

DIE MUSIKFORSCHUNG

65. Jahrgang 2012 / Heft 4

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Oliver Huck, Rebecca Grotjahn
und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

Ludwig Finscher: Zum Gedenken an Christoph Hellmut Mahling (1932–2012) . . .	311
Alain Gehring: Händels <i>Solomon</i> in der Bearbeitung von Felix Mendelssohn Bartholdy (1835)	313
Stefan Keym: Vom „revolutionären Te Deum“ zur „Marseiller Hymne der Reformation“. Politische und religiöse Liedzitate in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts	338
Shin-Hyang Yun: Überlegungen zu kultur- und genderspezifischen Aspekten bei Younghi Pagh-Paan	368

Kleiner Beitrag

Helmuth Kainer: Anmerkungen zur Lebensgeschichte von Florian Leopold Gassmann	383
--	-----

Diskussion

Albrecht Dümling: Stellungnahme zum Beitrag „Friedrich Blumes Entnazifizie- rungsverfahren“ von Michael Custodis (in: <i>Die Musikforschung</i> 2012, Heft 1) . .	389
Michael Custodis: Replik auf die Stellungnahme von Albrecht Dümling	391

Besprechungen

B. Meischein: Paradigm Lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960 (Tewinkel; 393) / Oswald von Wolkenstein. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400 (Morent; 394) / Georg Friedrich Händel in Rom (Wißmann; 396) / Händel-Jahrbuch 2011 (Wißmann; 398) / Das Händel-Lexikon (Wißmann; 399) / G. N. Nissen: Biographie W. A. Mozarts (Unsel; 400) / M. Wald-Fuhrmann: „Ein Mittel wider sich selbst“. Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800 (Edler; 401) / J. Caskel: Entwickelnde Repetition. Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in

der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850 (Kirsch; 404) / Sinfonie als Bekenntnis. Zürcher Festspiel-Symposium 2010 (Schaarwächter; 406) / K. Kirsch: „Eine Erscheinung aus den Wäldern“? Jean Sibelius’ zweite und vierte Sinfonie – Horizonte der Gattungstradition (Knust; 408) / Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau (Tumat; 409) / Richard Wetz (1875–1935). Ein Komponist aus Erfurt (Meischein; 411) / N. Graf: Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen – Positionen – Debatten (Thrun; 412) / R. Woebis: Die Politische Theorie in der Neuen Musik: Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt (Noeske; 414) / Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik (Hein; 416) / Henry Barraud. Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique (Langenbruch; 417) / A. Linsenmann: Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949/50 (Thrun; 419) / I. Kletschke: Klangbilder. Walt Disneys „Fantasia“ (1940) (Walsdorf; 421) / J. Stenzl: Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard (Noeske; 423) / The Mulliner Book (Bruach; 425) / H. Desmarest: Tragédies Lyriques. Band 4: Vénus & Adonis (Scharrer; 426) / G. Fauré: Œuvres complètes. Band 2 und 3 (Kolb; 428)

Eingegangene Schriften	431
Eingegangene Notenausgaben	435
Mitteilungen	435
Tagungsberichte	440
Die Autoren der Beiträge	441

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 65. Jahrgang 2012 / Heft 4. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Oliver Huck, Rebecca Grotjahn und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt. ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, pietschm@uni-mainz.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

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 · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 83,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 25,95. 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 / 3105-177

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

Beilagen: Bärenreiter-Verlag, Kassel; G. Henle Verlag, München; Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz; Jahreshaltsverzeichnis

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

Ludwig Finscher (Wolfenbüttel)

Zum Gedenken an Christoph-Hellmut Mahling (1932–2012)

Am 13. Februar 2012 ist Christoph-Hellmut Mahling in seinem 80. Lebensjahr in Mainz gestorben. Die deutsche und die internationale Musikwissenschaft verlieren in ihm einen der *grand old men* des Faches, der als Forscher, als Lehrer und nicht zuletzt als Organisator seit den 1960er Jahren Akzente gesetzt, Entwicklungen initiiert und befördert und den Platz der Musikwissenschaft im Fächerkanon der Geisteswissenschaften, oft genug in bedrohlichen Situationen, gesichert hat. Weit über das Fach hinaus hat er in den Organisationen des deutschen Musiklebens gewirkt. Er war immer da, wenn man ihn brauchte; er wusste immer Rat und Hilfe, und er war fast immer ein unerschütterlicher Optimist. Allen, die ihn näher gekannt haben, fehlt er sehr.

Christoph-Hellmut Mahling wurde als Sohn des Musikwissenschaftlers Friedrich Mahling am 25. Mai 1932 in Berlin geboren. Vor dem Studium der Musikwissenschaft absolvierte er eine gründliche praktische Ausbildung mit der Privatmusiklehrerprüfung als Abschluss; der spätere Gleichklang von Musikpraxis und Musikwissenschaft, der so charakteristisch werden sollte, kündigte sich da schon an. 1957–1962 folgte das Fachstudium in Tübingen bei Walter Gerstenberg und Georg Reichert und in Saarbrücken bei Joseph Müller-Blattau und Walter Salmen. 1962 wurde er in Saarbrücken mit seiner Arbeit *Studien zur Geschichte des Opernchors* promoviert, 1972 habilitierte er sich bei Walter Wiora ebendort mit der Arbeit *Orchester und Orchestermusiker in Deutschland von 1700 bis 1850*: Beide Bücher und eine Reihe von Aufsätzen aus ihrem Umkreis setzten einen deutlichen sozialgeschichtlichen Akzent, der in der späteren Arbeit nicht verloren ging und der damals im Fach noch keineswegs alltäglich war, zumal er sich hier mit intensiver und extensiver Quellenarbeit verband. Auch das sollte ein Leitmotiv werden, das durch den Umgang mit Wiora, der seit 1964 den Saarbrücker Lehrstuhl innehatte, noch verstärkt wurde.

Bald nach der Promotion erhielt Mahling eine Assistentenstelle am Saarbrücker Institut. 1969–1981 war er Herausgeber der *Musikforschung* (1969–1974 gemeinsam mit Ludwig Finscher, 1976–1980 gemeinsam mit Wolfgang Dömling). 1981 wurde er als Nachfolger Hellmut Federhofers auf den Lehrstuhl an der Universität in Mainz berufen, den er bis zu seiner Pensionierung 2000 innehatte. In unruhigen und wissenschaftsfeindlichen Zeiten übernahm er arbeitsintensive und schwierige Ämter: 1987–1992 war er Präsident der *Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, 1997–2002 Präsident der *Gesellschaft für Musikforschung*, seit 1990 Vorsitzender des Herausbergremiums der Gluck-Gesamtausgabe und seit 1994 Vorsitzender der Gesellschaft zur Förderung der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Für beide Ausgaben hat er unermüdlich gekämpft, oft genug in kritischen Situationen, und besonders die Wagner-Ausgabe hat er nicht nur einmal vor dem vorzeitigen Ende bewahrt. In solchen kulturpolitischen Krisen konnte der an sich eher sanguinische Mensch ungeahnt energisch und ebenso beharrlich wie geschickt im Verhandeln werden; sein in langen Jahren erarbeitetes Insider-Wissen im musikwissenschaftlichen wie im kulturpolitischen „Geschäft“ kam ihm dabei sehr zugute.

Mahlings im engeren Sinne fachliche Arbeit kreiste, abgesehen von den erwähnten Leitmotiven, vor allem um die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Dabei war Mozart ein Mit-

telpunkt, aber (wie bei wohl allen ernsthaften Mozart-Adepten) ein von ferne umkreister, kein im herzhaften Zugriff eroberter, und die Arbeit an ihm schlug sich vor allem in der intensiven Mitarbeit an der Neuen Mozart-Ausgabe nieder. Ebenso bezeichnend aber war, dass sich das durchgängige Interesse an den beiden Jahrhunderten konkretisierte in Fragestellungen, die zumeist in Regionen abseits oder gar unterhalb der Großmeisterforschung führten: so der durchaus grundlegende, aber kaum rezipierte Aufsatz „Zur Frage der ‚Einheit‘ der Symphonie“ (1979) oder der monumentale Artikel „Zum ‚Musikbetrieb‘ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (1980), aber auch die kleineren Studien über Werks-Chöre und Werks-Kapellen im Saarländischen Hüttenwesen, über fiktive Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhunderts, über Musik und Eisenbahn oder über die Lieder von Camille Saint-Saëns, über Musiker auf Reisen und über die Musik in Kurorten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In solchen Fragestellungen, die sich kontinuierlich dem Konzept einer „Musikgeschichte von unten“ zu nähern scheinen, spiegelt sich Mahlings nie für längere Zeit erlahmtes Interesse an der Sozialgeschichte wie der Überdruß an der Großmeisterforschung; es zeigt sich aber wohl auch eine leichte Ungeduld mit den (allzu) eingefahrenen Bahnen der musikwissenschaftlichen Produktionsformen: Wenn er gern davon sprach, dass ihm eine geglückte Aufführung mit einem seiner Chöre wichtiger sei als ein geglückter Aufsatz, dann war das keineswegs nur die Lust an der Provokation.

So war es nur folgerichtig, dass Mahling mit dem fließenden Übergang von der akademischen Arbeit in den Status des Pensionärs eine, wie man ohne Übertreibung sagen kann, zweite Laufbahn begann. Schon 1993 war er zum Präsidenten des Landesmusikrates Rheinland-Pfalz gewählt worden – ein Amt, das er, sechsmal wiedergewählt, bis zu seinem Tode höchst gewissenhaft und mit nie nachlassender Arbeitskraft erfüllt hat. Dabei verstand er sich als Sachwalter nicht nur der musikalischen „Hochkultur“ des Landes, sondern seiner ganzen Musikkultur, vom Laienchor – dem die besondere Zuneigung des begeisterten und begeisternden Chorleiters galt – bis zur Elitenförderung und von der Neuen Musik bis zum Pop. In den fast 20 Jahren seines Wirkens hier hat er eine erstaunliche Zahl von Projekten nicht nur initiiert, sondern zum Erfolg gebracht und institutionalisiert: 1994 die Kooperation mit der Landesstiftung Villa Musica, aus der u. a. die Schriftenreihe der Colloquia zur Kammermusik Schloß Engers hervorgegangen ist, 2003 die Institutionalisierung und Domizilierung der Landesmusikakademie in Schloß Engers, seit 1997 die Zusammenarbeit mit dem Landessportbund, aus der 2005 die Aufnahme der Musikkultur in den Kreis der Begünstigten der Erlöse der Glückspirale von Lotto Rheinland-Pfalz hervorging, schließlich – zu den letzten Plänen Mahlings gehörend – die Fachtagung zu den Themenkreisen „Musik und Medizin“ und „Drittes Lebensalter und Musik“. Er hatte noch viele Pläne, aber die Krankheit war schneller – die gleiche, an der Carl Dahlhaus vor 23 Jahren starb. Aber sie gönnte ihm einen schnellen und leichten Tod.

Alain Gehring (Köln)

Händels *Solomon* in der Bearbeitung von Felix Mendelssohn Bartholdy (1835)*

„[...] ich muß sagen, daß ich seitdem erst weiß,
wie man Händelsche Sachen aufführen soll.“¹

Von Mendelssohns aufführungspraktischer Einrichtung des Händel'schen Oratoriums *Solomon*, die am 7. Juni 1835 im Kölner Gürzenichsaal während des 17. Niederrheinischen Musikfestes unter Mitwirkung von über 600 Personen erstmals aufgeführt wurde,² war bislang lediglich eine in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrte, autographe Orgelstimme zugänglich,³ die in diesem Beitrag als Berliner Stimme oder Berliner Autograph bezeichnet wird.⁴ Für das Musikfest erschien auch ein Programmheft mit einer deutschen Übersetzung des Oratorientextes im Druck.⁵ In der Bodleian Library der University of Oxford findet sich eine von Mendelssohn verfasste Auflistung der Oratoriensätze,⁶ die seine Auseinandersetzung mit Händels Werk erkennen lässt. Aus den dort genannten Seitenzahlen geht hervor, dass ihm die gedruckte Ausgabe Samuel Arnolds [ca. 1790] als Vorlage diente.⁷ Im Juli 1829 besuchte er die King's Library, die sich heute im St. Pancras Building der British Library (London) befindet, und fertigte ein „Register von *Originalmanuscripten*“⁸ dort vorhandener Händel'scher Oratorien an, das auch *Salomon* verzeichnet.⁹

* Der Verfasser möchte allen Bibliotheksangestellten der Hochschule für Musik und Tanz Köln, insbesondere Herrn Markus Ecker, den Mitarbeitern des Mendelssohn-Archivs der Staatsbibliothek zu Berlin und des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf sowie folgenden Personen für ihre bereitwillige Hilfe und Unterstützung danken: Dirk Gehring, Bernhard Haas, Anselm Hartinger, Manfred Hößl, Arnold Jacobshagen, Erich Reimer, Heiner Rekeszus, Johannes Schild, Christian Stähr, Ralf Wehner.

1 Brief Mendelssohns vom 26.06.1835 an Carl Klingemann, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, hrsg. von Lucian Schiwietz und Sebastian Schmidler, Kassel u. a. 2011, S. 255.

2 Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, „Felix Mendelssohn-Bartholdy und das Niederrheinische Musikfest 1835 in Köln“, in: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes* 3, hrsg. von Ursula Eckart-Bäcker (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 62), Köln 1965, S. 46–64.

3 Vgl. Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWW)* (= Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy [LMA] XIII/1A), Wiesbaden 2009, S. 506.

4 D-B, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy F. 28, S. 261–276.

5 „Text der Gesangstücke, welche beim Musikfeste in Köln am 7. und 8. Juni 1835 ausgeführt werden. Nebst einem Verzeichniß sämtlicher Mitwirkenden“, Köln [1835], D-KNu RHK 1283-17.

6 GB-Ob M.D.M.d.30/211.

7 *Solomon, A Sacred Oratorio In Score, With all the additional Alterations, Composed in the Year, 1749, By G. F. Handel*, hrsg. von Samuel Arnold (= Arnold's edition 85–92), London [ca. 1790]. Beispielsweise bezieht sich Mendelssohns Angabe „Aria Königin (319)“ auf Seite 319 der Arnold-Ausgabe: Dort beginnt die Arie „Will the sun forget to streak“ der Königin von Saba aus dem dritten Akt.

8 Brief vom 20.07.1829 an Carl Friedrich Zelter, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, hrsg. von Juliette Appold und Regina Back, Kassel u. a. 2008, S. 342.

9 Zu Mendelssohns Notizen vgl. Ralf Wehner, „Zu Mendelssohns Kenntnis Händelscher Werke“, in: *Händel-Jahrbuch* 53 (2007), S. 173–201, hier: S. 176 ff. und S. 190 ff.

Der Standort der Partitur des Oratoriums, die Mendelssohn 1830 während seines Romaufenthalts „von Fortunato Santini erhielt und aufführungspraktisch einrichtete“,¹⁰ ließ sich bislang ebenso wenig ermitteln wie das Exemplar eines Klavierauszugs, in den Mendelssohn eine deutsche Übersetzung des Oratorientextes eintrug, die sein Freund Carl Klingemann erstellt hatte.¹¹ Dies gilt auch für eine weitere Orgelstimme, die für den Kölner Appellationsgerichtsrat und Mendelssohn-Freund Erich Heinrich Verkenius, der das damalige Kölner Musikleben maßgeblich beeinflusste,¹² angefertigt worden sein soll.¹³

In der Bibliothek der Hochschule für Musik und Tanz Köln konnte der Verfasser dieses Beitrags sowohl eine Orgelstimme zu Händels *Salomon*, mit zahlreichen Eintragungen von Mendelssohns Hand, als auch eine zweibändige, von Verkenius angefertigte Partiturabschrift der aufführungspraktischen Einrichtung Mendelssohns mit deutschem Text auffinden.¹⁴ Die Titelblätter beider Partiturbände enthalten folgenden Text, der ebenfalls von Verkenius geschrieben wurde: „Salomon, Oratorium von Händel, | mit Orgelbegleitung von Mendelssohn | so wie es 1835 beim Musikfest in Köln | aufgeführt wurde.“ Im von Verkenius erstellten Katalog seiner Musikbibliothek findet sich unter Nr. 291 ein Eintrag, der sich zweifellos auf die beiden genannten Partiturbände bezieht und auch den Verfasser der deutschen Übersetzung nennt: „Händel, G. Fr. Salomon, Oratorium für 4 Singstimmen und Orchester, mit deutschem Text von C Klingemann, und Orgelbegleitung von F. Mendelssohn. geschrieben.“¹⁵

I. Orgelstimme

Die wiederaufgefundene Orgelstimme, die in diesem Beitrag als Kölner Stimme bezeichnet wird, befindet sich in gutem Erhaltungszustand und ist mit Fäden in einen dunkelblauen Umschlag geheftet, der die beiden Stempelungen „Conservatorium der Musik Cöln“ und „Bücherei der staatl. Hochschule für Musik Köln“ trägt. Der handschriftliche Umschlagtitel enthält folgenden Text: „Salomon | Oratorium von Händel. | Orgelstimme“. Die Stimme wurde von einem unbekanntem Kopisten angefertigt und besteht wie das Berliner Autograph aus nummerierten Sätzen, deren Zählung mit „52“ endet.¹⁶ Der Umfang der

10 Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 506. Ein Exemplar von Händels *Solomon* in der Ausgabe Arnolds, das sich im Besitz Santinis befand, wurde für diesen Beitrag verwendet, D-MÜs SANT Dr 367.

11 Vgl. Brief vom 21.01.1836 an Verkenius, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 377.

12 Vgl. Imogen Fellingner, Art. „Verkenius, Erich Heinrich“, in: *Rheinische Musiker* 6, hrsg. von Dietrich Kämper (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 80), Köln 1969, S. 213 ff.

13 Vgl. Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 506.

14 D-KNh R 810 bzw. D-KNh R 2 und R 3. Aufgrund eines Schriftvergleichs mit diversen Briefen und anderen Partiturabschriften konnte Verkenius als Schreiber der Partitur zweifelsfrei identifiziert werden.

15 D-KNh L 348, Rubrik „Partituren“.

16 In den Fällen, in denen Mendelssohn keine eigenen Satzstreichungen vornahm, orientiert sich die Nummerierung in den Orgelstimmen am Klavierauszug, der 1831 in Bonn bei Simrock erschien, vgl. *Salomon, großes Oratorium in drei Abtheilungen von G. F. Händel, mit frei übersetztem deutschem Texte, im Clavierauszuge von Xav. Gleichauf*, Bonn 1831. So ist Zadoks Arie „See the tall Palm that lifts the head“ sowohl im Auszug als auch in beiden Stimmen unter „No. 32“ angeführt. Der Auszug lässt das folgende Rezitativ und die Arie des ersten Weibes, die Mendelssohn 1835 beide aufgeführt hat, aus und fährt direkt mit dem Chor „Swell the full chorus“ fort, der mit „No. 33“ angegeben ist. Die Orgelstimmen notieren deshalb für das Rezitativ „No. 32 ½“, während die Arie keine Nummerierung erhielt, der Chor aber wie im Klavierauszug als „No. 33“ gezählt wird. Die bereits genannte Arnold-Ausgabe enthält keine Satzählung.

Eintragungen Mendelssohns reicht von wenigen Korrekturen einzelner Noten über eine Vielzahl hinzugefügter Registrieranweisungen bis hin zur vollständigen Neubearbeitung einzelner Sätze. Vor allem in den Chören ergänzte er den Part für beide Hände. Zudem enthält die Kölner Stimme für die Arie „Thrice bless'd that wise discerning king“ und das Terzett „Words are weak to paint my fears“ eine weitere Fassung des Orgelparts, die Mendelssohn in Reinschrift auf zwei eingelegten, losen Doppelbögen notierte, deren Papier mit dem Aufdruck „Bonn bei N. Simrock“ gekennzeichnet ist. Somit sind von diesen beiden Sätzen jeweils drei Fassungen überliefert: eine im Berliner Autograph und zwei in der Kölner Stimme.

Zu Mendelssohns Zeit war es in Deutschland üblich, Händels Oratorien ohne Orgelbegleitung und mit Hinzufügung von Blasinstrumenten aufzuführen.¹⁷ Entsprechende Einrichtungen Ignaz Franz von Mosels oder Johann Hermann Clasings waren insbesondere bei den Niederrheinischen Musikfesten 1830 und 1832 zu hören.¹⁸ Dagegen beabsichtigte Mendelssohn, Händels *Salomon* 1835 „in der ursprünglichen Gestalt mit Orgel“¹⁹ und „ohne weitere Bearbeitung und Instrumentierung von Herrn von Mosel oder irgend einem andern Dilettanten, der dafür später in der Hölle brät“, aufzuführen. „[...] die Orgel begleitet die Arien, als thäte es Händel selbst [...] und man wird zum erstenmale wieder den echten Händel hören.“²⁰

Nachdem Mendelssohns Vorhaben beim Comité des Niederrheinischen Musikfests „allgemeinen Beifall“²¹ gefunden hatte, erkundigte er sich bei George Smart über die bei Händel-Aufführungen in England übliche Art der Orgelbegleitung.²² Den Entschluss, eine Orgelstimme für das Musikfest in Köln anzufertigen, fasste er auch aus aufführungspraktischen Gründen: „Die Orgel zum Salomon werde ich nicht selbst spielen können, da sie im Hintergrunde des Orchesters stehn muß, und fast alle Stücke begleitet, während die hiesigen Chöre und Spieler an ein fast immerwährendes Tactschlagen gewöhnt sind. Ich werde daher die ganze Orgelstimme in der Art wie ich sie mir gespielt denke, schreiben müssen, und der dortige Domorganist Weber wird sie spielen; er soll ein fester Musikus und guter Spieler sein, also geht das recht gut, macht mir nur die große Arbeit des Schreibens, da ich die Sache so gut wie möglich zu haben wünschte.“²³ Wie aus einem Brief an seinen Vater hervorgeht, schloss Mendelssohn die Arbeit an der Orgelstimme am 23. Mai 1835 in Düsseldorf ab,²⁴ doch musste er sie bereits wenige Tage später in weiten Teilen umarbeiten: „Mein Einfall mit der Orgel war der allerglücklichste, obwohl wir erst per aspera ad astra mußten, denn in der ersten Probe mit Chor, Orchester und Orgel klang und ging alles so entsetzlich schlecht, daß ich die ganze Idee und somit das ganze Fest für verrechnet ansah. Ein Paar Stellen hatten gut geklungen; auf die fußte ich noch, schrieb die halbe

17 Vgl. Mendelssohns Brief vom 24.03.1835 an George Smart, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 198 sowie R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sein Leben – seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 368.

18 Vgl. Niemöller, S. 52.

19 Brief vom 10.04.1835 an Henriette Voigt, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 222.

20 Brief vom 11.03.1835 an die Familie in Berlin, in: ebd., S. 187. Zur Diskussion um Mendelssohns „Werktreue“, vgl. z. B. Wolfgang Sandberger, „Händels *Israel in Ägypten* zwischen ‚Werktreue‘ und kulturpolitischem Manifest: die Aufführungen unter Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf 1833“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 13 (2010), S. 29–48, insbesondere S. 35.

21 Brief vom 10.03.1835 an die Familie, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 187.

22 Vgl. Brief vom 24.03.1835 an George Smart, in: ebd., S. 198 f.

23 Brief vom 03.04.1835 an seine Eltern, in: ebd., S. 212.

24 Vgl. Brief vom 23.05.1835, in: ebd., S. 243.

Orgelstimme in der Nacht danach um, brachte die Effecte hinein, die ich erst hatte kennen lernen, und bei der nächsten Probe bekam ich Oberwasser.“²⁵ Laut Plan sollte die erste gemeinsame „Probe des Salomon“ mit Chor und Orchester unter Mendelssohns Leitung am Montag, den 1. Juni stattfinden.²⁶ Die Umarbeitung der Orgelstimme erfolgte somit wohl in der Nacht vom 1. auf den 2. Juni 1835, so dass Domorganist Franz Weber noch drei Tage Zeit blieben, um sie bis zur ersten Generalprobe am Freitag, den 5. Juni einzustudieren. Anhand der Kölner Stimme lässt sich dieser weitläufige Umarbeitungsprozess beobachten.

Da im Berliner Autograph vergleichsweise wenige Korrekturen vorhanden sind, gibt es die Orgelstimme vor ihrer Umarbeitung wieder. Es enthält Mendelssohns ausgeschriebenen Orgelpart, den der Kopist in die Kölner Stimme übertrug. Sollte die Orgelstimme allerdings der Partiturvorlage folgen, dann hat Mendelssohn den entsprechenden Abschnitt nicht vollständig abgeschrieben, sondern ihn mit Anweisungen für den Schreiber der Kölner Stimme versehen. So sind beispielsweise die Takte 8 bis 80 des Chores „Your harps and cymbals sound“ nicht im Berliner Autograph enthalten, sondern durch folgenden Hinweis ersetzt: „vide Partitur von pag. 13 Tact 2, bis pag. 36 Tact 1.“ Der Kopist folgte dieser Anweisung und schrieb den bezifferten Bass aus der Vorlage ab. Seine Arbeit muss vor der ersten gemeinsamen Probe von Chor und Orchester am 1. Juni beendet gewesen sein. Weiterhin müssen sowohl Mendelssohn als auch der Kopist mit derselben Vorlage gearbeitet haben. Ein Vergleich ergab, dass sich die im Berliner Autograph angegebenen Seitenzahlen samt zugehörigen Taktangaben auf die bereits genannte Arnold-Partiturausgabe beziehen und diese den Orgelpart aufweist, den der Kopist nach Anweisung Mendelssohns abschrieb.²⁷ Für die Aufführung 1835 konnte somit nur die Kölner Stimme Verwendung finden, da sie im Gegensatz zum Berliner Autograph den Orgelpart für alle vorgesehenen Sätze vollständig enthält.

Die Orgel, die Mendelssohn 1835 für seine Aufführung im Gürzenichsaal zur Verfügung gestellt wurde,²⁸ stammte aus St. Kunibert (Köln),²⁹ hatte mit zwei Manualen und Pedal einen Umfang von *C–d^{'''}* und war wie folgt disponiert: „1.) Bourdon 16 Fuß 2.) Octav 8 Fuß. 3.) Hohlpipeiff 8 Fuß. 4.) Octav 4 Fuß 5.) Gamba 8 Fuß. 6.) Supperoctav 2 Fuß. 7.) Mixtur 4 Fach. 8.) Trompett 8 Fuß. 9.) Claron Bass 4 Fuß.“³⁰

25 Brief vom 26.06.1835 an Klingemann, in: ebd., S. 254 f.

26 Vgl. D-KNm, Archiv für Rheinische Musikgeschichte, A/I/21/1.42, Protokoll des Musikfestcomités vom 21.05.1835. Nach dieser ersten gemeinsamen Probe sollten an zwei weiteren Tagen (02.06. bzw. 04.06.) andere für das Musikfest vorgesehene Werke einstudiert werden. Es folgte die „erste General-Probe“ am Freitag, den 05.06., bei der bereits Publikum zugelassen war, vgl. Niemöller, S. 62. Die letzten „General-Proben“ vor der Aufführung des *Salomon* (07.06.) fanden am Samstag, den 6. Juni „Morgens und Nachmittags“ statt. Mendelssohn hatte somit an drei Tagen Gelegenheit, das Oratorium mit Chor und Orchester gemeinsam einzustudieren: am 1., 5. und 6. Juni 1835.

27 Im Gegensatz zur Arnold-Ausgabe ist der Part in beiden Orgelstimmen auf zwei Systeme verteilt und im Violin- und Bassschlüssel verzeichnet. Mendelssohn korrigierte aus der Arnold-Ausgabe falsch abgeschriebene Noten und ergänzte gelegentlich einzelne Töne und Akkorde, um den Übergang zu Tastosolo-Passagen abzurunden.

28 Beim Musikfest 1838 wurde die Orgel unter Mendelssohns Leitung erneut verwendet und um ein Posaune-16'-Register erweitert, vgl. Joseph Esser, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Rheinlande*, Diss. Bonn [1923], S. 56.

29 Vgl. Niemöller, S. 53 f.

30 Angaben nach dem von Orgelbauer Engelbert Maaß am 02.06.1835 erstellten „Verzeichniß ueber die erhaltenen Gegenstände von der Orgel zu St Cunibert in Cöln, welche zum Gebrauch einer Orgel für das Niederrheinische Musikfest auf den Saal Gürzenich gestellt worden sind“, D-KNm, Archiv für Rheinische Musikgeschichte, A/I/18/1.16. Mendelssohns Angabe „es kommen 2mal 16 Fuß hinein“

Nach der missglückten ersten gemeinsamen Probe mit dem groß besetzten Ensemble des Musikfests³¹ begann Mendelssohn mit verschiedenen Registerkombinationen zu experimentieren. Diese Arbeit führte ihn schließlich zu einem Schlüsselerlebnis besonderer Art: „Das Ding fing an zu klingen, mit ein Paar Zusätzen von 16 Fuß hier, 4 Fuß dort bekam es auf einmal solche Wirkung, daß in der dritten Probe alles entzückt war, und ich muß sagen, daß ich seitdem erst weiß, wie man Händelsche Sachen aufführen soll.“³² Die Kölner Orgelstimme dokumentiert diese Experimente, denn sie verzeichnet die Registrierungsangaben, die Mendelssohn erwähnt: „Namentlich der Chor ‚draw the tear‘ klang mit Prinzipal 8 F., und Bourdun 16 F. in dicken Akkordlagen wunderschön“³³ (vgl. Abbildung 1).

Händel gestaltet den Beginn dieses Chores („Largo“) als fünfstimmige Fuge, die von gehaltenen Streicherakkorden begleitet wird (T. 1–14, Themeneinsätze der Vokalstimmen: T, A, S II, B, S I, B). Während im Berliner Autograph zu diesem Chor lediglich eine Anweisung für den Kopisten vorhanden ist („No. 41 Chor vide Part. p. 265.“), weist die Kölner Stimme neben dem aus der Arnold-Ausgabe kopierten bezifferten Bass auch einen akkordischen Part für die rechte und linke Hand auf, den Mendelssohn in der Nacht nach der ersten gemeinsamen Probe in Tinte ergänzte. Die mit Bleistift geschriebene Registrierungsanweisung „16 Fuss und Gambe“ in T. 1 ff. wurde wohl erst während der folgenden Generalproben vom Organisten Franz Weber auf Anweisung Mendelssohns nachgetragen.³⁴ Ursprünglich sollte an dieser Stelle die Registrierung des vorangehenden Rezitativs „Viola da Gamba pp“ unverändert beibehalten werden, bis mit den beiden Themeneinsätzen des Vokalbasses „Principal“ (T. 8) und „16 Fuß“ (T. 12) hinzutreten.³⁵ In den Generalproben dürfte sich herausgestellt haben, dass sich die anfängliche Registrierung nur mit „Viola da Gamba“ kaum von den gehaltenen Streicherakkorden abheben und gegen die wachsende Zahl der Vokalstimmen durchsetzen konnte. Wohl aus diesem Grund wies er Franz Weber

wurde demnach nicht realisiert, vgl. Brief vom 23.03.1835 an seinen Vater, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 197. Laut Niemöller, S. 54, wurden zwei der ursprünglich vorhandenen Register, Trompett 8' und Claron Baß 4', „nicht hinzugenommen“. Maaß hatte mündlich erklärt, dass „eine Ersparniß von circa 5 Thlr eintreten“ könne, „wenn [...] Trompett und Claron fortblieben“, vgl. D-KNmi, Archiv für Rheinische Musikgeschichte, A/I/18/1.12, Eintrag vom 24.04.1835. Tatsächlich sparte man Kosten bezüglich der Orgel, doch geht aus den Dokumenten nicht hervor, ob dies beide Register betraf, vgl. Eintrag vom 03.05. in A/I/18/1.15 vom 23.04. mit „Quittung“, A/II/22/1.176 vom 17.06.1835 und „Budget 1835“, A/I/18/1.9. Zudem gibt Maaß in seinem genannten „Verzeichniß“ an, dass beide Register in den Gürzenichsaaal transportiert wurden. Das „Verzeichniß“ wurde am 2. Juni, einen Tag nach der ersten gemeinsamen Probe von Chor und Orchester bzw. nur wenige Tage vor der Aufführung, erstellt. Weiterhin findet sich in der Kölner Stimme in der Ouverture, die „mit Mixtur volles Werk“ beginnt, beim ersten Basseinsatz im Allegro-moderato-Abschnitt, eine mit Bleistift eingetragene Registrierungsanweisung „ohne Zungen“, die Verkenius in seine Partiturabschrift übernahm: „ohne Zungenwerke“. Der Eintrag kann daher nicht in wesentlich späterer Zeit oder gar für eine andere Aufführung vorgenommen worden sein. Die Entstehungszeit der Partitur wird weiter unten im Abschnitt „Partitur“ erläutert. Verkenius war auch an der Planung der Orgel beteiligt, vgl. A/I/18/13.

31 Das Ensemble bestand aus 427 Chorsängern und 179 Instrumentalisten, vgl. Niemöller, S. 60.

32 Brief vom 26.06.1835 an Klingemann, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 255.

33 Ebd.

34 Diese Registrierungsanweisung kann nicht in wesentlich späterer Zeit nachgetragen worden sein, denn Verkenius hat sie in seine Partiturabschrift übernommen, schrieb aber „Prinzipal 16 F. u. Gambe.“ Da die Orgel kein weiteres 16'-Register, sondern nur Bourdun 16' enthielt und die Angabe 16' deshalb in der gesamten Orgelstimme nicht weiter differenziert wird, dürfte es sich um ein Missverständnis handeln. Zudem erwähnt Mendelssohn die Verwendung des Bourdun 16' in seinem Brief an Klingemann, s. o.

35 Angaben wie „Principal“ oder „Praestant“ meinen das Oktav-8'-Register der Orgel.

Abbildung 1: D-KNh R 810, Chor „Draw the tear“, T. 1–30

in den Proben an, das 16'-Register nicht erst in T. 12, sondern bereits in T. 1 zu ziehen, um eine Grundierung der Fuge „in dicken Akkordlagen“ von Anfang an zu ermöglichen. Weber strich mit Bleistift Mendelssohns Anweisung in T. 12 und notierte in T. 1 „16 Fuss“ sowie „und Gambe“, um zu verdeutlichen, dass dieses Register nach wie vor aus dem vorherigen Rezitativ beibehalten werden sollte.

Nach Ende der Fuge (T. 14) werden die sich anschließenden Akkordblöcke der Vokalstimmen durch vollere Akkorde der rechten Hand begleitet (T. 14 ff.), bevor beim überraschenden D-Dur-Septakkord auf „death“ (T. 18) nach vorangehender Pausen (T. 17) Mixtur und 4' im Forte umso wirkungsvoller einsetzen.³⁶ Das Crescendo, das durch Aufregung

³⁶ Mendelssohn strich an dieser Stelle auch den ursprünglichen Tasto-solo-Vermerk („T. S.“). Die Pausen konnte zum Ziehen beider Register genutzt werden.

ren und Hinzutreten vollerer Akkorde entsteht, reicht bis zu einem neuen, vom punktierten Rhythmus des Orchesters geprägten Formteil, der ab T. 18 beginnt. In diesem neuem Abschnitt behält Mendelssohn sowohl die Registrierung mit „4 Fuß u Mixtur“ als auch die gehaltenen Akkorde bei, so dass die Orgel während der Pausen des Chores immer wieder hervortritt. Ohne vorangehende Zäsur lässt Händel das Fugenthema erneut in die unteren Vokalstimmen einfließen (Tenor, T. 24 ff. und Bass, T. 26 ff.), während die oberen zugleich nichtthematische Einsätze beisteuern und die Streicher unablässig in punktierten Rhythmen begleiten. Im Gegensatz zum klar erkennbaren Nacheinander der Themeneinsätze in der Exposition (T. 1 ff.), bestand an dieser Stelle die Gefahr, dass das Fugenthema durch den massiven Klang der übrigen Vokalstimmen und des Orchesters völlig „zugedeckt“ wird. Wohl um dies zu vermeiden, zeichnet Mendelssohns Orgelpart beide Themeneinsätze in der linken Hand nach (T. 24 ff. und 26 ff.).³⁷ Die Art dieser Modifikation erforderte auch den Einsatz des Pedals, um eine Spielbarkeit des Basses zu gewährleisten (T. 24, „Ped tenuto“).

