Musicology* 13 (1995), S. 55–72, hier: S. 59 f.

100 105

Sit - que in con - spe - ctu De - i mors e - jus spe - ci - o - - - sa.

Sit - que in con - spe - ctu De - i mors e - jus spe - ci - o - - - sa.

su - per o - - - mnes spe - ci - o - - - sa.

Sit - - que in con - spe - ctu De - i mors e - jus spe - ci - o - - - sa.

Notenbeispiel 3: *Guillaume Du Fay, „Ave regina caelorum III“, T. 97 ff.*

Der vertikale Bezug der Schönheit des eigenen Sterbens auf die Schönheit Marias sollte daher im Sinne der Vorbildfunktion Marias verstanden werden, wie sie die *Ars moriendi* vorsah. Demzufolge handelt es sich bei dieser Kopplung von Tropus und Cantus um eine musikalische Rückversicherung, die den direkten Sinn beider Texte überschreitet; Rückversicherung insofern, als die vergegenwärtigte Schönheit Marias dem sterbenden Du Fay hilft, die der Gnade Gottes angemessene Haltung einzunehmen. Dies explizieren die abschließenden Zeilen von Antiphon und Tropus. Was die vertikale Semantik polyphoner Musik von der sprachlich-horizontalen unterscheidet, ist eine höhere Verdichtung der Inhalte, indem sie Gleichzeitigkeit zu realisieren vermag. In der Synchronität von Tropus und Cantus firmus kann Du Fay innerhalb der Musik die reale Gegenwart Marias zeitgleich zu seinem flehentlichen Bitten umsetzen.<sup>39</sup>

Noch einmal beschwört der Text der Antiphon die Herrlichkeit Marias, um ihre immerwährende Fürbitte vor Christus zu erleben. Der vierte Tropus präzisiert in Angemessenheit an die Sterbesituation, „In excelsis ne damnemur, miserere nobis / Et iuva, ut in mortis hora / Nostra sint corda decora“ (T. 126–170). Mit dem letzten Tropus also erbittet Du Fay von Maria ausdrücklich Sterbehilfe. Ihre Gegenwart und Unterstützung soll ihm helfen, den Anfechtungen, die dem Sterbenden bereitgehalten sind, aufrechten Herzens begegnen und ihnen standhalten zu können. Die Rechtschaffenheit des Herzens, die Du Fay für sich anstrebt, bewahrt der Sterbende nicht allein dank der von Maria erfüllten Vorbildfunktion leichter, zugleich vermag die Heilige, wie in zahllosen an die Theophilus-Legende anknüpfenden Predigten und Traktaten geschildert, mit ihren Fürbitten Vergebung sogar für eine vom Teufel verführte Seele zu erwirken. Durch die Verbindung mit dem Gesang sichert sich Du Fay doppelt gegen dämonische Einflüsse ab. Die Wirkung der Musik gegen Teufel und Dämonen wird in den mittelalterlichen Musiktraktaten unermüdlich repetiert. Geradezu vorsichtig äußert sich noch Jacobus von Lüttich, Musik „iras daemonum mitigat vel potius fugat“<sup>40</sup>. Enthusiastisch gibt

<sup>39</sup> Ähnliche Vergegenwärtigungen Marias, wie sie in der Musik die Polyphonie ermöglicht, finden sich auch in der Malerei, einprägsam besonders Jan van Eycks *Madonna in der Kirche*. Das kleine Bild stellt Maria als Himmelskönigin, auf dem Arm das Jesuskind, in einer gotischen Kirche stehend dar. Riesig und zierlich zugleich ragt sie weit in die Höhe des Kirchenschiffs hinein – beinahe erreicht sie den Lichtgaden – und ist mächtiger als selbst dessen gewaltige Säulen. Die Annäherung vollzieht van Eyck, indem er den perspektivischen Fluchtpunkt etwas unterhalb vom Kopf Marias legt, gewissermaßen schwebt daher der vor dem Bild in Andacht versunkene Betrachter losgelöst vom Boden in einiger Distanz vor der Himmelskönigin, aber immerhin fast auf der Höhe ihres Antlitzes. Nota bene singt im Chor der Kirche ein Priester gemeinsam mit einem Engel.

<sup>40</sup> Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, hrsg. von Roger Bragard (= CSM 3), Rom 1955–1973, Bd. 6, S. 53.

sich Adam von Fulda, wenn er schreibt: „musica est ars artium, scientia scientiarum, per quam [...] daemona fugantur“<sup>41</sup>. Tinctoris stellt lakonisch fest, dass „musica diabolum fugat“<sup>42</sup>. Vorbild war selbstverständlich die Besänftigung und Vertreibung des auf König Saul lastenden Dämons durch Davids Harfenspiel. Schutz vor derlei bösen Einflüssen sah das mittelalterliche Sterberitual reichlich vor, ihn boten die Sterbesakramente, desgleichen die Gebete des Priesters und der übrigen Anwesenden.<sup>43</sup> Hypertrophie ist Kennzeichen ritualistischen Denkens. Im Wissen um das Ungenügen menschlicher Symbolisierungen der Realität gegenüber, die sie nie lückenlos einholen können, versucht das Ritual mittels immer feinerer Unterteilungen und Wiederholungen dem Mangel abzuhelfen, ohne je sicheren Grund zu erlangen.<sup>44</sup> Auf ebendiese Weise sollte der Sterbende geschützt werden, die verschiedenen Handlungen verschlossen gewissermaßen die Lücken, durch die die Dämonen hätten schlüpfen und Zugang zur Seele des Sterbenden hätten erhalten können, sowie umgekehrt jene Lücken, durch die das Lob den angerufenen Heiligen möglicherweise nicht hätte gefallen können. Ähnlichkeiten und Wiederholungen, die einem solchen Muster gehorchen, finden sich, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, in verschiedenster Gestalt auch in der Binnenstruktur der Antiphon Du Fays.

Zum Ende der Komposition scheint es, als wolle Du Fay Loslösung und Aufstieg seiner Seele selbst in Musik fassen. Legt er auf die erste Zeile des letzten Tropus ein denkbar hohes deklamatorisches Gewicht, so gerät in dessen zweiter Zeile mit „ut in mortis hora“ – das Erreichen des kritischen Moments bringt die Zeitlichkeit ins Spiel – alles in beschleunigt fließende Bewegung (T. 139 ff.). Mittels ausgiebiger Melismatik und einer in allen Stimmen merklichen Verkürzung der Notenwerte gestaltet Du Fay idealiter das Sterben selbst als eine musikalisch vollzogene Passage und, wie um die damit verbundenen Fährnisse zu betonen, wiederum unter Verzicht auf den Cantus firmus. Ebenso bricht der nur fünf Mensuren währende Wechsel vom *Tempus imperfectum* zum *Tempus perfectum diminutum* (T. 150–154) die Festigkeit der vorherigen Schematik auf, alles bleibt im Fluss.

Vielleicht ist in der deutlichen musikalischen Bewegung von Du Fay bereits das Seele geleit durch Heilige und Engel mitgedacht, denn die rechtschaffene Seele wird von Engeln und Heiligen in Empfang genommen und von ihnen in den Himmel geleitet, sobald sie den Körper verlässt.<sup>45</sup> Die Anwesenheit der Engel schließt sich unproblematisch an den Gesang der Antiphon an. Zum einen ist ein aufwendiges Engelsgeleit mit Musik und Gesang zentrales Motiv der *Assumptio Mariae*, zwischen der Person Marias und dem Engelsgesang besteht ein enger Zusammenhang. Daher weisen auch die marianischen Antiphonen einen starken engelhaften Aspekt auf. So wurde die Erfindung verschiedener Marien-Antiphonen den Engeln zugeschrieben, das gilt etwa für das *O Maria virgo pia*, und der heilige Bernhard empfing einigen Legenden zufolge von den Engeln das *Salve regina*.<sup>46</sup> Verschiedentlich wurden, wie bereits erwähnt, Engel beim Gesang

<sup>41</sup> Adam von Fulda, „De musica, pars prima“, in: *GS*, S. 334.

<sup>42</sup> Tinctoris, S. 171.

<sup>43</sup> Vgl. Angenendt, S. 669 f.

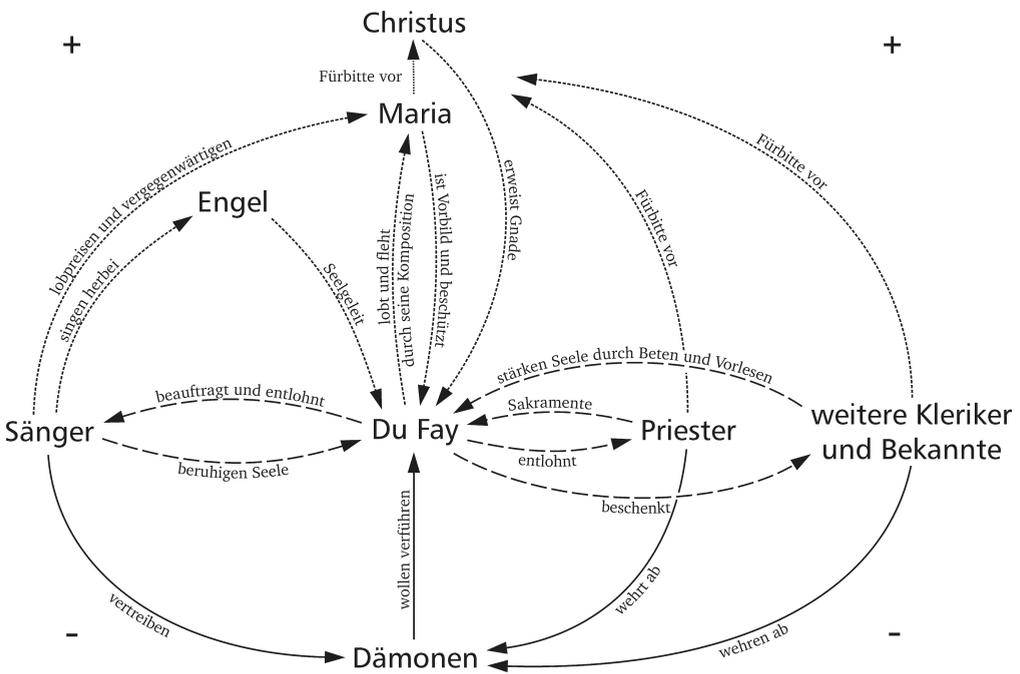
<sup>44</sup> Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Mythologica IV. Der nackte Mensch*, Frankfurt a. M. 1976, S. 788–793.

<sup>45</sup> Angenendt, S. 697.

<sup>46</sup> Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern und München 1962, S. 51 f. und Maier, S. 6 f.

marianischer Antiphonen belauscht. Das hier in Frage stehende *Ave regina* enthält den Bezug in ihrem Text, Maria wird als der „domina angelorum“ gehuldigt.

Musik vertrieb die bösen Geister, sie rief die Heiligen und Engel herbei, stiftete mit ihnen Beziehungen zu den gewünschten himmlischen Mächten und tat das ihrige, die diabolischen Mächte fernzuhalten, sie gestaltete mit anderen Worten die Verhältnisse der Menschen zu den imaginären Akteuren. Des Weiteren beruhigte der Psalmengesang von Geistlichen und Bekannten die Seele eines Sterbenden. Beide Aufgaben hätte im Falle Du Fays das Singen seiner Antiphon erfüllen sollen. Hätten die Umstände es nicht verhindert, wäre er im Sterben eingewoben gewesen in ein komplexes, nicht zuletzt musikalisch hergestelltes Netz reziproker Beziehungen von ganz unterschiedlichen Qualitäten, hierarchischen Abstufungen, mehr oder weniger ausgeprägter Direktheit oder Indirektheit (vgl. Graphik).



Graphik: Vereinfachtes Schema des idealen Beziehungsnetzes am Sterbebett Du Fays

Um vollends zu verstehen, inwiefern Du Fays Antiphon tatsächlich als Handlung und nicht lediglich Symbolisierung eines Geschehens gedacht war, sind abschließend einige Überlegungen zur Namennennung in ihrem Text erforderlich. Die Nennung des Komponistennamens in Kompositionen ist eine seit dem 13. Jh. geübte Praxis und reicht bis in die Anfänge des 16. Jahrhunderts. Laurenz Lütteken weist auf den Umstand hin, dass die weitaus meisten solcher Namennennungen in Trauerkompositionen vorkommen.<sup>47</sup> Das ist keineswegs Zufall, der Name ist unabdingbarer Bestandteil der Memoria, da er in engster Beziehung zu der mit ihm benannten Person steht; so eng, dass selbst der

<sup>47</sup> Laurenz Lütteken, „'Autobiographische' Musik? Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts“, in: *DV/LG* 74 (2000), S. 3–26.

moderne Sprachgebrauch hier auf der Schwelle zur Sprachmagie verbleibt. Die Trennung von Zeichen und Bezeichnetem fällt bei Personennamen schwer. In den Worten Ludwig Wittgensteins, „[w]arum sollte dem Menschen sein Name nicht heilig sein können. Ist er doch einerseits das wichtigste Instrument, das ihm gegeben wird, andererseits wie ein Schmuckstück, das ihm bei der Geburt umgehungen wird.“<sup>48</sup> Das Mittelalter ging in der Vorstellung über die Identität von Namen und Namensträger erheblich weiter, die Nennung des Namens evozierte die reale Gegenwart des Genannten,<sup>49</sup> das gilt auch für die Anrufung der Heiligen. In der mittelalterlichen Memoria sorgte die Namensnennung für die Teilhabe der Genannten an der Eucharistie oder an den Wirkungen eines paraliturgischen Opfers. An derartigen Handlungen partizipierte nur, wer tatsächlich anwesend war. Das galt gleichermaßen für die himmlischen Empfänger der Opfergaben wie für die gewöhnlichen Toten.

Ein vorzüglich geeignetes Opfer an die himmlischen Instanzen zugunsten des eigenen Seelenheils war Musik. Sie stellte in der mittelalterlichen Gabenökonomie Beziehungen zwischen irdischen und himmlischen Akteuren her oder zwischen Lebenden und Toten, schaffte Übergänge zur Transzendenz, sie öffnete den Himmel. Der Lobgesang wurde verstanden als ein inneres Opfer an die gelobte Instanz.<sup>50</sup> Im Falle der Marien-Antiphon Du Fays handelt es sich folglich um ein gesangliches Opfer an Maria, durch das der Komponist sein Seelenheil zu befördern glaubte, schließlich trägt Musik mittelalterlichem Verständnis nach zur Freude der Seligen bei.

Im Singen der Antiphon wird Maria durch Anrufung gegenwärtig und zugleich erlangt Du Fay selbst Anwesenheit. Fiele nicht an irgendeiner Stelle des rituellen Handlungsablaufs sein Name, um seine Präsenz zu gewährleisten, würde für sein Seelenheil nichts erreicht werden können. Nun ist die Gewährleistung der Anwesenheit Du Fays durch das Singen der Antiphon *prima facie* zwar für die Zeit nach seinem Tod verständlich – tatsächlich hatte Du Fay den Gesang dieser Komposition testamentarisch für eine Musikstiftung vorgesehen<sup>51</sup> –, für das Singen am Sterbebett scheint eine solche Begründung für die Selbstnennung des Komponisten problematisch zu sein. Vermutlich aber liegt auch hier eine Form der Absicherung vor, rechnet doch der Sterbende nach dem Empfang der *Extrema unctio* nicht mehr vollgültig zu den Lebenden; weder befindet er sich noch im Diesseits, noch bereits im Jenseits. Du Fay intendierte allem Anschein nach, sich musikalisch einen festen Ort zu sichern, dessen Verlust zu den beängstigenden Momenten des Sterbens gehört.

Das Besondere an der Nennung seines Namens liegt in der musikalischen Prägnanz, mit der er sie ausführte. Lütteken wertet die Namensnennung im dritten Tropus geradezu als eine musikalische Signatur, also als eine musikalische Umsetzung des Namens, die die Autorschaft Du Fays beglaubigt.<sup>52</sup> Das Argument bildet Du Fays Selbstzitat in seiner *Missa Ave regina caelorum*, in deren Agnus Dei er musikalisch den Beginn des dritten Tropus der Marien-Antiphon aufgreift, den Text aber durch das an der ent-

<sup>48</sup> Ludwig Wittgenstein, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, hrsg. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 1989, S. 33.

<sup>49</sup> Rupert Berger, *Die Wendung „Offere pro“ in der römischen Liturgie*, Münster 1965, S. 228 ff.

<sup>50</sup> Vgl. Boris Voigt, *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften*, Kassel 2008, S. 217 ff.

<sup>51</sup> Houdoy, S. 412.

<sup>52</sup> Lütteken, S. 24.

sprechenden Stelle in der Messe geforderte „Miserere, miserere, miserere nobis“ (T. 72–82)<sup>53</sup> ersetzt, die Formulierungen des Mess-Ordinariums konnte er schlechterdings nicht ändern. Demzufolge hätte Du Fay die Messe rein musikalisch signiert. Fraglich, ob es sich so einfach verhält. Zunächst einmal liegt in der Antiphon das musikalische Gewicht des Tropus nicht auf dem Namen, sondern auf dem Flehen um Erbarmen. Für dieses hat Du Fay eine singuläre eindringliche Form gefunden, und zwar sowohl in der Symbolik der verminderten Quarte wie in der Expressivität. Zudem erklingt das Zitat in der Messe, da ins Agnus Dei eingefügt, unmittelbar an jener Stelle, an welcher das Kreuzopfer Christi besungen wird und nach mittelalterlichem Verständnis auch real stattfindet. Durch das Kreuzopfer nahm Christus bekanntlich die Sündenlast der Menschheit auf sich und gewährte damit die Erlösung. Nicht zuletzt um sie wird es Du Fay gegangen sein. Mithin ist die Passage als musikalische Signatur unlöslich gebunden an die Anrufung der Heiligen oder gar des Gottessohnes um Erbarmen.

Selbst die Tatsache, dass Du Fay sich bereits zu Lebzeiten um die Verbreitung seiner Antiphon bemühte,<sup>54</sup> heißt für sich genommen noch nicht viel. Schon im Frühmittelalter tauschten im Rahmen von Gebetsverbrüderungen Klöster gegenseitig die Namen ihrer Verstorbenen aus, um sie in ihr Gebet aufzunehmen, bisweilen baten auch lebende Personen an anderen Orten um die Aufnahme ihres Namens ins Gebet, um an dessen Fürbittleistung zu partizipieren. Vermögende Herrscher errichteten sich eigene Kirchen. Seit dem 11. Jahrhundert signierten Architekten und Bildhauer an städtischen und kirchlichen Bauten ihre Werke. Dies diente der Sicherung des eigenen irdischen Ruhmes wie der des Seelenheils gleichermaßen. Der irdische Aspekt der fama wird bei Du Fay nicht gänzlich gefehlt haben, zumal er ausdrücklich als *musicus* memoriert werden wollte. Auch wenn solche „Verschränkungen von Religion und profaner Selbstdarstellung“<sup>55</sup> heute befremden mögen, Memoria war immer schon auf das Individuum gerichtet. Insofern bietet Du Fays Antiphon nichts grundsätzlich Neues. Neu hingegen ist die Art und Weise, wie er die Selbstnennung in der Musik umsetzt. Es ist ein Anzeichen für eine langsam fortschreitende Lockerung der kosmologisch-religiösen Fundierung der Musik, wenngleich dies bei Du Fay mit einer durchaus traditionellen Vorstellungen verpflichteten Mentalität einherging. Von Beginn an ist das Werk ein Aufbewahrungsort für das Individuum. In dieser Hinsicht sind auch in der Moderne Musikwerke mittelalterlich geblieben. Der im 18. Jahrhundert einsetzende Geniekult mutierte bereits im 19. Jahrhundert zu einem veritablen Totenkult. Doch auch die Popmusik ist nicht frei davon, manche ihrer verstorbenen Stars wie Jim Morrison, Elvis, oder Michael Jackson sind schnell als fröhliche Wiedergänger zurückgekehrt. Zwei andere essentielle Merkmale des mittelalterlichen Umgangs mit Sterben und Tod, nämlich die mit dem Sterbenden gelebte Gemeinschaft und die Auffassung des Sterbens als mit eigenem Sinn und eigener Würde ausgestattete Phase menschlichen Seins, haben sich der Moderne hingegen eher als Ausnahme erhalten.

<sup>53</sup> Du Fay, Bd. 3, S. 119 f.

<sup>54</sup> Vgl. Lütteken, S. 23.

<sup>55</sup> Otto Gerhard Oexle, „Memoria als Kultur“, in: *Memoria als Kultur*, hrsg. von dems., Göttingen 1995, S. 9–78, hier: S. 48.

## Das Präludium im deutschsprachigen Raum im 15. und 16. Jahrhundert\*

von Kateryna Schöning (Leipzig)

Jeder Versuch, das frühe Präludium<sup>1</sup> als Gattung zu definieren, stößt methodisch rasch an Grenzen, da sich die Begriffe ‚Gattung‘, ‚Gattungstyp‘ und auch ‚Stil‘ auf die Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts nur schwer anwenden lassen. Das von der Musikwissenschaft vertretene Gattungsverständnis von einem Werktypus, der auf dem Zusammenwirken von spezifisch musikimmanenten und außermusikalischen Kriterien – Stilistik, kompositorische Struktur, ästhetischer Gehalt, Funktion in der Gesellschaft und Kommunikationsstruktur – basiert,<sup>2</sup> führt bei der Analyse von Präludien der Renaissance in systematischer wie auch in historischer Hinsicht zu Widersprüchen und vermag die Besonderheiten dieser Kunstform nicht zu erklären.

Es ist jedoch nicht sinnvoll, die Existenz der Gattung Präludium vor der Barockzeit gänzlich zu verneinen, denn das Präludium existierte ja seit dem 15. Jahrhundert als eine tradierte Kunstform. Doch stellt sich die Frage, ob es sich hierbei um eine Gattung, eine gattungsstilistische Form oder eine offene stilistische Form handelt. Die Gattungstheorie des 20. Jahrhunderts versteht Gattung als ein System, das in verschiedenen Epochen unterschiedliche Interpretationen erfahren hat. Die Analyse der Instrumentalformen der Renaissance erfordert ein eigenes, historisch adäquates Gattungs- und Stilsystem, bei dem es darum geht, gattungsbestimmende Kriterien festzulegen und Möglichkeiten zu finden, die Vielfalt der Präludien des 15. und 16. Jahrhunderts im geschichtlichen Kontext zu typisieren. Dabei sollte als methodische Grundlage die spezifisch enge Verbindung von Stil, Gattung, Form und Satztechnik im 15. und 16. Jahrhundert nicht außer Acht gelassen werden.<sup>3</sup> Das Verständnis der Gattungskategorie in dieser Zeit muss also flexible Übergänge zwischen den genannten Kategorien berücksichtigen.

\* Die vorliegende Studie entstand während eines Forschungsaufenthaltes als Alexander von Humboldt-Stipendiatin an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Für Rat und Hilfe bedanke ich mich sehr herzlich bei Prof. Dr. Thomas Schipperges.

<sup>1</sup> Hier und im Folgenden werden die Begriffe ‚Präludium‘, ‚Prelude‘ und ‚Präambulum‘ als Synonyme verwendet, wie es dem ursprünglichen Gebrauch der Termini entspricht. Vgl. hierzu Karin Dietrich, „Praelambulum, praeludium / Prélude, Vorspiel“, in: *HMT*; Arnfried Edler, Art. „Präludium“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1792–1804; David Ledbetter, Art. „Prelude“, in: *NGroveD2*, Bd. 20, London 2001, S. 291–293.

<sup>2</sup> Zusammengefasst sind hier im Wesentlichen die Hauptthesen der Gattungstheorien von Friedrich Blume, Carl Dahlhaus, Wolfgang Marx und Walter Wiora. Friedrich Blume, „Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen“, in: *Syntagma musicologicum I*, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel 1963, S. 480–504; Carl Dahlhaus, „Was ist eine musikalische Gattung“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 620–625; Wolfgang Marx, *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, Hildesheim 2004; Walter Wiora, „Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen“, in: Walter Wiora, *Historische und systematische Musikwissenschaft. Gesammelte Schriften*, Tutzing 1972, S. 448–476. Die Frage nach einem besonderen Gattungssystem in Instrumentalformen des 16. Jahrhundert wurde von mir bereits kurz berührt in Bezug auf die Fantasie für Laute: Kateryna Shtryfanova, „Kompositorische Strukturen der Lautenfantasia als Gattung in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 65 (2008), S. 31–44.

<sup>3</sup> Diese methodische These hat Marina N. Lobanova vielfach betont. Marina N. Lobanova, *Musical style and genre: history and modernity*, Amsterdam 2000 (M. H. Лобанова, *Музыкальный стиль и жанр. История и современность*, Москва 1990); M. H. Лобанова, *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*, Москва 1994.

Der vorliegende Aufsatz betrachtet den aktuellen Stand der Gattungsdiskussion, vergleicht die Präludien mit traditionellen Gattungsschemata und nimmt eine Typisierung der Präludien vor. Untersucht werden Orgel- und Lautenpräludien des 15. und 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, insgesamt mehr als hundert Kompositionen. Das Orgelrepertoire umfasst Beispiele von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts:<sup>4</sup>

6 *Preambula* aus der „Tabulatur des Ludolf Bödeker“ (1445)

5 *Praeambula* von Adam Ileborgh (1448)

*Preambulum super g* aus der „Orgeltabulatur des Wolfgang de Nova Domo“ (vor 1448)

3 *Praeambula* aus dem *Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumann* (1452)

3 *Prelude* aus einer Erlanger Handschrift des 15. Jahrhunderts, D-ERu, Sign. Ms. 554

16 *Praeambula* aus dem „Buxheimer Orgelbuch“ (1460–1470)

6 *Präludien/Praeambula* von Hans Kotter (um 1513)

16 *Praeambala* von Leonhard Kleber (1521–1524)

*Paambulium super d* aus der „Orgeltabulatur des Fridolin Sicher“, St. Galler Orgelbuch, CH-SG 530

Lautenkompositionen entstanden erst später und bilden eine zweite Phase der Entwicklung des Präludiums im deutsch-österreichischen Raum. Diese Periode dauert von den 20er Jahren bis in die 70er Jahre des 16. Jahrhunderts. Folgende Kompositionen wurden in die Untersuchung einbezogen:<sup>5</sup>

5 *Priamell* von Hans Judenkünig aus *Ain schone kunstliche vnderweisung* (Wien 1523)

6 *Praembeln* und ein *Praemel oder Fantasey* von Hans Newsidler aus *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch* (1536)

3 *Praembeln* von Hans Newsidler aus *Das ander Buch. Ein new künstlich Lautten Buch* (1549)

2 *Priambeln* von Hans Gerle aus *Musica teusch auf die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen, auch Lautten* (Nürnberg 1532)

6 *Präludien* aus *Tabulatur auff die Laudten* (Nürnberg 1533)

31 *Praembeln* von Hans Gerle aus *Ein News sehr künstlichs Lautenbuch* (Nürnberg 1552)

<sup>4</sup> Vgl. Martin Staehelin, „Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts“, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse* 5 (1996), S. 157–224; Willi Apel, *Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries* (= CEKM 1), AIM 1963; Wolfgang Marx, „Die Orgeltabulatur des Wolfgang de Nova Domo“, in: *AfMw* 55 (1998), S. 152–170; *Das Buxheimer Orgelbuch*, hrsg. von Bertha Antonia Wallner (= EdM 37–39), Kassel u. a. 1955; *Tabulaturen des 16. Jahrhunderts, Teil I: Die Tabulaturen aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach*, hrsg. von Hans Joachim Marx (= SMD 6), Basel 1967; *Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber*, hrsg. von Karin Berg-Kotterba (= EdM 91–92), Frankfurt a. M. 1987; *Tabulaturen des 16. Jahrhunderts, Teil III: Die Orgeltabulatur des Fridolin Sicher*, hrsg. von Hans Joachim Marx (= SMD 8), Winterthur 1992.

<sup>5</sup> Vgl. Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung auff der Lautten vnd Geygen 1523*, hrsg. von Helmut Mönkemeyer (= Die Tabulatur 10), Hofheim am Taunus ca. 1969; Hans Newsidler, *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch 1536*, Faks. Stuttgart 2004; *Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert*, bearb. von Adolf Koczirz (= DTÖ XVIII/2 bzw. 37), Wien 1922, Nachdruck Graz 1959; Hans Newsidler, *Das ander Buch. Ein new künstlich Lautten Buch 1549*, Faks. Stuttgart 1997; Hans Gerle, *Ein News sehr künstliches Lautenbuch 1552*, Faks. Stuttgart 1997; *Documents de musique ancienne*, hrsg. von Hélène Charnassé und Raymond Meylan, Ivry s/Seine 1978; *Orgel-tabulatur des Fridolin Sicher; Lautenmusik aus der Renaissance 2*, hrsg. von Adalbert Quadt, Leipzig 1977.

*Preambulum* aus dem „Lautenbuch des Stephan Craus aus Ebenfurt“ (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts)

*Präludium* von Matthäus Waissel aus *Tabulatura continens* (1572)

*Praeludium* aus einer französischen Lautentabulatur (Schreiber D, CH-Bu F. IX. 56)

## I.

Eine Darstellung des Präludiums als Gattung ist ein Desiderat der Forschung. Aus einigen wenigen Versuchen, das Präludium im Gattungs- oder Stilkontext darzustellen, resultierten unvollständige und an unterschiedlichen Bedeutungsebenen orientierte Bestimmungen. Oft beziehen sich diese Bestimmungen nur auf einzelne Stücke. „Einen ersten Schritt in Richtung auf stilistische Festigung des Präludiums“<sup>6</sup> sah Willi Apel in Präludien von Wolfgang de Nova Domo und Kompositionen aus dem „Buxheimer Orgelbuch“. Über den „Stil der praeludia in der Tabulatur des Adam Ileborgh“<sup>7</sup> schrieb Martin Staehelin. Als „eigenständige Gattung“<sup>8</sup> der Orgelmusik wurde das Präludium des 15. Jahrhunderts von Wolfgang Marx beschrieben, der sich auf Werke von Adam Ileborgh und Wolfgang de Nova Domo und auf das *Fundamentum organisandi* von Konrad Paumann bezog. Den Begriff ‚Gattung‘ benutzte schließlich auch Arnfried Edler.<sup>9</sup> Die Interpretation der Begriffe ‚Gattung‘ und ‚Stil‘ im Zusammenhang mit dem Präludium ist bei allen genannten Autoren in hohem Maße durch die Methoden der Analyse von Musik späterer Epochen, zum Beispiel der Barockzeit, geprägt.

Nicht zufällig erscheinen in allgemeinen Bestimmungen des frühen Präludiums vorwiegend zwei Aspekte. Einerseits werden Freiheit und Regellosigkeit hervorgehoben und andererseits die Einleitungsfunktion dieser Werke. Ersteres interpretierte Apel als „eine gewisse Freiheit des Stiles, eine Ungebundenheit des Einfalls“<sup>10</sup>. In diesem Fall überschneidet sich die Bedeutung von ‚Präludium‘ mit jener vieler anderer früher improvisationsnaher Instrumentalformen.<sup>11</sup> Hingegen sollte es hier doch mehr um Merkmale gehen, die eine Gestalt des Präludiums bedingen. Die Intonations- oder Einleitungsfunktion des Präludiums wird insbesondere von Edler und Karin Dietrich betont.<sup>12</sup> Dieses Kennzeichen ist zweifellos von großer Bedeutung, denn es bestimmt wichtige Funktionen. Allerdings charakterisiert es das Präludium immer noch nicht ausreichend, sofern man die starke Abhängigkeit der Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts von der Vokalmusik und die Tatsache, dass auch andere Gattungen der Zeit Einleitungs- oder Vorspielfunktion haben, berücksichtigt. Letzterem wird Hans Heinrich Eggebrecht gerecht, wenn er den Terminus ‚Intonation‘ als funktionalen Oberbegriff für alle diese Formen versteht.<sup>13</sup>

<sup>6</sup> Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967, S. 41.

<sup>7</sup> Staehelin, S. 177.

<sup>8</sup> Marx, S. 162.

<sup>9</sup> Vgl. Arnfried Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, erw. Sonderausgabe Laaber 2007, Bd. 1, S. 534.

<sup>10</sup> Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, S. 40.

<sup>11</sup> ‚Freiheit‘ gehört z. B. zu den am häufigsten genannten Charakteristika der Gattung der Fantasie des 16. Jahrhunderts. Vgl. hierzu Shtryfanova, „Kompositorische Strukturen“.

<sup>12</sup> Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*; Edler, „Präludium“; Dietrich; Ledbetter.

<sup>13</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Mainz 1955, S. 91.

In den traditionellen Definitionen des Präludiums sind einige Nuancen von entscheidender Bedeutung. So wird die flexible Grenze zwischen dem Präludium als Titel für eine Gattung und als Bezeichnung für einen Entstehungsprozess von Musik hervorgehoben. Beim Präludium handelt es sich um ein eigenständiges schriftlich fixiertes Werk und gleichzeitig um das teilweise notierte Ergebnis einer Improvisationspraxis. Dietrich bemerkt, dass das Wort ‚Präludium‘ als Titel von Musikstücken bereits im 15. Jahrhundert vorkommt, im Sinne einer Gattung hingegen erst im 16. Jahrhundert verwendet wird. Daher begegnet das Präludium als eine eigenständige WerkGattung ihrer Meinung nach erst am Ausgang des 16. Jahrhunderts.<sup>14</sup> Edler hingegen versteht unter ‚Präludium‘ eine Überschrift für ein Werk der Orgelmusik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und ist der Meinung, dass der Begriff erst im 17. Jahrhundert die Bedeutung einer Gattung erhält.<sup>15</sup> Es zeigt sich also, dass die hier genannten Autoren die Formierung des Präludiums als Gattung nicht ins 15., sondern ins 16. Jahrhundert oder sogar in eine noch spätere Zeit einordnen.

Einige Details der Charakteristik des Präludiums – darunter didaktische Zwecke, die Verbindung von „weltlicher und liturgisch gebundener Musik“<sup>16</sup> und die Zugehörigkeit ausschließlich zum Bereich der Orgel- oder Lautenmusik bis zum Ende des 16. Jahrhunderts<sup>17</sup> – werden aus seinen Funktionen erklärt. Es fehlt aber auch hier eine geordnete Darstellung der Informationen. Insbesondere fehlt eine Systematisierung der erhaltenen Quellen aus dem Bereich der Orgel- und Lautenpräludien des 15. und 16. Jahrhunderts.

Zusätzliche Schwierigkeiten bereitet der in der Renaissance verbreitete Usus, Termini und Titel gegeneinander auszutauschen. Abgesehen von den vielen damaligen sprachlichen Varianten konnte der Begriff ‚Präludium‘ nicht nur durch Synonyme, sondern auch durch nicht verwandte und sogar gegensätzliche Termini ersetzt werden. Außer von ‚Präludium‘, ‚Preambulum‘, ‚Peambalon‘, ‚Priamel‘, ‚préambule‘, ‚preamble‘, ‚Vorspiel‘ usw. und den entsprechenden lateinischen und griechischen Bezeichnungen ‚Prooemium‘, ‚Anabole‘ und ‚Harmonia‘ wird in der Sekundärliteratur auch von ‚Intonatio‘, ‚Ricerca‘, ‚Fantasie‘, ‚Finale‘ oder ‚Nachspiel‘ gesprochen.<sup>18</sup> Die beiden letztgenannten Begriffe negieren dabei die dem Präludium zugeschriebene Einleitungsfunktion. Dazu gibt es eine große Menge an Musikstücken, die durch viele Merkmale mit Präludien verbunden sind, aber keinen Titel aufweisen, wie zum Beispiel die Stücke im ersten Teil der Orgeltabulatur von Leonhard Kleber. Die synonymen Benennungen der Präludien beziehen sich auch auf die bisher in diesem Kontext außer Acht gelassene Tradition der Bearbeitungen.<sup>19</sup>

Einige Hinweise in wissenschaftlichen Beiträgen beziehen sich auf die Klassifikation des Präludiums im 15. und 16. Jahrhundert im Hinblick auf die Satztechnik. Hier wird insbesondere der Anteil der Figurationen und der polyphon ausgearbeiteten Partien

<sup>14</sup> Dietrich, S. 1.

<sup>15</sup> Edler, „Präludium“, Sp. 1793 f.

<sup>16</sup> Dietrich, S. 1.

<sup>17</sup> Edler, „Präludium“, Sp. 1792–1794 und Ledbetter, S. 291 f.

<sup>18</sup> Vgl. etwa Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, S. 528; Klaus Aringer, „Zum Spielvorgang des Beginns und Schließens in der ältesten Orgelmusik“, in: *AOI* 27 (2001), S. 249–278, hier: S. 254; Dietrich, S. 3.

<sup>19</sup> Eine fehlerhafte Benennung der Präludien in heutigen Ausgaben ergibt sich z. B., wenn dasselbe Werk seinerzeit unter verschiedenen Titeln auftrat. So wurde in der Ausgabe *Lautenmusik aus der Renaissance* 2, S. 4, als Ausgangsbasis für Hans Gerles *Priamel* (1552) eine *Preamble* von Antonio Rotta gesehen, in *Documents de musique ancienne*, S. 60 f., hingegen ein *Ricerca* (1546) von Antonio Rotta.

eines Werkes angesprochen, doch betrifft dies nur vereinzelte Orgelkompositionen. Apel benennt zum Beispiel einen Ileborgh-Typus, „bei dem über ein paar gehaltenen Tönen frei improvisiert“ und „auch mit Akkordfolgen gearbeitet wird“<sup>20</sup>. Je zwei Typen von Präludien beschreibt Edler für das 15. sowie das 16. Jahrhundert. Im 15. Jahrhundert begegnen uns nach seiner Ansicht Präludien „mit freischweifender Oberstimmfiguration über zwei zu einem Bordunklang verbundenen ausgehaltenen Unterstimmen“ und zweistimmige Sätze „mit weniger exzessiver Oberstimmfiguration über den in Minimen und Semiminimen verlaufenden nicht Cantus-firmus-gebundenen Tenor“<sup>21</sup>, im nächsten Jahrhundert ein Typus mit „einer oder zwei melodisch führenden, meist kolorierten Stimmen über dem Gerüst einer von den Unterstimmen gebildeten Konkordanzfolge“ und ein Typus mit „einem mehr polyphonen Wechselspiel zwischen zwei Stimmen“<sup>22</sup>.

## II.

Im Hinblick auf die traditionellen Gattungskriterien zeigt sich, dass für die Präludien nur die Kriterien der Existenzweise und Kommunikationsstruktur als bestimmende Kennzeichen Gültigkeit haben. Eines der Merkmale, das die deutsch-österreichischen Präludien verbindet, ist ihre pädagogische Funktion. Seit den frühesten Orgelpräludien aus der Tabulatur des Ludolf Bödeker fungierten die Kompositionen als Übungsstücke. In den Orgelschulen und später dann in den Lautenbüchern geben sie musikalische Anweisungen zum Selbstunterricht. Eine Voraussetzung für solche Übungsstücke war die Orientierung an einem konkreten Instrument – Orgel oder Laute – und an den dafür charakteristischen technischen Problemen in Verbindung mit jeweils aktuellen Spieltraditionen. Das Präludium war also ursprünglich als ein Solostück gedacht, das ganz an der Orgel- oder Lautenspieltechnik ausgerichtet und auf bestimmte methodische Aufgaben begrenzt sein sollte. Obwohl diese Tendenzen nicht bei allen überlieferten Präludien zu beobachten sind, können sie doch als ein wesentliches Kennzeichen dieser Kunstform angesehen werden, das sich auch auf andere Merkmale des Präludiums auswirkt.

Im Bereich der musikimmanenten Kriterien, die eine Gattung bestimmen, spielte das Präludium also eine wichtige Rolle bei der Ausformung und Festigung des instrumentenspezifischen Spielmaterials. Dieses Kriterium gilt aber auch für andere Gattungen wie Intonation, Tokkata, Fantasie und für viele Improvisationsformen, also für einen großen Teil der Instrumentalmusik der Renaissance, und darf deshalb nicht als ein spezifisches Kennzeichen des Präludiums angesehen werden. Auch übernimmt das Präludium in hohem Maße stilistische Eigenarten der Vokal- und Tanzstilistik, die ebenfalls nicht als Charakteristika der Gattung gelten können.

Spezifische Ausprägung erfährt jedoch in Orgel- und Lautenpräludien die modal-harmonische Konzeption, was durch den engen Zusammenhang mit der pädagogischen Zielsetzung und mit den Orgel- und Lautenspieltraditionen begründet ist. Viele Orgel-

<sup>20</sup> Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, S. 52.

<sup>21</sup> Edler, „Präludium“, Sp. 1793.

<sup>22</sup> Ebd., Sp. 1794.

präludien, von den frühesten Präludien aus der Tabulatur des Ludolf Bödeker bis zu den Kompositionen Kotters und Klebers, firmieren unter der Bezeichnung „In Tono ...“ o. ä. Dies verweist auf die liturgische Tradition des Einsingens in einem bestimmten Modus und greift unmittelbar auf die mittelalterlichen Traditionen von Vorspiel oder Intonation zurück.<sup>23</sup> Die pädagogischen Absichten zeigen sich an dem großen Umfang der verwendeten Modi und an den Vorschriften, die Präludien zu transponieren. Das erstgenannte Phänomen existiert in Orgelpräludien durchgängig seit den frühesten Beispielen. Schon in Präludien aus der Tabulatur des Ludolf Bödeker werden fast alle Töne des Hexachordes eingeübt. So gibt es hier *Preambula super F, g, a, E und d* (Bödeker57, 91, 96).<sup>24</sup> Im dritten Teil des Buxheimer Orgelbuches lässt sich ebenfalls eine fünftönige Skala beobachten. Im Unterschied zu Bödekers Tabulatur werden aber die Präludien des Buxheimer Orgelbuchs ausdrücklich in ein *Fundamentum* integriert und haben Präludien-Varianten im Ton *f*: *Preambula super C, D, mi*, zweimal *super f*, *super sol* und *Re* (Bux232, 233, 234, 235, 240, 241). Im 16. Jahrhundert kreuzt sich diese Linie des Präludiums mit der damals verbreiteten Mode, modal angeordnete Zyklen zu verfassen.<sup>25</sup> Am deutlichsten ist dies bei Kleber ausgeprägt. In seinen Präludien lassen sich drei allerdings nicht komplette Zyklen erkennen: 1. *Preambulum* (bei Kleber *Preambalum* oder *Preambalon*) in *ut – re – mi – sol durum – sol molle*; 2. in *re – fa – fa – sol – sol molle – la – la*; 3. in *re – sol – la*. Die oben erwähnte Tendenz, mit den Präludien auch Übungstücke für Transpositionen zu geben, lässt sich in den Präludien von Ileborgh feststellen. Diese Stücke enthalten entsprechende Hinweise des Komponisten, zum Beispiel *Praeambulum super d, a, f, et, g* oder *Sequitur aliud praeambulum super d manualiter et variatur super a g f et c* (I36, 37 und auch I33).<sup>26</sup>

Im Unterschied zu den Orgelpräludien scheinen die Lautenstücke mehr auf Griffpositionen des Instrumentes hin orientiert zu sein. Die Tradition des *In Tono* spielt in diesen Werken keine Rolle. Aufgrund der *A*- oder *G*-Stimmung der Lauten waren die Töne *a* und *d* oder *g* und *c* am beliebtesten. In fünf Präludien aus *Ain schone kunstliche vnderweisung* von Judenkünig werden zum Beispiel bei *A*-Stimmung die Töne *d/a, D, c/C, D* und *d* benutzt. Unabhängig davon, ob ein Orgel- oder ein Lautenstück vorliegt und ob es einen Titel wie *In Tono* trägt, basiert jedes Präludium auf einem bestimmten modal-harmonischen Konzept und beinhaltet damit auch entsprechende Aufgaben. Das Begreifen des modal-harmonischen Gerüsts und des Prozesses der Ausarbeitung der harmonischen Schemata und Intonationen wird in den Präludien zum wesentlichen Organisationsmittel für sich formende eigenständige Instrumentalkomposition. Es bilden sich für die modal-harmonische Organisation des ganzen Werkes die Schemata

<sup>23</sup> Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, S. 527 f.

<sup>24</sup> Zur Bezeichnung der Präludien werden im Folgenden Abkürzungen verwendet, die auf Autor oder Quelle und auf die entsprechende Nummer in der Quelle oder Edition hinweisen. Präludien von Ileborgh werden z. B. als I34, I35 usw., das Präludium von Wolfgang de Nova Domo als ND, die Präludien aus der Erlanger Handschrift als Erl59, Erl60 usw., die Präludien aus dem *Fundamentum* von Paumann als F55, F56 usw., die Werke aus dem Buxheimer Orgelbuch als Bux112, Bux216 usw. und die Präludien von Kotter, Kleber, Newsidler, Judenkünig und Gerle als Kotter32, Kleber6, Gerle1 usw. bezeichnet. Auf Präludien aus der Tabulatur des Ludolf Bödeker wird mit „Bödeker“, der Follierung nach Staehelin (vgl. Anm. 5) und ggf. dem Titel des Präludiums, auf Präludien von Judenkünig und Newsidler durch Angabe des vollständigen Titels (wie z. B. Judenkünig *Das erst Priamell*), bzw. bei den vier nicht betitelten Preambelen Newsidlers durch eine Nummerierung in eckigen Klammern (z. B. Newsidler [1.] Preambel) verwiesen.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu Thomas Schmidt-Beste, Art. „Modus“, in: *MG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 397–435, hier: Sp. 428.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, S. 535 f.

I – V – I, I – III – I, I – IV – I und ihre Varianten heraus. Solche Dispositionen dienen als Grundlage für Moduswechsel, Modi mixti, Polymodalität und erfindungsreiche Akkordformeln.<sup>27</sup> So kennzeichnet dieses Kriterium das Präludium als eigenständige Kunstform.

Die allgemeine pädagogisch-didaktische Funktion des Präludiums in Abhängigkeit von bestimmten Instrumentalstilen bedingt die Existenz zweier zentraler Typen mit jeweils zwei Untertypen. Der erste Typ umfasst jene Präludien, die von Vokalvorlagen frei sind und vorwiegend primär instrumentaltechnische Aufgaben erfüllen, indem sie instrumentenspezifisches Material ausarbeiten. Hier lassen sich das Präludium als Einleitung und das Präludium als eigenständig entwickelte Instrumentalform unterscheiden. Ein zweiter Typ repräsentiert eine höhere Stufe der Beherrschung des Instrumentalspiels und beinhaltet schwierigere pädagogische Aufgaben; es handelt sich hierbei um Bearbeitungen von Vokal- und Instrumentalvorlagen. Die beiden Untertypen dieses zweiten Typs unterscheiden sich darin, wie stark die Komponisten dem Vorbild folgen: Dem Präludium als genau dem Vorbild folgende Bearbeitung steht das Präludium als variierte Bearbeitung gegenüber.

### III.

Präludien, die von Vokalvorlagen frei und genuin an der Instrumentaltechnik orientiert sind, sind vorwiegend akkordisch-passagenartig gehalten. Diese Kompositionen bilden die größte Gruppe unter den Präludien. Sie stellen eine Anfangsstufe in der Entwicklung des Präludiums dar, die aber im Bereich des Orgel- und Lautenspiels zu unterschiedlichen Zeiten auftritt. Da sich im deutsch-österreichischen Raum die Anfänge eigenständiger Orgelmusik im 15. Jahrhundert, diejenigen eigenständiger Lautenmusik jedoch erst im 16. Jahrhundert beobachten lassen, konzentrieren sich akkordisch-passagenartige Orgelpräludien auf das 15. Jahrhundert, während die Lautenpräludien diese Tradition erst im 16. Jahrhundert übernehmen. Zu den erstgenannten rechnen die Stücke aus den Tabulaturen von Ludolf Bödeker, Ileborgh und Wolfgang de Novo Domo sowie Tabulaturen aus der Erlanger Handschrift, aus Paumanns *Fundamentum* und aus dem Buxheimer Orgelbuch, zu den an zweiter Stelle genannten die Stücke von Hans Judenkünig und Hans Newsidler, also Präludien, die bis zum Jahr 1552 entstanden sind.

Das Präludium als Einleitung artikuliert klar seine charakteristische Funktion. Solche Stücke bereiten intonatorisch oder modal-harmonisch eine nachfolgende Komposition vor; relativ selten (Bux58, 216 und Kleber4) übernehmen sie sowohl in intonatorischer als auch in modal-harmonischer Hinsicht einleitende Aufgaben. Die kompositorische Struktur solcher Präludien stellt eine ein- oder seltener zweiteilige Periode<sup>28</sup> von oft nur geringem Umfang dar. Hinsichtlich des thematischen Materials unterscheiden die Komponisten streng zwischen passagenartigen und akkordischen Präludien

<sup>27</sup> Die modal-harmonische Organisation des frühen Präludiums für Orgel behandelt mein Aufsatz „Über das Verhältnis der modalen und harmonischen Aspekte in deutschen Orgelpräludien des 15. und 16. Jahrhunderts“ (im Druck).

<sup>28</sup> Der Begriff ‚Periode‘ wird hier in einem erweiterten Sinn verstanden: als ein Gebilde, das nach seiner Funktion und mit den unten beschriebenen Merkmalen eine Vorform der späteren periodischen Strukturen darstellt. Große Ähnlichkeit besteht mit den periodischen Strukturen in der Tanzmusik der Renaissance. Siehe z. B. Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, S. 281.

(Bux216 bzw. 194 [Notenbeispiele 1 und 2]). Dessen ungeachtet ist aber für alle diese Präludien ein akkordisches Gerüst charakteristisch.

The image contains two musical staves. The first staff (Bux216) has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The second staff (Bux194) has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. Both examples are labeled with 'G' and 'C' below them, indicating the starting and ending chords.

Notenbeispiel 1: Buxheimer Orgelbuch, „Praeambulum super C“ (Bux216)

The image shows a musical score for Praeambulum super C (Bux194). It consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The piece starts with a G chord and ends with a C chord.

Notenbeispiel 2: Buxheimer Orgelbuch, „Praeambulum super C“ (Bux194)

Das *Praeambulum* Bux216 ist deutlich als zweiteilige einfache Periode angelegt, in der die passagenartigen Figuren am Ende eines jeden Halbsatzes mit einer dreistimmigen Kadenzformel abgeschlossen werden. Trotz der Dominanz der linearen Entfaltung kann hier im Hauptmodus C-Ionisch eine Kadenz-Korrelation G-Ionisch – C-Ionisch nach dem Schema V – I beobachtet werden, die die frei fließende Variabilität der Passagen in der Zweiteiligkeit organisiert. Im *Praeambulum* Bux194 erfolgt die Suche nach dem Hauptton C ebenfalls von der V. zur I. Stufe, in diesem Fall von G-Ionisch nach C-Lydisch. Doch geschieht sie ohne Unterteilung in zwei Abschnitte und mit teilweise statisch wirkenden Zusammenklangsfolgen, die häufig *b* und *es* mit einbeziehen.<sup>29</sup> Auf ähnliche Weise konzipierte im 16. Jahrhundert Kleber einige Präludien (akkordisch:

<sup>29</sup> In den letzten vier Takten dieses *Praeambulums* wurde von der Herausgeberin Bertha Antonia Wällner in der Oberstimme zweimal anstelle von *h* ein *b* vorgeschlagen. In Hinblick auf die offensichtlich vorliegende Parallelkadenz ist das jedoch unmöglich. Ähnlich sieht die Kadenz im *Praeambulum super G* (Bux53), T. 28–29 aus.

Kleber4; passagenartig: Kleber6, 43, 44, 50).<sup>30</sup> Eine Weiterentwicklung dieser Tendenz findet man in der Lautenmusik dieser Zeit. Ein eindrucksvolles Beispiel ist das *Preambulum* aus dem Lautenbuch des Stephan Craus aus Ebenfurt (Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3: Lautenbuch des Stephan Craus aus Ebenfurt, „Preambulum“

Intensives harmonisches Suchen ist in diesem Stück durch zwei lange akkordische Sequenzfolgen repräsentiert (T. 1–7 und 8–15), die durch ein Gerüst von im Sekundabstand (T. 1–8 und 10–12) bzw. Terzabstand (T. 8–10) aufeinander folgenden absteigenden Quartan organisierte sind und nach einer rein melodischen Passage in eine Kadenz nach *d* (T. 14–15) münden. Diese Sequenz weist auf das Beherrschen der harmonischen Mittel hin und könnte als weiteres Indiz für die didaktische Funktion des Präludiums verstanden werden. Der Komponist benutzt hier sogar einen Wechsel der metrischen Ordnung zu dreiteiligem Takt, der in ähnlicher Weise sehr oft in der Tanzmusik und in entwickelteren Gattungen wie etwa der Fantasie für Laute des 16. Jahrhunderts gebräuchlich ist.<sup>31</sup> All dies deutet auf eine eigenständige harmoniebestimmte Instrumentalform des Präludiums hin und spiegelt einen weiteren Schritt in der Entwicklung des instrumentalen Denkens.

Die vertikale Organisation in den akkordischen Abschnitten förderte offensichtlich auch eine strengere rhythmische Konzeption im Vergleich mit den oft nicht gegliederten Passagenabschnitten wie zum Beispiel in Bux216 (Notenbeispiel 1), I33, 34, 37, F55, aber auch im Vergleich mit der Vokalmusik.<sup>32</sup> Diese Tendenz ist auch im 16. Jahrhundert zu erkennen, wie die Präludien Kleber43 und teilweise Kleber44 demonstrieren. Diese Stücke unterscheiden sich durch ein Akkordgerüst und die harmonische, oft akkordische Fortsetzung von Stücken anderer, ähnlicher Instrumentalgattungen, etwa von Stücken mit dem Titel *Finale* und Werken ohne Titel. Diese haben zwar Einleitungsfunktion und können wie Präludien kurz und passagenartig sein (Kleber48, 8a, 10a, 45a-c u. a.), jedoch zeigen sie keine modal-harmonische Entfaltung über einer akkordischen Grundlage und sehen eher wie Fragmente einer noch wenig geformten

<sup>30</sup> Das allgemeine modal-harmonische Schema kann dabei variiert sein. Außer dem Schema V – I erscheint auch IV – I u. a. Vgl. dazu Shtryfanova, „Über das Verhältnis der modalen und harmonischen Aspekte“.

<sup>31</sup> Metrische Variationen hat z. B. Luis Milán in Fantasien aus *El Maestro* (1536) benutzt. Vgl. hierzu Shtryfanova, „Kompositorische Strukturen“.

<sup>32</sup> Siehe z. B. Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1962, S. 3–18; Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, S. 281. Dies berechtigt dazu, in entsprechenden Passagen die durch senkrechte Striche abgetrennten Einheiten als ‚Takt‘ zu bezeichnen.

Improvisation als wie eine werkhafte Gattung aus. Dies könnte in denjenigen Fällen entscheidend sein, in denen es um die Frage geht, ob andere genuine Instrumentalkompositionen, die nicht den Titel *Präludium* tragen, als Präludien zu betrachten sind. Einige Stücke, wie zum Beispiel in Klebers Tabulatur *Cursus Manuale superascendens* (Kleber18), bestätigen dabei das Vorherrschen des harmonischen Prinzips in den Präludien.

Präludien als eigenständige entwickelte Instrumentalform sind nicht mit einem nachfolgenden Werk verbunden; sie sind selbstständige Stücke, in denen auf der Basis ihrer modal-harmonischen Pläne eine spezifische Instrumentalfaktur ausgearbeitet und geformt ist. Dabei gelten als charakteristische Kennzeichen dieser Präludien die Formierung des Fakturkontrastes und die Ausarbeitung dieses Kontrastes im Rahmen einer deutlich erkennbaren Form – Merkmale, die die kommunikativen Eigenschaften dieser Gattung nachhaltig verbessern. Berücksichtigt man, dass diese Präludien textlos waren und keine Vokalvorlage hatten, ist dies besonders wichtig.

Passagen- und Akkordabschnitte<sup>33</sup> werden hier innerhalb eines einzigen Werkes disponiert. Die Abschnitte korrelieren nach den Schemata Akkorde – Passagen (ND, Erl58, Bux210, 206 [Notenbeispiel 4] oder Passagen – Akkorde (Bux195). Schon im 15. Jahrhundert beginnen die Komponisten Akkordabschnitte zu variieren (Bux240, 241, 234). Im 16. Jahrhundert verstärkt sich diese Tendenz (Newsidler, *Ein gut Preambel*). Gleichzeitig entstehen auf dieser Grundlage die Elemente von Variationen über einem Harmoniegerüst (Kleber68, 1, Kotter33).