Gegen Ende des Satzes lässt Händel das Fugenthema nochmals erscheinen, gibt allerdings gleichzeitig den punktierten Rhythmus zugunsten gehaltener Streicherakkorde auf. Da dieses Zusammentreffen von Fugenthema und Streicherakkorden sehr an die Gestaltung der Exposition zu Beginn des Satzes erinnert (T. 1–14), kehrt der Orgelpart nach vorangehender Pause (T. 31) wieder zur vormaligen Registrierung zurück („ohne 4 Fuß u Mixtur“), so dass eine Decrescendo-Wirkung entsteht. Wenige Takte darauf lässt Mendelssohn die Orgel während der gesamten Generalpause (T. 36 f.) klingen. Eine solche Überbrückung von Pausen zählte, neben dem treffsicheren Einsatz der Mixtur (T. 18), vermutlich zu den klanglichen „Effecten“, die er während der Probenarbeit „erst hatte kennen lernen“ müssen.

Da sich in der Arnold-Partitur für diesen Chor keinerlei Angaben zur Dynamik finden, sah sich Mendelssohn mit einer Problematik konfrontiert, mit der man sich zu seiner Zeit bei Aufführungsvorbereitungen von Werken des Barock auseinanderzusetzen hatte: Waren keine Vortragsbezeichnungen vorhanden, dann wurde es notwendig, entsprechende Einzeichnungen vorzunehmen.³⁸ Wie Mendelssohn sich die dynamische Gestaltung dieses Händelsatzes grundsätzlich dachte, zeigt die durch Auf- und Abregistrieren erzielte Crescendo- und Decrescendo-Wirkung, die auf eine seinerzeit favorisierte, fließende Dynamik hindeutet: „Die Einsätze waren fest, die Forte's kräftig, die Piano's zart, die Crescendo's und Diminuendo's ebenmäßig (nicht springend, wie man es so oft hört), kurz, Alles so, wie es sich gebührt.“³⁹ Vermutlich steht diese Dynamik auch mit einer bei den damaligen Niederrheinischen Musikfesten favorisierten Aufführungspraxis in Zusammenhang: „Das Instrumental-Orchester war in einem spitzen Winkel zwischen dem Sänger-Personal bis an das Directions-pult vorgeschoben, und diese Spitze enthielt vorzugsweise die zur Solo-Begleitung und für die Piano's bestimmten Instrumente. Auch die Blas-Instrumente für die

37 Ein vergleichbares „Herausarbeiten“ des Fugenthemas lässt sich auch in Mendelssohns Bearbeitung des Eingangschors von Bachs Kantate BWV 43 beobachten, vgl. Anselm Hartinger, „Felix Mendelssohn Bartholdy und Bachs ‚Himmelfahrtskantate‘ auf dem Kölner Musikfest 1838 – aufführungspraktische, quellenkundliche und ästhetische Konnotationen“, in: *„Zu groß, zu unerreichbar“, Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, hrsg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny, Wiesbaden 2007, S. 281–314, hier: S. 300 ff.

38 Vgl. ebd., S. 283.

39 A. J. Becher, „Das niederrheinische Musikfest für 1835“, in: *Beiblatt der Kölnischen Zeitung* 12 (1835), ohne Seitenangabe.

Soli schlossen sich an dieses kleinere Orchester an, und neben und hinter ihnen breiteten sich die Massen der übrigen Ripien-Instrumente aus. Alle Pianostellen, selbst in den Symphonien, wurden ausschliesslich von dem kleineren Solo-Orchester vorgetragen, welches dann im Crescendo und Forte durch die Ripien-Pulte mehr und mehr bis zum Fortissimo der ganzen Masse verstärkt wurde.⁴⁰ Falls Mendelssohn 1835 dieser Praxis auch für *Solomon* gefolgt sein sollte,⁴¹ dann dürfte die Registrierung des Orgelparts von einer solchen Concertino-Ripieno-Dynamik beeinflusst sein.

In dem bereits erwähnten Brief an Smart erkundigt sich Mendelssohn nach der Behandlung der Orgel am Schluss der Chöre: „I know that the full organ comes in always towards the end of the Choruses which produces a very good effect, but I should like to know whether such places are marked or entirely left to the choice of the organist, and whether there are any other rules followed by the organ player in the Oratorios.“⁴² In der Kölner Stimme ist dieser „Effect“ besonders ausgeprägt: Während in der Berliner Stimme für den Chor „From the censer curling rise“ lediglich die Anweisung für den Kopisten „No. 19 siehe Partitur“ vorhanden ist, ergänzte Mendelssohn ab T. 100 bis Schluss volle Akkorde im Fortissimo für die rechte und linke Hand:



„Heil dir, Heil dir, mächt'—ger Sa—lo—mon!“

Abbildung 2: D-KNh R 810, Chor „From the censer“, T. 99–103

In Händels Chor setzen die Jubelrufe „Live for ever, mighty Solomon!“ („Heil dir, Heil dir, mächt'ger Salomon!“) teilweise recht überraschend ein, indem sie den Fluss rein orchestraler Passagen abrupt unterbrechen (T. 108 ff. und 115 ff.). Die Orgel begleitet mit vollen Akkorden zunächst nur diese Rufe (vgl. Abbildung 2), wohl um den „Überraschungseffekt“ mit großer Wirkung herauszustellen und einen schlagkräftigen Einsatz möglichst aller Chorsänger zu befördern. Schlagkraft, Wucht und „Knallen“⁴³ der Masse gehörten auch zu ästhetischen Erwartungen, die man bei den Niederrheinischen Musikfesten jener Zeit an ein Chorwerk stellte.⁴⁴

Für den Chor „Throughout the land Jehovah's praise“ findet sich im Berliner Autograph ebenfalls nur die Angabe „No 8 Coro vide Partitur“. In der Kölner Stimme schweigt

40 [Wilhelm Hauchecorne], *Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste*, Köln 1868, S. 28.

41 Vgl. Niemöller, S. 62 f. Hartinger (S. 305) lässt dies für das von Mendelssohn geleitete Musikfest 1838 offen.

42 Brief vom 24.03.1835, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 198. Smarts Antwortschreiben hat sich nach bisherigem Forschungsstand nicht erhalten, vgl. Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969, S. 78 sowie Wm. A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, Oxford 2010, S. 153.

43 So Mendelssohn in einem Brief vom 09.12.1837 an Franz Hauser, zit. nach Hartinger, S. 303.

44 Ebd. S. 303 f.

die Orgel ab T. 77 („senza Organo“), um mit Beginn der letzten Engführungsphase ab T. 101 ff. (Bass, Sopran II und I) umso wirkungsvoller einzusetzen. Gegen Ende des Satzes steigert Mendelssohn die Schlusswirkung, indem er die Begleitung im „Fortissimo“ zu siebentönigen Akkorden auffächert. Derartige „Effekte“ der Orgel erregten bei der Aufführung 1835 besondere Aufmerksamkeit: „Die Wirkung war außerordentlich, sowohl in den Chören, wenn das volle Werk, besonders in einigen Nummern gegen den Schluß, wo der Componist alle seine Kräfte zu verdoppeln strebt, gewaltig erbrauste“.⁴⁵

Als Ferdinand Hiller im Rahmen des 39. Niederrheinischen Musikfests am 8. Juni 1862 Händels *Salomon* unter Verwendung von Mendelssohns Stimme und Verkenius' Partiturabschrift erneut in Köln auführte,⁴⁶ wurde die Wirkung der gehaltenen Akkorde und die besondere Behandlung der Pausen bemerkt: „Zu allen vier Chören [ab Beginn des dritten Teils] hat Mendelssohn die Orgel fast immer obligat und mehrstimmig gesetzt und dadurch namentlich in den ersten drei hinreissende Wirkungen erzeugt, [...] im Kriegerchor [„Shake the dome“] durch den Gedanken, das volle Werk in gehaltenen Accorden mit Zwischenpausen von ganzen oder halben Tacten darein klingen zu lassen.“⁴⁷

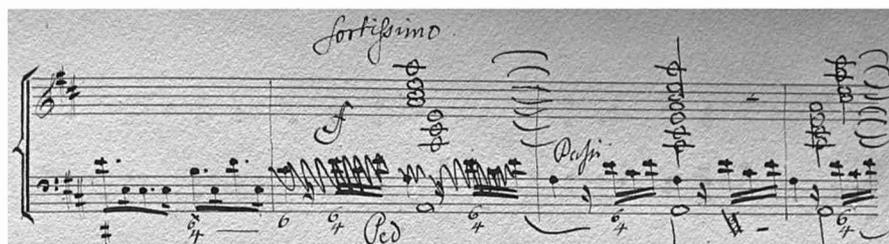


Abbildung 3: D-KNh R 810, Chor „Shake the dome“, T. 11–14

Nachdem die Orgel bis T. 11 des Chores lediglich mezzoforte und tasto solo begleitet, setzen gehaltene Akkorde mit Pedal im vollen Werk ab T. 12 ein („fortissimo“). Bei Händel beginnt an dieser Stelle ein Schlagabtausch beider Vokalchöre, der von Motiveinwürfen der Oboen und Streicher in Sechzehnteln begleitet wird, die über weite Strecken akkordeigen figurieren. In der Kölner Stimme strich Mendelssohn die Figuration der Bassstimme zugunsten massiver Akkorde und halbtaktiger Pausen (vgl. Abbildung 3), so dass der Orgel eine von der Führung des Generalbasses unabhängige Funktion zugewiesen wird.⁴⁸ Zudem lassen die gehaltenen Akkorde die seinerzeit übliche Hinzufügung zusätzlicher Blasinstrumente überflüssig erscheinen.

Der Wechsel von Akkorden und Pausen (T. 12–19) wird auch an den Parallelstellen erneut aufgegriffen (T. 25–28 und 31–38) und somit großflächig der lebhaften Figuration

⁴⁵ Becher, ohne Seitenangabe.

⁴⁶ Vgl. Art. „Das 39. niederrheinische Musikfest“, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 10 (1862), S. 185, linke Spalte und S. 188 f.

⁴⁷ Ebd., S. 193, rechte Spalte, Einfügungen vom Verfasser dieses Beitrags. Indes gilt es zu berücksichtigen, dass zu diesem Anlass eine „von Ibach Söhne in Barmen“ eigens erbaute Orgel mit 21 Registern verwendet wurde und die klanglichen Verhältnisse deshalb andere waren, vgl. ebd., S. 188, linke Spalte. Die Orgel wurde 1862 erneut von Franz Weber gespielt, vgl. ebd.

⁴⁸ Vgl. die ähnliche Feststellung bei Ralf Wehner, „Mendelssohn and the Performance of Handel's Vocal Works“, in: *Mendelssohn in Performance*, hrsg. von Siegwart Reichwald, Bloomington 2009, S. 147–170, hier: S. 154: „Mendelssohn based his organ parts somewhat on Handel's figured bass, but deviated when he felt it necessary.“

des Satzes entgegengestellt. Diese Tendenz hin zur Glättung und Vereinheitlichung des Klanggeschehens könnte ebenfalls mit bestimmten seinerzeit favorisierten Klangidealen in Verbindung stehen: In einem Bericht über das Musikfest 1837, das unter Leitung von Ferdinand Ries stand, wird die „größere Wirkung“ von „Glätte und Gleichheit“ herausgestellt, wenn sie „in die gesamte Masse“ hineingearbeitet würde.⁴⁹

Im Chor „Praise the Lord“ aus dem dritten Teil zitiert „Händel bei den Worten ‚God alone is just and wise‘ eine Melodie aus Luthers ‚Deutschem Sanctus‘ [...] ‚Heilig ist Gott, der Herre Zebaoth‘“⁵⁰ (ab T. 79). Im Berliner Autograph beginnt Mendelssohns eigene Orgelstimme erst an dieser Stelle, nachdem für alle vorigen Takte zunächst der Part aus der Arnold-Ausgabe vorgesehen war:

No 47 Chor

*vide Part. von pag. 289
bis pag. 308 zu Ende
dann folgt:*

ff

6

Abbildung 4a: D-B Mus. ms. autogr. Mendelssohn Bartholdy F. 28, S. 275, Chor „Praise the Lord“, T. 79–110

Dagegen vermerkt die Kölner Stimme für die Orchestereinleitung „senza Org.“, bevor beim ersten Einsatz der Vokalstimmen ab T. 7 die Orgel im Forte mit 4' ohne Mixtur hinzutritt.⁵¹ Im weiteren Verlauf erscheinen von Mendelssohn ergänzte akkordische Passagen im Wechsel mit „senza organo“-Anweisungen, bis schließlich der Cantus firmus ab T. 79 im vollen Werk einsetzt („fortissimo“) (vgl. Abbildung 4b):

Im Gegensatz zur Berliner Stimme wird er von Anfang an hochoktaviert („8va alta“), im Oktavabstand verdoppelt und durch eine akkordische Schicht ergänzt (vgl. Abbildung 4a mit Abbildung 4b).⁵² Zugleich wird sein Beginn durch den höchsten Ton der Mendelssohn zur Verfügung stehenden Orgel markiert (*d*'''). Ab dem zweiten Cantus-firmus-Einsatz (T. 85) treten vermehrt akkordeigene Töne hinzu, derweil sich die linke Hand in tieferer Lage bewegt, bis der Part des Pedals am Ende des Chores schließlich zum tiefen *D* hinabsinkt. Somit wird der mehrmalige Einsatz des Cantus firmus klanglich aufgefächert und in einen großen Bogen gefasst, dessen Ambitus sich vom *d*''' zu Beginn bis zum *D* am Schluss erweitert.

Auch diese Modifikationen dürften auf Mendelssohns erste Probenerfahrungen mit dem Musikfestensemble zurückzuführen sein: In Händels zweichörig angelegtem Vokalsatz erscheint der Cantus firmus als Unisono des einen Chores, während der andere im vierstimmigen Satz kontrapunktiert. Im Gegensatz zum Berliner Orgelpart, der überwie-

49 Art. vom 18.06.1837, in: *Der Verkündiger am Rhein oder Blätter für Politik, Literatur, Kunst und Weltleben*, 23 (1837), zit. nach Hartinger, S. 305.

50 Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. 222.

51 Aus Verkenius' Partiturabschrift geht hervor, dass hiermit eine Registrierung 16', 8', 4' gemeint ist.

52 In der Ouvertüre wendet Mendelssohn ein ähnliches Verfahren an: Bereits der erste Akkord des ersten Taktes wird durch hochoktavierte, akkordeigene Töne ergänzt.

Abbildung 4b: D-KNh R 810, Chor „Praise the Lord“, T. 78–110

gend das Chorunisono verstärkt, hebt sich die akkordisch-homophone Begleitung der Kölner Stimme sowohl vom Unisono des einen als auch vom Kontrapunktieren des anderen Chores ab. Mittels Hochoktavierung, Oktavverdopplung und voller Akkorde konnte sich der Orgelpart wohl erst gegen den massiven Klang des Ensembles durchsetzen; die Berliner Stimme wirkt dagegen vergleichsweise „dünn“.

Für die Chöre „Music, spread thy voice around“ und „May no rash intruder“ fügte Mendelssohn den Part für beide Hände hinzu.

Abbildung 5: D-KNh R 810, Chor „May no rash intruder“, T. 40–45

In „May no rash intruder“ tragen in T. 40 f. Alt, Tenor und Bass den Text „ye zephyrs, soft-breathing, their slumbers prolong“ ohne Beteiligung von Sopran I und II vor. Der tiefliegende Vokalpart wird von Sechzehntelfiguren der Streicher umspielt, um das sanfte Säuseln des Zephyrs nachzuzeichnen. Mendelssohns Stimme (ab T. 39: „pp“) oktaviert diese Figuration in die Höhe, so dass der Orgelpart über Händels Satz wie ein zarter Silberstreif schimmert (vgl. Abbildung 5, T. 40 f.). Zunächst sollte die Orgel auch die kanonischen Einsätze der Singstimmen begleiten (T. 33 ff., 44 ff. und 50 ff.), doch wurde dies

mit Bleistift wieder gestrichen,⁵³ wohl um die Aufmerksamkeit auf bestimmte Haltetöne zu lenken (vgl. Abbildung 5, T. 44 f.), die durch Registrierung mit „Principal“ hervorgehoben wurden und einige Takte des Satzes umspannen.

Im Schlusschor „The name of the wicked shall quickly be past“ ergänzte Mendelssohn den Part für die rechte Hand und orientierte sich dabei vermutlich auch am Text: Während bei „Der Name des Bösen muß schnelle vergehn“ lediglich der vom Kopisten abgeschriebene bezifferte Bass gegeben ist, fügte Mendelssohn Akkorde im Forte mit „4 F.[uß] und Mixtur“ bei „doch der Ruhm des Gerechten wird ewig bestehn“ hinzu. Erst nachdem sich beide Vokalchöre miteinander vereinen, ist für die letzten 20 Takte „fortissimo“ vorgeschrieben, bis gegen Ende des Satzes volle Akkorde mit Pedal einsetzen.

Auch innerhalb einiger Rezitative des zweiten und dritten Teils tritt die Orgel besonders hervor:⁵⁴ So wird das erste Rezitativ der Königin von Saba signalartig mit einem einzelnen B-Dur-Akkord eröffnet („16', 8', Hohlfl[öte] und Gambe“). Von Salomos Solo „Music, spread thy voice around“ bis einschließlich zum Chor „Thus rolling surges rise“ begleitet die Orgel in allen Sätzen⁵⁵ und übernimmt somit für diese tableauartige Chorszene einheitsstiftende Funktion.

Im zweiten Teil werden neben Salomos strengem Spruch „Hear me, ye women, and the king regard“ auch alle Rezitativpartien des ersten Weibes bis zu „Israel, attend to what your king shall say“ von der Orgel in gehaltenen Akkorden begleitet. Für dieses Rezitativ sah Mendelssohn wohl deshalb keinen eigenen Orgelpart vor, weil Salomos Urteil bereits durch Händels Streicherbegleitung akzentuiert wird. Die Orgelstimme hebt somit Worte Salomos und des ersten Weibes hervor, um sie der Partie des zweiten Weibes kontrastierend gegenüberzustellen.⁵⁶

Ähnliches lässt sich auch im Terzett „Words are weak“ beobachten, das, wie bereits erwähnt, in der Kölner Stimme in zwei Fassungen überliefert ist, die von Anbeginn unterschiedliche Konzepte aufweisen:



Abbildung 6a: D-KNh R 810, Zwischenfassung des Terzetts „Words are weak“, T. 1–3

53 Diese im weiteren Verlauf nicht leicht zu deutenden Streichungen wurden von Verkenius in seiner Partiturabschrift überwiegend berücksichtigt.

54 Dies ist auch im Berliner Autograph der Fall. Wolfs Angabe „this organ part is meant only for the arias and choral numbers, while the recitatives, here as well as in *Israel in Egypt*, are not accompanied by the organ“ ist nicht aufrechtzuerhalten, vgl. Hellmuth Christian Wolff, „Mendelssohn and Handel“, in: *MQ* 45 (1959), S. 175–190, hier: S. 184.

55 Dies gilt somit auch für die beiden Secco-Rezitative „Then at once from rage remove“ bzw. „Next the tortur'd soul release“.

56 Es ist daher kaum verwunderlich, dass Mendelssohn für die Arie des zweiten Weibes „Thy sentence, great king“ keine Orgelbegleitung vorsah.

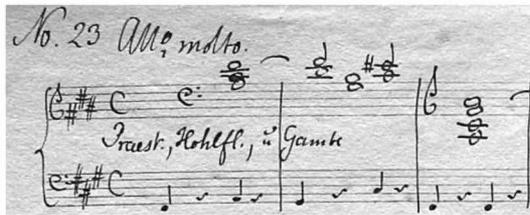


Abbildung 6b: D-KNh R 810, Reinschrift des Terzetts „Words are weak“, T. 1–3

Während Mendelssohn die in Bleistift ergänzte Registrierung „Praestant Hohlflöte und Gambe“ in seine Reinschrift übernahm, ersetzte er die nachschlagenden Viertel der rechten Hand durch gehaltene Akkorde, die nicht nur eine Grundierung für das pausendurchsetzte Orchesterritornell bilden (T. 1–13), sondern auch den Gesang des ersten Weibes hervorheben (T. 13–40), bevor die Orgel mit Einsatz des zweiten (T. 41–46) überraschend schweigt. Im Vergleich zum ursprünglich pausenreichen Part der rechten Hand, ist das Verstummen der Orgel nach gehaltenen Akkorden ungleich wirkungsvoller. Bei Salomos Gesang „justice holds the lifted scale“ (T. 46 ff., 54 ff., 63 ff. und 80 ff.) finden sich in der Zwischenfassung der Kölner Stimme zahlreiche Streichungen und Änderungen einzelner Töne in der Bass- und in den Mittelstimmen:



Abbildung 7: D-KNh R 810, Zwischenfassung des Terzetts „Words are weak“, T. 46–51

Im Vergleich zum Berliner Orgelpart, der den Klang zu sechstönigen Akkorden auffächert, erscheint die Kölner Stimme an diesen Stellen deutlich reduzierter. Dies geschah wohl auch deshalb, weil Mendelssohn sich entschloss, erstmals das 16'-Register in diesem Satz einzusetzen, das größere Klangfülle bot, um Salomos warnende Worte zu unterstreichen.⁵⁷

In der Arie „Thrice bless'd that wise discerning king“ zeigen sich im Vergleich zur Berliner Stimme ebenfalls deutliche Unterschiede:⁵⁸

57 Weber ergänzte noch „Hohlflo[öte]“, um zu verdeutlichen, dass dieses Register nach wie vor beibehalten werden sollte. Die Registrierung wurde von Mendelssohn in die auf losem Bogen notierte Reinschrift übernommen.

58 Die zahlreichen Korrekturen in der Zwischenfassung der Kölner Stimme können in diesem Beitrag nicht weiter untersucht werden. Daher wird das Berliner Autograph nachfolgend nur mit der letzten, auf losem Bogen notierten Fassung der Kölner Stimme verglichen.



Abbildung 8a: D-B Mus. ms. autogr. Mendelssohn Bartholdy F. 28, S. 267, Arie „Thrice bless'd that wise“, T. 1–12

Abbildung 8b: D-KNh R 810, Arie „Thrice bless'd that wise“, T. 1–14

Im ersten Takt der Berliner Stimme strich Mendelssohn die noch erkennbaren Sechzehntel der rechten Hand, die sich in Sext- und Terzparallelen an der Violinstimme orientierten, und ersetzte sie durch eine Viertel e^2-h^1 und eine Viertelpause (vgl. Abbildung 8a). Diese Stelle änderte er abermals zugunsten von zwei gehaltenen Akkorden (vgl. Abbildung 8b). In T. 2 sollte die Orgelstimme ursprünglich mit dem Oktavunisono gehen, das sich zwischen Orchesterbass und Violinen findet (vgl. Abbildung 8a). Dieses Unisono erscheint in T. 11 zwischen Singstimme und Streichern erneut. Deshalb hat Mendelssohn in der Kölner Stimme die Führung der beiden Oberstimmen in T. 2 derjenigen von T. 11 angenähert (vgl. Abbildungen 8a mit 8b),⁵⁹ um sie im weiteren Verlauf auch an anderen Parallelstellen

⁵⁹ Diese Änderung ist in der Zwischenfassung noch nicht vorhanden.

erneut aufzugreifen (z. B. in T. 16 und T. 63).⁶⁰ Zudem lassen die beiden Sechzehntel der Oberstimme in T. 2 bzw. 11 (vgl. Abbildung 8b) die Sechzehntel des Streicherunisonos nachklingen. Weiterhin formt die Oberstimme in den ersten drei Takten einen Bogen aus, der sich ausgehend von *a'* hinaus über Händels Streichersatz bis zum *g''* und wieder hinunter zum *d''/e''* spannt, um sich in T. 3 zugleich der Führung der ersten Violine anzuschließen (vgl. Abbildung 8b). Über die folgenden Pausen hinweg senkt er sich weiter hinab bis zum Ausgangston *a'* kurz vor Einsatz der Singstimme (T. 9). Somit wird das Händel'sche Orchesterritornell durch Mendelssohns Orgelstimme in einen großen Bogen gefasst. Durch Streichung der Figuration im vierten und fünften Takt zugunsten von Pausen (vgl. Abbildung 8a mit 8b) heben sich die Ritornellglieder stärker voneinander ab: Während der erste von der Orgel begleitete Abschnitt bis zum phrygischen Halbschluss reicht (T. 3), schweigt die Orgel im Folgenden (T. 4 f.), um mit der Sequenz ab T. 6 erneut einzusetzen (vgl. Abbildung 8b). Im Gegensatz zum Berliner Autograph bleibt konzertierende Sechzehntelfiguration bis zum Schluss des Ritornells aufgespart, um mit Einsatz der Singstimme (T. 9 f.) umso wirkungsvoller in Erscheinung zu treten. Händel greift den Ritornellabschnitt von T. 4 f. in T. 13 f. wieder auf, der an dieser Stelle die Singstimme unterbricht. Die Pause findet sich deshalb auch in T. 13 f., bevor bei Wiedereintritt der Singstimme (T. 14 f.) abermals Sechzehntel einfließen. Der weitere Verlauf zeigt, dass konzertante Figuration der Orgel vorrangig dann auftritt, wenn Singstimme oder Violinen nicht schon selbst in Sechzehnteln figurieren. Auch die lebhaften Sechzehntel, die im Berliner Autograph das Schlussritornell der Arie begleiten, sind Pausen und einer überwiegend schlichteren Figuration gewichen. Schließlich wurden die letzten fünf Takte mit Bleistift ganz gestrichen, so dass der Satz ohne Orgelbegleitung endet.⁶¹

Während der Proben dürfte sich herausgestellt haben, dass ein undurchsichtiges, diffuses Klangbild entsteht, sobald ein konzertantes Orgelsolo auf eine reich figurierte, stark besetzte Violinpartie trifft. Über weite Strecken führt solches Figurieren zwangsläufig zum Verwischen der Konturen und damit zur Verdunklung des formalen Aufbaus. Durch Reduzierung der Sechzehntel und gezielte Setzung von Pausen treten die Konturen des Satzes dagegen schärfer hervor. Diese Maßnahmen waren angesichts der Größe des Aufführungsapparates wohl notwendig, um der Klangmasse Transparenz zu verschaffen und eine Klarheit des Klangbildes zu erzielen.

Der Orgelpart für die übrigen Arien folgt weitgehend dem Berliner Autograph, doch finden sich in der Kölner Stimme wesentlich differenziertere Anweisungen zur Registrierung. Beispielsweise eröffnet das Anfangsritornell der Arie „Sacred raptures cheer my breast“ mit „Praestant 8 und Hohlflöete“, bevor mit Einsatz der Singstimme „blos Hohlflöete“ vorgeschrieben ist. In „Can I see my infant gor'd“ ist die Abregistrierung von „Viola

60 Vgl. auch die ähnliche Beobachtung zu Mendelssohns Orgelpart für das Duett „The Lord is my strength“ aus *Israel in Egypt* bei Moriz Violin, *Über das sogenannte Continuo. Ein Beitrag zur Lösung des Problems*, Wien [1911?], S. 23: „Er [Mendelssohn] kreiert fürs Ritornell eine neue eigene Melodie, die er dann aber freilich auch allezeit an den übrigen Parallelstellen, und zwar neben den Originalstimmen Händels verwendet.“ Zu Violins Studie vgl. Hellmut Federhofer, „Zu Felix Mendelssohns Händel-Interpretation im Urteil der Mit- und Nachwelt“, in: *Musicologica Austriaca* 8 (1988), S. 27–39.

61 Da Verkenius in seiner Partiturabschrift der Zwischenfassung der Kölner Stimme folgt, vgl. Anm. 72, konnte er diese Bleistiftstreichung nicht berücksichtigen. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie deshalb nicht auf Mendelssohn zurückgehen kann, denn Verkenius hat eine vergleichbare Streichung am Ende der Arie „Praise ye the Lord for all his mercies past“ in seine Abschrift übernommen. Für die letzten Takte der Chöre „Music spread thy voice around“ und „Thus rolling surges rise“ ergänzte Mendelssohn die Anweisung „senza Organo“.

da Gamba und Hohlfl[öte]“ zu „Hohlfl[öte] allein“ an den ersten Tempowechsel geknüpft (T. 1 ff. „Largo“, T. 36/37 ff.: „piu Allegro“). Die Tempobezeichnung „piu Allegro“ dürfte auf Mendelssohn zurückgehen, da sie sich weder in der Arnold-Ausgabe noch im Simrock-Klavierauszug findet, die stattdessen „resoluto“ angeben.⁶² Besondere Aufmerksamkeit richtete Mendelssohn auch auf Tempoänderungen vor und nach Fermaten.⁶³

Die Analyse zeigt die vielfältigen Mittel, mit denen Mendelssohn versucht, die Orgel als eigenständiges Instrument des Orchesters zu etablieren. Da er nur an drei Tagen die Möglichkeit hatte, den *Salomon* gemeinsam mit allen Mitwirkenden zu proben, scheint es nicht verwunderlich, dass er nach der ersten gemeinsamen Probe am 1. Juni, die trotz aller zuvor bereits geleisteten Arbeit missglückte,⁶⁴ „die ganze Idee und somit das ganze Fest für verrechnet ansah.“ Dass er dennoch kurz vor der Aufführung „Oberwasser“ gewann und das Projekt schließlich ein großer Erfolg für ihn wurde, ist nicht zuletzt auf die Kölner Orgelstimme zurückzuführen. Im Gegensatz zum Berliner Autograph zielt diese weniger auf konzertantes Figurieren, als vielmehr auf Vereinfachung, Vereinheitlichung, Klarheit, Kontrast, Schlagkraft und Schlusswirkung.⁶⁵ Diese Tendenzen stehen mit seinerzeit favorisierten Klangvorstellungen in Zusammenhang, zeigen aber auch Mendelssohns Bemühen, der Klangmasse des großen Aufführungsapparates die nötige Transparenz zu verschaffen, ohne die eine Feinarbeit am Detail kaum möglich ist: „Es war [...] eine Freude, in den Proben die sichere Meisterhand zu beobachten, mit welcher Mendelssohn die feinste, zierlichste Arbeit nach und nach aus dem Groben herausschuf, – daneben aber auch die Aufmerksamkeit und Sorgfalt, mit welcher jeder Wink des Directors vom Orchester aufgenommen und befolgt wurde.“⁶⁶

II. Partitur

Der erste Band von Verkenius' Partiturabschrift enthält den ersten Teil des Oratoriums und besteht aus 164 nummerierten Seiten im Querformat mit jeweils 16 Systemen. Der zweite Band umfasst auf 336 Seiten im Hochformat mit jeweils 20 Systemen die beiden übrigen Teile. Die Rückentitel beider Einbände weisen in goldfarbener Prägung folgenden Text auf: „Salomon. | Von | Händel | und | Mendelssohn. | Theil 1.“ bzw. „Theil 2. 3“. Auf dem

62 Für eine Reihe weiterer Tempoangaben lässt sich Ähnliches feststellen: Die Angabe „A Tempo Giusto“ für das Terzett „Words are weak“ findet sich nicht in den Orgelstimmen, die stattdessen „Allegro molto“ angeben (vgl. Abbildungen 6a und 6b). Auch Bezeichnungen wie „Larghetto“ oder „Andante Larghetto“ der Arnold-Ausgabe sind in den Orgelstimmen gelegentlich zu „Andante con moto“, „Andante“ oder „con moto“ geändert. Dies gilt z. B. für die Arien „Praise ye the Lord“, „Pious king, and virtuous queen“ oder das Duett „Thrice bless'd be the king“.

63 Beispielsweise sollte im Duett „Thrice bless'd be the king“ ein Ritardando ursprünglich erst nach der Fermate (T. 138) einsetzen, bis mit Einsatz des Schlussritornells (T. 143 ff.) das Anfangstempo wieder aufgenommen wird („Tempo“). Bei der Umarbeitung der Stimme verbreiterte Mendelssohn das Ritardando stark, indem er es bereits vor der Fermate beginnen (ab T. 131), über sie hinausreichen und in ein „Adagio“ (T. 141) übergehen ließ. Während der Proben wurde dies erneut geändert: Das Ritardando mündet nun in die Fermate, und das ursprüngliche Tempo wird in direktem Anschluss und nicht erst mit Einsatz des Schlussritornells wieder aufgenommen.

64 Bis Ende Mai hatten bereits eine Reihe von Gesangs- und Instrumentalproben der für das Musikfest einzustudierenden Werke stattgefunden, die überwiegend von Domkapellmeister Carl Leibl, teilweise aber auch bereits von Mendelssohn selbst geleitet wurden, vgl. Niemöller, S. 62.

65 Vgl. auch die ähnlichen Beobachtungen bei Hartinger, S. 303 ff.

66 Becher, ohne Seitenangabe.

Titelblatt des ersten Bandes notierte Verkenius Hinweise auf einige Artikel verschiedener Musikzeitschriften, in denen Händels Oratorium besprochen wird.⁶⁷ In beiden Bänden finden sich sowohl die zwei verschiedenen Besitzstempel von Verkenius, als auch die Stempel „Rheinische Musikschule Cöln“, „Conservatorium der Musik Cöln“ und „Bücherei der staatl. Hochschule für Musik Köln“. Somit fertigte Verkenius seine Abschrift, die nach seinem Tod (1841) in den Besitz seines Schwiegersohnes⁶⁸ Ignaz Seydlitz gelangte,⁶⁹ speziell für seine eigene Notenbibliothek an. Diese wurde „nach dem Tode seiner Tochter Sibylla Seydlitz im Jahre 1872 aufgrund einer testamentarischen Verfügung dem Konservatorium für Musik in Köln übergeben.“⁷⁰ Daher ist auf den Titelblättern beider Bände auch der Besitzvermerk „Seydlitz“ zu erkennen. Aus der bis heute bestehenden Rheinischen Musikschule (gegr. 1845) ging 1858 das erste Conservatorium der Musik in Cöln, die Staatliche Musikhochschule Köln und schließlich die heutige Hochschule für Musik und Tanz Köln hervor,⁷¹ deren Bibliothek beide Bände im Bestand der „Verkenius-Sammlung“ verwahrt.

Verkenius' Abschrift enthält alle Sätze, die sich auch in der Druckausgabe Arnolds finden, und spiegelt Mendelssohns Ambitionen wider, Händels Oratorium mit Orgelbegleitung und ohne hinzugefügte Blasinstrumente aufzuführen, da sie fast die gesamte umgearbeitete Kölner Stimme berücksichtigt und die sonstige Instrumentation dem Werk Händels entspricht.⁷² Da die Umarbeitung der Kölner Stimme in der Nacht vom 1. zum 2. Juni 1835 erfolgte, kann die Abschrift des Notenteils erst nach diesem Datum vollendet worden sein. Dass diese Arbeit schon bald abgeschlossen gewesen sein dürfte, lässt sich aufgrund eines Briefs an Klingemann vom 6. Juli 1835 schließen, in dem Verkenius bittet, eine Partitur von Händels *Occasional Oratorio* für sich anzukaufen: „Sollte das Occasional nicht zu haben seyn, so wählen Sie mir ein anderes, nur nicht, Messias, Saul, Jephtha – Josua – Samson – Belsazar – Salomon [!] – Judas Maccabaeus und Deborah, weil ich diese schon besitze.“⁷³

Wie auch sonst für ihn typisch, hat Verkenius seine Kopie mit äußerster Sorgfalt erstellt: Zwischen den durchweg mit Lineal gezogenen Taktstrichen sind weitere, ebenfalls senkrechte Bleistiftstriche zu erkennen, um sicherzustellen, dass alle Noten derselben Zähl-

67 „S. Berliner musikalische Zeitung 1826. S. 152. / Leipziger allgem. musik. Zeit. 1826. S. 69 – 1831. S. 165. – 1833 S. 23. / Iris 1831. S. 53.“

68 Vgl. die Erläuterungen zum Brief Mendelssohns vom 14.08.1841 an Ignaz Seydlitz bei Max F. Schneider, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Denkmal in Wort und Bild*, Basel 1947, S. 135 f.