Notenbeispiel 4: „Buxheimer Orgelbuch“, „*Sequitur praeambulum super C vel G vel C<sup>c</sup>*“ (Bux206)

Ein anderes Merkmal der Präludien dieses Typs ist eine Erweiterung des Formenspektrums. Oben gezeigte Beispiele tradieren, wie viele als Einleitungen konzipierte Präludien, eine zweiteilige periodische Struktur. Jedoch erscheinen seit der Erlanger Tabulatur Präludien, in denen einteilige periodische Strukturen eine klare Dreiteiligkeit aufweisen. Dies wird häufig durch einen Fakturkontrast erreicht (Erl59 [Notenbei-

<sup>33</sup> Für Präludien des 15. Jahrhunderts ist dieser Begriff noch nicht ohne Einschränkung verwendbar, denn die dort vorliegenden Klangstrukturen basieren auf Intervallzusammenklängen, die eine akkordische Einheit erst formieren.

spiel 5], 60).<sup>34</sup> Schon im Verlauf des 15. Jahrhunderts verfestigt sich eine derartige Dreiteiligkeit. Dabei formieren sich die Präludien entweder wie in der Erlanger Tabulatur mit einem Akkordabschnitt in der Mitte (Bux191, 53) oder umgekehrt mit einem mittleren Passagenabschnitt (F55, Bux195). Auch im 16. Jahrhundert bleibt das dreiteilige periodische Schema aktuell (Kleber10).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Prelude' and features a melodic line with a 'medium' section and a 'Kadenzformel' (cadence formula) at the end. The bottom staff is labeled 'finale' and features a melodic line with a 'finale' section. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Notenbeispiel 5: Handschrift aus Erlangen, „Prelude“ (Erl59)

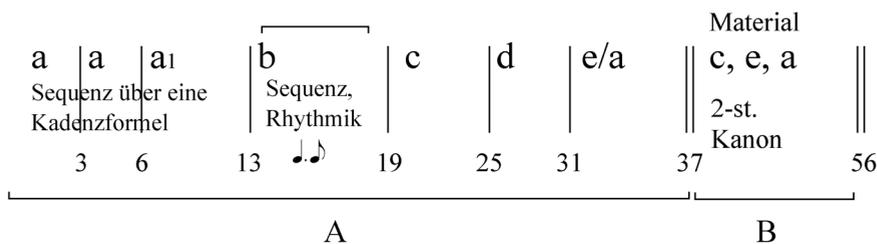
Zugleich lassen sich schon innerhalb der Präludien des 15. Jahrhunderts Stücke finden, die sich zu einer einteiligen variierten Form entwickeln und symmetrisch aufgebaut sind (Bux *Praeambulum super D*, ohne Nummer; Bux232). Im 16. Jahrhundert greifen Newsidler und Kotter diese Anlage auf (Newsidler, *Ein seer guter Organistischer Preambel* [3.] Preambel, Kotter32). Eine wieder andere formale Lösung finden Komponisten mit zweiteiligen einfachen Formen (Bux233, Kleber53, Judenkünig, *Das drit Priamel* und *Das fierd Priamel*). Die zur Behandlung des Klangmaterials eingesetzten Mittel sind in diesen Präludien differenzierter als in den einleitenden Präludien, obgleich sich das Augenmerk der Komponisten nach wie vor deutlich auf die Sequenztechnik und den Wechsel zwischen unterschiedlichen metrischen Ordnungen richtet. Als charakteristisches Kennzeichen treten nicht nur akkordische, sondern auch passagenartige Sequenzen auf. Sie kommen vorwiegend in den Mittelabschnitten vor. Dies bezieht sich indes mehr auf die Präludien des 16. Jahrhunderts (Newsidler, alle Präludien; Judenkünig, *Das ander Priamel* u. a), seltener auf frühere Quellen (Bux53, *Praeambulum super D*, ohne Nummer u. a). Dabei erfolgt der Wechsel von Passagen und Akkorden nun rascher; er verschiebt sich in die Phrasenstrukturen (Newsidler, [1.] Preambel, *Ein seer guter Organistischer Preambel*). Durch den Wechsel zwischen zwei- und dreiteiliger Taktordnung verstärken die Komponisten die Wirkung des strukturellen und thematischen Kontrastes. Die Abschnitte mit kontrastierender Metrik erscheinen als getrennter Abschnitt entweder in einem mittleren Teil oder am Ende des Werkes (Kleber10, Newsidler, [4.] Preambel).

Ein wesentliches Gestaltungsmittel in den Präludien bildet das Umspielen der abschließenden Wendung, die entweder als harmonisches Kadenzgerüst oder als melodisch-harmonische Kadenzformel ausgebildet ist. Erfüllen derartige Umspielungen im

<sup>34</sup> Auf die Dreiteiligkeit beziehen sich auch die Hinweise „medium“ und „finale“ in der Quelle.

15. Jahrhundert Kadenzfunktion, so werden sie im 16. Jahrhundert zur Hauptsache (F55, T. 18; F56, T. 5 und 9; F57, T. 8 und 13; Erl59 [Notenbeispiel 5]; Kleber1, T. 1–13; Newsidler, [3.] Preamble). Die Häufigkeit der Verwendung von Kadenzformeln weist womöglich auf ihre außergewöhnliche spieltechnische Funktion hin.

Die Weiterentwicklung der Präludien hinsichtlich der Erweiterung der formalen Anlage und des Beherrschens neuer instrumentaler Techniken bringt in immer größerem Maße eine Verwandtschaft oder Verflechtung der Präludien mit anderen Gattungen mit sich. Am deutlichsten wird dies im 16. Jahrhundert, wenn das Präludium mit anderen Instrumentalgattungen zusammenzuwirken beginnt. Präludien dieser Zeit weisen eine zweiteilige, ausgedehnte Form mit Merkmalen der kontrasthaft-zusammengesetzten Form auf, wobei der zweite Teil wie ein neuer imitatorisch-polyphoner Abschnitt aussieht. Diese Präludien nähern sich in ihrer Form den Fantasien für Laute des 16. Jahrhunderts an. Ein Beispiel gibt Kleber in *Preambalum in ut* (Kleber1 [Schema 1]). Der erste Teil A umspielt die Kadenzformel mit Sequenzen (Material a) und einer Reihe von kurzen variierten Imitationsabschnitten (Material b, c, d und e) und schließt mit der Wiederholung von Material a, wodurch eine klare strukturelle Logik entsteht. Der zweite, kontrastierende Teil ist als ein zweistimmiger variiertes Kanon konzipiert. In dieser Weise ausgearbeitete kontrastierende zweiteilige Formen weisen auch die Fantasien für Laute von Luis Milan (Nr. 1, 2, 3), Francesco da Milano (Nr. 39) u. a. auf.<sup>35</sup> Wie in den Fantasien zeigen sich in solchen Präludien auch erste Ansätze des zukünftigen Zyklus ‚Präludium und Fuge‘, wenn auch noch in einer synkretistischen Einheit. Ein interessantes Beispiel hierfür ist *Ein gut Preamble mit fugen* aus dem Lautenbuch 1549 von Newsidler. Ein derartiger Titel ist für frühe Präludien singulär. Newsidler baut dieses Stück noch nicht nach dem späteren Muster (improvisatorisch freier Abschnitt – imitatorisch-polyphoner Abschnitt) auf, sondern wählt die umgekehrte Reihenfolge: Dem kontrapunktischen Teil, wahrscheinlich der ‚fugen‘, folgt ein kurzer Abschnitt, möglicherweise das ‚Preamble‘, mit passagenartiger Befestigung des Haupttones a. Im Ganzen wird dadurch der Kontrast von Akkord- und Passagenfaktur, der für diese Gruppe der Präludien charakteristisch ist, beibehalten.



Schema 1: Kleber, „Preambalum in ut“ (Kleber1)

Die Präludien im 16. Jahrhundert wurden also auch für die Einübung kontrapunktischer Techniken genutzt. Noch im 15. Jahrhundert waren Imitationen den Präludien fremd; der kontrapunktischen Arbeit dienten andere Formen wie etwa *Redeuntes* aus dem drit-

<sup>35</sup> Vgl. hierzu Shtryfanova, „Kompositorische Strukturen“.

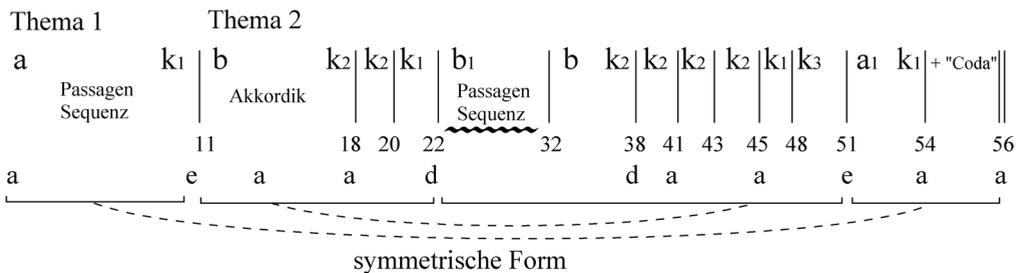
ten Teil des Buxheimer Orgelbuches. Erst seit der Jahrhundertwende verwendet man in Präludien kurze variierte zwei- und dreistimmige imitatorische Abschnitte, darunter Vorformen fugierter Expositionen (Judenkünig, alle Präludien). Dadurch nähert sich das Präludium dem polyphonen Ricercar und Instrumentalbearbeitungen von Chansons an. Außerdem nehmen die Präludien auch imitatorische Sequenzabschnitte auf, wie sie als formelhafte Abschnitte in Fantasien für Laute vorkommen, etwa kanonische Sequenzabschnitte mit punktiertem Rhythmus (Notenbeispiel 6).<sup>36</sup>



Notenbeispiel 6: Kleber, „Preambalum in ut“ (Kleber1), T. 14–19

Seit Klebers Werken ist dieser Abschnitt mit seinen Varianten in den mittleren Teilen des Präludiums positioniert (Kleber1, T. 14–19; Newsidler, *Preamble oder Fantasye*, T. 72–77, 105–114, *Preamble mit fugen*, T. 24–25). Ein imitatorischer Sequenzabschnitt kann, wie in Lautenfantasien dieser Zeit, am Ende des Werkes erscheinen, z. B. in der ersten Fantasie von Valentin Bakfark. Eine Ausnahme lässt sich in Newsidlers *Preamble oder Fantasye* beobachten. Berücksichtigt man den doppelten Titel sowie den Umfang des Werkes (198 Takte), den mehrschichtigen komplexen Kompositionsbau und die Vielfalt der kontrastierenden Abschnitte, sollte das Werk eher als eine Fantasie angesehen werden.

Im 16. Jahrhundert verfeinert sich die thematische Organisation des Präludiums. Über instrumentale Spielformeln hinaus werden der Vokalmusik entstammende Wendungen eingeführt. Die Komponisten interessieren sich nun für die Bearbeitung dieses vokalen Materials und für die Ausbildung des vokal-instrumentalen thematischen Kontrastes in Präludien. Auf dieser Basis entstehen zwei- und mehrteilige Kompositionen mit getrennten Abschnitten über Instrumental- und Vokalmaterial. Eine symmetrische Form bietet zum Beispiel Newsidler in *Ein seer guter Organistischer Preamble* (Schema 2).



Schema 2: Newsidler, „Ein seer guter Organistischer Preamble“

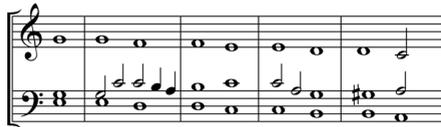
Neben passagenartigem und akkordischem Material (a, Notenbeispiel 7), Umspielung der Kadenzformeln (k) und Akkord- und Passagensequenzen, die auf das 15. Jahrhundert zurückgehen, bilden sich hier kontrastierende Abschnitte über ein schönes Vokal-

<sup>36</sup> Vgl. hierzu ebd.

thema (b, Notenbeispiel 8). Die große Kunst des Komponisten Newsidler wird deutlich in der überzeugend gestalteten Entfaltung dieser Wendung mit Passagensequenzen in Abschnitt  $b_1$ . Dabei fügt sich die Wendung in die symmetrische Struktur des Werkes ein. Anfangs erscheint sie im Hauptmodus *a*, dann entwickelt es sich im Modus *d*; im Repriseschnitt kehrt es in den Hauptmodus *a* zurück. In zweiteiliger Form findet man ein solches Beispiel bei Judenkünig (*Das erst Priamell*). Insgesamt nähern sich diese Präludien durch derartige motivische und strukturelle Konzeptionen schon sehr der Lautenfantasia jener Zeit an.



Notenbeispiel 7: Newsidler, *Ein seer guter Organistischer Preambel*, T. 1–5



Notenbeispiel 8: Newsidler, *Ein seer guter Organistischer Preambel*, T. 11–15

Dieser Typ des Präludiums als eigenständige Instrumentalform war also im späteren 15. und im 16. Jahrhundert weit entwickelt. Er unterscheidet sich wesentlich vom Präludium als Einleitung. Dadurch erscheint dieser Präludentyp als Kunstform offener. Dies führt aber zur Auflösung seiner eigenen Merkmale im Zusammenwirken mit Fantasie, Ricercar und den Instrumentalbearbeitungen von Vokalvorlagen. Dadurch erreicht dieser Präludentyp ein anderes Entwicklungsniveau, welches schon große Ähnlichkeit mit dem der Bearbeitungen aufweist.

#### IV.

Präludien als Bearbeitungen von Vokal- und Instrumentalstücken etablieren sich erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Sie bilden eine weitere Etappe in der Entwicklung des frühen Präludiums, die nicht nur mit der Beherrschung der Instrumentalmusik, sondern auch mit verschiedenen Arten des Zusammenwirkens mit anderen Gattungen verbunden ist. Dabei zeigen die Präludien nicht nur allgemein in stilistischer Hinsicht eine Tendenz hin zu Bearbeitungen, sondern formieren einen eigenen Typ, der sich durch bestimmte pädagogische Ziele und Aufgaben definiert. Diese Präludien finden sich vorwiegend in der Lautenmusik der zweiten Jahrhunderthälfte.

Das Präludium als eine genau dem Vorbild folgende Bearbeitung entstand aus dem pädagogischen Bestreben, Originalwerke des Lautenrepertoires bekannter Komponisten unverändert wiederzugeben. Charakteristische Beispiele hierfür stellen die Präludien von Gerle dar. In seinen 31 Präludien aus *Ein Newes sehr künstlichs Lautenbuch* (1552) verfolgt der Komponist das Ziel, Werke von italienischen Meistern der 30er und 40er

Jahre des 16. Jahrhunderts in die deutsche Lautentabulatur zu übertragen und auf diese Weise im deutschsprachigen Raum zu verbreiten.<sup>37</sup> Erwähnenswert ist, dass Gerle die Komponisten nennt, deren Werke er übertragen hat, zum Beispiel *Das 1. Preamble Joan. Maria* oder *Das 12. Preamble Simon Gintzler* u. a.<sup>38</sup> Als Vorlagen für die Übertragungen wurden Ricercare und Fantasien ausgewählt, also zwei verbreitete Instrumentalgattungen des 16. Jahrhunderts. Alle Übertragungen sind aber in „Preamble“ umbenannt worden.<sup>39</sup>

Bei dem Versuch, mit den Übertragungen möglichst nahe am Original zu bleiben, wurde die Aufmerksamkeit für die Originalquellen erhöht. Gerle bemühte sich vor allem darum, die Imitationen möglichst genau wiederzugeben. Dies bezieht sich insbesondere auf die Anfangsabschnitte (*Crema, Recercar secondo* und Gerle2, T. 1–4 [Notenbeispiel 9]). Die in den italienischen Tabulaturen durch Wiederholungszeichen angezeigten Wiederholungen schrieb Gerle aus; er schrieb auch einige im Original nicht wiederholte Abschnitte doppelt (*Crema, Recercar quarto* und Gerle3, T. 37–39, 40–43). Alle vermeintlichen Fehler der Vorlagen wurden pädagogisch sorgfältig korrigiert. Bei der Übertragung der Ricercare von Giovanni Maria da Crema aus der *Intabolatura de lauto. Libro Primo* (1546) verschob Gerle die im Original möglicherweise ‚fehlerhaften‘ unregelmäßig geschriebenen Taktstriche (*Crema, Recercar primo* und Gerle1, T. 2–3 [Notenbeispiel 10]; *Crema, Recercar sexto* und Gerle4, T. 23–24). In einigen Fällen fügte er im Original fehlende Noten ein. Er griff jedoch auch anderweitig ein, indem er Figurationen oder vereinfachte Passagen verkomplizierte (*Crema, Recercar undecimo* und Gerle6, T. 25–27 [Notenbeispiel 11]; *Crema, Recercar decimoquinto* und Gerle8, T. 1 [Notenbeispiel 12]; *Crema, Recercar quarto* und Gerle3, T. 23), fünfstimmige Akkorde zu vierstimmigen umformte und kurze figurierte Formeln einfügte (*Crema, Recercar decimo* und Gerle7, T. 58–59; *Crema, Recercar undecimo* und Gerle6, T. 3). In Gerles *Das 2. Preamble* ergibt sich gegenüber Cremas *Recercar secondo* auch eine Uminterpretation des Modus, indem Gerle durch das *as* in T. 2 eine phrygische Komponente hineinbringt [Notenbeispiel 9]. Ansonsten finden sich keine prinzipiellen Unterschiede zwischen den Originalwerken und ihren Übertragungen.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Hierzu Mirko Arnone, Art. „Gerle Hans“, in: *MGG2*, Personenteil 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 788–790.

<sup>38</sup> Siehe Hans Gerle, *Ein News sehr künstliches Lautenbuch* 1552, Hans Newsidler, *Das ander Buch* 1549, Hans Newsidler, *Das dritt Buch* 1544.

<sup>39</sup> Es wurden von Gerle die Ricercare von Giovanni Maria da Crema (1546), Dominico Bianchini detto Rossetto (1546), Simon Gintzler (1547) und Antonio Rotta (1546) sowie Fantasien von Francesco da Milano (1536), Pietro Paolo Borrono di Milano (1536), Marco d’Aquila (1536), Alberto da Rippe (1536) und Johannes Jacobo Albutio di Milano (1536) übertragen.

<sup>40</sup> Es lassen sich nur geringe Abweichungen von Original bemerken, die keine offensichtlichen Gründe haben, z. B. eine Vereinfachung der Rhythmik (*Crema, Recercar decimoquarto* und Gerle5, T. 21; *Crema, Recercar quarto* und Gerle3, T. 2 und 34).

**2** *Recercar segundo*

A lute tablature for the piece 'Recercar segundo'. It consists of six staves. The top two staves show rhythmic patterns with vertical lines. The bottom four staves show fret numbers (0-5) and circles representing strings. The piece is in a 3/4 time signature.

A musical notation for the piece 'Recercar segundo'. It features a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece is in a 3/4 time signature and is labeled 'gäol.' below the staff.

**Das 2. Preambel**  
Jo. Maria.

A lute tablature for the piece 'Das 2. Preambel'. It consists of six staves. The top two staves show rhythmic patterns with vertical lines. The bottom four staves show fret numbers (0-5) and circles representing strings. The piece is in a 3/4 time signature.

A musical notation for the piece 'Das 2. Preambel'. It features a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece is in a 3/4 time signature and is labeled 'gäol.', 'gfryg.', and 'gäol.' below the staff.

Notenbeispiel 9: Crema, „Recercar segundo“, T. 1–4 und Gerle, „Das 2. Preambel“ (Gerle 2), T. 1–4

**1**  
**Recercar**  
**primo**

Handwritten lute tablature for 'Recercar primo'. It consists of three systems of six-line staves. Above each system are rhythmic flags: the first system has two flags, the second has one, and the third has two. The tablature uses numbers 0-5 on the lines to represent fret positions. The first system has a '3' on the bottom line, followed by '1 3 5' on the next line, and '3 1 0 1 3 1' on the third line. The second system has '3 1 0' on the bottom line, '3' on the next, and '2 3' on the third. The third system has '3' on the bottom line, '2' on the next, and '3 2' on the third.

Modern musical notation for 'Recercar primo'. It shows a treble and bass clef staff. The treble clef has a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef has a whole note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

**Das 1.**  
**Preambel**  
**Joan. maria**

**1. 11** | **11 11** | **11 11 11** | **11 11 11** | **11**

n s c / n o s t r u m / x p i c h t i c / g s  
3 4 / c c o / c  
g g n  
2

Handwritten lute tablature for 'Das 1. Preambel'. It consists of four systems of six-line staves. Above each system are rhythmic flags: the first has two, the second has two, the third has three, and the fourth has two. The tablature uses numbers 0-5 on the lines to represent fret positions. The first system has '1 1' on the bottom line, followed by '1 1' on the next line, and '1 1 1 1' on the third line. The second system has '1 1' on the bottom line, followed by '1 1' on the next line, and '1 1 1 1' on the third line. The third system has '1 1 1 1' on the bottom line, followed by '1 1 1 1' on the next line, and '1 1 1 1' on the third line. The fourth system has '1 1' on the bottom line, followed by '1 1' on the next line, and '1 1' on the third line.

Modern musical notation for 'Das 1. Preambel'. It shows a treble and bass clef staff. The treble clef has a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef has a whole note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

Notenbeispiel 10: Crema, „Recercar primo“, T. 1–3 und Gerle, „Das 1. Preambel“ (Gerle 1), T. 1–3

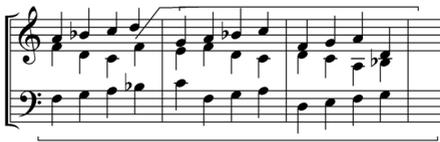
Notenbeispiel 11: Crema, „Recercar undecimo“, T. 25–27 und Gerle, „Das 6. Preamble“ (Gerle 6), T. 25–27



einen geradtaktigen Tanz dar, der vermutlich das – uns nicht überlieferte – Original unverändert wiedergibt [Notenbeispiel 13]. Eine zwei- und dreistimmige Kanonübung ist die Grundlage für das *Preambalon in fa* aus der Tabulatur von Kleber (Kleber47 [Notenbeispiel 14]). Auf die Besonderheit dieses Präludiums soll möglicherweise die Nennung eines Namens im Titel – Magister Jörg Schapf – hinweisen.



Notenbeispiel 13: Anonymus, „Praeludium“, T. 1–8



Notenbeispiel 14: Kleber, „Preambalon in fa“ (Kleber47), T. 1–3

Das Präludium als variierende Bearbeitung ist schwer zu definieren. Die zu diesem Typus gehörenden Präludien sind Kompositionen, an denen die Tendenz des 16. Jahrhunderts zu Bearbeitungen zu erkennen ist. Ihre spezifischen Merkmale sind davon kaum zu trennen. Außerdem nähern sich diese Präludien aber genuinen Instrumentalpräludien, die durch ihre Offenheit gegenüber anderen Gattungen wie etwa Fantasie und Ricercar gekennzeichnet sind. Das Präludium als variierende Bearbeitung kann jedoch nicht nur als eigenständiger Typ bestimmt werden, sondern in ihm sind auch auf das 15. Jahrhundert zurückgehende Traditionen zu finden.

Frühe Vertreter für das Präludium als variierende Bearbeitung können in Orgelpräludien von Ileborgh, in Stücken aus der Erlanger Handschrift und teilweise in Paumanns *Fundamentum* gesehen werden (I33, 36; Erl58, 60; F56, 57). Einerseits sind diese Stücke, wie oben beschrieben, dem Typ des genuinen Instrumentalpräludiums zuzuordnen, denn sie sind als ein- oder zweiteilige Periode mit passagenartigem oder akkordischem Material und mit ausgearbeiteten modal-harmonischen Kompositionsplänen gestaltet. Andererseits verweist aber die Faktur dieser Präludien darauf, dass sie als Tenorbearbeitung anzusehen sind. Diese Präludien stellen also Zwischenformen dar und demonstrieren den engen Zusammenhang zwischen Bearbeitung und Präludium als eigenständiges Werk. Doch hoben sich diese Präludienbearbeitungen schon im Laufe des 15. Jahrhunderts von anderen Präludien deutlich ab. Sie entstanden allerdings nur in geringer Anzahl, bildeten also eher die Ausnahme, ungeachtet dessen, dass Tenorbearbeitungen eine wichtige Grundlage der frühen Orgelstücke und insbesondere der Fundamenta waren. Als Cantus-firmus-Variation gestaltete Präludien finden wir vereinzelt im dritten Teil des Buxheimer Orgelbuchs (Bux232).

Im 16. Jahrhundert entwickelt sich ein Interesse an Präludien, die ein Vokal- oder Tanzthema übernehmen. Es gibt nicht sehr viele Beispiele, doch sind diese sehr prägnant. So lässt sich eine Verbindung etwa zwischen den Stücken *Preambalon in la* und *Carmen in sol* von Kleber (Kleber49, 11), *Fantasia* Nr. 3 für Laute von Luis Milán<sup>42</sup> sowie *Prooemium in re* von Kotter (Kotter26) feststellen.

Diese Präludien sind durch vokal-tänzerisches motivisches Material charakterisiert. Besonders deutlich wird ein Zusammenhang von Präludien mit Vokal- und Tanzkompositionen in den Expositionsphasen von Werken, die das übernommene Material in strukturell abgeschlossene Abschnitte einbauen. Wichtig ist die Tendenz zur Einbeziehung von zwei Vokalwendungen oder von einer Vokalwendung und einer jener ähnlichen Variante in die Komposition (Judenkünig, *Das fierd Priamel*). Die Zunahme an kontrapunktischer Arbeit geht mit einer Abnahme von genuin instrumentalem Material wie Passagen und Akkorden Hand in Hand. Solche Präludien ähneln dem polyphonen Ricercar mit zwei Soggetti.

Jedoch versuchten die Komponisten das Präludium auch vor direkten Einflüssen von anderen Gattungen zu bewahren. Newsidler zum Beispiel ordnet seine zwei Preambeln aus *Ein new künstlich Lautten Buch* zwar in zwei verschiedene Rubriken ein – *Ein gut Preambl für junge Schüler* unter *Deutsche Liedlein*, *Ein gut Preambl* hingegen unter *Welsche Tentz*<sup>43</sup> –, die unterschiedliche Faktur erwarten lassen würden, schreibt jedoch in beiden Fällen eigenständige genuine Instrumentalpräludien mit dem typischen Kontrast von Passagen- und Akkordabschnitten [Notenbeispiel 15].

<sup>42</sup> Luis Milán, *Libero de música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*, hrsg. von Leo Schrade (= PÄM 2), Leipzig 1927. .

<sup>43</sup> Siehe Hans Gerle, *Ein News sehr künstliches Lautenbuch* 1552, Hans Newsidler, *Das ander Buch* 1549, Hans Newsidler, *Das dritt Buch* 1544.

2 1 2

folgt ein gut Preambl.

The image displays a historical lute tablature for the piece 'Ein gut Preambl.' The tablature is written on two systems of strings, with letters (a, b, c, d, e, f, g) and numbers (1-5) indicating fret positions. Above the tablature, the title 'folgt ein gut Preambl.' is written. Below the tablature, there are two staves of modern musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation shows the melody and accompaniment of the piece, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Notenbeispiel 15<sup>44</sup>: Newsidler, „Ein gut Preambl.“

## V.

Alle Besonderheiten des deutsch-österreichischen Präludiums im 15. und 16. Jahrhundert lassen erkennen, dass es sich beim Präludium um ein offenes gattungsstilistisches System handelt. Dieses System ist eine für die Renaissancezeit spezifische Binnenform zwischen Gattungs- und Stilkonstrukten. Es ist durch eine Reihe von konstanten Gattungsmerkmalen charakterisiert und weist doch zugleich aufgrund bestimmter Kennzeichen allgemeine Stilmerkmale auf. Dadurch demonstriert dieses System Offenheit und Flexibilität.

Das Präludium als Gattung kennzeichnen folgende Merkmale: Es handelt sich um Instrumentalwerke, die durch pädagogische Zielsetzung und durch Fokussierung auf das Soloinstrumentalspiel (Orgel oder Laute) bestimmt sind. Aufgrund der didaktischen Aufgaben ist das Präludium keine freie Improvisation. Unmittelbar mit der Entwicklung des Instrumentalspiels und den daraus resultierenden didaktischen Aufgaben hängen Entstehung, Entwicklung und Periodisierung des Präludiums zusammen. Als Gattung entsteht das Präludium schon in Ileborghs Stücken; es entwickelt sich in zwei Richtungen weiter. In Abhängigkeit von den pädagogischen Zielen ist es als genuine Instrumentalform (vorwiegend in der Orgelmusik im 15. und 16. Jahrhundert und in der Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts) oder als Bearbeitung (vornehmlich in

<sup>44</sup> Diese Übertragung aus der Lautentabulatur wurde von mir angefertigt.

der Lautenmusik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) ausgeprägt. Jedoch basieren die Präludien immer auf einer ausgearbeiteten modal-harmonischen Form, die unabhängig vom Vorhandensein von Bezeichnungen „In Tono ...“ ein bestimmendes Kriterium für das Präludium ist.

Mit anderen Kennzeichen überschreitet das Präludium als Gattung entweder die Stilebene oder es charakterisiert sich nur in Bezug auf konkrete Typen der Präludien. So betrifft die oft den Präludien zugeschriebene Einleitungsfunktion auch viele andere Gattungen in der Instrumentalmusik jener Zeit, vermag aber unter den Präludien selbst nur einer kleinen Gruppe von Stücken gerecht zu werden. Die in Präludien verwendeten melodisch-rhythmischen und teilweise auch modal-harmonischen Mittel und Formstrukturen sind auch anderen Gattungen nicht fremd, wenn sie auch in bestimmten Zusammenhängen verschiedene Typen von Präludien zu definieren vermögen.

Im vorliegenden Beitrag wurden zwei Präludientypen voneinander abgegrenzt. Auf der einen Seite stehen genuine Instrumentalpräludien, die entweder als Einleitung fungieren oder eine eigenständige Komposition repräsentieren. Auf der anderen Seite existieren Präludien, die Bearbeitungen von Vokal- und Instrumentalmusik darstellen und dabei entweder genau dem Vorbild folgen oder es variieren. Das Präludium mit Einleitungsfunktion weist homogenes Material (entweder Akkorde oder Passagen), rhythmisch freie, nicht in ein Taktschema einzuordnende Passagen und kleine Strukturen auf (ein- oder zweiteilige Perioden). Für das Präludium als eigenständige, nicht an ein nachfolgendes Stück gebundene Instrumentalform sind die Entwicklung eines Kontrastes zwischen den verwendeten Satztechniken (Akkorde – Passagen), die Verwendung akkordischer und passagenartiger Sequenzen, das Umspielen der Kadenzformeln und kompliziertere Formstrukturen (dreiteilige Periode, einteilige variierende Form, symmetrische und zweiteilige Formen) typisch. Für Präludien, die präzise nach einer Vorlage gearbeitet sind, ist die Originalquelle bekannt. Präludien-Bearbeitungen, in denen mit der Vorlage frei umgegangen wird, unterscheiden sich von den eigenständigen Präludien durch vokale und tänzerische Motivik, eine komplizierte imitatorisch-polyphone Technik und die Bevorzugung zweiteiliger Formen mit zwei ausgeprägten motivischen Ideen.

Alle genannten Besonderheiten zeichnen das Präludium als ein System aus und ermöglichen es, Abgrenzungen gegen verwandte Gattungen vorzunehmen, aber auch Zusammenhänge mit anderen Gattungen herzustellen. Ein akkordisches Gerüst unterscheidet das Präludium als Einleitung von der Kunstform *Finale* und von Stücken ohne Titel; das Fehlen imitatorischer Techniken kennzeichnet die Präludien des 15. Jahrhunderts gegenüber *Redeuntis*. Doch in Präludien des 15. Jahrhunderts sind auch schon die Ursprünge der Variationen über ein Harmoniegerüst erkennbar. Mit der Einbeziehung von Wechseln zwischen metrischer Zwei- und Dreiteiligkeit nähert sich das Präludium der Tanzmusik und den Fantasien des 16. Jahrhunderts. Die Entwicklung der imitatorischen Technik und die Verwendung von vokaler Motivik, von zwei- und mehrteiligen Formen mit Elementen kontrasthaft-zusammengesetzter Formen verbindet die Präludien dieser Zeit mit *Ricercaren*, Fantasien und Vokalbearbeitungen. Zugleich kündigen sich hier Vorformen der Verbindung von Präludium und Fuge an.

## Franz Schuberts 20 Ländler D 366 / D 814 – nicht bearbeitet von Johannes Brahms

von Johannes Behr (Kiel)

Im Jahr 1869 erschienen bei J. P. Gotthard in Wien 20 nachgelassene Ländler Franz Schuberts in zwei separaten Ausgaben für Klavier zu zwei bzw. zu vier Händen.<sup>1</sup> Von Schubert selbst waren 16 der Stücke (D 366/1–16) zweihändig und vier (D 814/1–4) vierhändig komponiert worden; es handelte sich demnach bei vier der zweihändigen und 16 der vierhändigen publizierten Ländler um fremde Arrangements. Auf diesen Umstand wird in den beiden Gotthard-Ausgaben jeweils mit einer Anmerkung am unteren Rand der ersten Notenseite hingewiesen: „No. 17 bis 20 nach Schubert’schen vierhändigen Originalien für zwei Hände eingerichtet.“ bzw. „No. 1 bis 16 nach den Schubert’schen zweihändigen Originalien für vier Hände eingerichtet.“ Hierauf folgt in beiden Hefen der Hinweis: „Die Original-Handschrift besitzt Hr. Johannes Brahms.“ Offenbar ausgehend von dieser Namensnennung wurde in der Schubert- und Brahms-Literatur spätestens ab Anfang der 1970er Jahre gelegentlich unterstellt, Brahms sei zugleich der anonyme Bearbeiter gewesen.<sup>2</sup> Seit dem Erscheinen von Margit McCorkles Brahms-Werkverzeichnis (1984), welches die Ländler ebenfalls in die „Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten“ einreichte,<sup>3</sup> ist die Zuschreibung an Brahms als scheinbar gesicherte Tatsache allgemein verbreitet; es existieren neuere Editionen und Einspielungen unter Brahms’ Namen sowie wissenschaftliche Publikationen über diese vermeintlichen Brahms-Bearbeitungen.<sup>4</sup>

Es lässt sich jedoch zeigen, dass die vier zweihändigen und 16 vierhändigen Bearbeitungen der Schubert-Ländler nicht von Brahms stammen, sondern vom Verleger J. P. Gotthard<sup>5</sup> für die von ihm veröffentlichten Editionen angefertigt wurden. Zunächst ist festzustellen, dass es keinerlei Beleg für eine Urheberschaft von Brahms gibt. Der zitierte Vermerk in den Erstdrucken nennt Brahms ausdrücklich nur als Besitzer der Manuskriptvorlagen und nicht als Bearbeiter. Weder findet sich in der Brahms-Korrespondenz ein Hinweis auf eine Anfertigung dieser Arrangements, noch existiert ein Manuskript der Ländler-Bearbeitungen von Brahms’ Hand – wohl aber ein solches von Gotthard (siehe unten). In Brahms’ Nachlass liegt zwar ein Erstdruck-Exemplar

<sup>1</sup> *20 Ländler für Pianoforte zu zwei Händen von Franz Schubert*, Wien [J. P. Gotthard] 1869, Plattennummer: J.P.G. 12; *20 Ländler für Pianoforte zu vier Händen von Franz Schubert*, Wien [J. P. Gotthard] 1869, Plattennummer: J.P.G. 13.

<sup>2</sup> Älteste bislang ermittelte Belegstelle: Franz Schubert, *Werke für Klavier zu vier Händen, Band 4, Märsche und Tänze*, hrsg. von Christa Landon [= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NSA] VII/1,4], Kassel u. a. 1972, S. 195. Siehe auch Kurt Hofmann, *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie mit Wiedergabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975, S. 331; Renate und Kurt Hofmann, *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983, S. 101.

<sup>3</sup> Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 624–627 (Anh. Ia Nr. 6).

<sup>4</sup> David L. Brodbeck, *Brahms as Editor and Composer: His Two Editions of Ländler by Schubert and his First Two Cycles of Waltzes, Opera 39 and 52*, Diss. University of Pennsylvania 1984; ders., „Brahms’s Edition of Twenty Schubert Ländler: An Essay in Criticism“, in: *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*, hrsg. von George S. Bozarth, Oxford 1990, S. 229–250.

<sup>5</sup> Der aus Mähren stammende Musiker und Verleger Bohumil Pazdírek hatte im Jahr 1869 seinen Namen zu „J. P. Gotthard“ eindeutschen lassen, siehe Alexander Weinmann, *J. P. Gotthard als später Originalverleger Franz Schuberts*, Wien 1979, S. 13 und 20.

der zweihändigen Fassung mit handschriftlicher Widmung von Gotthard („Johannes Brahms / verehrungsvoll / der Verleger / Wien 20./7 1869“<sup>6</sup>), doch ist hieraus nicht auf seine Beteiligung als Bearbeiter zu schließen. In der älteren Schubert- und Brahms-Literatur (bis in die 1960er Jahre hinein) taucht denn auch Brahms' Name im Zusammenhang mit den Ländlern nur als Besitzer der betreffenden Schubert-Autographe bzw. als Herausgeber auf, während als Urheber der Bearbeitungen mehrfach ausdrücklich der Verleger Gotthard genannt wird.<sup>7</sup> Besonders fällt hierbei die Angabe in Gustav Nottebohms Schubert-Werkverzeichnis von 1874 ins Gewicht, denn Nottebohm stand sowohl mit Brahms als auch mit Gotthard in persönlicher Verbindung, so dass sein Wissen um die Urheberschaft der anonym veröffentlichten Arrangements durchaus plausibel ist.<sup>8</sup> Als weiterer, noch stärkerer Beleg ist ein handschriftliches Dokument heranzuziehen, in dem Gotthard das (vierhändige) Arrangement der Ländler ausdrücklich für sich selbst beansprucht. Es handelt sich um einen „Verlags-Schein“ vom 13. September 1879, mit dem Gotthard dem Wiener Verlag Jaegermeyer & Germ die Rechte an einigen seiner eigenen Werke sowie außerdem an mehreren „von mir verfaßten 4händigen Clavier-Arrangements“ übertrug, unter denen er auch „Schubert, 20 Ländler“<sup>9</sup> anführte. Der wohl schlagendste Beweis für die Urheberschaft des Verlegers ist aber ein bislang unpublizierter Brief von Brahms an Gotthard, dessen wesentliche Passagen lauten:<sup>10</sup>

Lieber Gotthard,

Hier endlich der Schubert zurück. Zu bemerken giebt's nichts als daß sie so vortrefflich gesetzt sind wie ich es von Ihnen erwartete. Auf der ersten Seite nur fallen zartfühlenden Wesen einige Verdoppelungen auf. Ich brauchte sie nicht anzumerken.

Die Anmerkung ist nicht leicht zu verstehen. Deutlicher wird's vielleicht zu sagen daß N. 1–20 nach den Schubertschen 2händigen Originalien für 4 Hde eingerichtet sind. Fr. Schumann u. Levi, Grimm u. A. hatten rechte Freude an den Wienerischen.

So lassen Sie sie denn nach Leipzig wandern.

[...]

P.S. III.

Nachdem Fr. Schumann u. ich die Walzer Gestern Abend nochmals gespielt, kann ich doch nicht unsern Wunsch nach einer gelinden Kürzung unterdrücken.

N<sup>o</sup> 7, 8, 14, 16, 17, 18 scheinen uns leicht zu entbehren. Ich glaube, die Sammlung würde entschieden ge-

<sup>6</sup> A-Wgm Nachlass Brahms XV ad 11061 dupl.

<sup>7</sup> Gustav Nottebohm, *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert*, Wien 1874, S. 214; Otto Erich Deutsch, „The First Editions of Brahms“, in: *MR* 1 (1940), S. 123–143 und 255–278, hier: S. 272; ders., *Schubert. Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order*, London 1951, S. 164 (in der Neubearbeiteten deutschen Ausgabe fehlt bemerkenswerterweise an gleicher Stelle der Hinweis auf den Verleger als Bearbeiter; siehe *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich Deutsch. Neuausgabe in deutscher Sprache* bearb. und hrsg. von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold [= NSA VIII/4], Kassel u. a. 1978, S. 220); Maurice J. Brown, „The Dance Music Manuscripts“, in: *Essays on Schubert*, New York 1966, S. 217–243, hier: S. 240.

<sup>8</sup> David Brodbeck nimmt diesen Hinweis auf Gotthard zur Kenntnis, interpretiert ihn jedoch als bewusste Fehlinformation, mit der Brahms' Anonymität als Bearbeiter gewahrt werden sollte, vgl. Brodbeck, *Brahms as Editor and Composer*, S. 167 und Brodbeck, „Brahms's Edition“, S. 231. Ein solches Vorgehen dürfte Nottebohm aber kaum zu unterstellen sein, zumal eine Durchsicht seines Schubert-Werkverzeichnisses zeigt, dass er bei Arrangements in vielen Fällen keinen Bearbeiter nennt; also hätte auch in diesem Fall die Anonymität durch einfaches Verschweigen des Namens sichergestellt werden können.

<sup>9</sup> Weinmann, Abb. 22 (Faksimile des Dokuments).

<sup>10</sup> D-F Mus. Autogr. J. Brahms A1. Der undatierte Brief dürfte zwischen dem 26. Mai und 20. Juli 1869 geschrieben worden sein. Erst auf diesen Brief hin strich Gotthard vier der ursprünglich 24 Ländler, während in einer Ankündigung der Ausgaben vom 26. Mai [*AmZ* 4/21 [26. Mai 1869], S. 168] noch von 24 Stücken die Rede war. Brodbeck's Mutmaßungen zur Ankündigung von 24 statt 20 Ländlern (Brodbeck, „Brahms's Edition“, S. 231) werden damit gegenstandslos. Spätestens am 20. Juli 1869 lag der Druck vor, denn mit diesem Datum ist Gotthards Widmungsexemplar für Brahms versehen.

winnen, wenn man diese gar leicht beschwingten Wienerischen in die freie Luft entließe. Auch meine ich, das Heft wird mit 24 gar zu stark u. theuer.  
 Vielleicht überlegen Sie's.  
 Freundlich grüßend  
 J. B.

Wie aus dem Schreiben hervorgeht, hatte Gotthard eine Serie von ursprünglich 24 Tänzen Schuberts für Klavier zu vier Händen, bei denen es sich um vier im Original vierhändige Stücke und 20 eigene Bearbeitungen handelte, zur Durchsicht an Brahms gesandt, der sie nun mit einigen Bemerkungen und Vorschlägen zurückschickte. Höchstwahrscheinlich ist die von Brahms durchgesehene Handschrift identisch mit der Stichvorlage der vierhändigen Ländler, die sich heute – neben derjenigen der zweihändigen Fassung – im historischen Archiv des Musikverlags Doblinger (des Rechtsnachfolgers von Gotthard) befindet.<sup>11</sup> Beide Stichvorlagen sind vollständig von Gotthard geschrieben und enthalten jeweils 24 Stücke in der Reihenfolge: D 366/1–7, 975, 366/8–12, 970/1, 366/13, 974/2, 974/1, 366/14–16, 814/1–4. Während die 24 zweihändigen Ländler auf den acht Seiten von vier zwanzigzeiligen Blättern im Hochformat offenbar in einem Zug niedergeschrieben wurden, besteht die vierhändige Stichvorlage aus zwei separaten Teilen: Die ursprünglichen Nummern 1–20 schrieb Gotthard auf den 12 Seiten von sechs Blättern des gleichen zwanzigzeiligen Notenpapiers, die vier letzten Stücke aber auf den Recto-Seiten von vier Blättern eines zehnzeiligen Papiers im Querformat. Das erste dieser vier Blätter weist einen eigenen, nachträglich gestrichenen Kopftitel („4 Ländler zu vier Händen“ von Franz Schubert“) und eigene Verlagsvermerke am Fuß der Seite auf. Wie es scheint, dachte Gotthard also ursprünglich an eine separate Publikation nur der vier im Original vierhändigen Ländler und kam erst später auf die Idee, die Sammlung um vierhändige Bearbeitungen der übrigen, im Original zweihändigen Tänze zu erweitern. Entsprechend mag er auch zunächst eine Veröffentlichung nur der im Original zweihändigen Tänze geplant und sich erst später dafür entschieden haben, zusätzlich die vierhändigen Ländler für zwei Hände zu bearbeiten, um zwei vollständige Serien beider Fassungen mit jeweils 24 Stücken vorlegen zu können. In beiden Stichvorlagen wurden jedoch die ursprünglichen Nummern 8, 14, 16 und 17 (also die Ländler D 975, 970/1, 974/2 und 974/1) nachträglich gestrichen; Gotthard griff somit Brahms' Vorschlag einer Kürzung auf, ließ aber nicht alle sechs von ihm genannten Nummern fort, sondern nur vier. Auch hinsichtlich der von Brahms monierten „Verdoppelungen“ auf der ersten Seite der vierhändigen Fassung sind in der Stichvorlage keine Änderungen Gotthards zu erkennen. Dagegen folgte er Brahms' Anregung zur Umformulierung der Anmerkung und modifizierte den in der vier- bzw. zweihändigen Ausgabe ursprünglich vorgesehenen Text („Nr. 1 bis 20 sind nach den Original-Ländlern zu zwei Händen eingerichtet, Nr. 21 bis 24 sind Original-Ländler zu 4 Händen.“ bzw. „Nr. 1 bis 20 sind Original-Ländler zu 2 Händen, 21 bis 24 nach Original-Ländlern zu 4 Händen eingerichtet.“) genau so, wie es Brahms in seinem Brief vorgeschlagen hatte. Allerdings ändert dies nichts daran, dass alle Entscheidungen über den Umfang und Inhalt der

<sup>11</sup> A-Wst Musiksammlung MHc 17741 (zweihändig), 17742 und 17743 (vierhändig).

beiden Ländler-Ausgaben letztlich allein von Gotthard getroffen wurden; somit kann Brahms streng genommen nicht einmal mehr als „Herausgeber“<sup>12</sup> der Ländler gelten.

Unzweifelhaft war Brahms aber insofern an Gotthards Edition beteiligt, als er dem Verleger die bislang ungedruckten Originaltänze in handschriftlicher Form zur Verfügung stellte. Als Quellen für die Ausgabe der 20 (bzw. der ursprünglich vorgesehenen 24) Ländler dienten folgende sieben Schubert-Autographe bzw. frühe Abschriften, die sich sämtlich im Besitz von Brahms befanden oder ihm zumindest zugänglich waren:

(1) Autograph: 14 Stücke (D 366/4,<sup>13</sup> 783/2, 783/12, 366/12, 814/1, 814/2, 814/3, 814/4, 783/9, 783/8, 366/2, 366/8, 366/3, 366/5). Brahms erhielt das Autograph vermutlich im Frühjahr 1863 von Elisabeth von Herzogenberg und gab es ihr (gegen ihren Willen) im Februar 1886 zurück.<sup>14</sup> Nach ihrem Tod 1892 ging die Handschrift in den Besitz ihres Mannes Heinrich von Herzogenberg über, der seinerseits 1900 starb und die Musikalien- und Autographensammlung seiner Lebensgefährtin der letzten Jahre, Helene Hauptmann, vermachte. Einige Jahre nach deren Tod (1923) wurde das Schubert-Manuskript in Berlin versteigert<sup>15</sup> und galt anschließend als verschollen,<sup>16</sup> bis es im Jahr 2005 erneut bei einer Auktion auftauchte.<sup>17</sup> Der heutige Besitzer ist unbekannt.

(2) Autograph: 4 Stücke (D 783/16, 146/2, 366/13, 366/6). Die Handschrift, die Brahms vermutlich im Sommer 1863 von Dr. Karl Enderes in Wien erwarb,<sup>18</sup> befindet sich noch heute in seinem Nachlass.<sup>19</sup>

(3) Autograph: 20 Stücke (D 145/1, 970/1, 970/2, 970/3, 145/2, 145/3, 970/4, 970/5, 145/5, 145/10, 145/11, 970/6, 366/9, 145/15, 366/10, 145/16, 145/17, 145/14, 145/13, 366/1). Das Autograph, welches Brahms ebenso von Karl Enderes erhalten haben dürfte, ist heute gleichfalls Teil seines Nachlasses.<sup>20</sup>

(4) Autograph: 5 Stücke (D 366/7, 974/1, 974/2, 366/14, 366/15). Auch dieses wohl aus der Sammlung von Karl Enderes stammende Autograph befindet sich heute im Brahms-Nachlass.<sup>21</sup>

<sup>12</sup> Siehe McCorkle, *Johannes Brahms*, S. 751 (Anh. VI Nr. 8).

<sup>13</sup> Durch Kursivsatz markiert sind hier und im folgenden die zur Publikation ausgewählten (insgesamt 24) Stücke.

<sup>14</sup> Siehe den Briefwechsel zwischen Brahms und dem Ehepaar Herzogenberg vom 24. Februar bis zum 12. März 1886 in *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2 (= Johannes Brahms Briefwechsel 2), Berlin <sup>2</sup>1921, S. 120–126. Elisabeth von Herzogenberg überließ Brahms das Autograph nach eigener Auskunft (ebd., S. 122) als „Backfisch“, also offenbar während der Zeit, als sie (sechzehnjährig) in Wien Klavierschülerin von Brahms war, siehe Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 2, 1. Halbband, Berlin <sup>2</sup>1908, S. 107.

<sup>15</sup> Karl Ernst Henrici, Katalog 138 zur Auktion am 14./15. August 1928, Nr. 791.

<sup>16</sup> Brown, „The Dance Music Manuscripts“, S. 240 f. (MS. 51); NSA VII/1,4, S. 194 (Quellen und Lesarten, Nr. 11).

<sup>17</sup> J. A. Stargardt, Katalog 681 zur Auktion am 28./29. Juni 2005, Nr. 884, S. 360–364 (mit Faksimile-Abb. der Seiten 1–3 und 6, also sämtlicher Tänze mit Ausnahme der vierhändigen Nummern D 814/4, 783/9 und 783/8, von denen die letzten beiden noch unveröffentlicht sind).

<sup>18</sup> Siehe Brahms' Briefe an Josef Gänsbacher vom 23. und 30. Mai 1863, teilweise zitiert bzw. faksimiliert in: Otto Biba, „Es hat mich noch Weniges so entzückt.“ *Johannes Brahms und Franz Schubert, Katalog zur Ausstellung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien 1997, S. 45 (Nr. 53) und S. 44 (Abb.); Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 2/1, S. 75 f.

<sup>19</sup> A-Wgm Nachlass Brahms A 265. Brown, „The Dance Music Manuscripts“, S. 241 (MS. 52); Franz Schubert, *Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 6, Tänze I*, hrsg. von Walburga Litschauer (= NSA VII/2,6), Kassel u. a. 1989, S. 172 (Quellen und Lesarten, Nr. 40).

<sup>20</sup> A-Wgm Nachlass Brahms A 263. Brown, „The Dance Music Manuscripts“, S. 233 (MS. 34); NSA VII/2,6, S. 169 (Quellen und Lesarten, Nr. 22).

<sup>21</sup> A-Wgm Nachlass Brahms A 267. Brown, „The Dance Music Manuscripts“, S. 231 (MS. 28); NSA VII/2,6, S. 169 (Quellen und Lesarten, Nr. 24).

(5) Autograph: 6 Stücke (D 783/2, 975, 366/4,<sup>22</sup> 783/9, 783/6, 146/15). Die Handschrift befand sich vermutlich ebenfalls unter den von Karl Enderes erworbenen Manuskripten; auch sie gehört heute zum Nachlass von Brahms.<sup>23</sup>

(6) Abschrift: 6 Stücke (D 365/3, 365/2, 365/1, 365/15, 365/4, 366/16). Die Abschrift gelangte zu unbekannter Zeit in den Besitz von Brahms, der sie später anscheinend wieder verschenkte. Der derzeitige Besitzer des mehrfach versteigerten Manuskripts ist unbekannt.<sup>24</sup>

(7) Abschrift: 7 Stücke (D 972/1, 366/11, 365/24, 365/22, 365/23, 972/2, 972/3). Ob Brahms dieses Manuskript jemals besaß, ist unbekannt; jedenfalls ist es nicht Teil seines Nachlasses.<sup>25</sup> Es ist jedoch durchaus möglich, dass es sich 1869 bereits im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde befand und Brahms somit zugänglich war.<sup>26</sup>

Offenbar überließ Brahms dem Verleger nicht die Originalmanuskripte, sondern stellte ihm eine Auswahl der (nach seiner Kenntnis) bislang ungedruckten Tänze in eigenhändigen Abschriften zur Verfügung. So jedenfalls beschreibt Gotthard selbst den Vorgang in seinen handschriftlichen Brahms-Erinnerungen: „Auf der Suche nach Schubert’schen Nachlaßwerken fand ich in Brahms einen eifrigen und aufrichtigen Berater und Helfer – er selbst schrieb mir für meinen Schubert-Verlag aus der ihm gehörigen Sammlung von Ländlern und Ecossaisen eine Auswahl ab und ward nicht müde, meine weiteren Ziele als Verleger nach besten Kräften zu fördern.“<sup>27</sup> Tatsächlich ist eine solche Brahms-Abschrift von Ländlern Schuberts aus dem Nachlass Gotthards überliefert.<sup>28</sup> Sie enthält allerdings nur 15 Tänze, die Brahms nach den drei Autographen (1)–(3) zusammenstellte: D 366/4, 366/12, 814/1, 814/2, 814/3, 814/4, 366/9, 366/10, 366/1, 366/13, 366/6, 366/2, 366/8, 366/3, 366/5. Die übrigen neun Stücke müssen in (mindestens) einer weiteren, heute verschollenen Sammelabschrift von Brahms enthalten gewesen sein – wenn Gotthard nicht doch, entgegen seiner Darstellung, auch die Autographe für seine Edition nutzen konnte. Es darf demnach als erwiesen gelten, dass die 1869 bei Gotthard erschienenen Bearbeitungen von Schubert-Ländlern nicht von

<sup>22</sup> Wie aus einer Reihe von Detailabweichungen in der Dynamik- und Artikulationsbezeichnung zu schließen ist, wurde dieses Stück nicht aus Autograph (5), sondern aus Autograph (1) übernommen.

<sup>23</sup> A-Wgm Nachlass Brahms A 266. Brown, „The Dance Music Manuscripts“, S. 242 (MS. 56); NSA VII/2,6, S. 171 f. (Quellen und Lesarten, Nr. 36).

<sup>24</sup> Es wurde 1908 bei C. G. Boerner (Katalog 92 zur Auktion am 8./9. Mai 1908, Nr. 150, mit Abb. der ersten Seite), 1929 bei Liepmannssohn und im November 1974 bei Hans Schneider angeboten. Siehe Brown, „The Dance Music Manuscripts“, S. 231 f. (MS. 30); NSA VII/2,6, S. 168 (Quellen und Lesarten, Nr. 19). Eine Ablichtung befindet sich in A-Wn, Photogrammarchiv 1100.

<sup>25</sup> A-Wgm Q 16190. Nicht erwähnt bei Brown, „The Dance Music Manuscripts“. NSA VII/2,6, S. 172 f. (Quellen und Lesarten, Nr. 46).

<sup>26</sup> Siehe Brahms’ Brief aus Wien an Rieter-Biedermann vom 18. Februar 1863: „Zu unglaublich billigem Preis kam neulich noch ein ganzer Stoß ungedruckter Sachen [von Schubert] zum Verkauf, den zum Glück noch die Gesellschaft der Musikfreunde erwarb.“ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritsch und Robert Lienau*, hrsg. von Wilhelm Altmann (= Johannes Brahms Briefwechsel 14), Berlin 1920, S. 77.

<sup>27</sup> J. P. Gotthard, *Meine persönlichen Beziehungen zu Wiener Künstlern und insbesondere zum Meister Johannes Brahms während seines zeitweisen Wiener Aufenthaltes von 1861 bis 1872. Biographischer Beitrag*, Manuskript, 21 Seiten, datiert „Vöslau am 15./9 1902“ (D-Hs BRA Dc:3).

<sup>28</sup> Noch zu J. P. Gotthards Lebzeiten (†1919) verschenkte seine Tochter Marie Laycock-Gotthard das Manuskript (laut eigenhändiger Widmung) am 27. Juni 1913 an Prof. Anton Konrath. Im Januar 1956 ging es in den Besitz von Günter Henle über (nach einem beiliegenden Schreiben des damaligen Henle-Verlagsleiters Friedrich Josef Schaefer an Günter Henle vom 18. Januar 1956). Im Dezember 2003 wurde es versteigert (Sotheby’s, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2003, Nr. 48) und befindet sich heute in US-NYpm S384.L257. Siehe zu dieser Quelle Weinmann, S. 33; McCorkle, *Johannes Brahms*, S. 739 (Anh. Va Nr. 10); NSA VII/1,4, S. 195 (Quellen und Lesarten, Nr. 11); NSA VII/2,6, S. 172 (Quellen und Lesarten, Nr. 39).