69 Vgl. Art. „Das 39. niederrheinische Musikfest“, S. 188, rechte Spalte.

70 Fellinger, „Verkenius, Erich Heinrich“, S. 215.

71 Vgl. Dietmar von Capitaine, *Conservatorium der Musik in Cöln. Zur Erinnerung an die wechselhafte Geschichte einer musikpädagogischen Einrichtung der Stadt Cöln*, Norderstedt 2009.

72 Verkenius' Abschrift lässt den auf losem Bogen in Reinschrift notierten Orgelpart für die Arie „Thrice bless'd that wise discerning king“ unberücksichtigt und folgt stattdessen der Zwischenfassung aus der Kölner Stimme. Vermutlich lag Verkenius der Bogen nicht vor, weil er wahrscheinlich erst später in die Stimme eingelegt wurde: Wohl um seine Zugehörigkeit zur Kölner Stimme zu markieren, erhielt er nicht nur eine eigene Stempelung „Conservatorium der Musik Cöln“, sondern auch den Vermerk „Händel Salomon.“ im Kopf der ersten Seite, vgl. Abbildung 8b.

73 D-B Autogr. I/261/2. Vermutlich kaufte Klingemann das *Occasional Oratorio* in der Ausgabe Arnolds an, denn ein solches Exemplar ist in einem Katalogband der Verkenius-Bibliothek gelistet, D-KNh L 348, Rubrik „Partituren“, Nr. 294. Der von Verkenius erstellte, insgesamt dreibändige Katalog führt außer Mendelssohns Einrichtung kein weiteres Exemplar des *Salomon* an. Der Band L 348, in dem Mendelssohns Einrichtung erwähnt ist, wurde von Verkenius bis kurz vor seinem Tod (1841) erstellt, denn die dort angegebenen Erscheinungsdaten der Ausgaben reichen bis ins Jahr 1840/41, vgl. ebd. z. B. Rubrik „Schriften über Musik“, Nr. 124–126.

zeit auf gleicher Linie stehen. Im Gegensatz dazu fällt die nicht durchgehende, uneinheitliche Nummerierung der Einzelsätze in beiden Bänden auf. Die von Verkenius mit Tinte geschriebenen Nummern finden sich nur im ersten Band. Ab Salomons Rezitativ „Thou fair inhabitant of Nile“ aus dem ersten Teil sind unterschiedliche Arten der Satzzählung mit Bleistift eingetragen worden. Dies wurde aber wohl frühestens 1862 vorgenommen, als Ferdinand Hiller Mendelssohns Einrichtung erneut aufführte. Bei den Vorbereitungen setzte sich Hiller insbesondere mit der „Numerierung“ der Sätze auseinander, die „besonderes Nachdenken [...] gemacht zu haben“⁷⁴ scheint. Ähnliches dürfte bereits Verkenius beschäftigt haben, denn er wies den beiden Rezitativen „Vain are transient beauties“ und „When thou art absent from my sight“ die Nummer 15 und den beiden Arien „Indulge thy faith“ und „With thee th’unshelter’d moor I’d tread“ die Nummer 16 zu. Die dazwischenliegenden Sätze „My blooming fair“ und „Haste to the cedar grove“ erhielten weder einen deutschen Text noch eine Nummerierung. Ein Vergleich mit dem bereits erwähnten Textbuch für das Musikfest 1835 ergab, dass alle Sätze von „Vain are transient beauties of the face“ bis einschließlich „Haste to the cedar grove“ 1835 nicht musiziert wurden. Die Art dieser Nummerierung deutet darauf hin, dass sich Verkenius an der Zählung der Kölner Orgelstimme orientierte, aus der nicht eindeutig hervorgeht, welche Sätze mit der Angabe „No. 15 Recit No. 16 Aria tacet“ gemeint sind.

Insgesamt strich Mendelssohn für die Kölner Aufführung 1835 folgende zehn Sätze:⁷⁵

Erster Teil

Arie (Königin): „Bless’d the day when first my eyes“⁷⁶

Rezitativ (Zadok): „Vain are transient“

Arie (Zadok): „Indulge thy faith“

Rezitativ (Salomon): „My blooming fair“

Arie (Salomon): „Haste to the cedar grove“

Zweiter Teil

Rezitativ (Salomon): „Prais’d be the Lord“

Arie (Salomon): „When the sun o’er yonder hills“

Dritter Teil⁷⁷

Arie (Königin): „Ev’ry sight these eyes behold“

Rezitativ (Salomon): „Gold now is common“

Arie (Salomon): „How green our fertile pastures look“

Dieses Ergebnis wird durch die Kürzungsangaben bestätigt, die Mendelssohn in einem Brief an Klingemann vom 15. August 1832 macht, denn alle 1835 vorgenommenen Strei-

⁷⁴ Vgl. Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel 2* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 48), Köln 1961, S. 14. Verkenius’ ursprüngliche Nummerierung des Rezitativs Nr. 13 wurde mit Bleistift gestrichen und durch „11“ ersetzt.

⁷⁵ Ermittelt durch Vergleich von Textbuch, Partitur und Orgelstimmen.

⁷⁶ Das Berliner Autograph vermerkt, dass nach Salomos Arie „What though I trace“ (Nr. 10) ein nicht näher bezeichnetes Rezitativ folgen soll, bevor sich das Duett „Welcome as the dawn of day“ (Nr. 14) anschließt. Der Kopist der Kölner Stimme deutete Mendelssohns Angaben wie folgt: „No 11. und 12. bleibt weg. | No. 13 Recit tacet.“ Ein Vergleich von Textdruck und Partiturabschrift zeigt jedoch, dass Mendelssohn die beiden Rezitative „And see my Queen“ (Nr. 11) und „Thou fair inhabitant of Nile“ (Nr. 13) zu einem einzigen zusammenschloss und die dazwischenliegende Arie der Königin „Bless’d the day when first my eyes“ (Nr. 12) fortließ. Die Textunterlegung für diese Arie wurde erst in späterer Zeit in Verkenius’ Abschrift eingetragen.

⁷⁷ Die Sinfonia zu Beginn des dritten Teils ist zwar in Verkenius’ Abschrift enthalten, doch findet sich weder in den Orgelstimmen noch im Textdruck ein Hinweis auf diesen Satz: Wie im gedruckten Kla-

chungen werden dort bereits erwähnt.⁷⁸ Allerdings beabsichtigte Mendelssohn 1832, noch weit mehr Sätze zu entfernen:

Erster Teil

Arie (Salomon): „What though I trace each herb“

Zweiter Teil⁷⁹

Rezitativ (Levite): „Great prince, thy resolution's just“

Arie (Levite): „Thrice bless'd that wise discerning king“

Rezitativ (Zadok): „From morn to eve“

Arie (Zadok): „See the tall palm“

Der Schlusschor des zweiten Teils sollte gestrichen und durch den Chor „Praise the Lord“ aus dem dritten Teil ersetzt werden.⁸⁰

Dritter Teil

Rezitativ (Königin von Saba): „Thy harmony's divine“ – ab T. 14 gestrichen

Arie (Levite): „Pious king, and virtuous queen“

Rezitativ (Zadok): „Thrice happy king“

Arie (Zadok): „Golden columns, fair and bright“

Der Chor „Praise the Lord“ sollte an den Schluss des zweiten Teils gesetzt werden.

Dass Mendelssohn von diesen Streichungen und Modifikationen wieder abrückte, kann als Bemühen gewertet werden, Satzumstellungen zu vermeiden und mehr Sätze vom „ursprünglichen“ Händel aufzuführen, als 1832 geplant. 1835 gehörten Kürzungen sowohl zu Mendelssohns Bild vom „echten Händel“ als auch zu seinem aufführungspraktischen Konzept: Saul „ist gewiß eins der ergreifendsten und effectreichsten Händel'schen Oratorien, und so reich daß man nur etwa einiges wegzulassen, nicht zu bearbeiten und zuzufügen brauchte – also den ächten Händel hätte. Auch Salomon ist prächtig, und wohl noch nicht gehört.“⁸¹

Wie bereits erwähnt nennt Verkenius im Katalog seiner Bibliothek „C Klingemann“ als Autor der deutschen Übersetzung. Für die Aufführung 1835 war allerdings ein anderer deutscher Text vorhanden gewesen, den Mendelssohn jedoch vehement ablehnte.⁸² Daher sandte Klingemann ihm seine Übertragung, die auf eine frühere Fassung (1832) für eine

vierauszug fahren sowohl die Berliner als auch die Kölner Stimme nach dem Chor „Swell the full chorus“ (Nr. 33) direkt mit dem Rezitativ „From Arabia's spicy shores“ (Nr. 34) fort. Dagegen ist der Instrumentalsatz („Allegro“), der auf die Ouvertüre folgt, in beiden Orgelstimmen vermerkt: „No 1 ½ tacet.“ Es ist indes möglich, dass ein entsprechender Vermerk für die Sinfonia nicht eigens notiert wurde. Bei der Wiederaufführung 1862 unter Hiller wurde der Satz musiziert, vgl. das Programmheft „39. Niederrheinisches Musik-Fest, gefeiert zu Cöln“, Köln [1862], D-DÜl K.W. 424 [Heft 39], S. 30: „Dritte Abtheilung. Instrumental-Einleitung“.

78 Vgl. Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, hrsg. von Uta Wald und Juliane Baumgart-Streibert, Kassel u. a. 2010, S. 33 f. Mendelssohn plante zu diesem Zeitpunkt eine Aufführung des Oratoriums mit der Berliner Singakademie, die jedoch nicht zustandekam.

79 Laut Mendelssohns Ausführungen sollte direkt nach dem Anfangschor des zweiten Teils das Rezitativ folgen, „welches das Terzett mit den beiden Frauen einleitet“, ebd. S. 34. Gemeint ist wohl nicht erst der Abschnitt ab „Thou son of David“, wie im Kommentar zur Briefausgabe angegeben, sondern vielmehr das gesamte Rezitativ ab „My sovereign liege“, vgl. ebd. S. 493, Kommentar zu Zeile 42. In der Arnold-Ausgabe umfasst dieses Rezitativ beide Abschnitte.

80 Dies geht auch aus Mendelssohns Auflistung der Oratoriensätze hervor.

81 Brief vom 13.02.1835 an Verkenius, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 169.

82 Vgl. Brief vom 07.04.1835 an Klingemann, in: ebd., S. 216.

geplante, aber gescheiterte Aufführung mit der Berliner Singakademie zurückging,⁸³ nochmals zu,⁸⁴ doch konnten die Chorstimmen nicht mehr mit Klingemanns Text versehen werden.⁸⁵ Ein Vergleich mit dem Programmheft 1835 ergab, dass die Chöre nach der Übersetzung gesungen wurden, die dem 1831 bei Simrock in Bonn erschienenen Klavierauszug bzw. den ebenfalls dort gedruckten Stimmen entstammt. Rund ein halbes Jahr nach der Aufführung des *Salomon* ließ sich Verkenius von Mendelssohn die gesamte Übersetzung Klingemanns zusenden,⁸⁶ wohl um sie noch in seine Abschrift übertragen zu können. Somit ist es nicht verwunderlich, dass die Chöre im Programmheft 1835 eine andere Übersetzung aufweisen als in Verkenius' Partitur. Dass es sich bei den Chortexten seiner Abschrift tatsächlich um Texte Klingemanns handelt, wird aus einem Brief Mendelssohns an Verkenius deutlich: „Die Chöre habe ich Ihnen sämtlich abgeschrieben, und dabei von neuem [bedauert,] daß wir sie nicht mit dem verbesserten Texte damals machen konnten; so [gewinnt] z. B. der herrliche vorletzte Chor [„Praise the Lord“] durch die dreimal wiederholten Verse und Reime ein ganz neues Ansehen.“⁸⁷ Im Gegensatz zum Textbuch findet sich das von Mendelssohn beschriebene Reimschema in der von Verkenius kopierten Übersetzung dieses Chores.⁸⁸ Mendelssohn erwähnt an anderer Stelle, dass Klingemann ihm das ganze Oratorium „in Versen und Reimen, wie das Original“⁸⁹ übersetzt habe und alle Rezitative und Arien nach dessen Übersetzung gesungen wurden.⁹⁰ Da nur die Rezitative und Arien im Textbuch überwiegend gereimte Verse aufweisen und im Wesentlichen mit Verkenius' Partiturabschrift übereinstimmen, dürfte erwiesen sein, dass die deutschen Texte auch zu diesen Sätzen von Klingemann stammen und Verkenius Angabe „C Klingemann“ somit richtig ist.

Die Übersetzung, die Hiller für die Aufführung 1862 verwendete, entspricht größtenteils dem Text Klingemanns:⁹¹ Bis auf die Übersetzung des Chores „From the east unto the west“ stimmen die im Programmheft abgedruckten Gesangstexte zum *Salomon* im Wesentlichen mit dem deutschen Text überein, der sich in Verkenius' Partiturabschrift findet. Es ist auch möglich, dass Hiller noch Zugang zum Klavierauszug hatte, in den Mendelssohn 1835 die Übersetzung Klingemanns eintrug. Dieses Exemplar, das einst zum Notenbestand des Singvereins Köln gehörte,⁹² befand sich 1909 in Kölner Privatbesitz.⁹³

83 Vgl. Briefe vom 15.08. und 05.12.1832 an Klingemann, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, S. 33 f. und S. 81, sowie Brief vom 07.04.1835 an Klingemann, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 215 f.

84 Brief vom 14.05.1835 an Klingemann, in: ebd., S. 237f.

85 Vgl. Niemöller, S. 51, insbesondere Fußnote 26.

86 Vgl. Brief vom 21.01.1836 an Verkenius, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 377 f.

87 Ebd.

88 „Lobt den Herr(e)n jung und alt, | ihr Harfen schallt | seine Güt' und Allgewalt | lobt den Herrn voll Majestät, | lobt ihn frühe lobt ihn spät, | deßen Name nie vergeht. | Jauchzt H o s a n n a mit Gesang | Durch die Lüfte dring der Klang | Gott allein sey Ehr und Dank.“

89 Brief vom 04.05.1835 an Fanny Hensel, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 233.

90 Vgl. Brief vom 14.05.1835 an Klingemann, in: ebd., S. 238.

91 Vgl. L. Bischoff, „Vorwort“ zum Programmheft „39. Niederrheinisches Musik-Fest, gefeiert zu Cöln“, S. 12.

92 Vgl. Brief vom 21.01.1836 an Verkenius, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 377.

93 Vgl. Ernst Wolff, „Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy an Kölner Freunde“, in: *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* 10 (1909), S. 122, Fußnote 33. Da sich die Nummerierung der Orgelstimmen und die Übersetzung der Chöre im Textbuch 1835 im Wesentlichen am Simrock-Klavierauszug orientiert, wäre nach einem Exemplar dieser Ausgabe zu suchen, das Mendelssohns Textunterlegung enthält.

In einigen Oratoriensätzen hat Verkenius den kompletten deutschen Text oder einzelne Textzeilen für die Vokalstimmen nicht unterlegt. Zum Teil wurde dies in späterer Zeit nachgetragen. Im ersten Teil gilt dies für die gesamte Arie „Heil dem Tag, wo ich erblickt“ („Bless'd the day when first my eyes“), im zweiten für die Zeile „Heil, dreifach, dreifach Heil des grossen Davids Sohn“ („Live, live for ever, pious David's son“) aus dem Anfangschor und für den Schluss des nachfolgenden Rezitativs „Dank dir, o Gott“ („Prais'd be the Lord“). Das Rezitativ „My blooming fair“ und die sich anschließende Arie „Haste to the cedar grove“ aus dem ersten Teil blieben untextiert. Verkenius trug den deutschen Text wohl deshalb nicht ein, weil die genannten Sätze bis auf den Anfangschor des zweiten Teils bei Mendelssohns Aufführung 1835 gestrichen wurden.

Für die meisten Rezitative hatte Mendelssohn sowohl in der Berliner als auch in der Kölner Stimme keine Orgelbegleitung vorgesehen („tacet“-Vermerke). Verkenius ließ in manchen dieser Sätze ein oder zwei Systeme frei, in die Ferdinand Hiller gelegentlich eine schlichte akkordisch-homophone Begleitung eintrug,⁹⁴ die überwiegend einem Streicherensemble zugewiesen ist und vermutlich in Zusammenhang mit seinen Aufführungsvorbereitungen 1862 steht. Über die Ausführung der Rezitative berichtet Heinrich Dorn 1844: „Bei den grossen niederrheinischen Musikfesten wurden die Recitative, wo sie nicht von *Händel* ausdrücklich für das volle Quartett gesetzt waren, von einem Contrabass und zwei Violoncellen in meist vierstimmig gehaltenen Accorden begleitet. Diesen Arrangements unterzieht sich schon seit zwölf Jahren der tüchtige Violoncellist *Bernhard Breuer*⁹⁵ in Cöln.“⁹⁶

Im Vergleich zum Händel'schen Original weist Verkenius' Partiturabschrift einen modifizierten Blechbläserpart auf: So sind in der ersten Trompete alle Töne geändert, die über *a* hinausreichen. Zudem wurden oft Tiefoktavierungen vorgenommen, um die Ausführbarkeit zu erleichtern: Dies ist beispielsweise beim ersten Horneinsatz ab erneutem Eintritt des Cantus firmus im Chor „Praise the Lord“ (T. 97 ff.) der Fall. Ein anderer hoher Horneinsatz im Chor „From the censer curling rise“ (T. 76 f.) wurde gänzlich weggelassen.

Da Mendelssohns Händelaufführungen in der Regel eine weitreichende Auseinandersetzung mit den ihm zur Verfügung stehenden Notenmaterialien vorausging, stellt sich die Frage, mit welcher Genauigkeit die Partiturabschrift Resultate dieses oft sehr komplexen Prozesses widerspiegelt. Die Beantwortung dieser Frage bereitet Schwierigkeiten, da außer den Orgelstimmen bislang keine weiteren Notenmaterialien überliefert sind, die in direkter Beziehung zu Mendelssohns Aufführung des *Salomon* stehen und einen Vergleich mit Verkenius' Partitur ermöglichen könnten.⁹⁷ Da sich die Seitenangaben sowohl im Berliner Autograph als auch in der Auflistung der Oratoriensätze auf die Partiturausgabe Arnolds beziehen, kann man davon ausgehen, dass Mendelssohn über ein solches Exemplar verfügte

94 Dies ergab ein Schriftvergleich mit autographen Partituren aus Hillers Nachlass, D-F. Zahlreiche teils mit Bleistift, teils mit Tinte geschriebene Vortragsbezeichnungen, die sich von Verkenius' Handschrift oft gut unterscheiden lassen, wurden wohl ebenfalls von Hiller eingetragen.

95 Breuer wurde u. a. als Violoncello-Lehrer des jungen Jacques Offenbach bekannt, vgl. Wulf Arlt, Art. „Breuer, Bernhard Joseph“, in: *Rheinische Musiker* 2, hrsg. von Karl Gustav Fellerer (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 53), Köln 1962, S. 11.

96 Heinrich Dorn, „Original oder Bearbeitung“, in: *AmZ* 33 (1844), Sp. 548. Für die Aufführung von Händels *Josua* unter Mendelssohns Leitung beim Kölner Musikfest 1838 sollte Breuer ein derartiges Arrangement mithilfe eines Klavierauszugs erstellen, vgl. Mendelssohns Brief vom 03.05.1838, mitgeteilt bei Esser, S. 54 f. Für *Salomon* lässt sich eine solche Einrichtung bislang nicht nachweisen, doch kann zumindest vermutet werden, dass sie vielleicht unter Verwendung des Simrock-Klavierauszugs angefertigt wurde.

97 Näheres zum Verbleib des Aufführungsmaterials findet sich bei Hartinger, S. 312 ff.

oder es sich speziell für das Musikfest zu verschaffen gewusst hat.⁹⁸ Dies dürfte Verkenius nicht entgangen sein, denn es war wohl seiner Initiative zu verdanken, dass das Comité des Niederrheinischen Musikfests alle 32 Bände der Arnold-Ausgabe kaufte, um sie Mendelssohn im Herbst 1835 als Geschenk zu übersenden.⁹⁹ Bestimmte Unterschiede zwischen dieser Ausgabe und Verkenius' Abschrift könnten mit Änderungen, die Mendelssohn für die Aufführung 1835 vorgenommen haben dürfte, in Zusammenhang stehen. Sicherlich gilt dies für den modifizierten Blechbläserpart: Während Arnolds Partiturdruk Trompeten und Hörner in D verzeichnet, sind diese in Verkenius' Abschrift nach C transponiert. Für die Aufführung von Händels *Josua* beim Musikfest 1838 in Köln notierte Mendelssohn auf losem Bogen einen vereinfachten, nach C transponierten Part für Trompeten und Hörner.¹⁰⁰ Verkenius' Abschrift des Blechbläserparts könnte auf eine entsprechende Vorlage, die vermutlich auch für *Salomon* existiert hat, zurückgehen.

Für das Musikfest stand ein Stimmmaterial, das Carl Friedrich Rungenhagen wohl für seine eigene Aufführung des *Salomon* 1832 bearbeitet hatte, zur Verfügung. Mendelssohn dürfte dieses Material mit der Ausgabe Arnolds verglichen und redigiert haben: „Gestern sind auch die sämtlichen Salomo Stimmen von der Sing-Akademie gekommen; sie sind aber nicht wie Mutter sagt gemoselt, sondern die Veränderungen beschränken sich auf eine Baßposaune, ein Paar Hoboen und Hörner die Rungenhagen dazu geschrieben hat, und die wir nun wieder davon schreiben müssen.“¹⁰¹ Die Chorstimmen aus diesem Bestand konnten seinerzeit nicht verwendet werden, „weil sie im Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel geschrieben“¹⁰² waren. Um den Bedürfnissen der Sänger entgegenzukommen, schlug man vor, die gedruckten Stimmen in „moderner“ Schlüsselung bei Simrock zu bestellen.¹⁰³ Im Gegensatz zur Arnold-Ausgabe stehen die Sopran- und Altpartien in Verkenius' Abschrift im Violinschlüssel. Auch die Viola II ist nicht wie in Arnolds Partitur im Tenor-, sondern im Altschlüssel notiert.

Diese besonderen Merkmale zeigen, dass Teile der Abschrift sowohl bestimmte Modifikationen Mendelssohns berücksichtigen als auch in engem Zusammenhang mit den Bedürfnissen des damaligen Musikfestensembles stehen. Verkenius' Bemühen um Klingemanns Übersetzung und die Übertragung fast der gesamten Kölner Orgelstimme in seine Partitur verdeutlichen seine Absicht, Mendelssohns *Salomon*-Einrichtung wiederzuge-

98 Bevor sich das Comité endgültig für *Salomon* entschied, hatte sich Mendelssohn bei Verkenius erkundigt, ob die Oratorien *Belsazar*, *Salomon* und *Saul* in Köln vorhanden wären und um deren Übersendung nach Düsseldorf gebeten, vgl. Brief vom 25.02.1835 an Verkenius, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 175. Zu bislang im Besitz Mendelssohns nachgewiesenen Drucken und Handschriften von Werken Georg Friedrich Händels, vgl. Wehner, „Zu Mendelssohns Kenntnis“, S. 193 ff.; zu *Solomon* vgl. ebd. S. 198 f.

99 Vgl. Niemöller, S. 63 f. und Mendelssohns Dankesbrief an Verkenius vom 05.10.1835, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 313.

100 Vgl. Wehner, „Mendelssohn and the Performance“, S. 159–161.

101 Brief vom 31. März 1835 an Rebecka Lejeune Dirichlet, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 209.

102 Niemöller, S. 51.

103 Vgl. D-KNmi, Archiv für Rheinische Musikgeschichte, A/I/21/1.24.

ben.¹⁰⁴ Indes verzeichnet die Partitur weder die 1835 vorgenommenen Satzstreichungen¹⁰⁵ noch die vermutlich für Kontrabass und Violoncelli eingerichtete Rezitativbegleitung. Einzeichnungen, die auf eine Concertino-Ripieno-Dynamik hindeuten, stammen aus späterer Zeit.¹⁰⁶ Die letzte Fassung des Orgelparts für die Arie „Thrice bless'd that wise discerning king“ konnte Verkenius ebenfalls nicht berücksichtigen, weil ihm der lose Bogen, auf dem er notiert ist, zum Zeitpunkt der Erstellung seiner Partitur wohl nicht zugänglich war.¹⁰⁷ Auch geänderte Tempobezeichnungen, die wohl auf Mendelssohn zurückzuführen sind, finden sich nicht in Verkenius' Abschrift, die stattdessen der Arnold-Ausgabe folgt.

Für seine Händel-Aufführungen ergänzte Mendelssohn in der Regel Angaben zur Dynamik und Artikulation. In welchem Umfang dies auch für Salomon 1835 der Fall war, kann allein anhand der Partiturabschrift nicht entschieden werden, da eine Vielzahl der Vortragsangaben erst später von Ferdinand Hiller ergänzt wurde und diejenigen, die mit bloßem Auge sicher Verkenius' Hand zugewiesen werden können, weitgehend mit der Druckausgabe Arnolds übereinstimmen. Weiterführende Erkenntnisse zu diesem Aspekt könnten indes durch künftige Spezialuntersuchungen gewonnen werden.

III. Rezeption

Mendelssohns Aufführung des *Salomon* wirkte in den folgenden Jahrzehnten in besonderer Weise nach: Unter den Zuhörern der Aufführung, die Hiller 1862 leitete, befand sich auch der junge Johannes Brahms.¹⁰⁸ Dieser war so beeindruckt von Mendelssohns Arbeit, dass er über zehn Jahre später an Hiller schrieb: „Darf ich Ihnen mit einer recht dringenden Bitte kommen? Sie besitzen in Köln eine Bearbeitung des Händelschen Salomo, ich glaube gar von Mendelssohn. Darf ich mir diese, wenn Sie wollen auf kürzeste Zeit, zur Ansicht ausbitten? [...] können Sie Ihrem Archivar wohl die Ordre geben mir jenen Salomo zu schicken? Es kommt mir darauf an die Partitur recht bald zu haben [...]“.¹⁰⁹ Hiller, der Mendelssohns Einrichtung beim fünften Gesellschafts-Conzert am 7. Dezember 1869 im Kölner Gürzenichsaal erneut aufgeführt hatte¹¹⁰ und seit 1858 Direktor des Conservatoriums der Musik in Coeln war,¹¹¹ antwortete ihm bald darauf: „Die Partitur des Salomo mit der Mendelssohnschen Orgelstimme wird wohl heute noch an Sie abgehen. Da dieselbe eine Art von Kostbarkeit aus der Verkeniusschen Bibliothek [ist], so bedurfte es einiger kleiner Umstände. Daß Sie mit unserm Hauptbibliothekar, Herrn Justizrath Steinberger,

104 In bestimmter Hinsicht geht Verkenius über seine Angabe „so wie es 1835 beim Musikfest in Köln aufgeführt wurde“ hinaus, da seine Abschrift die Chortexte Klingemanns verzeichnet, die, wie bereits erläutert, für die damalige Aufführung nicht berücksichtigt werden konnten. Die deutschen Texte einiger Rezitative und Arien, die Mendelssohn 1835 gestrichen hatte, übertrug er ebenfalls in seine Abschrift.

105 Mit Bleistift in Verkenius' Partitur eingetragene Kürzungsvermerke wie „bleibt weg“ oder „vide“ stehen im Zusammenhang mit Hillers Aufführung 1862.

106 Beispielsweise sollten die ersten 10 Takte des Chores „From the censer“ vom „Solo-Orchester“ ausgeführt werden („senza r[ipieno]“), bevor mit Einsatz der Vokalstimmen (T. 11) die Ripieno-Instrumente hinzutreten („con r[ipieno]“).

107 Vgl. Anm. 72.

108 Vgl. Art. „Das 39. niederrheinische Musikfest“, S. 188, rechte Spalte.

109 Brief vom Juli 1873, in: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel* 3, hrsg. von Reinhold Sietz (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 56), Köln 1964, S. 114.

110 Vgl. ebd. S. 8 ff.

111 Vgl. von Capitaine, S. 25 ff.

vor ein paar Monaten in Tutzing [?] so freundlich geplaudert, hat die Sache wesentlich erleichtert. Sie sehen, wozu Liebenswürdigkeit gut ist.¹¹² Nach Eingang von Verkenius' Partiturabschrift verlangte Brahms auch die teilautographe Kölner Stimme: „Es ist eine wahre Lust die Mendelssohnsche Arbeit zu sehen; hätten wir doch zu Bachschen Cantaten solche Orgelstimme! Nun säße ich gern weiter m[it] Lust und auch m[it] Vortheil daran. Sie haben gewiß die ‚ausgeschriebene Orgelstimme‘. Dürfte ich mir diese für kurze Zeit ausbitten um sie in München copiren zu lassen? Dagegen kann dann die Partitur jeden Tag zurück gehen.“¹¹³ Ein Vergleich mit der Kölner Stimme ergab, dass sich diese von Brahms in Auftrag gegebene Kopie im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet.¹¹⁴ Inwiefern die Abschrift, die zahlreiche Eintragungen von Brahms' Hand enthält, in Zusammenhang mit der Aufführung von Händels *Salomo* steht, die unter Brahms' Leitung mit dem Singverein am 31. März 1874 in Wien stattfand,¹¹⁵ bleibt zu untersuchen.

Richard und Cosima Wagner hörten am 5. Dezember 1872 im großen Saal der Tonhalle Düsseldorf den ersten Teil des Oratoriums mit dem städtischen Musikverein unter Leitung von Julius Tausch, der für seine Aufführung Mendelssohns Orgelstimme verwendete.¹¹⁶ Cosima berichtet: „Um 4 Uhr fahren wir nach Deutz und von da nach Düsseldorf, wo uns gemeldet war, daß der ‚Salomo‘ von Händel mit gastierenden Sängern gegeben würde. [...] Wir hören den ersten steifen, langweiligen Teil des Oratoriums an und eilen dann fort [...]“¹¹⁷ In seiner Schrift „Einblick in das heutige deutsche Opernwesen“ (1873) spottete Richard Wagner: „[...] so erfährt man einmal etwas von einem ganz herrlichen, durchaus klassischen, Händel'schen ‚Salomon‘, zu welchem der selige Mendelssohn selbst für die Engländer die Orgelbegleitung gesetzt hat. [...] Und herrliche Musiksäle bauen sie ihren hohen Priestern auf: darin sitzen sie, verziehen keine Miene, lesen im Texte nach, wenn oben auf dem Bretterbau ihre lieben Verwandten Jehova-Chöre singen, und Jupiter selbst ihnen den Takt dazu schlägt. Dergleichen erlebte ich zu Düsseldorf [...]“¹¹⁸

Im Rahmen der Niederrheinischen Musikfeste wurde Mendelssohns Einrichtung am 4. Juni 1876 in Aachen unter der Leitung des städtischen Musikdirektors Ferdinand Breu-

112 Brief ohne genaues Datum, „Anno 1873“, in: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel* 3, S. 115.

113 Brief vom Juli 1873, ebd. S. 115.

114 A-Wgm H 27944 (Händel III 9564).

115 Vgl. Imogen Fellingner, „Das Händel-Bild von Brahms“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 3 (1989), S. 235–257, hier: S. 237 ff. Den Schlusschor des ersten Teils „May no rash intruder“ dirigierte Brahms wenig später erneut, vgl. ebd. S. 237.

116 Vgl. Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners* 5, Leipzig 1907, S. 48 und Programmheft „Allgemeiner Musik-Verein. [...] Drittes Concert unter Leitung des Königlichen Musik-Directors Herrn Julius Tausch“, 05.12.1872, D-Stadtarchiv Düsseldorf, G 72 (1872). Die vier autographierten Chorstimmen, die sich im Notenarchiv des Düsseldorfer Musikvereins befinden, weisen den Text auf, den Hiller 1862 verwendet hatte, vgl. D-DÜhh 161.2. Doch zeigt das Programmheft, dass man bei der Aufführung nicht Klingemanns Text, sondern der Übersetzung des Simrock-Klavierauszugs folgte, vgl. D-DÜhh 161.1 [vier Exemplare]. Bei der Aufführung 1872 benutzte man auch die ebenfalls bei Simrock erschienenen gedruckten Stimmen: In einer Tenor-Stimme, D-DÜhh 161.1, finden sich auf S. 19 handschriftliche Textänderungen im Chor „Swell the full chorus“: „o nennt ihn ihr Sänger den Stolz unsrer Zeit“ statt „o nennt ihn ihr Sänger zum Stolze unsrer Zeit“. Dieser modifizierte Text findet sich auch im Programmheft 1872.

117 Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 1, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976, S. 607.

118 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1898, S. 282 f.

nung erneut gegeben:¹¹⁹ Die hier verwendete Orgel mit drei Manualen, Pedal, Posaune 16' und 32' wurde von Georg Stahlhut, Aachen (Burtscheid), erbaut, bestand aus insgesamt 43 Registern und ca. 2500 klingenden Pfeifen.¹²⁰ Während der Text der Chöre überwiegend demjenigen Klingemanns entsprach, griff man für die Übersetzung der Rezitative und Arien auf die Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft zurück.¹²¹ Wie dieser Einblick in die Rezeptionsgeschichte zeigt, reichte die Wirkung, die von Mendelssohns Aufführung des *Salomo* 1835 ausging, bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Selbst die Bezeichnung „nach der Original-Partitur“,¹²² die mit diesem Ereignis verbunden war,¹²³ taucht in allen genannten Programmheften der späteren Aufführungen unter Hiller, Tausch und Breunung wieder auf. Zudem folgte man stets allen 1835 von Mendelssohn vorgenommenen Streichungen. Bei der ersten Wiederaufführung 1862 ließ Hiller darüber hinaus noch einige weitere Sätze fort, unter denen sich auch die beiden Bass-Arien des Leviten „Thrice bless'd that wise discerning king“ und „Pious king, and virtuous queen“ befanden,¹²⁴ für die Mendelssohn eine Orgelbegleitung geschrieben hatte. Die einzige Arie des zweiten Weibes wurde ebenfalls gestrichen. Hillers zusätzlichen Kürzungen folgten Tausch und, abgesehen von einer Ausnahme, auch Breunung.¹²⁵ Dies zeigt, dass Ferdinand Hiller nicht nur zur Verbreitung der wieder aufgefundenen Quellen maßgeblich beitrug, sondern auch die Konzepte späterer Aufführungen beeinflusste.

119 Vgl. Programmheft „53. Niederrheinisches Musikfest, gefeiert zu Aachen, Pfingsten, 4., 5. und 6. Juni 1876“, D-DÜl K.W. 424 [Heft 53], S. 4 und S. 15 ff. An der Orgel saß „Concertmeister Winkelhaus aus Aachen“, vgl. ebd. S. 58.

120 Vgl. ebd. S. 6 f.

121 Vgl. ebd. S. 11.

122 Offensichtlich meinte Mendelssohn damit die Arnold-Ausgabe.

123 Vgl. Niemöller, S. 51 f.

124 Dies lässt sich auch aus der bereits erwähnten Rezension der Aufführung schließen, in der die Arie des Leviten „Praise ye the Lord“ aus dem ersten Teil als „die einzige für Bass-Solo im ganzen Oratorium“ bezeichnet wird, vgl. Art. „Das 39. niederrheinische Musikfest“, S. 189, linke Spalte.

125 Im Gegensatz zu Hiller ließ Breunung das Rezitativ „When thou art absent“ und die zugehörige Arie „With thee th'unshelter'd moor I'd tread“ der Königin nicht fort.

Stefan Keym (Leipzig)

Vom „revolutionären Te Deum“ zur „Marseiller Hymne der Reformation“

Politische und religiöse Liedzitate in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts

Musikalische Zitate galten lange als etwas Peripheres, Anekdotisches: als punktuelle, oft humoristische Effekte, die kaum die Substanz einer Komposition berühren. Dass Zitate nicht „bloß die Rosinen im Kuchen“ bilden, die einen Augenblicksreiz befriedigen, sondern eine „wesentliche Rolle“ in der „Gesamtstruktur“ eines Kunstwerks spielen können, wurde auf dem Gebiet des Romans bereits in den 1960er Jahren von Herman Meyer aufgezeigt.¹ Eine vergleichbare Geschichte des musikalischen Zitats liegt bislang nicht vor. Abgesehen von einigen populären Darstellungen² wurde es zuerst von systematischen Musikwissenschaftlern erörtert.³ Einen historischen Abriss lieferte Gernot Gruber 1998 in der zweiten Auflage der MGG;⁴ angesichts der Vielfalt der Erscheinungsformen, die durch diverse Spezialstudien zu einzelnen Komponisten und Werken in jüngerer Zeit sichtbar wurde, verzichtete er dabei bewusst auf eine Begriffsbestimmung des musikalischen Zitats.

Dagegen hat Paul Thissen in seiner Doktorarbeit *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts* (1998) eine Definition vorgelegt, die auch von anderen Autoren übernommen wurde.⁵ Er bestimmte das musikalische Zitat als „bewußte, nicht unbedingt wörtliche Entlehnung eines Antefactums [...], das innerhalb eines neuen Kontextes eine semantische Dimension eröffnen soll“⁶. Wie insbesondere Zitate aus Vokalmusik in Instrumentalwerken eine wichtige semantische Funktion erfüllen können, indem die zitierte Melodie auf den ursprünglich mit ihr verbundenen Worttext verweist, hat Thissen in seiner Arbeit eindrucksvoll gezeigt. Gleichwohl ist seine Definition in zwei Richtungen erweiterungsbedürftig. Auf der einen Seite erscheint es fragwürdig, zu behaupten, Zitate sprengten immer den „Rahmen der reinen, absoluten Musik“⁷ und hätten grundsätzlich eine semantische Funktion: Dies würde zahlreiche Kompositionen des 20. Jahrhunderts ausschließen, die

1 Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961, S. 10.

2 Günther von Noé, „Das musikalische Zitat“, in: *NZfM* 124 (1963), S. 134–137, und ders., *Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor. Wege und Abwege der Entlehnung*, Wien 1985.

3 Zofia Lissa, „Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats“, in: *Mf* 19 (1966), S. 364–378, und Tibor Kneif, „Zur Semantik des musikalischen Zitats“, in: *NZfM* 134 (1973), S. 3–9.

4 Gernot Gruber, „Zitat“, in: *MGG2*, Sachteil 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 2401–2412; siehe auch ders., „Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem“, in: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 121–135.

5 Z. B. von Richard Armbruster, *Das Opernzitat bei Mozart*, Kassel u. a. 2001, S. 8 f.

6 Paul Thissen, *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 1998, S. 17.

7 Ebd., S. 25, und Noé, „Das musikalische Zitat“, S. 135.

unter der Devise „Musik über Musik“⁸ einen spielerischen intertextuellen⁹ Umgang mit (oft einer ganzen Reihe von) Zitaten aus bekannten Werken pflegen.¹⁰ Auf der anderen Seite bleibt die Funktion der von den Zitaten transportierten Semantik bei Thissen vage. Er geht primär von der von Franz Liszt in seinen symphonischen Dichtungen verfolgten Absicht aus, den „Sprachcharakter“ der Instrumentalmusik zu präzisieren, um ihre ästhetische Ebenbürtigkeit mit der Literatur zu beweisen.¹¹ Für Liszt und viele andere Komponisten bildeten Zitate indes keineswegs ein rein ästhetisches Phänomen; vor allem Zitate politischer und religiöser Lieder wurden oft eingesetzt, um einem Instrumentalwerk eine kommunikative Funktion zu verleihen. Sie ermöglichen ihm, ohne Worte eine weltanschauliche¹² oder persönliche Botschaft zu vermitteln, die den Hörer beeinflussen und gegebenenfalls zu konkretem Handeln auffordern soll. Diskussionswürdig erscheint auch Thissens Annahme, ein Liedzitat habe in der neuen Komposition in der Regel dieselbe Bedeutung wie im ursprünglichen Werk.¹³ Demgegenüber lässt sich zeigen, dass das Zitat ein und derselben Liedmelodie sehr unterschiedliche Aussagen vermitteln kann – in Abhängigkeit von seiner spezifischen Verwendung und vor allem vom kulturhistorischen Kontext.

Im Folgenden werden die kommunikative Funktion und die daraus resultierende kulturhistorische Relevanz musikalischer Zitate anhand politischer und religiöser Liedzitate in Instrumentalwerken des 19. Jahrhunderts näher beleuchtet. Nach einer systematischen Annäherung an Begriff und Phänomen des Zitats in der Musik wird im historischen Hauptteil des Beitrags zunächst den Ursachen für die starke Zunahme von Zitaten im frühen 19. Jahrhundert nachgegangen. Sodann werden am Beispiel von Mendelssohns *Reformationssymphonie* und anderen Werken, die den Luther-Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* zitieren, die Bedeutungsvielfalt und auch das strukturelle Innovationspotenzial von Zitaten in der Instrumentalmusik aufgezeigt. Ausgehend von den bei diesen Werken aufgetretenen Rezeptionsproblemen wird abschließend erörtert, weshalb Instrumentalwerke mit religiösen und politischen Liedzitaten schon im 19. Jahrhundert an die Peripherie des Musikdiskurses gerieten und auch in der Forschung bislang eher geringe Beachtung fanden.

1. Systematische Annäherung an Begriff und Phänomen des musikalischen Zitats

Das lateinische Wort „citatum“ bedeutet das „Aufgerufene“ oder „Angeführte“. Im wortsprachlichen Bereich meint ein Zitat den Rückgriff auf eine präexistente Textstelle innerhalb eines neuen Textes. Dieses bereits in der Antike geläufige Verfahren hatte zunächst primär die rhetorische Funktion, einer Aussage durch Berufung auf eine allgemein anerkannte Autorität mehr Gewicht zu verleihen. Entscheidend für die Herausbildung des literarischen Zitats im neuzeitlichen Roman war nach Herman Meyer, dass sich die Schriftsteller von

8 Wolfgang Hufschmidt, „Musik über Musik“, in: *Reflexionen über Musik heute*, hrsg. von Wilfried Gruhn, Mainz 1981, S. 254–289. Siehe auch Klaus Schneider, *Lexikon ‚Musik über Musik‘: Variationen – Transkriptionen – Hommagen – Stilimitationen – B-A-C-H*, Kassel u. a. 2004.

9 Zum Phänomen der Intertextualität in der Musik siehe die Beiträge zum Freiburger Kongressbericht 1993 *Musik als Text*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Kassel u. a. 1998, Bd. 1, S. 38–57.

10 Siehe Elmar Budde, „Zitat, Collage, Montage“, in: *Die Musik der sechziger Jahre*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972, S. 26–38, und Clemens Kühn, *Das Zitat in der Musik der Gegenwart*, Hamburg 1972.

11 Thissen, S. 9 f. und S. 193–196.

12 Siehe dazu Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009, besonders S. 15–38.

13 Thissen, S. 22.

der „geistigen Hörigkeit“ gegenüber den zitierten Autoritäten emanzipierten und einen freien, spielerischen Umgang mit den Zitaten entwickelten.¹⁴ Die Funktion des Zitats im literarischen Kunstwerk besteht vor allem darin, durch seinen Verweischarakter eine neue semantische Ebene zu eröffnen. Die zitierte Textstelle weist über sich hinaus: potenziell auf den gesamten Herkunftstext („pars pro toto“), auf dessen Entstehungskontext und eventuell auch auf einschlägige Tendenzen seiner Rezeption.

Wesentlich für die Begriffsbestimmung und auch für die historische Herausbildung des musikalischen Zitats ist seine Abgrenzung von anderen Verfahren der Verwendung präexistenter Materials. Darin liegt ein kardinaler Unterschied zur Literatur, der die Übertragung von Aspekten der Theorie des literarischen Zitats auf die Musik erschwert. Die mehrstimmige abendländische Kunstmusik entwickelte sich bekanntlich auf der Basis des Cantus-firmus-Prinzips, indem man neue Stimmen zu einer präexistenten Melodie hinzufügte (meist zu einem Choral). Diese Melodie diente dabei primär als Material; sie hatte in der Regel keine Referenzfunktion, mit der eine bestimmte inhaltliche Aussage intendiert war. Dies gilt ebenso für das Verfahren der Parodie (Neutextierung) fremder und eigener Melodien, für die pasticcioartige Kombination mehrerer präexistenter Elemente zu einer neuen Komposition und auch für viele instrumentale Choralbearbeitungen, Fantasien und Variationswerke über ein präexistentes Thema. Für das Zitat hingegen ist die Referenzfunktion konstitutiv und daher die Kenntnis des präexistenten Elements unabdingbar. Es wird bewusst gesetzt und soll erkannt werden. Allerdings kann der intendierte Adressatenkreis eingeschränkt sein, gegebenenfalls auf eine einzige Person wie bei den Zitaten in einigen Klavierwerken des jungen Robert Schumann, mit denen er sich an Clara Wieck wandte in der Zeit der von ihrem Vater verhängten Kontaktsperre.

Material- und Referenzfunktion sind freilich nicht als einander ausschließende Kategorien zu betrachten. Gerade in Instrumentalwerken des 19. Jahrhunderts werden die zitierten Melodien oft auch als Material behandelt, also abgewandelt und verarbeitet. Dabei ging es den Komponisten nicht nur um eine motivisch-thematische Vereinheitlichung der Werkstruktur, sondern auch darum, durch eine spezifische Abwandlung des zitierten Themas eine semantische Aussage zu treffen. Ein einfaches, aber plastisches und für das 19. Jahrhundert wegweisendes Beispiel dafür liefert Beethovens Schlachtensymphonie *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* (1813), in der Liedmelodien für die kriegführenden Parteien stehen. Indem Beethoven die anfangs tongetreu in C-Dur zitierte Melodie der Franzosen – das Spottlied *Marlborough s'en va-t-en guerre* – am Ende der Schlacht nach fis-Moll eintrübt und fragmentiert, verdeutlicht er die Niederlage des französischen Heeres.¹⁵

Dass ein Zitat nicht wörtlich bzw. tongetreu sein muss, sondern sein Reiz in einer „eigenartigen Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation“ liegt, gilt auch für die Literatur.¹⁶ Dennoch dürfte es keine Anmaßung sein, zu behaupten, dass der Musik mehr Möglichkeiten zur Verfügung stehen, eine zitierte Gestalt zu variieren, ohne dass sie völlig unkenntlich wird. Dieser strukturelle Spielraum eröffnet zugleich ein weites Spek-

14 Meyer, S. 19.

15 Gottfried Weber kritisierte dieses Verfahren als „unwürdigen und empörenden Witz“, ders., „Über Tonmalerey“, in: *Caecilia* 3 (1825), zitiert nach: *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 285. Es bietet jedoch eine Erklärung dafür, weshalb Beethoven gerade dieses Lied zur Charakterisierung der französischen Armee wählte und nicht – wie später Pjotr Iljitsch Tschaikowsky in der *Ouvertüre 1812* – die *Marseillaise*, die mit den von ihm hoch geschätzten Idealen der Revolution assoziiert wurde.

16 Meyer, S. 12, und Thissen, S. 181.

trum konnotativer Bedeutungsnuancen. Modifikationen können zudem auch der Tarnung eines Liedes dienen, dessen Verwendung verboten war. Melodien lassen sich leichter an der Zensur vorbeischnuggeln als Texte. Darin liegt ein Vorzug gerade von instrumentalen Liedzitataten, der von Anhängern nationaler Emanzipationsbewegungen des 19. Jahrhunderts (z. B. Bedřich Smetana) ebenso genutzt wurde wie von Opfern totalitärer Regime des 20. Jahrhunderts (z. B. Dmitri Schostakowitsch). Die Balance zwischen Tarnung und Wiedererkennbarkeit erwies sich dabei indes als prekär, denn gerade bei anspruchsvollen Werken wie Zygmunt Noskowskis *Elegischer Symphonie* c-Moll (1880), in der das Incipit eines patriotischen Liedes in eine komplexe thematische Struktur integriert ist, wurden das Zitat und die mit ihm verbundene politische Botschaft bisweilen kaum wahrgenommen.¹⁷

Angesichts der strukturellen Überschneidung von Zitaten mit anderen Verfahren des Komponierens mit präexistentem Material plädierte der Musiksemiotiker Tibor Kneif dafür, zwischen technischem Verfahren und kompositorischer Absicht strikt zu trennen und die Intention, „Zeichenrelationen zu schaffen“, zum Hauptkriterium des Zitats zu erheben.¹⁸ Gemäß diesem Ansatz, dem Thissen weitgehend folgte, würde etwa die Entscheidung, ob Joseph Haydns Wiederverwendung der Melodie seiner Hymne *Gott erhalte Franz den Kaiser* als Variationsthema im langsamen Satz des Streichquartetts op. 76 Nr. 3 (1797)¹⁹ als ein Zitat zu betrachten sei, allein davon abhängen, ob Haydn damit eine inhaltliche Aussage treffen wollte – etwa eine Loyalitätsadresse an Franz II. oder ein allgemeines Bekenntnis zum monarchischen Prinzip des Gottesgnadentums. Ein ähnliches Problem ergäbe sich bei instrumentalen Choralbearbeitungen: Geht man davon aus, dass solche Werke ebenso wie die ihnen zugrunde liegenden Choräle grundsätzlich dem Lob Gottes dienen, so besitzen sie auch eine semantische Funktion. Macht sie dies bereits zu Zitatkompositionen?

Die Beispiele zeigen, dass strukturelle, satztechnische Aspekte bei der Begriffsbestimmung des Zitats nicht ausgeklammert werden sollten. Die Etymologie des Wortes impliziert, dass etwas aus seinem ursprünglichen Zusammenhang in einen anderen Kontext transferiert wird, zu dem es im Verhältnis einer spürbaren Differenz steht. Anschaulich ist hier die Wendung „jemanden herztieren“ als Synonym für „vorladen“ in der Justiz. Bei den älteren Techniken des Komponierens mit präexistentem Material wird das entlehnte Element jedoch in der Regel nicht als Fremdkörper in ein neues Werk hineingestellt, sondern bildet dessen strukturellen Kern und Ausgangspunkt. Freilich gibt es auch hier Grenzfälle: So wird in manchen Variationswerken ein präexistentes Thema nicht sofort, sondern erst nach einer Einleitung präsentiert, die zu ihm hinführen oder mit ihm kontrastieren kann;²⁰ vor einem solchen Hintergrund kann die Exposition seiner Grundgestalt dann tatsächlich einen zitathaften Charakter annehmen. Noch stärker ist dieser Effekt, wenn die Grundgestalt des variierten Themas zunächst ganz ausgespart wird und erst gegen Ende der Variationsfolge hervortritt wie beim zweiten Satz von Muzio Clementis *Great National Symphony* (1824), dem die Hymne *God save the King* zugrunde liegt. Einen weiteren Grenzfall bilden Fantasien über mehrere Themen, deren Auftritte wirkungsvoll aufeinander be-

17 Siehe dazu Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim u. a. 2010, S. 327–373, insbesondere S. 345.

18 Kneif, S. 3.

19 Siehe dazu Albrecht Riethmüller, „Joseph Haydn und das Deutschlandlied“, in: *AfMw* 44 (1987), S. 241–267, und die Beiträge in *Musiktheorie* 17 (2002), Heft 3.

20 Z. B. in Carl Maria von Webers *Variations sur un air russe* op. 40.

zogen und dramaturgisch inszeniert werden, wie es in Opernfantasien des 19. Jahrhunderts üblich war.

Entscheidend für die satztechnische Bestimmung des musikalischen Zitats ist folglich vor allem eine Differenz zu seinem neuen werkimmanenten Kontext. Das Quodlibet in der letzten von Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen* stellt für sich genommen kein Zitat, sondern ein traditionelles Verfahren der simultanen Verarbeitung zweier Volkslieder dar. In seinem besonderen Kontext am Ende des Variationszyklus bildet es jedoch ein auffälliges, unerwartetes Moment, das sich von den vorangehenden, nicht auf präexistentes Material zurückgreifenden Variationen abhebt und deshalb ein Zitat bildet. Analog dazu werden sogar werkimmanente thematische Reminiszenzen als (Selbst-)Zitate bezeichnet, wenn sie ostentativ an einer ungewöhnlichen Stelle erfolgen, wie etwa die Rückgriffe auf die Hauptthemen der vorangegangenen Sätze in der Einleitung zum Finale von Beethovens 9. Symphonie. Die Zitathaftigkeit eines Themas tritt somit auch vom Erwartungshorizont des Hörers ab:²¹ von seiner Vertrautheit mit bestimmten Gattungskonventionen sowie von seiner Kenntnis der präexistenten Melodie und ihres Kontextes.²²

Zusammenfassend lässt sich das musikalische Zitat definieren als ein Rückgriff auf ein präexistentes Element innerhalb einer neuen Komposition, bei dem dieses auf seinen ursprünglichen Kontext, auf die Komposition, aus der es stammt, einschließlich ihres Entstehungshintergrunds und gegebenenfalls ihrer Rezeptionsgeschichte, verweisen soll und im Verhältnis einer deutlichen satztechnischen Differenz zu seinem neuen werkimmanenten Kontext steht. Dieser Kontext ist bei der Analyse musikalischer Zitate besonders zu beachten. Am Verhältnis von Zitat und Kontext lassen sich oftmals strukturelle Innovationen erkennen, die von den Komponisten später auch in zitاتفreien Werken angewandt wurden.

2. Historische Einführung: Die Zunahme instrumentaler Liedzitate im Kontext der Revolutionen von 1789 und 1830

Die Ursachen für die zunehmende Verwendung musikalischer Zitate im frühen 19. Jahrhundert wurden bislang kaum erörtert. Thissen hat vor allem das Bedürfnis von Komponisten wie Liszt angeführt, die Ausdrucks- und Charakterisierungsfähigkeit der Musik zu steigern, sie zu poetisieren und ihre Ebenbürtigkeit mit der Literatur zu beweisen; dabei verwies er auf die literarische Zitiermode im 19. Jahrhundert, die etwa Georg Büchmanns Zitatsammlung *Geflügelte Worte* dokumentiert.²³ Diese Mode hatte einen gesellschaftlichen Hintergrund: Durch den Einsatz literarischer Zitate versuchte sich das Bildungsbürgertum von anderen, weniger belesenen Schichten abzugrenzen. Sie erhielt im deutschen Raum in der Goethezeit einen wesentlichen Schub durch die Ausprägung eines klassischen Werkkanons deutschsprachiger Nationalliteratur.²⁴ Bei der Musik erscheint dieses Erklärungsmodell jedoch fragwürdig. Während ein deutscher Roman kaum noch ohne *Faust*-Zitate auskam, wurden motivisch-thematische Anleihen bei den Wiener Klassikern von deren Nachfolgern eher vermieden und, wenn sie sich dennoch einstellten, oft kritisiert. Dass Komponisten

21 Vgl. Lissa, S. 365 und 367, sowie Ulrich Konrad, *Anspielen, erinnern, verstehen. Dimensionen musikalischen Zitierens in Richard Strauss' ‚Intermezzo‘ (1924) und Alban Bergs ‚Wozzeck‘ (1925)*, Stuttgart 2007, S. 10, der von „Verstehensgemeinschaften“ der Hörer spricht.

22 So könnte ein uninformierter Hörer den Einsatz der Kaiserhymne inmitten von Haydns Streichquartett als Zitat mit deutschnationaler Botschaft missverstehen.

23 Thissen, S. 10.

24 Meyer, S. 23.

des 19. Jahrhunderts lieber auf alte, mehr oder weniger anonyme Volkslieder zurückgriffen, könnte hingegen durchaus von einer Absicht beeinflusst worden sein, die Herman Meyer bei der Literatur am Beispiel von Karl Immermanns Roman *Die Epigonen* skizziert hat: Das Gefühl „nachklassischer“ Künstler, ihr Material sei durch die Klassiker bereits verbraucht worden und man falle daher ständig in stehende Wendungen, bewog diese dazu, die Flucht nach vorn anzutreten und bewusst auf Zitate zurückzugreifen.²⁵ Zur Beliebtheit von Liedzitate dürften indes auch einige spezifischere Faktoren beigetragen haben:

- die Begeisterung für das sog. Volkslied, die auf Johann Gottfried Herder zurückging, nahm in der Romantik zu und gewann vor allem im Kontext nationaler Bewegungen auch eine politische Komponente; denn der Rückgriff auf derartige Liedmelodien galt als sicheres Mittel, um den nationalen Charakter einer Komposition zu unterstreichen und sich gegebenenfalls vom Mainstream der deutsch-österreichischen Instrumentalmusik abzugrenzen;
- die Renaissance alter Choralmelodien der Reformationszeit, später auch der Gregorianik, die zum einen durch die Debatte um den „wahren“ Kirchenstil gefördert wurde, zum anderen durch die Verklärung des vierstimmigen Chorals zum Ideal des „reinen Satzes“ und zu einer Art „musikalischer Urschicht“²⁶;
- die Erfahrung während der französischen Revolution und der napoleonischen Kriege, welche neuartige gesellschaftliche Kraft Musik durch revolutionäre und patriotische Lieder zu entfalten vermochte.

Dass Volksliedbewegung und Choralrenaissance eng miteinander verbunden waren, haben Laurenz Lütteken und Markus Rathey bereits gezeigt.²⁷ Im Folgenden geht es primär um den Zusammenhang zwischen den beiden letzteren Faktoren. Dabei ist bemerkenswert, dass Zitate politischer Lieder in der Instrumentalmusik offenkundig schon etwas früher populär wurden als Rückgriffe auf die weitaus älteren Choräle.²⁸ Die neue konsequent funktionale Ausrichtung der Künste auf das Allgemeinwohl der Bürger und die Repräsentation ihres republikanischen Staats führte im Frankreich der 1790er Jahre zu einem Aufschwung politischer Lieder, mit denen insbesondere die analphabetischen Bevölkerungsschichten mobilisiert werden sollten. Die unter dem Eindruck einer umfassenden äußeren Bedrohung durch die royalistischen Nachbarstaaten von der Revolutionsregierung entfesselte patriotische Massenmobilisierung („*Levée en masse*“) verlieh diesen Liedern einen deutlichen kriegerischen Akzent.²⁹

Eingang in größere Instrumentalwerke fanden ihre Melodien daher zunächst vor allem über die Gattung des instrumentalen Schlachtengemäldes (*Battaglia*), der sie zu einer neu-

25 Ebd., S. 136 f.

26 Siehe dazu Laurenz Lütteken, *Die Apotheose des Chorals. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner*, Stuttgart 1996, S. 22–32, insbesondere S. 26.

27 Ebd., S. 26–30, und Markus Rathey, „Der Choral im Konzertsaal. Archäologie eines Paradigmenwechsels“, in: *I. A. H. Bulletin. Publikation der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* 33 (2005), S. 225–239.

28 Die Verwendung von Choralmelodien in Haydns frühen Symphonien Nr. 26 und 30 steht offensichtlich in keinem direkten Zusammenhang mit der hier skizzierten Tradition. Einen sujetbedingten Sonderfall bildet Joseph Martin Kraus' *Symphonie funèbre* (1792), die einen Begräbnischoral zitiert.

29 Siehe dazu Adelheid Coy, *Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, München und Salzburg 1978, und Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789–1830)*, Paris 1986, S. 34–47.

en Aktualität und Konkretisierung verhalten.³⁰ Als ein wichtiges Beispiel ist hier François Deviennes Orchesterwerk *La Bataille de Gemmapp* (Uraufführung am 8. April 1794 im Théâtre Feydeau) zu nennen,³¹ das im ersten Teil (*Les Préparatifs*) die *Marseillaise*, im dritten Teil (*La Victoire*) die beiden Revolutionslieder *La Carmagnole* und *Ab! ça ira* zitiert. Diese Lieder wurden nach gewonnenen Schlachten der französischen Armee auf Anweisung der Revolutionsregierung gesungen (ab 1792 das *Ça ira*, später meist die *Marseillaise*), um den zuvor an dieser Stelle gebräuchlichen Lob- und Dankchoral *Te Deum laudamus* zu ersetzen.³² Goethe bezeichnete die *Marseillaise* deshalb als „revolutionäres Te Deum“³³. Die Liedzitate in Deviennes *Bataille* dienen folglich – ebenso wie einschlägige Signalmotive und kriegerische Tonmalereien – primär der plastischen Nachzeichnung des historischen Geschehens, nämlich der am 6. November 1792 von der französischen Revolutionsarmee gegen den habsburgischen Kaiser gewonnenen Schlacht. Obgleich sie demnach inhaltlich voll in das Werk integriert sind, heben sie sich satztechnisch deutlich von ihrem Kontext ab. Im Übrigen hatten sie auch die Funktion, eine politisch korrekte Gesinnung zu demonstrieren: Indem man Devienne mit dieser Komposition beauftragte, kam das Théâtre Feydeau einem unter Maximilien Robespierre erlassenen Gesetz nach, dass jede Bühnenvorstellung mit der Hymne der Republik zu beginnen habe.³⁴ Inwieweit Devienne und andere französische Komponisten, die früher für den König oder den Hochadel gearbeitet hatten, mit derartigen Werken ein persönliches politisches Bekenntnis ablegten oder eher einer erfolgsversprechenden Mode folgten³⁵ oder gar buchstäblich ihren Kopf zu retten suchten, wäre im Einzelfall zu überprüfen. In jedem Fall dürften diese Werke dazu beigetragen haben, das Misstrauen, das die Revolutionsregierung anfangs gegenüber reiner Instrumentalmusik hegte,³⁶ zu verringern.

Auch von deutschen Komponisten wurden „Melodien, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren sind“ und daher „die einzelnen Völker so treffend und schnell verständlich als möglich“³⁷ bezeichnen, nach französischem Vorbild während der

30 Nach Karin Schulin, *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815*, Tutzing 1986, S. 111–120, kamen Zitate von Hymnen und Liedern vor allem in französischen Battaglien ab 1790 in Mode. Als ein etwas älteres Beispiel nennt sie Franz Kotzwaras um 1788 in Dublin gedruckte Klaviersonate *Battle of Prague*, die sich auf eine Schlacht im Siebenjährigen Krieg bezieht und am Ende *God save the King* zitiert. Vgl. auch Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge 2002, S. 190–215.

31 Zu dieser und ähnlichen Kompositionen siehe Yves Jaffres, „Les batailles musicales et le piano-forte: les Batailles de Jemmapes“, in: *Aux origines de l'école française de pianoforte de 1768 à 1825*, hrsg. von Catherine Gas-Ghidina und Jean-Louis Jam, Paris 2004, S. 87–101.

32 Siehe Coy, S. 21; zur Opposition von *Te Deum* und *Ça ira* siehe ebd., S. 19 f. und S. 54.

33 Johann Wolfgang Goethe, „Belagerung von Mainz“ [1822], in: ders., *Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre*, hrsg. von Reiner Wild (= Sämtliche Werke 14), München 1986, S. 544.

34 Vgl. Jaffres, S. 90.

35 Revolutionslieder wurden ab ca. 1794 auch in der „absoluten“ Instrumentalmusik verwendet (unter anderem Jean-Baptiste Davaux, *Sinfonie concertante mêlée d'airs patriotiques*; Giuseppe Maria Cambini, *La Patriote. Sinfonie concertante*). Da diese Kompositionen ganz überwiegend auf präexistente Liedmelodien basieren und diese auch thematisch verarbeiten, dominiert hier, anders als bei den Battaglien, die Material- gegenüber der Referenzfunktion; die Verwendung des Zitatbegriffs wäre folglich fragwürdig.

36 Vgl. Mongrédien, S. 45.

37 Carl Maria von Weber, „Meine Ansichten bei Komposition der Wohlbrückschen Kantate ‚Kampf und Sieg‘“ [1816], in: ders., *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Karl Laux, Leipzig 1975, S. 94.

Befreiungskriege in Battaglien, patriotischen Kantaten und Festspielen eingesetzt.³⁸ Freilich gab es im deutschen Raum keine einheitliche Nationalhymne. Stattdessen zitierte man bisweilen die vor bzw. nach der Schlacht angestimmten Kirchenchoräle.³⁹ Daneben wurden auch englische patriotische Lieder aufgegriffen, insbesondere die Königshymne, die traditionsgemäß das Bekenntnis zum Monarchen mit dem zu Gott verbindet und dementsprechend einen getragenen, choralähnlichen Duktus aufweist.⁴⁰ Ihre Melodie wurde seit 1793 auch auf deutsche Texte gesungen, insbesondere als preußische Königshymne *Heil Dir im Siegerkranz*, bei der allerdings der religiöse Bezug fehlt.⁴¹ Sie fand abgesehen von Battaglien auch Eingang in die Gattung der Festouvertüre, namentlich in Carl Maria von Webers *Jubel-Ouvertüre* (1818). Im Gegensatz zum fugierten Finale der Siegesymphonie in *Wellingtons Sieg*, bei der Beethoven die Hymnenmelodie in einen frenetischen Freudentaumel verwandelt, der ebenso wie die Zitattechnik auf das Finale der 9. Symphonie vorausweist,⁴² gestaltet Weber den Einsatz der präexistenten Melodie bewusst einfach und verzichtet auf eine motivisch-thematische Vorbereitung ihrer abschließenden Epiphanie in den vorangehenden Formteilen (langsame Einleitung und Sonaten-Allegro). Dagegen bemühten sich spätere Komponisten zunehmend darum, derartige Bezüge herzustellen, um eine „organische“ Einheit des Kunstwerks zu suggerieren. Eine karikierende Übersteigerung dieses Verfahrens und seiner finalistischen Dramaturgie findet sich in Johannes Brahms' *Akademischer Festouvertüre* (1880), deren Kopfmotiv (*c-d-h-c*) das Incipit der englischen Hymne zu antizipieren scheint, sich am Ende jedoch als Element aus dem Mittelteil des Studentenlieds *Gaudeamus igitur* entpuppt, das in der bombastischen Coda mit ähnlichen Liedern virtuos gekoppelt wird. Die Tendenz zur thematischen Integration des zitierten Materials mit abschließender Apotheose griff bald auch auf die mehrsätzige Symphonie über. Neben den bereits erwähnten Gattungsbeiträgen Clementis und Noskowskis ist hier Smetanas *Triumph-Symphonie* hervorzuheben, in der Haydns Melodie der österreichischen Kaiserhymne zitiert und verarbeitet wird.⁴³ Die kommunikative Funktion, die Liedzitate in Festouvertüren und -symphonien ebenso wie in Schlachtengemälden meist erfüllten,

38 Siehe Schulin, S. 112 und 120, sowie Stefanie Steiner, „Aus der Vorgeschichte der Grand Opéra. Giacomo Meyerbeers ‚Les Huguenots‘ und die deutsche patriotische Musik der Napoleonischen Befreiungskriege“, in: *SJbMw* 23 (2003), S. 175–182.

39 Tobias Haslinger verwendete in seinem Klavierwerk *Deutschlands Triumph* (Wien 1814) den Choral *Großer Gott, wir loben dich*, Johann Friedrich Reichardt in seiner *Schlacht Symphonie. Zur Feier der Leipziger Schlacht* (1814) die Choräle *Jesus, meine Zuversicht* und *Nun danket alle Gott* (D-B, Mus. ms. autogr. J. F. Reichardt 9). Aus dem Programm zu Reichardts Werk geht die mimetisch-realistische Funktion der Choräle klar hervor: „[...] dann ertönt der allgemeine Choralgesang der Truppen. Die Schlacht beginnt [...] und schließt siegreich. Allgemeiner Lobgesang der Truppen und siegvoller Abmarsch beschließt die Symphonie.“

40 Neben Beethovens *Wellingtons Sieg* sind hier Ferdinand Hauffs *Grande Bataille* für Orchester (1810) und Webers Kantate *Kampf und Sieg* (1815) zu nennen.

41 Siehe Nils Grosch, „Heil Dir im Siegerkranz! Zur Inszenierung von Nation und Hymne“, in: *Reichsgründung 1871. Ereignis – Beschreibung – Inszenierung*, hrsg. von Michael Fischer u. a., Münster 2010, S. 90–103.

42 Siehe Albrecht Riethmüller, „Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria op. 91“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von dems., Laaber 1994, Bd. 2, S. 42.

43 In Clementis *Great National Symphony* (1824) wird die englische Hymne im zweiten und vierten Satz zitiert und verarbeitet. In Noskowskis *Elegischer Symphonie* Nr. 2 c-Moll (1880) sind die meisten Themen verwandt mit der erst in der Finalcoda kurz aufscheinenden polnischen Hymne. In Smetanas *Triumph-Symphonie* (1854, rev. 1881) wird die österreichische Kaiserhymne in beiden Ecksätzen und im langsamen Satz verwendet.

war die der Repräsentation und Affirmation eines herrschenden politischen Systems. Sie konnten jedoch auch dazu dienen, die Politik zu konkretem Handeln aufzufordern wie im Fall von Joachim Raffs wenige Jahre vor der (klein-)deutschen Einigung entstandener, 1863 in Wien preisgekrönter Symphonie D-Dur op. 96 *An das Vaterland* (1859–61), in der das Lied *Was ist des Deutschen Vaterland?* in den beiden letzten Sätzen verwendet wird.⁴⁴ War das zitierte Lied von der Zensur verboten, wie zeitweilig die *Marseillaise* oder der ungarische *Rákóczi-Marsch*, so konnte die betreffende Komposition eine subversive, emanzipatorische Tendenz erlangen.⁴⁵ Mit einem derartigen Zitat vermochte ein Komponist Partei für eine unterdrückte Nation, Konfession oder Gesellschaftsschicht zu ergreifen und konnte versuchen, deren kollektive Identität zu stärken. Ein frühes Beispiel bietet Ignacy Feliks Dobrzyńskis Streichquintett F-Dur op. 20 (1831), bei dem im Mittelteil des langsamen Satzes überraschend das Lied *Jeszcze Polska nie zginęła* („Noch ist Polen nicht verloren“) erklingt, die heutige polnische Nationalhymne. Der Komponist nutzte hier den halböffentlichen Schutzraum der Kammermusik, um nach der Niederschlagung des polnischen Novemberaufstandes eine politische Botschaft zu artikulieren. Zum einen wurden derartige Zitate verwendet, um der eigenen Nation einen Dienst zu erweisen; weitere Beispiele dafür wären etwa *Tabor* und *Blaník* von Smetana oder *Kossuth* von Béla Bartók. Zum anderen inspirierte das unglückliche Schicksal Polens im 19. Jahrhundert auch ausländische Komponisten zu musikalischen Sympathiebekundungen, wie etwa den jungen Richard Wagner, der 1836 eine *Polonia-Ouvertüre* über gleich drei damals international bekannte patriotische Melodien schrieb,⁴⁶ oder später Liszt, der 1863 mit einem ähnlichen Werk zum polnischen Januaraufstand Stellung nahm.⁴⁷ Bei Liszt bildete die Verwendung religiöser und politischer Liedzitate eine Konstante, die bis in das Jahr 1830 zurückreicht, als er unter dem Eindruck der Pariser Julirevolution eine „Revolutionssymphonie“ skizzierte, in der die *Marseillaise* dem Königslied *Vive Henri IV.* gegenübergestellt werden sollte.⁴⁸

In der Zeit um 1830 erreichte die Verwendung instrumentaler Liedzitate mit weltanschaulicher oder privater Botschaft einen vorläufigen Höhepunkt. Einen wichtigen Impuls dazu gaben die nach einer Phase der Restauration neu auflodernden revolutionären und patriotischen Bewegungen: Neben Liszt, Wagner oder Dobrzyński ist hier auch Felix Men-

44 Siehe dazu Wolfram Steinbeck, „Nationale Symphonik und die Neudeutschen. Zu Joachim Raffs Symphonie ‚An das Vaterland‘“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen*, hrsg. von Helmut Loos, Sankt Augustin 1997, S. 69–82.

45 Siehe Brunhilde Sonntag, „Die ‚Marseillaise‘ als Zitat in der Musik. Ein Beitrag zum Thema ‚Musik und Politik‘“, in: *Nach Frankreich zogen zwei Grenadier. Zeitgeschehen im Spiegel von Musik*, hrsg. von ders., Münster 1991, S. 22–37. Dass nicht jedes Zitat eines revolutionären Liedes ein politisches Bekenntnis bedeutet, zeigt der Fall von Schumanns *Faschingschwank aus Wien* op. 26 (1839). Das im Kopfsatz enthaltene Zitat der *Marseillaise* im 3/4-Takt wurde inspiriert durch einen damals in Wien viel gespielten *Paris-Walzer* op. 101 von Johann Strauss. Siehe Kazuko Ozawa, „Ganz original ist keiner“. Inspiration und Zeitgeist“, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 379–387.