Brahms stammten. Für die zweihändigen Arrangements ist Gotthards Urheberschaft zwar nicht ebenso dokumentarisch zu belegen, aber es dürfte kaum einen Grund geben, hier einen anderen Bearbeiter anzunehmen.

Der Fall ist jedoch damit noch nicht abgeschlossen, denn im Jahr 1934 gab Georg Kinsky elf der im Original zweihändigen Ländler (D 366/1–6, 8–10, 12, 13) in vierhändigen, mit Gotthards Fassungen nicht identischen Bearbeitungen heraus, die er ebenfalls Brahms zuschrieb.<sup>29</sup> Auch diese Zuschreibung wurde sowohl in der Literatur als auch in den seitherigen Nachdrucken der Arrangements ohne Weiteres übernommen.<sup>30</sup> Bei näherer Überlegung wird jedoch deutlich, dass auch hier eine Urheberschaft von Brahms nicht stichhaltig zu belegen ist.

Nach Kinskys Angabe im Nachwort seiner Edition und in einem begleitenden Aufsatz<sup>31</sup> basierte seine Ausgabe auf einer (heute verschollenen) Handschrift Hermann Levis, die den Titel „Walzer von Schubert und Brahms“ getragen und jene elf Schubert-Ländler in vierhändiger Bearbeitung sowie Brahms' vierhändige Walzer op. 39 enthalten haben soll. Kinsky bezeichnete dieses Manuskript insgesamt als „Abschrift“; er ging also davon aus, dass Levi nicht nur die Brahms-Walzer, sondern auch die Schubert-Tänze nach einer Vorlage kopiert hatte. Der Umstand, dass als Vorlage für die Brahms-Walzer wohl in der Tat eine Handschrift des Komponisten gedient hatte, führte Kinsky offenbar zu der stillschweigenden Annahme, es habe auch für die Ländler Schuberts eine Vorlage von Brahms gegeben, von dem also auch die vierhändigen Bearbeitungen stammen müssten. Wirkliche Belege für Brahms als Bearbeiter lassen sich aus Kinskys Beschreibung der Handschrift Levis jedoch nicht ableiten. Aus dem Sammeltitle des Manuskriptes „Walzer von Schubert und Brahms“ geht nicht hervor, von wem die Arrangements der „Walzer“ Schuberts stammen. Weiter teilt Kinsky nur noch mit, das Heft habe „einige scherzhaft-spöttische Randglossen und Verbesserungen im Notentext“ von Brahms enthalten, die im Sommer 1865 anlässlich des gemeinsamen Spiels mit Elise Schumann eingetragen worden seien. Auch hieraus ist nicht auf die Urheberschaft von Brahms zu schließen, sondern – zumindest im Schubert-Teil des Manuskriptes – sogar eher auf das Gegenteil. Die Eintragung von Änderungen in ein eigenes Arrangement hätte Brahms wohl kaum mit „scherzhaft-spöttische[n] Randglossen“ verbunden, während dies bei der Verbesserung einer fremden Bearbeitung durchaus denkbar ist.

Den wenigen Angaben Kinskys über die handschriftliche Vorlage seiner Edition ist also nicht zu entnehmen, wer die vierhändigen Arrangements der elf Schubert-Ländler anfertigte. Auch eine nähere Untersuchung der Bearbeitungen selbst führt nicht weiter, da hier immer die Möglichkeit redaktioneller Änderungen Kinskys oder bereits Levis besteht. So könnte beispielsweise das häufige Ausstechen von Da-capo-Abschnitten zunächst als Argument gegen die Urheberschaft von Brahms gelten (der bei eigenen Werken oft ausdrücklich einen platzsparenden Notenstich forderte), doch ist eben nicht

<sup>29</sup> *Ländler für vier Hände (Original) nebst 11 von Johannes Brahms für vier Hände gesetzten Ländlern [...] von Franz Schubert (1797–1828). Zum ersten Mal veröffentlicht von Georg Kinsky, Mainz 1934 (Werk-Reihe für Klavier, Edition Schott Nr. 2338; Plattennummer: B.S.S 34210), S. 16–23.*

<sup>30</sup> Siehe etwa Deutsch, „The First Editions of Brahms“, S. 271; Hofmann, S. 331; Brodbeck, *Brahms as Editor and Composer*, S. 167; in McCorkle, *Johannes Brahms*, wird Kinskys Ausgabe nicht erwähnt.

<sup>31</sup> Georg Kinsky, „Zu der Neuentdeckung von Schuberts Ländlern für Klavier zu vier Händen“, in: *Der Weihergarten. Verlagsblätter des Hauses B. Schott's Söhne* 1 (1935), S. 3–5.

auszuschließen, dass das Ausstechen auf einen Eingriff Levis oder Kinskys zurückging. Die erhaltene Stichvorlage zur Ausgabe Kinskys, eine von dessen Hand stammende Reinschrift,<sup>32</sup> gewährt ebenfalls keine weiteren Aufschlüsse über den Urheber der Arrangements oder über die genauere Beschaffenheit des Levi-Manuskriptes. Es bleibt somit nur der Versuch einer Rekonstruktion der Überlieferung der Handschrift, um deren Ursprung möglichst nahe zu kommen und von hier aus zumindest eine Hypothese über die Entstehung der Schubert-Bearbeitungen zu entwickeln.

Wie Kinsky 1934/35 mitteilte, war das Manuskript „aus dem Nachlaß von Frau Elise Sommerhoff-Schumann vor einigen Jahren“ in seine Musiksammlung gelangt. Ein Erwerb direkt von den Erben ist zwar nicht auszuschließen, doch kommt wohl in erster Linie ein Ankauf über ein Auktionshaus oder eine Autographenhandlung in Frage. Nach dem Tod der zweiten Tochter Robert und Clara Schumanns am 1. Juli 1928 wurden tatsächlich Teile ihres Nachlasses versteigert, beispielsweise die Autographe von Brahms' Liedern op. 48 Nr. 7, op. 58 Nr. 8 und op. 49 Nr. 5 sowie des Klavierquartetts op. 47 von Schumann, die sämtlich im Katalog Nr. 56 (November 1929) des Berliner Antiquariats Leo Liepmannsohn angeboten wurden.<sup>33</sup> Die Levi-Handschrift ist jedoch in diesem Katalog nicht enthalten, und auch in den weiteren Liepmannsohn-Katalogen des Zeitraums 1928–1934, die in der umfangreichen Spezialsammlung des Deutschen Literaturarchivs Marbach (allerdings nicht lückenlos) vorhanden sind, konnte sie nicht nachgewiesen werden.<sup>34</sup> So erfüllt sich (zumindest vorläufig) die Hoffnung nicht, aus einer möglicherweise existierenden Quellenbeschreibung in einem Auktionskatalog weitere Aufschlüsse über das verschollene Manuskript zu gewinnen.<sup>35</sup>

Unter der Voraussetzung, dass Kinskys Angaben zum Schreiber und zum Inhalt zutreffend sind, lassen sich die Umstände der Entstehung des Manuskriptes für Elise Schumann folgendermaßen rekonstruieren. Einen Teil der Sammelhandschrift bildeten die Walzer für Klavier zu vier Händen op. 39 von Brahms. Dieses Werk datierte Brahms in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis auf „Januar 1865. Wien“,<sup>36</sup> womit er (wie in anderen Fällen) den Zeitpunkt der ersten Niederschrift gemeint haben dürfte, nachdem zumindest einige der Stücke offenbar schon früher komponiert und gespielt worden waren.<sup>37</sup> Dass Brahms die Walzer gerade im Januar 1865 niederschrieb, könnte auf indi-

<sup>32</sup> D-MZsch. Für die Überlassung einer Fotokopie sei Frau Monika Motzko-Dollmann bestens gedankt.

<sup>33</sup> Siehe McCorkle, *Johannes Brahms*, S. 192 und 199 (jeweils Autograph k); dies., *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003, S. 202 f.

<sup>34</sup> In Marbach vorhanden sind aus diesem Zeitraum die Auktionskataloge Nr. 52, 53, 55–57, 59–64 und die Lagerkataloge Nr. 220–229, 232, 235–237, für deren Durchsicht Frau Regina Cerfontaine herzlich gedankt sei.

<sup>35</sup> Über den Verbleib des Manuskriptes war bislang nichts zu ermitteln. Georg Kinskys umfangreiche Bibliothek und Musiksammlung wurde nach ihrem Notverkauf an das Bonner Antiquariat Bouvier im Jahr 1944 von dem Kölner Musikverleger Peter Josef Tonger erworben, siehe Karl Ventzke, „Zur Biographie von Georg Kinsky 1882–1951“, in: *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem 65. Geburtstag*, hrsg. von Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, S. 467–479, hier: S. 470 und 478. Nach freundlicher Auskunft von dessen Sohn Peter Tonger befindet sich die etwa 2000 Bände umfassende Bibliothek noch heute in seinem Besitz; die etwa 1000 Musikalien wurden dagegen nach dem 2. Weltkrieg auf Vermittlung von Paul Mies an die Kölner Musikhochschule verkauft, siehe Karl Ventzke, „Georg Kinsky“, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte* 67 (1983), S. 128–135, hier: S. 134. Nach freundlicher Mitteilung von Markus Ecker ist in der Bibliothek der Kölner Musikhochschule weder das Levi-Manuskript vorhanden noch überhaupt nachweisbar, dass Georg Kinskys Notensammlung tatsächlich in die Bibliotheksbestände einging. Die Bayerische Staatsbibliothek München verwahrt einen wissenschaftlichen Teilnachlass Kinskys (D-Mbs Cgm 8027, 8027a und 8027b), in dem die fragliche Handschrift ebenfalls nicht enthalten ist.

<sup>36</sup> Alfred Orel, „Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung“, in: *Mk.* 29/8 (Mai 1937), S. 529–541, hier: S. 536.

<sup>37</sup> Siehe McCorkle, *Johannes Brahms*, S. 139.

rekte Anregung Elise Schumanns erfolgt sein. Nachdem diese im Herbst 1864 zunächst beabsichtigt hatte, sich als Klavierlehrerin in Frankfurt am Main niederzulassen,<sup>38</sup> war sie einer Einladung der Prinzessin Anna von Hessen gefolgt, den Winter bei ihr zu verbringen.<sup>39</sup> Die musikalische, von Theodor Kullak im Klavierspiel ausgebildete Prinzessin wohnte zu dieser Zeit mit ihrer Familie in Baden-Baden, wo sie sowohl Clara Schumann und deren Kinder als auch Brahms kennengelernt hatte.<sup>40</sup> Vom 11. November 1864 an wohnte Elise Schumann bei Prinzessin Anna<sup>41</sup> und spielte mit ihr täglich vierhändig, was einem Brief Annas an Clara Schumann vom 15. Januar 1865 zu entnehmen ist: „Des Morgens ist Ihre liebe Tochter meist sehr fleißig, arbeitet stundenlang Theorie oder übt sich, dann spielen wir oft Nachmittags etwas, und Abends regelmäßig. [...] Wir haben schon viele Herrlichkeiten zusammen gespielt u. ich hoffe auch noch manche – einige der 4händigen Noten aus Ihrem schönen Vorrath sind mir leider zu schwer, u. A. geht mir das (gewiß schöne) Brahms'sche Concert über meinen Horizont, oder vielmehr über meine Finger!“<sup>42</sup> „Theorie“ studierte Elise Schumann in dieser Zeit bei dem 25jährigen Hermann Levi, der seit August 1864 als Hofkapellmeister in Karlsruhe wirkte. Levi selbst schrieb über diesen Unterricht in einem Brief an Clara Schumann vom 14. Dezember 1864: „Elise kommt wöchentlich hierher, giebt Morgens 3 Stunden und macht Nachmittags Quinten und Oktaven; die Stunde macht mir wirklich Freude, weil sie sehr rasch begreift und sehr fleißig ist. Eine Stunde wöchentlich ist allerdings sehr wenig; ich möchte gerne nebenbei einige praktische Dinge mit ihr durchnehmen, Partiturspielen, Schlüssel-Kenntniß, Formenlehre, vierhändigspielen; die Dreiklänge lassen uns aber bis jetzt nicht dazu kommen.“<sup>43</sup> Etwa zeitgleich mit Prinzessin Annas Bericht an Clara Schumann vom 15. Januar 1865 scheint Elise Schumann einen Brief an Brahms geschrieben zu haben, in welchem sie unter anderem von ihren Kontrapunktstudien bei Levi berichtete. Zu schließen ist dies aus einem Schreiben von Brahms an Levi von Anfang Februar 1865, in dem sich Brahms darüber beklagte, länger nichts von Levi gehört zu haben, und fortfuhr: „Wenn nicht die gute Elise wäre, ich wüßte garnicht, daß Du lebstest, daß Du Dich dem Contrapunkt ergeben hast u. Anderes.“<sup>44</sup> Es ist anzunehmen, dass Elise Schumann in ihrem (verschollenen) Brief an Brahms das gemeinsame Klavierspiel mit Anna von Hessen nicht unerwähnt ließ. Möglicherweise schrieb auch sie dabei von den technischen Schwierigkeiten, die ihnen manche Werke bereiteten, etwa das (von Prinzessin Anna gegenüber Clara Schumann ausdrücklich genannte) Arrangement des *Klavierkonzerts* op. 15 für ein Klavier zu vier Händen, das im Frühjahr 1864 im Druck erschienen war. Dies könnte für

<sup>38</sup> Eine diesbezügliche Notiz erschien in: *Signale für die musikalische Welt* 22/44 (28. Oktober 1864), S. 794.

<sup>39</sup> Siehe Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig 1908, S. 164; *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 1, Leipzig 1927, S. 468 (Brief an Brahms vom 15. Oktober 1864).

<sup>40</sup> Robert Pessenlehner, „Anna Landgräfin von Hessen. Ein Leben in Musik. Zur 40. Wiederkehr ihres Todestages († 12. 6. 1918)“, in: *Fuldaer Geschichtsblätter. Zeitschrift des Fuldaer Geschichtsvereins* 34 (1958), Nr. 9/12, S. 81–128, hier: S. 116 f.

<sup>41</sup> Siehe *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Bd. 1, S. 477 (Brief an Brahms vom 10. November 1864).

<sup>42</sup> Briefmanuskript (Archiv der Hessischen Hausstiftung, Schloss Fasanerie bei Fulda).

<sup>43</sup> Briefmanuskript (D-Zsch Sch 10623,6-A2).

<sup>44</sup> *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner*, hrsg. von Leopold Schmidt (= *Johannes Brahms Briefwechsel* 7), Berlin 1910, S. 19. Der Brief ist hier vom Herausgeber datiert „[Baden, Febr. 65.]“, wurde aber dem Inhalt nach eindeutig in Wien geschrieben.

Brahms die Anregung gewesen sein, eine Folge von Walzern für Klavier zu vier Händen niederzuschreiben, sie den beiden Damen zu schicken und ihnen auf diese Weise etwas Neues – und leichter Spielbares – für ihr gemeinsames Musizieren bereitzustellen. Dass Brahms Ende Januar/Anfang Februar 1865 tatsächlich ein Manuskript mit Walzern an Elise Schumann schickte, geht aus zwei Briefen eindeutig hervor. Elise Schumann schrieb am 2. Februar 1865 an Levi, er möge die „beiliegenden vierhändigen Walzer“ in zwei Stimmen ausschreiben lassen. „Die Walzer werden Ihnen gewiß Freude machen, einige sind so ganz Brahms.“<sup>45</sup> Levi seinerseits erwähnte diese Zusendung am 4. Februar 1865 gegenüber Brahms: „Elise schickte mir gestern Deine Walzer, um sie copiren zu lassen.“<sup>46</sup> Bei dem zugesandten Manuskript dürfte es sich um das erhaltene Autograph der *Walzer* op. 39 gehandelt haben, „wahrscheinlich die erste Niederschrift“<sup>47</sup> der vierhändigen Originalfassung. Da sich diese aufgrund ihrer Partiturform und ihrer häufig abbreviatorischen Notation für das praktische Spiel kaum eignete, ist es plausibel, dass sich die beiden Pianistinnen eine Abschrift in Stimmen wünschten. Wie es scheint, wurde eine solche daraufhin von Levi selbst angefertigt, und hierbei dürfte es sich eben um den Brahms-Teil der Sammelhandschrift „Walzer von Schubert und Brahms“ gehandelt haben.<sup>48</sup>

Der andere Teil der Sammelhandschrift enthielt elf Ländler Schuberts in einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen, deren Urheber es zu ermitteln gilt. Für Brahms scheint zu sprechen, dass er sich im Besitz der Handschriften Schuberts befand, welche als Vorlagen für die Arrangements gedient haben müssen. In diesem Fall hätte er also nicht nur seine eigenen Walzer op. 39 für Elise Schumann und Anna von Hessen niedergeschrieben, sondern außerdem aus den Schubert-Autographen in seiner Sammlung elf Stücke ausgewählt und für die beiden Spielerinnen vierhändig bearbeitet. Elise Schumann könnte Brahms' Manuskript dann gemeinsam mit den Walzern erhalten und ebenfalls zur Abschrift an Levi weitergeleitet haben, dem es schließlich als Vorlage für seine Sammelhandschrift gedient hätte. Dass es so gewesen sein könnte, ist zwar nicht ganz auszuschließen, aber aus den vorhandenen Quellen auch nicht zu belegen. Weder existiert ein Brahms-Autograph der Bearbeitungen, noch wird ein solches in der Korrespondenz jemals erwähnt. Sowohl Elise Schumann als auch Levi sprechen in ihren (oben zitierten) Briefen vom 2. bzw. 4. Februar 1865 nur von „beiliegenden vierhändigen Walzer[n]“ bzw. „Deine[n] Walzer[n]“, nicht aber von arrangierten Schubert-Ländlern. Auch in einem Brief Clara Schumanns an Brahms vom 4. April 1865 ist von Schubert nicht ausdrücklich die Rede: „Von Tänzen à 4/m. schrieb mir Elise längst, daß ich sie bekommen sollte?“<sup>49</sup>

Ausgangspunkt einer anderen Hypothese zur Entstehung der Schubert-Arrangements ist folgende Beobachtung: Bei den elf von Kinsky veröffentlichten Stücken handelt

<sup>45</sup> Zitiert nach Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 2/1, S. 192.

<sup>46</sup> *Johannes Brahms Briefwechsel*, Bd. 7, S. 22.

<sup>47</sup> McCorkle, *Johannes Brahms*, S. 140. Das Manuskript, das sich damals noch in unbekanntem Besitz befand, wurde mittlerweile verkauft (Sotheby's, Katalog zur Auktion am 28. Mai 1993, Nr. 26) und liegt heute in US-NYpm B8135. W231.

<sup>48</sup> Die erhaltene Abschrift des Karlsruher Kopisten Josef Füller, die später als Stichvorlage diente (siehe McCorkle, *Johannes Brahms*, S. 141), kann nicht die von Elise Schumann erbetene Abschrift gewesen sein, denn zahlreiche Detailsabweichungen zeigen, dass sie nicht nach jenem Autograph kopiert wurde.

<sup>49</sup> *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Bd. 1, S. 503.

es sich um Bearbeitungen genau derjenigen elf zweihändigen Tänze, welche – neben vier im Original vierhändigen Ländlern – in der oben genannten Brahms-Sammelabschrift enthalten sind. Brahms hatte diese Abschrift nach den oben beschriebenen drei Schubert-Autographen (1)–(3) mit insgesamt 38 Tänzen angefertigt. Es ist darum anzunehmen, dass die Auswahl von elf Ländlern in Levis Handschrift, wie sie durch Kinskys Edition überliefert ist, nicht noch einmal auf die Schubert-Autographe selbst, sondern auf die Sammelabschrift von Brahms als Vorlage zurückging. Diese Abschrift stellte Brahms, wie oben gezeigt wurde, im Jahr 1869 J. P. Gotthard zur Verfügung, in dessen Besitz sie anschließend verblieb. Entgegen Gotthards Darstellung in seinen Erinnerungen muss Brahms die Abschrift jedoch nicht eigens für den Verleger angefertigt haben. Wahrscheinlicher ist, dass sie – wie eine Reihe weiterer Abschriften – bereits im Frühjahr 1863 entstanden war, als Brahms in Wien etliche noch in Privatbesitz befindliche Schubert-Autographe durchsah und zeitweise bei sich zu Hause hatte.<sup>50</sup> Nachdem er im Sommer 1863 mehrere Autographe von Tänzen Schuberts selbst erwerben konnte, waren die betreffenden Abschriften für ihn entbehrlich geworden. Zwei von ihnen schenkte er später Clara Schumann,<sup>51</sup> eine dritte war eben jene Sammelabschrift mit elf zweihändigen und vier vierhändigen Ländlern, die sich 1864/65 noch in Brahms' Besitz befunden haben kann. Wenn also nach dieser Abschrift die elf vierhändigen Bearbeitungen entstanden, dann wäre zwar grundsätzlich denkbar, dass Brahms selbst sie auf Anregung Elise Schumanns im Januar 1865 arrangiert haben könnte. Mindestens ebenso gut wäre jedoch denkbar, dass er die Abschrift gemeinsam mit den Walzern op. 39 an Elise Schumann schickte, und zwar in erster Linie, weil darin auch vier vierhändige Ländler für die beiden Pianistinnen enthalten waren. Um ihrem Theorielehrer die noch unveröffentlichten Schubert-Tänze zur Kenntnis zu bringen, mag Elise Schumann die Abschrift bei einem ihrer Besuche nach Karlsruhe mitgenommen und Levi eine Zeitlang überlassen haben. Daraufhin könnte Hermann Levi auf die Idee gekommen sein, die ursprünglich zweihändigen Ländler für vier Hände zu bearbeiten, um sie seiner Schülerin und deren Klavierpartnerin ebenfalls für das gemeinsame Spiel zu erschließen.

Damit ist zwar noch nicht belegt, dass die von Kinsky publizierten Schubert-Bearbeitungen tatsächlich von Hermann Levi stammen, doch ist diese Hypothese jedenfalls nicht unwahrscheinlicher als die bisher unterstellte Autorschaft von Brahms. So lange es also nicht gelingt, dessen Urhebererschaft positiv zu beweisen, können auch diese elf Ländler-Arrangements nicht als Bearbeitungen von Brahms gelten.

<sup>50</sup> Siehe Brahms' Briefe an Rieter-Biedermann vom 18. Februar 1863 (*Johannes Brahms Briefwechsel*, Bd. 14, S. 77) und an Adolf Schubring vom 26. März 1863 (*Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915 [= Johannes Brahms Briefwechsel 8], S. 196 f.). Insgesamt 10 Schubert-Abschriften von Brahms' Hand sind nachgewiesen in McCorkle, *Johannes Brahms*, S. 737–740 (Anh. Va Nr. 8–13). Die Abschrift aus Schuberts *Lazarus* ist datiert „Wien März 63.“ (ebd., S. 737).

<sup>51</sup> Vgl. McCorkle, *Johannes Brahms*, S. 738 f. (Anh. Va Nr. 9).

## Zur musikalischen Interpretationsgeschichte von Kurt Weills *Violinkonzert* op. 12. Kritische Rückfragen

von Andreas Eichhorn (Köln)

### 1. Aufführungen bis 1933

Das *Violinkonzert* op. 12 steht innerhalb des Weill'schen Gesamtœuvres singulär da. Es ist nicht nur Weills einziges Solokonzert, sondern auch eine seiner wenigen absolut-musikalisch konzipierten Instrumentalkompositionen.

Weill komponierte sein *Violinkonzert* im Frühjahr 1924 und schloss es im Juni des Jahres ab. Es sollte bis zu seiner zweiten Sinfonie von 1933 vorerst sein letztes rein instrumentales und nichtszenisches Werk bleiben. Unmittelbar nach Beendigung der Komposition suchte Weill nach Möglichkeiten, dem Werk den Weg in den Konzertsaal zu bahnen. Dabei war er ganz auf sich gestellt, denn die Universal Edition, die den Komponisten immerhin seit April des Jahres 1924 durch einen Exklusivvertrag an sich gebunden hatte, wurde dabei in keiner Weise unterstützend tätig. Weill suchte nach einem renommierten Geiger und fand ihn in der Person des Busoni-Freundes Joseph Szigeti, dem er die Widmung seines *Violinkonzertes* antrug. Im September 1924 nahm Szigeti die Widmung an. Da er sich jedoch außerstande sah, das Werk in den folgenden Monaten einzustudieren, beharrte er nicht auf der Uraufführung. Diese fand schließlich am 11. Juni 1925 in Paris auf einem von der französischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Musik veranstalteten Musikfest in Abwesenheit von Weill und mit großem Erfolg statt. Der Solist war der Geiger Marcel Darrieux, der Dirigent Walter Straram. Weill wurde in seiner Hoffnung, dass sich Szigeti nach dieser erfolgreichen Uraufführung seines *Violinkonzertes* annehmen würde, enttäuscht. Mitte Oktober wies er den Verlag an, die Widmung an Szigeti im Druck des von ihm erstellten Klavierauszugs wegzulassen.

Die weitere Aufführungsgeschichte des Werkes in den folgenden Jahren sollte sich dann auch nicht mit Szigeti, sondern mit dem gebürtigen Polen Stefan Frenkel verbinden.<sup>1</sup> Frenkel, damals Erster Konzertmeister der Dresdner Philharmonie, setzte sich vehement für das Werk ein und führte es zwischen 1925 und 1930 mindestens elfmal auf. Dabei spielte er stets auswendig. Frenkel war mit dem Konzert erstmals in der deutschen Erstaufführung des *Violinkonzertes* in Dessau am 29. Oktober 1925 unter Franz von Hoesslin zu hören, eine Aufführung, die Weill hinsichtlich der Leistung von Orchester und Dirigent wenig befriedigte und ein von Weill prognostizierter Misserfolg war. Den Durchbruch und die am weitesten gefächerte Rezeption erzielte das Werk schließlich auf dem vierten Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1926 in Zürich unter dem Dirigat von Fritz Busch und mit Frenkel als Solist, der kurzfristig für die erkrankte Alma Moodie eingesprungen war. Die erste Rundfunkübertra-

<sup>1</sup> Vgl. zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werkes Kurt Weill, *Music with Solo Violin*, hrsg. von Andreas Eichhorn (= *The Kurt Weill Edition II/2*), New York 2010, S. 13–31.

gung des Konzerts fand am 1. Oktober 1929 mit Hermann Scherchen und Frenkel statt, und zwar im Rahmen einer mehrteiligen Sendereihe des Ostmarken-Rundfunks zum Thema „Typen des Violinkonzerts“. Danach spielte Frenkel das Konzert noch einmal 1930 in Frankfurt unter Ernest Ansermet. Damit bricht die Aufführungsgeschichte von Weills Violinkonzert nicht nur in Deutschland für mehr als zwanzig Jahre ab, auch in anderen Ländern wurde das Konzert nach 1933 nicht mehr aufgeführt. 1930 ist noch eine Aufführung in Cincinnati unter Fritz Reiner belegt, und Ende 1933 liehen sich zwei Rundfunkanstalten, die BBC London und Radio Kopenhagen, das Aufführungsmaterial von der Universal Edition aus.

### *Exkurs: Zum Notenmaterial des Violinkonzerts*

Zu Lebzeiten Weills erschien lediglich der von ihm erstellte Klavierauszug im Druck (1925). Erst 1965 veröffentlichte die Universal Edition Wien eine gedruckte Partitur des Violinkonzerts. Alle Aufführungen bis 1965 wurden demnach aus handschriftlichem Material dirigiert: entweder aus dem Partiturautograph oder aus einer Partiturabschrift, die die Universal Edition 1929 für die amerikanische Erstaufführung in Cincinnati im Jahre 1930 herstellen ließ. So ist es auch nicht erstaunlich, dass beide Quellen, die zugleich auch als Stichvorlage fungierten, mehrere sich überlagernde Schichten von Dirigiereintragen aufweisen, die aber keinem Dirigenten eindeutig zugewiesen werden können. Den gravierendsten, weil formalen Eingriff, stellt ein Strich im letzten Satz dar und zwar von Takt 235 bis 267. Dieser stammt zweifelsfrei von Hermann Scherchen, denn er ist auf seiner Schallplattenaufnahme von 1964 akustisch dokumentiert. Über die Motive einer solchen Kürzung kann man nur spekulieren – immerhin ist Scherchen für solche eigenmächtigen Maßnahmen bekannt. Elmar Juchem<sup>2</sup> führt – absolut überzeugend – keine ästhetischen Gründe, sondern ganz pragmatische, nämlich format- und medientechnische Zwänge ins Feld. Scherchens Einspielung des gesamten Konzerts dauert auf der Platte 30 Minuten und 11 Sekunden und hat damit eine Länge, die auf einer Seite einer damaligen Langspielplatte noch ganz knapp gespeichert werden konnte. Mit seinem Strich kürzte er das Werk um etwa 40 Sekunden. Scherchens Strich<sup>3</sup> könnte demnach als Konsequenz eines Kompromisses gedeutet werden, nämlich das Werk auf einer Seite unterzubringen, ohne die ihm adäquat erscheinenden und möglicherweise sogar über Frenkel auktorial überlieferten Tempi signifikant anzutasten, sprich: das Stück schneller zu spielen. Gegenüber der Universal Edition hatte 1930 Weill selbst für das Violinkonzert die Dauer von 33 Minuten angegeben, eine Länge, die die Speicherkapazität einer Langspielplattenseite auch nach 1950 deutlich überschritten hätte.

<sup>2</sup> In einem Gespräch mit dem Autor.

<sup>3</sup> Es ist unverständlich, dass sich noch 1991 Max Pommer und Waltraut Wächter diesem Strich Scherchens angeschlossen haben. Da es sich um eine CD-Aufnahme handelt und in diesem Falle der Strich nicht mit medientechnischen Beschränkungen begründet werden kann, liegt es nahe, dass die Interpreten mit ihren Eingriff eine Werkkorrektur beabsichtigten.

## 2. Probleme der Aufführungsgeschichte bis 1933

Insgesamt sind zwischen 1925 und 1933 13 Aufführungen des Werkes dokumentiert, davon allein 11 Aufführungen mit Stefan Frenkel als Solist. Zahlreiche zeitgenössische Kritiken weisen auf die Dankbarkeit des Violinparts hin, der dem Solisten gleichermaßen Gelegenheit zu virtuosem Passagenspiel wie schwelgerischer Kantilenenentfaltung biete. Zugleich beobachten sie eine Diskrepanz zwischen einer relativ konventionell konzipierten Solostimme und einer klanglich eher avancierten, harschen und spröden Orchesterbesetzung und -behandlung sowie (möglicherweise damit zusammenhängende) gelegentliche Probleme der Klangbalance zwischen Violin- und Orchesterpart. Peter Bing wies bereits 1925 darauf hin, dass die „Beschränkung auf den unsinnlichen Ton der Bläser“ im Vortrag die „minutiöse Präzision wie genaueste Abwägung aller dynamischen Schattierungen“<sup>4</sup> erfordere. Nicht nur die Besetzung von Weills Violinkonzert, sondern auch die musikalische Faktur unterstreichen – damit einer Tendenz der Zeit zu individualisierten Kammer-Besetzungen folgend – die kammerorchestrale Anlage des Werkes. Zu den Bläsern (zwei Flöten, zwei Klarinetten, Oboe, Trompete, zwei Hörner, zwei Fagotte) gesellen sich Schlagzeug und eine offenbar – so schien es lange – nicht näher spezifizierte Anzahl von Kontrabässen. Den Aufführungsberichten lässt sich indes entnehmen, dass bei den Aufführungen zu Weills Lebzeiten in der Regel vier Kontrabässe verwendet wurden.<sup>5</sup> Aus dem Autograph dagegen, so schien es, war die Zahl der Kontrabässe nicht ersichtlich (vgl. Abbildung 1), in der Partiturschrift von 1929 sowie in der gedruckten Partitur von 1965 ist die Zahl der Kontrabässe nicht festgelegt, was in der Aufführungsgeschichte nach 1945, der die Aufführungstradition vor 1933 nicht mehr präsent war, gelegentlich zu Irritationen geführt hat. So verwenden Tetzlaff/Tetzlaff (1994) drei Kontrabässe, Pasquier/Colomer (2003), Lidell/Atherton (1975) sowie Lautenbacher/Michaels (1975) zwei Kontrabässe und Gerle/Scherchen (1964) drei.

Auf Anregung Elmar Juchems wurde kurz vor Abschluss der Editionsarbeiten am Violinkonzert im Rahmen der Kurt Weill Edition der Binderand des Autographs professionell abgelöst – mit dem Erfolg, dass darunter die zuvor verdeckte Zahl „Vier“ tatsächlich vor den Kontrabässen auftauchte (vgl. Abbildung 2). Insofern kann die Neuausgabe des Violinkonzerts im Rahmen der Kurt Weill Edition nunmehr mit einer genauen Besetzungsangabe aufwarten.

<sup>4</sup> Peter Bing, „Weill's Violinkonzert“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), S. 550 f.

<sup>5</sup> Auch eine Verlagsannonce des Violinkonzerts in den *Musikblättern des Anbruch* listet vier Kontrabässe, vgl. *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), Dezember-Heft.

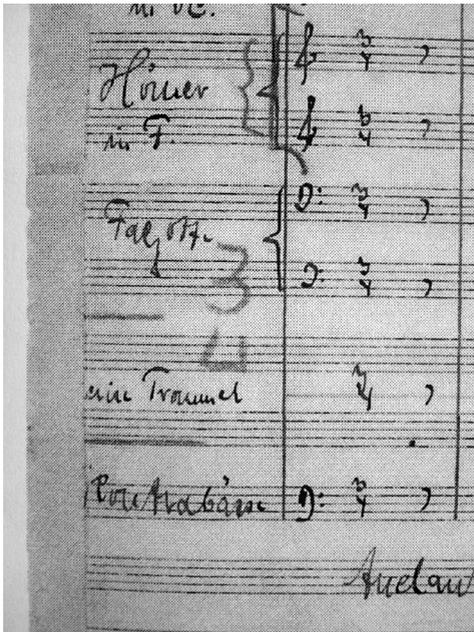


Abbildung 1: Weill, „Violinkonzert“, Autograph (Fh<sup>6</sup>), vor Ablösen des Binderandes



Abbildung 2: Weill, „Violinkonzert“, Autograph (Fh), nach Ablösen des Binderandes

### 3. Aspekte der Aufführungsgeschichte nach 1945

Mit dem Perspektivwechsel von der Textkritik zur Rezeptionsforschung, zu der auch die Interpretationsgeschichte zu zählen ist, finden freilich gerade die von der Philologie hinterlassenen Aspekte des Nicht-Authentischen Beachtung, an denen abzulesen ist, wie spätere Generationen sich einen Text, der ihnen partiell befremdlich erschien, zu-rechtgelegt haben.

Für eine solche Untersuchung der musikalischen Interpretations- und Aufführungsgeschichte bieten die mittlerweile 22 vorliegenden Aufnahmen der Tonträgerindustrie, die einen Zeitraum von 49 Jahren umfassen, eine umfangreiche Quellenbasis. Eine weitere Aufnahme mit Kolja Blacher und Claudio Abbado ist produziert, harrt aber noch der Veröffentlichung. Ergänzend herangezogen werden drei Rundfunkmitschnitte aus den Jahren 1962, 1990 und 2000 (vgl. Tabelle 1).<sup>7</sup>

Nach einem kurzen Überblick über das untersuchte Quellenmaterial seien, um eini-germaßen konkret werden zu können, exemplarisch einige aufführungspraktische Fra-gen fokussiert, die der erste Satz des Konzerts aufwirft, und die Antworten vorgestellt,

<sup>6</sup> Die Siglen folgen der Edition im Rahmen der Kurt Weill Edition (vgl. Anm. 1).

<sup>7</sup> Eine frühe Aufnahme mit dem Geiger Heinz Stanske und dem Dirigenten Ernest Bour aus dem Jahre 1962, die zeitlich der Aufnahme von Gerle/Scherchen (1964) vorangeht, sowie Konzertmitschnitte mit der Geigerin Jenny Abel und dem Dirigenten Jörg-Peter Weigle aus dem Jahr 1990 und mit dem Geiger Clio Gould und Heinz Karl Gruber aus dem Jahr 2000. Die beiden letztgenannten Aufnahmen sind Produktionen des MDR. Der Verfasser dankt ausdrücklich dem Deutschen Rundfunkarchiv für die Unterstützung bei Recherchen und bei der Quellenbeschaffung sowie dem Archiv des Mitteldeutschen Rundfunks für die Überlassung von Aufnahmekopien.

die die Interpretationsgeschichte darauf gefunden hat. Dabei wird es auch – aber nicht nur – um den „Kardinalpunkt“ jeder Interpretation gehen: um das Tempo und die Realisierung der von Weill konzipierten Tempoarchitektur in den verschiedenen Interpretationen.

<b>Solist</b>	<b>Orchester</b>	<b>Dirigent</b>	<b>Jahr</b>	<b>Label</b>
Anahid Ajemian	MGM Wind Orchestra	Izler Solomon	1955	Polydor 8397727-2
<i>Heinz Stranske</i>	<i>Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden</i>	<i>Ernest Bour</i>	<i>1962</i>	<i>Deutsches Rundfunkarchiv IMD 15142/62</i>
Robert Gerle	Bläser der Wiener Staatsoper	Hermann Scherchen	1964	Westminster LP WST 17087
Nona Lidell	London Sinfonietta	David Atherton	1975	Deutsche Grammophon 289459442-2
Susanne Lautenbacher	Detmolder Bläserensemble	Jost Michaels	1975	VoxBox CDX 5043
Nel Gotkovsky	Radio-Sinfonieorchester Frankfurt	Eliahu Inbal	1975	RCA Classique LP RL 37090
Naoko Tanaka	Orchestra of St. Luke's	Julius Rudel	1988	Musicmasters CD 6-40164
Yuval Waldman	Amor Artis Orchestra	Johannes Somary	1989	Newport Classic CD NCD 60098
<i>Jenny Abel</i>	<i>Dresdner Philharmonie</i>	<i>Jörg-Peter Weigle</i>	<i>1990</i>	<i>Archiv des Mitteldeutschen Rundfunks M 511278</i>
Rodrique Milosi	Orchestre de Caen	Jean Louis Basset	1990	ADDA CD 590033
Waltraut Wächter	Leipziger Radio-Sinfonieorchester	Max Pommer	1991	Ondine ODE771-2
Eivind Aadland	The Norwegian Wind Ensemble	Ole Kristian Ruud	1991	Simax CD PSC 1090
Elisabeth Glab	Ensemble Musique Oblique	Philippe Herreweghe	1992	Harmonia Mundi CD HMC 901422
Emmy Verhey	Koninklijke Militaire Kapel	Pierre Kuijpers	1993	KMK CDvKMK 005
Christian Tetzlaff	Solisten der Deutschen Kammerphilharmonie	Christian Tetzlaff	1994	Virgin Classics VC 5 45056 2
Chantal Juillet	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin	John Mauceri	1995	Decca London 452481-2
Michael Guttman	Rheinische Philharmonie	José Serebrier	1996	ASV CD DCA 987
Frank Peter Zimmermann	Berliner Philharmoniker	Mariss Jansons	1997	EMI CDC5565732
Daniel Hope	English Chamber Orchestra	William Boughton	1998	Nimbus NI 5582
Alexander Kerr	Ebony Band	Werner Herbers	1998	Radio Netherlands 93090
Stefan Tönz	Luzerner Sinfonie-Orchester	Jonathan Nott	1999	Pan Classics 510 109
<i>Clio Gould</i>	<i>London Sinfonietta</i>	<i>Heinz Karl Gruber</i>	<i>2000</i>	<i>Archiv des Mitteldeutschen Rundfunks M 531935</i>
Henri Raudales	Münchener Rundfunkorchester	Gerd Müller-Lorenz	2000	Orfeo C 539 001 A
Régis Pasquier	Orchestre Picardie	Edmon Colomer	2003/ 2006	Calliope CAL 9392
Anthony Marwood	Academy of St. Martin in the Fields	Anthony Marwood	2004/ 2005	Hyperion CDA 67496

*Tabelle 1: Aufnahmen von Kurt Weills „Violinkonzert“ op. 12. Kursiv dargestellt sind die Rundfunkaufnahmen.*

Erstmals eingespielt wurde das Werk 1955 mit der Geigerin Anahid Ajemian und dem Dirigenten Izler Solomon beim Label MGM Records. Die vorerst letzte Aufnahme stammt aus dem Jahr 2004 mit dem Geiger und Dirigenten Anthony Marwood. Überblickt man die Erscheinungsjahre der einzelnen Aufnahmen, so fällt auf, dass zwischen 1989 und 2000 jedes Jahr eine Aufnahme erscheint, während in den Jahren zuvor größere Lücken zu verzeichnen sind. So liegen zwischen der ersten und zweiten Aufnahme (mit Hermann Scherchen) neun Jahre, dann folgen erst elf Jahre später – im Jahr 1975 – gleich drei Aufnahmen innerhalb eines Jahres. Nach einer weiteren Lücke von 13 Jahren verdichtet sich ab 1988 die Erscheinungsfolge. Ein vergleichbarer Trend spiegelt sich übrigens in der Zahl der öffentlichen Aufführungen: Verzeichnet die Werke-Kartothek der Universal Edition zwischen 1973 und 1987 durchschnittlich etwa sieben Aufführungen pro Jahr, so steigt nach 1990 die Zahl sprunghaft an: Zwischen 1990 und 2000 sind es durchschnittlich 17 Aufführungen pro Jahr.

Aufführungs- und Struktursinn<sup>8</sup> eines Werkes sind zwei Kehrseiten derselben Medaille. Betrachtet man nun den ersten Satz des Violinkonzerts einmal aus der Aufführungsperspektive, so fällt sogleich die Dominanz von Vortragsanweisungen wie „*espressivo*“, „*poco espressivo*“ oder „*molto espressivo*“ auf. Tatsächlich manifestiert sich in diesem Satz in weiten Teilen ein „*espressivo*“-Stil, der zusammen mit einem weitbogigen, auf Kantabilität angelegten Legato-Melos dem diskontinuierlichen, momenthaften expressionistischen *espressivo*-Pathos freilich denkbar fernsteht und eher dem *espressivo*-Stil des 19. Jahrhunderts verpflichtet scheint. Bedenkt man, dass nach 1920 grundsätzlich eine Abkehr vom Ideal des *espressivo*-Vortrags zu beobachten ist, wird mit diesem ausdrücklichen Bekenntnis zum *espressivo* die singuläre Stellung deutlich, die dieser Satz innerhalb jenes kompositorischen Kontext einnimmt, in den Weills Violinkonzert ganz zu Recht eingerückt wird und der von annähernd zeitgleich entstandenen Werken wie etwa Ernst Kreneks *Violinkonzert op. 29* (1924), Igor Strawinskys *Konzert für Klavier und Blasorchester* (1924) oder Paul Hindemiths *Violinkonzert op. 36* Nr. 3 modelliert wird.

An keiner Stelle des ersten Satzes tritt das *espressivo*-Moment ungebrochener zutage als in der sphärischen, verinnerlichten und geradezu ostentativ auf Tonschönheit angelegten, mit „*dolce espressivo*“ bezeichneten Violinmelodie im letzten Abschnitt („*Tranquillo ma sempre Andante*“), der schließlich in einer impressionistisch anmutenden Klangfläche endet. Die genannte Stelle mit ihrer deutlichen Hierarchisierung von Melodie und Begleitung bildet innerhalb des Satzes allerdings einen Einzelfall. In der Regel hat Weill einer ungebrochenen Entfaltung der *espressivo*-Gestik entgegengewirkt, sei es, indem er mehrere gleichwertige *espressivo*-Linien polyphon miteinander verschränkt, oder indem er – wie zu Beginn des Satzes – die Satzstruktur kontrastierend anlegt und das Oberstimmen*espressivo* mit einer sachlich-nüchternen, durch Trommelschläge gehärteten Begleitung gründiert. Ein weiteres, ganz wesentliches Verfahren, nämlich den

<sup>8</sup> Vgl. hierzu *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), Laaber 1992, S. 4–8. Nach Danuser bildet der Struktursinn die Lektüreform eines Textes, dessen Sinnerschließung durch Analyse erfolgt. Davon ist der Aufführungssinn unterschieden, der die explizit formulierten Vortragsbezeichnungen sowie die nicht notierten bzw. nicht notierbaren Dimensionen des Textes betrifft. In Anlehnung an Wolfgang Wieland vergleicht Danuser den Struktursinn mit propositionalem Wissen, den Aufführungssinn dagegen mit nicht-propositionalem Wissen.

espressivo-Zauber durch einen polyphon angelegten Tonsatz zu relativieren, dessen einzelne Schichten zusätzlich durch unterschiedliche tonale Perspektiven ausgeformt sind, bedarf einer bisher noch nicht geleisteten analytischen Aufklärung und kann daher hier nicht weiter vertieft werden.

Im ersten Satz des *Violinkonzerts* von Weill finden sich zwei weitere Vortragsanweisungen, die auffällig sind und zur Reflexion über ihren Aufführungssinn auffordern. So trägt der erste Einsatz der Solovioline die Vortragsbezeichnung: „p[iano] *espressivo* un poco *vibrato*.“ (vgl. Abbildung 3)

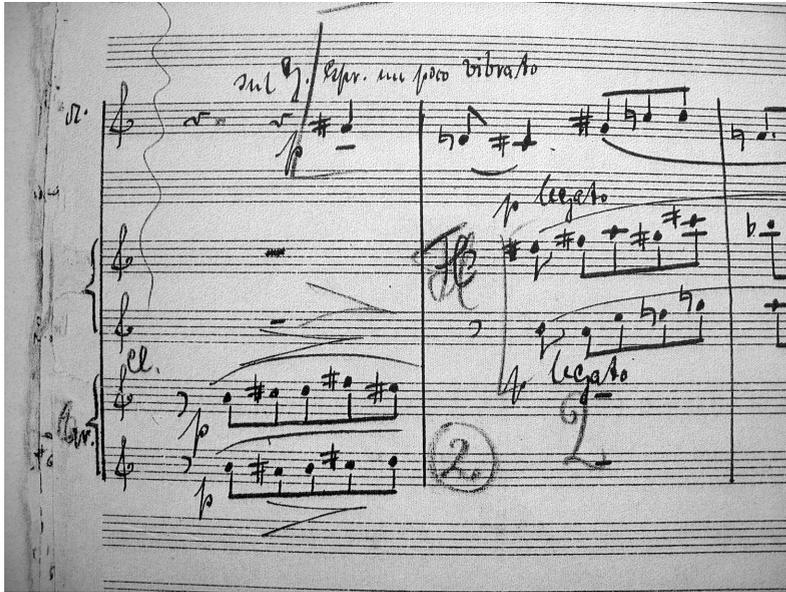


Abbildung 3: Weill „Violinkonzert“, 1. Satz, T. 17 ff. (Autograph Fh)

Dieser dezidierte Hinweis auf das Vibrato-Spiel wirkt aus heutiger Sicht erstaunlich, denn das kontinuierliche Vibrato ist heute selbstverständliche Praxis. Vor diesem Hintergrund wird man den Aufführungshinweis allenfalls als Einschränkung eines allzu exzessiven Vibrato-Spiels verstehen, zu dem gerade diese Passage auf der g-Saite verführen könnte. Aus historischer Perspektive stellt sich der Sachverhalt allerdings anders dar, denn in den 1920er Jahren war – wie Robert Philip<sup>9</sup> anhand früher Tonaufnahmen und theoretischer Schriften nachgewiesen hat – das Dauervibrato keinesfalls etablierte Praxis, sondern begann sich erst allmählich durchzusetzen. Gerade Geiger der älteren Generation betrachteten noch um 1920 das Vibrato als gelegentlich zur Ausdruckssteigerung einzusetzendes ornamentales Akzidenz. Vor diesem Hintergrund gesehen könnte Weills Hinweis als Aufforderung zu verstehen sein, die Stelle keinesfalls vibra-

<sup>9</sup> Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900–1950*, Cambridge 2004, S. 37–69. Auch Peter Gülke weist darauf hin, dass „durchgängiges vibrato erst viel später, möglicherweise erst im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts üblich [...] geworden“ sei. Peter Gülke, „Musikalische Interpretation als Herausforderung für die Mozart-Forschung?“ in: *Mozarts letzte drei Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Joachim Brügge u. a., Freiburg u. a. 2008, S. 15–25, hier: S. 22.

tolos zu spielen, sondern als sparsames Ausdrucksmittel im Sinne eines *Espressivo* im *Piano* einzusetzen.

Eine weitere Vortragsanweisung, die zum Nachdenken herausfordert, aber bisher offenbar noch keinen Interpreten zu Konsequenzen veranlasst hat, findet sich in T. 83. Dort sind die ersten drei Töne der Violinstimme mit „*rub.[ato]*“ bezeichnet (vgl. Abbildung 4)

Angesichts der Tatsache, dass diese drei *Rubato*-Töne in ein Orchestertutti mit kontinuierlich durchlaufenden Sechzehntelrepetitionen und einer dazu erklingenden, solistischen *espressivo*-Linie in zweiter Flöte und Oboe eingebettet sind, stellt sich die Frage nach der Möglichkeit einer Umsetzung dieser Aufführungsanweisung. Es ist anzunehmen, dass Weill damit ein gebundenes *Rubato* meint, das schon Leopold Mozart<sup>10</sup> beschrieb und das im 19. Jahrhundert zur hohen Schule des Klavierspiels gehörte: eine agogische Nuance, wonach – bei gleichbleibendem Tempo in der Begleitung – in der Melodiestimme einzelne Töne verzögert werden. Dieses *Rubato*,<sup>11</sup> das von *espressivo*-Dirigenten wie Richard Wagner, Willem Mengelberg und Franz Schalk<sup>12</sup> gelegentlich praktiziert wurde, jedenfalls ist ein weiterer deutlicher Indikator für die Nähe der Weill'schen Partitur zur Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts. Realisiert wird dieses *Rubato* indes in keiner der existierenden Aufnahmen.<sup>13</sup>

#### 4. Die Tempoarchitektur des 1. Satzes und ihre Realisierung

Die Bedeutung des Tempos für eine sinngerechte Erfassung ihrer Kompositionen haben Komponisten seit Ludwig van Beethoven immer wieder betont. So sagte beispielweise Strawinsky: „Meine Kompositionen können fast alles überstehen, nur kein falsches oder unsicheres Tempo.“<sup>14</sup> Und der Dirigent Hans Swarowsky bezeichnete das Tempo als „*conditio sine qua non* jeder Form“.<sup>15</sup> Er wird in dieser Ansicht unterstützt von Erwin Stein, der schrieb: „Das Tempo ist für den Interpreten eines der wichtigsten Mittel, die Form zusammenzuhalten.“<sup>16</sup>

<sup>10</sup> Leopold Mozart, *Gründliche Violine schule*, Augsburg 31787, S. 266 f.

<sup>11</sup> Ein weiteres, nur der Violine vorbehaltenes *Rubato* findet sich in T. 226 des dritten Satzes.

<sup>12</sup> Vgl. Jürg Stenzl, „Herbert von Karajan zwischen *espressivo*, neusachlicher und historischer Interpretation. Die ‚Szene am Bach‘ aus Beethovens 6. Sinfonie“, in: *Herbert von Karajan 1908–2008. Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, hrsg. von Lars E. Laubhold und Jürg Stenzl, Wien u. a. 2008, S. 11–26, hier: S. 22.

<sup>13</sup> In die Druckfassung des Klavierauszugs, den Weill selbst angefertigt hatte und der bekanntlich zu Weills Lebzeiten erschien, schlich sich an dieser Stelle sogar ein Druckfehler ein, der möglicherweise auf mangelndem Verständnis beruht: Der Stecher machte aus dem „*rub.*“ ein „*sub.*“ Bemerkenswert ist, dass in der von Frenkel eingerichteten Violinstimme dieser Druckfehler nicht korrigiert ist, was ein Indiz dafür sein könnte, dass auch Frenkel hier kein *rubato* gespielt hat.

<sup>14</sup> Igor Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961, S. 215.

<sup>15</sup> Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, Wien 1979, S. 57.

<sup>16</sup> Erwin Stein, *Musik. Form und Darstellung*, München 1964, S. 54.



Abbildung 4: Weill Violinkonzert op. 12, 1. Satz, T. 83 (Autograph Fh)

Interpreten	Erster Satz
Ajemian/Solomon (1955)	10:11
<b>Stranske/Bour (1962)</b>	9:18
Gerle/Scherchen (1964)	11:40
Lidell/Atherton (1975)	9:37
Lautenbacher/Michaels (1975)	11:13
Gotkovsky/Inbal (1975)	9:08
Tanaka/Rudel (1988)	10:05
Waldman/Somary (1989)	10:51
<b>Abel/Weigle (1990)</b>	9:34
Milosi/Basset (1990)	10:15
Wächter/Pommer (1991)	8:43

<i>Interpreten</i>	<i>Erster Satz</i>
Aadland/Ruud (1991)	10:34
Glab/Herreweghe (1992)	9:32
Verhey/Kuijpers (1993)	10:06
Tetzlaff/Tetzlaff (1994)	9:09
Juillet/Mauceri (1995)	10:25
Guttman/Serebrier (1996)	11:27
Zimmermann/Jansons (1997)	9:20
Hope/Boughton (1998)	9:44
Kerr/Herbers (1998)	9:50
Tönz/Nott (1999)	8:56
<b>Gould/Gruber (2000)</b>	<i>10:43</i>
Raudales/Müller-Lorenz (2000)	9:47
Pasquier/Colomer (2003)	9:39
Marwood/Marwood (2004/2005)	9:09

Tabelle 2: Aufnahmen von Kurt Weills „Violinkonzert“ op. 12. Dauern der verschiedenen Einspielungen des ersten Satzes (in Minuten).

Die Übersicht über die Einspielzeiten des ersten Satzes (vgl. Tabelle 2) erlaubt zunächst nur ganz generelle Aussagen. So fällt auf, dass alle Aufnahmen nach 1996 durchweg unter der durchschnittlichen Satzdauer von 9:57 liegen. (Eine Ausnahme bildet die Rundfunkaufnahme Gould/Gruber 2000.) Daran lässt sich die Tendenz ablesen, dass der Satz in den letzten Jahren schneller gespielt wird (vgl. Abbildung 5).

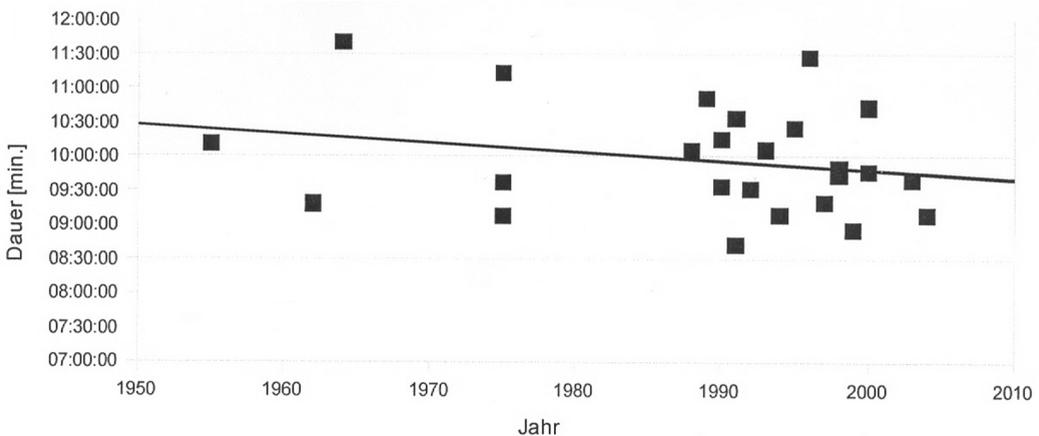


Abbildung 5: Dauern der verschiedenen Einspielungen des ersten Satzes, dargestellt als lineare Progression.

Weiterhin ist die große Differenz zwischen längster und kürzester Dauer auffällig: die Aufnahmen von Gerle/Scherchen (1964) mit 11:40 und Wächter/Pommer (1991) mit 8:43 differieren immerhin um 2:47, was – bezogen auf die durchschnittliche Satzdauer von 9:57 – fast 30% sind. Dieser beachtliche Spielraum mag auch damit zusammenhängen, dass Weill sein Violinkonzert noch nicht mit orientierenden Metronomangaben

versehen hat. Erst ab 1928, also mit der *Dreigroschenoper*, begann Weill mit der Metro- nomisierung seiner Werke. Im Violinkonzert dagegen vertraute er offenbar noch ganz der Verbindlichkeit des mit den traditionellen Tempo- und Charakterangaben verbundenen Wissens,<sup>17</sup> wobei natürlich immer der Struktursinn seiner Musik mit zu bedenken ist, um das adäquate Tempo zu erschließen.