46 Siehe Karol Musiol, *Wagner und Polen*, Bayreuth 1983, S. 15–29, und Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München und Mainz 1983, S. 69. Ähnliche *Polonia*-Kompositionen schrieben die aus Irland gebürtige in Paris lebende Komponistin Augusta Holmès (1883) und Edward Elgar (1915).

47 Siehe Stefan Keym, „Patria in religione et religio in patria. Liszts ‚Salve Polonia‘ und die Tradition politisch-religiös konnotierter Instrumentalmusik“, in: *Musik und Politik. Festschrift Detlef Altenburg*, hrsg. von Axel Schröter u. a., Sinzig 2012, S. 478–497.

48 Vgl. Adrienne Kaczmarczyk, „Die vergessene Symphonie. Die kompositorischen Probleme der ‚Revolutionssymphonie‘ von Franz Liszt“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41 (2000), S. 375–388.

delssohn Bartholdy zu nennen, der unter dem Eindruck der Pariser Ereignisse erwog, eine „Revolutionssinfonie“ zu schreiben und seine Familie bat, ihm entsprechendes Liedmaterial zu schicken.⁴⁹ Neben diesem tagespolitischen Moment ging jedoch auch die allgemeine Entwicklung der Ästhetik in Richtung einer „Favorisierung des Besonderen, Konkreten und Individuellen“ und einer „Zunahme der Attraktivität und Plastizität der musikalischen Charaktere, Töne und Farben“⁵⁰, die durch die romantische Intention einer „Poetisierung“ der Wirklichkeit ebenso gefördert wurde⁵¹ wie durch die in der Literatur des Realismus favorisierte Kategorie des Charakteristischen.

In dieser Zeit entstanden nicht nur viele Zitatkompositionen, sondern auch einige mit besonders hohem künstlerischem Anspruch, deren Schöpfer weitgehend unabhängig voneinander versuchten, Zitate in den großen mehrsätzigen Gattungen der klassischen Instrumentalmusik zu etablieren, insbesondere in der Symphonie. Die strukturellen und semantischen Funktionen, die die Zitate dabei übernahmen, waren freilich sehr verschieden. In Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830) und Louis Spohrs Symphonie Nr. 4 *Die Weihe der Töne* (1832) werden Choralzitate punktuell eingesetzt, um konkrete inhaltliche Details innerhalb eines programmatisch-narrativen Handlungszusammenhangs darzustellen.⁵² Dagegen wird in Mendelssohns *Reformationssymphonie* (1830) nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern auch ein weltanschauliches Bekenntnis abgelegt mit Hilfe eines Choralzitats, das im Zentrum des Werkes steht und auf dessen sämtliche Teile ausstrahlt. Diese Symphonie bildet ein Schlüsselwerk der hier erörterten Problematik in dreifacher Hinsicht:

- Mendelssohns Symphonie stellt einen besonders ambitionierten Versuch dar, das Modell der viersätzigen Symphonie ausgehend von einem Choralzitat neu zu organisieren.
- Der dabei verwendete Luther-Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* wurde auch in einer Reihe weiterer Instrumentalwerke verwendet⁵³ und dokumentiert plastisch die Vielzahl an Botschaften, die ein und dieselbe Melodie in unterschiedlichen kulturgeschichtlichen Kontexten verkünden kann.
- Der Misserfolg von Mendelssohns Symphonie, die vom Komponisten zurückgezogen wurde und bis heute nur selten gespielt wird, zeigt schlaglichtartig grundsätzliche Rezeptionsprobleme instrumentaler Zitatkompositionen mit weltanschaulicher Botschaft.

49 Siehe Mendelssohns Briefe an seinen Vater vom 16.9. und 10./11.12.1830 sowie an seine Familie vom 7.1.1832 in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, hrsg. von Anja Morgenstern u. a., Kassel u. a. 2009, S. 87, 165 und 452.

50 Siegfried Oechsle, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel u. a. 1992, S. 49.

51 Allerdings setzten Schumann und der junge Brahms Zitate in ihren Instrumentalwerken primär als Träger privater Botschaften ein und kaum zu religiösen oder politischen Bekenntnissen. Siehe R. Larry Todd, „On Quotation in Schumann's Music“, in: *Schumann and His World*, hrsg. von dems., Princeton/NJ 1994, S. 80–12.

52 Bei Berlioz erklingt die Totensequenz *Dies irae* im fünften Satz im Rahmen eines Hexensabbats, bei Spohr ein ambrosianischer Lobgesang nach einer Schlachtszene (entsprechend der Battaglia-Tradition) im dritten Satz und der Choral *Begrabt den Leib in seine Gruft* in einer Sterbeszene im vierten Satz.

53 Vgl. Edith Weber, „Le thème ‚Ein feste Burg‘ dans la littérature musicale“, in: *Positions luthériennes 25* (1977), S. 81–97.

3. Ein Fallbeispiel: Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ als konfessionelles, revolutionäres und patriotisches Klangsymbol

Der Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* (vgl. Notenbeispiel 1) wurde von Martin Luther Ende der 1520er Jahre in Anlehnung an den Text des 46. Psalms („Gott ist unsere Zuversicht und Stärke“) geschrieben als Bußlied für den dritten Sonntag der Fastenzeit mit primär eschatologischer Bedeutung, bei der die feste Burg das himmlische Jerusalem symbolisieren soll.⁵⁴ Aufgrund seiner militärischen Bildlichkeit eignet er sich jedoch auch als tagespolitisches Kampflied und wurde in der Zeit der Glaubenskriege schon bald zu einem Schutz- und Trutzlied und zu dem „Identifikationssignal“⁵⁵ der Reformation umgedeutet. Da der Text zudem „Leerstellen“ aufweist, in die „jeder seine Feinde einsetzen kann“,⁵⁶ wurde er im 19. Jahrhundert im Zuge der fortschreitenden Säkularisierung auch für weltliche, politische Zwecke instrumentalisiert.

Ein fe - ste Burg ist un - - ser Gott,
Er hilft uns frei aus al - - ler Not,
ein gu - te Wehr und Waf - - - fen.
die uns jetzt hat be - trof - - - fen.
Der alt bö - - se Feind mit Ernst er's jetzt meint,
groß Macht und viel List sein grau - sam Rü - stung ist,
auf Erd ist nicht seins - glei - - - chen.

Notenbeispiel 1: Martin Luther, *Ein feste Burg ist unser Gott* (1. Strophe)

Der junge Mendelssohn plante schon 1829 während einer Englandreise, für das Musikfest in Birmingham „vielleicht eine neue Musik, auf Luthers celebrated Hymn: Ein veste Burg

54 Siehe Hermann Kurzke, *Hymnen und Lieder der Deutschen*, Mainz 1990, S. 187 f.

55 Karl Dienst, „Martin Luthers ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ als Identitätssignal des Protestantismus im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Kreuzwacht* 24 (2004) <http://www.kreuzwacht.de/pdf/feste_burg.pdf>, 07.03.2012. Vgl. auch Bernhard H. Bonkhoff, „Umdichtung, Nachdichtung und zeitgenössische Aktualisierung: Das Schicksal des Lutherliedes im deutschen Protestantismus“, in: *Luther. Zeitschrift der Luthergesellschaft* 73/2 (2002), S. 69–92.

56 Kurzke, S. 195 f. und 189.

ist unser Gott“⁵⁷ zu schreiben. Auch für die Idee, das Zitat in einer Symphonie zu verwenden, könnte er in England einen Anstoß erhalten haben durch Clementis *Great National Symphony* (1824). Letztlich komponierte er seine Symphonie über den Luther-Choral jedoch – offenbar ohne offiziellen Auftrag – für die Berliner Feier des 300-jährigen Jubiläums des Augsburger Bekenntnisses im Juni 1830, mit der König Friedrich Wilhelm III. die Union von Lutheranern und Reformierten in Preußen vorantreiben wollte.⁵⁸ Das Werk wurde aber nicht rechtzeitig fertig und die Feier fand letztlich in Abwesenheit des Komponisten statt, umrahmt allein von Vokalmusik. Mendelssohn hat bis auf den Titel „zur Feyer der Kirchenreformation“ kein Programm zu seiner Symphonie hinterlassen. Dennoch weist sie einen klaren programmatischen Ablauf auf, der aus dem Zusammenwirken von Zitattechnik und Tonartenplan ersichtlich wird. Das Werk folgt dem Muster der Moll-Dur-Dramaturgie, die Beethoven in seiner fünften und neunten Symphonie ausprägte und die mit der Devise „von Nacht zu Licht“ oder „per aspera ad astra“ verbunden wird: Es steht in Moll, wendet sich im Finale jedoch mit einem spektakulären Durchbruch nach Dur.⁵⁹ An diesem entscheidenden Wendepunkt, zu Beginn des Finales, zitiert Mendelssohn den Luther-Choral. Damit ist bereits klar, dass das Zitat auf die gesamte Symphonie bezogen ist und sich seine volle Bedeutung erst aus dem Kontext der zyklischen Werkdramaturgie erschließt.

Mendelssohn erweiterte das Beethoven'sche Moll-Dur-Schema, indem er dem Kopfsatz, einem Sonaten-Allegro in d-Moll, eine langsame Einleitung in D-Dur voranstellte. Sie enthält zwei weitere Choralzitate:⁶⁰ die Anfangsformel des dritten und achten Psalmtons, die zu Beginn imitatorisch durch die tiefen Streicherstimmen geführt werden, und das sogenannte „Dresdner Amen“, das die Streicher am Ende der Einleitung pianissimo in sehr hoher Lage intonieren (T. 33). Die Amen-Figur alterniert zweimal mit einem zunehmend drängenden Fragemotiv (T. 31–32: *a-d-e*), das aus der Psalmtonformel abgeleitet ist. Beide Elemente sind dominantisch offen angelegt. Anstelle einer Antwort auf die Frage setzt nach einer Pause in massivem Tutti das *Allegro con fuoco* in d-Moll ein (vgl. Notenbeispiel 2).

57 Brief Mendelssohns an seine Familie vom 29.05.1829, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, hrsg. von Juliette Appold u. a., Kassel u. a. 2008, S. 300.

58 Zum Entstehungskontext siehe Judith K. Silber, „Mendelssohn and His ‚Reformation‘ Symphony“, in: *JAMS* 40 (1987), S. 310–333.

59 Vgl. Stefan Keym, „Dur – Moll – Dur. Zur Dramaturgie der Tongeschlechter in Mendelssohns Instrumentalmusik“, in: *Mendelssohn und das Rheinland*, hrsg. von Petra Weber-Bockholdt, München 2011, S. 143–148.

60 Zur Herkunft dieser Choralmelodien siehe Thissen, S. 31–33.

Holz- und Blechbläser

ff *ff*

(Fragemotiv)

Streicher

pp *pp*

("Dresdner Amen")

Allegro con fuoco

f *f*

(Kopf des Hauptthemas)

Notenbeispiel 2: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie d-Moll* op. 107, 1. Satz, T. 31–44

Diese Anlage bildet einen besonderen Fall des noëmatischen Einsatzes von Zitaten. Gerade dadurch, dass es nicht auftrumpfend präsentiert, sondern pianissimo zelebriert wird, erhält das „Amen“-Zitat eine sehr suggestive, geheimnisvolle Aura, für die Liszt später die Bezeichnung *misterioso* geprägt hat. Das Wirkungspotenzial dieser Stelle erkannte auch der späte Wagner, der das „Amen“-Zitat genau in der Mendelssohn'schen Intonation als „Gralsmotiv“ im *Parsifal* verwendete.⁶¹ Das affektive, auratische Wirkungspotenzial ist ein besonderer Vorzug des musikalischen Zitats, den Mendelssohn in einer damals neuartigen Weise entfaltete. Indem dies sowohl bei dem „Amen“- als auch bei dem Luther-Zitat ge-

61 Bei Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1982, Bd. 2, S. 969, findet sich am 08.02.1876 folgende Notiz: „Abends Dilettantenkonzert, Reformationssymphonie von Mendelssohn, den zweiten Satz denkt R.: ‚Tetzels, wenn das Geld im Kasten klingt, die Seele in den Himmel springt.‘“ Drei Tage zuvor teilte Wagner Cosima mit, er wolle bald mit *Parsifal* beginnen (ebd., S. 968).

schiebt, werden beide Stellen aufeinander bezogen. Sie markieren die beiden Wendepunkte der satzübergreifenden triadischen Tonartendramaturgie, die von Dur nach Moll und wieder nach Dur zurückführt.

Diese Dramaturgie legt folgende inhaltliche Deutung nahe: Nach protestantischer Lesart befand sich die Christenheit zunächst in einem „rechten, evangeliumsgemäßen Glauben“, geriet jedoch durch Missbräuche der römischen Kirche in Verfall; das erklärte Ziel der Reformatoren bestand in der „Wiederherstellung biblisch fundierten Christentums“⁶². Diesen religionsgeschichtlichen Dreischritt zeichnete Mendelssohn in seiner Symphonie nach. Die langsame Einleitung steht für das „goldene Zeitalter“ der ursprünglichen Einheit des Christentums; tatsächlich wurden die beiden hier zitierten Choral motive sowohl in der katholischen als auch in der lutherischen Liturgie verwendet.⁶³ Darauf folgen mehrere Konfliktphasen. Der *Allegro*-Kopfsatz bewegt sich fast ausschließlich in Molltonarten. Er beginnt mit einer Umkehrung des Incipits des Luther-Chorals. Im weiteren Verlauf werden auch Motive aus der Einleitung umgekehrt und eingetrübt. Eine systematische motivisch-thematische Vereinheitlichung der ganzen Symphonie ist offenkundig nicht beabsichtigt; denn die satzübergreifenden Bezüge erfüllen primär eine semantische Funktion. Das Scherzo in B-Dur wurde von Mendelssohn selbst in einem Brief mit einer katholischen Springprozession in Verbindung gebracht, die er auf seiner Bildungsreise in München miterlebte.⁶⁴ Der langsame Mittelsatz steht wiederum in Moll, was bei Mollsymphonien ungewöhnlich ist, und hat den Charakter eines intimen Klagelieds ohne Worte. Er ließe sich deuten als Kontemplation eines einzelnen Gläubigen, dessen spirituelle Bedürfnisse von dem im Scherzo evozierten religiösen Brauchtum nicht mehr befriedigt werden.

Zwischen dem *Andante* und dem Zitat des Luther-Chorals stand ursprünglich ein rezitatives Flötensolo mit Anklängen an die sakralen Zitate der Einleitung und an den Choral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*.⁶⁵ Das Vorbild für dieses Solo lieferte offenbar die Einleitung zum Finale von Beethovens neunter Symphonie mit dem Instrumentalrezitativ und den zitartigen Reminiszenzen an die vorangehenden Sätze, die vor dem Einsatz des Oden-Themas *Freude, schöner Götterfunken* erklingen, das zugleich den Durchbruch nach D-Dur markiert. Mendelssohn strich das Flötensolo vor der Berliner Uraufführung der *Reformationssymphonie* im Herbst 1832, wohl nicht zuletzt deshalb, weil es in seinem virtuos-motivischen Beziehungszauber einen rational-historistischen Zug aufweist. Tatsächlich hat der Einsatz von *Ein feste Burg* eine besonders starke Wirkung, wenn er direkt und völlig unerwartet auf das elegische *Andante* folgt. Mit dem Choralzitat fand Mendelssohn zudem ein Mittel, in seiner Symphonie eine klare weltanschauliche Botschaft auszudrücken, ohne auf Singstimmen zurückgreifen zu müssen, was er, wie viele seiner Zeitgenossen, bei

62 Siehe Ulrich Köpf, Art. „Reformation“, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 4. Auflage, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Bd. 7, Tübingen 2004, Sp. 153 und 156.

63 Siehe Thissen, S. 31.

64 Brief an Rebecka Mendelssohn Bartholdy vom 15.06.1830, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 550.

65 Erstmals publiziert von Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur*, Laaber 1992, S. 365–368. Vgl. auch Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie in d „Reformations-Symphonie“* op. 107, hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel u. a. 2009, mit den von Mendelssohn gestrichenen Abschnitten. Zu den thematischen Bezügen vgl. Wolfgang Dingle, „The Programme of Mendelssohn's ‚Reformation‘ Symphony, Op. 107“, in: *The Mendelssohns. Their Music in History*, hrsg. von John M. Cooper u. a., Oxford 2002, S. 118–122.

Beethovens Neunter als einen ästhetischen Bruch empfand.⁶⁶ Die Melodie des Luther-Chorals wird zunächst einstimmig intoniert – wiederum von der Flöte – einem Instrument, das Luther selbst gespielt hat. Nach und nach treten die anderen Instrumente hinzu: ein anschauliches Bild für die allmähliche Ausbreitung von Luthers Lehre (vgl. Notenbeispiel 3).

Dass der Choral in G-Dur zitiert wird, deutet darauf hin, dass Luthers Initiative erst den Anstoß zur „Wiederherstellung des rechten Glaubens“ bildet. Für diese steht das finale *Allegro maestoso*, mit dem die Ausgangstonart D-Dur wiederkehrt. Die im damaligen Protestantismus unter dem Einfluss des Fortschrittsgedankens weit verbreitete Überzeugung, mit der Reformation sei nicht nur der Status quo ante, sondern eine höhere geistige Entwicklungsstufe erreicht worden,⁶⁷ unterstreicht Mendelssohn, indem er das Finale nicht mit dem Material des Kopfsatzes, sondern primär mit neuen Themen gestaltet. Dabei kombiniert er die Sonatenform mit Techniken der barocken Choralbearbeitung, indem der Choral nach anfänglicher Abwesenheit immer stärker hervortritt und das Werk zuletzt triumphal in D-Dur abschließt.⁶⁸

Der Luther-Choral bildet den strukturellen und dramaturgischen Mittelpunkt von Mendelssohns Symphonie. Er ermöglicht ihr, gleich drei Funktionen zu erfüllen:

- Das Werk dient (in der Tradition der Festouvertüre) der anlassbezogenen Feier des Protestantismus und seines Stifters.
- Es zeichnet eine programmatische Entwicklung nach, die der dreistufigen religionsgeschichtlichen Rechtfertigung des Protestantismus entspricht.
- Mendelssohn, der als Kind getauft wurde, verstand sein bis dahin ambitioniertestes Instrumentalwerk offenbar auch als persönliches Bekenntnis zum Protestantismus.

Internationale Aufmerksamkeit fand der Choral *Ein feste Burg* nicht durch Mendelssohns *Reformationssymphonie*, sondern wenig später durch Giacomo Meyerbeers Oper *Les Huguenots* (Paris 1836).⁶⁹ Obwohl Meyerbeer bekannt war, dass die calvinistischen Protestanten den Luther-Choral nicht gesungen hatten, erschien ihm dieser hervorragend geeignet als eine Art Leitmelodie, um die „Couleur der gewählten Epoche“⁷⁰ zu evozieren. Ein persönliches Bekenntnis des Komponisten zum Protestantismus liegt hier nicht vor, denn Meyerbeer hielt im Unterschied zu Mendelssohn am mosaïschen Glauben fest. Nach Ansicht

66 Siehe den Brief Mendelssohns vom 14.12.1837, in: *Ein tief gegründet Herz. Der Briefwechsel Felix Mendelssohn Bartholdys mit Johann Gustav Droysen*, hrsg. von Carl Wehmer, Heidelberg 1859, S. 49.

67 Siehe Ulrich Köpf, Art. „Reformgedanke“, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 7, Sp. 159 f.

68 Zur Integration des Chorals in die Sonatenform des Finales siehe Thissen, S. 37–41, und Benedict Taylor, „Beyond Good and Programmatic: Mendelssohn’s ‚Reformation‘ Symphony“, in: *Ad Parnassum* 7 (2009), Heft 14, S. 125 f. Der abschließende Auftritt des Chorals wurde erst bei der Revision ergänzt.

69 Dass Meyerbeer Mendelssohns Symphonie kannte, bevor er seine Oper schrieb, ist sehr wahrscheinlich, denn das Werk wurde in Berlin uraufgeführt und zuvor in Paris vom Orchester des Conservatoire probiert. Mendelssohn hat während seines Aufenthalts in Paris Meyerbeer getroffen (siehe Meyerbeers Tagebucheintrag vom 27.02.1832 in: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 2, hrsg. von Heinz Becker, Berlin 1970, S. 160). Meyerbeer selbst verwies auf die von seinem Lehrer Bernhard Anselm Weber komponierte Musik zu Zacharias Werners Luther-Schauspiel *Die Weihe der Kraft* (1806), in der der Choral ebenfalls verwendet wird (Brief vom 20.10.1837 an Gottfried Weber, in: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 3, hrsg. von Heinz und Gudrun Becker, Berlin 1975, S. 72). Zu Meyerbeers Beeinflussung durch die patriotischen Kompositionen der Befreiungskriege siehe Steiner, S. 157–190.

70 Brief Meyerbeers vom 10.10.1832 an seine Frau Minna, in: *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 2, S. 232. Der Choral wurde erst auf Anregung Meyerbeers, der auch den Hugenotten-Psalter von Marot studiert hatte, in die Handlung eingefügt. Siehe dazu Heinz Becker, „...der Marcel von Meyerbeer“. Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte der ‚Hugenotten‘“, in: *JbPrKu* 1979/80, S. 82–87.

IV

CHORAL: Ein' feste Burg ist unser Gott!
Andante con moto

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauti, Oboi, Clarineti in C, and Fagotti. The second system includes parts for Fl., Ob., Cl., Fg., Cfg., Cor. (D), Tr. (D), Tbn., Vla., and Vc. The score is written in D major and 4/4 time. The tempo is marked 'Andante con moto'. The music features a choral melody with various dynamics and crescendos. The first system shows the initial entry of the woodwinds, while the second system shows the full orchestral texture. The score includes dynamic markings such as *p cresc.*, *f*, and *cresc.* throughout.

Notenbeispiel 3: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie d-Moll* op. 107, 4. Satz, T. 1–17

Heinz Beckers hat Meyerbeer jedoch seine eigene Standhaftigkeit im Glauben indirekt an der Figur des Dieners Marcel gespiegelt, der den Choral im ersten Akt intoniert und mit dem er auch im weiteren Handlungsverlauf eng verknüpft bleibt.⁷¹ Gegen den unter anderem von Robert Schumann erhobenen Vorwurf eines Missbrauchs des Chorals auf der Bühne⁷² verteidigte sich Meyerbeer mit dem Argument, er habe die Melodie „als Gegensatz der weltlichen Musik stets streng und kirchlich behandelt“, als „Anklang aus einer bessern Welt, als Symbol des Glaubens u. Hoffens“⁷³.

Für die Problematik des Liedzitats in der Instrumentalmusik sind Meyerbeers *Huguenots* in zweifacher Weise relevant. Zum einen verwendete er selbst den Choral bereits in der kurzen Ouvertüre seiner Oper. Sie basiert fast komplett auf den ersten beiden Zeilen der Chormelodie und wäre somit bei isolierter Betrachtung nicht als Zitatkomposition, sondern als Choralbearbeitung zu bezeichnen. Der Choral wird von den Holzbläsern *pianissimo* exponiert und dann (nach einem Paukenwirbel-Crescendo) von den Blechbläsern *fortissimo* aufgegriffen. Nach weiteren Intonationen der Melodie und der Abspaltung ihres Themenkopfs leitet ein *Accelerando* zur abschließenden *Stretta*, die bereits die *Allegro*-Variante antizipiert, in der der Beginn des Chorals im fünften Akt beim Massaker an den Protestanten erklingt.

Zum anderen steht der Luther-Choral im Zentrum mehrerer groß angelegter Klavierfantasien über Meyerbeers *Huguenots*.⁷⁴ Die offizielle, von Meyerbeers Verlag Schlesinger in Auftrag gegebene *Fantaisie sur les motifs de l'Opéra Les Huguenots de Meyerbeer* (1836) schrieb Sigismond Thalberg. Er wählte den Choral als Hauptthema, das refrainartig (wenngleich nie komplett) in verschiedenen Varianten wiederkehrt, unterbrochen von Episoden, in denen andere beliebte Melodien aus der Oper erklingen. Zitatartig wirken eher diese Episoden als die ständigen Auftritte des Chorals, durch die Thalberg die für Opernfantasien typische *Potpourri*-Form einer Choralbearbeitung annähert. Orientiert sich Thalberg darin an Meyerbeers Ouvertüre, so bleibt seine Fantasie ausdrucksmäßig in deutlicher Distanz zur Handlung der Oper, deren schockierende Gewalttätigkeit kaum reflektiert wird.

Dagegen akzentuierte Liszt in seinen als Gegenentwurf zu seinem Rivalen Thalberg konzipierten *Réminiscences des Huguenots de Meyerbeer* (1836/42) auch die düsteren Seiten der Handlung und entschied sich für einen deutlich sparsameren Einsatz des Chorals: Dessen Kopfmotiv erklingt in der Einleitung nur einmal in verzerrter Gestalt wie ein schrilles Alarmsignal (T. 18–21; vgl. Notenbeispiel 4a), um danach erst in der zweiten Hälfte der umfangreichen Komposition wiederzukehren (T. 249; vgl. Notenbeispiel 4b). Während der erste isolierte Einsatz ganz klar als ein – wenn auch verfremdetes – Zitat zu bezeichnen ist, orientiert sich Liszt bei der späteren Verwendung der Melodie ähnlich wie Meyerbeer und Thalberg an Techniken der Choralbearbeitung (siehe etwa T. 284). Nach einer Reminiszenz an die Einleitung der Fantasie wird der Anfang von Luthers Melodie analog zum fünften

71 Becker, S. 88.

72 Robert Schumann, „Fragmente aus Leipzig“ [1836/37], in: ders., *Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Josef Häusler, Stuttgart 1982, S. 129: „[...] einen guten Protestantem empört's, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrien zu hören, [...] empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß“. Schumann selbst plante später ein Luther-Oratorium, das mit *Ein feste Burg* schließen sollte.

73 Brief Meyerbeers vom 20.10.1837 an Gottfried Weber, in: Meyerbeer, *Briefwechsel*, Bd. 3, S. 72.

74 Zum Folgenden siehe Gerhard J. Winkler, „Ein feste Burg ist unser Gott“. Meyerbeers Hugenotten in den Paraphrasen Thalbergs und Liszts“, in: *Der junge Liszt. Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposiums Wien 1991*, hrsg. von Gottfried Scholz, München und Salzburg 1993, S. 100–134.

Notenbeispiel 4a, 4b und 4c: Franz Liszt, *Réminiscences des Huguenots de Meyerbeer* (Endfassung), T. 17–23, 247–258 und 375–378

Akt der *Huguenots* dreimal mit dem Lied der Mörderbanden kontrastiert (T. 420/441/463); in ihrer ursprünglichen Choralgestalt hingegen taucht sie gar nicht auf. Liszt scheint dies jedoch bald bereit zu haben, denn er überarbeitete das Werk⁷⁵ und fügte an die bravouröse *Presto-Stretta* eine Coda in verbreitertem Tempo an, in der der erste Teil der Chormelodie in seiner Grundgestalt und in feierlichem homorhythmischen Satz erklingt – wenn auch in einer sehr eigenwilligen Harmonisierung (T. 378 der Endfassung; vgl. Notenbeispiel 4c). Damit hob Liszt seine Fantasie nicht nur strukturell, sondern auch dramaturgisch von der Oper und ihrem niederschmetternden Ende ab. Die Coda bildet in der revidierten Fassung das Ziel eines thematischen Enthüllungsprozesses, in dem der Choral bruchstückhaft und verschleiert eingeführt wird (ab T. 249) und erst ganz zuletzt offenzutage tritt. In diesem Prozess setzte Liszt die für sein weiteres Schaffen zentrale Technik der Thementransformation bereits dramaturgisch ein. Im Übrigen antizipierte er mit der Choral-Epiphanie in der Coda die langsamen Verklärungsschlüsse seiner Sonate h-Moll, der *Faust-* und der *Dante-Symphonie*.

⁷⁵ Das am fünften Akt der *Huguenots* orientierte Alternieren des Chorals mit dem Gesang der Mörder hat Liszt in der zweiten Fassung der Fantasie noch beibehalten (die in der Neuen Liszt-Ausgabe fehlt), in der dritten, endgültigen Fassung von 1842 hingegen gestrichen (Schnitt in T. 307; ab T. 310 entspricht die Endfassung T. 463 der Erstfassung), was eine deutliche Straffung zur Folge hat; vgl. Winkler, S. 117 f.

Das Luther-Zitat hat bei Liszt kaum noch die Funktion, die Zeit des 16. Jahrhunderts zu evozieren. Es bildet auch kein Bekenntnis des überzeugten Katholiken Liszt zum Protestantismus, sondern vielmehr eine Apotheose der religiösen Idee des Märtyrertums und eine Solidaritätsadresse an die wegen ihres Glaubens Verfolgten. Unter dem Einfluss der Saint-Simonisten und des Abbé Lamennais sah der junge Liszt die Aufgabe der Künstler darin, „den Schwachen Mut zuzusprechen und die Leiden der Unterdrückten zu lindern. Die Kunst muß dem Volk die edle Hingabe, die heroische Entschlossenheit, die Kraft und die Menschlichkeit aller vor Augen führen“⁷⁶. Darüber hinaus faszinierte Liszt das geistige und soziale Emanzipationspotenzial, das der Protestantismus als frühbürgerliche Bewegung im 16. Jahrhundert entfaltet hatte. In diesem Sinn bezeichnete Heinrich Heine den Choral *Ein feste Burg* als „die Marseiller Hymne der Reformazion“⁷⁷ (in bewusster Umkehrung von Goethes Charakterisierung der *Marseillaise* als „revolutionäres Te Deum“). Tatsächlich plante Liszt, in der zweiten Konzeption seiner „Revolutionssymphonie“ (ca. 1840) den Luther-Choral zusammen mit der *Marseillaise* und einem Hussitenchoral einzusetzen.⁷⁸ Die Symphonie sollte nun eine „universelle Siegeshymne des christlichen Gedankens der Humanität und Freiheit“⁷⁹ werden, bei der die Choräle verfolgte (Glaubens-)Gruppen repräsentieren, die der internationalen Solidarität – auch und gerade der Künstler – bedürfen. Die damit implizierte Verschränkung von religiöser und sozialpolitischer Botschaft, die für Liszt charakteristisch ist,⁸⁰ war freilich schon bei Meyerbeer angelegt, der in *Les Huguenots* nicht den wankelmütigen Adligen Raoul, sondern dessen Diener Marcel als Repräsentanten eines unerschütterlichen Glaubens wählte.⁸¹

Neben dem revolutionären und dem konfessionellen Aspekt erhielt *Ein feste Burg* auch zunehmend eine deutschnationale, patriotische Bedeutung im Zuge eines allgemeinen gesellschaftlichen Säkularisierungsprozesses, der mit einer Sakralisierung der Nation einherging.⁸² Während der Befreiungskriege tauchte der Choral, der im Zeitalter der Aufklärung aus vielen Gesangbüchern verschwunden war, im *Gesang- und Liederbuch der Braunschweigischen Truppen* (1814) mit verändertem, antifranzösischem Text wieder auf.⁸³ Im Leipziger Kommersbuch von 1822 erscheint er unmittelbar vor dem nach militärischen Siegen angestimmten Choral *Nun danket alle Gott*.⁸⁴ Anlässlich des 300-jährigen Reformationsjubiläums wurde Luther auf dem Wartburgfest der deutschen Burschenschaften am 18. Ok-

76 Franz Liszt, „Lettres d'un bachelier ès musique/Briefe eines Bakkalaureus der Tonkunst: III. An Adolphe Pictet“, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Rainer Kleinertz, Wiesbaden 2000, S. 127.

77 Heinrich Heine, „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ [1835], in: ders., *Über Deutschland, 1833–1836: Aufsätze über Kunst und Philosophie*, hrsg. von Renate Francke (= Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse 8), Berlin und Paris 1972, S. 157.

78 Kaczmarczyk, S. 377–380.

79 Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Bd. 1, Leipzig 1880, S. 146.

80 Siehe Paul Merrick, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge u. a. 1987.

81 Zum sozialpolitischen Moment der *Huguenots* siehe Becker, „...der Marcel von Meyerbeer“, S. 80 und 99.

82 Vgl. Michael Fischer, „Vom Reformationslied zum nationalprotestantischen Symbol. Der Choral ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ in musikalischen Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts“, in: *Music and the Construction of National Identities in the 19th Century*, hrsg. von Beat A. Föllmi u. a., Baden-Baden 2010, S. 225–240.

83 Der Text ist abgedruckt bei Kurzke, S. 202 f., Anm. 13. Einen deutschnationalen Tenor hat auch bereits Zacharias Werners Luther-Schauspiel *Die Weihe der Kraft* (1806), in dem der Choral ebenfalls verwendet wird (siehe Anm. 69).

84 Vgl. Fischer, S. 227, Anm. 6.

tober 1817 von dem Jenaer Philosophie-Professor Jakob Friedrich Fries als Verkünder des „deutschen Worts der ewigen Wahrheit“ und Begründer des „blutigen Kampfs um Geistesfreiheit, Bürgergleichheit“⁸⁵ gefeiert. Parallel zur Stilisierung Luthers zum deutschen Volks- und Nationalhelden wurde sein bekanntester Choral als „ächttes, wahres, deutsches Volkslied“ gedeutet, dem – wie 1847 auf einem Liederfest in Eisenach behauptet wurde – allein die *Marseillaise*, nicht aber *God save the King* oder *Rule Britannia*, „würdig zur Seite“⁸⁶ stünde. Auf der Suche nach einer unverwechselbaren, identitäts- und einheitsstiftenden deutschen Nationalmelodie erschien Luthers traditionsreicher Choral vielen geeigneter als das Lied *Heil Dir im Siegerkranz* mit seiner der englischen Hymne entlehnten Melodie oder als das *Deutschlandlied*, das mit der österreichischen Kaiserhymne kongruiert (und dessen republikanischer Text vom preußischen Hof abgelehnt wurde).

Zu denjenigen, die nach einem angemessenen deutschen Gegenstück zur *Marseillaise* suchten, zählte auch Richard Wagner.⁸⁷ Während des Deutsch-Französischen Kriegs fragte er polemisch, „zu was ein Luther seine ‚feste Burg‘ einem solchen Volke geschenkt hat, wenn es ohne alle Skrupel sein ‚Rheinwachtshäuschen‘ ihm zur Seite setzt“⁸⁸ – gemeint ist das von Wagner als „ziemlich flaues Liedertafel-Produkt“⁸⁹ geschmähte Lied *Die Wacht am Rhein*. Wagner, der bereits 1841 die protestantischen Choräle zum „ausschließlich [...] deutschen Eigentum“⁹⁰ erklärt hatte, brachte seine Wertschätzung von *Ein feste Burg* auch schöpferisch zum Ausdruck, indem er die Melodie in seinem *Kaisermarsch* für Wilhelm I. zitierte, den der Verlag C. F. Peters zum Jahreswechsel 1870/71 bei ihm in Auftrag gab.⁹¹ Die Epiphanie des Chorals (T. 42) bildet den krönenden Abschluss eines dreiteiligen Hauptsatzes: Auf eine lärmige Einleitung folgt ein thematisches Gebilde, das primär durch Marschrhythmen geprägt ist, melodisch hingegen eine unspezifische Skalenmotivik aufweist, die retrospektiv als Antizipation der Choralmelodie erscheint (T. 31). Dieses Pseudo-Thema rollt gleichsam den roten Teppich aus, auf dem der Choral dann, angekündigt durch Trommelwirbel, wie ein Staatsmann Einzug hält (vgl. Notenbeispiel 5). Auf eine weitere Integration oder Verarbeitung des präexistenten Elements, wie etwa in seiner *Polonia*-Ouvertüre von 1836, hat Wagner in dem betont einfach gehaltenen, an die Tradition der Festouvertüre anknüpfenden Marsch verzichtet. Die erste Choralzeile erklingt insgesamt dreimal in kaum abgewandelter Form (in Quarten aufwärts transponiert:

85 Jakob Friedrich Fries, „An die Deutschen Burschen“, in: *Dokumente zur deutschen Politik 1806–1870*, hrsg. von Harry Pross, Frankfurt a. M. 1963, S. 105 f.