Anders als die Übersicht über die Einspielzeiten, die nur ganz generelle Aussagen zulässt, vermag eine Betrachtung der zeitlichen Binnengestaltung die Individualität der jeweiligen Aufnahme detaillierter zu silhouettieren. Im Folgenden sei daher zunächst die Tempoarchitektur des ersten Satzes skizziert, um daran anschließend deren konkrete Realisation in den vorliegenden 25 Aufnahmen zu untersuchen.

Weills Tempoarchitektur dient wesentlich der musikalischen Formbildung. Basis und Rückgrat der Tempoarchitektur ist der Andante-Charakter, der subtil ausdifferenziert wird. Und genau diese feinstufigen Modifikationen bereiteten im Laufe der Aufführungsgeschichte Probleme.

Es können insgesamt sechs Abschnitte unterschieden werden:

Takt	Formteil
1–44	Andante con moto
45–112	Un poco più andante
113–134	Pesante
135–153	Tempo secondo (T. 149 molto stringendo)
154–169	Furioso
170–211	Tranquillo ma andante

Die zentrale Frage bei der Umsetzung dieser Tempostruktur ist, in welcher Relation das „Un poco più andante“ zum vorhergehenden „Andante con moto“ steht: Ist es schneller als das „Andante con moto“ oder langsamer? Wie ist das „più“ aufzufassen? Bedeutet es ein „mehr“ in Richtung „schneller“ oder eher gegenüber dem bereits beschleunigten ersten Andante eine Temporeduktion in Richtung „mehr“ Andante. Die Aufführungsgeschichte liefert keine eindeutige Antwort. Zwei divergierende Realisierungen seien exemplarisch mit den Aufnahmen von Tetzlaff/Tetzlaff (1994) und Lidell/Atherton (1975) gegenübergestellt. Die Übersicht der in Metronomzahlen umgerechneten Zeitlängenmessungen<sup>18</sup> der Anfangstakte der beiden in Rede stehenden Teile machen deutlich, dass das „Un poco più andante“ bei Tetzlaff/Tetzlaff (1994) schneller als das „Andante con moto“ ist, bei Lidell/Atherton (1975) dagegen deutlich langsamer (vgl. Tabelle 3).

<sup>17</sup> Vgl. Anm. 4.

<sup>18</sup> Alle Messungen wurden durchgeführt unter Verwendung des Programms Sonic Visualizer, das am Centre for Digital Music Queen Mary, University of London entwickelt worden ist.

Andante con moto	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4
	2.76	3.75	2.67	2.81
	MM 65	MM 48	MM 67	MM 64
Un poco più andante	Takt 45	Takt 46	Takt 47	Takt 48
	1.91	2.24	2.35	2.33
	MM 94	MM 80	MM 77	MM 78
Andante con moto	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4
	2.25	3.37	2.20	2.37
	MM 80	MM 49	MM 82	MM 76
Un poco più andante	Takt 45	Takt 46	Takt 47	Takt 48
	2.79 s	2.62	2.71	2.73
	MM 66	MM 69	MM 67	MM 66

Tabelle 3: Vergleich der Dauern (in Sekunden) von T. 1–4 und T. 45–48 bei Tetzlaff/Tetzlaff (1994), oben, und Lidell/Atherton (1975), unten.

Die entsprechende Auswertung aller 25 untersuchten Aufnahmen kommt zu folgendem Ergebnis: In 17 Aufnahmen wird das „Un poco più andante“ schneller<sup>19</sup> und in vier Aufnahmen langsamer<sup>20</sup> als das „Andante con moto“ genommen. Bei vier Aufnahmen besteht kein signifikanter Tempounterschied.<sup>21</sup>

Bei der Frage nach der Autorenintention ist die Aufnahme von Scherchen von hoher Relevanz (vgl. Tabelle 4). Unter allen Interpreten ist nämlich Scherchen der einzige, der das Werk noch in von Weill autorisierten Interpretationen kannte: Er hat Weills Violinkonzert nicht nur für das Fest der IGNM in Zürich ausgewählt, sondern dort auch im Beisein von Weill gehört und schließlich 1929 zusammen mit Stefan Frenkel im Ostmarken-Rundfunk aufgeführt, mit dem Geiger also, der das Konzert in den 1920er Jahren am meisten gespielt hatte und mit Weills interpretatorischen Vorstellungen wohl am besten vertraut war.

Andante con moto	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4
	2.64	2.66	2.51	2.79
	MM 68	MM 68	MM 71	MM 65
Un poco più andante	Takt 45	Takt 46	Takt 47	Takt 48
	3.72	3.78	3.71	3.75
	MM 48	MM 48	MM 48	MM 48

Tabelle 4: Vergleich der Dauern (in Sekunden) von T. 1–4 und T. 45–48 bei Gerle/Scherchen (1964)

Es lassen sich zwei Anhaltspunkte dafür anführen, dass Scherchen richtig liegt und mit „Un poco più andante“ tatsächlich ein gegenüber dem „Andante con moto“ langsames Tempo intendiert ist. Ein Indiz dafür, dass ein schnelleres Tempo beim „Un poco più andante“ falsch ist, liefert die Aufführungsgeschichte selbst. Eine Tempoauswertung

<sup>19</sup> Ajemian/Solomon (1955), Stanske/Bour (1962), Lautenbacher/Michaels (1975), Gotkovsky/Inbal (1975), Tanaka/Rudel (1988), Waldman/Somary (1989), Abel/Weigle (1990), Aadland/Ruud (1991), Glab/Herreweghe (1992), Tetzlaff/Tetzlaff (1994), Juillet/Mauceri (1995), Guttman/Serebrier (1996), Zimmermann/Jansons (1997), Hope/Boughton (1998), Gould/Gruber (2000), Pasquier/Colomer (2003/2006) und Marwood/Marwood (2004/2005).

<sup>20</sup> Gerle/Scherchen (1964), Lidell/Atherton (1975), Milosi/Basset (1990) und Verhey/Kuijpers (1993).

<sup>21</sup> Wächter/Pommer (1991), Kerr/Herbers (1998), Tönz/Nott (1999) und Raudales/Müller-Lorenz (2000).

des „Tempo secondo“-Abschnitts, mit dem das Tempo des „Un poco più andante“ wieder aufgegriffen werden müsste, ergibt nämlich, dass in nahezu allen Aufnahmen dieser Abschnitt – vermutlich durch den ausdrücklich geforderten „cantato“-Charakter der Violinstimme und das in T. 156 geforderte „molto stringendo“ stimuliert – deutlich langsamer ausgeführt wird als das erste „Un poco più andante“.<sup>22</sup> Diese Inkonsequenz ist ein deutlicher Indikator dafür, dass das Tempo „Un poco più andante“ beim ersten Auftreten zu schnell gewählt war, indem die Musik der „Tempo secondo“-Passage eine entsprechend korrigierende Tempojustierung aus sich heraus gleichsam erzwingt. Ein zweites Argument lässt sich aus der Tatsache ableiten, dass im dritten und vierten Takt des „Un poco più andante“ (T. 46 und 47) in den Kontrabässen eine fahle Dies-Irae-Allusion erklingt, mit der Weill vermutlich auf den Tod seines geschätzten Mentors, Lehrers und väterlichen Freundes Ferruccio Busoni reagierte. Ein zu zügiges Tempo an dieser Stelle verzerrt dieses Zitat in einen scherzando-Charakter und rückt damit die Musik in eine falsche Sphäre.

Der dritte Andante-Charakter bildet mit dem Zusatz „tranquillo“ definitiv den langsamsten aller Andante-Charaktere des Satzes. Eine entsprechende Realisation findet sich bei 13 von 25 Aufnahmen.<sup>23</sup> Bei sechs Aufnahmen<sup>24</sup> ist dieser Teil schneller als der „Andante con moto“-Teil – ein deutlicher Fehlgriff. Bei vier Aufnahmen<sup>25</sup> erklingt dieser Abschnitt zwar langsamer als das „Andante con moto“ und das „Un poco più andante“, aber immer noch schneller als „tempo secondo“, bei einer Aufnahme<sup>26</sup> langsamer als das „Andante con moto“, aber schneller als das „un poco più Andante“ und das „tempo secondo“. Auch in diesem Fall ist es Hermann Scherchen, der für klare Verhältnisse sorgt und von allen Interpreten das „tranquillo“ (mit  $\downarrow = 48$ ) am ruhigsten nimmt.

Als vorläufiges Fazit lässt sich festhalten, dass unter allen 25 untersuchten Aufnahmen Scherchen der einzige ist, der Weills Tempoarchitektur nicht nur korrekt, sondern auch mit großer Plastizität herausmodelliert. Ob diese Aufnahme aber damit im Ganzen auch ästhetisch die überzeugendste ist, steht auf einem ganz anderen Blatt.

Ein weiteres Problem stellt die Realisierung des „molto stringendo“ gegen Ende des „tempo secondo“ in T. 149 dar. Weill beschränkt diese Tempobeschleunigung, die zum Tempo des anschließenden „Furioso“ überleitet, ausdrücklich auf einen Takt. Kaum eine der vorliegenden Aufnahmen setzt, wie die nachfolgende Übersicht zeigt, diese Intention um. Eine Messung der Taktdauern belegt, dass die meisten Interpreten bereits in den drei Takten zuvor graduell das Tempo anziehen (erkennbar an der zunehmenden Verkürzung der Taktdauern), so dass für ein markantes Stringendo in T. 149 schließlich kein Spielraum mehr bleibt (vgl. Tabelle 5). Folgte man dagegen Weills Intentionen, müssten das Tempo und damit die Taktdauern von Takt 146 bis 148 annähernd kon-

<sup>22</sup> Stanske/Bour (1962), Kerr/Herbers (1998) und Tönz/Nott (1999) spielen das „Tempo secondo“ in etwa dem gleichen Tempo wie das „Un poco più andante“, nur bei Raudales/Müller-Lorenz (2000) erklingt es etwas schneller.

<sup>23</sup> Ajemian/Solomon (1955), Gerle/Scherchen (1964), Abel/Weigle (1990), Glab/Herreweghe (1992), Verhey/Kuijpers (1993), Tetzlaff/Tetzlaff (1994), Juillet/Mauceri (1995), Hope/Boughton (1998), Kerr/Herbers (1998), Tönz/Nott (1999), Raudales/Müller-Lorenz (2000), Pasquier/Colomer (2003/2006) und Marwood/Marwood (2004/2005).

<sup>24</sup> Stanske/Bour (1962), Tanaka/Rudel (1988), Waldman/Somary (1989), Aadland/Ruud (1991), Guttmann/Serebrier (1996) und Zimmermann/Jansons (1997).

<sup>25</sup> Lidell/Atherton (1975), Lautenbacher/Michaels (1975), Gotkovsky/Inbal (1975) und Wächter/Pommer (1991).

<sup>26</sup> Milosi/Basset (1990).

stant bleiben, bevor sich das Tempo dann in T. 149 drastisch beschleunigt (erkennbar an einer deutlichen Verkürzung der Taktdauer). Die überzeugendste Umsetzung dieser Stelle gelingen Lautenbacher/Michaels (1975), Kerr/Herbers (1998), Waldman/Somary (1989), Wächter/Pommer (1991), Guttman/Serebrier (1996), Zimmermann/Jansons (1997) und Gould/Gruber (2000). Verfehlte Interpretationen, also solche, die kein merkliches Stringendo realisieren, bieten Lidell/Atherton (1975), Tanaka/Rudel (1988), Milosi/Basset (1990), Glab/Herreweghe (1992), Verhey/Kuijpers (1993), Tetzlaff/Tetzlaff (1994), Raudales/Müller-Lorenz (2000) und Marwood/Marwood (2004/2005).

<i>Interpreten</i>	<i>Takt 146</i>	<i>Takt 147</i>	<i>Takt 148</i>	<i>Takt 149</i>
Ajemian/Solomon (1955)	3.73	3.64	3.58	3.43
<b>Stranske/Bour (1962)</b>	2.93	3.01	3.01	2.83
Gerle/Scherchen (1964)	4.74	4.40	4.25	3.90
Lidell/Atherton (1975)	3.71	3.57	3.37	3.47
Lautenbacher/Michaels (1975)	4.12	4.01	4.02	3.80
Gotkovsky/Inbal (1975)	3.44	3.39	3.35	3.15
Tanaka/Rudel (1988)	3.80	3.69	3.64	3.58
Waldman/Somary (1989)	4.18	4.13	4.15	3.32
<b>Abel/Weigle (1990)</b>	3.73	3.59	3.71	3.56
Milosi/Basset (1990)	4.44	4.32	4.24	4.22
Wächter/Pommer (1991)	4.04	3.90	3.79	3.51
Aadland/Ruud (1991)	3.88	3.82	3.76	3.56
Glab/Herreweghe (1992)	3.48	3.44	3.38	3.30
Verhey/Kuijpers (1993)	4.11	4.03	3.68	3.65
Tetzlaff/Tetzlaff (1994)	3.04	3.05	2.95	2.93
Juillet/Mauceri (1995)	3.79	3.58	3.63	3.49
Guttman/Serebrier (1996)	4.44	4.15	4.23	3.70
Zimmermann/Jansons (1997)	3.14	3.13	3.08	2.86
Hope/Boughton (1998)	3.45	3.33	3.37	3.16
Kerr/Herbers (1998)	3.48	3.43	3.43	3.20
Tönz/Nott (1999)	3.22	3.24	3.07	2.97
<b>Gould/Gruber (2000)</b>	3.62	3.59	3.65	3.46
Raudales/Müller-Lorenz (2000)	3.42	3.34	3.37	3.34
Pasquier/Colomer (2003/2006)	3.44	3.61	3.37	3.12
Marwood/Marwood (2004/2005)	3.37	3.35	3.25	3.11

*Tabelle 5: Aufnahmen von Kurt Weills „Violinkonzert“ op. 12. Dauern der Takte 146–149 (in Sekunden).*

\*

Eine intensive Beschäftigung mit den Aufnahmen des Violinkonzerts schärft natürlich auch das Ohr für klangliche Details. Auch in dieser Hinsicht sind an einzelnen Stellen beträchtliche Unterschiede zu beobachten. Abschließend sei daher die Aufmerksamkeit noch auf eine Stelle gegen Ende des ersten Satzes (Ziffer 26, T. 183–187) gelenkt, deren spezifische sphärische Anmutung in besonderem Maß von ihrer klanglichen Umsetzung abhängig ist. Mit welcher Deutlichkeit die möglicherweise beabsichtigte Jazz-

Allusion dieser Takte mit ihren changierenden Nonen- und Undezimenakkorden,<sup>27</sup> der Pizzicato-Linie in den Kontrabässen und der angedeuteten ternären rhythmischen Grundierung in Trompete und Flöten vergegenwärtigt wird, ist von der Durchhörbarkeit des hier geforderten, mit Trommelschlegeln geschlagenen Beckens abhängig.

Drei Aufnahmen seien gegenübergestellt: Die Aufnahme von Wächter/Pommer (1991) gehört zu den zehn Aufnahmen, bei denen das Becken nur sehr leise bis fast nicht zu hören ist.<sup>28</sup> Bei Gerle/Scherchen (1964) treten die Beckenschläge dagegen deutlich hervor. In der Aufnahme von Aadland/Ruud (1991) schließlich wird die jazzartige Sphäre zusätzlich noch durch die besonders trockenen Beckenschläge und die dezidiert prononcierten Synkopen in der Solo-Violine hervorgekehrt.

Und schließlich noch ein Kuriosum: Selbst von Retuschen blieb der Notentext nicht verschont. So wird in der Aufnahme von Lautenbacher/Michaels (1975) die große Espressivo-Melodie im Forte der Kontrabässe von Takt 66 bis 75 (ab Ziffer 8) mit den beiden Fagotten unisono und deutlich gekoppelt, die dem originalen Text zufolge an dieser Stelle schweigen. Die Intention dieser Retusche indes ist unklar. Möglicherweise war damit beabsichtigt, die Sonorität des Kontrabässe zu verbessern. (An dieser Stelle ist möglicherweise der Hinweis interessant, dass in der Rundfunkmusik der 1920er Jahre die Verstärkung der Kontrabässe durch die Fagotte aufgrund der schlechten Übertragungsqualität der Kontrabässe eine verbreitete Praxis war.<sup>29</sup>)

\*\*

Als vorläufiges Resümee der Interpretationsgeschichte des ersten Satzes von Weills *Violinkonzert* ließe sich festhalten, dass die Entschlüsselung seines Aufführungssinns nicht nur auffällig disparat ausfällt, sondern dass das Werk seit Scherchen immer noch einer angemessenen Realisation seiner Tempoarchitektur harrt.

<sup>27</sup> Gerade diese Stelle mit ihren terzgeschichteten Akkorden könnte darauf hindeuten, dass es sich bei Weills Violinkonzert um kein durchgängig atonales Werk handelt.

<sup>28</sup> Gotkovsky/Inbal (1975), Tanaka/Rudel (1988), Milosi/Basset (1990), Abel/Weigle (1990), Wächter/Pommer (1991), Verhey/Kuijpers (1993), Zimmermann/Jansons (1997), Hope/Boughton (1998), Tönz/Nott (1999) und Gould/Gruber (2000).

<sup>29</sup> Vgl. Michael Stapper, *Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik*, Tutzing 2001, S. 167.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Musikwissenschaft digital – Probleme und Chancen einer Virtuellen Fachbibliothek Musik

von Christine Siegert (Berlin)

Zwar gibt es gute Gründe, die Musikwissenschaft als „verspätete Disziplin“<sup>1</sup> zu bezeichnen, für die Annahme der Herausforderungen durch die digitalen Medien trifft dies – wenn überhaupt – allerdings nur bedingt zu. Insbesondere auf den Gebieten der Editionswissenschaft und Musikcodierung haben in den vergangenen Jahren wegweisende Entwicklungen stattgefunden, deren Potential noch lange nicht ausgeschöpft ist. Auch zahlreiche Digitalisierungsprojekte müssen hier erwähnt werden, die für Wissenschaft und Praxis, teilweise kommentiert, Quellen bereitstellen. Das wohl umfassendste Vorhaben in Deutschland ist die Virtuelle Fachbibliothek (ViFa) Musik, die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wird und sich derzeit (2010–2012) in der zweiten Ausbauphase befindet.<sup>2</sup> Die drei Trägerinstitutionen, die Bayerische Staatsbibliothek (BSB), das Staatsinstitut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin (SIM) und die Gesellschaft für Musikforschung (GfM), haben in diesem Projekt unterschiedliche Aufgaben übernommen. Eingebunden ist die ViFa Musik in den Kontext zahlreicher anderer Virtueller Fachbibliotheken, u. a. zur Kunstgeschichte, zur Bildungsforschung, zu Medien, Bühne und Film, zur Philosophie, Theologie und Religionswissenschaft oder „Sprachwissenschaften und Volkskunde“, die zumeist ähnlich strukturiert sind und vergleichbare Ziele verfolgen.<sup>3</sup> Hervorzuheben ist, dass alle Angebote der ViFa Musik kostenlos sind, was nicht nur der deutschsprachigen Musikwissenschaft zugutekommt, sondern auch fachfremden Nutzerinnen und Nutzern sowie der internationalen Forschergemeinschaft unabhängig von der jeweiligen nationalen Bibliothekssituation. Außerdem können Studierende mit Hilfe der ViFa Musik in einem sehr viel früheren Ausbildungsstadium, als dies vor dem „digitalen Zeitalter“ möglich war, für ihre Arbeit auf die Quellen selbst zurückgreifen. Im Folgenden sollen vor allem die derzeit nutzbaren Bereiche genauer charakterisiert und auf ihre Probleme und Chancen bei der Nutzung insbesondere für wissenschaftliche Zwecke befragt werden. Als Konsequenz aus diesen Überlegungen werden abschließend Fragen der Mitwirkung diskutiert und einige Anregungen für die Zukunft gegeben.<sup>4</sup>

Empfehlenswert nicht nur für studentisches Arbeiten ist das Teilprojekt, das auf die längste Tradition innerhalb der ViFa Musik zurückblicken kann: die *Bibliothek des Musikschrifttums* (BMS) Online, die am SIM angesiedelt ist.<sup>5</sup> Es handelt sich um die Fortsetzung der gleichnamigen gedruckten Bibliographie. Anders als das *Répertoire Internationale de la Littérature Musicale* (RILM), das üblicherweise über Bibliotheks- oder Universitäts-Server aufgerufen werden muss, ist der Zugang zur BMS Online frei. Wie RILM bietet die BMS Online eine Verschlagwortung, Abstracts in deutscher und/oder englischer Sprache, eine gezielte Suche nach Kriterien wie Person/Autor, Titelstichwort, Publikationsjahr usw. sowie eine Volltextsuche. Für das wissenschaftliche Bibliographieren sollte eine Kombination aus RILM und BMS Online selbstverständlich sein, ggf. ergänzt durch weitere Spezialbibliographien. Da die Redaktion von BMS Online auch als deutsche Redaktion für RILM fungiert, erreicht man mit einer BMS-Abfrage höchstmögliche Aktualität; davon abgesehen decken

<sup>1</sup> *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart u. a. 2000.

<sup>2</sup> [www.vifamusik.de](http://www.vifamusik.de), 4.9.2011.

<sup>3</sup> [www.gbv.de/bibliotheken/vifa-olc-ssg/virtuelle-fachbibliotheken-vifa-und-online-contents-sondersammelgebietsausschnitte-olc-ssg#info1](http://www.gbv.de/bibliotheken/vifa-olc-ssg/virtuelle-fachbibliotheken-vifa-und-online-contents-sondersammelgebietsausschnitte-olc-ssg#info1), 31.8.2011.

<sup>4</sup> Für die Bereitstellung von Informationsmaterial möchte ich mich bei Dr. Judith Haug bedanken.

<sup>5</sup> [www.musikbibliographie.de](http://www.musikbibliographie.de), 1.9.2011.

sich die Ergebnisse nicht in jedem Fall. Für das Publikationsjahr 2011 sind bereits 1.162 Datensätze enthalten.

Gemeinsam mit der BSB arbeitet das SIM an der Digitalisierung und OCR-Erkennung des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie (HMT)*.<sup>6</sup> Damit wird das *HMT* vollständig durchsuchbar sein; darüber hinaus soll es mit den über die ViFa Musik, insbesondere von der BSB zur Verfügung gestellten Digitalisaten im Bereich des Musikschrifttums verlinkt werden, so dass der Forschung über das *HMT* unmittelbar die dort ausgewerteten Volltexte zur Verfügung stehen werden. Dass dies für die Benutzung ausgesprochen praktisch sein wird, braucht kaum eigens hervorgehoben zu werden. Gleichzeitig tritt die Funktion des *HMT* als Meta-Text sehr viel deutlicher hervor als dies in einer gedruckten Ausgabe möglich ist. Zugespitzt formuliert verweisen die Artikel der Druckausgabe auf die als Basis für den Eintrag herangezogenen Quellentexte, während die Artikel in der Online-Ausgabe zu einer Art Dach für die verlinkten Quellentexte mutieren. Durch diesen Perspektivwechsel, der sich in anderer Weise etwa auch in der Konzeption der digitalen Carl-Maria-von-Weber-Briefausgabe manifestiert,<sup>7</sup> gestaltet das Teilprojekt *HMT* einen wissenschaftlichen Wandel mit, der sich vielleicht als Bedeutungsverlust von linearen Argumentationsmustern zugunsten der Darstellung komplexer Sachverhalte zusammenfassend beschreiben ließe und der im Bereich der Historie in der Abkehr von teleologischen Geschichtsmodellen längst etabliert ist.

Zu den wichtigsten Aufgaben der ViFa Musik zählen der Nachweis und die Bereitstellung digitalen Quellenmaterials. Die Bereitstellung umfasst namentlich in der BSB vorhandene Quellen, aber auch die Librettosammlung des Deutschen Historischen Instituts Rom wurde so der interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Es werden farbige PDF-Dateien zum Download für private oder wissenschaftliche Zwecke angeboten, und tatsächlich bietet diese Präsentationsform die bestmöglichen Voraussetzungen für wissenschaftliches Arbeiten. Schließlich erweist es sich oftmals als notwendig, Reproduktionen (im Ausdruck) mit Kommentaren zu versehen, mehrere Seiten nebeneinanderzulegen und zu vergleichen sowie Schrift- und Papierfarben zu unterscheiden. Mit der Quelle sollte ein Lineal abgebildet sein, das die Berechnung der Originalmaße ermöglicht, ebenfalls eine Farbskala. Die PDF-Datei sollte außerdem eine Titelseite aufweisen, auf der der Fundort und weitere Angaben zur Quelle vermerkt sind. Idealerweise würde dies durch Aufnahmen der Wasserzeichen zur Provenienzbestimmung ergänzt. Schließlich ist für zuverlässige Verweise eine stabile URL für jedes einzelne Bild unerlässlich. Die Digitalisate, die die BSB in die ViFa Musik eingebracht hat und noch einbringt, erfüllen in der Regel diese Anforderungen und können damit als Vorbild für weitere Digitalisierungsprojekte, insbesondere im Bereich der öffentlichen Bibliotheken, dienen.

Ebenfalls in der „Digitalen Bibliothek“ der ViFa Musik finden sich Link-Sammlungen zu anderen Digitalisierungsprojekten, unterschieden nach allgemeinen Sammlungen, thematischen Sammlungen, nationalen bzw. regionalen Beständen sowie Personensammlungen. Dieser Service ist vor allem deshalb wertvoll, weil die Zahl der digitalen Angebote ständig steigt. Aus diesem Grund wäre auch zu überlegen, ob sich die digitalen Sammlungen der Länder und Regionen nicht sinnvoller nach diesem Kriterium sortieren lassen. Derzeit finden sich die Angebote in folgender Reihenfolge: „Digitale Sammlungen im Internet Culturale“ (Italien) – „Dombibliothek Florenz“ – „Germanisches Nationalmuseum Nürnberg“ – „Historisches Aufführungsmaterial Bayerische Staatsoper“ – „Hist. Dokumente des Konservatoriums Leipzig“ – „National Library of Australia“ usw.<sup>8</sup> Besonders ambivalent erscheint der Bereich der personenbezogenen Sammlungen: Hier werden neben Quellensammlungen wie dem digitalen Archiv des Beethovenhauses Bonn oder den Autographen des Schönberg-Centers und Schubert digital zahlreiche Gesamtausgaben verzeichnet. Doch verweisen die Links – mit Ausnahme desjenigen zur digitalen Version der *Neuen Mozart-Ausgabe* – auf ältere Gesamtausgaben aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek, die zwar als historische Dokumente wissenschaftliches Interesse beanspruchen können, unter editorischen Gesichtspunkten jedoch als überholt gelten müssen. Die ViFa selbst weist in der Kurzbeschreibung der personenbezogenen Sammlungen auf dieses Problem hin. Das Angebot enthalte „Gesamt- und

<sup>6</sup> Erste Ergebnisse sind zugänglich unter [www.sim.spk-berlin.de/hmt\\_6.html](http://www.sim.spk-berlin.de/hmt_6.html), 1.9.2011.

<sup>7</sup> [www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz](http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz), 4.9.2011.

<sup>8</sup> [www.vifamusik.de/digitale-bibliothek/digitale-sammlungen/laender-regionen.html](http://www.vifamusik.de/digitale-bibliothek/digitale-sammlungen/laender-regionen.html), 3.9.2011.

Teilausgaben, Autographe, Dokumente wie Photos, Briefe oder Tagebücher. Bei den Editionen handelt es sich überwiegend um alte Gesamtausgaben.<sup>9</sup> Es ist offenkundig, dass sich das Projekt in einem Dilemma befindet, das den rechtlichen Rahmenbedingungen geschuldet ist. Die historisch-kritischen Ausgaben der Nachkriegszeit sind nicht gemeinfrei und stehen der ViFa Musik damit auch nicht zur Verfügung. So können die digitalisierten Notenausgaben nicht mehr als eine erste Orientierungshilfe bieten; insbesondere Studierende sollten eindringlich auf die modernen Ausgaben mit ihren ausführlichen Kritischen Berichten verwiesen werden, die den neuesten Stand der wissenschaftlichen Erkenntnis repräsentieren. Hier ist auch der mündige Nutzer bzw. die mündige Nutzerin gefragt, der bzw. die die Internetangebote stets auf ihre Leistungsfähigkeit und Relevanz hin überprüft.

Auch darüber hinaus sind die Nutzerinnen und Nutzer der ViFa Musik, sofern sie im Bereich von Forschung und/oder Lehre aktiv sind, gleichzeitig Mitgestalter. Und hier kann durchaus ein Problem liegen, denn jeder ist sowohl aufgefordert, seinen Eintrag in der sogenannten Expertendatenbank aktuell zu halten als auch die eigenen Publikationen für die BMS Online zur Verfügung zu stellen. Die eigenen Publikationen, und gerade jene an vermeintlich entlegenen Orten, zu melden, sollte auch deshalb selbstverständlich sein, weil dies den wissenschaftlichen Austausch mit den Kolleginnen und Kollegen überhaupt erst ermöglicht. Dass eine Eingabe häufig dennoch unterbleibt – die Verfasserin des vorliegenden Beitrags ist hier keinesfalls auszunehmen – liegt in erster Linie sicherlich am Zeitmangel aller Beteiligten. Wenn man sich allerdings selbstkritisch befragt, wie intensiv man das Internet gerade auf der Suche nach aktuellen Informationen nutzt, wird schnell deutlich, wie wichtig es ist, Informationen über die eigene Tätigkeit auf dem neuesten Stand zu halten. Für die Hinweise auf aktuelle musikwissenschaftliche Veranstaltungen und die Dissertationsmeldestelle, die von der GfM geführt werden, gilt Ähnliches. Gerade Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler sollten jedoch ein vitales Interesse daran haben, ihr Arbeitsprojekt auf diese Weise der Fachwelt anzukündigen, auch um möglichen Überschneidungen entgegenzuwirken.

Im Aufbau befindet sich ein Publikationsportal, das die Infrastruktur zur Internetveröffentlichung von Dissertationen bereitstellt. Es wird eine Möglichkeit bieten, der Publikationspflicht von Dissertationen nachzukommen, ohne dass hohe Druckkostenzuschüsse zu leisten sind. Auch mit diesem Modul reiht sich die ViFa Musik in aktuelle Entwicklungen ein; Open-Access-Publikationen werden derzeit von verschiedenen Seiten gefördert, während die Möglichkeiten zur Einwerbung von Druckbeihilfen zurückgehen. Welche längerfristigen Auswirkungen diese Entwicklung auf das Selbstverständnis von Forscherinnen und Forschern und damit auf die wissenschaftliche Entwicklung selbst hat, ist derzeit noch kaum absehbar. Deutlich scheint jedoch, dass sich der Moment, in dem man auf den Link zur freigeschalteten Internetseite klickt, deutlich von jenem unterscheidet, in dem man die gedruckten Belegexemplare zum ersten Mal in der Hand hält. Deutlich ist ebenso, dass der haptische Umgang mit der Materialität eines Buches eine andere Qualität besitzt – und möglicherweise ein anderes kreatives Potenzial entfaltet – als derjenige mit der visuellen Repräsentation eines Textes im Internet.

Gerade deshalb scheint der Aufbau von Internetseiten von großer Bedeutung. Bei der ViFa Musik hat sich auch in dieser Hinsicht bei der im Frühjahr diesen Jahres online gestellten Fassung gegenüber der älteren Version viel getan: Namentlich wurde die gesamte Oberfläche übersichtlicher gestaltet, was den Zugriff sehr erleichtert. Besonders wünschenswert scheint in der Zukunft ein intensiver Austausch mit den Nutzerinnen und Nutzern, und in diesem Zusammenhang dürfte die persönliche Ansprache ebenso wichtig sein wie die Möglichkeit der unmittelbaren Rückmeldung über die Internetseite selbst.

Inhaltlich wäre im Bereich der digitalen Quellensammlungen die Möglichkeit der gleichzeitigen Suche in allen verlinkten Sammlungen nach Art des Karlsruher Virtuellen Katalogs mehr als wünschenswert, so dass hier für die absehbar auftretenden technischen Probleme nach Lösungen gesucht werden sollte. Dies würde für den Nutzer bzw. die Nutzerin nicht nur eine deutliche Zeiterparnis bedeuten, sondern auch neue Perspektiven. Denn nicht jeder ahnt, dass sich beispielsweise im italienischen Internet Culturale zehn handschriftliche Quellen zu Joseph Haydns *Schöpfung*

<sup>9</sup> [www.vifamusik.de/digitale-bibliothek/digitale-sammlungen.html](http://www.vifamusik.de/digitale-bibliothek/digitale-sammlungen.html), 4.9.2011.

finden. Eine direkte Verknüpfung zwischen Quellenreproduktionen und RISM-online-Eintrag, die zum Digitalisat die zugehörigen Metadaten gleich mitliefere würde und umgekehrt, stellt ein weiteres Desiderat dar. Solche Anwendungen, die für die musikwissenschaftliche Forschung ganz neue Möglichkeiten eröffnen können, werden gemeinsam mit der Qualität des bereitgestellten Materials letztlich die Momente sein, die immer mehr wissenschaftliche Nutzerinnen und Nutzer von der ViFa Musik überzeugen werden.

---

## BERICHTE

---

Nürnberg, 27. Januar 2011:

### „Historische Holzblasinstrumente: Oboe – Flöte – Fagott“

von Katharine Leiska, Nürnberg

In der Dauerausstellung Musikinstrumente des Germanischen Nationalmuseums (GNM) standen einen Tag lang historische Holzblasinstrumente im Zentrum. Auf Einladung der Hochschule für Musik Nürnberg und des GNM kamen Vortragende aus unterschiedlichsten Berufsfeldern zusammen, um Oboen, Flöten und Fagotte aus verschiedenen Blickwinkeln zu thematisieren. Ziel der jährlich stattfindenden Veranstaltungen zu historischen Musikinstrumenten ist es, musikkulturgeschichtliche und musikpraktische Perspektiven miteinander zu verbinden.

Nach einer Einführung in die Geschichte der Holzblasinstrumente durch den Leiter der Sammlung Musikinstrumente im GNM, Frank P. Bär (Nürnberg), lenkte die Oboistin und Blockflötistin Carin van Heerden (Linz) den Blick auf konkrete Musiziersituationen in Versailles unter Louis XIV. und Louis XV. Der Flötist und Musikwissenschaftler Peter Thalheimer (Nürnberg) präsentierte zwei aus Elfenbein gefertigte Flöten, die er erstmals der bedeutenden Nürnberger Denner-Werkstatt zuordnen konnte: eine Traversflöte, die im Händel-Haus in Halle aufbewahrt wird, und eine Altblockflöte aus den Beständen der Kulturagentur des Landesverbandes Lippe.

Der Instrumentenbauer Guntram Wolf (Kronach) thematisierte technische Spezialfragen des Instrumentenbaus und zeigte deren klangliche Dimensionen auf. Dabei betonte er besonders die Bedeutung der Bohrung für den Klang des Instrumentes und wies darauf hin, dass sich gerade in dieser Hinsicht heutige Nachbauten oft weit von den überlieferten Originalinstrumenten entfernten, um ein klanglich zufriedenstellendes Ergebnis mit dem gewünschten Stimmton zu erzielen. An diese Feststellung konnte der anschließende Vortrag mit neuem Wissen zur Bohrung einiger historischer Holzblasinstrumente anknüpfen: Klaus Martius und Markus Raquet (beide Nürnberg), Musikinstrumenten-Restauratoren am GNM, präsentierten präzise vermessbare Abbildungen, welche mittels der in diesem Bereich noch selten eingesetzten 3D-Mikro-Computertomographie erstellt worden waren. Der Fagottist Sergio Azzolini (Berlin) demonstrierte Chancen und Probleme von Nachbauten sowie Originalinstrumenten an eigenen Instrumenten. Als besonders problematisch schilderte er die Praxis, einen einzelnen historischen Stimmton mit 415 oder auch 420 Hz zu etablieren: Die Originalinstrumente tradierten eine Vielfalt verschiedener Stimmtöne, und gerade einem Stimmton von 415 Hz entspräche nach seiner Erfahrung kaum ein historisches Fagott.

Zum Abschluss lenkte der Musikwissenschaftler Guido Erdmann (Wien) den Blick auf die Kategorie der Authentizität. Sowohl in musikwissenschaftlichen Noteneditionen als auch im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis werde größtmögliche Authentizität angestrebt. Während jedoch wissenschaftliche Editoren nach einem über Jahrzehnte ausgearbeiteten, kritisch nachvollziehbaren Prinzip vorgehen, stehe im aufführungspraktischen Bereich die wirkungsästhetische Komponente im Zentrum. Im Verlauf der Schlussdiskussion, moderiert vom Gambisten Hartwig Groth (Nürnberg), wurden noch einmal gemeinsame Perspektiven betont, die durch den Austausch sichtbar geworden waren. Von verschiedenen Seiten wurde der Wunsch geäußert, den Dialog fortzusetzen. Bei der nächsten Veranstaltung, Ende Januar 2012, werden historische Lauten im Mittelpunkt stehen.

### Salzburg, 4. bis 6. März 2011:

#### „Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und seine Hofkapellmeister“

von Michael Malkiewicz, Salzburg

Wer war Luigi Gatti? Auch die meisten Musiker und Musikforscher würden auf diese Frage passen. Gatti (1740–1817), der von 1782 bis zur Säkularisation 1803 21 Jahre lang Fürsterzbischöflicher Hofkapellmeister und somit direkter Vorgesetzter von Leopold Mozart und Michael Haydn war, ist heute nahezu unbekannt. Während und nach der Übernahme Salzburgs durch die Bayern und Habsburger wirkte er bis zu seinem Tod 1817 als Musiker vor Ort, wo er auf dem Sankt Sebastians-Friedhof – übrigens in derselben Kommunengruft wie Leopold Mozart – seine letzte Ruhestätte fand. Zu seinem 270. Geburtstag gab es nun erstmals ein seinem Leben und Wirken gewidmetes Symposium, welches an seinen beiden Wirkungsstätten in Mantua (9.–10. Oktober 2010) und Salzburg stattfand und an dem über 30 Forscher aus Österreich, Italien und Deutschland teilnahmen. Die beiden Symposien wurden gemeinsam von der RISM-Arbeitsgruppe (Eva Neumayr, Lars Laubhold, Ernst Hintermaier) am Archiv der Erzdiözese Salzburg (Thomas Mitterecker) und dem Conservatorio „Lucio Campiani“ in Mantua (Alessandro Lattanzi) organisiert. Die von Ernst Hintermaier ins Leben gerufene RISM-Arbeitsgruppe Salzburg erschließt sämtliche musikalische Quellen des Salzburger Domarchivs bis 1841.

Obwohl Luigi Gatti lange Zeit in Mantua als Sänger und Organist in Santa Barbara und anschließend fast eine Ewigkeit am Salzburger Dom wirkte, hat er anscheinend kaum Spuren hinterlassen, die über das rein dienstliche Leben hinausgehen. Informationen zu seinem Privatleben suchen wir bei Gatti, der als Priester auch nicht am familiären Treiben der Salzburger Bürgerschaft teilnahm, vergeblich. So konnten auch in den beiden Symposien kaum neue biografische Details erhellt werden. Der Schwerpunkt lag auf seiner Musik, die bis heute kaum in den Konzertsälen zu hören und auch den Spezialisten auf diesem Gebiet kaum bekannt ist. Zahlreiche seiner Kompositionen haben sich in Archiven in Salzburg, Florenz und Ostiglia erhalten, sind aber kaum in Editionen erschlossen. Umso verdienstvoller war es daher, dass an beiden Orten der Tagung der Aufführung seiner Werke ein großer Anteil zukam. In Salzburg gab es ein Kirchenkonzert, zwei Kammerkonzerte sowie als krönenden Abschluss die große Festmesse, die Gatti anlässlich der 1200-Jahrfeier des Erzbistums im Salzburger Dom 1782 komponierte. Das Ensemble Scaramouche mit Werner Neugebauer an der Spitze führte selten gespielte Werke von Luigi Gatti, Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart auf. Ein Klarinetten trio, ein Oboenquartett und ein Trio für Violine, Violoncello und Kontrabass von Gatti sind nicht nur von der Besetzung her ungewöhnlich, sondern fordern auch höchste Virtuosität und technisches Können, was auf die hohe Qualität der Salzburger Hofmusiker schließen lässt. In den Konzerten und Vorträgen zeigte sich, dass Gatti einen Vergleich mit Mozart und Michael Haydn nicht zu scheuen braucht. Seine Werke genügen nicht nur den Ansprüchen der Gebrauchsmusik für Kirche und Kammer, sondern gehen weit darüber hinaus. Bleibt zu hoffen, dass Gattis Werk in baldiger Zukunft verstärkt Aufmerksamkeit findet.

### Bern, 7. bis 9. April 2011:

#### „Europäische Filmmusik-Traditionen bis 1945“

von Edith Keller, Bern

War die Musik zum Stummfilm häufig noch akzidentiell und in nicht geringem Maße von den improvisatorischen Fähigkeiten der Begleitmusiker abhängig, so wurde sie mit dem Aufkommen des Tonfilms in den 1930er Jahren zum untrennbaren Bestandteil des noch jungen Mediums.

Nicht zuletzt im Zuge nationalistischer Abgrenzungstendenzen vor und während des Zweiten Weltkriegs entdeckten viele Regierungen den Film als audiovisuelles Propagandamittel.

Diese und zahlreiche weitere Aspekte griff das den europäischen Filmmusik-Traditionen bis 1945 gewidmete Symposium auf, das neben 16 Vorträgen im Abendprogramm auch Stummfilme mit Live-Musikbegleitung beinhaltete. Für die Konzeption der in Zusammenarbeit verschiedener Kooperationspartner (Musikwissenschaftliche Institute der Universitäten Bern und Zürich, Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern, Schweizerische Musikforschende Gesellschaft/Sektion Bern und Lichtspiel/Kinemathek Bern) durchgeführten dreitägigen Veranstaltung zeichneten Arne Stollberg, Ivana Rentsch, Martin Skamletz und Christoph Hust verantwortlich. Außer renommierten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern bot die in den Räumlichkeiten der Hochschule der Künste Bern stattfindende Tagung auch Nachwuchsforschenden eine Plattform zur Präsentation ihrer Untersuchungsergebnisse. Neben überblicksartigen Darstellungen und Überlegungen zur Filmästhetik (Claudia Bullerjahn, Mariann Lewinsky Sträuli, Peter Moormann, Iakovos Steinhauer) kam insbesondere der Betrachtung einzelner film-musikalischer Werke große Bedeutung zu (Christoph Henzel, Sinem Kılıç, Josef Kloppenburg, Felix Lenz, Panja Mücke, Ivana Rentsch, Robert Schäfer, Arne Stollberg), wobei die am konkreten Beispiel gewonnenen Erkenntnisse stets auch in den übergeordneten Kontext eingebettet wurden. Einen weiteren Schwerpunkt bildeten die Referate zum nationalistisch geprägten Filmschaffen der 1930er und 1940er Jahre in Deutschland, Österreich, Spanien und der Schweiz (Anna Katharina Hewer, Stefan Schmidl, Cristina Urchueguía, Alexandra Vinzenz).

Die an zwei Abenden im Kino „Lichtspiel“ aufgeführten Stummfilme mit Live-Musik verknüpften die Theorie mit der Praxis. Den Auftakt machte die filmische Rarität *L'Assassinat du Duc de Guise* aus dem Jahr 1908 mit der Originalmusik von Camille Saint-Saëns, gespielt vom Ensemble pun:ktum und Studierenden der Hochschule der Künste Bern unter der Leitung von Ludwig Wicki. Der darauf folgende Film, angesiedelt in einem Walliser Bergdorf, erzählte die Geschichte um eine Kirchenglocke, deren Verlust (und Wiederauffinden) in den Wirren der napoleonischen Kriege das Schicksal einer ganzen Dorfgemeinschaft prägt. Der Pianist Edoardo Torbianelli begleitete die 1927 unter dem Titel *Petronella – Das Geheimnis der Berge* entstandene schweizerisch-deutsche Koproduktion mit Musik aus Giuseppe Becces *Kinothek* (1919–1929), unter geistreicher Einbeziehung eigener Improvisationen.

Die Musik zu dem am zweiten Abend gezeigten Stummfilmklassiker *Der letzte Mann* des Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau (Deutschland 1924) gestaltete Torbianelli gemeinsam mit dem Violinisten György Zerkula. Das Resultat der für die Rekonstruktion der originalen Musik von Becces notwendigen, aufwendigen Rechercharbeiten war mehr als lohnend, gewann die poetische, nichtsdestotrotz auch gesellschaftskritische Filmsprache Murnaus durch die feinfühligte Begleitung der beiden Musiker doch noch zusätzlich an Tiefe.

Insgesamt bot das Berner Symposium auf hohem Niveau spannende Einblicke in die vielfältigen Traditionen des europäischen Film- und Filmmusikschaffens vor 1945, welche – im Gegensatz zu der vergleichsweise gut erforschten frühen Hollywood-Filmindustrie – noch viel Material für weitere Untersuchungen (und Tagungen) bereithalten. Die Publikation der Symposiumsbeiträge ist für 2012 in Vorbereitung.

**Venedig, 12. Mai 2011:**

„Giornata di studi ‚Musicisti stranieri a Venezia tra polarizzazione culturale e mercato musicale (1650–1750)““

von Peter Niedermüller, Rom/Mainz

Nachdem sich zwei vorangegangene Veranstaltungen des am Deutschen Historischen Institut in Rom und an der École française de Rome beheimateten Forschungsprojekts *Musici* transkul-

turellen Untersuchungen zu Neapel und Rom gewidmet hatten, fokussierte diese Veranstaltung im Centro Tedesco di Studi Veneziani nun Phänomene der Migration und des musikalischen Austauschs in der Lagunenstadt. Wie Florian Bassani (Bern), der die Tagung zusammen mit Caroline Giron-Panel (Rom) organisierte, in seinen einleitenden Worten hervorhob, kann kultureller Austausch nicht lediglich durch die Konstruktion unterschiedlicher kultureller Identitäten beschrieben werden, die von vornherein eine Konfliktsituation suggerieren. Im gleichen Maße gilt es als Gegenpol den Raum des Austausches zu bedenken, der sich treffend mit der Metapher des „Marktes“ beschreiben lässt. Gleichsam als Komplement zu dieser Perspektivismus reklamierenden Vorbemerkung verfolgten die neun Vorträge des dichten Programms unterschiedliche methodische Zugänge. Als Anstoß für zukünftige Forschungen lässt sich das Fazit ziehen, dass die Beschreibung musikalischen Kulturtransfers die Pluralität der infrage stehenden Phänomene und deren Verschränkungen hervorheben muss.

Problemen musikalischer Stilforschung widmeten sich Teresa Gialdroni (Rom) und Berthold Over (Mainz). Aus Gialdronis Betrachtungen zu Kantaten Johann David Heinichens wurde deutlich, dass deren ‚italianità‘ nur bedingt als Indiz für eine Datierung (und damit Lokalisierung) verstanden werden kann. Vielmehr demonstriert deren Stilpluralismus die Auseinandersetzung des Komponisten mit den musikalischen Dialekten seiner Zeit. Over zeigte, dass die Eigenschaften (etwa „contrappunto“ oder „stile da camera“), die Alessandro Scarlatti's *Mitridate Eupatore* in Venedig zum Vorwurf gemacht wurden, sich zwar im strengen Sinne in der Musik nicht nachweisen lassen. Sie sind aber gleichwohl Fingerzeige auf diejenigen musikalischen Merkmale, die in der Serenissima Befremden über diese Oper weckten.

Aus der Perspektive detaillierter Archivstudien näherten sich Laura Gaetani und David Bryant (beide Venedig) sowie Rodolfo Baroncini (Adria Rovigo) ihren Untersuchungsgegenständen. Es wurde hierdurch nachdrücklich unterstrichen, dass bestimmte Phänomene (etwa ein festlicher Gottesdienst an einem bestimmten Festtag in einer bestimmten Kirche) nur durch den mikrohistorischen Ansatz auf Basis dichten Datenmaterials angemessen gewürdigt werden können. Renato Meucci (Mailand) und Stefano Toffolo (Padua) lieferten wesentliche Beiträge zur Geschichte des Lautenbaus in Italien: Toffolo wies auf den realistischen Detailreichtum (einschließlich erkennbarer Signets der Instrumentenbauer) von Bildzeugnissen hin. Meucci bettete die Migration deutscher Lautenbauer von Füssen nach Venedig überzeugend in einen strukturgeschichtlichen Kontext ein.

Piergiuseppe Gillio (Novara) arbeitete die besondere Rolle heraus, die Nicola Porpora bei der Öffnung des venezianischen Musiklebens insbesondere für neapolitanische Musiker einnahm. Giron-Panel ging in ihrem abschließenden Vortrag auf das spezifische Problem der Quellenkritik und -interpretation von Reiseberichten ein. Obwohl diese Textsorte grundsätzlich Unmittelbarkeit suggeriert, lässt sich das mit dem Gesagten Gemeinte nur bei Würdigung des Kontextes ermesen. Beendet wurde die Veranstaltung mit einem Lautenkonzert (Evangelina Marscardi), dessen Programm durch die Verbindung von Originalkompositionen und Bearbeitungen nochmals in ganz eigener Weise Verbindungslinien zwischen den thematischen Schwerpunkten der Vorträge zog.

## München, 12. bis 14. Mai 2011:

### „Musikalische Bildung – Ansprüche und Wirklichkeiten. Reflexionen aus Musikwissenschaft und Musikpädagogik“

von Verena Seidl, München

Vom 12. bis 14. Mai 2011 fand an der Hochschule für Musik und Theater München im Rahmen des Musikpädagogischen Instituts für Lehrerfortbildung und Unterrichtsforschung (MILU) die Tagung „Musikalische Bildung – Ansprüche und Wirklichkeiten. Reflexionen aus Musikwissenschaft und Musikpädagogik“ statt. Nach der Begrüßung durch den Kanzler der Hochschule für

Musik und Theater München, Alexander Krause, der Ansprache von Joachim Kremer (Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart) als Vertreter der Fachgruppe Musikwissenschaft in den Musikhochschulen innerhalb der Gesellschaft für Musikforschung (GfM) und den Grußworten des Gastgebers Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck, Leiter des MILU und Vorsitzender der AG Schulmusik in der Rektorenkonferenz der Musikhochschulen (RKM), eröffnete Jörg Zirfas (Erlangen-Nürnberg) die Tagung mit seinem Vortrag „Die Kunst der ästhetischen Bildung“. Mit Peter Wittrichs *Landpartie – Musikalische Reise ins Blaue Land* endete der erste Abend musikalisch.

Den Vortragsreigen des zweiten Tages eröffnete Franz Körndle (Augsburg) mit dem Thema „Musikgeschichte und Schillers Konzept einer ästhetischen Erziehung“. Ihm folgte Constanze Rora (Leipzig) mit ihrem Beitrag „Musik im Alltag – Thesen zum Gebrauchswert musikalischer Bildung heute“. Im Kurzvortrag von Bernd Clausen (Würzburg) „Abschied vom Elfenbeinturm‘ – Musikunterricht als Ort des Aushandelns von Bedeutungen“ wurde die Relevanz musikalisch-ästhetischer Bildung im Musikunterricht beleuchtet. Silke Leopold (Heidelberg) legte in ihrem Vortrag „Musikalische Bildung in einer globalisierten Welt“ die Vereinnahmung unterschiedlichster Musikkulturen offen. Stefan Orgass (Essen) nahm mit „Vergessene, aber notwendige Ansprüche an musikalische Bildung“ aus der Perspektive der Kommunikativen Musikdidaktik zum Tagungsthema Stellung. Susanne Fontaine (Berlin) stellte „Überlegungen zum kompetenten Umgang mit Musik“ an. „Wann ist Musik bildungsrelevant?“ Diese Frage thematisierte Christian Rolle (Saarbrücken) in seinem Kurzvortrag.

Den ersten der drei Workshops am Nachmittag leitete Werner Jank (Frankfurt a. M.). Unter dem Motto „Musik ist mehr als Kunst – Musik ist mehr als gesellschaftlich-kulturelle Praxis“ erarbeitete er mit Studierenden zentrale Aspekte des Aufbauenden Musikunterrichts. In Hans Schneiders (Freiburg i. Br.) Workshop, der „Spielräume für bildende Erfahrungsmöglichkeiten mit der Stimme“ auslotete, sangen die Teilnehmer ihre „Ergebnisse“ vor und berichteten über ihre Erfahrungen während des Entstehungsprozesses. „Filmmusik als Bildungsgut?“ – der Workshop Manuel Gervinks (Dresden) lieferte zahlreiche Ton- und Videobeispiele, anhand derer die Charakteristika von Filmmusik diskutiert wurden.

Die abschließende Podiumsdiskussion am dritten Tag wurde von Andreas Kolb (Neue Musikzeitung Regensburg) moderiert. Aus dem Fach Musikwissenschaft nahmen Silke Leopold, Wolfgang Auhagen (Halle-Wittenberg) und Joachim Kremer teil, das Fach Musikpädagogik repräsentierten Stefan Orgass, Franz Niermann (Wien) und Christian Rolle.

## Frankfurt a. M., 19. bis 21. Mai 2011:

### „Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte“

von Ute Poetzsch-Seban, Magdeburg

Das von der Frankfurter Telemann-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Goethe-Universität und dem Haus am Dom veranstaltete wissenschaftliche Symposium (Leitung: Adolf Nowak, Martina Falletta, Eric Fiedler) näherte sich dem Phänomen der Trauermusik oder auch Trauer ausdrückender Musik bei Telemann aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Denn die Reflexion über den Tod wird in verschiedenen Zusammenhängen differenzial ausgestaltet, so dass sowohl Handlungs- und Beziehungsgefüge in gesellschaftlichen Kontexten als auch mentale Dispositionen oder mögliche Erwartungen an eine Trauermusik zu beleuchten sind. Gefragt wurde deshalb auch nach Merkmalen von Musik, die den Affekt Trauer in den unterschiedlichen Genres kodieren oder erkennbar machen. Eingeleitet wurde die Konferenz mit einem Podiumsgespräch zwischen Adolf Nowak und Michael Schneider unter dem Motto „Die äußerste Wehmut abzubilden: Trauer in der Musik Bachs und Telemanns“, das von Dewi Maria Suharjanto moderiert wurde, auf die Dimensionen von (musikalischer) Trauer hinwies und den Rahmen für die Vorträge absteckte. Eine Einführung aus theologischer Sicht zu „Tod und Trauer

im 18. Jahrhundert zwischen Glauben und Zeremoniell“ gab Hagen Jäger (Eisenach). Norbert Bolin (Bergisch Gladbach) widmete seinen Vortrag der Verortung der Musikausübung bei den immer mehrgliedrigen Trauer Ritualen aus integrierter kultur- und musikhistorischer Perspektive. Seine Ausführungen mündeten in die Darstellung der lutherisch geprägten und damit für Telemann relevanten Praxis der Frühen Neuzeit, die regional stark variieren konnte und von großer Vielfalt geprägt war. Ergänzend richtete Ute Poetzsch-Seban (Magdeburg) mit ihrem Beitrag „Trauer in Telemanns gottesdienstlicher Musik“ den Fokus auf die lutherisch-orthodoxe Auffassung des Todes, wie sie sich in Hamburger Predigten Erdmann Neumeisters und, davon ausgehend, textlich und musikalisch in Kantaten Telemanns darstellt. Joachim Kremer (Stuttgart) exemplifizierte in seinem Vortrag „Frühe und undatierte Trauermusik“ allgemeinere Probleme wie stilistische und Datierungsfragen. Auf die feste Verankerung der „Begräbniskompositionen für Hamburgische Bürgermeister“ im intellektuell anspruchsvollen Milieu der Hamburger Repräsentationskultur richtete Eric Fiedler (Frankfurt) sein Augenmerk. Durch den Vergleich von „Telemanns Hamburger Trauermusiken für römisch-deutsche Kaiser (1740, 1745 und 1765)“, konnte Jürgen Neubacher (Hamburg) zeigen, dass der klassische Aufbau solcher Werke auf Grund der allgemeinen politischen Lage modifiziert werden konnte, ohne dass das Modell an sich in Frage gestellt worden wäre. Carsten Lange (Magdeburg) wies in seinem Beitrag „Trauer in Oratorien und Passionen“ auf einzelne mit „Traurig“ überschriebene Sätze in Passionen hin. Die Darstellung von Trauer im säkularen, eher „unpolitischen“ Bereich betrachtete Friederike Wißmann (Berlin/Frankfurt) mit „Traurige Komik und komische Trauer. Ambivalente Topoi in Telemanns weltlichen Trauermusiken“ am Beispiel zweier weltlicher Kantaten und einer Opernszene. Zu einer lebhaften theoretischen Diskussion führten die „Überlegungen zur Emotionalität von Telemanns Trauermusiken“ von Rainer Bayreuther (Freiburg), die er anhand eines „Believe-Desire“-Modells und der Einleitung zum Oratorium „Der Tod Jesu“ vortrug.