86 Rede des Dichters Ludwig Storch, abgedruckt in: *Illustrierte Zeitung*, 21.08.1847, S. 118, zitiert nach Friedhelm Brusniak, „Nationalreligiosität in der Sängerbewegung des 19. Jahrhunderts. Das 5. Liederfest des Thüringer Sängerbundes in Eisenach 1847“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*, hrsg. von Helmut Loos, Sinzig 2002, S. 83–98, hier: S. 93.

87 Wagner klagte noch 1880, dass den Deutschen eine der *Marseillaise* vergleichbare Hymne fehle. Vgl. Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 598 (Eintrag vom 10.09.1880).

88 Ders., „Beethoven“ [neuer, unveröffentlichter Schluss der zweiten Fassung, 15.12.1870], in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig o. J., Bd. 16, S. 109.

89 Ders., „Was ist Deutsch“, 2. Fassung (1878), in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 10, S. 52.

90 Ders., „Über deutsches Musikwesen“, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 1, S. 158.

91 Siehe Peter Jost, „Gelegenheitswerk mit Ambitionen. Richard Wagners ‚Kaisermarsch‘“, in: *Musik als Text*, Kongressbericht Freiburg 1993, hrsg. von Hermann Danuser, Kassel 1998, Bd. 2, S. 368–372, und Michael Fischer, „Heil, Heil dem Kaiser! Der Kaisermarsch Richard Wagners als nationalprotestantisches Symbol“, in: *Reichsgründung 1871*, S. 104–118.

b, es, as); beim letzten Auftritt „antwortet“ ihr die zweite und letzte Zeile (T. 191). Durch die Wahl des Luther-Zitats bekräftigte Wagner, wie schon kurz zuvor in den *Meistersingern von Nürnberg*, die damals weit verbreitete Deutung der Reformationszeit als „Gründungsmythos deutscher Kultur“⁹², der der zeitgenössischen Einigungsbewegung zum Vorbild dienen sollte. Zugleich entlastete er sich dadurch von der Aufgabe, selbst eine eingängige, volkstümliche Melodie zur Feier des nationalen Triumphs zu liefern.⁹³ Dass Wagner erwog, für eine Londoner Aufführung des Marschs das Luther-Zitat durch *God save the King* zu ersetzen,⁹⁴ unterstreicht im Übrigen die Flexibilität sowohl dieser Zitatkomposition als auch ihres Schöpfers.

Notenbeispiel 5: Richard Wagner, *Kaisermarsch*, Klaviersatz von Carl Tausig, T. 28–45

92 Rathey, S. 235.

93 Tatsächlich verfolgte Wagner in diesem Punkt eine Doppelstrategie, indem er einerseits in die Coda des Marschs einen neu komponierten „Volkslied“ integrierte, den Chor und Publikum gemeinsam anstimmen sollten, andererseits jedoch im instrumentalen Hauptteil auf Luthers bewährte Chormelodie zurückgriff.

94 Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 370 (Eintrag vom 16.03.1871).

Angesichts der weiteren nationalen Vereinnahmung von Luthers Choral und seiner kriegerischen Rhetorik im deutschen Kaiserreich⁹⁵ verwundert es nicht, dass er auch im Ersten Weltkrieg eine wesentliche Rolle spielte.⁹⁶ Claude Debussy verwendete ihn im zweiten Satz (*Lent. Sombre*) seines dreiteiligen Zyklus' für zwei Klaviere *En blanc et noir* (1915), welcher dem gefallenem Neffen des Verlegers Durand gewidmet ist.⁹⁷ Dieses herbe, introvertierte Stück, in dem die *Marseillaise* als Klangsymbol der „guten Seite“ nur dezent angedeutet wird, erscheint als radikaler Gegenentwurf zu den dröhnenden patriotischen Triumphmusiken, die damals Konjunktur hatten⁹⁸ und zu deren Vorbildern auch der *Kaisermarsch* zählte. Dass sich Debussy für den Luther-Choral als Klangsymbol der deutschen Aggressoren entschied,⁹⁹ könnte als Anspielung auf den „Missbrauch“ dieser Melodie seit Wagner gedeutet werden. Auf diese Weise vermochte Debussy den patriotischen Dienst, den man von Künstlern im Krieg erwartete, mit dem persönlichen ästhetischen Feldzug zu verbinden, den er selbst bereits lange vor 1914 gegen den Einfluss Wagners auf die französische Musik begonnen hatte.¹⁰⁰ Dabei verzichtete Debussy auf das naheliegende Mittel einer Verzerrung der Chormelodie, die er als „trotz allem schön“¹⁰¹ bezeichnete. Nach einem friedlich-pastoralen A-Teil zitiert er im bewegten Mittelteil (*Sourdement tumultueux*) die Grundgestalt des Chorals (T. 79 in Es-Dur: „lourd“) im Kontext einer harmonikalen Umgebung (es-Moll), in der sie sogleich als störender, feindselig-bedrohlicher Fremdkörper erkennbar wird (vgl. Notenbeispiel 6). Das technische Verfahren der Juxta- und Superposition scharf kontrastierender Materials weist voraus auf die Zitat-Collagen¹⁰² des späteren 20. Jahrhunderts. Ähnlich wie bei Mendelssohn und Liszt entfaltet die Zitattechnik auch bei Debussy ihr kreatives Potenzial, indem sie den Komponisten zum Experiment mit neuartigen, zukunftsweisenden Strukturprinzipien anregt.

95 Siehe Tobias Robert Klein, „Wartburg-Mythos und biblisches Mysterium. Nationale und religiöse Identitätsbildung im Werk von August Bungert“, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Schliengen 2001, S. 346–358 und Linda Maria Koldau, „Träger nationaler Gesinnung: Luther-Oratorien im 19. Jahrhundert“, in: *Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis*, hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner u. a., Essen 2006, S. 55–84.

96 Siehe Kurzke, S. 194 f., und Michael Fischer, „Militarisierte Hymnologie. Das Lutherlied ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ im Ersten Weltkrieg“, in: *KmJb* 94 (2010), S. 93–102.

97 Siehe Jurjen Vis, „Debussy and the War. Debussy, Luther and Janequin. Remarks on part II (*Lent. Sombre*) of ‚En blanc et noir‘“, in: *Cahiers Debussy* 15 (1991), S. 31–50.

98 Alexander Glasunow etwa komponierte 1914 *Paraphrases sur les hymnes des nations alliées* op. 96. Zu Max Regers *Vaterländischer Ouvertüre* siehe unten.

99 „Vous verrez ce que peut ‚prendre‘ l’hymne de Luther pour s’être imprudemment fourvoyé dans un ‚Caprice‘ à la française. Vers la fin, un modeste carillon sonne une pré-Marseillaise“. Brief Debussys an Jacques Durand vom 22.07.1915, in: Claude Debussy, *Lettres à son éditeur*, Paris 1927, S. 138.

100 Diesem Zweck diene auch das karikierende *Fristan*-Zitat in *Golliwogg's Cake-walk* aus dem Klavierzyklus *Children's Corner* (1908).

101 „[...] c’est devenu encore plus clair et nettoie l’atmosphère des vapeurs empoisonnées qu’a répandues, pendant un instant, le choral de Luther, ou plutôt ce qu’il représente, car il est tout de même beau.“ Brief Debussys an Jacques Durand vom 05.08.1915, in: Debussy, S. 142 f.

102 Die Komposition enthält mutmaßlich weitere, bislang nicht identifizierte Zitate oder Anklänge an modale Choräle und Lieder (T. 18 und T. 34). Außerdem ist sie überschrieben mit einem literarischen Zitat aus François Villons *Ballade contre les ennemis de la France*.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 78-82) features a piano accompaniment with a bass line marked 'lourd' and 'p poco marcato', and a vocal line marked 'pp'. The second system (measures 83-88) continues the piano accompaniment with 'pp' and 'p poco marcato' markings, and the vocal line with 'plaintif (un peu en dehors)'. The piano part in the second system includes markings for 'rude' and 'sempre pp'.

Notenbeispiel 6: Claude Debussy, *En noir et blanc*, 2. Satz, T. 78–88

4. Die schwierige Rezeption der instrumentalen Zitatkompositionen

Angesichts der aufgezeigten kulturhistorischen Relevanz, der semantischen Variabilität und des strukturellen Innovationspotenzials instrumentaler Zitate von politischen und religiösen Liedern stellt sich die Frage, weshalb dieses Phänomen und die meisten der mit ihm verbundenen Kompositionen im Konzertsaal ebenso wie in der Forschung bislang vergleichsweise wenig Beachtung gefunden haben.

Zur Erörterung dieser Frage sei noch einmal auf das Beispiel von Mendelssohns *Reformationssymphonie* zurückgegriffen. Dass dieses ambitionierte Werk keinen unmittelbaren Erfolg hatte, ist zweifellos auf viele, zum Teil eher zufällige Ursachen zurückzuführen: Für seinen ursprünglichen Zweck, die Berliner Reformationsfeier, wurde es nicht rechtzeitig fertig. Unmittelbar nach seinem Abschluss brach Mendelssohn zu einer großen Bildungsreise auf, die ihn primär durch katholische, zudem der Vokalmusik zugeneigte Gebiete führte. Die Uraufführung erfolgte erst bei einem der drei Benefizkonzerte, die Mendelssohn Ende 1832 im Zusammenhang mit seiner Bewerbung um die Leitung der Berliner

Singakademie gab. Das Scheitern dieser Bewerbung hatte freilich nichts mit der Symphonie zu tun, die nach Mendelssohns eigenem Eindruck vom Publikum relativ positiv aufgenommen worden war.¹⁰³

Das Presseecho des Konzerts lässt jedoch erkennen, weshalb Mendelssohns ungewöhnliches Werk auch im deutsch-protestantischen Raum auf Skepsis stieß. Mehrere Rezensenten bemängelten, das Werk habe streckenweise nicht den im Titel angekündigten festlichen Charakter¹⁰⁴ – eine zutreffende Beobachtung, deren negative Bewertung freilich zeigt, dass das religionsgeschichtliche Programm des Werks nicht allen unmittelbar einleuchtete. Gegen dieses Programm wiederum erhob Ludwig Rellstab grundsätzliche Einwände: „[...] es kann niemals die Aufgabe der Musik seyn, eine Begebenheit[,] die der reinen Welt des Gedankens fast allein angehört, auf sinnliche Weise darzustellen. Ihr ist nur die Welt der Gefühle geöffnet, und in dieser wieder entbehrt sie und soll sie aller bestimmteren, näheren Bezeichnungen entbehren“¹⁰⁵. Der junge Komponist habe sich zu stark durch Adolf Bernhard Marx’ „verkehrtes“ Bestreben „influieren“ lassen, in einem „Musikstück einen bestimmten Gang verständiger Gedanken“ darzustellen. Die Folge seien Mängel bei der „melodischen Erfindung“ und bei der Form (kein „klares Hervortreten und Gliedern der Theile“). Rellstabs Hinweis auf Marx macht deutlich, dass eine programmatische Konzeption im deutschen Musikdiskurs um 1830 keineswegs durchgängig abgelehnt wurde. Marx, der in den späten 1820er Jahren einen starken Einfluss auf den jungen Mendelssohn ausübte, vertrat bei seinen hegelianisch gefärbten Beethoven-Exegesen die Überzeugung, ein großes Instrumentalwerk solle eine bestimmte Idee ausdrücken.¹⁰⁶ Daher rechtfertigte er auch Beethovens Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg* einschließlich der Hymnenzitate.¹⁰⁷ Das Orchester habe dabei ein „Höheres oder Reicherer auszusprechen, als das rein Subjektive“¹⁰⁸. In ähnlicher Weise stuften auch andere Theoretiker die Symphonie als „Ausdruck der Empfindung einer ganzen Menge“ (Heinrich Christoph Koch), „Gemeinsprache der Völker“ (Hans Georg Nägeli) und eine „Art Volksrepräsentation“ (Gottfried Wilhelm Fink) ein.¹⁰⁹ Nachdem sich Beethoven in seiner neunten Symphonie an die ganze Menschheit gewandt hatte, lag es nahe, diese große öffentliche Gattung auch zur Stärkung der Identität bestimmter nationaler, sozialer oder konfessioneller Gruppen einzusetzen.

Dem entgegen stand jedoch die später als „Idee der absoluten Musik“ bezeichnete Autonomieästhetik, die E. T. A. Hoffmann 1810 in seiner berühmten Rezension von Beethovens 5. Symphonie paradigmatisch formuliert hatte. Demnach schließt die Instrumentalmusik dem Hörer ein „unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbar Gefühle zu-

103 Siehe Mendelssohns Brief an Charlotte und Ignaz Moscheles vom 08.01.1833, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, hrsg. von Uta Wald, Kassel u. a. 2010, S. 99.

104 *AmZ*, 09.01.1833, Sp. 22, und *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 23.11.1832, S. 187 f.

105 Ludwig Rellstab in: *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 23.11.1832, S. 187 f.

106 Zu Adolf Bernhard Marx’ Einfluss auf Mendelssohn siehe Thomas Christian Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart 1996, S. 60–72, und Judith Silber Ballan, „Marxian Programmatic Music. A Stage in Mendelssohn’s Musical Development“, in: *Mendelssohn Studies*, hrsg. von R. Larry Todd, Cambridge 1992, S. 149–161.

107 Adolf Bernhard Marx, „Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache“, Teil 2, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, 19.05.1824, S. 175.

108 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, Leipzig 1847, S. 414.

109 Zitiert nach Wolfram Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3/1), Laaber 2002, S. 29 und 32 f.

rückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.“¹¹⁰ Der Versuch, „bestimmbare Empfindungen oder gar Begebenheiten darzustellen“, bedeutete für Hoffmann ein völliges Verkennen des „eigentümlichen Wesens“ der Musik. Umso mehr musste dies für ein Werk gelten, das durch Zitate präexistenter Melodien Bezug auf einen aktuellen politischen oder religiösen Konflikt nahm.¹¹¹

Tatsächlich war es vor allem dieser ästhetische Purismus, also das Bemühen, die Instrumentalmusik von „außermusikalischen“ Gehalten und Funktionen „rein“ zu halten, und nicht etwa eine religiös motivierte Tabuisierung von Chorälen im „weltlichen“ Konzertsaal,¹¹² der eine unvoreingenommene Rezeption von Mendelssohns *Reformationssymphonie* behinderte. Die Überzeugung, ein programmatisches Musikstück müsse „auch selbstständig ohne diesen fremden Kommentar bestehen und zu verstehn seyn“, wurde nicht nur von Rellstab vertreten, sondern offenbar auch von Mendelssohns Freund Julius Rietz, der die Symphonie 1837 in Düsseldorf ohne Nennung des Titels aufführte.¹¹³ Kurz darauf distanzierte sich Mendelssohn selbst von seiner Komposition und untersagte weitere Aufführungen und die Publikation¹¹⁴ mit der Begründung, ihre „Grundgedanken“ seien „mehr durch das was sie bedeuten als an und für sich interessant“¹¹⁵. Diese Wendung steht in Zusammenhang mit einer generellen Akzentverschiebung der Ästhetik Mendelssohns, der sich in den 1830er Jahren von Marx löste und mehr zur absoluten Musik neigte.¹¹⁶ Indes könnten auch der Erfolg von und die Kontroverse um Meyerbeers *Huguenots* und dessen Choralzitat, das Mendelssohn offenbar ähnlich kritisch beurteilte wie Schumann,¹¹⁷ dazu beigetragen haben, dass er sein ambitioniertes Jugendwerk bis zu seinem Tod weder aufführte noch überarbeitete.

Auch die weitere Rezeption der *Reformationssymphonie* stand im Schatten der Autonomieästhetik: Als das Werk 1868, auf dem Höhepunkt des musikalischen Parteienstreits, endlich gedruckt wurde, konnte gerade die konservative, klassizistische Partei, die sich in Leipzig primär auf Mendelssohn berief, wenig damit anfangen: Im Gewandhaus wurde es

110 E. T. A. Hoffmann, „Rezension von Beethovens Symphonie c-Moll (1810)“, zitiert nach ders., *Schriften zur Musik. Singspiele*, hrsg. von Hans-Joachim Kruse, Berlin und Weimar 1988, S. 23.

111 Die damals beliebten Battaglien bezeichnete Hoffmann ebd. als „lächerliche Verirrungen“, die „mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen“ seien.

112 Diese ältere Position findet sich in der *AmZ*, 04.03.1801, Sp. 403, in einer anonymen Rezension der Symphonie op. 2 von Johann Anton André, dem man empfahl, „die Beweise seiner Kenntnisse im Kirchenstyle an einem schicklichern Orte zu zeigen“ als im Trio eines „hüpfenden Menuetts“, womit er „das Heiligste und Gemeinste durch einander“ werfe. Auch Mendelssohns Vater Abraham war der Ansicht, mit „dem Choral“ sei „nicht zu spaßen“ (Brief vom 28./30.02.1835, GB-Ob, Ms. M. D. M. c. 34, fol. 36f, zitiert nach Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Göttingen 2003, S. 187).

113 Vgl. Dinglinger, S. 131.

114 „Die Reformation-Symphonie kann ich gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen, als irgend eines meiner Stücke; soll niemals herauskommen“. Brief an Julius Rietz vom 11.2.1838, zitiert bei Max Friedländer, „Ein Brief Felix Mendelssohns“, in: *VfMw* 5 (1889), S. 484. In einem Brief an Franz von Piątkowski vom 26.06.1838 (zitiert ebd., S. 483) weigerte sich Mendelssohn, diesem die Partitur der Symphonie zur Verfügung zu stellen.

115 Brief Mendelssohns an Julius Rietz vom 23.4.1841, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1833–1847*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1899, S. 282 f.

116 Vgl. Schmidt, S. 247 f. und 331.

117 In einem Brief an Ferdinand Hiller vom 15.07.1838 kritisierte Mendelssohn, „daß die Choräle auf dem Theater obligat werden“, Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874, S. 110.

nur zweimal gespielt und dann erst wieder 1917 zum Reformationsjubiläum.¹¹⁸ In einer ausführlichen Rezension der Partitur kritisierte Hermann Deiters „das zu deutliche Vorwalten einer Idee zum Nachtheil der Form“¹¹⁹. Zugleich bemühte er sich nachzuweisen, dass der Choral ein „organischer Bestandtheil“ des Finales sei, denn „ein symbolisches Hineinverflechten desselben, wobei er gleichsam eine ausserhalb der Musik liegende Idee dargestellt hätte [...] (etwa wie dies später durch Meyerbeer geschah), würden wir nicht als künstlerisch bezeichnen können“.¹²⁰ Die Wirkung der Symphonie, die im Übrigen „durchaus als Gelegenheitswerk betrachtet sein will“, sei „eine rein musikalische, keineswegs symbolische [...]. Jedenfalls ist jeder Gedanke an eine kirchliche oder gar konfessionell-tendentöse Musik völlig fern zu halten“¹²¹.

Dass eine solche Sicht in der deutschen Musikpublizistik keineswegs singulär war, dokumentiert folgender Kommentar zu einer Ouvertüre von Henri Vieuxtemps, die – nach dem Vorbild Webers – mit der belgischen Nationalhymne schließt und dadurch bei einem Leipziger Rezensenten die „leise Ahnung“ weckte, der Komponist habe „ein Stück belgischer Revolution“ musikalisch illustrieren wollen: „Ist dem so, dann kann dem Patrioten Vieuxtemps das nachgesehen werden; dem Musiker Vieuxtemps aber möchten wir vor die Augen rücken, daß es immer mißlich ist, die Kunst zur Arena für den demonstrativen Patriotismus zu machen, und daß die Schilderung einer Revolution sich in einem Buche wohl ganz gut liest, aber in Töne gekleidet sich nur sehr unvortheilhaft anhört.“¹²²

Dass diese an Hoffmann anknüpfende Haltung bis weit ins 20. Jahrhundert weiterwirkte, zeigt die Einschätzung von Carl Dahlhaus, der mit der Gattung Symphonie verbundene „Anspruch auf Monumentalität“ sei von Mendelssohn in der *Reformationssymphonie* „durch Mittel erfüllt worden, die nicht der Gattungstradition entsprachen [...]“. (Ein feste Burg³ zu zitieren, ist eher in einer Ouvertüre am Platz als in einer Symphonie, die dadurch zur überdimensionalen Ouvertüre gerät.)¹²³ Dahlhaus lässt offen, ob er mit seinem Pochen auf die „Reinheit der Gattung“ lediglich eine historische Position referiert oder diese auch selbst teilt. Sein gattungsgeschichtlicher Befund dürfte weitgehend zutreffen, wenngleich vor allem außerhalb des deutschen Raums durchaus einige Symphonien mit Zitaten weltanschaulicher Lieder entstanden. Dass Dahlhaus das Programm von Berlioz' *Symphonie fantastique* für einen weniger gravierenden Traditionsbruch hält als Mendelssohns Zitate, entspricht ganz der Logik der von Dahlhaus selbst emphatisch vertretenen „Idee der absoluten Musik“: Mithilfe der Choralzitate erzählt Mendelssohn nicht nur eine Geschichte, sondern ergreift auch Partei in einem, wie der Kulturkampf zeigen sollte, noch keineswegs überwundenen Konflikt und mutet damit der Instrumentalmusik eine bekenntnishaft, propagandistische Funktion zu. Eine solche Funktionalisierung wurde jedoch von Dahlhaus und vielen anderen Musikforschern der Nachkriegs-Bundesrepublik abgelehnt vor dem Hintergrund des ideologischen Missbrauchs der Künste im Dritten Reich sowie in

118 Am 29.10.1868 und 27.11.1873 unter Carl Reinecke und am 01.11.1917 unter Arthur Nikisch. Am 18.06.1868 wurde das Werk im Leipziger Stadttheater gespielt unter Julius Rietz.

119 Hermann Deiters, „Recension“, in: *AmZ*, 28.10.1868, S. 350.

120 Ebd., 04.11.1868, S. 357.

121 Ebd.

122 Eduard Bernsdorf, Leipziger Konzertkritik in: *SmW*, 20.1.1865, S. 99.

123 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980, S. 128.

der Auseinandersetzung mit der Konzeption politisch engagierter Musik, die damals von marxistischen Fachkollegen in beiden Teilen Deutschlands vertreten wurde.¹²⁴

Ebenso wie diese Haltung die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit politischen und religiösen Liedzitate in der Instrumentalmusik lange gehemmt hat,¹²⁵ trug die während des 19. Jahrhunderts stetig zunehmende Dominanz der Autonomieästhetik dazu bei, dass der um 1830 in der Luft liegenden Idee einer bekenntnishaften Instrumentalmusik, die zur Stärkung einer Gruppenidentität beiträgt, ohne auf künstlerischen Anspruch zu verzichten, im deutschen Raum frühzeitig der Wind aus den Segeln genommen und stattdessen die Abschirmung der „reinen Instrumentalmusik“ von zeitgenössischen weltanschaulichen und politischen Debatten vertieft wurde. Diese Entwicklung betrifft keineswegs nur Mendelssohn; auch Liszt und Wagner distanzieren sich später von ihren instrumentalen Kompositionen über *Ein feste Burg*.¹²⁶ Wagner vertrat seit *Oper und Drama* (1850) die Ansicht, dass allein mythologische, von einem konkreten historischen Kontext und seinem nationalen oder lokalen Kolorit losgelöste Stoffe zur Darstellung des „Reinmenschlichen“ geeignet seien;¹²⁷ seine Hinwendung zu derartigen Stoffen – mit Ausnahme der *Meistersinger* – entsprang wohl auch dem Kalkül, dass sie seinen Werken eine größere Aussicht auf überzeitliche Geltung boten als tagespolitisch gefärbte Sujets.¹²⁸ Der Aufforderung des Verlags C. F. Peters, „den für unsere Nation so unvergleichlich ruhmvollen Ereignissen“ von 1870/71 nach dem *Kaisermarsch* auch noch „etwa eine Sinfonie“¹²⁹ zu widmen, folgte er nicht. Bei Liszt lässt sich in seinen Weimarer Werken der 1850er Jahre eine deutliche Rücksichtnahme auf die deutsche Skepsis gegenüber als „Fremdkörpern“ empfundenen politisch konnotierten Zitaten erkennen: So beließ er es in seiner Symphonischen Dichtung *Héroïde funèbre*, die aus dem Entwurf der „Revolutionssymphonie“ hervorging, bei einer kurzen Andeutung eines Signalmotivs aus der *Marseillaise* und verzichtete in *Hungaria* ganz auf Liedzitate. Bei der Umwandlung des *Album d'un voyageur* in die *Années de Pèlerinage* ersetzte er das auf einen Arbeiteraufstand bezogene und von entsprechenden Liedern geprägte Eröffnungsstück *Lyon* durch *La Chapelle de Guillaume Tell*, das zwar choralhafte modale Wendungen, aber keine Zitate enthält.¹³⁰

124 Siehe Anne Shreffler, „Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History“, in: *The Journal of Musicology* 20 (2003), S. 498–525, und Mathias Hansen, „Carl Dahlhaus und das Politische“, in: *Musik & Ästhetik* 12 (2008), Heft 47, S. 5–18.

125 Dass sich die deutsche Musikforschung nach 1945 aufgrund ihrer politisch bedingten Präferenz für die Autonomieästhetik schwer mit Zitaten tat, wurde unlängst auch hervorgehoben von Matthias Tischer, „Zitat – ‚Musik über Musik‘ – Intertextualität: Wege zu Bachtin. Vers une musique intégrale“, in: *Musik & Ästhetik* 13 (2009), Heft 49, S. 55–71.

126 Brief Liszts an den Verlag Hofmeister vom 16.09.1869, Faksimile in: *Tradition und Gegenwart. Festschrift zum 150jährigen Bestehen des Musikverlages Friedrich Hofmeister*, Leipzig 1957, S. 33, und Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 598 (Eintrag vom 10.09.1880).

127 Siehe Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, S. 161 ff. und 199 ff.

128 Noch 1882 äußerte Wagner gegenüber Jan Bołos Antoniewicz, er könne lokale und nationale Motive „nicht brauchen. Man muß aus sich heraus in die Welt und nicht aus der Welt in sich hinein!“. Zitiert nach Musiol, S. 27 f.

129 Brief von C. F. Peters an Wagner vom 22.03.1871, D-LEsta, Musikverlag C. F. Peters, Nr. 5029, Bl. 388.

130 Brahms wiederum hat sich zu seinen (oft mit einer privaten Botschaft verbundenen) Zitaten kaum geäußert, auch nicht dazu, weshalb er in der Durchführung des Kopfsatzes seiner 1. Symphonie einen Ausschnitt aus dem Choral *Ermuntre Dich, mein schwacher Geist* zitierte.

Das Verfahren der Neukomposition „choralhafter“ Themen¹³¹ erwies sich als ein sehr erfolgreicher Weg, um die im Zeitalter einer kunstreligiösen „Metaphysik der Instrumentalmusik“¹³² durchaus erwünschte sakrale Aura und die dem Choral zugeschriebene „Reinheit“¹³³ zu evozieren, ohne durch den Verweischarakter konkreter Zitate eine das Autonomiegebot verletzende weltanschauliche Stellungnahme abgeben zu müssen. Dieser Weg wurde von Mendelssohn in verschiedenen instrumentalen Gattungen,¹³⁴ von Wagner in der *Tannhäuser*-Ouvertüre und ab ca. 1850 von diversen Komponisten besonders in Symphonien gewählt, unter anderem von Liszt (*Berg-Symphonie*), Anton Rubinstein (Nr. 2 „Océan“), Brahms (Nr. 1) und Anton Bruckner.¹³⁵ Dabei konnte man sich auch auf Beethoven berufen, der in seiner *Sinfonia pastorale* und seinem Streichquartett op. 132 choralhafte Episoden in ähnlicher Weise eingesetzt hatte wie zuvor in der *Eroica* charakteristische Wendungen französischer Revolutionsmusik, aber keine direkten Zitate wie in *Wellingtons Sieg*.

Erfolg hatten Instrumentalwerke mit politischen und religiösen Liedzitaten,¹³⁶ abgesehen von dem Sonderfall der Totensequenz *Dies irae*, vor allem dann, wenn sie entweder der Gattungskonvention von Battaglia oder Festouvertüre entsprachen, wie *Wellingtons Sieg* und Tschaikowskys *Ouvertüre 1812*, oder in einem klaren programmatischen Handlungskontext standen, wie der Choral *Crux fidelis* in Liszts *Hunnenschlacht*, oder ein aktuelles Emanzipationsbedürfnis artikulierten, wie der Hussitenchoral in Smetanas *Tabor* und *Blaník*. In allen drei Fällen rechnete man freilich von vornherein nur mit der Sympathie einer bestimmten Gruppe, also der Anhänger der Fortschrittspartei bzw. der feiernden oder nach Emanzipation strebenden Nation, Konfession oder Klasse. Vor allem im deutschen Raum blieben Instrumentalwerke, die mit Zitaten eine deutliche politische Botschaft verkünden, weitgehend auf besondere Anlässe beschränkt. Ruffs *Vaterlands-Symphonie* etwa geriet nach dem Achtungserfolg, den sie im Kontext der deutschen Einigungskriege erzielt hatte, sehr schnell in Vergessenheit; bei seinen späteren Gattungsbeiträgen griff Raff zwar weiterhin auf programmatische, nicht jedoch auf tagespolitische Aspekte zurück. In der Ausnahmesituation des Ersten Weltkriegs hingegen ließ sich selbst ein so stark in der Autonomieästhetik verwurzelter Komponist wie Max Reger zu einer *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 inspirieren, in der er eine virtuose Tour de force von Zitaten mit kontrapunktischer Verarbeitung und Kopplung vorlegte, um auch auf seinem Feld die allseits beschworene

131 Diese Themen erinnern oft in einzelnen Wendungen an verschiedene Choräle, wie Schmidt, S. 324–327, am Beispiel von Mendelssohns Klaviertrio op. 66 gezeigt hat.

132 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, München und Kassel 1978, S. 62.

133 Siehe Lütteken, S. 22–32.

134 Präludium und Fuge op. 35 Nr. 1; Symphonie Nr. 2 *Lobgesang*, 2. Satz; Cellosonate op. 58, 2. Satz; Orgelsonate op. 65 Nr. 5; Klaviertrio op. 66, 4. Satz. Siehe Koch, passim.

135 Siehe Werner Braun, „Romantische Klavierchoräle“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 8 (1985), S. 119–142; Reinhard Kapp, „Lobgesang“, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan*, hrsg. von Joseph Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 241–249; Ludwig Finscher, „Choräle ohne Worte“, in: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, hrsg. von Wilhelm Seidel, Leipzig 2004, S. 273–285, und Hans-Joachim Hinrichsen, „Jenseits des Historismus. Fuge und Choral in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys“, in: *„Zu groß, zu unerreichbar“. Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, hrsg. von Anselm Hartinger u. a., Wiesbaden 2007, S. 99–119.

136 Einen anderen Fall, auf den hier nicht eingegangen wird, bilden Zitate weltanschaulich neutraler Volkslieder, wie sie in vielen „national“ gefärbten Instrumentalwerken verwendet wurden (z. B. in Gades 1. Symphonie).

deutsche Überlegenheit zu demonstrieren.¹³⁷ Dass er dabei auf religiöse und patriotische Lieder zurückgriff, unterstreicht einmal mehr den engen Zusammenhang dieser Zitatgenres, der in der vorliegenden Untersuchung deutlich wurde.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass Zitate politischer und religiöser Lieder in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts sowohl kultur- als auch kompositionsgeschichtlich von Bedeutung sind:

- Anhand des Luther-Chorals *Ein feste Burg* wurde gezeigt, wie das Zitat ein und desselben Lieds auch und gerade ohne Worte ganz unterschiedliche Botschaften vermitteln kann: Je nach dem kulturellen Kontext steht es für den Protestantismus, religiöses Märtyrertum, soziale Emanzipation oder deutschen Nationalismus. Ebenso variieren die Funktionen der den Choral zitierenden Werke von feierlichem Gedenken über Nachzeichnung eines Programms und Evokation von historischem Kolorit bis zu persönlichem Bekenntnis, Darstellung einer weltanschaulichen Idee und Ausdruck von Solidarität oder Abneigung.
- Zugleich wurde deutlich, dass Liedzitate die Komponisten vielfach zu Experimenten mit innovativen Strukturmerkmalen inspirierten: Inszenierung und Transformation eines (Leit-)Themas; Erweiterung der „per aspera ad astra“-Dramaturgie, zyklische Verklammerung der Sätze, teleologische Werkstruktur, Antizipation der Collage-Technik.

Die kulturgeschichtlichen und satztechnischen Aspekte stehen nicht nebeneinander, sondern bedingen sich gegenseitig.¹³⁸ Die weltanschauliche Botschaft des Werkes wird erst durch eine strukturelle Analyse des Umgangs mit den Zitaten, ihrer Modifikation und ihres werkimmanenten Kontexts voll ersichtlich. Die Komponisten wagten formale Experimente, um eine solche Botschaft zu vermitteln. Später griffen sie auf die dabei entwickelten Strukturmodelle auch in Werken ohne Zitate zurück. Der Beitrag zeigt damit auch, dass sich kulturgeschichtliche und werkanalytische Perspektive nicht gegenseitig ausschließen, sondern gerade ihre Verbindung zu neuen Erkenntnissen führen kann.

137 Siehe Rainer Cadenbach, „Max Regers ‚Vaterländische Ouvertüre‘ op. 140 als Paradebeispiel deutscher Musik“, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2004, S. 422–446.

138 In diesem Ergebnis liegt ein Unterschied zu Hermann Danusers Konzept der „Weltanschauungsmusik“, das zwar ebenfalls strukturelle und inhaltliche Aspekte fokussiert, deren Verhältnis jedoch als „Paradox einer doppelten, autonomie- und heteronomieästhetischen Begründung“ deutet, Danuser, S. 35.

Shin-Hyang Yun (Berlin)

Überlegungen zu kultur- und genderspezifischen Aspekten bei Younghi Pagh-Paan*

Neben dem künstlerischen Schaffen des koreanischen Exilkomponisten Isang Yun bildet das Schaffen der ebenfalls aus Korea stammenden Komponistin Younghi Pagh-Paan einen bemerkenswerten Gegenstand für die Forschung über die asiatische ‚Diaspora‘¹ der Nachkriegszeit. Pagh-Paan, 1945 geboren, siedelte 1974 von Korea nach Deutschland über, zunächst um zu studieren. Nach dem Abschluss des Studiums 1979 an der Freiburger Musikhochschule blieb sie jedoch in Europa. Nach langjähriger Tätigkeit als freischaffende Komponistin wurde sie im Jahr 1994 als Professorin im Fach Komposition an die Hochschule für Künste Bremen berufen.

In den jüngsten Studien zu Pagh-Paan wird nicht selten der Aspekt des Feminismus angesprochen. Bezüglich der Untersuchungsmethoden gehen diese jedoch meist über Aussagen der Komponistin bzw. kompositionstechnische Analysen der Werke nicht hinaus.² Unbeantwortet bleiben dabei die Fragen, in welcher Weise sich das Selbstverständnis der Komponistin im kompositorischen Konzept widerspiegelt und in welchem soziokulturellen Kontext dieses steht. Die vorliegende Arbeit geht vorrangig diesen Fragen nach.

Im ersten Teil wird zunächst das künstlerische Konzept Pagh-Paans der 1980er Jahre und seine kompositionstechnische Grundlage skizziert. Die Verfasserin ist sich des Problems der musikalischen Analyse bei Werken, die auf außermusikalischen – kultur- oder genderspezifischen – Sujets basieren, durchaus bewusst.³ Dennoch werden im zweiten Teil werkanalytische Anmerkungen vorgenommen, um einen Einblick in die Verwendungsweise solcher Sujets bei Pagh-Paan zu geben. Die ausgewählten Werke *Flammenzeichen* (1983) für Frauenstimme allein mit Schlaginstrumenten und *Nim* [Geliebte] (1986/87) für Großes Orchester stellen das Konzept jener Jahre in besonderer Art und Weise dar. Dabei werden die Merkmale hervorgehoben, die für den konzeptionellen Bezugsrahmen der Werke kennzeichnend sind. Im dritten Teil soll versucht werden, diese Kennzeichnungen unter den kultur- und genderspezifischen Aspekten zu beleuchten.