Insgesamt bot das Symposium viele Anregungen für Weiterführendes, insbesondere für die ästhetische Betrachtung von Telemanns Werk, wobei auch die Frage durchschien, ob man seiner Musik tatsächlich mit Kategorien der sogenannten musikalischen Rhetorik beikommen kann.

**Wien, 27. bis 28. Mai 2011:**

**„Bach & Wien. Die Wiener Bach-Tradition, ihre Träger, Überlieferungswege und Auswirkungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert“**

von Wolfram Enßlin, Leipzig

Die beiden einzigen Male, als Johann Sebastian Bach Boden des damaligen Habsburger Reiches betreten hat, waren Kuraufenthalte im böhmischen Karlsbad. Dennoch setzt sich die Musikwissenschaft immer wieder mit dem Thema „Bach und Wien“ bzw. „Bach und Österreich“ auseinander. Zu spannend war und ist es, der Frage nachzugehen, inwieweit, wann und in welcher Form die Kompositionen der – mit Ausnahme von Johann Christian Bach – fest im lutherischen Protestantismus verwurzelten Bach-Familie im katholischen Österreich Verbreitung gefunden und auf die vor allem in Wien tätigen Musiker Einfluss ausgeübt haben. Zahlreichen dieser Studien aber mangelte es bislang an einer fundierten Quellenkenntnis. Dieses Desideratum konnte nun von Christine Blanken (Leipzig) im Rahmen eines mehrjährigen Forschungsvorhabens des an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig angesiedelten Forschungsprojekts „Bach-Repertorium“ eingelöst werden, und zwar in Form des zweibändigen Katalogs *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich* (Leipziger Beiträge zur Bachforschung 10), dessen Vorabdruck am 27. Mai 2011 im Institut für Musikwissenschaft an der Universität Wien vorgestellt wurde. Um diese Buchpräsentation herum wurde in Zusammenarbeit zwischen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Leipzig, dem Bach-Archiv Leipzig und dem Verein der Freunde des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Wien eine Konferenz organisiert, bei der man

sich auf unterschiedliche Weise dem Thema „Bach und Wien“ näherte. Aspekte wie mögliche Überlieferungswege, Kontakte der Bach-Familie zu in Wien bzw. Österreich ansässigen Musikern, Musikliebhabern und Musikverlagen, Rekonstruktionen wichtiger Privatbibliotheken sowie der Kulturtransfer zwischen Wien und Dresden wurden dabei in den Fokus genommen.

In seinem Festvortrag „Mozart und Bach: Salzburg – Wien – Leipzig – Berlin“ legte Christoph Wolff (Leipzig/Cambridge, USA) den Akzent auf eine bereits mit Leopold Mozart einsetzende Kontinuität, problematisierte den Begriff des sogenannten „Bach-Erlebnisses“ W. A. Mozarts in Wien im Kreise van Swietens. und kam zu dem Schluss, dass rezeptionsgeschichtlich „die Bach'sche Kunst als Quelle der Kreativität ohne Mozart anders verlaufen“ wäre. Otto Biba (Wien) sowie Michael Maul (Leipzig) beschäftigten sich in ihren Beiträgen mit biografischen Verbindungen J. S. Bachs zu österreichischen Persönlichkeiten. Ausgehend von Quittungen Bachs für Klavierunterricht und Klaviermiete aus dem Jahre 1747 für Eugen Wenzel Reichsgraf von Wrbnas ging Biba der Frage nach Wrbnas musikalischer Bildung. Maul widmete sich den Grafen Sporck und Questenberg. Letzterer mag die Verbindungsperson zwischen Bach und der „Caecilien-Congregation“ in Wien (dessen Sekretär Questenberg war) gewesen sein, falls die *h-Moll-Messe* für eine Aufführung im Rahmen der Feierlichkeiten am Namenstag der Patronin im Stephansdom 1749 bestimmt gewesen sein könnte. Die immer wieder geäußerte These, dass der Wiener Hoforganist Gottlieb Muffat einer der frühesten Überlieferungsträger Bach'scher Kompositionen für Tasteninstrumente in Wien gewesen sein könnte, kann, so Alison Dunlop (Belfast/Wien), aufgrund der herrschenden Quellenlage nicht weiter bestätigt werden. Am Beispiel des Klavier-Divertimentos, in Wien um 1750 geprägt, mit Dresden als wichtigstem Nebenschauplatz, legte Ulrich Leisinger (Salzburg) den Kulturtransfer zwischen Wien und Dresden offen, der auf engen familiären Bindungen beider Herrscherhäuser beruhte.

In ihrem Referat über den Reichshofrat Carl Adolf von Braun konnte Iulia Anda Mare (Leipzig/Cluj-Napoca) die korrekte Identität des vor allem in der Mozart-Forschung lange Zeit falsch identifizierten Subskribenten Braun für die Mozartakademien im Trattnersaal bekräftigen. Dieser laut Friedrich Nicolai „größte Kenner der Musik unter den Liebhabern“ gehörte einem kleinen Kreis protestantischer Reichshofräte am Wiener Hof an, die ein dezidiertes Interesse an der Musik der Bach-Familie besaßen, was sich in zahlreichen Pränumerationen von dessen Musikdrucken äußerte. Christine Blanken (Leipzig) widmete sich in ihrem Beitrag über van Swieten den Bach'schen Werken in dessen Musikbibliothek. Bei ihren Recherchen im Zusammenhang mit der Erstellung des oben erwähnten Katalogs konnte sie zahlreiche weitere Bach-Quellen aus van Swietens Besitz nachweisen. Den wissenschaftlichen Abschluss der Tagung bildete Marko Motniks (Wien) Vortrag über den vor allem in der Beethoven-Forschung berühmt-berüchtigten Sammler Sigmund Austerlitz, einem ungarischen Bankier, der sich anfangs als seriöser Musikaliensammler betätigte, später dann aufgrund einer psychotischen Schizophrenie-Erkrankung jede musikalische Handschrift als Beethoven-Autograph deklarierte.

Die Tagung klang musikalisch aus mit einem speziell zu diesem Anlass zusammengestellten Konzertprogramm in der Lutherischen Stadtkirche Wien mit dem Titel „Bach à deux“ mit Werken der Bach-Familie, von Mozart und Anne Louise Brillon de Jouy für die Besetzung Cembalo und Fortepiano. Sonja Leipold und Mario Aschauer (beide Wien) beeindruckten die Zuhörer mit ihrem nuancierten, ausgewogenen und feinfühligem Tastenspiel.

**Schwerte, 27. bis 29. Mai 2011:**

**„Der Tenor. Mythos, Geschichte, Gegenwart“**

**von Karsten Lehl, Krefeld**

In welchem besonderem Maße ein Hinausgehen über die Grenzen des eigenen Fachbereichs insbesondere bei Themen, die durch ihre Verortung in einer geschlechtsdifferierten Aufführungspraxis den Bereich der Performanz berühren, zu neuen Perspektiven beitragen kann, zeigte die in Zu-

sammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Tanz Köln sowie der Hochschule für Musik Karlsruhe veranstaltete Tagung der Katholischen Akademie Schwerte.

So stellte Matthias Echternach (Freiburg) in seinem Vortrag „Aspekte der Produktion und Rezeption des Tenorgesangs auf physiologischer Ebene“ anhand zahlreicher Untersuchungen zu Fragen der verschiedenen Mechanismen zur Klangerzeugung und Stimmregistrierung unter anderem dar, dass ein rein mit der Bruststimme gesungenes hohes *c* physisch nicht möglich ist. Christian Lehmann (München) näherte sich in seinen humanethologischen Ausführungen „Drachentöter und Frauenversther: Die hohe männliche Singstimme als ‚glaubwürdiges Signal‘“ dem Tenorgesang ebenfalls von ungewohnter Seite. Seine Anregungen wurden von Rebecca Grotjahn (Detmold/Paderborn) mit ihren Überlegungen „Ritter vom hohen C. Der Tenor und die hegemoniale Männlichkeit“ aus der Gender-Perspektive kontrastiert. In vergleichbarer Weise sensibilisierten Darstellungen über den Caruso-Mythos in der populären Literatur durch Thomas Seedorf (Karlsruhe) für eine anschließende Vorführung des Films „The Great Caruso“ (1951).

Der historischen Entwicklung des Tenors war der zweite Tag des Symposiums gewidmet. Nach einem enzyklopädischen Überblick „Tenor: der Begriff und seine Vorgeschichte bis ins 17. Jahrhundert“ durch Sabine Ehrmann-Herfort (Rom) wandten sich die Referenten Teilaspekten der weiteren Geschichte hin zum Medien-Kult der Gegenwart zu. Drei Vorträge setzten sich vor allem mit Rollen- und Vokalprofilen auseinander, wobei Joachim Steinheuer (Heidelberg) die italienische Oper des 17. Jahrhunderts betrachtete und Saskia Maria Woyke (Bayreuth) den Schwerpunkt auf die Opera seria des 18. Jahrhunderts legte, was Daniel Brandenburg (Wien) mit seiner Untersuchung zum Tenor in der Opera buffa ergänzte. Während Arnold Jacobshagen (Köln) in seiner Präsentation „Velluti, Nozzari & Co: Zur Ablösung der Kastraten durch Tenöre“ einen zeitlich ausgedehnten, vollständigen Umbruch in der Opernästhetik samt seiner politischen Hintergründe postulierte, zeigte Corinna Herr (Schwerte) in ihren Ausführungen zu „Tenorpartien der Opéra Comique im 19. Jahrhundert“, dass sich auch Jahrzehnte nach Duprez' legendärem *ut de poitrine* noch in einzelnen Bereichen des französischen Repertoires stimmästhetische Charakteristika des Haute-contre-Faches nachweisen lassen. Rezeption und Wirkung standen sowohl im Fokus von Stephan Mösch (Bayreuth) in seinem Vortrag zu Wagners Tenorpartien als auch von John Potter (York), wobei letzterer auch die Markt- und Öffentlichkeitsmechanismen reflektierte, die von der auf frühen Tonträgern dokumentierten Verschiedenheit stimmlicher Ausprägung hin zum heutigen „tenor sound“ führten.

Die praktischen Probleme bei der Erlangung eines solchen Sounds konnten die Teilnehmer der Tagung bei einem Meisterkurs von Francisco Araiza erahnen. Die Manifestationen von deren erfolgreicher Bewältigung standen im Zentrum der abschließenden Präsentation von Marco Beggelli (Bologna). Dieser nahm eine Übersicht über den Bestand des von ihm betreuten *Archivio del canto di Bologna* zum Ausgangspunkt einiger allgemeiner Überlegungen zur Frage: Wie studiert man einen Sänger?

Zumindest bezüglich des Studiums nicht einer Person, sondern eines Stimmfaches dürfte die Tagung Anregungen auf hohem Niveau geliefert haben, wenn auch vereinzelt die Schwierigkeit aufschien, über einen Mythos wissenschaftlich zu handeln, ohne ihm selbst zu verfallen.

## Meiningen, 4. und 5. Juni 2011:

### „Wilhelm Berger (1861–1911) – Einer der großen ‚B‘?“

von Christoph Flamm, Saarbrücken

Dass Wilhelm Berger Leiter der Meininger Hofkapelle vor Max Reger war, wissen die meisten Musikgeschichten noch zu berichten, seine sonstigen Aktivitäten (etwa als Pianist), vor allem aber seine Kompositionen sind zu großen Teilen im Dunkel der Geschichte versunken. In der anregenden Atmosphäre von Schloss Elisabethenburg in Meiningen wurde Berger nun erstmals eine wissenschaftliche Tagung gewidmet, veranstaltet durch die Sammlung Musikgeschichte

der Meininger Museen/Max-Reger-Archiv (Maren Goltz) in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn (Irmlind Capelle) und gefördert von der DFG. Angesichts kaum existenter Forschungsliteratur und einer desolaten Quellsituation bei Noten wie Tonträgern ist die Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen/Max-Reger-Archiv für die Referenten oft die erste und einzige Anlaufstelle gewesen – und der Tagungstitel eine augenzwinkernde Provokation.

Biografische Aspekte machten den Auftakt. Maren Goltz (Meiningen) veranschaulichte Bergers Meininger Jahre anhand der lebhaften Korrespondenz zwischen Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Max Reger; Bergers eigener Briefwechsel mit dem Herzog blieb dagegen sporadisch und blass. Nikolaus Müller (Leipzig) positionierte Berger sehr differenziert als letztlich glücklosen, weil ohne eigene Handschrift gebliebenen und undiplomatischen, Orchesterleiter zwischen seinen Vorgängern Bülow und Steinbach sowie seinem Nachfolger Reger.

Bergers Instrumentalmusik bildete den nächsten Themenblock. Robert Pascall (Nottingham) porträtierte die beiden 1896/97 und 1900 entstandenen Symphonien als vielfältig zyklisch vernetzte Werke, die stilistisch und in der Orchestration deutliche Einflüsse von Wagner und Bruckner aufweisen – ein Befund, der der üblichen Kategorisierung als Brahms-Epigone vehement widersprach oder sie doch zumindest um weitere Facetten ergänzte. Dass Brahms mitunter tatsächlich bis in Zitate hinein das Vorbild sein konnte, wies Irmlind Capelle (Detmold/Paderborn) in detaillierten Analysen der späten Kammermusikwerke (Klarinetten trio op. 94 und Klavierquintett op. 95) nach. Die großformatige Klaviermusik untersuchte Christoph Flamm (Saarbrücken): einerseits die (gegenüber dem kleineren op. 61) ins Symphonische gesteigerten Variationen und Fuge op. 91, andererseits die Klaviersonate op. 76 als isolierten, seine Raffinesse zwischen Pathetik und Nonchalance verbergenden Beitrag.

Die Vokalwerke standen am zweiten Tag im Mittelpunkt. Ebenso profund wie klar deutete Alexander Butz (Kiel) Bergers *Gesang der Geister über den Wassern* op. 55 als Beispiel bildungsbürgerlicher Kulturpflege und Selbstverständigung in der von Brahms wesentlich geprägten Tradition des „symphonischen Chorstücks“. Gesine Schröder (Leipzig) suchte die Erklärung für Bergers außerordentlich schlichte Liederbuch-Chorsätze etwa nach Reichardt in Desinteresse oder falsch verstandener Klassikerpflege, sie beschäftigte sich daneben aber auch mit der Darstellung von Exotismus und der „gefühlvollen Männlichkeit“. Wolfgang Schult (Dillingen) sprach über die gemischten Chöre, die sich zuletzt in op. 103 zu höchst anspruchsvollen und geradezu abenteuerlich harmonisierten Werken steigerten – ein Hauch von Gesualdo wehte durch den Marmorsaal. Hendrik und Katrin Bränlich (Leipzig) demonstrierten an Beispielen die eindrucksvolle Vielfalt und Qualität der 200 Lieder und Duette aus Bergers Feder, mit denen er seine ersten Erfolge feierte, die aber der musikgeschichtlichen Entwicklung wohl nicht ganz folgen konnten.

Abgerundet wurde die Tagung durch ein Kammerkonzert von Yuka Kobayashi (Klavier) und Solisten des Gewandhausorchesters Leipzig, in dem auch Bergers grandioses Klavierquartett op. 100 erklang (das übrigens erst jetzt im Druck erscheinen konnte). Die Tagungsbeiträge sollen als Bericht veröffentlicht werden.

## Halle (Saale), 6. bis 8. Juni 2011:

### „Händel und Dresden. Italienische Musik als europäisches Kulturphänomen“

von Maik Richter, Halle

Veranstalter dieser von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten internationalen Konferenz zu den Händel-Festspielen 2011 waren die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, die Stiftung Händel-Haus Halle und die Abteilung Musikwissenschaft am Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Nach der Begrüßung und Einleitung durch Wolfgang Hirschmann (Halle) widmeten sich die Referate des ersten Konferenztages dem Themenkomplex des italienischen Musikprimats als Kulturphänomen im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts.

Juliane Riepe (Halle) setzte sich dabei mit der Fragestellung auseinander, wann, wo und warum an deutschen Höfen italienische Hofkapellmeister gewünscht waren. Graydon Beeks (Claremont) stellte eine Ariensammlung von Attilio Ariosti vor. Sabine Ehrmann-Herfort (Rom) und Hansjörg Drauschke (Halle) beleuchteten die italienische Musikpflege am Braunschweiger Hof zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Die Bedeutung von Gesandtschaftsberichten für die Musikgeschichtsschreibung arbeitete Manuel Bärwald (Leipzig) am Beispiel des Legationsrats Peter Ambrosius Lehmann heraus. Mit dynastischen und politischen Funktionen der italienischen und der französischen Oper an den Höfen der bayerischen Wittelsbacher befasste sich Sebastian Biesold (Halle). Italienische Instrumentalmusik dagegen spielte im Referat von Arnold Jacobshagen (Köln) zur Düsseldorfer Hofkapelle eine Rolle, bevor sich Hans Georg Hofmann (Basel) den Kompilationen von Händels Instrumentalmusik aus dem berühmten ‚Schrank II‘ der Dresdner Hofkapelle widmete.

Am zweiten Konferenztag wurde das Thema „Händel und Dresden“ im Kontext seiner Bemühungen zur Verpflichtung virtuoser Sängerstars für die Londoner Royal Academy of Music beleuchtet. Thomas Seedorf (Freiburg) widmete sich dem Musikagenten Händel, wohingegen Philipp Kreisig (Marburg) einen Vergleich der Dresdner Hofoper mit Händels Opernunternehmen in London anstellte. Michael Walter (Graz) beleuchtete die Strukturen der Londoner Oper unter dem Blickwinkel der Mobilität des europäischen Sängermarkts. Der Sängertematik widmete sich außerdem Alina Żórawska-Witkowska (Warschau) am Beispiel des Altisten Domenico Annibali. Janice Stockigt (Melbourne) stellte eine lateinische Petition aus der Feder des Dresdner Kantors und Organisten Theodor Christlieb Reinhold vor. Donald Burrows (Milton Keynes) befasste sich mit einem bislang unbekanntem Kopisten von Händels Werken, der u. a. eine Messe von Antonio Lotti mit deutschen Texten versah. Mit Lottis Wirken für Dresden und dessen Einfluss auf Händel beschäftigten sich Ben Byram-Wigfield (London) und John Roberts (San Francisco), bevor Panja Mücke (Marburg) Händels zahlreiche Entlehnungen systematisierte.

Den dritten Konferenztag leitete Steffen Voss (Hamburg/Dresden) mit seinem Beitrag über englische Instrumentalmusik am Dresdner Hofe ein, bevor Michael Talbot (Liverpool) unterschiedliche Fassungen von drei Violinsonaten Antonio Vivaldis (RV 6, 19 und 22) analysierte. Ortrun Landmann (Dresden) schloss sich mit biografischen Notizen zum auch in London tätigen Warschauer Oboisten Johann Christian Fischer an. Die Bearbeitungen der Oper *Cajo Fabricio* von Johann Adolph Hasse war Gegenstand der Ausführungen von Raffaele Mellace (Mailand), während Reinhard Strohm (Oxford) Opernrepertoires der 1740er Jahre auf den Wandel des musikalischen Geschmacks untersuchte. Dass Hasses und Händels Opere serie immer wieder Anreize für geistliche Kontrafakturen boten, wies Undine Wagner (Chemnitz) nach. Die Musikaliensammlung des sächsisch-polnischen Feldmarschalls Jakob Heinrich Graf von Flemming und dessen Kontakte zu Händel behandelte Szymon Paczkowski (Warschau), bevor Gerhard Poppe (Dresden/Koblenz) einen Einblick in die Dresdner Hofkirchenmusik nach dem Siebenjährigen Krieg gab. Den Abschluss der Konferenz bildeten zwei Referate zur Händel-Rezeption in Italien, wobei Angela Romagnoli (Cremona) einige Hinweise zu Aufführungen von Händels Opern *Agrippina* und *Rinaldo* in Neapel und Mailand brachte, während Peter Schmitz (Münster) Fortunato Santinis römische Händel-Pflege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Blickpunkt des Interesses rückte.

Die Beiträge der Konferenz sowie der diesjährige Festvortrag von Michael Walter (Graz) zum Thema „Musik und Fest: Die Dresdener Fürstenhochzeit von 1719“ erscheinen im *Händel-Jahrbuch* 2012.

**Berlin, 8. und 9. Juni 2011:**

**„Musiktheater im 21. Jahrhundert“**

**von Ulrike Hartung, Bayreuth**

Das ganz bewusst zwischen Theorie und Praxis angelegte Symposium „Musiktheater im 21. Jahrhundert“ an der Staatsoper Berlin im Rahmen des Festivals für Neues Musiktheater „Infektion!“

beschäftigte sich an zwei Tagen mit Aspekten von Neuem bzw. Neuestem Musiktheater. Der Begriff umfasste in diesem Zusammenhang überwiegend zeitgenössische Kompositionen für die (Opern-)Bühne sowie ihre Entstehungs- und Aufführungsbedingungen.

Der erste Vortrag des Musikwissenschaftlers Jan Philipp Sprick (Rostock) leitete zunächst den titelgebenden Begriff in prägnanter Kürze aus einer historischen Perspektive her, was eine gute Grundlage für die Überlegungen Albrecht von Massows (Jena/Weimar) zu Sujets, Gattungen und Musik bzw. ihren potenziellen ästhetischen Möglichkeiten für zeitgenössische Musiktheaterkompositionen lieferte. Im Anschluss sprach der Komponist und Prorektor der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Jörg Mainka (Berlin) aus der Sicht des Komponisten über die Entstehungsbedingungen und inhaltlichen sowie strukturellen Implikationen eines seiner eigenen Werke (*Voyeur*). Ebenfalls als Praktikerin referierte die Librettistin Hannah Dübgen. Sie zeichnete für das Libretto des im Rahmen dieses Festivals uraufgeführten Stückes *Mazukase* von Toshio Hosokawa verantwortlich und sprach über die Umstände der Genese eines solchen Textes. Den Abschluss der ersten Sektion bildete der Sänger Georg Nigl (Wien), der über seine vielfältigen Erfahrungen mit neuer (Vokal-)Musik die schwierige Frage zu beantworten versuchte, ob neue Musik „schön“ sei.

Der zweite Tag wurde ebenfalls von einem Vertreter der Praxis eröffnet: Der Regisseur Michael von zur Mühlen, der gleichfalls für diverse Opern-Produktionen verantwortlich war (u. a. innerhalb des Festivals „Infektion!“ für *Miss Donnithorne's Maggot* von Peter Maxwell Davies und *Infinito nero* von Salvatore Sciarrino), fragte grundsätzlich nach dem Publikum („Für wen inszeniert man eigentlich?“) und löste mit einer provokativ gestellten Frage nach der Selbstpräsentation von Opernhäusern eine heftige Diskussion aus, die diese aber leider verfehlte. Die Musikwissenschaftlerin Camilla Bork (Oldenburg) nahm dieser Debatte mit einer ganz anderen Perspektive auf den Begriff Musiktheater etwas die Hitze: Sie betrachtete mit Schönbergs *Pierrot lunaire* in der Inszenierung von Christoph Marthaler (1996) eine außerordentliche Opern-Inszenierung eines bereits vorhandenen Stückes und betonte das Spannungsfeld zwischen Interpretation und Performanz, unter dem eine solche Inszenierung immer stehe.

Den Abschluss des Symposions bildete eine Roundtable-Diskussion, die von einem Impulsreferat des Musikwissenschaftlers Jörn Peter Hiekel (Dresden) zum Thema „Reichhaltigkeit des neuen Musiktheaters“ eingeleitet und schließlich auch moderiert wurde. Zusätzlich zu einigen der Referenten (Nigl, von zur Mühlen, Dübgen) waren die Regisseurin Reinhild Hoffmann, die Sängerin Sarah Maria Sun sowie der Musikwissenschaftler Gerd Rienäcker eingeladen. Die Themen dieser Runde führten u. a. von den einzigartigen Kooperationsmöglichkeiten zwischen Komponisten und Regieteams, über die Frage nach „ungehobenen Schätzen“ der Musiktheatergeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zum Problem der Repertoirebildung, die eine Wiederholung der Werke über ihre Uraufführung hinaus erfordere. Die Diskussion wurde schließlich für alle Anwesenden geöffnet, und so bildete ein reges Gespräch unter Einbezug des Publikums den gelungenen Abschluss dieser Veranstaltung.

## **Coburg, 23. bis 25. Juni 2011:**

### **„25 Jahre Erforschung von Leben und Werk des Coburger Komponisten Felix Draeseke (1835–1913)“**

**von Angelika Tasler, München**

Für den musikwissenschaftlichen Kongress zum 25-jährigen Jubiläum der Internationalen Draeseke-Gesellschaft (IDG) vom 23. bis 25. Juni in Draesekes Geburtsstadt Coburg konnten 15 Vortragende aus vier Ländern gewonnen werden, die sich mit verschiedenen Aspekten des Lebens und Schaffens des Komponisten auseinandersetzten.

Michael Heinemann aus Dresden benannte als Gründe für den Misserfolg der Bühnenwerke Draesekes die Anforderungen dieser sehr groß besetzten Werke, die immer gleichen heroischen

Themen sowie den um die Jahrhundertwende bereits nicht mehr modernen Stil. Daniel Ortuno-Stühning aus Weimar wies nach, dass das musikalische Jesusbild in den *Christus*-Oratorien von Franz Liszt sowie von Felix Draeseke bei Liszt offensichtlich von der katholischen und bei Draeseke von der protestantischen Theologie geprägt ist. Helmut Loos (Leipzig), der als IDG-Präsident auch Leiter des Kongresses war, besprach Felix Draesekes *Columbus*-Kantate von 1889, in der die „Anbetung des Ausnahmemenschen“ als Ausdruck des Genie-Kultes im Mittelpunkt steht. Aus Lemberg (L'viv) angereist, stellte Luba Kyyanowska zwei bedeutende ukrainische Komponisten der Romantik vor: Karol Mikuli (1821–1897), einen Schüler Chopins und späteren Direktor des Konservatoriums in Lemberg sowie Stanislaw Ludkewytsch (1879–1979), der sich sowohl an Wagner als auch an ukrainischer Folklore orientierte. Arne Stollberg (Bern) besprach Draesekes *Symphonia tragica*, die „in pietätvoller Anlehnung an die großen früheren Meister“, insbesondere Beethoven, entstand. Auch Stefan Keym (Leipzig) zeigte mit Draesekes *Sonata quasi una fantasia* op. 6 Parallelen zu Beethoven auf (Sonate op. 26), außerdem zu Chopins Sonate op. 35 sowie Skrjabins Sonate Nr. 1. Die pianistische Faktur der Klaviermusik Draesekes war Thema der Analysen von Lucian Schiwietz (Bonn). In der Anwendung musikalisch-technischer Mittel steht sie Franz Liszt nahe, stilistisch jedoch eher der klassischen Setzweise Mendelssohns. Günter Schnitzler aus Freiburg widmete sich bei seiner Betrachtung der Draeseke-Vertonung *Ritter Olaf* op. 19 intensiv der Textvorlage von Heinrich Heine und wies auf die bewusste Strukturierung und Behandlung des vielschichtigen Textes durch den Komponisten hin. Draesekes Mörike-Vertonung *Denk es, o Seele* op. 81 Nr. 4 bildete die Grundlage für Betrachtungen Peter Andraschkes (Wien) zur musikalischen Technik des Komponisten, der sich in der Gestaltung vergleichsweise weniger Freiheiten nimmt als Hugo Wolf. Sigrid Brandenburg (Galmsbüll) erzählte von ihren Forschungen zu den Briefen von Felix Draeseke, die u. a. über private Lebensumstände und Stellungnahmen zu eigenen und fremden Werken Auskunft geben. Dem wechselvollen Verhältnis Draesekes zu Hans von Bülow, der manche seiner Werke zur Aufführung brachte, widmete sich Maren Goltz (Meiningen). Friedbert Streller (Dresden) stellte mit Paul Büttner (1870–1943) einen heute weitgehend unbekanntem Komponisten vor, der Schüler Draesekes in Dresden war und als „letzter Romantiker“ bezeichnet wurde. Draesekes spärlichen Spuren in Wien ging Hartmut Krones (Wien) nach, der auf eine Aufführung des berühmten Hornquintetts am 9. Februar 1906 im Wiener Tonkünstlerverein verwies. Christoph Hust (Leipzig) widmete sich der Musiktheorie Draesekes, die vor allem von Carl Friedrich Weitzmann übernommen war. Draesekes Streitschrift *Die Konfusion in der Musik* (1906) war Thema des Vortrags von Martin Thrun (Leipzig), der damit auch den wissenschaftlichen Teil des Kongresses beschloss.

### Köln, 30. Juni bis 1. Juli 2011:

#### „Klänge finden und komponieren: Eine Expedition in die akusmatische Musik mit Francis Dhomont“

von Lisa Bradler und Sandra Jarosch, Köln

Im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Komposition und Musikwissenschaft im Dialog“ lud das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln vom 30. Juni bis 1. Juli 2011 zu Podiumsgesprächen und anschließenden Abendkonzerten mit den Komponisten Francis Dhomont, Annette Vande Gorne und Hans Tutschku ein. Anlässlich des bevorstehenden 85. Geburtstages Dhomonts wurde im Sommersemester 2011 ein Seminar angeboten, das den Studierenden die Möglichkeit gab, an der Organisation und Durchführung der Konferenz maßgeblich mitzuwirken. So leiteten neben den Veranstaltern Christoph von Blumröder und Marcus Erbe auch die studentischen Teilnehmer Renate Bichert, Lisa Long, Wiebke Spieker und Philipp Willemsen die Gespräche. Zudem

wurden studentische Analyseergebnisse zu ausgewählten Werken der beteiligten Komponisten präsentiert, die zuvor im Seminar „Analyse elektroakustischer Musik“ erarbeitet worden waren.

Während des ersten Konferenztages wurden Analysen von Dhomonts *Objets retrouvés* und *Novars* diskutiert, beides Teile des *Cycle du son*. Gewidmet ist der Zyklus Pierre Schaeffer, dessen Werk *Étude aux Objets* als Ausgangspunkt diente. Dhomont zufolge sind die Einzeletappen des Zyklus nicht chronologisch angeordnet, weil sie sich klanglich immer weiter von Schaeffers Original entfernen sollen. Während im ersten Teil, *Objets retrouvés*, die Klänge Schaeffers noch deutlich identifiziert werden können, sei Dhomont im vierten, *Phonurgie*, schließlich „er selbst“. Außerdem wurde eines der neuesten Stücke Dhomonts, *Le travail du rêve*, besprochen, das durch Franz Kafkas Arbeiten inspiriert ist und künftig Teil eines größeren Werkes über den Autor werden soll. Dhomont sehe Parallelen zwischen Kafkas Schreibstil sowie dem Aufbau von Träumen und habe versucht, beides in Musik zu übersetzen.

Am zweiten Tag stand zuerst Dhomonts Stück *Lettre de Sarajevo* im Mittelpunkt, in welchem er sich mit dem Bosnienkrieg Anfang der neunziger Jahre beschäftigt. Einen ganz anderen Inhalt hat sein Werk *Drôles d'oiseaux*, das durch die elektronische Imitation von Vogelstimmen eine gleichsam synthetische Natur herstellt. Das Stück ist Dhomonts einzige rein elektronische Komposition, da er sonst mit dem Mikrofon aufgenommene Materialien, die ihm klanglich flexibler erscheinen, bevorzugt. Laut Annette Vande Gorne resultiert die Flexibilität akusmatischer Musik aus der kompositorischen Nutzbarmachung archetypischer Bewegungsmodelle (etwa dem Wogen einer Welle), die auf abstrakte Klänge projiziert werden können, um diese für das Ohr interessant zu machen. Hans Tutschku hingegen erscheint es wichtig, den spezifischen Eigenklang eines Objektes einzufangen und diesen zum Bestandteil der finalen Werkgestalt werden zu lassen.

Demgemäß demonstrierte Tutschku am Freitag seine persönliche Vorgehensweise bei der Materialsuche und Klangaufzeichnung. Daran anknüpfend erörterten die Komponisten den Aspekt der Klangbearbeitung in Abhängigkeit von technologischen Neuerungen sowie die Problematik der Visualisierung akusmatischer Musik. Abschließend verdeutlichte Dhomont die Bedeutung der Psychoanalyse für sein Werk *Sous le regard d'un soleil noir*.

Der Dialog mit den Komponisten gab allen Beteiligten am Beispiel verschiedener Stücke Aufschluss über Techniken der Klangfindung und Materialverarbeitung und vermittelte somit wesentliche Einsichten in die Kompositionsprozesse akusmatischer Musik.

**Ebrach, 29. bis 31. Juli 2011:**

**Bruckner-Fest Ebrach 2011. Die Erstfassungen der Ersten, Zweiten und Dritten Symphonie. Bruckner auf Reisen.**

**von Rainer Boss, Bonn**

Unter dem Namen „Ebracher Musiksommer“ hat sich ein Festival etabliert, das bereits 2010 mit der Aufführung von Anton Bruckners *Neunter Symphonie* sein 20-jähriges Bestehen begehen konnte. Hier wurde vom 29. bis 31. Juli 2011 ein „BrucknerFest“ präsentiert. Neben Konzerten in der prächtigen Abteikirche mit dem Schwerpunkt früher Symphonik bei Bruckner fand im ehemaligen Audienzsaal des Abtes in Zusammenarbeit mit dem Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) eine Tagung zur Thematik „Bruckner auf Reisen“ statt. Die Tagungsleitung hatte Klaus Petermayr (Linz), seit Mai 2010 neuer Geschäftsführer des ABIL, für die Koordination war Erwin Horn (Würzburg) zuständig. Dass eine solche Tagung überhaupt zustande gekommen ist, verdient in Zeiten radikaler Kürzungen von Basissubventionen (und mehr) für wissenschaftliche und kulturelle Institutionen ein großes Kompliment. Ohne idealistisches Engagement, das viele Brucknerforscher und insbesondere auch die Mitarbeiter des ABIL seit Beginn seines Bestehens vor über 30 Jahren auszeichnet, wären diese Tagung und viele vorher nicht realisierbar gewesen.

Die Tagung thematisierte ein Sujet, das bislang noch nicht so häufig Gegenstand forschender Überlegungen war. Überraschungsgast Paul-Werner Scheele, emeritierter Bischof von Würzburg, sprach über die göttlichen Momente in Bruckners Musik, verwies auf die Bedeutung des Orgelspiels an so herausragenden Instrumenten wie in St. Florian für Bruckners Schaffen und charakterisierte Bruckners Reisetätigkeit als die eines „cherubinischen Wandersmanns“, der auf seinen Reisen viel gesehen, weil er Gott gesehen habe. Klaus Landa (Linz) führte in die Thematik „Reisen zu Bruckners Zeit“ ein. Bruckner wurde in eine Zeit des revolutionären technischen Umbruchs und Fortschritts hineingeboren und konnte auf seinen Reisen vom Aufbau eines europaweiten Eisenbahnnetzes profitieren. Klaus Petermayr (Linz) sprach aus aktuellem Anlass neuer Quellenbestandsaufnahmen über „Die Hörschinger Aufenthalte, Johann Baptist Weiß und Überlegungen zum verschollenen Kirchberger Requiem“, das Bruckner in Erinnerung an den Schulmeister J. N. Deschl 1845 komponiert hatte. Der Verdacht, das verschollene Requiem könnte im neu aufgefundenen Hörschinger Bestand mit Autographen von Weiß ebenfalls enthalten sein, ließ sich nicht erhärten. Peter Deinhammer (Stift Lambach) gab einen Überblick zu „Anton Bruckners großen Reisen“. Mit der „Liedertafel Frohsinn“ sowie als bekannter Orgelvirtuose und -experte war Bruckner schon seit den 1850er Jahren unterwegs. Zu bedeutenden Wagner-Aufführungen wie *Der Ring des Nibelungen* 1876 in Bayreuth führten ihn persönliche Pilgerreisen. In späteren Jahren kamen mit dem kompositorischen Erfolg der *Siebenten Symphonie* und seines *Te Deums* Konzertreisen in eigener Sache hinzu. 1869 und 1871 trat Bruckner als Organist in Frankreich und England auf. Franz Scheder (Nürnberg) öffnete die inzwischen recht stattliche Schatzkammer seiner Bruckner-Chronologie und berichtete über „Bruckners Sängerfahrten“. Zentrale Bedeutung hat in diesem Zusammenhang seit seinem Beitritt 1856 die Linzer „Liedertafel Frohsinn“. Erwin Horn (Würzburg) wies mit seinem Vortrag „Anton Bruckner und Nasswald“ auf eine in der Bruckner-Biografie wenig bekannte Episode. 1887 folgte Bruckner einer Einladung des Dirigenten Hans Richter im Juli/August in dessen Sommerfrische im Rax-Schneeberggebiet Nasswald, ca. 70 km südlich von Wien. Andreas Lindner (Linz) schloss die Tagung mit einer wahrhaft finalen Thematik ab: „Die posthumen Reisen des Anton B.“ Die allerletzte Reise Bruckners sollte die Überführung seines Leichnams von Wien nach St. Florian sein, wo Bruckner auf eigenen, testamentarisch bereits 1893 belegten Wunsch in einem Sarkophag in der Gruft unter seiner Orgel begraben liegt.

## BESPRECHUNGEN

CLAUDIO BACCIAGALUPPI: *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 306 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 14.)*

Der Gegenstand von Claudio Bacciagaluppi Dissertationsschrift ist die in Neapel verbreitete *Messa concertata* zur Zeit der Habsburgischen Herrschaft in den Jahren 1706 bis 1734. Durch die Untersuchung zahlreicher Handschriften im ganzen europäischen Raum und die daraus gezogenen Rückschlüsse für die jeweiligen Liturgien lässt sich das Buch als wertvolles Unternehmen einer Situierung der musiko-liturgischen Gattung in konkrete historische Kontexte verstehen. Nach einem definitorischen Abschnitt (Kapitel 1) wird der Fokus auf die Verbreitung des „Gattungstypus“ der „Neapolitanischen Messe“ in Europa erweitert. Die Zentren Rom, Prag und Dresden (Kapitel 2 und 3) bilden hierbei die wichtigsten Untersuchungsräume. Das Kapitel 4 widmet sich ausgiebig dem Messenschafter Giovanni Battista Pergolesis.

Eine gewisse Ambivalenz weist Bacciagaluppi Begriff der „Neapolitanischen Messe“ auf. Durch die intensive Einbettung der Begriffsdefinition in Beobachtungen zu Primärquellen erfährt der Leser zwar viele Details zur Liturgie und musikalischen Gestaltung ausgewählter Werke, die jedoch an wenigen Stellen zu eindeutigen Gattungsprinzipien induziert werden. Wodurch ist nach Bacciagaluppi eine Messe als neapolitanisch gekennzeichnet? Drei wesentliche Merkmale lassen sich nach Einschätzung des Rezensenten im Textverlauf wiederfinden.

Erstens wird eine Messe als neapolitanisch bezeichnet, wenn sie aus der Feder eines neapolitanischen Komponisten stammte. Der Personenkreis wird über die allgemeine Sozialisation, Ausbildung und Wirkungsdauer in der Stadt bestimmt. Am deutlichsten manifestiert sich diese Definition an dem im Buchtitel genannten Komponisten Pergolesi. Darüber hinaus erschließt sich der von Bacciagaluppi als neapolitanisch eingestufte Komponisten-Kreis nur indirekt aus dem Verlauf der Lektüre. Abgesehen von einem gewissen Verlust an Über-

sichtlichkeit, wer hierzu konkret hinzuzuzählen ist, ergeben sich einige inhaltliche Inkongruenzen. So wird auf den Seiten 20f. mit einem Bezug auf eine briefliche Äußerung Girolamo Chitis an Giovanni Battista Martini die Existenz einer nicht weiter spezifizierten neapolitanischen Kirchenmusik konstatiert. Da sich Chiti jedoch einer Nennung der intendierten Komponisten enthält, schließt Bacciagaluppi diese Lücke im weiteren Textverlauf mit Verweis auf Lexika aus der Zeit um 1800. Diese Artikel aus Werken von Martin Gerbert, Pietro Gianelli oder Alexandre Cholon behandeln aber gerade nicht die neapolitanische Kirchenmusik als solche, sondern italienische Kirchenmusik oder Kirchenmusik im Allgemeinen. So erfolgt beispielsweise die Zuordnung Johann Adolf Hasses zum neapolitanischen Komponisten-Kreis letztlich durch Bacciagaluppi selbst, nicht jedoch über den Verweis auf die Quellen. Carlo Antonio De Rosa rechnet Hasse in seinen *Memorie dei compositori di Musica del regno di Napoli* z. B. nicht zu den Neapolitanischen Komponisten. Ähnlich wie im Fall von Hasse stellt sich insbesondere bei den Musikern, die sich für längere Zeit außerhalb Neapels aufgehalten haben (z. B. Nicola Porpora, Niccolò Jommelli u. a.), die grundsätzliche Frage, inwieweit sie für neue Kompositionstechniken offen waren und somit ihren neapolitanischen Stil zugunsten neuer Anregungen hinter sich ließen. Zwar erfährt man an zahlreichen Stellen des Buchs, dass einzelne neapolitanische Messen an neue liturgische Bedingungen angepasst wurden, allerdings verzichtet Bacciagaluppi auch hier auf eine prinzipielle Diskussion.

Zweitens werden Messkompositionen als neapolitanisch eingestuft, wenn sie für einen Gottesdienst in Neapel bestimmt waren. Die Grundlage für diese Lesart erfolgt durch eine Untersuchung der jeweiligen liturgischen Messhandlung, um daraufhin Rückschlüsse für die musikalische Gattung zu ziehen. Die Bestimmung der Neapolitanischen Messe als musiko-liturgischen Gattungstypus wird vor allem in mehreren Abschnitten des ersten Kapitels (z. B. S. 24) vorgenommen. Da eine weiterge-

hende Kontextualisierung der liturgischen Praxis nur am Rande erfolgt, bleiben beim Leser auch hier Fragen offen. So erwähnt Bacciagallo beispielsweise eine liturgische Zwischenstufe zwischen der Missa solemnis und Missa lecta, die in den Diarien des Doms von Neapel als „messa bassa alla spagnola“ (S. 24) bezeichnet wird. Aber welche Funktion hat in diesem liturgischen Ordnungsgefüge die Missa cantata, die die eigentliche Stellung zwischen Missa solemnis und Missa lecta einnahm? Weitere Vertiefungen zur liturgischen Terminologie und Praxis wären bisweilen für das Verständnis hilfreich gewesen.

Drittens werden als Neapolitanische Messen diejenigen Kompositionen bezeichnet, die in der Rezeptionsgeschichte von verschiedenen Autoren als solche ausgewiesen wurden. Dieses Argumentationsmuster, wonach die Rezeption der Neapolitanischen Messe ein „gutes Argument“ für ihre Existenz sei (S. 21), erscheint nur dann plausibel, wenn die zugrunde liegenden Messen explizit mit dem Begriff der Neapolitanischen Messe gekennzeichnet wären – was aber nur ausnahmsweise der Fall zu sein scheint. Andernfalls erweist sich diese Begründung als zirkulär.

Durch eine präzisere Diskussion der verschiedenen Definitionskriterien und eine eindeutige Entscheidung für das als neapolitanisch eingestufte Repertoire a priori hätte dem Leser eine Orientierungshilfe mitgegeben werden können, durch welche die detaillierten Quellenbeobachtungen zur Verbreitung des Gattungstypus besser zu verorten gewesen wären.

Trotz der begrifflichen Ambivalenz und der offenen Fragen handelt es sich bei dem vorliegenden Buch zweifelsohne um einen zentralen Beitrag zur Kirchenmusikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Die durch die umfangreiche Quellenarbeit präsentierten Ergebnisse erweisen sich als unschätzbare Grundlage für künftige Studien zur Musik der neapolitanischen Musikgeschichte, zur Kirchenmusikgeschichte in zahlreichen Zentren Europas und zur Gattungsgeschichte der Messe im Allgemeinen. Die Arbeit fungiert darüber hinaus, gerade durch die Breite des untersuchten Quellenmaterials von über 300 Messenfazikeln, als methodisches Vorbild zur Erforschung musikalischen Kulturtransfers.

(Januar 2011)

Gunnar Wiegand

CHRISTOPH HENZEL: *Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert.* Beeskow: ortus musikverlag 2009. VIII, 445 S., Nbsp. (Ortus Studien. Band 6.)

Der Band vereinigt Studien, die im Zusammenhang mit der Erstellung des 2006 publizierten Werkverzeichnisses von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun zu Spezialfragen der Überlieferung ihrer Kompositionen entstanden. Sie sind jedoch mehr als nur Nebenprodukte der für das Verzeichnis unumgänglichen mühsamen Sucharbeit, nämlich durchaus eigenständige, streng quellenkundlich orientierte Untersuchungen wichtiger Aspekte der komplizierten Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte. Die Quellenlage zu Leben und Werk der Grauns ist schwierig: Die frühen Jahre sind kaum dokumentiert, der Notenbestand ist weit verstreut und besteht bis auf Ausnahmen nur aus Handschriften; ungesichert sind in vielen Fällen die Datierungen, die Authentizität von Werkfassungen und die Zuschreibung zu einem der Brüder. Der Autor bringt jedoch Licht in das Dunkel und erhellt über das Wirken der beiden Komponisten hinausgehend die norddeutsche Musikszene der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Im Mittelpunkt steht bedeutungsgerecht das Operschaffen Carl Heinrich Grauns. Erfasst werden im Einzelnen die Partiturabschriften aus den Bibliotheken der einstigen königlichen Hofoper, der Prinzessin Anna Amalia, der Höfe von Braunschweig-Wolfenbüttel, Hessen-Darmstadt, Mecklenburg-Schwerin, Bentheim-Tecklenburg und Stockholm sowie des musikalisch bewanderten Gelehrten Christoph Daniel Ebeling und des Gewandhauskapellmeisters Johann Gottfried Schicht. Die akribischen Recherchen vermitteln Erkenntnisse hinsichtlich des vom König bestimmten und von Graun und Hasse passend bedachten Operngeschmacks am preußischen Hof; sie erlauben aber auch den Schluss, dass sich Friedrich II. gegenüber dem Hofkapellmeister weniger autokratisch verhielt, als es bisher vermutet wurde. Im Einzelnen verfolgt werden die weit ausstrahlenden Aktivitäten des ‚offiziellen‘ Hofnotisten J. G. Siebe und des einen breiten Abnehmerkreis bedienenden Kopisten Johannes Ringk, ferner die Unterschiede in der Sammelpraxis fürstlicher und bürgerlicher Liebhaber. Der Funktionswandel der Abschriften vom

aufführungsdienlichen Gebrauchsgegenstand zu einem hohen Wertschätzung erfahrenden reinen Studien- oder Bewahrungsobjekt ist gut nachvollziehbar. Auch die Vielzahl nachgewiesener Arien- und Klavierauszüge und instrumentaler Arrangements, einschließlich der frühen Gambenbearbeitungen für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, rechtfertigt die Feststellung, dass Grauns Opernmusik über Jahrzehnte hinweg als Inbegriff des guten Geschmacks und Vorbild einer ausdrucksvollen, auf emotionales Hören ausgerichteten Tonkunst wahrgenommen wurde, die ihre Wirkung auch außerhalb des ursprünglichen Darbietungskontexts zu entfalten vermochte. Der kurze Exkurs über die „schöne Melodie“ fordert dazu heraus, dem empfindsamen Melodieideal und seiner anthropologischen Dimension nachzugehen und Grauns Verwirklichung mit derjenigen anderer Hauptmeister des 18. Jahrhunderts zu vergleichen.

Die Instrumentalwerke der Brüder Graun, bestehend vornehmlich aus Opern- und Konzertsymphonien, Solokonzerten und Trios mit obligatem Cembalo, spielten in exklusiven Konzerten des Berliner Hofes und der Nebenhöfe sowie im regen privaten und öffentlichen Musikleben der preußischen Hauptstadt eine wichtige Rolle. In den Notenbibliotheken adeliger wie bürgerlicher Kenner und Liebhaber gehörten sie bis Ende des 18. Jahrhunderts zum Kernbestand eines spezifisch norddeutschen und vor allem von Berliner Komponisten beherrschten Repertoires. Dies gilt zum Beispiel für die vom Autor rekonstruierten Sammlungen von Benjamin Itzig und seiner Schwester Sarah Levy, die repräsentativ für die Teilhabe der jüdischen Elite am Kulturleben sind, und es erklärt auch die große Zahl an eruierten Grauniana in schwedischen Notenbeständen. Unbedingt ist der Mahnung des Autors beizupflichten, dass diese offenbar einst bewunderte Musik nicht mit dem Maßstab ihres Beitrags zum Wiener klassischen Stil zu messen, sondern allein aus den eigenen Voraussetzungen und Intentionen heraus zu bewerten sind. Die exemplarische Analyse einer Symphonie – die keinem der beiden Brüder eindeutig zugeschrieben werden kann – lässt ebenso die formale und satztechnische Nähe von Opern- und Konzertsymphonie wie die selbstständige, zur eigenen Idiomatik tendierende Weiterführung

eines als normativ akzeptierten Modells italienischer Herkunft erkennen. Dem angedeuteten Einfluss Tartinis auf die zahlreich in Dresden erhaltenen spieltechnisch anspruchsvollen Violinkonzerte und -sonaten J. G. Grauns sollte in Zukunft noch genauer nachgegangen werden.

Die geistliche Musik der Brüder Graun ist trotz ihrer gleichfalls weiten Verbreitung spärlich überliefert; daher ist die Beschränkung auf zwei Hauptwerke des Hofkapellmeisters sinnvoll und zudem politisch-kulturell aufschlussreich. Die Anlässe und die Häufigkeit der nachgewiesenen Aufführungen belegen, dass das *Te Deum* und erst recht das berühmte Passionsoratorium *Der Tod Jesu* den Status einer preußisch-nationalen, die Schichten und wohl auch Konfessionen übergreifenden Identifikationsmusik erlangten.

Die intensiven Archivforschungen und Quellenstudien bestechen nicht nur durch die Überfülle neuer Fakten und ihre kritische Auswertung, sondern auch durch die souveräne Verknüpfung der perfekt beherrschten philologischen und musikanalytischen Methoden mit aktuellen Ansätzen einer pluralistisch-integrativen Kulturgeschichte. So setzt der Autor unübersehbare Wegmarken für die wünschenswerte weitere Erkundung der Berliner und der norddeutschen Musikkultur, die zu lange im Schatten einer auf den Süden, auf Mannheimer ‚Vorklassik‘ und ‚Wiener Klassik‘, konzentrierten Historiografie gelegen hat. Ihren unbestreitbaren Wert behalten die Studien auch dann, wenn man der resümierenden Kennzeichnung der Hervorbringungen der friderizianischen Epoche als „Berliner Klassik“ nicht folgen möchte. Gewiss sind wesentliche Kriterien eines relational verstandenen Begriffs von Klassik im Werk der Grauns gegeben: musterhaftes Gelungensein, unmittelbare Zugänglichkeit, breite Akzeptanz sowie Bewahrungs- und Denkmalswürdigkeit. Nicht zu bestreiten ist zudem das retrospektive Bewusstsein einer neuen, die vorherige überbietenden Epoche bei maßgeblichen Zeitgenossen des späten 18. Jahrhunderts. Dennoch war die exemplarische Geltung zeitlich und räumlich wohl doch zu begrenzt, als dass sich eine anhaltende wirkungsgeschichtliche, wirklich kanonische Tradition hätte bilden können. Jedoch schmälert der Vorbehalt gegen eine – trotz der mo-

mentanen Konjunktur lokalgeschichtlich orientierter kulturwissenschaftlicher Arbeiten – fragwürdige Etikettierung in keiner Weise die eminente geschichtliche Leistung der Grauns. Schon gar nicht stellt er Henzels großes Verdienst ihrer umfassenden Offenlegung und behutsam abwägenden Einschätzung in Zweifel. Mit dem gewichtigen, durch hilfreiche tabellarische Übersichten, Register und Notenbeispiele bereicherten Band erweisen sich die „Ortus Studien“ des aufstrebenden Musikverlags erneut als wissenschaftliche Publikationsreihe von hohem Rang.

(Januar 2011)

Wolfgang Ruf

*D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe.* Hrsg. von Damien COLAS und Alessandro DI PROFIO. Wavre: Éditions Mardaga 2009. Band 1: *Les pérégrinations d'un genre.* 346 S., Abb., Nbsp. Band 2: *La musique à l'épreuve du théâtre.* 532 S., Abb., Nbsp.

In seiner Einleitung zum ersten, der Verbreitung der italienischen Oper gewidmeten Band mit 15 Artikeln begründet der Herausgeber Alessandro Di Profio deren Erfolg mit zwei Phänomenen: mit dem Opernitalienisch als Koine in Europa (seit dem späten 18. Jahrhundert auch in außereuropäischen Ländern) und durch die Beteiligung von nicht in Italien geborenen Komponisten an ihrer Produktion. Außerdem verweist er auf die Bedeutung der reisenden Sänger als ‚Botschafter‘ der italienischen Oper, die durch ihren willkürlichen Umgang mit dem Werk – etwa das Ersetzen von Arien – zu ihrem Erfolg an Opernhäusern beitragen. Die Einleitung spiegelt insbesondere auch Ergebnisse der Forschungen von Lorenzo Bianconi. Mit ihrem Beitrag zu den verschiedenen Kalendern Venedigs und deren Abhängigkeit von Kirchenfesten sowie zu dem noch bis weit ins 19. Jahrhundert reichenden, aus dem 17. Jahrhundert stammenden Verlauf der Spielzeiten liefert Eleanor Selfridge-Field eine Basis für die Korrektur der Datierung vieler Opernaufführungen. Michael Klaper legt die politischen und künstlerischen Umstände der Aufführung von Francesco Butis und Luigi Rossis *Orfeo* in Paris aufgrund wichtiger neuer Quellenfunde dar und begründet die Transformation der „Tragicomedia per musica“ in eine französische „altertümliche“ „Tragi-comédie“ (die

se verlangte jedoch gesprochenen Text) und dann durch Pierre Corneille in eine nicht aufgeführte Maschinentragödie.

Theater-, Oratorien-, Opern- und ‚Serenate‘-Aufführungen im Spannungsfeld zwischen politischer Abhängigkeit von Spanien, kulturellem Einfluss durch die diplomatische Vertretung Portugals in Rom, religiösem Terror und Säkularisierung vor dem Hintergrund durch das Erdbeben von Lissabon verloren gegangener Quellen erörtert Manuel Carlos de Brito, während Ennio Stipevic die Verbreitung der italienischen Oper (u. a. durch italienische Opertruppen) und ihre Rezeption in Gestalt der literarischen Beschäftigung im Gebiet der unter der politischen Autorität Venedigs stehenden Ostküste der Adria aufzeigt.

Eingehend behandelt Michael Walter die politisch-dynastischen, finanziellen und künstlerischen Bedingungen für die Aufführungen italienischer Opern in Dresden sowie deren Abhängigkeit von Wien. Sein Ergebnis ist ernüchternd im Hinblick auf Dresden als einer ihrer Hochburgen nördlich der Alpen. Dinko Fabris arbeitet die literarischen und ikonografischen Quellen des europäischen Rufs von Leonardo Vinci auf, hätte allerdings die deutschen Quellen von einem des Deutschen mächtigen Kollegen Korrektur lesen lassen sollen, um einige hanebüchene Fehler zu vermeiden. Michèle Sajous-D’Oria stellt die an Italien orientierten Theaterbauten des 18. Jahrhunderts in Frankreich dar (und wäre in einer Angabe zu korrigieren: Das Festspielhaus in Bayreuth wurde in den Jahren 1872–1875, nicht 1876 erbaut). Einer der Schwerpunkte von Melania Bucciarellis „Senesino’s path to madness“ ist die Erörterung von Gestik, Blick und Mimik und ihrer Interaktion beim Vortrag der Arie „Ombra cara“. Anknüpfend an vorausgehende eigene Publikationen analysiert Damien Colas gemeinsam mit Di Profio die ornamentierte Version der Rondò-Arie „Rendi, o cara“ von Sarti durch den Kastraten Luigi Marchesi. Wiedergegeben werden hier auch die beiden Fassungen der Singstimme (Sarti und Marchesi) in der vollständigen Partitur.