* Diese Studie wurde von der NFK (Nationale Forschungstiftung Korea) unterstützt (KRF-2008-327-G00012).

1 Vgl. zum Begriff der ‚Diaspora‘ Ruth Meyer, *Diaspora – Eine kritische Bestimmung*, Bielefeld 2005, S. 157. Wie Meyer bemerkt, sind „die Wertungen der Lebenswirklichkeiten der Menschen in der Diaspora so vielfältig und heterogen wie diese Lebenswirklichkeiten selbst“. Die Lebenslage von Younghi Pagh-Paan unterscheidet sich jedenfalls von der der Emigranten, die von Anfang an zwecks Arbeit übersiedelten.

2 Zum Beispiel In-Sŏn Shin, „Cross-cultural Study on Pagh-Paan, Younghi – Analysis of Orchestral Work *Sori*“, in: *Ŭmak Yiron Yoŭngu* 7 (2002), S. 63–81.

3 Zu diesem Thema siehe z. B. Kordula Knaus, „Begriffslose Kunst und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse“, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Regensburg 2010, S. 170–182.

1. *Kompositionen, die auf dem Sujet ‚Erde‘ basieren*

Bei *Mannam* [Begegnung] (1977) für Klarinette und Streichtrio verwendete Pagh-Paan Teile eines Gedichtes der koreanischen Dichterin Sa-Im-Dang Sin aus dem 16. Jahrhundert, das von der Sehnsucht nach der Mutter handelt. Wurde in diesem Stück der Kulturschock angesprochen, so kommt ihr Bewusstsein als Frau im Einführungstext zum Donaueschinger Auftragswerk *Sori* [Klang] (1979) für großes Orchester erstmals zur Sprache. Bemerkenswert ist, dass dieses genderspezifische Bewusstsein gleichwohl mit ihrem kulturellen Bewusstsein verknüpft ist. Das Sujet ‚Erde‘, auf dem einige Werke der 1980er Jahre basierten, spiegelt ein solches Bewusstsein in angemessener Weise wider.

Die Hingabe Pagh-Paans an das Sujet ‚Erde‘ begann allerdings nicht erst in den 1980er Jahren, sondern schon viel früher. Der Roman *To-Si* [Erde] (1969–1995) der renommierten koreanischen Schriftstellerin Kyung-Ri Park hat die junge Pagh-Paan tief beeindruckt und übte einen starken Einfluss auf ihr späteres künstlerisches Schaffen aus.⁴ Eine direkte Anregung für ihr kompositorisches Konzept bekam sie durch das Gedicht *Liebesgedicht an die Erde* des Lyrikers Byöng-Lan Mun.⁵ Die Verse des Gedichtes, die im Einführungstext zum Orchesterstück *Nim* (1986/87) übersetzt wurden, lauten wie folgt:⁶

Ich bin Erde
 Ich liege hingestreckt, leere Erde.
 Wer durchpflügt mir das Herz?
 Wer rammt in meine Brust den Pfahl?
 [...]
 Nach dem Vorüberstampfen der Strohschuhe
 nach dem Aufstampfen der Lederstiefel
 nach dem Vorbeirollen zähneknirschender Tanks
 bin ich immer wieder der Erde schmerzender nackter Leib.

Der Dichter fasst die Erde stellvertretend als den Leib des koreanischen Volkes auf, der in der Geschichte unter der Herrschaft der Außenwelt gelitten habe. Bezogen auf die Gegenwart symbolisiert dieser die politisch linke Volksmasse ‚Minjung‘.⁷ Die Erde wird zwar mit dem lyrischen Ich gleichgesetzt, beinhaltet als Teil dieser Gruppe zugleich aber einen kollektiven Charakter. Die Auffassung des Dichters von der Erde lässt sich mit der Yin-Yang-Symbolik der ostasiatischen Philosophie entziffern: Die Erde symbolisiert die Weiblichkeit und wird gleichwohl als ursprünglicher Ort aller Lebewesen begriffen, zu dem diese nach dem Tod zurückkehren.

Zu den Stücken, die sich auf das Sujet ‚Erde‘ beziehen, zählen *Noül* [Sonnenuntergang] (1984/85) für Viola, Cello, Kontrabass, *Hwang-To/Gelbe Erde* (1988/89) für gemischten

4 Dieser Roman, dessen Entstehung sich über 26 Jahre erstreckte, spiegelt anhand des Schicksals einer Frau den Prozess der koreanischen Modernisierungsgeschichte wider, deren Anfänge durch die japanische Kolonialisierung geprägt sind. Er kann auch als Autobiographie der Schriftstellerin Park aufgefasst werden.

5 Mun war ein oppositioneller Regionaldichter aus Kwangju, wo im Jahr 1980 ein großer Aufstand gegen die Militärdiktatur stattfand. Das Gedicht gehört zu Muns gleichnamiger Gedichtsammlung.

6 Byöng-Lan Mun, *Tang üi Yönga* [Liebesgedicht an die Erde], Seoul 1981, übersetzt von Younghi Pagh-Paan und Klaus Huber, Einführung zum Werk *Nim* für großes Orchester (1986/87), in: Younghi Pagh-Paan, *Nim*, München 1987, S. b.

7 Das Wort Minjung soll im koreanischen soziokulturellen Kontext verstanden werden. Vgl. hierzu: *South Korea's Minjung Movement: The Culture and Politics of Dissidence*, hrsg. von Kenneth M. Wells, Honolulu 1995.

Chor, Solo, und neun Instrumentalisten sowie *Nim* für großes Orchester. Während die Komponistin in *Noül* nach einem warmen Klang der Erde suchte, sollte das Stück *Hwang-To/Gelbe Erde* den Schrei der Erde ausdrücken. In diesem letzten Stück wurden drei Gedichte aus der gleichnamigen Gedichtsammlung *Hwang-To* von Ji-Ha Kim vertont, der den oppositionellen Dichterkreis gegen die Diktatur der 1980er Jahre vertrat.⁸ Die Gedichte stellen den Prozess der Zerstörung des Volkes durch die Industrialisierung dar.

2. Kompositionstechnik

Mit westlichen Kompositionstechniken wie der Zwölftontechnik war Pagh-Paan bereits während ihres Studiums in Korea vertraut, andererseits lernte sie damals auch die Grundlage der koreanischen traditionellen Musik kennen. Zur bewussten Besinnung auf diese kam sie jedoch während ihrer Studienzeit in Deutschland, als die Nachkriegsgeneration in Deutschland neue kompositorische Wege suchte. So greift Pagh-Paan zum einen das Klangmerkmal der koreanischen Volksmusik bzw. der ostasiatischen Hofmusik auf, zum anderen setzt sie sich mit der Kompositionstechnik der westlichen Komponisten der (Post-)Moderne auseinander. Zu denen, die Pagh-Paans Schaffen beeinflussten, gehören außer ihrem Lehrer Klaus Huber auch Anton Webern, Olivier Messiaen und Luigi Nono. Darüber hinaus diente auch der koreanisch-deutsche Komponist Isang Yun als Vorbild.

Die von der Komponistin selbst entwickelte Substanz wird als ‚Mutterakkord‘ bezeichnet. Die diese Akkorde konstruierenden Intervalle wechseln innerhalb festgelegter Grenztöne und weisen dadurch eine rotierende Form auf.⁹ Pagh-Paan knüpft zwar dabei an die Reihentechnik an, unterwirft jedoch ihre Komposition keineswegs vorgeordneten Regelsystemen wie bei der seriellen Musik.

Über *Nun* [Schnee] (1979) für 5 Sängerinnen und 18 Instrumentalisten sagt Pagh-Paan, dass das harmonische Feld für sie „einerseits statisch, andererseits in ständigem Fluß begriffen“¹⁰ sei. So rücke „die Klanggestalt dieser Akkordfolgen ganz in die Nähe eines klangfarblichen Phänomens“¹¹. Die rotierende Intervallfolge stiftet also nicht den vertikalen Sinn, sondern ist mit dem Farbsinn verbunden. Wichtig ist dabei die Präsenz eines „in sich schwingende[n] Klangraum[es]“,¹² den die Komponistin zu zeichnen versucht. Weshalb Nicolas Schalz die Gestalt der Mutterakkorde mit einer „Hütte, einem harmonischen Binnenraum“¹³ vergleicht, ist aus diesem Grund verständlich.

Neben der Verwendung der eigens erfundenen Mutterakkorde überträgt Pagh-Paan Eigenschaften der traditionellen – zumal der volkstümlichen – koreanischen Rhythmen in das zeitgenössische westliche Vokabular. Die von Pagh-Paan bevorzugten Rhythmen aus

8 Die Titel der vertonten Gedichte heißen *Feldsphäre*, *Seoul Weg*, und *Regnerische Nacht*. Der erste und dritte Teil des Stückes können in zwei Sprachen gesungen werden, während der mittlere Teil lediglich auf Koreanisch gesungen werden soll. Im Jahr 1989/92 vertonte Pagh-Paan das dritte Gedicht aus derselben Sammlung noch einmal und das Stück wurde Isang Yun zum 75. Geburtstag gewidmet. Sie verwendete diesmal ausschließlich den koreanischen Text.

9 Für eine Abbildung der Mutterakkorde von *Nun* (1979) siehe: *Klangportrait Younghy Pagh-Paan*, hrsg. von Ariadne Westerkamp und Susanne Winterfeldt, Berlin 1991, S. 13.

10 Younghy Pagh-Paan, „Unterwegs: Reflexionen über meine Tätigkeit als Komponistin“, in: *Klangportrait Younghy Pagh-Paan*, S. 43.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Zitiert nach Un-Su Kang, *Untersuchungen der Behandlungen des Schlagwerks in den Kompositionen von Younghy Pagh-Paan*, Dissertation Universität Bremen 2007, S. 171.

Die Form des Stückes sieht wie folgt aus (vgl. Tabelle 1):

Teil (Takte)	Metrik	Tempo
1 (1–65)	2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4	♩ = 72, 60, 72, 88
2 (66–117)	2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8	♩ = 132
3 (118–140)	2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4	♩ = 72, 60, 72, 56
4 (141–190)	3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8	♩ = 96, 108, 96
Epilog (1–37)	3/8, 6/8, 9/8	♩ = 72

Tabelle 1: Form von *Nim* (Die Angaben zur Metrik sind nicht nach ihrem Auftreten in der Partitur geordnet).

Das Stück lässt sich in vier Teile unterteilen, an die sich ein Epilog anschließt. Der in zwei Abschnitte unterteilbare erste Teil und der dritte Teil sind metrisch durch Viertel, der zweite und vierte Teil sowie der Epilog durch Achtel geprägt. Dabei fällt auf, dass der Epilog ausschließlich durch eine Dreiermetrik konstruiert wird. Das schnellste Tempo tritt im ersten Teil, das langsamste Tempo im Epilog auf.

Mittels der fanfarenartigen Quartsprünge von Trompeten und Oboen (*b'-es*) exponiert das Stück von Anfang an den Klang eines Appells. Diese aufsteigende Intervallzelle, die auch in Gestalt eines Tritonus wie in Takt 8 (*b-e*) auftritt und dann in Takt 17 zu den Hörnern weiter transponiert wird, wird auch im letzten Teil fragmentarisch beibehalten. Andererseits bildet diese Intervallzelle in Takt 4 mit einem Tritonus zum *a* einen melodischen Bogen und mündet in den absteigenden Tritonus *a-es*. Ab dem dritten Teil gewinnt die absteigende Quarte bzw. der Tritonus, wie beispielsweise der Tritonus *e-b* in Takt 123, mehr an Gewicht.

Wirkt der Ton *es* wie ein Zentralton, so weisen die Grenzöne des Anfangsakkordes und der Schlussakkorde der drei Teile (vgl. Notenbeispiel 2) – mit Ausnahme des zweiten Teils – einen koreanischen Modus auf (vgl. Notenbeispiel 3).

T.1-7 T.64 T.116 T.138-140 T.190 Epil.T.37

3Okt+5 2Okt+gr.2 3Okt+gr.6 4Okt+gr.7 2Okt+übm.7 4Okt+gr.7

Notenbeispiel 2: Grenzöne des Anfangsakkordes und der Schlussakkorde der drei Teile

Notenbeispiel 3: Kemyôn-Modus auf *es*

Abgesehen davon, dass der Ton *ges* bereits im ersten Akkord des Stückes erscheint, gewinnen die drei Töne *es-as-b* mehr an Gewicht, sodass diese als Bestandteile eines Kemyôn-Modus der traditionellen koreanischen Musik, welcher aus den Tönen *es-(ges)-as-b-des*

besteht, aufgefasst werden können (in der Pentatonik der traditionellen koreanischen Modi treten oft nur drei Töne auf). Erwähnenswert ist weiterhin, dass die Rahmenintervalle im Verlauf des Stückes – insbesondere ab dem dritten Teil – weiträumiger werden.

Für die innere Dynamik des Stückes spielen heterophone Klanggestalten eine wichtige Rolle, die die Spannung zwischen vertikalen und horizontalen Strukturen zuweilen auflockern. Dazu tragen zum Beispiel die polyrhythmischen Elemente der Blechbläser zwischen Takt 28 und Takt 30 oder die ornamentalen Figuren der Holzbläser in Takt 91/92 bei.

Pagh-Paan setzt andererseits die die Farbe erzeugende spezifische Spieltechnik nicht willkürlich, sondern sehr bewusst an bestimmten Stellen ein. Die in Takt 11 und Takt 13 fast unmerklich eintretende Klanggestalt der Eisenchimes und des Schellenbündels wandelt sich in Takt 33 zum geräuschhaften Klang der Blechbläser. Diese Stelle, an der die Klangfarbe verdichtet wird, leitet vom ersten Abschnitt des ersten Teils zum zweiten Abschnitt über und markiert knapp ein Achtel des insgesamt aus 247 Takten bestehenden Stückes.²⁰ Interessanterweise tritt in Takt 35 das schnellste Tempo des Stückes ein.

In den 1980er Jahren herrschte in Korea der Widerstandskampf gegen die Militärdiktatur. Parallel zur Bewegung für Demokratie gab es eine nationalistische Musikbewegung, die durch die sogenannte ‚dritte Generation‘²¹ initiiert worden war. Diese Komponistengruppe war sich vor allem über die zur ‚Dritten Welt‘²² gehörige Identität von Korea bewusst und lehnte die bedingungslose Rezeption der westlichen Avantgarde gezielt ab. Sie bemühte sich darum, ein für ein Land der Dritten Welt geeignetes Vokabular zu finden und eine davon distanzierte eigene Musikkultur aufzubauen. Das bewusste Aufgreifen der koreanischen traditionellen – insbesondere der volkstümlichen – Musik war ein adäquater Prozess solch einer Identitätssuche.²³ Die Nationalismusbewegung der 1980er Jahre in der koreanischen Musik traf nicht zufällig mit der Widerstandsbewegung gegen die Militärdiktatur des Landes zusammen. Der Anspruch auf musikalische Emanzipation der Dritten Welt von der musikalischen Avantgarde des Westens sollte auch dem Anspruch auf Befreiung der durch die Diktatur unterdrückten Volksmasse Minjung nahekommen.

Für Pagh-Paan war das vom Volk erfahrene Leiden jener Jahre eine musikalische Wirklichkeit, und bei *Nim* wird sie orchestral im emphatischen Sinne inszeniert; insbesondere werden durch das spezifische Instrumentarium des Schlagzeugs, das das Stück rhythmisch untermalt, die Bilder des Volkes im kollektiven Sinne evoziert.²⁴ Die aus der koreanischen Bauernmusik übernommene Rhythmik, deren Anteil ab dem dritten Teil zunimmt (vgl. Notenbeispiel 4), wird im Epilog deutlich hörbar (vgl. Notenbeispiel 5).

20 Es sei daran erinnert, dass der phonetische Einsatz in *Flammenzeichen* ebenfalls gemäß der Taktzahl an der durch ein knappes Achtel markierten Stelle des Stückes eintritt.

21 Inzwischen ist dieser Begriff in der koreanischen Musikwissenschaft umstritten. Jedenfalls kann diese zu Pagh-Paan parallele Generation in gewissem Sinne mit der Komponistengeneration der Nachkriegszeit in Deutschland verglichen werden, die aus der 68er Studentenbewegung erwachsen ist.

22 Der Komponist Geon-Yong Lee übernahm bei der Gründung der ‚dritten Generation‘ den Terminus ‚Dritte Welt‘, der freilich die ‚nicht westliche‘ Kultur mit einschließt. Es ist bekannt, dass dieser inzwischen durchaus verpönte Terminus zumindest in den 1980–90er Jahren im Bereich der Weltökonomie einen wichtigen Diskurs bildete. Bezüglich des geteilten Koreas verweist er jedoch auf komplexe wissenschaftliche Standpunkte. Vgl. hierzu: Hans Ulrich Luther, *Südkorea, (k)ein Model für die Dritte Welt? Wachstumsdiktatur und abhängige Entwicklung*, München 1981.

23 Vgl. hierzu So-Young Lee, „Umak in den 1980er Jahren“, in: *Hanguk Hyūnde Yessulsa Deyye 5 [Die Geschichte der koreanischen modernen Künste]* (2005), S. 313–319.

24 Pagh-Paan erwähnte in einem Gespräch mit der Verfasserin, dass sie an bestimmten Stellen das Szenario der Selbstverbrennungen imaginiert habe.

Notenbeispiel 4: *Nim*, T. 149–152

Notenbeispiel 5: *Nim*, Epilog, T. 23–24

Eine solche rhythmische Untermalung, die sich auf den außermusikalischen Bereich richtet, kann mit folgender Äußerung der Komponistin in Verbindung gebracht werden: „Alle Gewalttaten, Unterdrückungen, Greuel des Zeitgeschehens martern das Herz der Erde. Dennoch bleibt sie unerschütterlich, hat den längsten Atem. So wird sie im Gedicht zur Metapher des leidenden Volkes, das seine Trauer, seinen Gram weiterträgt, ausharrt ohne zu vergessen. In diesem Erinnern ist nach unserer Tradition der Keim des Widerstandes beschlossen.“²⁵ Die rhythmischen Fragmente am Schluss des Stückes bringen letztlich den „längste(n) Atem“ der Erde zum Ausdruck (vgl. Notenbeispiel 6).

Notenbeispiel 6: *Nim*, Epilog, T. 37

Im Vergleich zu früheren Werken arbeitet Pagh-Paan bei *Nim* zwar mit relativ schlichten Mitteln, das Stück strebt jedoch, wie Nicolas Schalz zu Recht bemerkt²⁶, keineswegs nach Propaganda. Das sich dem plakativen Klang widersetzende lyrische Element, das im dritten Teil deutlich hörbar wird, verschwindet bis zum Ende des Stückes nicht gänzlich.

25 Pagh-Paan, *Nim*, S. c.

26 Interview der Verfasserin mit Nicolas Schalz, Bremen, am 15.06.2010.

Die in jedem Teil vorkommenden solistischen Gestalten (Violine in T. 40–43, Altflöte in T. 136–140, Piccolo in T. 181–183), die dann im Epilog von den Holzbläsern hervorgehoben werden, sind ein Indiz dafür.

4. Flammenzeichen für Frauenstimme allein mit Schlaginstrumenten (1983)

Auf der Suche nach einem Text für ein Gesangsstück, veranlasst durch einen Auftrag der Musikfrauen e. V. Berlin, regte die Geschichte der durch die Nazidiktatur hingerichteten Widerstandsgruppe Weiße Rose die Komponistin an. In den Flugblättern dieser Gruppe, die bei der Widerstandsbewegung verteilt wurden, fand sie das für eine zeitgenössische Textkomposition geeignete vokale Sujet. Das Stück wurde im Jahr 1983 im Rahmen der Veranstaltungsreihe *1933/1983 – Zerstörung der Demokratie, Machtübergabe und Widerstand* uraufgeführt.

Neben Flugblättern der Weißen Rose, die teilweise auf Bibeltexte zurückgreifen, und ihren Briefen wurden auch von der Komponistin selbst gewählte Bibeltexte in den Text eingeschoben. Die zusammengefügte Texte weisen folgenden Ablauf auf:²⁷

Phrasen (Takt)	Gesungener Text	Gesprochener Text (durch Sprechstimme, Sprechgesang oder geflüstert vertont)	Tempo (♩ =)
1 (1–19)	Und siehe Da waren Tränen Siehe wie die weinen [...]	Tote <i>schweigen nicht</i> Ausgebeuteten <i>wir schweigen nicht</i> wir bitten	Ca. 80– 66~72–80
Phon.Einsatz 2 (20–54)	Wohl denen, die hungern [...]	<u>keinen hatten litten</u> <i>schweigen nicht</i> weiter zu verteilen, verteilen gezählt	80 52–56
3 (55–68)	Wer hat die Toten [...] anfangen [...]	einer muß ja schließlich damit	72–80
4 (69–96)	[...] [...] siehe wie die Weinen [...]	Ausgebeuteten Ausbeuter [...] <i>Bitte vervielfältigen und weitergeben</i>	66–80
Instr. Einsatz (97–98)			56

27 Rhythmisch akzentuierte Wörter sind kursiv, die von der Komponistin eingeschobenen Texte sind fett gesetzt, phonetisch zerlegte Wörter sind unterstrichen.

Phrasen (Takt)	Gesungener Text	Gesprochener Text (durch Sprechstimme, Sprechgesang oder geflüstert vertont)	Tempo (♩ =)
5 (99–115)	Verzeih liebste Mutter [...] Verzeih liebste Mutter [...]	<i>wir schweigen nicht</i>	56–66–56–66
	Ihr seid das Licht der Welt Das Salz der Erde Weint nicht um mich		
6 (116–141)		<i>bitte vervielfältigen Und weitergeben</i>	60
Epil. (141–145)	Wer hat die Toten gezählt	<i>Wir schweigen nicht Die weiße Rose läßt Euch keine Ruhe [...] Verteilt die Flugblätter (6x)</i>	60–80–60

Tabelle 2: Textform von *Flammenzeichen*

Hervorzuheben ist der phonetische Einsatz, der im Übergang zwischen erster und zweiter Phrase ohne Taktstriche hervortritt. Dieser Einsatz, der relativ frei artikuliert wird, wirkt wie eine in sich geschlossene Improvisation. Die auf „en“ gereimten Wörter „keinen hatten litten“ werden in kleinere phonetische Einheiten zerlegt, durch welche der Klang zwischen Stimme und Geräusch fast bedeutungslos bleibt.

Im Stück herrschen die Konsonanten vor, die mit der rhythmischen Untermalung der Schlaginstrumente zu Geräuschklingen kombiniert werden. Dabei spielen Triolen und Quintolen sowie bestimmte Artikulationen eine wichtige Rolle. Diesbezüglich fallen folgende, ausschließlich durch die Sprechstimme vorgetragene Texte besonders auf (vgl. Notenbeispiele 7 und 8).

Notenbeispiel 7: *Flammenzeichen*, T. 38. The notation shows a vocal line starting with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *piú mosso*. The first two notes are marked *geflüstert*. The rhythm consists of a quarter note, a quarter note, and a quarter note, with a fermata over the first two notes. The lyrics are SCHWEI- GEN NICHT.

Notenbeispiel 7: *Flammenzeichen*, T. 38

Notenbeispiel 8: *Flammenzeichen*, T. 95. The notation shows a vocal line and a keyboard line. The vocal line starts with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *pp*. The lyrics are BIT - TE VER - VIEL-FÄL-TI- GEN UND WEI-TER GEBEN. The vocal line features a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The keyboard line features a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The tempo marking *pp* is also present in the keyboard line.

Notenbeispiel 8: *Flammenzeichen*, T. 95

Wird der Text „[Wir] schweigen nicht“ durch die fünfmalige Wiederholung rhythmisch akzentuiert, so ruft der Text „bitte vervielfältigen und weitergeben“, der gegen Ende des vierten Teils erscheint, einen besonderen Eindruck hervor. Er wird zu Beginn des letzten Teils nochmals rhythmisch variiert eingesetzt.

In Bezug sowohl auf den phonetischen Einsatz als auch auf die Rhythmik soll der epilogische Schluss des ganzen Stückes hervorgehoben werden. Er ist geradezu raffiniert vertont: Die sich mit Triolen oder Quintolen mehrmals wiederholende Lautgeste des Wortes „Flugblätter“ erzeugt mittels der geflüsterten Stimmtechnik einen geräuschhaften Klang. Der allmählich verschwindende Klang evoziert „Bilder“,²⁸ als ob die (Flug-)Blätter der „weiße[n] Rose“ wirklich gestreut würden (vgl. Notenbeispiel 9).

♩ ca. 60, Dynamik frei gestalten

UN - TER - STÜTZT DIE WIE - DER - STANDS - BE - WE - GUNG UN - TER - STÜTZT VER - TEILT
 DIE FLUG - BLÄT - TER VER - TEILT DIE FLUG - BLÄT - TER
 FLUG-BLÄT TER, DIE FLUG - BLÄT TER, FLUG - BLÄT TER, FLUG - BLÄT - -

*) mit halber Stimme

Notenbeispiel 9: *Flammenzeichen*, T. 141–145

Das Klangelement dieser Schlussstelle ist bereits im erwähnten Übergang zwischen dem ersten und zweiten Teil angelegt, wobei sich die Stimme zwischen einem konsonanten und geräuschhaften Klang bewegt. Beim Übergang zwischen dem vierten und dem fünften Teil wandelt sich dann diese zum Geräuschklang der Shellchimes, der das Stück farblich schattiert.

Zum repräsentativen volkstümlichen Theater Koreas zählt *P'ansori*, das von einer Sängerin oder einem Sänger und einem Schlagzeuger mit Fasztrummel aufgeführt wird. Dabei steht der epische Sprechgesang im Zentrum. Der epische Text soll bei der Aufführung möglichst lebendig dargestellt werden, und dadurch soll sein dramatisches Element gestaltbar werden. Der ästhetische Wert der *P'ansori*-Aufführung äußert sich im Kollektiven. Dies kommt in spontanen Ausrufen des Publikums – *Ch'uimsae* – zum Ausdruck und leitet sich aus dem schamanistischen Ritual *Gut* ab, aus dem *P'ansori* ursprünglich hervorgegangen ist. Aufgrund der dem Körper nahegelegenen Ausdrucksmerkmale dieses Rituals wird *P'ansori* auch als *Mom Gut* [Körper Ritual] bezeichnet.²⁹ Andererseits sollte der Epengesang *P'ansori* meistens das Leiden bzw. den Widerstand der unterprivilegierten Schichten

28 Die Imagination der Farbe bzw. der Bilder spielt für Pagh-Paans Kompositionen eine wichtige Rolle. Sie stellte sich z. B. bei *Nun* einen „weißen Klang“, bei *Sori* einen „schwarzen Klang“ vor. Der Ausgangspunkt des Stückes *Nun* war ein Bild: „die weiße Farbe des Schnees ändert sich bei Sonnenuntergang in vielen verschiedenen Pastellfarben.“ Pagh-Paan, „Unterwegs“, S. 22.

29 Vgl. hierzu Ik-Du Kim, *P'ansori, Kū Jigo ūi Shintsche Jöllryak – Gongyōnbakjōk Myōnmo* [*P'ansori, die raffinierte Körper-Strategie – Aspekte der Performativität*], Seoul 2004, S. 147.

ausdrücken, die heute mit der unterdrückten Volksmasse – Minjung – gleichgesetzt werden kann. Dieser Emotionsgehalt wird oft durch Ironie verschleiert dargestellt.

Im Stück sind zwar bestimmte melodische Modi enthalten,³⁰ jedoch wird ihre Funktion durch die differenzierten Vortragsarten abgeschwächt, wozu die rhythmisch-dynamische Untermalung der Schlaginstrumente bzw. der Sprechstimme gehören. Dieses Element, das stilistisch der zeitgenössischen Textkomposition nahegelegen ist, lehnt sich an den Vortragsstil der *P'ansori*-Praxis an: „Im Sinne dieser epischen Gesangstradition – einerseits Ausdrucksgesang, andererseits Rezitation – ist die Aussage der Texte artikuliert und verstärkt.“³¹ Während aber der *P'ansori*-Vortrag von einem Schlaginstrument eines Schlagzeugers begleitet wird, spielt in diesem Stück die Sängerin selbst einige Schlaginstrumente.

Was Pagh-Paan für die Textkomposition von *P'ansori* auf der stilistischen Ebene übernimmt, ist in vielerlei Hinsicht zu erkennen. Zunächst wendet sie Vortragsarten wie Aniri (gesprochen) und Tschang (gesungen) an. Diese werden durch differenzierte Vortragsbezeichnungen wie ornamentale Vorschläge, verschiedenartige Vibrati und Glissandi modifiziert. Zum Teil wird der Sängerin sogar die für *P'ansori* spezifische Stimmtechnik abverlangt. Das Stück exponiert den *Ch'uimsae*-ähnlichen Stil der *P'ansori*-Aufführung von Anfang an (vgl. Notenbeispiel 10).

Notenbeispiel 10: *Flammenzeichen*, T. 1–5

Das *Ch'uimsae*, das für die dramatische Steuerung vom Begleiter am Schlaginstrument oder vom Publikum spontan gesungen wird, ist hier so weit modifiziert, dass die Sängerin sowohl spricht als auch sich auf der kleinen Trommel selbst begleitet. Durch das Nebeneinanderstellen der voneinander unabhängigen Texte entsteht zum einen der Effekt einer Wandlung der Sängerin in verschiedene Rollen wie bei den *P'ansori*-Sängern, zum anderen des ‚*Dönöm*‘-Effektes³². Der Brief von Sophie Scholl, „Verzeih, liebste Mutter ...“, der ohne den Einsatz eines Schlaginstrumentes vertont ist, erzeugt einen Effekt, als ob die erzählende Sängerin sich in das reale Ich versetzen würde.

Der Titel *Flammenzeichen* selbst, den die Weiße Rose aus einem nationalsozialistischen Kampflied übernommen hatte und für ihre Flugblätter verwendete, enthält eine verschleierte Ironie, was eine Analogie zum *P'ansori*-Vortrag darstellt. Zudem hat die Komponistin durch die stilistische Verknüpfung des koreanischen volkstümlichen Epengesanges mit der zeitgenössischen Textkomposition „die Aussage der Texte [neu] artikuliert und verstärkt“.³³

30 Die Abbildung zu den Modi findet sich in *Klangportrait Younghy Pagh-Paan*, S. 14.

31 Younghy Pagh-Paan, *Flammenzeichen für Frauenstimme allein mit Schlaginstrumenten* (1983), München o. J.

32 Den Text bei *P'ansori*, der von Sängern selbst hinzugefügt, bzw. neu gemacht wird, nennt man *Dönüm*. Diese Praxis soll lediglich einem szenischen Ausdruck dienen.

33 Pagh-Paan, „Unterwegs“.

5. Kultur- und genderspezifische Aspekte

Die auf dem Sujet ‚Erde‘ basierten Kompositionen Pagh-Paans aus den 1980er Jahren weisen sowohl im Sinne der politisch relevanten Konzeption als auch im Sinne der zunehmend individualisierenden Kompositionsverfahren eine poststrukturalistische Tendenz auf. Interessanterweise ist diese Tendenz eng mit Pagh-Paans Bewusstwerdung der politischen Realität ihrer Heimat und mit dem Problembewusstsein der koreanischen nationalistischen Komponisten jener Jahre verbunden.

Beim kompositorischen Konzept Pagh-Paans kann von einer ‚doppelten Kodierung‘³⁴ in zweifacher Hinsicht gesprochen werden. Zum einen spiegelt das ‚Erde‘-Konzept Pagh-Paans das Bewusstsein der sozialen Minorität eines weiblichen Subjektes und das Bewusstsein der kulturellen Minorität des Heimatlandes – speziell der politisch unterdrückten Volksmasse – wider. Dieses Minoritätsbewusstsein im doppelten Sinne klingt bereits bei *Sori* (1979/80) an.³⁵ Der Begriff des ‚Volkes‘, der mit der Leibhaftigkeit der Erde und somit eines weiblichen Subjektes verbunden ist, bildet einen der Hintergründe ihres Komponierens der 1980er Jahre. Der Sachverhalt, dass sich die Konzepte Pagh-Paans und der koreanischen nationalistischen Komponisten jener Jahre überlappen, hängt zugleich mit diesem Aspekt zusammen.

Zum anderen zeigen die Werke jener Jahre ebenso die Verbundenheit mit der westlichen Kultur, gegenüber der sie lebend handelt.³⁶ Anders als bei den auf die ‚Erde‘ bezogenen Werken wie *Nim*, stellt *Flammenzeichen* diese Verbundenheit in einer kulturell doppelt kodierten Form dar. Die doppelte Kodierung liegt hier allerdings nicht allein in der Wahl des Textsujets, sondern vielmehr in der raffinierten Verknüpfung der zeitgenössischen Textkomposition mit dem Stil des koreanischen volkstümlichen Epengesanges. Und in dieser Verknüpfung ist auch das genderspezifische Element des Stückes enthalten.

Bei Pagh-Paan sind zwar Elemente der ostasiatischen Hofmusik nicht ausgeschlossen, jedoch war für sie die Klangeigenschaft der volkstümlichen koreanischen Musik von Anfang an wichtiger als die Hofmusik, die für den koreanischen Exilkomponisten Isang Yun einen Ausgangspunkt bildete. Bei ihr erhalten die aus ihrer Heimat mitgebrachten rhythmischen Elemente in gewissem Sinne affirmativen Charakter, auch wenn sie vom Ursprung vielfach variiert, dekonstruiert und transmutiert erscheinen.

34 Der Begriff der doppelten Kodierung wurde von Martin Lücke angeregt, er wird hier jedoch in einem erweiterten Kontext verwendet. Vgl. den Aufsatz von Martin Lücke, „Koreanisch, europäisch oder doppelt kodiert? Zur Wahrnehmung von Formstrukturen bei Isang Yun“, in: *Ssiol* 4 (2002/03), S. 77–88. In diesem Aufsatz, wo die Charakteristika der Schlussgestaltungen von *Réak* (1966), *Shao Yang Yin* (1966) und *Fluktuationen* (1964) Isang Yuns untersucht wurden, fasst Lücke den Schlussteil von *Shao Yang Yin* als „doppelt kodiert“ auf.

35 Während Pagh-Paan das Stück komponierte, ereignete sich in Korea der Kwangju Aufstand im Mai 1980, so dass sie ihre innere Teilhabe am Widerstand ins Stück mit einfließen ließ. Zugleich spricht Pagh-Paan dabei von den sozial benachteiligten Frauen, die in der von Männern beherrschten koreanischen Gesellschaft zur Volkskultur beigetragen hätten. Von der „Minorität im doppelten Sinne“ spricht die indisch-amerikanische Feministin Gayatri Spivak in den 1980er Jahren, Gayatri Spivak, „Can the Subaltern Speak?“, in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, hrsg. von Cary Nelson and Lawrence Grossberg, Urbana / Il., S. 271–313. In-Sön Shin erwähnt zwar in ihrer Studie ebenfalls diesen Begriff, aber ohne Pagh-Paans Konzept der 1980er Jahre mit einzubeziehen, Shin, „Cross-cultural Study on Pagh-Paan, Younghi“, S. 63–66.

36 Später ließ sie sich z. B. in der Kammermusikserie *Silbersaiten* (2002–2010) vom lyrischen Werk des Schweizer Dichters Gottfried Keller (1819–1890) inspirieren.

Das so gewonnene gestische Vokabular Pagh-Paans stellt im Grunde – zumindest bis zu ihrer mittleren Schaffensphase – den Übergang von der Stimme zum Geräusch dar. In *Flammenzeichen* ist dieser Übergang deutlich spürbar. Das impliziert gleichwohl die Dimension des Hörraumes, dessen Merkmale erst beim kulturell spezifischen Hören bewusst werden. Dieser Raum gehört zur wahrnehmbaren Grenze und somit zur „Grenzzone“³⁷ zwischen den Kulturen.