Die Transformation von Opéras-comiques und Opere buffe in Zarzuelas, von französischen Dramen in Sainete, von Dramme per musica Metastasios in gesprochene Dramen ist charakteristisch für das spanische Theater in

der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ausgehend von der Krise im Jahre 1759 nach dem Tod Ferdinandos VI. und Farinellis Weggang aus Madrid stellt José Máximo Leza die Entwicklung und die Grundzüge der Reform des Musiktheaters unter dem Einfluss von Aufklärern (besonders Graf Arandas und seines Kreises) dar und gibt zahlreiche Repertoire-Übersichten. Als Librettist und Übersetzer spielte Ramón de la Cruz eine herausragende Rolle. Exemplarisch werden *Les moissonneurs* versus *La espigadera* (ohne die Musik Dunis), *Il tutore burlato* versus *La madrileña o el tutor burlado*, letzteres Werk in verschiedenen Fassungen für den Hof und die Stadt, unter Einbeziehung spanischer Elemente behandelt.

Am Beispiel von Metastasio's *Demetrio* demonstriert François Lévy die „Kontamination“ dieses Librettos mit verschiedenen französischen Stücken (*Don Sanche d'Aragon* von Corneille, *Bérénice* von Racine, *Astrate, roi de Tyr* von Quinault, auf S. 237 versehentlich *Rotrou* zugeschrieben, außerdem *Astarto* von Zenò), erwähnt die Einfügung neuer Episoden in derartigen Adaptationen und macht plausibel, dass Metastasio angesichts seines Publikums von Kennern und Gebildeten mit der Intertextualität gespielt habe und die Erneuerung der Stoffbehandlung bzw. Dramatisierung demonstrieren wollte.

Isabelle Moindrots Überlegungen zum Perspektivwechsel von der Illusion zur Ambiguität in der italienischen Dramaturgie werden an Händel und an Mozart, also ausgerechnet an Ausnahmeerscheinungen auf dem Gebiet der italienischen Oper, demonstriert. Ausgehend von meist allgemein bekannten Tatbeständen bewegt sich Moindrot auf dem Grat konkreter Analyse und abgehobener Thesen. Sehr interessant sind die Beobachtungen zu Da-capo-Arien und Monologen, die sie als virtuelle Dialoge bezeichnet. Ambiguität bei Mozart – die Neuorientierung sei durch die Revolution ausgelöst – bedeutet ihr zufolge, dass die moderne Dramaturgie den Zuschauer seiner eigenen Interpretation des Geschehens überlässt. Barbara Nestola trägt Fakten zur Aufnahme und Publikation italienischer Arien und Kantaten in Paris und die Schauplätze ihrer Aufführungen durch französische Sängerinnen und Sänger zusammen. Warum erscheint Gasparinis *Antiocho* auch als *Anthiocus*? Die Bezeichnung der

Académie royale de musique als „Royal Academy“ ist gerade in einem englischsprachigen Beitrag irreführend. Catherine Massip untersucht den Bestand italienischer Musik in der königlichen Bibliothek – sie argumentiert gegen das bisher geltende Urteil, nur die Stadt Paris habe die italienische Musik geschätzt – und die jeweils sehr spezifischen Musikalienbestände von Dilettanten: des Barons Grimm (der mit Jean-Jacques Rousseau musizierte), des Jean-Joseph de la Borde, des Steuerepächters Boutin und die Sammlung Clermont d'Amboise. Margaret Murata bietet einen Einblick in die verwirrende Geschichte der Publikation italienischer Arien in italienischen (u. a. *Arie antiche*), französischen (*Gloires d'Italie, Échos d'Italie*) und englischen (u. a. *Gemme d'antiquità*) Anthologien sowie über deren Herkunft, Dependenz und Überlieferung.

Der zweite Band mit 29 Artikeln ist den Beziehungen zwischen den unterschiedlichen in Italien und Frankreich praktizierten Dramaturgien gewidmet. Damien Colas stellt in seinem einleitenden grundlegenden Beitrag, gestützt auf Arbeiten u. a. von Dahlhaus, Klotz und Bianconi, die Entwicklung der Dramaturgie in beiden Ländern und ihre Beziehung vom 17. bis 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund der jeweiligen kulturellen Identität dar. Hierbei werden die Rolle und Funktion der fixen Form der Da-capo-Arie und ihrer Ornamentierung, des ‚Largo concertato‘, des Monologs sowie die vorhandene oder fehlende Kommunikation im Duett untersucht. Bei der Erörterung des in Frankreich verbreiteten Topos der italienischen ‚Maßlosigkeit‘ vor dem Hintergrund der Temperierung durch die Vernunft hätte man auf die höfischen Erziehungslehren und ihre lang anhaltende Wirkung verweisen können, in denen von den drei Stilen Monteverdis nur der ‚Stile temperato‘ empfohlen wird, da die beiden anderen – der ‚Stile concitato‘ und der ‚Stile molle‘ – in der höfischen Gesellschaft wegen der von ihnen ausgelösten Konflikte zu vermeiden und deshalb verboten sind. In seinem zweiten Aufsatz liefert Klaper zahlreiche neue Einsichten in die Geschichte von Cavallis *Ercole amante/Hercule amoureux*, insbesondere in die in erster Linie politisch motivierte Verwandlung des Stoffes und der Figur des Herkules in der Übersetzung des Librettos, die zugleich eine deutliche Kritik an Francesco Buti impliziert. Wäh-

rend er in seinem ersten Aufsatz Zitate im englischen Haupttext in der Originalsprache zitiert, erscheinen sie hier in englischer Übersetzung und in der Originalsprache in den Anmerkungen. Einen Aufsatz über eine Thematik aus italienischer und französischer ‚Literatur‘ in englischer Sprache zu publizieren, ist dem Bemühen um die angelsächsische Leserschaft geschuldet, aber nicht besonders für diesen Gegenstand geeignet. Da es vielfach um Carlo Vigarani geht, hätte es nahe gelegen, die 2005 erschienene Vigarani-Monografie von Jérôme de La Gorce zu zitieren. Huub van der Linden gibt aufgrund des Studiums handschriftlich erhaltener Übersetzungen (u. a. im Ranuzzi-Archiv) einen neuen Einblick in das Repertoire übersetzter französischer Tragödien und deren Auführungen durch und in Adelskreisen in Bologna zwischen 1682 und 1709. Sie stellen eine wesentliche Voraussetzung für die Opernreform dar, denn Zeno stand in Kontakt zu den Bologneser Kreisen. Bertrand Poro beschäftigt sich mit der *Cid*-Bearbeitung von Giovanni Jacopo Alborghetti und Jean-Baptiste Stuck für Livorno besonders vor dem Hintergrund dynastischer Konstellationen. Reinhard Strohm's Aufsatz geht wie in seinem Buch *The Operas of Antonio Vivaldi* auf die Libretto-Fassungen französischer Tragödien, ausgehend von einem Überblick über Übersetzungen seit 1651, für Vivaldi ein und nennt auch solche, die zweifelhaft sind. An vier unterschiedlich gelagerten Fallstudien – *Sémiramide*, *Teuzzone*, *Atenaide*, *La Candace* – illustriert er, wie vielschichtig die Beziehungen zwischen den entsprechenden Tragödien von Nicolas Mary, Thomas Corneille/Jean Racine, Joseph de Lagrange-Chancel und Pierre Corneille sind.

Francesca Menchelli-Buttini zeigt die Kontamination von Metastasio's *Clemenza di Tito* mit Corneilles *Cinna (ou la clémence d'Auguste)*, Racines *Andromaque* sowie seiner eigenen *Olimpiade* die verschiedenen Strategien zur Motivation der Rache (auch in Dormont de Belloys auf Metastasio basierendem *Titus*) und Hasses spezifischen Umgang mit dem Libretto in seinem *Tito* von 1759 auf. Die Rezeption in Gestalt der Übersetzungen von Rousseaus *Pygmalion* und deutscher Melodramen sowie italienische Neuschöpfungen, von denen die Musik nur zweier Stücke erhalten ist, erörtert Lucio Tufano. Der systematische Überblick über

die Anzahl der Musikstücke und ihre Rolle und die Aufführungsgelegenheiten dieser Werke wird ergänzt durch die exemplarische Behandlung von Alessandro Pepolis Textbuch *Pandora*, das entgegen der Empfehlung des Theoretikers Jean-Baptiste Dubois auch dramatische Dialoge enthält, Modell für einige der *Pandora* nachfolgende italienische Melodramen.

Manfred Hermann Schmid weist darauf hin, dass Mozart in Wien französische Opernpartituren besonders wegen ihrer dramatischen Effekte studierte, die er in der italienischen Oper u. a. wegen der fehlenden Beteiligung des Chores an der Handlung vermisste. Gegenüber dem Libretto Metastasio's hat der Librettist Caterino Mazzola in *La Clemenza di Tito* bereits drei sehr ausgeklügelte Nummern mit Beteiligung des Chores neu eingefügt, aber erst in der Vertonung Mozarts wird der Chor nach dem Vorbild der ‚Tragédie lyrique‘ (wobei Schmid Vorbilder nicht konkretisiert) zur handelnden Person. Besonders hervorzuheben ist sein Nachweis der kirchenmusikalischen Nähe des Chores im Finale des II. Akts, die er als Verdeutlichung der Harmonie zwischen dem Volk und Gott und darüber hinaus bei dem Wort „felicità“ aufgrund einer terzlosen Kadenz als Hinweis auf das „Sacrum Romanorum Imperium“ interpretiert.

Ausgehend von Ranieri Calzabigis heftiger Kritik an Metastasio gibt Bruce A. Brown einen Überblick über Theateraufführungen in aristokratischen Kreisen und Salons in Wien und über deren Initiatoren und Berichterstatter. Er weist auf das vielfältige ‚internationale‘ Theaterangebot in Wien hin und zeigt zahlreiche von französischen Stücken ausgehende Anregungen auf. Der Fall von Leporellos Arie „Nella bionda egli ha l'usanza“ in *Don Giovanni*, der Molières *Dom Juan* viel verdankt, offenbart das Verfahren, das Lévy als Kontamination bezeichnete. Brown weist wie Lévy auf vom gebildeten aristokratischen Publikum erkannte und goutierte Anspielungen auf bekannte Stücke in Dramen oder Opern hin. Bei der Untersuchung dreier für Wien geschaffener Opern buffe nach französischen Komödien (*Il finto cieco* von Da Ponte/Gazzaniga, im Gefolge davon *Il burberlo di buon core* von Da Ponte und Martín y Soler und *Democrito corretto* von Gaetano Brunati und Dittersdorf) legt Paolo Russo den Schwerpunkt auf die Finali und die darin gegenüber

den französischen Komödien ergänzten Episoden. Während Da Ponte Paisiellos Modell des Finale in seiner Adaption einer Intrigenkomödie folgt, geht Brunati in seiner Adaption einer Charakterkomödie in Annäherung an die Opera semiseria einen neuen Weg. Die eine Strategie führt im Finale zur Klimax durch das größtmögliche Durcheinander der Beziehungen der Personen untereinander, in der anderen wird durch ein unerwartetes Ereignis eine pathetische Klimax herbeigeführt, in der die verschiedenen Emotionen der Personen eine erhabene, wenn nicht sogar eine tragische Einfärbung erhält, die ebenso auf die Opera seria einwirkt wie auch von dieser beeinflusst ist. Russo führt diese Annäherung, die in den 1790er Jahren und zu Beginn des 19. Jahrhunderts charakteristisch für die venezianische Farsa werde, auf die Adaptation französischer Komödien zurück.

Ausgangspunkt von Michel Noirays Überlegungen ist die geringe Zahl französischer Komödien als Vorlagen für Opern buffe. Am Beispiel von Néricault Destoches' *La force du naturel* und Giovanni Bertatis Libretto *Le vendemmia* für Giuseppe Gazzaniga weist er die notwendigen Veränderungen nach, so etwa die Anpassung an die Rollentypologie der Buffa, die Typisierung adeliger Personen und die Standardfinali mit ihren vorfabrizierten Bausteinen, die eine große Distanz zum Ausgangsstück schaffen. Nach der Analyse weiterer Paare französischer Komödien und Opern-buffe-Libretti – als freie Adaptationen und partielle Anlehnungen bezeichnet –, der Diskussion der Vorlage von Bertatis *Il convitato di pietra* sowie des ‚Plagiats‘ Da Pontes (*Il dissoluto punito*), einer neu entdeckten Entlehnung aus Molières *Dom Juan* bei Da Ponte (Sextett in II, 7 nach Molière IV, 7), und Beaumarchais'/Paisiellos *Barbier de Séville* begründet Noiray die Hindernisse für derlei Übernahmen. Dem in der Theorie begründeten ästhetischen Korsett der französischen Komödie steht die „außer sich stehende Komödie“ der Opera buffa entgegen, die Noray z. B. an der Verleugnung und heftigen Kritik an der eigenen *Buona figliola maritata* Goldonis belegt.

Francesco Izzo weist an *Le nozze di Figaro* von Gaetano Rossi und Luigi Rossi die inhaltliche und formale „Romantisierung“ von Beaumarchais' *Les noces di Figaro* und die Bezie-

hung zu Mozarts Meisterwerk nach. Zwei Kriterien – die spezifischen Wünsche des Komponisten und die Anpassung an Konventionen der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts – sind für Philipp Gossett maßgeblich für die Transformation von französischen Stücken zu Libretti für Rossini, in der *L'italiana in Algeri* z. B. die Verlängerung von Ensembles oder die Textergänzung für das Tempo di mezzo einer solita forma, in *Ermione* u. a. die Einfügung einer Cavatine für Giovanni David, in *Tancredi* die Behandlung eines Duetts. Gossett betont, dass Rossini nicht schematisch verfähre und auch vom Librettotext abweiche. Helen Greenwald stellt die auf der sehr erfolgreichen gleichnamigen Tragödie aus dem Jahre 1762 von Dormont de Belloy basierende *Zelmira* von Andrea Leone Tottola und Rossini in den Kontext der „Rettungsopern“ (einige Fehler im Zitat aus *Zelmire*, S. 247). Sie zieht bildliche Darstellungen heran, von denen vermutlich die Anregung für die Wahl der neuartigen Thematik der Vater-Tochter-Beziehung (und die Brustfütterung des in einem Verlies versteckten Vaters) ausging und unterstreicht darüber hinaus den Einfluss von Diderots Konzeption der bürgerlichen Tragödie. Paolo Fabbri untersucht die strukturelle Kontamination im Bereich der musikalischen Gestaltung in den vor 1835 entstandenen Opern Donizettis – die ‚Morphologie‘ von Stücken, Strophengesängen wie Romanze und Dialogbarkarole, Tanzrhythmen in und durch Bühnenmusik in Introduktionen und Phänomene der Couleur locale und historique.

Der von Abramo Basevi als revolutionär bezeichnete *Lucrezia Borgia* von Romani und Donizetti und dreier nachfolgender Libretti mit gleichem Stoff nimmt sich Sebastian Werr an, der betont, Victor Hugo sei mit seinem gleichnamigem Drama an die Grenze der Wertennormen in Frankreich gegangen. Romani und seine Nachfolger mussten wesentliche Eingriffe vornehmen, um ihr Libretto für die Zensur akzeptabel zu machen. Entgegen der klassizistisch geprägten Ästhetik und Ethik, die sowohl die Literatur als auch das Theater in Italien bestimmte – Werr verweist auf die unterschiedliche gesellschaftliche Rolle der italienischen und der besonders in Italien als modern, aber auch als unmoralisch eingeschätzten französischen Literatur des 19. Jahrhunderts – teilten Donizetti und Verdi das Ziel, durch die Dar-

stellung großer Emotionen gerade bei solchen Stoffen unsterbliche Meisterwerke zu schaffen.

Das Verhältnis zwischen Eugène Scribes und Aubers Philtre mit ihren Commedia-dell'arte-Figuren und Romanis und Donizettis *L'elisir d'amore* stellt Mark Everist dar, der auch das Rätsel der Dabadie-Brüder entwirrt, die unterschiedliche Bewertung der Opern in Italien und Frankreich erörtert und (nur) periphere musikalische Beziehungen zwischen beiden Opern nachweist. Ausgehend von einer Inhaltsangabe und der Situierung des Stoffes des Melodrams *La nonne sanglante* von Auguste Anicet-Bourgeois und Julien de Mallian diskutiert François Giroud die aufgrund der Zensur und der Gattungsänderung von Salvatore Cammaranos vorgenommenen notwendigen Veränderungen in dem Libretto für Donizettis *Maria de Rudenz*, deren Titelheldin für ihn eine der erstaunlichsten Frauenrollen des Komponisten darstellt. Ryszard Daniel Golianik widmet sich der Oper *Ruy Blas* des Rossini-Freundes und -Enthusiasten Giuseppe Poniatowski. Ausgehend von einem Überblick über die Opern des polnischen Prinzen zeigt er die Abweichungen des Librettos Cassiano Zaccagninis von Hugos Drama – insbesondere das Fehlen der politischen und sozialen Problematik und des grotesken Humors – und die stilistische Nähe zur Musik Rossinis auf. Bei einer Arie allerdings die Figurenlehre zu bemühen, erscheint anachronistisch. In dem Beitrag von Gloria Staffieri geht es um den von Hugo als populäres nationales Drama konzipierten *Angelo, tyran de Padoue*, den Gaetano Rossi für Mercadante in das Libretto *Il giuramento* transformierte. Sie weist die Beziehung zwischen beiden Werken, die musikalische Besonderheit der als revolutionär bezeichneten Oper und die politische Bedeutung der „*storia passate*“ für die „*storia presente*“ Italiens nach. Einen völlig anderen Weg als alle anderen Autoren beschreitet Gérard Loubinoux, der gemeinsame ‚Motive‘ zeitlich entfernter literarischer Werke in Zusammenhang mit Opern Puccinis stellt (einschränkend schreibt er „vielleicht“): so u. a. die „Poesie des Raumes“ in *La Bohème*, Rondine, *Il tabarro* und *Madame Butterfly* ähnlich wie bei Balzac und Pierre Loti (*Mme Chrysanthème*), Wärme und Kälte in *La Bohème* wie in *Manon* bei Prévost, die Stadt Paris als modernes Babylon in *La*

*Bohème* und in *Il tabarro* von Prévost oder die Annäherung der *Tosca* an Elemente von Stendhals Italienbild. Luísa Cymbron besichtigt vor der Kulisse der Oper in Portugal im 19. Jahrhundert ein „Zufallsprodukt“ von José Francisco Arroyo, die Oper *Bianca di Mauleon* nach einem französischen Roman aus dem Jahre 1835, und weist ihre Nähe zu *Lucia di Lammermoor* nach. Für Marco Beghelli, der auf die nur selten anzutreffende Originalität von Opernstoffen hinweist und die lange Tradition der Abhängigkeit der italienischen Librettistik von bekannten Stoffen aus dem Bereich des französischen Theaters oder sogar von französischen Übersetzungen Shakespeares belegt – mindestens 60 Aufführungen qualifizieren die Stücke zur Umwandlung in ein Libretto, so ein Bonmot –, ist die bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs dominante Vertrautheit mit dem Französischen in Italien ein wichtiges Motiv. Die Überlegenheit der Opern gegenüber den zugrunde liegenden Theaterstücken wird vor allem mit den bekannten Argumenten Shaws und Buddens – die größere ‚Glaubhaftigkeit‘, die größere Intensität, Unmittelbarkeit, Expressivität und Stilhöhe (Auden) der Opern begründet. Wenn Beghelli allerdings die Verblasung von Dramen gegenüber ihrer Fassung als Oper beobachten will, dann geht er nur von den bekannten Meisterwerken Verdis, Puccinis oder anderer aus, nicht von gescheiterten ‚Veroperungen‘ und den ihnen zugrunde liegenden Dramen. Zuletzt plädiert er dafür, diese Art von Libretti nicht als „Reduzierung“, sondern als originale Schöpfungen anzusehen.

Der Frage nach der Beziehung zwischen Zolas Theorie des Naturalismus und seines Theaters zu Puccinis *Tabarro* und Malipieros *Sette canzoni* geht Antonio Rostagno vor dem Hintergrund nach, dass kein italienischer Komponist des Verismo eine Thematik Zolas in einer Oper übernommen hat. An dem Duett Giorgetta-Luigi in *Tabarro* belegt er verwandte Charakteristika zu Zolas Naturalismus: die Bedeutung des Ambiente („determinismo ambientale“ Zolas sei in der Tonart cis-Moll gegeben) oder die „Rotationsstruktur“ bei Puccini, das neurotische Verhalten („Struktur der neurotischen Variation“). In Malipieros erster Szene der *Sette canzoni*, einem Werk, in dem die melodramatische Tradition Italiens „auf Null gesetzt“ sei, wird der sich parallel zur bzw. un-

abhängig von der Szene entwickelnde Orchestersatz mit seinen Wiederholungen als Degenerierung der Neurose zur Psychose gedeutet. Die Frage Edward T. Cones, wessen Standpunkt die jeweilige Dramatis persona vertrete: die eigene, die des Sängers oder die des Komponisten/Librettisten, stellt er erneut zur Diskussion.

In seinem Beitrag zu *L'amico Fritz* erörtert Jesse Rosenberg zunächst die positive Darstellung der Juden in den Erzählungen Émile Erckmanns und Alexandre Chatrians dar, bevor er besonders die Rolle des Rabbinen David in der Erzählung (1864) und dem Theaterstück *L'ami Fritz* (1876) untersucht. Im Libretto für Mascagnis Oper fehlen viele religiöse Referenzen, aber auch eine Motivation für die Beibehaltung von Zitaten aus dem neuen Testament aus dem Mund des Rabbinen. Der philosemitische Hintergrund des Stoffes und die Absicht, David als Beispiel eines Reform-Juden zu präsentieren, hat die Wahl der Oper für eine Benefizvorstellung jüdisch-reformierter Organisationen für Aufführungen in New York 1890 bestimmt, während Mascagni aus politischen Gründen in seiner Einspielung der Oper 1942 den Rabbinen durch „Dottore“ ersetzte. Die Vertonung bzw. Bearbeitung zum Libretto von Cyrano de Bergerac scheiterte lange Zeit an den exorbitanten Forderungen Edmond Rostands. Erst die wohlhabende Sängerin Mary Garden ermöglichte das Libretto von Henri Cain, dessen Vertonung Arthur Honegger aufgab, so dass Franco Alfano – zweisprachig und mit der französischen und italienischen Kultur gleichermaßen vertraut – seine Vertonung für beide Sprachen vornahm. Carlos María Solare zeigt das Verhältnis zwischen Rostands Stück und dem Libretto von Cain und die Behandlung der formal unterschiedlichen Verse in der Vertonung auf. Bernard Banoun widmet sich Enrico Goliscianis Libretto der komischen Oper *L'amore medico/Der Liebhaber* als Arzt nach Molières *Amour médecin* und legt Ermanno Wolf-Ferraris Musik-Ästhetik und -Ethik, seine Vorstellungen von der Aufgabe der Komik und von einer zeitgenössischen komischen Oper dar. Diese Oper ist für Banoun das Beispiel eines dreifachen Transfers: eine französische Komödie, für Italien vertont und in Deutschland erfolgreich. In den beiden letzten Artikeln des Bandes von Sylvain Samson und Ivan di Lillo geht es um Dallapiccolas *Il volo di notte* und *Il Prigionie-*

*ro*. Samson stellt ins Zentrum seiner Überlegungen das dialektische Wortpaar Schatten und Licht und die damit verbundenen Vorstellungen, mit denen der Komponist eine bedeutungsvolle Thematik in Villiers de l'Isle Adams *La torture de l'espérance* und in Saint Exupéry's *Vol de nuit* aufgriff. Auch Di Lillo beschränkt sich auf das allerdings sehr viel weiter gehende Studium der beiden Libretti, die er als Werke in Fortsetzung bzw. als Dyptichon interpretiert. Er belegt Gemeinsamkeiten und Abweichungen von den genannten literarischen Vorlagen (und Victor Hugos Gedicht „La rose de l'infante“) und sieht die Konfrontation zweier Typen von Männlichkeiten, einer absoluten Autorität und (s)eines wehrlosen Opfers, als fundamentales Thema der Geschichte Italiens an, also nicht nur als Auseinandersetzung mit dem Faschismus.

Mit den beiden Bänden, die jeweils mit einem farbigen Abbildungsteil und einem Register ausgestattet sind, ist es den Herausgebern gelungen, einen außerordentlich wichtigen und neuen Überblick über den französisch-italienischen Kulturtransfer auf dem Gebiet des Theaters und der Oper zu präsentieren. In der umfangreichen Bibliografie der beiden Bände vermisst man wichtige deutschsprachige Titel, die auch die Thematik der italienischen Oper behandeln; so sind z. B. keine Publikationen von Silke Leopold und auch nicht die vier der Oper gewidmeten Bände des *Handbuchs der musikalischen Gattungen* darin aufgenommen. Bei der Herstellung des Notensatzes sind einige Regeln, etwa der Unterschied zwischen Trennungsstrich und Strich, der die Silbenzuordnung zu mehreren Tönen bestimmt, nicht beachtet. Bei mehrsprachigen Bänden stellt sich immer die Frage der Einheitlichkeit der Formalia (Stelle der Anmerkungsziffern, Zitate in der Originalsprache, in Übersetzung mit oder ohne Wiedergabe des originalen Wortlauts in Anmerkungen etc.), aber im vorliegenden Band hat man offenbar darauf keine Mühe verwendet, nicht einmal in Artikeln derselben Sprache.

(August 2010)

Herbert Schneider

*Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800.* Hrsg. von Marcus Chr. LIPPE. Kassel: Gustav

Bosse Verlag 2007. IX, 381 S., Abb., Nbsp. (Köln-er Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

Der Band enthält die Referate einer Tagung, die das Kölner DFG-Projekt „Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“ aus Anlass der ersten modernen Wiederaufführung von Joseph Weigls Oper *Die Schweizer Familie* veranstaltete. Beleuchtet wird das Spannungsfeld zwischen französischer und italienischer Oper, in dem sich das ursprünglich kaum eigenständige deutschsprachige Musiktheater befand. Um 1800 – so die Kernaussage des Bandes – setzte in Deutschland eine sprunghafte Entwicklung ein, bei der zahlreiche formale und stilistische Experimente zu verzeichnen waren und in der die vielfältigen ausländischen Vorbilder zu etwas Neuem amalgamiert wurden.

Einleitend ordnet Sieghart Döhring die Rezeption italienischer Opern in einen umfassenden ideen- und gattungsgeschichtlichen Kontext ein und beleuchtet das für deutsche Bühnen komponierte Œuvre italienischer Komponisten. Dieses stellte bereits ein Auslaufmodell dar; im 19. Jahrhundert waren dann kaum noch Komponisten aus Italien an deutschen Höfen tätig. Gleichzeitig war das deutschsprachige Musiktheater – wie Thomas Betzwieser in einer Untersuchung der deutschen Opernästhetik zeigt – durch Unentschiedenheit gekennzeichnet, was die Ausbildung funktionierender Gattungen betrifft: Er konstatiert einen „Aufbruch“ der deutschen Oper, „bei dem jedoch weder Route noch Ziel klar konturiert erscheinen“ (S. 27). Das Defizitäre des deutschsprachigen Musiktheaters dieser Zeit arbeitet auch Sabine Henze-Döhring heraus, die illustriert, wie sich die Rufe nach einer eigenständigen deutschen Oper anfangs vor allem publizistisch niederschlugen, während für die Werke zwei Richtungen bestimmend blieben: „die überaus enge Orientierung an der italienischen Oper einerseits, an der französischen Dialogoper andererseits“ (S. 61). Arnold Jacobshagen deutet die deutsche Opernlandschaft um 1800 als transkulturellen Raum und liefert einen theoretischen Rahmen, um die Assimilierungs- und Amalgamierungsprozesse zu verstehen, mit denen französische und italienische Modelle beispielsweise in Beethovens *Fidelio* verschmolzen wurden. Am Beispiel von Mozarts *Zauberflöte* diskutiert Anno Mungen

die Anwendbarkeit der Theatralitätsforschung auf die Dialogoper.

Der Block „Etablierung der Gattung Oper in Deutschland“ umfasst fünf Beiträge, die allerdings nur teilweise auf den Übertitel rekurrieren: Während Christine Siegert Verbreitungswege italienischer Opern im deutschsprachigen Raum nachzeichnet, beleuchtet Panja Mücke die spezifische Situation in Dresden. Die Anfänge des deutschen Nationaltheaters stellt Norbert Oellers dar – ein Thema, das in der Tat, wie der Autor selbst eingesteht, „schon oft“ (S. 153) behandelt wurde. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung zum Wunderbaren im romantischen Opernlibretto liefert Wolf-Dieter Lange. Detlef Altenburg erarbeitet eine nützliche Typologie von Szenentypen und musikalischen Gestaltungsprinzipien in der Schauspielmusik. Weitere sechs Beiträge widmen sich dann wieder dem europäischen Kontext, vor allem Italien: Daniel Brandenburg stellt die Buffa-Rezeption in Wien dar, die sich vor allem durch die Bearbeitung italienischer Werke vollzog, während Martina Grempler einen kurzen Blick auf das Nebeneinander der verschiedenen Gattungen in Italien wirft. Am Beispiel von Opern Poißls und Weber untersucht Marcus Lippe die deutschsprachige Opernproduktion in München; Fragen der Librettistik widmen sich die Romanistinnen Mignon Wiele und Caroline Lüderssen. Michele Callela vergleicht Spohrs *Zemire und Azor* mit der französischen Erstvertonung des Librettos und arbeitet heraus, wie dieses Stück durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen musiktheatralischen Traditionen geprägt ist. Der letzte Block ist betitelt mit „Das Singspiel in Wien“, behandelt mit Joseph Weigl aber nur einen der wichtigsten Exponenten. John A. Rice ordnet dessen *Die Schweizer Familie* in den Kontext der deutschsprachigen Oper in Wien ein, während Klaus Pietschmann die Gattungs- und Stilvielfalt im musikdramatischen Schaffen des Komponisten beleuchtet. In einem umfangreichen Artikel zeichnet Rainer Cadenbach nach, wie sich die Lebenswege Weigls und Beethovens immer wieder kreuzten. Der Sammelband ist nicht allein nur würdiger Abschluss des DFG-Projekts, sondern er eröffnet auch inhaltliche und methodische Perspektiven für die weitere Forschung.

(Dezember 2010)

Sebastian Werr

MICHAEL FEND: *Cherubinis Pariser Opern (1788–1803)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 408 S., Nbsp., CD. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 59.)

Auf dieses Buch hat man lange gewartet: Mit Michael Fends Bayreuther Habilitationsschrift liegt endlich die erste deutschsprachige Monografie über den ‚französischen‘ Cherubini und ein Standardwerk über dessen in den Jahren 1788 bis 1803 uraufgeführte Opern vor, das die älteren diesbezüglichen Arbeiten u. a. von Margaret S. Selden (1951) und Stephen C. Willis (1975) weitgehend ersetzt. Dass Fend nicht die gesamte französische Theaterproduktion Cherubinis untersucht hat, sondern allein die im unmittelbaren Kontext der französischen Revolution entstandenen Opern, erweist sich auch methodisch als Gewinn: Anstatt einer pragmatischen Entscheidung für ein größeres Werkkorpus, dessen Eingrenzung keiner weiteren Begründung bedurft hätte, galt das Interesse des Autors zunächst einer „Geschichte der Gattung Oper in der revolutionären Periode in dem Wunsch, ein Symbolsystem aus ihren Erscheinungsformen zu konstruieren, die dem der synchronen politischen Ereignisse kongruieren sollte“ (S. 11). In diese Forschungsperspektive hätten sich Cherubinis spätere Musiktheaterwerke – darunter vor allem die ‚großen‘, d. h. für die Académie Impériale de Musique bzw. Académie Royale de Musique entstandenen Opern *Les Abencérages* (1813) und *Ali-Babà* (1833) – kaum angemessen integrieren lassen, zumal Cherubini in dem von Fend behandelten Zeitraum fast ausschließlich für das Théâtre Feydeau (Opéra-Comique) gearbeitet hat.

Die stringente Struktur der aus elf Kapiteln bestehenden Arbeit setzt mit einer konkurrenzlosen Darstellung des Problems der Französischen Revolution in der Musikgeschichtsschreibung ein, die die zentralen forschungsgeschichtlichen Stationen und Brennpunkte (Zentenarfeiern 1889, Erster Weltkrieg, Nachkriegszeit, Gegenwart) zunächst in chronologischer Folge skizziert, ehe der Autor die Revolutionsmusik „im langen Schatten der Wiener Klassik“ erörtert und schließlich die Perspektiven der drei im Umfeld der Revolution tätigen Komponisten Grétry, Méhul und Cherubini einnimmt. In den drei folgenden Kapiteln werden jeweils größere kulturhistorische,

musikästhetische und dramaturgische Kontexte entfaltet. Die sieben weiteren Kapitel konzentrieren sich jeweils auf Einzelwerke: *Démophoon* (1788), *Lodoïska* (1791), *Eliza* (1794), *Médée* (1797), *L'Hôtellerie portugaise* (1798), *Les Deux Journées* (1800) und *Anacréon* (1803). Beindruckend sind diese Untersuchungen nicht zuletzt aufgrund des beständigen Wechsels der analytischen Perspektiven: Während etwa bei *Démophoon* die „Retardation und Akzeleration als dramaturgisch-musikalische Techniken“ beleuchtet werden und bei *Lodoïska*, abgesehen von Aspekten der Kompositionstechnik, das Verhältnis zur Romanvorlage im Vordergrund steht, wird vor allem *Médée* minutiös, beinahe Szene für Szene musikedramaturgisch analysiert. Hier gelangt der Autor zu Erkenntnissen, die an Michel Delons Arbeiten über die Idee der Energie im späten 18. Jahrhundert anknüpfen.

In den drei umfassenden musik- und literaturtheoretischen Kapiteln setzt sich Fend mit den Begriffsbestimmungen aus Jean-Jacques Rousseaus 1768 erschienenem *Dictionnaire de musique*, der Dialektik der „Imitation des accents de la passion“ in Denis Diderots Satire *Le Neveu de Rameau* sowie der französischen Opernästhetik im Banne Rousseaus auseinander. Auch wenn die Privilegierung rein französischer Kontexte, vornehmlich solcher der 1760er Jahre, nicht immer unmittelbare Bezüge zu Cherubinis kompositorischem Werdegang bietet, der sich bis 1786 ausschließlich in Italien und London sowie primär im Rahmen der Opera seria bewegt hatte, leistet die ebenso kluge wie kritische begriffsgeschichtliche Darstellung einen wesentlichen Beitrag zur Historiografie der französischen Musikästhetik. Die Konzentration auf den geistesgeschichtlichen Kontext des 18. Jahrhunderts mag dazu beigetragen haben, den späteren Opern etwas geringere Aufmerksamkeit zu widmen als den revolutionären Hauptwerken *Lodoïska* und *Médée*. So wird *Les Deux Journées* (1800) unter der Überschrift „Nostalgie zum Patriarchat“ nur sehr knapp behandelt, ungeachtet der Tatsache, dass gerade diese Oper Cherubinis Präsenz auf den Opernbühnen das 19. Jahrhundert hindurch und noch bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein sicherte.

Fends These, „dass Cherubini in einem Stil komponierte, der mehr als je zuvor in der abend-

ländischen Musikgeschichte auf die expressive Durchgestaltung jedes einzelnen Elements der Faktur abzielte“ (S. 14), lässt sich analytisch allerdings nur schwer belegen. Die vom Verfasser benannten Merkmale von Cherubinis Stil, der sich „durch eine fast permanent deklamatorische Vokalmelodik, einen gesteigerten harmonischen Rhythmus bei gleichzeitigem Mangel an symmetrischer Periodik, orchestrale Ostinato-Motive und durch eine Vervielfältigung dynamischer Kontraste“ bestimmen lasse (S. 13), könnten womöglich noch geschärft werden, denn mit dem „gesteigerten harmonischen Rhythmus“ könnte sowohl ein beschleunigter als auch ein großflächiger harmonischer Rhythmus gemeint sein, und von einem echten „Mangel an symmetrischer Periodik“ kann bei Cherubini eigentlich nicht die Rede sein. Dass der Autor immer wieder auf die Cherubini-Thesen von Georg Knepler und Carl Dahlhaus rekurriert, spiegelt die langjährige Genese der anfangs noch von Dahlhaus betreuten Arbeit wider, die bereits 1986 im Rahmen eines DFG-Projekts begonnen wurde. Die Buchveröffentlichung wird durch eine CD-ROM ergänzt, die die sieben näher analysierten Opern in vollständigen zeitgenössischen Partiturausgaben enthält. Sie erlauben ein bequemes Nachvollziehen der stets mit Seiten-, System- und Taktangaben versehenen analytischen Beobachtungen: ein Luxus, der diese bedeutende Forschungsleistung würdig abrundet. Die Untersuchung zeichnet sich insgesamt vor allem durch die souveräne Verknüpfung begriffsgeschichtlicher, musikästhetischer und analytischer Ansätze aus und leistet auf äußerst breiter Materialbasis Grundlagenforschungen, die nicht nur bezogen auf Cherubini, sondern für die Musikgeschichtsschreibung des späten 18. Jahrhunderts insgesamt von erheblicher Relevanz sind.

(Juni 2011)

Arnold Jacobshagen

*CORDELIA MILLER: Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert. Köln: Verlag Dohr 2010, 410 S., Abb., Nbsp. (Musicologia. Band 7.)*

Der Anteil und die Spezifik des Orgelkonzertes im Rahmen der Entwicklung des europäischen Konzertwesens haben in der Musikhistorie der letzten Jahrzehnte zunehmendes In-

teresse gefunden. Wenn auch Deutschland in dieser Entwicklung eine bedeutende Rolle spielt, steht es nicht fest, in wie weit von hier die maßgeblichen Impulse für die Entstehung ausgegangen sind. Zwar gehört ohne Zweifel die lutherische Musikauffassung zu den begünstigenden Faktoren, doch entstand das Phänomen der Darbietung von Orgelmusik außerhalb des Gottesdienstes im calvinistischen Milieu der Niederlande, und dort bildete sich auch eine kontinuierliche Tradition aus, die bis in das 18. Jahrhundert hineinreichte und offenbar auf sämtliche Nachbarländer, nicht nur auf Deutschland, ausstrahlte. Indessen ist schon aus methodischen Gründen die Konzentration der auf das 19. Jahrhundert gerichteten vorliegenden Arbeit auf das deutsche Orgelkonzertwesen durchaus legitim, zumal mit den Ankündigungen und Berichten in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* und in der *Urania. Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel* exzellente Quellen für den deutschen Bereich zur Verfügung stehen, die bisher kaum beachtet, geschweige systematisch ausgewertet wurden.

Die Arbeit gliedert sich in drei Kapitel. Die beiden ersten haben einleitenden und weitgehend kompilatorischen Charakter: Das erste behandelt die Vorgeschichte vor 1800, das zweite die „Wegbereiter und Protagonisten“ des „Orgelvirtuosentums“ im 19. Jahrhundert. Hier hätte man sich gewünscht, dass außer den (bzw. an Stelle der) Gründerpersönlichkeiten Vogler, Hesse, Mendelssohn, Liszt und Reger, bei denen der Bereich der konzertanten Orgelmusik entweder nur einen mehr oder weniger bedeutenden Anteil am Gesamtschaffen ausmacht oder die bereits Gegenstand von ausführlichen biografisch-analytischen Untersuchungen bzw. enzyklopädischen Darstellungen waren, Figuren stärker fokussiert worden wären, deren Aktivitäten bisher relativ wenig erforscht sind, die aber die eigentlichen Protagonisten des Orgelkonzertwesens waren – man denke an Namen wie Brosig, Fähmann, Faißt, Gottschalg, Markull, Merkel, Radecke, H. Reimann, Ritter, Schaab, Sittard, Volckmar, Winterberger, Woyrsch und zahlreiche andere. Hierzu wären freilich erweiternde und vertiefende archivarisches Studien erforderlich, in denen ggf. auch die Rezeption in der regionalen und lokalen Presse mehr Raum finden könnte.

Als der dem Erkenntnisgewinn förderlichste Teil erweist sich das an dritter Stelle stehende eigentliche Hauptkapitel, in dem zunächst anhand der Auswertung der genannten beiden Zeitschriften die zentralen Austragungsstätten gemustert werden, die vor allem in evangelischen Kirchen Mittel- und Ostdeutschlands lagen. Hinter den evangelischen Kirchen weisen katholische Kirchen, Konzertsäle und Synagogen nur einen verschwindend kleinen Anteil an dokumentierten Orgelkonzerten auf (S. 98). Als Konzertgeber betätigten sich vorwiegend Orts-, daneben aber auch diverse Reisevirtuosen, unter ihnen sehr sporadisch auch einige Frauen. In der Programmgestaltung spiegelt sich das Spannungsfeld von artifiziellen, populären und historisch orientierten Tendenzen wider, wie es *mutatis mutandis* auch aus den Bereichen der Orchester-, Kammer- und Klaviermusik bekannt ist. Dies fiel bei der Orgel – als weithin nur als für den liturgischen Gebrauch in Frage kommend aufgefasstem Instrument – verschärfend zu dem Gegensatz – wie die Verfasserin es nennt – von Virtuosität und Kirchlichkeit ins Gewicht. Im Vergleich zu anderen Konzertformen bildeten Arrangements und Improvisationen einen deutlich größeren Anteil an den Programmen.

Die Fülle des dokumentierten Materials wird in einem gut ein Viertel des Gesamtumfanges der Arbeit ausmachenden Anhang tabellarisch aufgelistet, der möglicherweise den Leser zu weiteren statistischen Überlegungen anregt. (Juli 2011) Arnfried Edler

HERMANN DANUSER: *Weltanschauungsmusik. Schliengen: Edition Argus 2009. 501 S., Abb., Nbsp.*

Der Begriff „Weltanschauungsmusik“ wurde bereits Ende der 1960er Jahre von Rudolf Stephan in die Musikwissenschaft eingeführt. Er charakterisiert musikalische Werke, die durch den Rückgriff auf philosophisch, religiös oder anderweitig „weltanschaulich“ geprägte Texte, Überschriften und dergleichen eine subjektive Sicht des Komponisten auf die Welt in Wechselwirkung mit musikalischen Strukturen zum Ausdruck bringen. Hermann Danuser greift nun dieses „Wortungetüm“ (S. 32) auf und skizziert in seinem umfangreichen Buch Schlüsselwerke von Ludwig van Beetho-

vens neunter Symphonie bis hin zu Paul Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt* und (in einem knappen Ausblick) Karlheinz Stockhausens *Licht-Zyklus*.

Zunächst verfolgt Danuser sorgfältig die Begriffsgeschichte in Philosophie und Ästhetik. „Weltanschauung“ taucht zum ersten Mal bei Immanuel Kant in einer Passage über das Erhabene auf und wird von Hegel sowie in der Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts gern verwendet, um im philosophischen Diskurs der Moderne als vorwissenschaftlich verabschiedet zu werden. „Weltanschauung“ erscheint nunmehr lediglich als eine „zum System erhobene Meinung“ (Theodor W. Adorno, zitiert S. 23), als eine allzu persönliche und damit unverbindliche Ansicht. Die Verwendung im Nationalsozialismus brachte den Begriff vollends in Misskredit. Wenn Danuser ihn gleichwohl zur Grundlage seiner Betrachtung macht und mit „Weltanschauungsmusik“ sogar ein eigenes Genre zu begründen versucht, so ist dies unter anderem der Tatsache geschuldet, dass viele der Texte, die den Musikwerken vom Beginn des 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts zugrunde liegen, im philosophischen Diskurs heute als veraltet, in sich widersprüchlich, wenn nicht gar politisch gefährlich, auf jeden Fall aber als Ausdruck einer „subjektiv ausgeformten Weltperspektive“ (S. 25) erscheinen. Letzteres gilt beispielsweise für das *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms, das durch die persönliche Auswahl biblischer Texte durch den Komponisten von liturgischer Kirchenmusik (die Danuser nicht zur „Weltanschauungsmusik“ rechnet) deutlich abgesetzt ist. Es gilt aber auch für die Schopenhauer-Adaption Richard Wagners oder für den (in Danusers Augen ideologisch regressiven) Rückgriff auf die antike Idee der Sphärenharmonie in Verbindung mit einer christlichen Tönung in Hindemiths Kepler-Oper *Die Harmonie der Welt*.

„Weltanschauungsmusik“ muss Danuser zufolge stets unter einer doppelten Perspektive analysiert und beleuchtet werden: „Im Kern steht eine notwendige Spannung zwischen autonomie- und heteronomieästhetischen Faktoren im musikalischen Werk, die den Gegensatz zwischen den beiden Sphären der Ästhetik unterläuft.“ (S. 33) Daraus ergibt sich folgende Definition: „Um für dieses Buch ein Kriterium zu erhalten, das erlaubt, Weltanschauungsmu-

sik von anderer Musik abzugrenzen, die keine ist, erkläre ich produktions- und vor allem werkästhetisch zur Bedingung, dass ein Werk, um Weltanschauungsmusik zu sein, vom Komponisten auktorial im doppelten ästhetischen Sinn [nämlich autonomie- und heteronomieästhetisch, UK] angelegt sein muss.“ (S. 33) Wichtig ist dem Autor, dass die zugrunde liegende „Weltanschauung“ nicht vollständig in der musikalischen Struktur aufgeht (was mitunter bei künstlerisch weniger gelungenen Werken, bei politischen Tendenzwerken und Ähnlichem zu beobachten ist), sondern dass die ästhetische Qualität in einer gewissen produktiven Spannung zu den außermusikalischen Gehalten steht. Mit anderen Worten: Nur Musik von entsprechendem „Kunstanspruch“ erfüllt das Kriterium, „Weltanschauungsmusik“ zu sein, selbst wenn die zugrunde liegenden Texte ein weniger hohes Niveau aufweisen. Dies ist auch der Grund dafür, dass sich solche Musik weniger ihres außermusikalischen Gehalts willen als vielmehr wegen ihrer immanenten musikalischen Qualitäten im Opern- und Konzertrepertoire auch heute noch behauptet.

„Weltanschauungsmusik“, so Danusers Beobachtung, tendiert zum Monumentalen. Es handelt sich um eine hybride, zumeist synkretistische Kunst, „die grenzsprengend ins Unreine ausschweift und Elemente verschiedener Genera in einem Werk verbindet“ (S. 37). Deshalb verzichtet Danuser auf eine chronologisch oder gattungsgeschichtlich orientierte Darstellung und stellt vielmehr verschiedene Werke nach sogenannten „Inbildern“ zusammen. Damit meint der Autor ästhetische Ideen, die als Leitbegriffe den wesentlichen außermusikalischen Kern solcher Werke beinhalten. Danuser wählt sechs „Inbilder“: „Gemeinschaft“ (mit Analysen von Beethovens neunter Symphonie), „Bildung“ (mit symphonischen Dichtungen von Franz Liszt und Chorwerken von Johannes Brahms), „Religion“ (mit Werken von Felix Mendelssohn Bartholdy, Max Reger, dem *Deutschen Requiem* von Brahms und Richard Wagners *Parsifal*), „Heldentum“ (mit Beethovens *Eroica*, der Trauermusik aus Wagners *Götterdämmerung* sowie Werken von Richard Strauss, Max Reger, Hanns Eisler und nationalsozialistischen Propagandakompositionen), „Liebe“ (mit Wagners *Tristan*, Schönbergs *Verklärter Nacht*, Alexander Zemlinskys *Lyrischer*

*Symphonie* und Gustav Mahlers achter *Symphonie*) und „Allnatur“ (mit Nietzsche-Adaptionen von Delius, Strauss und Mahler sowie monistischen Textvertonungen von Schönberg und Webern sowie „Kosmos-Musiken“ von Langgaard und Hindemith).

Die Auswahl dieser „Inbilder“ ist insgesamt schlüssig und repräsentativ, aber keinesfalls erschöpfend. Nicht immer erfüllen die Werkinterpretationen alle an sie gestellten Erwartungen. Das liegt in der Natur der Sache: Bei einer solchen Vielzahl hochkomplexer Partituren, die ja nicht nur musikalisch anspruchsvoll sind, sondern deren Textvorlagen gründliche Vorstudien verlangen, konnte immer nur stichprobenartig analysiert und dargestellt werden. Am besten gelingt dies im Kapitel über Mahlers achte *Symphonie*. Andersorts stehen erhellende und sorgfältig erarbeitete Teilanalysen oftmals für sich und werden dann mitunter nur punktuell oder zu pauschal mit den „Weltanschauungen“ der Autoren oder der Texte in Beziehung gesetzt. So nimmt sich Danuser – nach einem nur bedingt zur Sache gehörenden Exkurs über „Wagners Idee einer national-religiösen Kunst“, der besser zu einer *Meistersinger*-Deutung gepasst hätte – viel Zeit, um die musikalische Entwicklung des „Torenspruchs“ im *Parsifal* unter dem Inbild „Religion“ zu deuten, und bemerkt abschließend lediglich, weder sei Wagner (mit Nietzsche zu sprechen) vor dem christlichen Kreuze niedergesunken noch habe er „christliche Religionsgehalte mit Schopenhauer'schen und buddhistischen Ideen zu einer eigenen, neuen Religion des Mitleids verbinden“ wollen. Dergleichen Aussagen schränken „den Kunstcharakter des Werkes empfindlich ein“ (S. 249). Die auf *Parsifal* bezogenen Briefe und Spätschriften des Komponisten, in denen von einer solchen Intention durchaus die Rede ist, werden dabei nicht berücksichtigt. Danuser belässt es demgegenüber bei der selbstverständlich richtigen, aber sehr allgemeinen Feststellung: „[A]ls Weltanschauungsmusik konstituiert sich *Parsifal* doch erst in der Ambiguität zwischen theologisch-philosophischem Gehalt und musikdramatisch entfalteter Form, die den Eigenwert des Kunstwerks begründet“ – eine Aussage, die das zentrale Problem des *Parsifal* als „Weltanschauungsmusik“ bedauerlicherweise ausklammert.

In seinen Bewertungen ist der Autor stets

– durchaus sympathisch – um politische Korrektheit bemüht, neigt aber gelegentlich zu subjektiven Verkürzungen, so beispielsweise dort, wo er unter dem Inbild „Allnatur“ Gedanken der monistischen Philosophie als „Wahngebilde“ bezeichnet, die „später die nationalsozialistische Ideologie aufgreifen und ausschlichten“ konnte (S. 434). Dabei lässt er die durchaus differenzierten Aspekte der Lebensphilosophie, ihre Herleitung von östlichen Philosophiesystemen wie dem Vedanta, von Schopenhauer, Bergson und von Goethes Naturphilosophie (die mit dem Nationalsozialismus nichts zu tun haben) ebenso außer Acht wie die komplexen geistesgeschichtlichen Strömungen der Kulturreformbewegung. Überhaupt bringt der Autor – wozu er natürlich berechtigt ist – seine eigene „Weltanschauung“ in vielen subjektiven Bewertungen zum Ausdruck, die der Leser oft, aber nicht ausnahmslos teilen wird.

Insgesamt ist Hermann Danuser unbedingt beizupflichten, dass nach der Lektüre seines fundierten und materialreichen Buches mit seinen wertvollen Skizzen und verdienstvollen Denkanstößen noch „ein sehr, sehr weites Feld künftiger Forschung“ übrig bleibt (S. 45), wobei der Schwerpunkt hier auf umfassendere, fachübergreifende Einzelanalysen zu legen wäre. Merkwürdig berührt in einem so gründlich recherchierten und interdisziplinär weit ausgreifenden Werk das Fehlen eines Literaturverzeichnisses, das angesichts der Fülle an Zitaten und Verweisen unentbehrlich gewesen wäre. Zuletzt sei bemerkt, dass dieses Buch – ein Markenzeichen der Edition Argus – ausgesprochen schön und hochwertig gestaltet und ausgestattet wurde.

(Juli 2011)

Ulrike Kienzle

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe von Ralf WEHNER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. LXXXVIII, 595 S. (Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy. Serie XIII. Werkverzeichnis. Band 1A.)*

Das neue thematisch-systematische Mendelssohn-Werkverzeichnis (MWV) ist eine bibliografisch-philologische Großtat. Das in grünes Leinen gebundene, verlegerisch sorgsam betreute, im Mendelssohn-Jahr 2009 erschiene-

ne 683-seitige Buch ist Teil der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, die MWV-Autor Ralf Wehner als Forschungsstellen-Leiter seit 1992 maßgeblich mitgeprägt hat. Ihm kann man nicht genug Komplimente machen für den Werkkatalog, der erstmals „eine mit Noten-Incipits versehene Gesamtschau des gedruckten und ungedruckten Schaffens mit einer Auflistung des Quellenbestandes verbindet“ (S. XII). Gegenüber der 1882 publizierten erweiterten, mehrfach nachgedruckten dritten Auflage des erstmals 1846 erschienenen *Thematischen Verzeichnisses* bedeutet es einen Quantensprung. Die Schwierigkeit der Aufgabe lag vor allem darin, dass nach Mendelssohns Tod „die Werkquellen schon bald überall hin verstreut wurden“ (ebd.). Nicht nur über die Werk- und Werkquellen-Überlieferung informiert Wehners Einleitung konzise und eindrucksvoll, sondern beispielsweise auch über Parallelausgaben, die spezielle Quellen-Textsorte von Chorstimmen-Vorabzügen für große Musikfest-Aufführungen, aufführungshistorische Spezialfragen und frühere Mendelssohn-Werkverzeichnisse.

Dass das MWV über Werkgenese, Quellen, Publikation und frühe Aufführungen knapper Auskunft gibt als die großen neueren Verzeichnisse der Werke von Brahms (1984), Schumann (2003), Grieg (2008) oder Reger (2011), liegt daran, dass es zunächst als „Studien-Ausgabe“ konzipiert wurde. Schon diese aber wird die Mendelssohn-Forschung und die Musikwissenschaft insgesamt nachhaltig anregen und prägen. Nachgewiesen werden „mehr als 750 Kompositionen aus einem Zeitraum von 28 Jahren“ (1819–1847); bei Auszählung der Nummern in den „Werkgruppen“ A–Z kommt man auf 778 Werkeinträge, wobei es gelegentlich Überschneidungen gibt – etwa wenn ein Einzelwerk in eine mehrteilige Komposition überging oder die Besetzung wechselte.

Auf bisher einmalige Weise erschließt das MWV Mendelssohns Kompositionen (einschließlich der Studien, Skizzen, Albumblätter und Notenzitate in Briefen) sowie seine Bearbeitungen fremder Werke. Originalkompositionen werden dabei nicht mehr nach zu Lebzeiten oder posthum vergebenen Opuszahlen präsentiert. Stattdessen wird „eine systematische Gliederung in 26 Werkgruppen sowie ein neues Klassifizierungssystem eingeführt“ (S. XXXV):

Jedes „Werk“ erhält eine eigene Werknummer aus einem Buchstaben (Werkgruppe) samt Zahl (werkgruppeninterne Chronologie). Dass im Inhaltsverzeichnis (S. VII) die werkgruppenspezifischen Buchstaben A–Z fehlen, verwundert daher.

Bei Werken, die Gattungsgrenzen überschreiten, musste Wehner sich für eine Zuordnung entscheiden, zu der gelegentlich Alternativen denkbar wären. So rubriziert das *MWV* die „Symphonie-Cantate“ *Lobgesang A 18/op. 52* als „Sakralwerk“ (S. 24) und ordnet sie den „Groß besetzten geistlichen Vokalwerken“ zu. Dass der *Lobgesang* auch als Mendelssohns explizit ‚sakral‘ geprägte symphonische Antwort auf die Frage nach ‚Musik und/als Kunstreligion‘ gelten kann, wird dadurch eher verdeckt als verdeutlicht.

Schon als „Studien-Ausgabe“ erweist sich das *MWV* als höchst ergiebig und aufschlussreich. Die Werkeinträge umfassen *MWV*-Zahl (plus Opuszahl, falls zu Lebzeiten Mendelssohns erschienen), Besetzung, ggf. Textautor oder -quelle, Entstehungszeit und Incipit(s). Die folgenden Angaben zu den (Werk-)„Quellen“ betreffen erhaltene bzw. nachweisbare Manuskripte, Vor- und Korrekturabzüge, bis 1847 erschienene Drucke oder posthume Erstaussgaben sowie Anmerkungen über Entstehungsumstände und – sofern gattungsmäßig sinnvoll bzw. belegbar – Uraufführung. Die zumeist einzeiligen Incipits schließen Artikulation, Tempo und ggf. Metronomangaben sowie Angaben zur Taktanzahl ein, sparen die Dynamik dagegen aus. Nur selten stößt man hier auf kleine Imperfektionen (z. B. S. 72, *Festmusik D 1*, Nr. 1, T. 5: erste Diskantnote recte  $d^3$  statt  $fis^3$ ; S. 130, *Lied zum Geburtstage K 1*: recte G- statt D-Dur-Vorzeichnung; S. 322, Presto agitato U 94: fünftletzter Note fehlt  $\sharp$  für  $fis^1$ ; S. 233, 1. Klavierkonzert O 7/op. 25, 2. Satz: zweites Incipit bringt statt Cello-Melodik die Viola-Unterstimme).

Die Anordnung und Zählung innerhalb der 26 Gruppen erfolgt streng chronologisch. Werke mit längerer Entstehungszeit werden unterschiedlich behandelt: Laut Datierung der Frühfassung wird gezählt, wenn diese schon vor der Überarbeitung aufgeführt wurde, so *Die erste Walpurgisnacht*, die gemäß der 1830/32 komponierten, 1833 uraufgeführten Erstgestalt die niedrige Werkzahl D 3 trägt, wenngleich die

1844 als Opus 60 gedruckte Fassung für Mendelssohn „geradezu ein anderes“ Stück war (76–78). Dagegen steht die 1829/42 entstandene „Schottische“ Symphonie op. 56 gemäß der späten Vollendung, Uraufführung und Publikation an vorletzter Stelle der Symphonien (226f., N 18). Dass den „Sinfonien“ nicht gleich „Ouvertüren und andere Orchesterwerke“ (P), sondern erst „Konzerte und konzertante Werke“ (O) folgen, liegt wohl daran, dass Gruppe P auch Gelegenheitsstücke enthält. Angesichts der geschichtsträchtigen Binde- und Trennkräfte zwischen Mendelssohns symphonischen und parasymphonischen Konzeptionen – insbesondere zwischen Symphonie und Konzertouvertüre – überzeugt die bibliografische Spreizung nur bedingt.

Die Werkeinträge sind Resultate intensiver Studien. Die Hochachtung vor Wehners Kompetenz steigert sich noch, bedenkt man, dass in Mendelssohns Albumblättern eigene, z. T. keiner bekannten Komposition zuzuordnende Ideen von anonymen Fremdzitaten unterschieden werden mussten. Zwei Anhänge dokumentieren „Zweifelhafte“ (A) und „Fremde Werke“ (B); bei letzteren finden sich unter „Bearbeitungen“ auch die legendären Aufführungsfassungen von Bachs *Matthäus-Passion* (1829, 1841).

Der immense Informationszuwachs, den das *MWV* bedeutet, lässt sich in einer Rezension nicht im Einzelnen würdigen. Nur vor dem Hintergrund seines besonderen wissenschaftlichen Stellenwertes seien einige konzeptionelle Unschärfen angesprochen und die neue Werkzählung kritisch beleuchtet.

Ein kleines, nicht Wehner anzulastendes Corrigendum betrifft Abschriften dreier *Lieder ohne Worte*, nämlich U 176 (Fragment), U 177/op. 62 Nr. 3 (Abschrift e) und U 180/op. 67 Nr. 1 (Abschrift f): Sie stammen, anders als auf den Seiten 351f. und 462 angegeben, *nicht* von Brahms' Hand. Eine bedauerliche Kommunikationspanne verhinderte, dass diese Einschätzung der Kieler Brahms-Forschungsstelle ins *MWV* einging. Bei den Werktiteln orientiert sich das *MWV* so strikt an der Formulierung der Erstdrucke, dass zwar Klavierquartette und -trios, nicht aber Streichquartette und Cellosonaten als Nr. 1, 2 etc. gezählt werden. Etwas größere Benutzungshemmnisse gibt es in puncto Fassungen. Bei Werken wie Orato-

rien, Symphonien und Teilen der Kammermusik werden die von Mendelssohn erstellten oder überwachten Klavierbearbeitungen im Abschnitt zur „Veröffentlichung“ genannt; seine vierhändigen Arrangements werden zudem in der Vorbemerkung zu den vierhändigen Klavierwerken aufgelistet (S. 284). Sicherlich gerät ein Werkverzeichnis bei der Differenzierung von „ Fassungen“ und Umarbeitungen an Darstellungsgrenzen (S. 126), doch vermisst man Informationen und Querverweise gelegentlich ‚existenziell‘ – nicht zuletzt beim Vergleich mit Wehners Werkliste in der neuen *MGG*: Da arbeitete Mendelssohn sein 1841 für Klavier zu zwei Händen komponiertes *Andante con Variazioni* (U 159) drei Jahre später zu einer stark erweiterten vierhändigen Fassung um (S. 344). Beide Werkgestalten erschienen 1850 als posthume Opera 83/83a. Anders als etwa beim Klavierstück U 124 und beim Sololied K 115, die zu Duetten wurden (J 11/op. 63 Nr. 4, J 10/op. 63 Nr. 5), wertet Wehner die im Umfang fast verdoppelte, kompositorisch autarke vierhändige Alternativversion nur als „Arrangement“ (S. 344) und erwähnt sie in der Vorbemerkung zu den vierhändigen Originalwerken lediglich flüchtig unter „Bearbeitungen“ (S. 284). Für Künstler und Forscher ist sie dadurch im *MWV* nahezu lebendig begraben. Ähnlich ergeht es dem Konzertstück für Klarinette und Bassettorn f-Moll Q 23/op. 113, das allein in der Fassung mit Klavier, nicht aber in derjenigen mit Orchester einen Werkeintrag erhält (S. 260, vgl. S. 229).

Die Frage nach „Werk“-Erfassung, -Verständnis und -Rezeption des *MWV* trifft einen ‚crucial point‘. Bekanntlich hatte Mendelssohn „heillosen Respekt“ vor der Drucklegung (S. XXI). Bei seiner Entscheidung, Werke mit bzw. ohne Opuszahlen zu publizieren, dürften indes auch Veröffentlichungsumstände maßgeblich gewesen sein. Wenn Wehner die wenigen opuszahllosen zweihändigen Klavierstücke pauschal als „marginal“ wertet (S. 287), wird das einem Werk wie dem *Scherzo à capriccio* U 113 mit seiner intrikat-stringenten Struktur und reizvoller Verquickung von Scherzo- und Passionato-Gestus nicht gerecht. Sollten Werkverzeichnisse solch präformierende Wertungen heute nicht besser vermeiden?

Präformierend ist auch die neue „Werk“-Qualifikation des *MWV*: Gegenüber dem Werkpro-

fil, das Mendelssohn der Mit- und Nachwelt durch seine Publikationspraxis hinterließ, kreiert es mit seinen 26 Werkgruppen in streng chronologischer Binnengliederung ein neues Bild. (Diese Aussage ist relativ unabhängig davon, dass zahlreiche Werke und Stücke nicht oder noch nicht veröffentlicht waren, als der Komponist starb.) Denn es ändert die Kriterien von „Werk“-Status und „Werk“-Erfassung zum Teil nachhaltig. Nur so lässt sich verstehen, wie das *MWV* auf nunmehr „mehr als 750 Kompositionen“ kommt: Ein „Werk“, genauer: eine *MWV*-Werkeinheit, ist einerseits jede mehrteilige zyklische oder dramatische Komposition – vom Oratorium über Schauspielmusik, Symphonie und Sonatensatz-Zyklen bis hin zu Variationen. Außerhalb dieser Konzeptionen wird jedes einzelne Stück – ob Chor-satz, Lied mit oder ohne Worte, Duett, Präludium oder Fuge – separat gezählt und gemäß Entstehungszeit platziert – auch wenn die Einzelkomposition zusammen mit anderen gleichartigen Stücken von Mendelssohn selbst oder posthum, mit oder ohne Opuszahl veröffentlicht wurde. Dieses Vorgehen rechtfertigt Wehner mit den „Besonderheiten“ der Quellenüberlieferung und Druckgeschichte, der „Spezifik der Fassungen“, dem „Problem“ posthum vergebener Opuszahlen (ab op. 73) und vor allem mit „den Erfordernissen eines systematischen Werkverzeichnisses“ (S. XXXV). Da seiner Ansicht nach die Opuszahlen bei Mendelssohn „eine Entstehungs- und Publikationsfolge suggerieren, die in den wenigsten Fällen der tatsächlichen Chronologie entspricht“ (S. XXIII), setzt er ganz auf systematisch-chronologische Ordnung. (Damit zieht er andere Konsequenzen aus einer vergleichbaren Problemlage als Margit McCorkles Schumann-Werkverzeichnis.) „So gut wie alle Kompositionen“ habe Mendelssohn“ überdies „zunächst als eigenständige Werke und nicht als Teile eines Zyklus‘ entworfen“; die spätere Zusammenstellung von Vorhandenem und Nachkomponiertem sei ein „sekundärer künstlerischer Akt“ gewesen (S. XXXVIII).

Alte und neue Werkzählung sind im *MWV* zweifach vernetzt: durch die Konkordanz des Registers und durch die Dokumentation der im Werkkatalog separierten Stücke in autographen oder abschriftlichen „Sammelhandschriften“ sowie in zu Lebzeiten oder posthum er-

schienenen „Sammeldrucken“. Beide Termini wirken allerdings wenig glücklich, da sie traditionell die Zusammenstellung von inhaltlich bzw. auktorial *Heterogenem* betreffen, was hier gerade nicht zutrifft. Einseitig erscheint mir auch die Vorstellung, ein zusammenhängendes mehrteiliges „Werk“ sei nur, was qua Gattung vorgegeben oder a priori „zyklisch“ geplant sei. Gerade das 19. Jahrhundert kennt bei Liedern und Klavierstücken neue „Werk“- und Gruppierungsqualitäten, man denke an Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Grieg – und warum nicht auch Mendelssohn?

Symptomatisch zeigen sich die Separierungsproblematik und der konzeptionelle ästhetisch-historische Riss, der durch das *MWV* geht, wenn man vergleicht, wie einerseits die Präludien und Fugen für Orgel op. 37 bzw. für Klavier op. 35, andererseits die Orgelsonaten op. 65 behandelt werden. Viele Einzelsätze aller drei Opera entstanden zu verschiedenen Zeiten, was das *MWV* hinsichtlich der Opera 35 und 37 insofern pointiert, als die Werkeinträge konsequent auf Querverweise zwischen zusammengehörigen Präludien und Fugen verzichten, so dass man sich die traditionellen Stückpaare auf dem Umweg über die „Sammeldrucke“ 14 und 15 vergegenwärtigen muss. Doch lässt sich wohl kaum leugnen, dass Mendelssohn seine Präludien nicht nur tonartlich, sondern auch konzeptionell auf die früher entstandenen Fugen hin ausrichtete. Bei den werkgenetisch ähnlich heterogenen Orgelsonaten zieht das *MWV* dagegen – wohl aufgrund einer Auffassung vom ästhetischen Primat der Gattung Sonate, die Komponisten des 19. Jahrhunderts zunehmend relativierten oder gar bestritten – die entgegengesetzte Konsequenz. Es vergibt die Werkzahl nicht satz-, sondern sonatenweise, bleibt bei den Angaben zur Entstehungszeit nun aber ungewohnt pauschal („bis ca. Mitte Mai 1845“). Genauer informieren nur die Werkeinträge zu Vor- und Frühformen der Sätze sowie die Informationen zum „Sammeldruck 31“ (op. 65). Wer den Informationsschatz des *MWV* heben will, muss sich die Erkenntnisse also durch viel Hin- und Herblättern erschließen und dabei gleich mit drei Zählungen operieren.

So deklariert das *MWV* Mendelssohn bei der Präsentation von Teilen seines Schaffens als Einzelstück-Schreiber, als Partikularisten.

Wird der Komponist dadurch nicht einmal mehr von seinen Zeitgenossen und deren innovativen Bestrebungen isoliert? Soll ein Werkverzeichnis den Blick auf ein *Ceuvre*, auf dessen Entstehung und Wirkung derart präformieren? Soll es ästhetisch und rezeptionsgeschichtlich *Tabula rasa* machen? Das sind Fragen, die das *MWV* provoziert und die womöglich kontrovers beantwortet werden. Ungeachtet dessen haben wir es hier mit einer werkbibliografischen Leistung besonderen Ranges zu tun.

(Mai 2011)

Michael Struck

*BERNHARD R. APPEL: Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 352 S., Abb., Nbsp. (Schumann Forschungen. Band 13.)*

Es liegt gewiss nicht im Trend, Fragen wie die, was „Komponieren“ heißt und wie sich Kategorien von „Einfall“ und „Arbeit“ im musikalischen Werk manifestieren, wieder ins Zentrum musikhistorischer Aufmerksamkeit zu rücken und nicht nur aus musiktheoretischer oder schaffenspsychologischer Perspektive zu erörtern. Doch zielen sie aufs Ganze: den ästhetischen Gegenstand, der sich nicht aus Akzidenzbestimmungen konstituiert, sondern als künstlerisches Handeln sowohl in biografischen Konstellationen begründet ist wie zugleich in Korrelation zu keineswegs invarianten „Gesetzen“ eines Handwerks steht. Diese Aspekte historisch zu differenzieren, ist keine leichte Aufgabe, selbst wenn die Quellenlage auf den ersten Blick so günstig wie im Falle Robert Schumanns ausfällt, der den Schaffensprozess sorgfältig reflektierte. Trotz einer Vielzahl von Notizen, Tagebuchaufzeichnungen und einer umfassenden Korrespondenz bleiben selbst hier offene Flanken, die Schumann selbst konzedierte – mutig und freimütig genug, ungleich weniger stark als etwa Richard Wagner einem Rechtfertigungszwang gegenüber allem und jedem genügen zu müssen.

Dass sich Bernhard R. Appel nun dieses Themas angenommen hat, ist ein Glücksfall. Viele Jahre als Herausgeber der Robert-Schumann-Gesamtausgabe tätig, kann er aus souveräner Kenntnis der Quellen einen systematischen Entwurf vorlegen, der auf eine Rekonstruktion des Schaffensprozesses zielt, soweit er hin-

länglich zu dokumentieren ist. Dazu dient ihm der Begriff einer „genetischen Textkritik“, der, aus der Arbeit des Philologen resultierend, ein Werk bis in die Anfänge erster Konzeptionen oder – bei Vokalkompositionen – frühe Lektüreerfahrungen zurückverfolgen helfen soll. Methodisch streng differenziert Appel sehr genau die einzelnen Phasen einer Werkentstehung: von Kompositionsstudien und improvisatorischen Stadien, Motive und Themen am Klavier zu entwickeln, über eine sukzessive Emanzipierung vom Instrument und intensivere Ausarbeitung mittels Skizzen bis hin zur Erstellung eines Arbeitsmanuskripts. Grundlage der Darstellungen sind stets Schumanns Äußerungen, soweit durch Notate und Briefe zu belegen; auch Einflüsse von Freunden und Künstlerkollegen, Überarbeitungen in der Phase der Drucklegung sowie bei späteren Nachauflagen werden thematisiert. Demnach erscheint Schumanns Schaffensweise weit weniger spontan als je anzunehmen, sondern in hohem Maße rationalisiert, und das einzelne Werk oft als Resultat eines intensiven Diskurses mit Musikern aus dem Umfeld wie auch Wünschen und Erfordernissen, die seitens der zahlreichen Verleger formuliert wurden.

Was verbaliter die Entstehungsgeschichte dokumentieren kann, hat Appel so vollständig wie möglich zusammengetragen und klug systematisiert; wo Rückschlüsse aus Eintragungen im Notentext – Kompositionsautographe wie Marginalien in Korrektorexemplaren – erhellen, lässt ein umfangreicher Abbildungsteil alle Beobachtungen leicht verifizieren. Eine Liste von Schumanns oft noch verfügbaren Handexemplaren eigener Werke erlaubt schließlich weitere Recherchen, um die in der vorliegenden Studie in den Grundzügen nachgezeichnete Entstehungsgeschichte am Einzelwerk zu prüfen. Hier wäre dann Gelegenheit, die textkritischen Ermittlungen durch hermeneutische, schaffenspsychologische oder somatologische Argumentationen zu ergänzen, wie sie von Roland Barthes oder Slavoj Žižek vorgelegt wurden: Dass Bernhard Appel auf die Einbeziehung solcher für das Verständnis etlicher Kompositionen Schumanns mindestens diskutabler Arbeiten verzichtet, mag man bedauern; doch den Rekurs auf ein so solides Fundament der Werkbetrachtung, wie Appel es hier bietet, wird nur der als positivistisch denunzieren, der es sich

leisten kann, auf eine philologische Grundlegung der Werkbetrachtung zu verzichten.

(Mai 2011)

Michael Heinemann

*Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception.* Hrsg. von Timothy L. JACKSON, Veijo MUR-TOMÄKI, Colin DAVIS und Timo VIRTANEN. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2010. 433 S., Abb., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 6.)

Der vorliegende Sammelband ist der Kongressbericht zur *Fourth International Jean Sibelius Conference*, die im Januar 2005 in Denton (Texas, USA) stattfand. Nach den vorangegangenen Konferenzen in Helsinki trägt der Tagungsort dem Umstand Rechnung, dass die amerikanische Sibelius-Rezeption und -Forschung neben der englischen und der finnischen vom größten Enthusiasmus und der größten Produktivität geprägt ist.

Timothy L. Jackson, Gastgeber der Tagung und einer der bekanntesten Vertreter der amerikanisch-schenkerianistischen Sibelius-Forschung, hat in dem Band einen umfangreichen Beitrag untergebracht, dessen Brisanz es nötig erscheinen lässt, ihm zu ungunsten der übrigen Beiträge der Publikation einen größeren Platz zur Kommentierung einzuräumen. In „Sibelius the Political“ schließt Jackson seine Argumentation an eine nicht konkret belegte und kontextualisierte Äußerung von Goebels (!) an. Es geht darin um die Unmöglichkeit einer unpolitischen Haltung der Kunst in der Zeit des nationalsozialistischen ‚Aufbruchs‘. Jackson versucht in der Konsequenz eine Positionierung von Sibelius für oder gegen das Regime zu belegen. Er zieht dazu Briefe des Komponisten Günther Raphael an Sibelius heran, der sich nach rassistischen Repressionen Hilfe suchend an den von ihm bereits früher kontaktierten 70jährigen finnischen Kollegen wandte, aber zwischen 1933 und 1946 keine nachweisbaren Antworten erhielt. Außerdem führt er Belege für Tantiemenzahlungen Nazi-Deutschlands an Sibelius sowie weitere Quellen über Sibelius' Kontakte zum Regime an. Er diskutiert die Frage, wie viel über die Diskriminierung und Ermordung der Juden durch die Nationalsozialisten in Finnland be-

kannt war und von Sibelius zur Kenntnis genommen wurde. Jackson konzentriert sich bei der Auswertung seiner verdienstvollen Quellenarbeit auf die von ihm als notwendig erachtete Dekonstruktion eines ‚Helden‘, der aus seiner Sicht von der Forschung bisher durch unangemessene Entlastung, gar durch „Unterdrückung und Fälschung“ von Quellenmaterial (S. 106) vor Anschuldigungen mit den Nationalsozialisten kollaboriert zu haben, geschützt werden sollte. Zwischentöne und Brüche im Sibelius-Bild haben unter dieser Perspektive wenig Platz. Einen kritischeren Umgang mit dem Quellenmaterial durch die Kontextualisierung der Vorgänge und eine Erweiterung der Quellengrundlage wurde in der anglo-amerikanischen und finnischen Tagespresse, in Kulturmagazinen und Weblogs bereits vielfach angemahnt. Die Sibelius-Forschung ist hier gefordert, ausgehend von Jacksons Beitrag auch in Fachpublikationen zu einer differenzierteren Sicht auf die Haltung(en) von Sibelius gegenüber dem NS-Staat beizutragen.

Mit Jacksons Artikel wurden in der ersten Sektion „Historical and Cultural Studies“ insgesamt zehn Beiträge unterschiedlichster Zielrichtung, Methode und Ausdehnung zusammengefasst. Es finden sich darin auch kurze überblicksartige Texte über Gegenstände der Sibelius-Forschung, zu denen man sich mehr neue Erkenntnisse gewünscht hätte. Dies trifft insbesondere zu, wenn es um weitgehend unbekanntes und ungedrucktes Werkgruppen des frühen Schaffens geht, wie z. B. um die Klaviertrios (Folke Gräsbeck), die Werke für Kanтеле (Suvi Gräsbeck) oder für Blechbläser-Septet, über die Michael S. Holmes eine ausführlichere Studie ankündigt. Darüber hinaus finden sich unter dieser Überschrift zwei analytische Annäherungen an Sibelius' Musik. Nors S. Josephson zieht in „Sibelius and Modern Music“ motivische und harmonische Vergleiche zwischen Sibelius' Symphonik zu Werken der Moderne von Debussy, Berg und anderen. Jorma Daniel Lünenbürger zeigt in seinem Beitrag über das frühe g-Moll-Klavierquintett den Entstehungskontext in Berlin und dessen kompositorische Konsequenzen im Quintett. Die Sektion schließt mit Hermine Weigel Williams Rekonstruktion der Bindegliedfunktion des in die USA emigrierten finnischen Musikliebhabers George Sjöblom zwischen der amerikanischen

und der finnischen Sibelius-Pflege in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die fünf „Analytical Studies“ (Sektion II) befassen sich fast durchweg mit der symphonischen Musik von Sibelius. Les Black vergleicht eine frühe mit der endgültigen Fassung des Kopfsatzes des Violinkonzerts und macht eine Tendenz zur Ökonomisierung des Materials und eine Hinwendung zu symmetrischen Strukturen aus. Edward Laufer versucht eine Darstellung des langsamen Satzes aus der vierten Symphonie als Steigerungsprozess. Den romantischen Nationalismus seit Herder und das damit verknüpfte Interesse an Überlieferung und kunstmusikalischer Aneignung volksmusikalischer Quellen nimmt Vejo Murtomäki zum Anlass „The Influence of Karelian ‚runo‘ Singing and ‚kantele‘ Playing on Sibelius's Music“ zu untersuchen. Antonin Servièrre und Ron Weidberg legen empirische und statistische Kriterien an, um eine stilistische Charakterisierung der ersten 20 Takte der fünften Symphonie vorzunehmen (Servièrre) bzw. den kompositorischen Stilwandel im Vergleich der unterschiedlichen Fassungen derselben Symphonie zu untersuchen.

Die Sektion „Source Studies“ behandelte in Texas ebenfalls ausschließlich symphonisches Repertoire. Colin Davis befasst sich mit der Entstehungsgeschichte des zweiten Satzes aus der *Lemminkäinen*-Suite und der Analyse der ersten Fassung. Tuija Wicklunds Text bietet eine Zusammenfassung des kritischen Berichts zur Edition der Symphonischen Dichtung *Skogsrådet* in der Sibelius Gesamtausgabe, die von der Autorin nach der Tagung 2006 vorgelegt wurde. Timo Virtanen berichtet ebenfalls aus der Editionswerkstatt in Helsinki. Er versucht durch den Vergleich von Form und Charakter des Librettos zum unvollendet gebliebenen Oratorium *Marjatta* mit der dritten Symphonie eine mögliche entstehungsgeschichtliche Verquickung beider Werke bzw. Projekte zu rekonstruieren.

Die vierte Sektion versammelt noch einmal ästhetische, rezeptionshistorische und analytische Überlegungen zu Sibelius unter den Schlagworten „Reception and Interpretation“. Tomi Mäkelä zeigt die strukturelle Paralleltät der von Adorno am Beispiel Gustav Mahlers entwickelten Kriterien für eine moderne Symphonik mit jenen, die von Walter Niemann und anderen auf der Grundlage der Heimatkunstbe-

wegung auf Sibelius' Schaffen angewendet wurden, und demonstriert, wie diese Kriterien bis weit ins 20. Jahrhundert auch transatlantisch weiterwirkten. Sarah Menin vertritt die These, dass Sibelius und der Architekt Alvar Aalto in ähnlicher Weise persönliche Krisen durch Naturerfahrungen in Kreativität umzumünzen versucht hätten. In seinem Aufsatz über die Sibelius gewidmete fünfte Symphonie von Ralph Vaughan Williams versucht David Stern Williams Sibelius-Rezeption durch die Gegenüberstellung mit Sibelius' zweiter Symphonie aufzuzeigen. Abschließend folgt in dieser Sektion Helena Tyrväinens Untersuchung nordischer Fremdbilder im Frankreich um 1900 am Beispiel der Sibeliusrezeption in Paris. Sie stellt dazu die Bedeutung der Moderne um die Jahrhundertwende und die damit verbundenen Paradigmenwechsel musikalischer ‚Leitzentren‘ und ‚-figuren‘ für die Auffassung auch von Sibelius' Schaffen heraus.

Anders als bei den bisherigen Kongressberichten zu den internationalen Sibelius-Konferenzen wählten die Herausgeber einen thematisch zusammenfassenden Titel. Der Band fokussiert jedoch keine gemeinsame Fragestellung. Vielmehr stellt sich auch hier wieder in schon traditioneller Weise das ganze Panorama der Sibelius-Forschung vor. Die methodische Trennung, z. B. von Analyse und Interpretation, scheint dabei nicht immer inhaltlich plausibel, sondern bildet die historisch gewachsenen Traditionen der Sibelius-Forschung in *the Old and New World* ab.

(Mai 2011)

Kathrin Kirsch

*BIRGIT JÜRGENS: „Deutsche Musik“ – das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. IX, 363 S. (Historische Texte und Studien. Band 24.)*

Zwar passte es nicht zu seinem Naturell, Reue zu zeigen, aber trotzdem könnte man sich fragen, ob Hans Pfitzner seine politischen Stellungnahmen nachträglich nicht doch bedauert haben mag, hätte er gewusst, welches Gewicht sie in der Forschung zu seiner Person und seinem Werk einmal haben würden. Nachdem Sabine Busch in ihrer 2001 erschienenen Dissertation Pfitzners Verhältnis zum Nationalsozialismus thematisiert hat, widmet ein neuer gro-

ßer Beitrag zur Pfitznerforschung sich abermals dem Thema Ästhetik und Politik und scheint damit zu bestätigen, dass Pfitzners Leben und Werk tiefer in den Sog der Politik geraten war als Pfitzner je geahnt und keineswegs beabsichtigt haben mag, wenn er mit seinen polemischen Schriften und Äußerungen an die Öffentlichkeit trat. Den Ton dieser Arbeit gibt die Einleitung an, in der die Autorin eine Differenzierung der verschiedenen Formen des Antisemitismus vornimmt und sich so eine Grundlage schafft, Pfitzners politische Äußerungen sorgfältig zu beurteilen und zugleich die bisherige Pfitzner-Literatur akribisch zu durchleuchten. Auf dieser Basis kommt sie dann zum eigentlichen Thema ihrer Arbeit: dem Verhältnis von Ästhetik und Politik in Pfitzners Schriften. Hier werden die bekannten Stationen durchlaufen, wie die Schriften gegen Ferruccio Busoni und Paul Bekker oder die Konflikte mit Thomas Mann, Fritz Jöde und Julius Bahle. Im Grunde genommen kreisten sämtliche Polemiken um Pfitzners Versuche, die deutsche Musik gegen jede Form der kritischen Auseinandersetzung in Schutz zu nehmen. Pfitzners Einfallsästhetik spielte dabei immer eine wesentliche Rolle, vor allem in der Kontroverse mit Bahle, der mit seinen Untersuchungen zum musikalischen Schaffensprozess zum Ergebnis gekommen war, dass Komponieren ein reflexiver und intellektueller Prozess sei, was quer zu Pfitzners Betonung einer irrationalen, dem Intellekt immer unzugänglichen Inspiration stand. All diese Konflikte werden unter Einbeziehung der bisherigen Literatur eingehend diskutiert. Anschließend wirft die Autorin den Blick auf die dunkelsten Kapitel aus Pfitzners Biografie: seine Freundschaft mit dem ‚Polenschlächter‘ Hans Frank, die *Glosse zum Zweiten Weltkrieg* sowie Pfitzners Entnazifizierung und den damit verbundenen peinlichen Briefwechsel mit ehemaligen Freunden wie den Dirigenten Felix Wolfes und Bruno Walter.

Das große Verdienst dieser Arbeit besteht zweifelsohne darin, dass die Autorin die Kontinuitäten in diesen Konflikten und in Pfitzners Denken in den Vordergrund rückt und gleichzeitig beleuchtet, wie Pfitzner sich unter Einfluss der politischen Entwicklungen, vor allem im Dritten Reich, Akzentverschiebungen erlaubte, die, egal ob sie teilweise auf bloßen Opportunismus zurückzuführen waren oder zu

Recht als Gratwanderungen in Pfitzners Denken gedeutet werden können, seinen Äußerungen genau den scharfen Rand verliehen, der seinem Ruf bis heute schadet – mit der *Glosse zum zweiten Weltkrieg* als unangefochtenen Tiefpunkt. Einbezogen werden zudem Pfitzners immerwährende Enttäuschung über die seiner Meinung nach mangelnde Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste und sein ewiges unglückliches Agieren, das, könnte man den Kontext eines sich bei den Nationalsozialisten anbietenden Komponisten ignorieren, in seinem unerschütterlichen Ungeschick fast komisch wirken würde – kaum jemand verstand es so gut wie Pfitzner, die Rechnung ohne den Wirt zu machen. Wenn die Autorin schließlich zu dem Fazit gelangt, dass Pfitzners Denken von jeher von einem ‚alten‘ Nationalismus geprägt wurde, den er später mit den Auffassungen des Nationalsozialismus in Einklang zu bringen versuchte, so ist das ein Ergebnis, das zwar nicht sehr originell anmutet, aber in der bisherigen Pfitznerliteratur noch nicht so detailliert begründet worden ist. Ebenfalls richtig ist ihre schonungslose Feststellung, dass Antisemitismus eine Konstante in Pfitzners Weltanschauung bildete, der – ursprünglich eher ein kultureller Antisemitismus – zunehmend rassistisches Denken einschloss. Etwas unglücklich wirkt jedoch ihre Behauptung, dass Pfitzners unbeirrbares Festhalten an seinen politischen und antisemitischen Überzeugungen nach 1945 auch bei den größten Pfitzner-Verehrern „Zweifel an Pfitzners Person“ aufkommen lassen müsse; denn anzunehmen ist, dass es auch Pfitzner-Verehrer gibt, denen schon Pfitzners kultureller Antisemitismus zutiefst zuwider ist.

Für ihre Arbeit hat die Autorin sich nicht nur auf unveröffentlichte Briefe gestützt, sondern auch die bisherige Pfitznerliteratur gründlich ausgewertet, wobei es allerdings bedauerlich ist, dass sie die Autobiografie von Pfitzner-Biograf Walter Abendroth *Ich warne Neugierige* nicht einbezogen hat. Auch Andreas Eichhorns wichtige Arbeit über Paul Bekker hätte doch mindestens eine Erwähnung verdient.

So lobenswert es ist, dass die Autorin nahe an den Quellen arbeitet, könnte man bedauern, dass sie andere Erklärungen für Pfitzners Drang zur Polemik ziemlich schroff als spekulativ abtut – etwa die Annahme, dass der Ver-

lust seiner Straßburger Tätigkeit eine Rolle gespielt haben mag. Jürgens begibt sich damit der Möglichkeit, ihre Ergebnisse auf den breiteren biografischen Kontext zu beziehen: Immerhin griff Pfitzner 1917 Busoni an, nachdem er ein Jahr zuvor seine Stelle als Operndirektor am Straßburger Stadttheater hatte aufgeben müssen, die ihm besonders viel bedeutete, und 1919 Bekker, nachdem er sich nach der Abtretung Elsass-Lothringens an Frankreich ohne Existenz in Deutschland wiederfand. Auch an anderen Punkten wünscht man sich, dass die Autorin ihre Netze etwas weiter ausgeworfen hätte. Zu Recht bemerkt sie, dass Irrationalität und Inkonsequenzen Pfitzners Denken prägten, erwähnt dabei jedoch leider nicht, dass dieses Merkmal auf Pfitzners gesamtes schriftstellerisches Œuvre zutrifft: Es besteht kein fundamentaler Unterschied zwischen seinem Eintreten für jüdische Kollegen mit dem Hinweis, sie seien zwar Juden, aber trotzdem immer aufrichtig deutschgesinnt gewesen, und seiner Argumentation in *Werk und Wiedergabe*, wo es wiederholt heißt, dass das wahre Kunstwerk der Interpretation und schon gar irgendwelcher Änderung nicht bedarf, es sei denn, der Inhalt des Kunstwerks trete in der Gestaltung nicht vollkommen zu Tage, weswegen dann Änderungen seitens der Aufführenden zu billigen seien, unter der Bedingung, man nehme sie mit „Wille[n] zum Werk“ vor. Allgemein könnte man der Autorin vorwerfen, dass sie Schriften wie *Werk und Wiedergabe* (1929) oder die schon 1915 veröffentlichte Sammlung verschiedener Aufsätze *Vom musikalischen Drama*, die doch eindeutig auch als ästhetische Schriften zu bewerten sind, nicht in ihre Analyse einbezogen hat, denn auch wenn ihnen die klaren polemischen Ziele fehlen, die hinter dem aggressiven Tonfall von *Futuristengefahr* und *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* stehen, lassen sie sich doch problemlos als Befürwortung ästhetischer Prämissen interpretieren, deren Relevanz sich leicht auf die (Kultur-)Politik übertragen lässt, insoweit sie sich gegen eine Inszenierungspraxis kehren, der auch die Nationalsozialisten ein Ende setzen wollten, weil sie, nicht anders als Pfitzner, darin eine Zersetzung deutschen Kulturerbes sahen. Die von der Autorin getroffene Auswahl aus den Schriften lässt zu sehr den Eindruck entstehen, dass Ästhetik bei Pfitzner primär Polemik bedeutete.

Vor allem weckt die Lektüre dieser Arbeit den Wunsch nach einer neuen, auf gründliche Quellenarbeit gestützten Biografie, die nicht nur Pfitzners Musik, sondern auch seine politischen Ansichten und seine kämpferische Einstellung ernst nimmt und auf nachträgliches Denunzieren verzichtet, aber ebenso wenig die unappetitlichen Aspekte seiner Persönlichkeit schön zu reden versucht. Dem künftigen Biografen dürfte Jürgens' Buch eine wichtige Stütze bieten.

(Juli 2011)

Jeroen van Gessel

*Leo Kestenber*. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv. Hrsg. von Susanne FONTAINE, Ulrich MAHLERT, Dietmar SCHENK und Theda WEBER-LUCKS unter Mitarbeit von David BOAKYE-ANSAH. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2008. 348 S., Abb. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 144.)

Als eine zentrale Figur im Berliner Musikleben der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, als Wegbereiter einer bis in die Gegenwart wirksamen Konzeption der Musiklehrerausbildung und als Repräsentant einer kulturpolitischen Neuausrichtung nach dem Ersten Weltkrieg ist Leo Kestenber kein Unbekannter. Gleichwohl kann der vorliegende Band – er versammelt die Beiträge eines Berliner Symposiums aus dem Jahre 2005 – für sich beanspruchen, „erstmal eine Zusammenschau seiner verschiedenen Tätigkeiten“ (S. 8) zu bieten. Chronologisch nach Kestenbergs Lebensstationen Berlin, Prag und Tel Aviv gegliedert, präsentiert er neben Hintergrundinformationen zu den jeweiligen kulturellen Kontexten auch einige persönliche Erinnerungen an Kestenber aus dessen Tel Aviver Zeit (Judith Cohen, Aharon Shefi). Den Schwerpunkt bilden jedoch Studien u. a. zu Kestenbergs Verhältnis zur Jugendmusikbewegung (Andreas Eschen), zum Briefwechsel mit Georg Schünemann (Dietmar Schenk), über seine Kontakte zu bildenden Künstlern wie Max Slevogt, Ernst Barlach und Oskar Kokoschka (Nancy Tanneberger) und zu seinem Wirken im Rahmen der Prager Gesellschaft für Musikerziehung (Hana Vlhová-Wörner und Felix Wörner).

Es zeichnet diese und manche anderen Beiträge des Bandes aus, dass sie neue oder bis-

lang nur sporadisch berücksichtigte Quellen erschließen und so das von Kestenber selbst in seinen Lebenserinnerungen überlieferte Bild korrigieren und differenzieren. Insbesondere Kestenbergs Nachlass im Archive of Israeli Music Tel Aviv, dessen Katalogisierung hier dokumentiert wird (Ann-Kathrin Seidel), eröffnet künftiger Forschung ein erweitertes Arbeitsfeld.

(Juni 2010)

Markus Bögemann

CHRISTINA DREXEL: *Carlos Kleiber „... einfach, was dasteht!“* Köln: Verlag Dohr 2010. 330 S., Abb., Nbsp.

ANKE STEINBECK: *Jenseits vom Mythos Maestro. Dirigentinnen für das 21. Jahrhundert.* Köln: Verlag Dohr 2010. 220 S., Abb.

EVA WEISSWEILER: *Otto Klemperer. Ein deutsch-jüdisches Künstlerleben.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010. 320 S.

Noch um die Wende zum 20. Jahrhundert verband sich mit dem Typus der Künstlerbiografie summativer Anspruch und wissenschaftliches Renommee. Nachdem das Subjekt poststrukturalistisch demontiert wurde, ist davon wenig geblieben. Das Vertrauen in ‚Leben und Werk‘ als sich wechselseitig erhellenden Kategorien ist geschwunden. Der Siegeszug der biografischen oder werkanalytischen Detailstudie führte zu neuen Mischformen, die sich dem Anspruch von ‚Leben und Werk‘ multiperspektivisch stellen (wie etwa Peter Gülkes jüngst erschienene Schumann-Monografie). Daneben steht in den letzten Jahren eine geringe Anzahl von Biografien, die – mit Mut zum erzählenden Gestus wie zum Monumentalen – Leben und Werk in chronologischer Abfolge abhandeln und Themenfelder dementsprechend abstecken, was methodische Vielfalt natürlich nicht ausschließt (Anthony Beaumont über Zemlinsky, Jens Malte Fischer über Mahler, Lewis Lockwood über Beethoven wären Beispiele).

Was den Spezialfall der Interpretenbiografie betrifft, so dümpelt das Genre meist in populärwissenschaftlichen oder rein hagiografischen Gefilden dahin: Bücher, die den Markt oder die (feuilletonistische) Selbstverortung ihrer Autoren bedienen. Sogar brillant geschriebene und recherchierte Ausnahmen wie Humprey Burtons Bernstein-Buch oder Richard Osbornes

Karajan-Biografie können (und wollen) keineswegs wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Besonderer Beliebtheit bei Verlagen und Lesern erfreut sich derzeit der Typus des Interview-Bandes, der meist als Autobiografie vermarktet wird (und sich ungleich leichter erstellen und konsumieren lässt als eine solche).

Umso erfreulicher, dass drei Autorinnen versuchen, Gegenimpulse zu setzen. Alle drei tun es offenlesbar mit persönlichem Engagement. Die Zielgruppe der Leser ist dabei so unterschiedlich wie die Thematik. Christina Drexel untersucht in ihrer Dresdner Dissertation die „Arbeits-, Dirigier- und Musizierweise“ (S. 5) von Carlos Kleiber (1930–2004). Anke Steinbeck beleuchtet in ihrer Berliner Dissertation die gegenwärtige Situation von Dirigentinnen. Die promovierte Musikwissenschaftlerin Eva Weissweiler hat sich das „deutsch-jüdische Künstlerleben“ (Untertitel) Otto Klemperers (1885–1973) vorgenommen. Gemeinsam ist allen drei Büchern die in der Thematik liegende Herausforderung, mit dem Dirigieren der Dirigentinnen bzw. Dirigenten umzugehen.

Mit Interpretationsforschung hat allerdings nur das Buch von Christina Drexel zu tun. Selbst ausgebildete Dirigentin, handelt die Autorin Kleibers Biografie, Repertoire und Aufnahmen auf knapp vierzig Seiten einleitend ab (was vollkommen genügt, wenn man Alexander Werners Biografie von 2008 als Beispiel dafür nimmt, wie wenig selbst eine ausufernde Lebensdarstellung das Charisma dieses Dirigenten einfangen kann). Der Hauptteil ist Kleibers praktischer Interpretationsarbeit gewidmet. Akribische Höranalysen werden mit computergestützter Forschung, empirische Erhebungen mit Quellenstudien, Analysen des Notentextes mit dem Wissen um kommunikative und spieltechnische Details der Orchesterarbeit verbunden. Dieser variable, stets mitreflektierte methodische Zugriff ermöglicht eine Annäherung an Arbeit und Arbeitsergebnisse eines zentralen Dirigenten des 20. Jahrhunderts, wie sie bislang noch nicht vorlag. Das ist umso erstaunlicher, als Kleiber keine Interviews gab, nur wenige Probendokumente existieren und die Erben jede Kontaktaufnahme verweigerten.

Aus dem heterogenen Quellenkorpus, das die Autorin auswertet, kommt dem Streicher-material (insbesondere zu *Tristan und Isolde*

und der vierten Symphonie von Brahms) große Bedeutung zu. Kleiber hat aufgrund eingehender Auseinandersetzung mit Autographen wie mit tradierten Spielarten seiner Orchester die Stimmen meist selbst eingerichtet. Bisweilen brachte er (wie Bruno Walter oder Kurt Sanderling) das Material sogar komplett aus seinem Privatbesitz mit. Er führte innerhalb der Streichergruppen verschiedene Stricharten ein (S. 118ff.) und verhinderte damit insbesondere bei Wagner, dass sich durch einheitliche Strichwechsel automatisch Phrasierungen ergeben. Seine vielgerühmte Kunst Übergänge zu gestalten, hat ihren Grund nicht zuletzt in dieser „mühevoll[e], fast in Fanatismus ausartende[n] [...] Genauigkeit“ (S. 165). Auch die für Kleibers Aufführungen typische klangliche Transparenz hat mit dieser Vorarbeit zu tun. Dabei verstand Kleiber seine Notate keineswegs als Direktive, sondern als Anregung, und reagierte penibel auf individuelle Spielweisen seiner Musiker. Offenheit verband sich bei ihm mit einem zur Selbstquälerei getriebenen Traditionsbewusstsein, das vor allem auf seinen Vater, aber auch auf Furtwängler, Clemens Krauss und Karajan zurückverwies. „Nicht so sicher!“, lautet eine charakteristische Probenanweisung: „Wenn man weiß, was man will, verhindert man, dass es einem zufällt“ (S. 265).

Kleibers Motivationsanreize bei den Proben waren so diskret wie fordernd. Durch historische, im Musikbetrieb aber unüblich gewordene Orchesteraufstellungen erreichte er etwa bei „Carmen“ eine „nahezu antiphonische Wirkung“ der Klangsegmente (S. 145). Wie die Autorin am Beispiel des zweiten *Bohème*-Aktes nachweist, ging Kleiber von einem jeweils exakt reflektierten Tempoideal aus, das er mit allen Mitteln zu verwirklichen suchte. Das heißt, dass Grundtempi und Tempomodifikationen selbst bei Jahre auseinander liegenden Aufführungen in unterschiedlichen Theatern und mit unterschiedlicher Besetzung nahezu identisch sind. Die Anlage eines Interpretationskonzepts wandelte sich „nur im äußerst subtilen Sinn“ (S. 175). Kaum verwunderlich, dass Kleiber der Arbeit mit Assistenten misstraute und alle Proben selbst leitete. Für die Analyse von Kleibers „polymorph[er]“ Dirigiergestik entwickelt die Autorin ein eigenes Instrumentarium. So wird plausibel, warum dynamische Effekte nicht

als Zutaten, sondern als Energieschübe wahrnehmbar werden, die aus dem Inneren des musikalischen Verlaufs erwachsen.

Weil die Autorin ihre Quellenkompilation mit einem multiplen methodischen Ansatz verbindet, rücken die ästhetischen Maximen von Kleibers Arbeit unerwartet nahe. Nicht verschwiegen sein soll, dass sprachliche Eleganz keine Stärke des Buches ist. Doch auch, wenn man sich mehr Kraft zu prägnanten Formulierungen wünscht: Inhaltlich hat Christina Drexel einen so umsichtigen wie weiterführenden Beitrag zur sich zunehmend formierenden Interpretationsforschung geleistet.

Bei der jüngsten Klemperer-Biografie liegen die Dinge genau umgekehrt. Eva Weissweiler versucht gar nicht erst, der künstlerischen Physiognomie des großen Dirigenten gerecht zu werden. Stattdessen erzählt sie sein Leben, wie sie vorher schon das Leben von Clara Schumann, Wilhelm Busch und der Freud-Familie erzählt hat. Sie tut das temperamentvoll und mit handwerklichem Geschick. Offensichtlich hat sie Spaß daran, sich in Situationen und Menschen hineinzufühlen. Die Schilderungen von Klemperers familiärer Situation, vom Berlin der Zwischenkriegszeit, Prag und Hamburg gelingen lebendig. Sozialgeschichte und biografische Bausteine, Zitate und Zusammenfassungen sind abwechslungsreich kombiniert. Weissweiler hat in zahlreichen Archiven zwischen Berlin, Wien und Washington recherchiert. Auch wenn dabei der eine oder andere Brief und manche Aktennotiz aufgetaucht ist, kann das Ergebnis kaum befriedigen. Das hat, neben dem fehlenden Bemühen um eine künstlerische Physiognomie, noch andere Gründe. Weissweiler beschränkt sich auf die Jahre bis 1933. Das „Leben danach“ wird nur als Epilog behandelt; denn es sei ein „typisches Reisevirtuosenleben“ gewesen und entziehe sich „jeder sinnvollen biografischen Beschreibung“ (S. 13). Das ist eine Flucht nach vorne. Bei der Lektüre drängt sich der Eindruck auf, dass die Autorin vor der Fülle des Materials, letztlich vor der Komplexität und Länge von Klemperers (vier deutsche Staatssysteme umfassenden) Leben kapituliert hat. Peter Heyworth, den sie oft kritisiert, dem sie aber in hohem Maße verpflichtet ist, teilte seine monumentale Klemperer-Biografie in zwei Bände (nur der erste erschien bisher auf Deutsch: 1988 bei Siedler). Ein derart

umfangreiches Unternehmen wollten offenbar weder Autorin noch Verlag auf sich nehmen.

Aber selbst für den ersten Lebensabschnitt Klemperers entwickelt die Autorin keine neuen Fragestellungen, obwohl ein „deutsch-jüdisches Künstlerleben“ dazu vielerlei Anlass gegeben hätte. Klemperer wurde in Breslau als Jude geboren, ließ sich 1919 katholisch taufen und kehrte kurz vor seinem Tod zum jüdischen Glauben zurück. Weissweiler referiert Biografisches und arbeitet weder mentalitätsgeschichtliche noch theologische Aspekte auf. Ihr größtes Interesse gilt Klemperers Kölner Jahren, die wie mit einem Spotlight herausgehoben werden. Die Anschaulichkeit dieser Seiten kann die problematische Proportion der Gesamtanlage nicht aufwiegen. Und wie sollte Klemperer, dieser schillernde, manisch depressive, zwischen Podium und Komponieren, künstlerischer Demut und Bearbeitungswut, Familie und Bordell rastlos vorwärts stürzende Charakter mit ein paar einschlägigen Freud-Zitaten zu fassen sein? Das Kapitel über die Kroll-Oper versammelt bekannte Pressestimmen und Briefstellen. Die Frage, wie der Avantgardist der zwanziger Jahre zum Lordsigelbewahrer wurde (oder gemacht wurde?), wird nicht gestellt. Zudem irritiert, dass Weissweiler Sympathien und Antipathien stets eindeutig verteilt. Heinz Tietjen etwa, den man gewiss nicht mögen muss, wird eingeführt als „im marokkanischen Tanger geborener ehemaliger Kapellmeister aus Trier“ (S. 200). Das ist zumindest nicht falsch. Falsch dagegen ist, dass Klemperers Schallplattenproduktion 1934 einsetzte (S. 13): Die Aufnahmen aus den Jahren 1924 bis 1932 füllen fünf CDs. Mit anderen Worten: Es irritiert das Verhältnis von Genauigkeit und Unschärfe in diesem Buch. Eine größere Studie zu Klemperer als Dirigent bleibt Desiderat.

Frauen, die den Beruf der Dirigentin ergreifen, stellen sich nach wie vor Widerstände entgegen. Zumindest wenn es um professionelle Orchester geht. Umso willkommener ist eine Untersuchung, die sich diesen Widerständen und der Entwicklung der letzten vierzig Jahre widmet. Anke Steinbeck tut das mit einem primär soziologischen und empirischen Ansatz und geht damit über die Pionierarbeit von Elke Mascha Blankenburg (2003) hinaus. Den Kern des Buches bilden Erläuterung und Auswertung einer Umfrage zum Führungs-

verhalten von DirigentInnen im Orchesteralltag. 242 MusikerInnen aus 26 Orchestern beantworteten einen Fragebogen, mit dem vor allem orchesterinterne Strukturen und Einschätzungen abgebildet werden sollten. Zu den Ergebnissen gehört, dass eine „geschlechtsinduzierte Fachkompetenz“ mehrheitlich abgelehnt wird (S. 144 und 155) – was kaum überrascht. Der Ausnahmestatus von Dirigentinnen ist längst nicht mehr so zementiert wie noch vor zehn Jahren. Aufschlussreicher sind Detailergebnisse. So halten gerade Frauen im Orchester eine „autoritäre“ Arbeitsweise des Menschen am Pult für wichtig, sogar für motivierend. Eigenschaften wie Autorität, die traditionell eher Männern zugeschrieben werden, werden von Frauen besonders hoch bewertet. Ganz direkt heißt es auf einem Fragebogen: „Ich als Frau kann viel besser mit einem Dirigenten arbeiten. Ich fühle mich sicherer“ (S. 142). Dagegen setzten männliche Orchestermitglieder als weiblich geltende Eigenschaften wie Kommunikationsfähigkeit hoch an.

Statt die interaktionale Ebene nun aber im Sinn aktueller Genderperspektiven weiter zu verfolgen, zumindest nachzufragen oder konkrete Probenanalysen vorzunehmen, kommentiert Steinbeck lediglich: „In solche Bewertungen spielen traditionelle Geschlechtsstereotypen mit ein, die sich im Orchesteralltag weiter fortragen.“ Der Unterton, der sich hier artikuliert, schadet dem Buch auch an anderen Stellen. So werden Klischees bemüht vom Pultstar, „der mit großen Gesten das Publikum blendet und vom eigenständigen Hören abhält“ (S. 159) oder von der „Scheinwelt der Opernbühne“, auf der Sängerinnen sich früh etablieren konnten bzw. durften (S. 27). Der Furor der Autorin ist angesichts jahrhundertelanger Diskreditierung von Dirigentinnen verständlich, nimmt sich allerdings im Rahmen einer Sachargumentation merkwürdig aus und streift bisweilen das Parodistische. So etwa wenn vom „Alleinstellungsmerkmal der weiblichen Stimme“ die Rede ist, worauf holzschnittartige Bemerkungen das Verhältnis von Frauen- und Kastrenstimmen umreißen sollen. Natürlich ändert sich der künstlerische Anspruch der Oper im 18. Jahrhundert, aber keineswegs im Sinne einer teleologisch zu wertenden Entwicklung. Virtuosität wird wie in allen Phasen der Opern-

geschichte als solche neu verortet, weshalb die Behauptung, das Kastratenwesen könne „dem wachsenden künstlerischen Anspruch im Vergleich zur Virtuosität der weiblichen Stimme nicht mehr genügen“ (S. 24), ins Leere läuft. Unschärf bleibt die Autorin auch bei Urteilen gegen „die Medien“. Mit dem Bemühen, den Musikmarkt abzubilden, auf dem Dirigentinnen auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch unterrepräsentiert sind, hat sie sich eine nahezu unlösbare Aufgabe gestellt. Signifikante Details wären hier aufschlussreicher gewesen als Gemeinplätze wie der Hinweis auf die „Profit-Orientierung großer Agenturen“ (S. 97) oder darauf, dass „im Zuge der sich durchsetzenden postmateriellen Wertvorstellungen [...] Partnerschaften ihren primären Zweck der Fortpflanzung“ verlieren (S. 49).

Im Detail dagegen übernimmt Steinbeck Statements ohne sie zu hinterfragen. Falls es zutreffen sollte, dass Hamburgs Staatsoperndirektorin Simon Young keine Agentur in Anspruch nimmt, ist es der Hintergrund, der die Aussage brisant macht: Gerade Hamburg bedient sich auffällig oft bei einer Agentur, die auch Frau Young lange vertrat. In Interviews, die im Anhang wiedergegeben werden, äußert sich unter anderem Vera van Hazebrouk, die kurzzeitig als Managerin die Geschicke der Berliner Staatskapelle lenkte. Zu Recht wird die Nachwuchsförderung durch Daniel Barenboim gepriesen. Dass der Weltstar seine Assistenten je nach Entwicklungsstand „strategisch“ an einzelne Häuser empfiehlt und dass „deswegen [...] Dan Ettinger in Mannheim und Philippe Jordan in Paris“ ist, dürfte dagegen eine gewagte Behauptung sein und müsste in jedem Fall eine Nachfrage provozieren. (Nicht wenigen Hörern erscheint Ettinger als der weit bessere Dirigent.)

Wichtiger ist ein anderer Einwand: Gerade weil sich Ausbildungsmöglichkeiten, mediale Akzeptanz und die Offenheit von Seiten der Orchestermitglieder verbessert haben, wäre der Schritt zur Darstellung von Interpretationsästhetik wünschenswert. Der empirische Ansatz lässt das Buch dort enden, wo die Thematik erst wirklich weiterzuführen ist: bei der Interpretation als kommunikativ verhandeltem Produktions- und Rezeptionsprozess. Letztlich äußern auch viele der heute aktiven Dirigentinnen immer wieder diesen Wunsch: Es möge doch um

die Musik gehen. Die Frage ob und in wieweit es da eine weibliche Perspektive gibt, bleibt also der weiteren Forschung gestellt, wozu Steinbeck, das ist unbestritten, mit ihrer Untersuchung der Rahmenbedingungen eine wichtige Voraussetzung geschaffen hat.

(Januar 2011)

Stephan Mösch

*Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk. Internationales Symposion, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, 11. bis 14. Oktober 2006. Tagungsbericht. Hrsg. von Ralph PALAND und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2009. 260 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 14.)*

Das elektroakustische Werk von Iannis Xenakis hinsichtlich seiner „entstehungsgeschichtlichen, kompositionstechnischen und ästhetisch-philosophischen Voraussetzungen aus vielfältigen musik-, kultur- und medienwissenschaftlichen Perspektiven umfassend zu erörtern und dabei auch bislang unerschlossenes Quellenmaterial einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen“ (S. V) ist Sinn und Zweck dieses Tagungsberichts. Dass der Blick sich dabei von der „landläufige[n] Rezeption“ und dem „zweifachen Klischee“ „einer konstruktiven Einheit von Architektur und musikalischer Komposition“ erstens und „eine[r] vorwiegend kompositionstechnologische[n] Sichtweise“ (S. 3) zweitens lösen soll, zeigt schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis, das sich an den thematischen Sektionen der Tagung orientiert. Nach dem Vorwort finden sich hier unter sieben Obertiteln 19 Beiträge in deutscher oder englischer Sprache. Das Buch schließt mit den Konzerteinführungen der Tagung (Jochen Graf, Gerardo Scheige, Michael Starck) und einem umfangreichen Register.

In der „Festlichen Eröffnung mit elektroakustischen Präsentationen“ umreißen und umrahmen die beiden Herausgeber das Thema des Bandes mit möglichen neuen inhaltlichen und methodischen Ansätzen in der Xenakis-Forschung (Christoph von Blumröder) und einer Werkeinführung zum ersten und zum letzten elektroakustischen Werk (*Diamorphoses* und S. 709, Ralph Paland) von Xenakis.

Unter dem Obertitel „Das elektroakustische Œuvre im Überblick“ unterscheidet James

Harley fünf Schaffensperioden mit unterschiedlichen „materials used for electroacoustic works“, in denen er bei Xenakis trotz allem „a continuity of thought, of formal conception“ (S. 27) erkennt. Daniel Teruggi fügt persönliche Erinnerungen an den Komponisten und Erfahrungen mit seinem elektroakustischen Arbeiten hinzu.

Auf „Philosophische und kompositionstechnische Prämissen“ konzentriert sich der nächste Teil, wobei mit Gerard Papes Überlegungen zu „Xenakis and Time“ die philosophisch-ästhetisch orientierten Themen wie leider so oft im Umfang gegenüber den kompositionstechnischen Aspekten etwas in den Hintergrund treten, wobei sich Martha Brech, Jan Simon Grintsch und Agostino Di Scipio auch diesen letzteren sehr eindrücklich und nachvollziehbar zuwenden.

Die Beiträge unter dem Obertitel „Intermediale Konzepte“ widmen sich den Werken, in denen der Komponist eine intermediale Verknüpfung von elektronischer Musik, Raum- und Lichtkonzepten eingeht. Anhand von *Hibiki-Hana-Ma* macht Sharon Kanach sehr einleuchtend auf die weitreichenden Bedeutungen und Verwendungsmöglichkeiten von Material des Xenakis-Archivs in der Bibliothèque nationale de France für Aufführende, Wissenschaftler und Komponisten aufmerksam. Paland stellt Xenakis' „Rhetorik der Abstraktion“ auf den Prüfstein und narrativen Strukturen gegenüber, während Makis Solomos sehr anschaulich den Weg nachzeichnet, den *Orient-Occident* „From the film version to the concert version“ genommen hat.

Aus den drei „Musikalische[n] Analyse[n]“ sei vor allem Tobias Hünermanns außerordentliche Klarheit von Gedanken, Sprache und Anschauungsmaterial in den Darstellungen zu *Bohor* hervorgehoben, neben denen die sorgfältige Betrachtung von *Diamorphoses* (Rudolf Frisius) etwas zurücktritt und Peter Hoffmanns Darstellungen der „Kompositorischen Verfahrensweisen in *GENDY3*“ leider etwas darunter leiden, dass hier offenbar die nicht umgearbeitete Vortragsversion vorliegt, in der sich u. a. Hinweise auf Klangbeispiele und live zu beobachtende Computerabläufe finden.

Die „landläufige Rezeption“ hinter sich lassen insbesondere die drei Beiträge zum Themenbereich „Diskurse – Rezeptionen“. Xena-

kis' „Positionierung in der Szene der Neuen Musik“ unternimmt Frank Hentschel anhand der zwei Schlagworte „Innovation“ und „Hochkultur“, wobei letzteres sich auf die Bedeutung von „Antike“, „Philosophie“ sowie „Mathematik und Naturwissenschaft“ in Xenakis' Schaffen konzentriert. Hentschels durchaus auch kritische Enthüllung des Komponisten endet jedoch mit der versöhnenden Beobachtung, Xenakis habe „während der 1980er Jahre“ immer wieder „selbstironisch“ und in der „Modalität des feinen Spottes“ auf verschiedene Aspekte seiner Werke reagiert und damit den Absolutheitsanspruch des Gesagten subtil“ (S. 198) zurückgenommen. In seinen „Vorüberlegungen“ (S. 200) zum Thema „Xenakis und die Geschichte der Eigeninterpretation“ weist Wolfgang Grätzer anhand allgemeiner wie auch Xenakis-spezifischer Beobachtungen zur Werkkommentierung auf die Forschungsdesiderate und die Wichtigkeit der weitergehenden Untersuchung in dieser Richtung hin. Friedrich Geiger gibt mit sehr anschaulichen Beispielen eine Einschätzung zu „Iannis Xenakis' elektroakustischer Musik im Spiegel der Kritik“ und arbeitet sich deutlich abzeichnende Vorwurfsmuster heraus.

„Hörweisen – Lesarten – Horizonte[n]“ widmet sich der letzte thematische Block. Während Simon Emmerson die von Solomos auf Xenakis' Konzeption und Inspiration angewandten Aspekte des Dionysischen und des Apollinischen auf das klangliche Erleben erweitert, schlägt Roman Brotbeck mit einem einleuchtenden „rezeptionsästhetischen Selbstversuch“ (S. 221) eine Hörerlebnis-Beschreibung vor, die sich an den „Kategorien der Firstness und der Secondness“ (S. 222) von Charles S. Peirce orientiert.

Eine Vielzahl der Aufsätze kommt der von Blumröder im ersten Beitrag ersehnten Öffnung der „methodische[n] Perspektiven“ (S. 7) nach. So gibt der Band ein umfangreiches Bild der bislang weniger erforschten elektroakustischen Kompositionen von Xenakis. Vor allem die Aspekte zur Rezeption und zu neuen Hörweisen werden auch in anderen Bereichen der Xenakis-Forschung weitreichende und dankbare Anwendung finden können.

(Oktober 2010) Marie Louise Herzfeld-Schild

*Experimentelles Musik- und Tanztheater.* Hrsg. von Frieder REININGHAUS und Katja SCHNEIDER. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 391 S., Abb. (Hanbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 7.)

ERIC SALZMAN, THOMAS DESI: *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body.* Oxford/New York: Oxford University Press 2008, 408 S., Nbsp.

Zweifellos geht es in beiden Publikationen um „Musiktheater“ – doch welches „Musiktheater“ hiermit jeweils gemeint ist, lassen die Titel auf den programmatisch unkonventionellen Coverillustrationen der vorliegenden Bände zunächst nur erahnen: Einerseits wird ein „experimentelles“ Musiktheater proklamiert, das sich – vielleicht gerade durch seine kühne Experimentierfreudigkeit? – nun wieder dezidiert in die Nähe eines ebenso „experimentellen“ Tanztheaters positioniert (auf die sehr wechsellvollen Beziehungen zwischen dem Musik- und Tanztheater soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden); andererseits wird ein „neues“ Musiktheater ausgerufen, in dem allseits gewohntes Hören von Stimmen und Sehen von Körpern durch ungewohnte Hör- und Seherfahrungen abgelöst wird (wie wörtlich der Titel letztlich zu verstehen ist, sei dem Leser selbst überlassen).

In einer betont knappen Einleitung – um ohne langatmig definitorische Umschweife gleich ‚in medias res‘ der Bühnenpraxis gehen zu können – wird in der Publikation von Reininghaus/Schneider als markanter Wesenszug eines „experimentellen“ Musiktheaters hervorgehoben, dass hiermit – weitgehend unabhängig von spezifischen ästhetischen Kriterien – vor allem ungesichertes Terrain aufgesucht wurde: Im „experimentellen“ Musiktheater sei gerade das Nicht-Selbstverständliche zur Selbstverständlichkeit erhoben worden. Insofern ging es auch den Autoren weniger um ein Aufzeigen von „Kontinuitäten und Entwicklungen“ als vielmehr von Brüchen mit Gewohntem und Bekanntem (S. 11). Doch wo genau diese „Bruchlinien“ verlaufen, sei nicht immer eindeutig festzustellen gewesen, liest man weiter, zumal die „Grenzlinien“ zwischen dem „Experiment“ und dem, was zu einem bestimmten Zeitpunkt „als konventionell gilt“, selten so scharf gezogen seien, „wie auf dem ersten Blick vermutet werden könnte“ (ebd.).

Ausschlaggebend für die Stückauswahl scheint also zumindest ein experimenteller Ansatz gewesen zu sein, entnimmt man diesen Zeilen und fragt sich sogleich, ob denn (interessante und anregende) Kunst nicht immer etwas mit einem „Experiment“ im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung als einem ‚Erproben‘ und ‚(Ver-)Suchen‘ neuer Wege jenseits eingetretener Pfade zu tun hat.

Und so scheint der Umstand, dass schließlich die Publikation selbst zu einem Experiment erhoben wird, in besonderem Maße der Sache selbst gerecht zu werden: Sie sei „der Versuch [!], die Geschichte des Musik- und Tanztheaters im 20. Jahrhundert aus der Perspektive experimenteller Ansätze zu rekapitulieren“, heißt es nur wenig später, um hierdurch das Bewusstsein „für die Treibsätze, die Komponisten wie Tänzer immer wieder in den Opern- und Tanzbetrieb geschmuggelt, geladen und gebombt haben“, zu schärfen (ebd.). Insofern darf man also diesem Buch-Experiment, das neben ‚prototypischen Experimenten‘ des Musik- und Tanztheaters ebenso ‚konventionelle Experimente‘ wie ‚experimentelle Konventionen‘ auf der Bühne berücksichtigt, zuallererst zugutehalten, dass unter dieser frappierend paradoxen Voraussetzung der Gefahr eines dogmatisch verengten Blickwinkels großräumig ausgewichen wird, um dann auf unterschiedlichste Art und Weise faszinierende Musik- und Tanztheaterproduktionen des 20. Jahrhunderts mit ihrer zwischen Tradition und Innovation schwankenden, nicht selten widersprüchlichen Experimentierlust vergleichsweise ungefiltert nachzuzeichnen.

Dagegen bemüht sich die austro-amerikanische Publikation – Thomas Desi ist ein österreichischer Komponist und Musikschriftsteller; Eric Salzman, ebenfalls als Komponist und Musikwissenschaftler tätig, ist eine feste Größe der amerikanischen Neue Musik-/Neues Musiktheater-Szene – um einen vergleichsweise systematischen, wiederum betont undogmatischen Zugang zu dem, was man als „Music Theater“ bezeichnen könnte. „What is Music Theater?“ lautet der lapidare Titel der Einleitung, der ein komplexes und letztlich unerschöpfliches Feld eröffnet, in das nun verstärkte Reflektionen zu Produktionsbedingungen und Rezeptionsverhalten einbezogen werden. Auch hier werden Bezüge des Musiktheaters zu zeit-

gleichen Entwicklungen im Bereich des ‚Tanztheaters‘ quasi definitiv herausgearbeitet: „New music theater can be compared to modern dance and it is in an evolutionary place that is close to where modern dance was in the mid-twentieth century. [...] Music theater is theater that is music driven [...] where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas [...] or musicals [...]“ (S. 5). Der Unterschied zwischen dem ersten Definitionsansatz und dessen Fortsetzung ist keineswegs nur graduell, sondern essenziell: Es bestehen nämlich nicht nur Analogien zwischen Musik- und Tanztheaterproduktionen des 20./21. Jahrhunderts, sondern gerade auch bei jenen Produktionen, die eigens als „Neu“ deklariert werden, gehören gestaltete/choreografierte Körperbewegungen zu den konstituierenden Elementen des kompositorischen und inszenatorischen Prozesses. Das Tanztheater steht also nun nicht mehr ‚nur‘ als vergleichbare Größe neben dem Musiktheater, sondern es schleicht sich – fast unmerklich – in das Innere des Musiktheaters (und umgekehrt – ließe sich an dieser Stelle hinzufügen). Mit anderen Worten: Seit Beginn des 20. Jahrhunderts findet wieder ein neuer, sehr lebendiger und in seinen kreativen Dimensionen zuvor ungeahnter Austausch zwischen dem Musik- und Tanztheater (im weitesten Sinne als sich über Musik/Klang bzw. Tanz/Bewegung vermittelnden Theaterformen) statt.

Selbst wenn bei Salzman/Desi nicht so lautstark wie bei Reininghaus/Schneider auf Bezüge des Musiktheaters zum Tanztheater hingewiesen wird (der umgekehrte Fall wird dort übrigens kaum thematisiert: Die Berühungsängste der Tanzwissenschaftler gegenüber der Musik scheinen größer zu sein als die der Musikwissenschaftler gegenüber dem Tanz), so durchziehen dennoch Hinweise auf „physical movements“ ihre gesamte Darstellung. Mögen auch die eher historisch ausgerichteten Erörterungen bei Salzman/Desi bisweilen zu allzu schlichten Reduktionen komplexer Sachverhalte tendieren (vgl. hierzu z. B. die Kapitel „Singing in the classical age of opera“ und „Bougeois opera singing in the nineteenth centu-

ry“), so besteht der große Gewinn ihrer Ausführungen darin, konsequent künstlerisch ‚grenzüberschreitende‘ Phänomene als wesentliches Kennzeichen eines („Neuen“) Musiktheaters herauszuarbeiten. Hiermit wird zweifellos das Epizentrum der spannenden Wechselbeziehungen zwischen einem (wie auch immer etikettierten) Musik- und Tanztheater eher getroffen als in einer vergleichsweise unverbindlichen Aneinanderreihung von Erörterungen epochemachender Komponisten bzw. Choreografen vor dem Hintergrund ihres künstlerischen Schaffens.

Nicht zu Unrecht bedauert Katja Schneider in ihren dem Tanztheater gewidmeten (durch eine grenzziehende Absatzmarke von dem vorangegangenen Musiktheater-Vorwort deutlich abgesetzten) Einleitungsworten, dass auf vieles verzichtet werden musste, da der Tanz-Anteil des Bandes im Vergleich zu dem des Musiktheaters geringer ausfallen musste, was letztlich auch auf die „realen Machtverhältnisse“ (S. 15) zwischen den beiden Künsten/Disziplinen verweise (was freilich nicht zu bestreiten ist). Dennoch denke ich, dass dieses Defizit durch eine Präzision der Fragestellungen hätte kompensiert werden können: Da sich die Publikation von Reininghaus/Schneider der – nicht zu unterschätzenden – Herausforderung gestellt hat, „Experimentelles Musik- und Tanztheater“, nicht etwa „Experimentelles Musik- oder Tanztheater“ zu thematisieren, so wären doch gerade die genreübergreifenden Querverbindungen und synergetisch befruchtenden Wechselbeziehungen zwischen beiden ‚Sparten‘ von besonderem Interesse gewesen. Das gelingt vor allem Desi/Salzman mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit – so, als ob es nie eine Trennung zwischen dem Musik- und Tanztheater gegeben hätte. Es wäre jedoch ungerecht, aus diesem Grund das große Verdienst der Publikation von Reininghaus/Schneider zu schmälern: Es handelt sich hierbei um ein sehr wertvolles Kompendium herausragender Musik- und Tanztheaterproduktionen des 20./21. Jahrhunderts, das einen gewichtigen Stein ins Rollen gebracht hat. Ob dieser Stein weiter rollen darf, hängt weniger von dem außerordentlichen Engagement einzelner Wissenschaftler ab, sondern vielmehr von Wissenschaftstraditionen bzw. -kulturen, die – und das zeigt sich besonders eindringlich, wenn es um so ‚unakademi-

sche‘ Themen wie ‚Tanz‘ und ‚Körperbewegungen‘ geht – den europäischen Kontinent nicht nur geografisch, sondern vor allem auch wissenschaftstheoretisch meilenweit von dem angloamerikanischen Sprachraum trennen (mit allen Vor- und Nachteilen).

(Januar 2011) Stephanie Schroedter

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie III: Bühnenwerke, Band 11: Einlagen zu fremden Opern und Singspielen, Konzertarien und Duett mit Orchesterbegleitung.* Hrsg. von Markus BANDUR, Solveig SCHREITER und Frank ZIEGLER. Redaktion: Joachim VEIT und Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott Music 2009. Band 11: *Werktexte*. XXXVII, 299 S., Band 11b: *Kritischer Bericht*. XII, S. 303–574.

Das Corpus der hier zur Edition anstehenden Werke (WeV D u. E) hatte bereits Oliver Huck in seiner Paderborner Dissertation (*Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers*, Mainz 1999 [= *Weber-Studien* 5]) gewürdigt, doch bietet das Herausgeberteam der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGA) um Gerhard Allroggen und Joachim Veit nun eine noch sehr viel weiter reichende, denkbar umfassende historische Kontextualisierung einer Gruppe von Kompositionen, die zu Unrecht in den Hintergrund öffentlicher Aufmerksamkeit gerückt ist: Hier finden sich Werke, die, zur Demonstration sängerischer Kompetenz aktuell konzipiert, vielfältige Hinweise auf die seinerzeitige musikalische Praxis erlauben und, schon ehemals mit Blick auf die unmittelbare Wirkung beim Publikum entworfen, kaum etwas von ihrer Virulenz verloren haben. Nicht nur die Musikstücke mit größtmöglicher philologischer Akribie erschlossen zu haben, sondern auch die Bedingungen der Entstehung und früherer Rezeption historiografisch mit einer Präzision zu rekonstruieren, die kaum noch Fragen offen lässt, hebt den vorliegenden Band denn auch weit über die Edition von „Parerga“ innerhalb einer Werkausgabe heraus.

Zugleich ist diese Werkgruppe besonders geeignet, das Prinzip der WeGA zu illustrieren, indem nicht eine Kompilation heterogener Quellen zur Gewinnung einer „idealen“ Werkgestalt vorgenommen wird, sondern vielmehr

eine Hauptquelle die Basis bildet und spätere Modifikationen auch des Autors selbst im editorischen Anhang dokumentiert werden, um auf diese Weise die Überlieferungsgeschichte (sowie eine mutmaßliche Entwicklung des Komponisten) nachvollziehbar zu machen. So werden denn neben dem Kompositionsautograph (sofern vorhanden) die zeitgenössischen Abschriften sorgfältig hinsichtlich aller Varianten noch im Detail diskutiert – Abweichungen freilich finden sich meist nur bei Vortragsanweisungen, Phrasierungs- resp. Bindebögen, in Bezug auf Textfassung und/oder -unterlegung etc.; die kompositorische Substanz bleibt in all diesen Stadien unverändert, und wo Differenzen einzelner Töne festzustellen sind, können leicht Flüchtigkeitsfehler des Schreibers plausibel gemacht werden.

Entsprechend dem hohen Standard der Edition sind alle Lesartenvarianten (mit Ausnahme der offenkundig schon von Weber selbst und seinen Zeitgenossen nicht konsequent gesetzten Interpunktion) genauestens verzeichnet; Eingriffe der Herausgeber, die jedoch selten mehr als die Angleichung von dynamischen Angaben und die Vereinheitlichung der Artikulation betreffen, werden typografisch hervorgehoben und im Notentext durch Asterisken und Fußnoten nochmals akzentuiert. Wo die Quelle ihrerseits Interpretationsspielräume eröffnet, machen Faksimile-Ausschnitte (in Briefmarkengröße) die Entscheidungen der Herausgeber verständlich. So beeindruckend diese Editionsprinzipien auch sind und so viel Hochachtung die immense Arbeit der Editoren verdient, so vorsichtig sei doch auch gefragt, ob der Gegenstand diesen Aufwand hier tatsächlich lohnt: Die Erkenntnisse, die sich aus der Edition für die Arbeitsweise Webers oder für die Theaterpraxis des frühen 19. Jahrhunderts ergeben, sind letztlich gering, was gewiss auch dem hier vorgestellten Genre geschuldet ist: ingenüös konzipierte Musik, deren Varianten jedoch primär usuell motiviert gewesen sein dürften, kaum aber durch geänderte kompositorische Intentionen. Mehr, das jedenfalls ist gewiss und unterstreicht die Bedeutung der Ausgabe, wird man zu diesen Werken Webers nicht mehr ermitteln können.

(Mai 2011)

Michael Heinemann

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Werkgruppe 2: Konzerte. Band 2: Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für Pianoforte und Orchester op. 92, Concert-Allegro mit Introduction für Pianoforte und Orchester op. 134.* Hrsg. von Ute BÄR. *Klavierkonzertsatz d-Moll, Anhang B5.* Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott Music 2007. XV, 326 S., Faksimile-Beiheft: 72 S.

Nach dem 2003 in der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns* (RSA) erschienenen Klavierkonzert folgen im zweiten Band konzertanter Klavierwerke die 1852 bzw. 1855 publizierten Konzertstücke op. 92 und 134, die jeweils langsame Einleitung und schnellen Hauptteil umfassen und von der Zwickauer Mitarbeiterin der Schumann-Forschungsstelle, Ute Bär, herausgegeben wurden. Den Schluss des Bandes bildet der unvollendete Klavierkonzertsatz d-Moll (Anhang B 5), an dem Schumann Anfang 1839 in Wien arbeitete. Im Gegensatz zu der von Jozef De Beenhouwer ergänzten und 1986 uraufgeführten, 1988 von Joachim Draheim edierten Gestalt legt Bernhard R. Appel im Rahmen der RSA mit Recht keine Werk-, sondern eine (Doppel-)Quellenedition vor. Diese basiert auf Schumanns Particellentwurf (einschließlich eines fünftaktigen Scherzo-Ansatzes) und der im Satzverlauf weiter als das Particell gediehenen Arbeitspartitur. Das Fragment korrespondiert, wie Appel erhellend zeigt, mit Schumanns konzertästhetischen Erörterungen jener Zeit. Dass sich die monomane Passagenmotivik trotz reizvoller Sequenzharmonik im Kreis dreht, trug wohl zum kompositorischen Scheitern bei. Appels Edition verdient volle Zustimmung – abgesehen von der mit Blick aufs Scherzo-Fragment getroffenen Behauptung, „erst Johannes Brahms“ habe das Solokonzert durch ein Scherzo zur Viersätzigkeit erweitert (S. 309, Anm. 19): Vor allem Henry Ch. Litolffs „symphonische“ Konzerte und Franz Liszts Es-Dur-Konzert taten das auf je eigene Weise ja weit früher.

Von den Konzertstücken op. 92 und 134 wurden zu Schumanns Lebzeiten jeweils nur (Klavier- und Orchester-)Stimmen publiziert. Als Hauptquellen von Ute Bärs Edition fungieren beim 1849 komponierten Konzertstück *Introduction und Allegro appassionato* op. 92 denn auch die von Schumann bei der Drucklegung

überwachten Stimmen-Erstaussagen. Heikler ist die Lage beim 1853 entstandenen *Concert-Allegro mit Introduction* op. 134, das erst nach Schumanns Erkrankung zum Druck angenommen wurde. Zwar beteiligte sich der seit mehr als einem Jahr in der Endenicher Anstalt weilende Komponist 1855 am Korrekturlesen, war im Konzentrationsvermögen indes offenbar schon so stark beeinträchtigt, dass der junge Johannes Brahms im Auftrag Clara Schumanns nacharbeiten musste. Bärs Aussage, Schumanns Rolle habe sich „von der des Komponisten zu der – wenn überhaupt – des Lektors“ geändert (S. XI, 252), erscheint insofern etwas schief, als Schumann ja in beiderlei Hinsicht gehandicapt war. Mit Recht stützt sich Bär hier primär auf das Partiturotograph. Entstehung, Publikation sowie frühe Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte legt sie überzeugend und mit aufschlussreichen Dokumenten dar. Und auch die Publikationsprobleme beim *Concert-Allegro* (dem im Kopftitel auf Notenseite 97 der Bindestrich fehlt) benennt sie zutreffend. Unübersichtbar sind freilich einige zumeist wohl dem Zeitdruck geschuldete Defizite. Dass im Vorwort nur Appels, nicht aber Bärs Name erscheint (S. XI) und bei der Beschreibung des Orchesterstimmenerstdruckes von op. 134 die – im Notentext des Bandes natürlich gedruckte – Tenorposaune unerwähnt bleibt (S. 282), sind Schönheitsfehler. Schwerer wiegt, dass man beim Lesen, ohne böswillig zu suchen, gleich auf etliche Notentext-Fehler stößt (z. B. op. 92, S. 48, T. 48<sup>3-4</sup>, Fg. 1: *eis'* statt *recte gis'*; op. 134, S. 101, T. 28, Ob. 1/2: überschüssiger Taktstrich, entsprechend falsche Pausensetzung; T. 29<sup>2-4</sup>, Klav., unteres Sys.: Unternote *d* statt *recte f*; S. 102/120, T. 37/155, Klav., o./u. Sys.: Bogen ab 1./9. statt *recte ab 2./10.* Sechzehntel; S. 104, T. 49<sup>2-3</sup>, Klav., u. Sys.: Unternote *F* statt *recte D*; S. 131, T. 240<sup>2,2</sup>, Klav., o. Sys.: Achtelklang *ais'/cis''* *recte* mit separater Achtelfahne; S. 132, T. 246<sup>2</sup>, Klav., o. Sys.: *d''* statt *recte fis''*; S. 134, T. 268<sup>4,2</sup>, Fl. 1/2 und Klav., o. Sys.: falsch platziertes Achtel *recte* zu Beginn der letzten Zwei- und dreißigstelgruppe). Dokumentarisch unzutreffend sind Bärs Darlegungen zur Widmung des *Concert-Allegros*. Bezieht man Brahms' Briefe vom 29. Januar 1855 an Clara und vom 30. Januar 1855 an Robert Schumann, indirekte Informationen über ein verschollenes Schrei-

ben Roberts an Clara vom 22. Januar 1855 und Belege über Widmung und Drucklegung präzise aufeinander, wird Folgendes klar: Anders als von Bär behauptet, entschloss sich Schumann nicht bei, sondern erst nach Brahms' Endenicher-Besuch am 11. Januar 1855, diesem das Werk zu widmen, was er am 22. Januar seiner Frau berichtet, die wiederum Brahms informierte. Brahms dankte Schumann brieflich, ließ sich beim nächsten Besuch am 24. Februar die Widmungsformulierung notieren und sandte Partitur samt vervollständigtem Titel Anfang März 1855 an Clara nach Berlin. Entsprechend zu korrigieren sind S. 254f. mit Anmerkung 26 und die Datierung der „Stichvorlage zum Titelblatt“ – Quelle SVT – auf S. 278 (statt „Düsseldorf, zwischen dem 11. Januar und dem 19. Februar 1855“ *recte*: Berlin, ab/nach 7. März 1855). Über einzelne editorische Entscheidungen ließe sich kontrovers diskutieren – so über den gelegentlich überzogenen Hang zur Angleichung divergierender Angaben (siehe S. 67/241 zu op. 92, T. 342, Klav.: *Markirt*), den leicht beckmesserischen Umgang mit Schumanns unkonventionell-phantastischer Notation oder die stillschweigende Tilgung der strukturell signifikanten Angabe „Solo“ bei den Bläsern (S. 225, 285f.). Trotz solcher Einschränkungen und kleiner sprachlich-terminologischer Unebenheiten lohnt und erleichtert Bärs Edition die Beschäftigung mit reizvollen Werken jenseits der Konzert-Konvention erheblich.

(April 2011)

Michael Struck

## Eingegangene Schriften

An den Rhein und weiter. Woldemar Bargiel zu Gast bei Robert und Clara Schumann. Ein Tagebuch von 1852. Hrsg. von Elisabeth SCHMIEDEL und Joachim DRAHEIM. Sinzig: Studio Verlag 2011. 114 S., Abb. (Schumann-Studien. Sonderband 6.)

MARCO BEGHELLI und RAFFAELE TALMELLI: *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*. Varese: Zecchini Editore 2011. VII, 216 S., Abb., CD, Nbsp. (Personaggi della Musica. Band 7.)

FRANZ WILHELM BEIDLER: *Cosima Wagner. Ein Porträt. Richard Wagners erster Enkel: Ausgewählte Schriften und Briefwechsel mit Thomas Mann*. Hrsg., kommentiert und mit einem biographischen Essay von Dieter BORCHMEYER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. 430 S., Abb.

UDO BERMBACH: Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag 2011. 508 S., Abb., Nbsp.

ERNST BURGER: Franz Liszt. Leben und Sterben in Bayreuth. Mit Lina Schmalhausens Tagebuch über Liszts letzte Tage. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2011. 154 S., Abb.

Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I). Hrsg. von Irena PONIATOWSKA. Warschau: The Fryderyk Chopin Institute 2011. 556 S., Abb., Nbsp.

Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. I: Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag 2011. 352 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band I/I.)

Gustav Mahler und die musikalische Moderne. Hrsg. von Arnold JACOBSSHAGEN. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 252 S., Abb., Nbsp.

Händel-Jahrbuch. 57. Jahrgang 2011. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2011. 398 S., Abb., Nbsp.

KORDULA KNAUS: Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 261 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 69.)

KLAUS HEINRICH KOHRS: Hector Berlioz. Les Troyens. Ein Dialog mit Vergil. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld Verlag 2011. 252 S., Abb., Nbsp.

„Max Reger – Accorarbeiten“. Max Reger in den Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek München und des Max-Regel-Instituts Karlsruhe. Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek vom 21. Januar bis 6. März 2011. Erstausgabe von 39 Briefen an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen. Redaktion: Ingrid RÜCKERT und Reiner NÄGELE. München: G. Henle Verlag 2011. 144 S., Abb.

Max Reger – Zwischen allen Stühlen. Zehn Annäherungen. Hrsg. von Christiane WIESENFELDT. Sinzig: Studio Verlag 2011. 140 S., Abb., Nbsp. (Edition PP.)

Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Hrsg. von Michael KUNKEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011. 298 S., Abb., Nbsp. (Publikation der Abteilung Forschung und Entwicklung der Hochschule für Musik Basel.)

JÜRGEN OBERSCHMIDT: Mit Metaphern Wissen schaffen. Erkenntnispotentiale metaphorischen Sprachgebrauchs im Umgang mit Musik. Augsburg: Wißner-Verlag 2011, 374 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikpädagogik. Band 98.)

Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik. Bericht über das Symposium Sankt Petersburg 14.–15.1.2005. Hrsg. von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER. Redaktion: Alexander SCHWAB. Sinzig: Studio Verlag 2010. 204 S., Abb. (Edition IME. Reihe I: Schriften. Band 15.)

PETER PETERSEN: Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse. Mainz: Schott Music 2010. 304 S., Abb., Nbsp.

MARTINA REBMANN und MARINA SCHIEKE-GORDIENKO: „Ton ist überhaupt compositus Wort.“ Robert Schumann zwischen Wort und Ton. Die Schumann-Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 2010. 63 S., Abb. (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Band 34.)

AXEL SCHRÖTER: Der historische Notenbestand des Deutschen Nationaltheaters Weimar. Katalog. Sinzig: Studio Verlag 2010. CXX, 725 S., Abb., CD-ROM, Nbsp. (Musik und Theater. Band 6.)

HANS SEIDEL: Oberkantor Moritz Deutsch in Breslau (1842–1892). Sonderdruck aus: Schlesische Gelehrtenrepublik. Hrsg. von Marek HAŁUB und Anna MAŃKO-MATYSIAK. Wrocław: Neisse Verlag 2010. S. 251–266., Abb., Nbsp.

ALEXANDER STEINHILBER: Die Musikhandschrift F. K. Mus. 76/II. Abt. der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Eine wenig beachtete Quelle zur Musik des fürstprotestantischen Gottesdienstes. Göttingen: V & R unipress 2011. 600 S., Abb., Nbsp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 23.)

JOHANN GOTTLÖB TÖPFER: Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction, und Wahl der dazu gehörigen Materialien. Erfurt 1843. Hrsg. von Alfred REIHLING. Kassel: Edition Merseburger 2010. 368 S., Abb., Faks., Nbsp. (Documenta Organologica. Band 7.)

VIKTOR ULLMANN: 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. Hrsg. und kommentiert von Ingo SCHULTZ. Mit einem Geleitwort von Thomas MANDL. 2. korrigierte Auflage. Neumünster: von Bockel Verlag 2011. 170 S., Abb., Nbsp.

Der Weimarer „Katalog über Noten für Instrumentalmusik um 1775“. Faksimile, Edition und Kommentar. Hrsg. von Cornelia BROCKMANN. Sinzig: Studio Verlag 2010. 387 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 8/Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar. Band 5.)

REBECCA WOLF: Friedrich Kaufmanns Trompeterautomat. Ein musikalisches Experiment um 1810. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 242 S., Abb. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 68.)

ALEXANDRA ZIANE: *Amor divino – Amor profano. Liebe in geistlicher Musik und bildender Kunst in Rom um 1600.* Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2011. 430 S., Abb., CD, Nbsp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 16.)

## Eingegangene Notenausgaben

ALBAN BERG: Violinkonzert „Dem Andenken eines Engels“. Faksimile nach dem Autograph der Library of Congress, Washington. Mit einem Kommentar von Douglas JARMAN. Laaber: Laaber-Verlag 2011. 12 S., [88 Bl.], Nbsp. (Meisterwerke der Musik im Faksimile. Band 22.)

HENRY DESMAREST: *Tragédies Lyriques*. Band 4: *Vénus & Adonis*. Hrsg. von Jean DURON. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2010. CLV, 272 S., Abb. (Tragédies Lyriques. Band 4.)

ROBERT FAYRFAX III: *Regali, Albanus and Sponus amat sponam*. Transkribiert und hrsg. von Roger BRAY. London: Stainer and Bell 2010. XXVIII, 211 S., Nbsp. (Early English Church Music. Band 53.)

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke*. Band IX: *Inter brachia Salvatoris mei*. Kantate für Sopran, vier Violinen, Violine und Basso continuo. Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2011. 9 S.

HYACINTHE JADIN: *Les Quatuors à Cordes*. Hrsg. von Philippe OBOUSSIER. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque 2010. LXIII, 243 S., Abb., Nbsp. (Anthologies: musique instrumentale II. Band 4.)

JEAN MIGNON: *Les Messes*. Hrsg. von Inge FORST in Zusammenarbeit mit Günther MASENKEIL. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque 2010. LXIII, 239 S., Abb., Nbsp. (Anthologies: musique des maîtrises de France I. Band 10.)

*The Mulliner Book*. Neue Transkription hrsg. von John CALDWELL. London: Stainer and Bell 2011. XLVI, 266 S., Abb. (Musica Britannica. Band I.)

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: *Opera Omnia*. Serie IV. Band 15: *Zaïs*. Hrsg. von Graham SADLER. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2011. LXIV, 397 S., Abb.

[ALEKSANDR] SKRJABIN: *Sämtliche Klavier-sonaten I*. Hrsg. von Christoph FLAMM. Mit einem Geleitwort von Marc-André HAMELIN. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. LXIII, 123 S., Abb., Nbsp.

*Tropi Ordinarii Missae. Sanctus*. Hrsg. von Hana VLHOVÁ-WÖRNER. Praha: Editio Bärenreiter 2010. 211 S., Abb. (Repertorium Troporum Bohemiae Medii Aevi. Pars III.)

JÜRIG WYTTENBACH: *Skizzen zu Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 109*. Eine Edition der Abteilung Forschung & Entwicklung der Hochschule für Musik Basel. Hrsg. von Michael KUNKEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011. [Bd. 1:] *Skizzen zur Klaviersonate op. 109*, auskomponiert nach dem Skizzenbuch *Artaria 195 (1820)*, gespielt und kommentiert [...] von Jürg Wytttenbach (2005/06). [27 Bl.], Abb., Nbsp. [Bd. 2:] *Galop(p) für ein Pferde-Karussell des Erzherzogs Rudolf für Schauspieler (Sprecher), Cembalo, zwei Oboen und vier Fagotte (2008)*. Faksimile des Autographs. 8 Bl. [Bd. 3:] *Kommentarheft*. 31 S.; 2 CDs.

NICHOLAS YONGE: *Musica Transalpina (1588)*. Transkribiert und hrsg. von David GREER. London: Stainer & Bell 2011. XVII, 302 S., Abb. (The English Madrigalists. Band 42.)

## Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Hubert GRAWE am 6. Juli 2011 in München,

Prof. Dr. Heinz ANTHOLZ am 22. August 2011 in Bornheim,

Dr. Eva Renate WUTTA am 25. September 2011 in Eichenau,

Dr. Klaus DÖGE am 12. Oktober 2011 in Dresden.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hermann DANUSER, Berlin, zum 65. Geburtstag am 3. Oktober,

Prof. Dr. Werner KÜMMEL, Udenheim, zum 75. Geburtstag am 17. Oktober,

Prof. Dr. Marianne BRÖCKER, Bamberg, zum 75. Geburtstag am 1. November,

Prof. Dr. Christian KADEN, Berlin, zum 65. Geburtstag am 16. November,

Dr. Magda MARX-WEBER, Hamburg, zum 70. Geburtstag am 17. November,

Prof. Dr. Reinhardt MENDER, Freiensteinau, zum 75. Geburtstag am 27. November

Prof. Dr. Jürgen BLUME, Offenbach, zum 65. Geburtstag am 10. Dezember,

Dr. Helmut HELL, Mahlow, zum 70. Geburtstag am 10. Dezember.

\*

Prof. Dr. Thomas BETZWIESER (Universität Bayreuth) hat einen Ruf auf die W3-Professur für Histo-

rische Musikwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main erhalten.

Prof. Dr. Thomas BETZWIESER (Universität Bayreuth) wurde vom Stiftungsrat der DGIA (Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland) für eine Amtszeit von vier Jahren in den wissenschaftlichen Beirat des Deutschen Historischen Instituts Rom berufen.

Prof. Dr. Stefan MORENT nimmt im Wintersemester 2011/12 eine Stiftungs-Gastprofessur am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg wahr.

PD Dr. Peter NIEDERMÜLLER wird ab dem 1. Oktober 2011 für ein Jahr die Stelle des Gastdozenten am Deutschen Historischen Institut in Rom einnehmen. Diese Position wird hiermit erstmalig mit einem Musikwissenschaftler besetzt.

Dr. Juliane RIEPE hat sich im Mai 2011 an der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg mit einer Studie zu Georg Friedrich Händels Italienreise habilitiert und die Lehrbefugnis für das Fach Musikwissenschaft erhalten.

Prof. Dr. Albrecht RIETHMÜLLER (Freie Universität Berlin) ist im August 2011 von der American Musicological Society zum Corresponding Member gewählt worden.

Prof. Dr. Martin STAEHELIN (Georg-August-Universität Göttingen) wurde am 30. Juni 2011 die Ehrendoktorwürde der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster verliehen.

\*

*200 Jahre Tradition der Musiklehrausbildung in Württemberg.* Wissenschaftliche Tagung anlässlich der Gründung des Esslinger Lehrerseminars im Jahre 1811, 18. bis 20. November 2011, an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd, organisiert von Prof. Dr. Joachim Kremer (Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V.) und Prof. Dr. Hermann Ullrich (PH Schwäbisch Gmünd).

Im Jahr 1811 wurde in Esslingen am Neckar das erste Lehrerseminar des Königreichs Württemberg errichtet. Als ostwürttembergisches Pedant und zugleich konfessioneller Counterpart folgte 1825 die Gründung des Königlich Katholischen Lehrerseminars in Schwäbisch Gmünd. Wie in anderen deutschen Ländern sind den Seminaren des 19. Jahrhunderts auch im Königreich Württemberg die ersten staatlichen Ausbildungsstrukturen für den Beruf des Schullehrers zu verdanken. In ihrem Ausbildungskonzept war die Musik immer ein fester Bestandteil, doch standen die funktional gebundene Musikpflege und der künstlerische Anspruch stets in einem spannungsreichen Verhältnis. Die für die Ausbildung zuständigen Seminarlehrer waren meist gut aus-

gebildete Musiker, die über die musiktheoretische, wissenschaftliche und künstlerisch-fachpraktische Lehre hinaus vielfach auch produktiv tätig waren. Sie trugen zur Professionalisierung des Lehrberufes bei und wirkten nicht selten als Komponisten, Chorleiter, Organisten und Publizisten weit über die örtliche Musikkultur hinaus.

Aus Anlass des Gründungsjubiläums thematisiert die interdisziplinäre Tagung bildungshistorische Aspekte, sie fokussiert die Rolle der Musik in der Bildungslandschaft und der Gesellschaft des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und fragt nach dem Wirken der Seminarlehrer und ihrer Schüler, die als Volksschullehrer in Stadt und Land ihr Erlerntes multiplizierten. Im Hinblick auf die überregionale Entwicklung wird damit ein zentrales Kapitel der württembergischen Musikgeschichte von Spezialisten verschiedener Disziplinen beleuchtet. Die Tagung ist eine Kooperation der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V. (GMG) und der Pädagogischen Hochschule – University of Education – Schwäbisch Gmünd.

Nähere Informationen: [www.gmg-bw.de/veranstaltungen.html](http://www.gmg-bw.de/veranstaltungen.html); [www.ph-gmuend.de](http://www.ph-gmuend.de)

*Music and Nature, reloaded.* Internationale Konferenz, 16. bis 18. Dezember 2011 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. – Die Konferenz erhebt den Anspruch, Musikwissenschaft im globalen Diskurs über den Klimawandel eine Stimme zu geben. Themen sind: Musik und Umwelt, indigene Kulturen, Gender und Naturmythen, Soundscapes, globale Erwärmung und Kultur, Musik und Politik – mit Musikbeispielen aus Island, aber auch aus Deutschland, Kanada und dem Rest der Welt. Die Referentinnen und Referenten kommen aus Island, Lettland, der Schweiz, Kanada, Schweden, Großbritannien und Deutschland. Die Konferenz ist die Weiterführung der Tagung *Music and Nature*, die im Mai 2011 in Kópavogur, Island, stattgefunden hat. Sie wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, dem Forschungsprojekt History|Herstory an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und isländischen Institutionen finanziert. Die Konferenzsprache ist Englisch. – Informationen: [musicandnature2011.mic.is](http://musicandnature2011.mic.is)

*Vom Umgang mit Telemanns Werken einst und jetzt. Telemannrezeption in drei Jahrhunderten.* Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 15. und 16. März 2012 in Magdeburg. Veranstalter: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Abt. Musikwissenschaft des Instituts für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung).

Georg Philipp Telemann gehört zu jenen Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts, die ihr Wirkungsfeld intensiv und auf vielfältige Weise prägten. Seine Kompositionen galten als modern, wirkten stilbil-

dend und fanden weite Verbreitung. Dem Schrifttum des 18. Jahrhunderts ist ihnen gegenüber eine hohe Wertschätzung zu entnehmen. Der intensiven Auseinandersetzung mit dem Œuvre Telemanns folgte nach dessen Tod eine Zeit, in der sein Werk weitgehend in Vergessenheit geriet. Erst 1907 gab Max Schneider den Impuls für eine moderne Telemann-Forschung. Das Telemann-Bild hat seither beständig an Tiefenschärfe gewonnen. Die Verbindung von internationalem Wissenschaftsdiskurs, globaler musikpraktischer Auseinandersetzung mit Telemanns Werken und ständiger Erweiterung des Rezipientenkreises kennzeichnet dabei die Integration seiner Kompositionen in das aktuelle Musikleben.

Seit fünfzig Jahren gehen auch von Telemanns Geburtsstadt kontinuierlich „Beiträge zu einem Telemann-Bild“ aus, so das Thema der ersten Tagung 1962. Ein halbes Jahrhundert später will die Konferenz in Magdeburg den Umgang mit Telemanns Kompositionen zu dessen Lebzeiten betrachten, Antworten auf Fragen suchen, die im Zusammenhang mit einer nachlassenden Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit Telemanns Werk im 19. Jahrhundert stehen und Grundlinien der Telemann-Rezeption im 20. Jahrhundert analysieren. Eingeladen, sich mit den unterschiedlichen Aspekten der Relationen zwischen Kompositionen, Interpreten und Rezipienten anhand des Œuvres Georg Philipp Telemanns auseinanderzusetzen, sind Kollegen unterschiedlicher Wissenschaftsgebiete (u. a. Musikhistoriker, Soziologen, Kommunikationswissenschaftler, Literaturwissenschaftler, Theologen), Interpreten, Musikkritiker und Vertreter der Musikindustrie. Vorschläge für Referate mit kurzer Themenbeschreibung werden bis zum 30. September 2011 erbeten an: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, Schönebecker Str. 129, D-39104 Magdeburg. Weitere Informationen: Dr. Carsten Lange (Carsten.Lange@tz.magdeburg.de).

#### Call for papers

Unter dem Titel *Eisler und die Nachwelt* veranstaltet die Internationale Hanns Eisler Gesellschaft in Verbindung mit der Akademie der Künste Berlin ein Symposium zum 50. Todestag Hanns Eislers, der sich am 6. September 2012 jährt. Das Symposium findet vom 6. bis 8. September 2012 in der Akademie der Künste (Hanseatenweg 10, 10557 Berlin) statt. Es zielt auf eine Bilanz bisheriger Forschungstendenzen sowie auf Perspektiven für die künftige Beschäftigung mit Werk, Leben und Ästhetik des Komponisten. Besondere Aufmerksamkeit sollen folgende Aspekte erhalten: Analyse (Methoden, Modelle, Probleme), Rezeption (Aufführung, Wissenschaft, Politik) sowie Eislers Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Konferenzsprachen sind Deutsch und Englisch.

Exposés (ca. 150 Worte) bitte bis 31. Dezember 2011 an [ihieg@hanns-eisler.de](mailto:ihieg@hanns-eisler.de). Die Benachrichtigung über das Programm erfolgt bis Ende Januar 2012. Weitere Informationen: Internationale Hanns Eisler Gesellschaft (IHEG), Eisenbahnstr. 21, D-10997 Berlin, Tel. (+49) (0)30/612 884 61; Fax: (+49) (0)30/612 804 63; E-Mail: [ihieg@hanns-eisler.de](mailto:ihieg@hanns-eisler.de)

\*

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz ist zum Sommersemester 2011 ein Schwerpunkt im Bereich der Musiktheaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Schauspielmusikforschung eingerichtet worden. In dem vor allem aus musikwissenschaftlicher Perspektive jungen Forschungszweig besteht trotz der wichtigen Impulse seit den späten 1990er Jahren nach wie vor erheblicher Forschungsbedarf. Der neue Mainzer Schwerpunkt begegnet diesem Desiderat erstmals durch eine langfristige institutionelle Verankerung, durch die eine systematische Erweiterung der angestoßenen Perspektiven über die Zeit zwischen 1780 und 1850 hinaus erreicht werden soll. Diese zielt zunächst neben einer Ausweitung der bestehenden Ansätze über das deutschsprachige Theater hinaus insbesondere auf die Inblicknahme des Theaters im 20. und 21. Jahrhundert. Veränderte Rahmenbedingungen auf der einen (Regie, Inszenierung, Bühnenbild) sowie die in Wagners Musikdrama vorbereitete Narrativität der musikalischen Ebene auf der anderen Seite führten seit rund hundert Jahren zu einer veränderten, zunehmend autonomen Funktion der Musik im Schauspiel, deren Auswirkung auf das theatrale Gesamtergebnis es grundlegend zu erforschen gilt.

Für das Sommersemester 2012 ist eine erste Tagung geplant; Interessenten sind herzlich eingeladen, sich mit Prof. Dr. Ursula Kramer unter [kramer@uni-mainz.de](mailto:kramer@uni-mainz.de) in Verbindung zu setzen.

Seit Mai 2011 läuft in den Franckeschen Stiftungen zu Halle das Projekt „*Johann Crügers ‚Praxis Pietatis Melica‘ – Edition und Dokumentation der Werkgeschichte*“. Es wird von der DFG für drei Jahre gefördert. Mit ihm soll dem immer wieder zu vernehmenden Wunsch nach einer interdisziplinären kritischen Ausgabe des Gesangbuches entsprochen werden, das mit Fug und Recht als das wichtigste und erfolgreichste des 17. Jahrhunderts zu gelten hat und dessen Einfluss bis in die Gegenwart reicht. Mit der Erstausgabe von 1640, noch unter dem Titel *Newes vollkömliches Gesangbuch* (DKL/RISM B VIII Crüg] 164004), begründete Johann Crüger (1598–1662) die Rolle Berlins als „Gesangbuchstadt“. Ständig erweitert und redigiert, umspannen die zahlreichen Ausgaben fast 100 Jahre (bis DKL/RISM B VIII PraxBln 173705). Grundlage der Edition ist die zehnte Ausgabe (DKL/RISM B VIII PraxBln 166611) als die letzte, die zu Crügers Lebzeiten bei der Offizin Runge

erschien. Knapp die Hälfte der (mehr als) 550 Lieder liegt mit Melodie und beziffertem Bass vor. Die vorangehenden Ausgaben sollen in den kritischen Berichten und den Lesartenverzeichnissen vollständig erfasst und aufgeführt werden; die späteren werden für das zu erstellende umfassende Liedregister mit erschlossen. Außer der Edition selbst, den Druckbeschreibungen und Lesartenverzeichnissen sind sodann Anmerkungen zur vielfältigen Lied- und Melodiegeschichte vorgesehen. An dem Projekt arbeiten Dr. Wolfgang Miersemann, Dr. Hans-Otto Korth und Maik Richter, M. A. Kontakt: Franckesche Stiftungen, Edition *Praxis Pietatis Melica*, Franckepl. 1, Haus 24, 06110 Halle/S.; E-Mail: miersemann@francke-halle.de bzw. korth@francke-halle.de

Am 1. August 2011 wurde in Wien die Internationale Joseph Woelfl-Gesellschaft Wien gegründet. Die Gesellschaft wird anlässlich seines 200. Todestags am 25. Mai 2012, beginnend ab dem kommenden Jahr, in 60 Bänden die Erstausgabe des Gesamtwerks des Komponisten und Pianisten Joseph Woelfl (1773–1812) herausbringen (JWEA). Derzeit sind weltweit 618 Werke von der Großen Oper bis hin zur Klavierminiatur nachweisbar. Die Ausgabe beruht auf den jahrzehntelangen Forschungsarbeiten der an der Anton Bruckner-Privatuniversität Linz lehrenden Universitätsprofessorin Dr. Margit Haider-Dechant, die sich mit Prof. Dr. Hermann Dechant (Wien) die Schriftleitung der JWEA teilt. Joseph Woelfl, einer in den Adelsstand erhobenen Salzburger Hofbeamtenfamilie entstammend, war Schüler von Leopold, Nannerl und Wolfgang Amadeus Mozart sowie von Michael Haydn. Er wirkte in Warschau, Wien, Berlin, Hamburg, Paris und London, wo er zum bedeutendsten Komponisten Englands aufstieg. Zu seiner Zeit galt er als der höchstdotierte Musiker Europas – seine Einkünfte überstiegen die von J. Haydn, W. A. Mozart und L. v. Beethoven zusammengenommen. Woelfl gilt als Begründer der Englischen Pianistenschule, Wegbereiter des Musikalischen Klassizismus und Vorreiter des virtuosen Klavierstils von Franz Liszt.

Das Zentrum für Grieg-Forschung an der Universität Bergen (Norwegen) hat im Oktober 2011 seine Arbeit aufgenommen. Bereits im März 2011 fand die feierliche Eröffnung statt. Zum 1. Oktober 2011 wurden zunächst die beiden Teilzeitprofessuren besetzt, Professor Arvid Vollsnes von der Universität Oslo und Professor Patrick Dinslage von der Universität der Künste Berlin wurden berufen und mit dem Aufbau des Instituts beauftragt. Arvid Vollsnes (geb. 1945) war leitender Redakteur der zwischen 1999 und 2001 erschienenen fünfbandigen *Norwegischen Musikgeschichte* und betreut jetzt federführend das norwegische Projekt „Musikerbe“. Patrick Dinslage (geb. 1950) leitet seit 2006 die Edvard-Grieg-Forschungsstelle an der Universität der Künste Ber-

lin und ist seit 2007 Präsident der Internationalen Edvard-Grieg-Gesellschaft. Anfang 2012 sollen am Zentrum für Grieg-Forschung zwei wissenschaftliche Mitarbeiterstellen besetzt werden; und wenn zum Herbst 2012 auch die ausgeschriebene Vollzeitprofessur besetzt sein wird, hat das Institut seine geplante personelle Ausstattung erreicht. Pläne für ein Edvard-Grieg-Forschungszentrum in Norwegen gab es schon viele Jahre lang. Durch Drittmittelfinanzierung der beiden Teilzeitprofessuren wurde die Realisierung jetzt möglich. Damit erhielt auch Edvard Grieg, der dritte der drei kulturellen Aushängeschilder Norwegens – neben dem Maler Edvard Munch und dem Schriftsteller und Dramatiker Henrik Ibsen – in Norwegen eine Institution auf universitärer Ebene. Munch wird repräsentiert durch das Munch-Museum in Oslo, mit Ibsen befasst sich das Zentrum für Ibsen-Studien an der Universität Oslo und mit Grieg nun das neue Zentrum in Griegs Heimatstadt Bergen unter dem Dach der dortigen Universität mit Räumlichkeiten in der Öffentlichen Bibliothek Bergen. Grieg hatte seine gesamten Manuskripte und Briefe testamentarisch dieser Bibliothek übereignet; sie bilden den Kernbestand der Grieg-Sammlung, deren räumliche Nähe für die Arbeit am Zentrum für Grieg-Forschung optimale Bedingungen schafft. Weitere Informationen unter: [www.griegforskning.no](http://www.griegforskning.no)

\*

#### *Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung*

Die Jahrestagung 2011 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 5. bis 8. Oktober auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Christian-Albrechts-Universität in Kiel statt. In drei Symposien wurden Themen behandelt, die einen Bezug zu Forschungsgebieten des Instituts haben: „Kunstreligion und Musik 1800–1900–2000“, „Brahms am Werk. Konzepte, Texte, Prozesse“ sowie „Italienisch‘ und ‚Französisch‘ in Italien um 1400“. Ein gemeinsam von den Fachgruppen Kirchenmusik sowie Soziologie und Sozialgeschichte der Musik veranstaltetes Symposium war „(Re-)Sakralisierungstendenzen in der Musik seit 1950“ gewidmet. Ferner bestand wieder die Möglichkeit zur Präsentation thematisch freier Forschungsprojekte. Die Fachgruppen der Gesellschaft nutzten zudem die Tagung für ihre jährlichen Sitzungen.

In der Mitgliederversammlung am 7. Oktober wurde dem Vorstand nach den Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin auf Vorschlag der Sprecherin des Beirats der Gesellschaft einstimmig Entlastung für das Geschäftsjahr 2010 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich zuvor in ihrer Sitzung von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt. Die Mitgliederversammlung beauftragte Dr. Irmlind Capelle und Prof.

Dr. Andreas Waczkat, die Prüfung des Haushalts 2011 der Gesellschaft vorzunehmen.

Im Jahr 2012 veranstaltet die Gesellschaft für Musikforschung vom 4. bis 8. September in Göttingen ihren XV. Internationalen Kongress mit dem Titel „Musik | Musiken. Strukturen und Prozesse“.

Informationen zu dieser Tagung finden sich in Heft 1/2011 der *Musikforschung*, auf der Homepage der GfM ([www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)) sowie auf der Homepage des Kongresses unter [www.gfm2012.uni-goettingen.de](http://www.gfm2012.uni-goettingen.de)

## Die Autoren der Beiträge

JOHANNES BEHR, geboren 1971, Studium der Musikwissenschaft und Philosophie in Heidelberg, Wien und Marburg, Magister Artium 2000, Promotion 2006 (*Johannes Brahms – Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer*), 2006 bis 2008 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel Bearbeitung des Forschungsprojektes „Ein neuentdeckter Quellentypus in der Brahms-Philologie. Rekonstruktion später werkgenetischer Stadien in Johannes Brahms' 2. Klavierkonzert B-Dur op. 83“, seit 2008 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Forschungsstelle Johannes Brahms Gesamtausgabe am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel.

ANDREAS EICHHORN, geboren 1958, studierte Schulmusik, Latein, Mittellatein und Musikwissenschaft in Berlin (HdK, TU, FU). Von 1990 bis 1995 im Schuldienst des Landes Schleswig-Holstein. 1991 Promotion mit der Arbeit *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption* (Kassel 1993). Von 1995 bis 2001 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M., Habilitation 2001 mit der Schrift *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes* (Hildesheim 2002). Seit 2002 Professor für Musikwissenschaft am Institut für Musikpädagogik an der Universität zu Köln. Jüngste Publikation: *The Kurt Weill Edition: Music with Solo Violin by Kurt Weill, Series II, Volume 2* (Violinkonzert op. 12; Der Neue Orpheus op. 16), Edition und Kritischer Bericht, New York: European American Music Corporation 2010.

KATERYNA SCHÖNING, geboren 1979 in Charkiw (Ukraine), studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Klavier und Komposition in Charkiw; Promotion 2007. 2006 DAAD-Promotionsstipendium in Leipzig, 2008–2010 Alexander von Humboldt-Forschungsstipendium für Postdoktoranden in Leipzig mit einem Projekt zur Stil- und Gattungstheorie in der Instrumentalmusik im 15. und 16. Jahrhundert. Seit 2008 regelmäßige Beiträge für die Ukrainische Musikenzyklopädie (Kiew), Vorträge in Deutschland, England und Spanien. Seit 2009 Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig und seit 2010 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit“ an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim.

CHRISTINE SIEGERT, geboren 1971 in Göttingen, Studium der Schulmusik und Romanistik sowie Musikwissenschaft, Philosophie und Französischen Literatur in Hannover und Amiens (Frankreich); Promotion 2003 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover mit einer Arbeit über die italienischen Opern Luigi Cherubinis. Anschließend Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten“ (Universität Würzburg/Joseph Haydn-Institut Köln), 2006–2009 am Joseph Haydn-Institut, 2009–2010 im Akademienprojekt „OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen“ an der Universität Bayreuth, zuletzt als Leiterin der Arbeitsstelle. Seit 2010 Juniorprofessorin für Musikwissenschaft – Gender Studies an der Universität der Künste Berlin. Veröffentlichungen vor allem zur Geschichte des Musiktheaters, zu Joseph Haydn, im Bereich Frauen- und Genderstudien sowie zur Editionsphilologie.

BORIS VOIGT, geboren 1970 in Cuxhaven, studierte an der Universität Hamburg Musikwissenschaft, Soziologie und Philosophie. 2006 promovierte er dort mit einer Arbeit über die Musikökonomie in vormodernen Gesellschaften. 2009 bis 2010 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2009 nimmt er Lehraufträge an der Universität Hamburg und in Berlin wahr. Buchveröffentlichungen: *Richard Wagners autoritäre Inszenierungen. Versuch über die Ästhetik charismatischer Herrschaft* (Hamburg 2003), *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften* (Kassel 2008).