Das den Körper betonende Element der Geste bei Pagh-Paan hat andererseits einen ethischen Anspruch. Diese Haltung, die von der konkreten Wirklichkeit ausgeht, kommt zum Beispiel bei *Taryöng IV* (1991) für Schlagzeug solo zu einem besonderen Ausdruck: „Das Bewusstsein unserer Gegenwart dreht sich – auch in der Kunstmusikszene – mit beharrlicher Ausschließlichkeit um die Erste Welt, so, als ob die andere Seite gar nicht existieren würde. So etwas wie der Begriff ‚Postmoderne‘ konnte nur in den Köpfen einer satten Minderheit ausgedacht werden (die auch in der Ersten Welt eine Minderheit ist). Es entspringt im Grunde einem neokolonialistischen Verhalten, wenn der Musiker glaubt, alles, was die Welt und die Geschichte hervorgebracht haben, stehe einfach zu seiner persönlichen Verfügung, er könne sich frei bedienen.“³⁸

Dem Stück *Taryöng IV* wurde der Untertitel „die Kehrseite der Postmoderne“ zugeschrieben, und damit bringt die Komponistin das Problembewusstsein zu den postkolonialen Folgen für die Dritte Welt durch die neokolonialistische Postmoderne ins Spiel.³⁹ Vermittels des archaischen Rhythmus der koreanischen volkstümlichen Musik inszeniert sie diesen Gedankengang. Ein rhythmisches Modell des koreanischen Epengesanges *P'ansori* wird zum Beispiel wie folgt transmutiert (vgl. Notenbeispiel 11).

Notenbeispiel 11: *Djajinmori Changdan* und T. 15–18 von *Taryöng IV* (1991)⁴⁰

37 Vgl. Shin-Hyang Yun, „*P'ansori* Gongyön üi Mizök Tüksöng e Gichohan Hanguk Hyündai Yesulsiron“ [Für eine Kunsttheorie der koreanischen Moderne – basierend auf der Ästhetik der *P'ansori*-Performance], in: *Ümak kua Munhwua* 15, Taegu 2006, S. 35–58.

38 Younghi Pagh-Paan, „*Taryöng IV* (Die Kehrseite der Postmoderne)“, <http://www.pagh-paan.com/dsp_wk.php?lg=de&op=017>, 05.05.2010.

39 Das Institut für Wertungsforschung in Graz hatte sie im Jahr 1991 um einen Beitrag zum Symposium „Wiederaneignung und Neubestimmung – Der Fall ‚Postmoderne‘ in der Musik“ gebeten. Für diesen Anlass komponierte sie *Taryöng IV*.

40 Vgl. hierzu Un-Su Kang, S. 50.

Die andere Seite der Ersten Welt, worauf Pagh-Paan durch eine solche Transmutation verweist, ist freilich die Dritte Welt, die gegenüber der westlichen Welt machtlos bleibt: Sie stellt in *Taryŏng IV* die materielle Wirklichkeit der Dritten Welt der Ersten Welt gegenüber. Wenn es auch vereinfacht klingt, entspricht die Dritte Welt dem sozial schwachen Weiblichen und die Erste Welt dem herrschenden Männlichen. Die Kehrseite der Postmoderne setzt einen postkolonialen Realitätsbezug zur Dritten Welt voraus, in der auch die Musiktradition der betreffenden Kultur ausgebeutet wird. Indem die Komponistin die Musiktradition ihrer Heimat in die westlichen Kompositionen einbezieht, inszeniert sie diese Wirklichkeit und somit sich selbst.⁴¹

Ausblick

Die kompositorischen Konzepte bzw. Kompositionstechniken von Younghi Pagh-Paan und Isang Yun haben sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede.⁴² Die Schnittpunkte liegen unter anderem im Tonbegriff, der aus dem Klangidiom asiatischer bzw. koreanischer Musik hervorgeht, und dem zum Teil auf die Gesellschaft ihrer Heimat bezogenen kompositorischen Konzept. Die Erfahrung Pagh-Paans als Frau in Korea und ihre Anfangszeit im Europa der 1970er Jahre gaben ihrem Komponieren und ihrem Selbstverständnis als Komponistin eine andere Perspektive als Isang Yun. Vor diesem Hintergrund schaffte sie es, zwischen der koreanischen Musiktradition und dem poststrukturalistischen Denken eine Brücke zu schlagen.

Besonders kennzeichnend für den Unterschied beider Künstler ist die Behandlung der Schlaginstrumente und die sich daraus ergebenden zentralen rhythmischen Gestaltungsmerkmale. Bei Yun spielen die volkstümlich koreanischen Rhythmen eine geringere Rolle als bei Pagh-Paan. Diese in der koreanischen Bauernmusik geprägten Klänge erhalten bei ihr einen mehr leibhaften, bildhaften Charakter als bei Yun. Andererseits ist die Charakteristik zweier Kulturen bei Pagh-Paan deutlicher ausgeprägt als bei Yun. Die Rotationstechnik der Intervalle, die geräuschhafte Klangfarbe, die Transmutation der koreanischen Rhythmen und die ungehemmte Übertragung der koreanischen Phoneme bzw. der koreanischen Wörter bei den Gesangstexten und bei den Werktiteln gehören zu solchen Prägungen.⁴³

Außerdem weisen beide bezüglich der Wahl der Gattungen einen deutlichen Unterschied auf. Isang Yun schrieb zwischen 1965 und 1972 vier Werke des Musiktheaters und adaptierte seit seiner mittleren Schaffensphase zunehmend breit gefächerte westliche Instrumentalgattungen wie Streichquartett, Konzert und Symphonie. Pagh-Paan bevorzugte hingegen Werke mit Stimmen – insbesondere Frauenstimmen – und Schlaginstrumenten oder Ensembles mit kleineren Besetzungen. Ihre Neigung zu den Vokalwerken ist bis in die Gegenwart konstant geblieben.

41 Das selbst inszenierende Element wird schließlich im Stück *Tsi-Shin Gut* [Erdegeist-Ritual] (1994) für 4 Schlagzeuger und elektronische Klänge kondensiert erweitert. Das kommt im zweiten Teil dieses Stückes, in dem die Rhythmen der Bauernmusik auftreten und ein Teil von *P'ansori Sim-Tjŏng* elektronisch reproduziert wird, zum besonderen Ausdruck. Vgl. hierzu Shin-Hyang Yun, „Tsi-Shin Gut“ (1993/94) Younghi Pagh-Paans – Dekonstruktion oder Repräsentation des Volksklanges?, in: *Ŭmakhak* [Musikwissenschaft] 19 (2010), S. 123–153.

42 Zum Vergleich zwischen Younghi Pagh-Paan und Isang Yun vgl. Shin-Hyang Yun, „Tsi-Shin Gut“.

43 Beispiele sind: *Nun* [Schnee] (1979), *Sori* [Klang] (1979), *Madi* [Knoten] (1981), *Pyŏn-Kyŏng* [Klingstein] (1982), *Noil* [Sonnenuntergang] (1984/85), *Nim* [Geliebte] (1986/87), *Hwang-Tŏl* [Gelbe Erde] (1988/89) usw.

Inwieweit sind die Charakteristika des kompositorischen Konzeptes von Pagh-Paan, die sich von Yun unterscheiden, als genderspezifisch aufzufassen? Liegen sie nicht eher im historischen Generationsunterschied? Durch die medientechnische Vernetzung bewegt sich heute die Kulturtransformation zwischen Globalisierung und Regionalisierung. Die Tendenz des Konzeptes von Pagh-Paan verändert sich auch seit *Io* (1999/2000). Es stellt sich die Frage, inwieweit in dieser Situation die feministische Kritik der Forschung auf Pagh-Paan, und auch auf die Komponistinnen der neuen Generation, angewandt werden kann. Ferner ergibt sich eine noch grundsätzlichere Frage: Sind weibliche Komponistinnen und männliche Komponisten Antipoden bzw. ist ein solches Verhältnis zwischen ihnen heute wirklich existent?

Abgesehen von der wahrnehmbaren Grenze der musikalischen Analyse sowie von den genannten Fragestellungen können die kultur- und genderspezifischen Aspekte bei Pagh-Paan jedenfalls vor dem Hintergrund der postkolonialen Kritik der 1980er Jahre betrachtet werden, wobei das Volk, die Klasse und die Geschlechterrolle wichtige Diskussionspunkte bildeten. Es ist kein Zufall, dass Pagh-Paan gerade in dieser Zeit in der europäischen Musikszene Fuß fasste.

Klaus Huber, der in seinem Schülerkreis die Aufrechterhaltung der kulturellen Wurzeln förderte, beeinflusste zwar den kompositorischen Werdegang Pagh-Paans, jedoch müssen ihre Werke als eigenständige Produkte des interkulturellen Komponierens zwischen Ost und West in der Nachkriegszeit aufgefasst werden. Pagh-Paan selbst ist zwar kritisch gegenüber der neokolonialistischen Postmoderne und versteht sich als dem Postmodernen nicht angehörig, ihre Werke sind indes als Teilprodukte des von der Postmoderne adoptierten Postkolonialismus denen ihrer westlichen Zeitgenossen keineswegs fremd.

Das Vorgehen, mit dem sich die Komponistin die Symbiose zweier Kulturen musikalisch ermöglicht, bleibt an manchen Punkten – sowohl kompositionstechnisch als auch kultursoziologisch – noch zu untersuchen. Vor allem die Transmutationstechnik der koreanischen Rhythmen und die Übergangstechnik von der Stimme zum Geräusch verdient es, anhand mehrerer Beispiele ausführlicher untersucht zu werden. Für den letzteren Gesichtspunkt spielen die Stücke, bei denen die koreanischen Phoneme bzw. Texte verwendet oder übertragen werden, eine bedeutende Rolle.⁴⁴ Denn solche transformativen Aspekte hängen mit der interkulturellen Kommunikationsstruktur der Werke und insofern mit der Gender-Konstruktion zusammen.

Die Übersiedlung der Künstler aus dem Fernen Osten in den Westen ist ein Teilaspekt des kulturellen Transformationsprozesses, zu dem die Entwicklung der audiovisuellen Medientechnik beitrug. Sie beinhaltet die kulturelle Übersetzung – in welcher Sprachform auch immer. Insofern könnte bei der Forschung über Künstler mit der doppelten Kodierung – asiatische ‚Diaspora‘ schlechthin – eine medienwissenschaftlich fundierte Methode angewandt werden.

44 Dieser Sachverhalt spielt für den Unterschied im gestischen Vokabular zwischen Pagh-Paan und Isang Yun eine wichtige Rolle. Die Vorstudie der Verfasserin fasst die Dimension der Klanggeste Yuns als eine formale Problemstellung auf und verleiht ihr einen interkulturellen Sinn. Vgl. hierzu Shin-Hyang Yun, „Klanggeste bei Isang Yun, was ist das?“, in: *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Seoul 2006, S. 11–35.

Kleiner Beitrag

Helmuth Kainer (Heidelberg)

Anmerkungen zur Lebensgeschichte von Florian Leopold Gassmann

Die frühen Lebensjahre von Florian Leopold Gassmann liegen weitgehend im Dunkeln. Gesichert ist, dass er 1729 im nordböhmischen Brüx,¹ einer damals überwiegend von Deutschen bewohnten Stadt, geboren wurde. Die einzige Quelle ist die Taufmatrikel Nr. 118/4, Seite 456, des Pfarramtes Brüx, wonach den Eltern Johann Heinrich Gassmann und seiner Frau Eva Rosina am 4. Mai 1729 ein Kind auf den Namen Florian Leopold getauft wurde. Die Taufmatrikel erwähnt eine Zwillingsschwester, die bei der Geburt verstarb.² Der Vater Johann Heinrich, ein Gürtlermeister, soll von Eger nach Brüx zugezogen sein. Das *Historisch-Biographische Lexicon der Tonkünstler* von Ernst Ludwig Gerber³ aus dem Jahr 1790 weiß über Gassmanns Jugend lediglich zu berichten, dass Gassmann die Anfangsgründe der Musik in dem Jesuitengymnasium in Komotau erlernte und darauf früh nach Italien ging, um sich daselbst zu bilden. Allerdings ließ sich Gassmanns Name in der Schülerliste des Komotauer Jesuitengymnasiums nicht finden.

Der erste Versuch, Licht in die Biographie Gassmanns zu bringen, dürfte von Joseph Sonnleithner stammen.⁴ Sonnleithner, der in der Kaiserlichen Hofkanzlei und dann in der Hofkammer angestellt war, redigierte die Wiener Theateralmanache für 1794, 1795 und 1796, die allem Anschein nach auch von ihm selbst geschrieben sind. In dem Theateralmanach für das Jahr 1795 findet sich, höchstwahrscheinlich aus der Feder Sonnleithners, eine „Biographische Skizze über Florian Leopold Gaßmann“.⁵ Sonnleithner, der 1766 geboren wurde, dürfte Gassmann kaum persönlich gekannt haben. Er stützte sich daher nach eigenem Bekunden in seiner „Biographischen Skizze“ außer auf die spärlichen, damals vorhandenen biographischen Daten über Gassmann, vor allem auf Auskünfte der Witwe Gassmanns und des Gassmann-Schülers Antonio Salieri. Für die Echtheit der Nachrichten könne er bürgen, schreibt Sonnleithner, aber dass er nicht mehr mitzuteilen imstande sei, könne er nur bedauern.

Die Ausführungen Sonnleithners zur frühen Lebensgeschichte Gassmanns sind von den späteren Lexikographen im Wesentlichen übernommen worden, obwohl viele Fakten nicht archivarisch belegt sind. Mit diesem Vorbehalt sei kurz der Verlauf der Jugendjahre Gassmanns geschildert, wie er in der Skizze Sonnleithners dargestellt ist: Da die musikalische Begabung des jungen Gassmann von den Eltern erkannt wurde, habe man ihn zu dem damaligen Chorregens der Brüxer Dechanatskirche Woboržil in die Lehre gegeben. Im Alter von zwölf Jahren sollte der junge Gassmann den väterlichen Beruf erlernen. Aber die Liebe

1 Jetzt Most, Tschechische Republik.

2 Gustav Donath, „Florian Leopold Gaßmann als Opernkomponist“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 2 (1914), S. 34–211, hier: S. 34.

3 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Teil 1–2 (1790–1792), hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1977, S. 475.

4 Zu Sonnleithner siehe Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* 36 (1878), S. 9–11.

5 *Wiener Theateralmanach für das Jahr 1795*, S. 31–56.

zur Musik war so stark in ihm, dass er mit seiner Harfe und ein wenig Geld das elterliche Haus verließ und nach Karlsbad durchbrannte. Dort konnte er sich durch sein Harfenspiel eine bedeutende Geldsumme verdienen, mit der er sich auf den Weg nach Italien machte, wo er bald in Not geriet. Ein Priester soll ihn buchstäblich von der Straße aufgelesen und für seine Erziehung gesorgt haben. Als man die hohe musikalische Begabung des Knaben erkannte, soll er in die Obhut des Padre Giovanni Battista Martini in Bologna gekommen sein, bei dem er sich zwei Jahre zum Studium aufgehalten haben soll. Danach soll ihn der Priester, bei dem Gassmann noch immer wohnte, als Organist in einem Nonnenkloster untergebracht haben. Der Zufall habe es gewollt, dass eine Nonne dieses Klosters mit einem Conte Veneri verwandt war, dem sie von der großen musikalischen Begabung Gassmanns berichtet haben soll. Der Conte habe Gassmann darauf in sein Haus aufgenommen und ihn als Mäzen gefördert.

Drei Personen spielen hierbei eine wichtige Rolle: der Brüxer Chorregens Woborzil, ein ungenannter Priester, der den jungen Gassmann von der Straße auffas, und ein Conte Veneri, der Gassmann bei sich aufnahm und als seinesgleichen behandelt haben soll.

Von einem Chorregens Johann Woborzil – heute würde er sich wohl Jan Woborzil nennen – weiß selbst Gottfried Johann Dalbacž, der kenntnisreiche Biograph der böhmischen Musiker, nur zu berichten, dass Woborzil Chorregens der Brüxer Dechanatskirche und der erste Lehrer des berühmten Gassmann war, „bei dem er noch als Knaben ein ungemein vortreffliches musikalisches Talent erkannt hatte“.⁶ Nach Auskunft des Mestny-Archivs der Stadt Most, früher Brüx, hat sich jedoch weder in den Akten der Stadt und des Dekanatsamtes noch in der Chronik der Dekanatskirche aus der Zeit von 1727 bis 1776 eine Person des Namens Woborzil ermitteln lassen.⁷ Seine, in den bisherigen Biographien Gassmanns übliche Nennung entbehrt daher der archivarischen Stütze, und die Frage, wer dem jungen Gassmann den ersten Musikunterricht gegeben hat, muss vorerst unbeantwortet bleiben.

Nahezu unmöglich dürfte es sein, den Namen des Priesters zu ermitteln, der sich nach Sonnleithners Bericht des in Not geratenen Gassmann annahm. Sicher kam es vor, dass zölibatär lebende Geistliche aus Menschenfreundlichkeit mittellose Kinder aufnahmen und für ihre Ausbildung sorgten. Ein Beispiel ist jener Lorenzo Niccolò di Zuanne da Ponte, der es zum Bischof von Ceneda brachte. Durch die Adoption des kleinen Emmanuele Conegliano, dem er seinen Namen Lorenzo da Ponte gab, wurden er und Mozarts Librettist Da Ponte unsterblich.

Die dritte nach dem Bericht Sonnleithners für die frühen Jahre Gassmanns wichtige Persönlichkeit soll ein Conte Leonardo Veneri gewesen sein. Er soll nach Sonnleithner damals eines der größten Häuser Venedigs geführt haben. Wer war dieser Conte Veneri? Merkwürdig hierbei ist bereits der Adelstitel „Conte“, der im venezianischen Adel ungebräuchlich war. Nach dem Buchstaben der Verfassung der venezianischen Adelsrepublik waren alle Adligen im Prinzip einander gleich, wenn auch hinsichtlich des Reichtums und des Ansehens erhebliche Unterschiede bestanden.⁸ Der venezianische Adlige gab seinen Adelsstand durch die Kennzeichnung N.H. (Nobilhomo) oder – im Fall der adeligen Dame – durch die Kennzeichnung N.D. (Nobildonna), die dem Familiennamen vorangesetzt wurden, zu erkennen. Hieran schloss sich meist der Name der Pfarrei an, in welcher der Adlige seinen

6 *Statistik von Böhmen*, Heft XII, Prag 1794, S. 293.

7 Schreiben vom 24.04.2009, Frau Mgr. Petra Trojnova wird für die Auskunft an dieser Stelle gedankt.

8 Eine eingehende Schilderung der Situation des venezianischen Adels im 18. Jahrhundert findet sich bei Volker Hunecke, *Der venezianische Adel am Ende der Republik 1646–1797*, Tübingen 1995, auf die in den folgenden Ausführungen Bezug genommen wird.

Wohnsitz hatte. In der Liste der zum Adel Venedigs gehörenden Familien ist der Name Veneri nicht verzeichnet.⁹ Jedoch ist im Libro d'Oro, dem venezianischen Adelsregister, das Geschlecht der Venier aufgeführt. Die Venier gehörten zwar nicht zu den Case Vecchie, den Gründerfamilien Venedigs. Sie waren etwas später, vermutlich aus Padua zugewandert und nahmen nach ihrem Gründungsmythos altrömische Abstammung in Anspruch.¹⁰ In alten Urkunden sind sie als eine der 16 Case Nuove verzeichnet, die den 24 Case Vecchie gegenüberstanden.¹¹ Als das venezianische Adelsregister 1297 mit der sogenannten Serrata für die Aufnahme weiterer neuer Familien geschlossen wurde, waren die Case Nuove bereits voll im venezianischen Adel integriert und boten den alten Familien im Kampf um die führenden Positionen der Republik erfolgreich die Stirn. Die Venier gehörten zu den einflussreichsten Geschlechtern Venedigs. Sie stellten im Laufe der Geschichte nicht nur drei Dogen und 18 Prokuratoren von S. Marco, sondern auch Dichter, Gelehrte, Diplomaten und großzügige Mäzene. Im Adelsregister des Jahres 1719 sind die Venier mit neun Linien oder Case verzeichnet, die durch Zusatz der betreffenden Pfarrei näher charakterisiert sind. Die verschiedenen Case der Venier unterschieden sich erheblich durch ihre ökonomische Situation. Zwei Case, nämlich Venier à S. Felice¹² und Venier ai Gesuiti, gehörten nach der auf den Besitzverhältnissen basierenden fünfstufigen Adelsklassifikation von Giacomo Nani in Klasse I, das heißt in die Klasse der allerreichsten Familien. Die anderen Case der Venier befanden sich im Mittelfeld und einige sogar am unteren Ende der Skala im aristokratischen Proletariat.¹³

Die phonetische Ähnlichkeit der Namen Veneri und Venier wirft die Frage auf, ob Sonnleithner bei der Abfassung seiner biographischen Skizze irrtümlich den Namen Venier für Veneri gehalten hat.¹⁴ Diese Vermutung scheint nicht ganz abwegig, da um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Venedig ein Adliger des Namens Leonardo oder Lunardo Venier nachweisbar ist. Man findet seinen Namen an einer Stelle, an der man ihn nicht ohne Weiteres erwartet hätte, nämlich den Reiseaufzeichnungen von Leopold Mozart. Mozart Vater und Sohn hatten sich auf ihrer ersten Italienreise in der Zeit vom 11. Februar bis zum 14. März 1769 in Venedig aufgehalten, wo sie von der Noblesse mit Ehren überhäuft und von Palazzo zu Palazzo weitergereicht wurden. Leopold Mozart hat in seinen Reiseaufzeichnungen minutiös die Namen der Notabeln festgehalten, bei denen die Mozarts eingeladen waren. In seiner Liste findet sich neben den Namen anderer hochstehender Personen auch der Eintrag „S. E. Sgr. Leonardo Venier Gentiluomo à S. Felice“¹⁵.

9 Siehe hierzu die bei Hunecke, *Der venezianische Adel*, S. 357–358, verzeichneten Listen.

10 Siehe hierzu Andrea da Mosto, *I Dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Mailand 1960, S. 145; Helmut Dumler, *Venedig und die Dogen*, Düsseldorf und Zürich 2001, S. 199.

11 Heinrich Kretschmayr, *Geschichte von Venedig*, Band 2, Gotha 1920, S. 653–654.

12 Ursprünglich Venier à S. Vio. Der Wechsel war vermutlich durch die Verlegung des Wohnsitzes innerhalb Venedigs von der Pfarre S. Vio, Sestiere Dorsoduro, in die Pfarre S. Felice, Sestiere Cannareggio, bedingt.

13 Angaben nach Hunecke, *Der venezianische Adel*. Die Zahl der Case Venier ging im Verlauf des 18. Jahrhunderts zurück. Das Libro d'Oro des Jahres 1780 verzeichnet nur noch sieben Case.

14 In der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien befindet sich eine handschriftliche Biographie Gassmanns, die weitgehend mit dem Wortlaut der biographischen Notiz über Gassmann im Wiener Theater Almanach von 1795 übereinstimmt, jedoch ist hier der Name des venezianischen Mäzens ursprünglich mit Venerio angegeben. Später wurde der Endvokal „o“ offensichtlich von fremder Hand durchgestrichen.

15 Arthur Schurig, *Leopold Mozart Reiseaufzeichnungen*, Dresden 1920, S. 55.

Leonardo oder Lunardo Venier à S. Felice war Spross einer der reichsten und vornehmsten Familien Venedigs. Er wurde am 31. Mai 1716 als Sohn des Prokurators von S. Marco Niccolò Venier à S. Felice geboren¹⁶. Das Amt des Prokurators, das auf Lebenszeit verliehen wurde, war nach dem Dogenamt die höchste Würde, welche die Republik Venedig zu vergeben hatte.¹⁷ Nach dem Tod von Niccolò Venier wurde dessen am 3. November 1707 geborener Bruder Girolamo Venier zum Prokurator gewählt. Girolamo Venier war augenscheinlich eine sehr angesehene Persönlichkeit, da anlässlich seiner feierlichen Amtseinführung 1759 eine, von dem Kupferstecher Francesco Bartolozzi gestaltete, Sammlung von Preisgedichten venezianischer Literaten zu seinem Lob erschien.¹⁸ Auch Girolamos Neffe Leonardo Venier wurde in dieser Sammlung mit drei ihm gewidmeten Gedichten bedacht. Girolamo Venier war augenscheinlich ein respektabler Komponist.¹⁹ Er stand im Briefwechsel mit Padre Martini.²⁰ Nach dem Tod des Dogen Alvise IV Mocenigo am 31. Dezember 1778 wurde Girolamo Venier das Amt des Dogen angeboten, das er aber ablehnte.²¹ Er starb 1779 im Alter von 71 Jahren.²² Girolamos Neffe Leonardo oder Lunardo Venier wuchs also in einer gesellschaftlich und künstlerisch hoch bedeutsamen Umgebung auf, die ihn zeitlebens, wenn nicht zum ausübenden Musiker, so doch zum begeisterten Musikfreund und Mäzen gemacht hat. Anders als sein Vater und sein Onkel war er nicht Prokurator, sondern ausweislich des Protogiornale des Jahres 1767 Senator der Republik Venedig.²³

Die geschilderten biographischen Daten führen uns zu dem Schluss, dass es sich bei dem Musikfreund, bei dem Mozart 1769 zu Gast war, und dem Freund Florian Leopold Gassmanns um die gleiche Person handelt und dass der Senator Leonardo Venier à S. Felice die von Sonnleithner als Conte Leonardo Veneri bezeichnete Person ist.

Gassmann verließ 1763 Venedig, wo er sich als erfolgreicher Opernkomponist etabliert hatte, und folgte einem Ruf nach Wien. Die Freundschaft zwischen dem „Conte“ und Gassmann überdauerte augenscheinlich dessen Weggang von Venedig. Jedenfalls berichtet Sonnleithner, dass der „Conte“ zu Lebzeiten Gassmanns für diesen das zweite Stockwerk seines Hauses immerfort bereithielt.²⁴ Gassmann kam in seiner Wiener Zeit mehrfach nach Italien. Mindestens ein Besuch in Venedig ist sicher dokumentiert. 1766 brachte Gassmann in Venedig seine Opera seria *Achille in Sciro* zum Himmelfahrtsfest im Teatro S. Giovanni Grisostomo zur Aufführung. Bei diesem Besuch hat er sicher von der Gastfreundschaft seiner venezianischen Freunde Gebrauch gemacht.

16 *Protogiornale per l'Anno MDCCLVII ad uso della Serenissima Città di Venezia*, Venedig 1767; siehe auch die in Anlage 1 aufgrund der dortigen Angaben erstellte Genealogie des Casa Venier S. Felice.

17 Zum Amt des Prokurators siehe Oliver T. Domzalski, *Politische Karrieren und Machtverteilung im venezianischen Adel (1646–1797)*, Sigmaringen 1996, S. 87 ff.

18 *Rime d'autori diversi in occasione dell'ingresso di sua Eccellenza il signor Girolamo Venier procurator di S. Marco per merito alla nobil donna la signora SammaritanDolfin Venier procuratessa e sua consorte degnissima*, Venedig MDCCLIX.

19 Eine vollständige Übersicht seiner Kompositionen in der Biblioteca Marciana, Venedig verzeichnet der Katalog unter <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/musica.jsp>, 16.07.2012 (Nome: Venier, Girolamo).

20 Vittore Zaccaria, *Padre Giambattista Martini Compositore Musicologo e Maestro*, Padua 1969, S. 141.

21 Da Mosto, S. 522.

22 *Protogiornale per l'Anno MDCCLXXX ad uso della Serenissima Dominante Città di Venezia*, Venedig 1780.

23 *Protogiornale per l'Anno MDCCLXVII ad uso della Serenissima Città di Venezia*, Venedig 1767.

24 *Wiener Theater Almanach für das Jahr 1795*, S. 49.

Auch Leonardo Venier blieb aus einem anderen und eigenartigen Grund in einer Beziehung zu Wien und Gassmann. Volker Hunecke²⁵ berichtet, dass Leonardo Venier, der bis dahin unverheiratet geblieben war, sich im vorgerückten Alter von 54 Jahren zur Ehe mit einer jungen Wienerin entschloss und sich mit ihr heimlich trauen ließ. Nach meinen Nachforschungen handelt es sich bei der Braut zweifelsfrei um die Wiener Sängerin Maria Elisabetta Teyber, deren Namen in der Literatur auch in der Schreibweise Taiber, Tayber, Täuber und Teyberin erscheint. In der Quelle und bei Wiel ist, vermutlich bedingt durch die phonetische Übertragung ins Italienische, die Schreibweise Taiber verwendet. Elisabetta Teyber wurde nach dem bei den venezianischen Hochzeitsakten in italienischer Übersetzung vorliegenden Wiener Taufzeugnis als Tochter des in Hofdiensten stehenden Geigers Matthäus Teyber und dessen Ehefrau Therese am 16. September 1744 getauft und erhielt nach ihrer Taufpatin Gräfin Eszterhazy geb. Weissenwolf den Vornamen Maria Elisabeth.²⁶ Gassmann war offenbar mit der Familie Teyber befreundet, da ein Hofmusicus Taiber bei der Heirat Gassmanns als Trauzeuge mitwirkte.²⁷ Elisabetta Teyber war eine gefeierte Sängerin. Am 5. Oktober 1767 sang sie im Burgtheater in Wien in der von Gassmann für den Anlass der Vermählung der Erzherzogin Maria Josepha komponierten Festoper *Amore e Psiche* die Partie der Psiche.²⁸ Ende 1767 ging Maria Elisabetta Teyber, vielleicht mit einer Empfehlung Gassmanns, nach Venedig, wo sie im Karneval 1768 im Teatro S. Benedetto als Sängerin große Erfolge erzielte.²⁹ 1770 trat sie nochmals in Venedig als Primadonna in den Seria-Opern *Didone abbandonata* von Gian Francesco de Majò und *Creso* von Antonio Sacchini auf.³⁰ Da sie 1770 in Venedig als „prima virtuosa di cam. Di S. M. la Czarina“ ausgewiesen ist, dürfte sie zwischen den beiden Aufenthalten in Venedig in St. Petersburg aufgetreten sein. Am 15. April 1770 erfolgte ihre Trauung mit N. H. Lunardo Venier in heimlicher Ehe, das heißt, nach den im Kirchenrecht hierfür vorgesehenen Regeln ohne Aufgebot.³¹ Die Entscheidung, die Eheschließung nach den kanonischen Regeln der geheimen Ehe zu vollziehen, wurde vermutlich in Hinblick auf den großen Alters- und Standesunterschied zwischen Braut und Bräutigam getroffen. Sie war aber möglicherweise auch durch den Wunsch des Bräutigams bedingt, Ärger mit seiner Verwandtschaft zu vermeiden. Alle bis dahin im Umkreis von Lunardo Venier lebenden Familienangehörigen entstammten der Adelsklasse I und gehörten zu dem illustren Kreis der Dogale, der venezianischen Familien, die Dogen hervorgebracht haben. Wenn die Angaben

25 Hunecke, *Der venezianische Adel*, S. 246. Hunecke gibt den Namen der Wienerin mit „Tauber“ und ihr Alter bei Eheschließung mit 21 Jahren an.

26 Archivio storico di Patriarcato di Venezia, Matrimoni segreti, Unità N. 32.

27 Eheprotokoll Gassmanns vom 22. September 1768, Schottenpfarre Wien.

28 Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnertheater von 1747 bis 1776*, Wien 1971, S. 288; im Libretto ist der Name der Sängerin in der Schreibweise Täuber angegeben.

29 Taddeo Wiel, *I Teatri musicali veneziani dell Settecento*, Venedig 1897, Faks.-Nachdr. Leipzig 1979, S. 270.

30 Ebd., S. 278 f.; der Erfolg der Teyber soll so groß gewesen sein, dass sie, was in Venedig außergewöhnlich war, eine Arie nicht erst am Ende der Vorstellung, sondern bereits während der Aufführung wiederholen musste. Wiel, S. XXXIV.

31 Zur Frage der Matrimoni segreti im venezianischen Adel des 18. Jahrhunderts vgl. Volker Hunecke, „Matrimonio e demografia del patriato veneziano (secc. XVII–XVIII)“, in: *Studi Veneziani* 21 (1991), S. 269–319.

von Mooser³² zutreffen, trat Elisabetta Teyber nach ihrer Heirat in der zweiten Jahreshälfte 1770 nochmals in St. Petersburg und zwar in Traettas Opern *Antigono* und *L'Olimpiade* auf, musste aber wegen Erkrankung vorzeitig zurückkehren. Danach dürfte sie zunächst auf eine weitere Bühnenkarriere verzichtet haben. Als Kaiser Joseph II. sich mit dem Gedanken trug, die Teyber für sein deutsches Opernensemble zu engagieren und seinen Bruder Großherzog Leopold in Italien mit Nachforschungen nach der „Teyberin“ beauftragte, erfuhr er, dass die Teyberin sich in Italien verheiratet hatte und nicht mehr auf der Bühne auftrat.³³ Allerdings scheint sie bald der Verlockung eines weiteren Bühnenengagements erlegen zu sein, denn 1778 finden wir sie im Wiener Burgtheater in der Rolle der Marchesa Bellavita im deutschen Singspiel *Frühling und Liebe* von Maximilian Ulbrich.³⁴ Gesundheitliche Probleme dürften bald danach ihre Karriere als Sängerin beendet haben.³⁵ Auch bei Lunardo Venier vollzog sich ein erstaunlicher Wandel. Er legte sein Amt als Senator nieder und trat in den geistlichen Stand ein. Im Libro d'Oro des Jahres 1780 ist er nicht mehr in der Liste der „Senatori Videnti“, wohl aber in der Liste der „Ecclesiastici Patrizij“ aufgeführt und in den Angaben zur Casa Venier à S. Felice ist er als Ekklesiastiker und Abate bezeichnet.³⁶ Mag dieser Wandel durch persönliche Gründe bedingt gewesen sein, so spiegeln sich in ihm doch der Bedeutungsverlust der venezianischen Adelsklasse und der Niedergang der kurz vor ihrem Ende stehenden Serenissima Repubblica di San Marco wider. Lunardo Venier starb 1781.³⁷ Er war der letzte registrierte männliche Spross der Casa Venier à S. Felice, die mit seinem Tod erlosch. Vermutlich bald nach dem Tod ihres Mannes kehrte Elisabetta Teyber nach Wien zurück, wo sie am 9. Mai 1816 als Marchese v. Venier in der Nagelgasse 319 starb.³⁸

32 Robert Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, Band 2, Lausanne 1950, S. 97–99.

33 John A. Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago und London 1998, S. 285.

34 Otto Michtner, *Das alte Burgtheater als Opernbühne*, Wien 1870, S. 452.

35 *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, S. 94.

36 *Protogiornale per l'Anno MDCCLXXX*, passim; in der Liste der Ecclesiastici Patrizij finden sich zwei weitere Träger des Namens Venier, nämlich Niccolò Venier ai Gesuiti und Niccolò Maria Venier S. Agnese.

37 Siehe Guglielmo Barblan und Andrea Della Corte, *Mozart in Italia*, Mailand 1956, S. 144.

38 Wiener Zeitung vom 15. Mai 1816.

Diskussion

Albrecht Dümmling (Berlin)

Stellungnahme zum Beitrag „Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren“ von Michael Custodis (in: *Die Musikforschung* 2012, Heft 1)

Anhand bisher unbekannter Quellen beschreibt der Autor die „verschiedenen Karriereschritte und Gratifikationen“ Friedrich Blumes als zielbewusstes Streben nach „Wirkungsmacht“ und Geld. Obwohl die näheren Umstände seiner Verbeamtung 1938 in Kiel „bislang nicht bekannt“ sind, wird suggeriert, Blumes Karriere verdanke sich wesentlich seinem Kontakt zu Ministerialrat Herman-Walther Frey. Custodis verwendet mehr als ein Drittel seines Beitrags, um diese „Forschungslücke“ zu schließen. Über Blume erfährt man daraus kaum mehr, als dass er mit dem einflussreichen NSDAP- und SA-Mitglied Frey in Verbindung stand und dieser ihn positiv beurteilte. Die Frage, ob sich sein Aufstieg möglicherweise nicht in erster Linie einem solchen Kontakt, sondern seiner wissenschaftlichen Qualifikation verdankt, wird nicht gestellt.

Stattdessen vertritt der Autor die Meinung, Friedrich Blume habe sich mit Rücksicht auf seine Karriere 1938 in einer „gezielten Strategie“ dem Thema „Musik und Rasse“ zugewandt, dies ausgerechnet in einem Moment, als sich der institutionelle und öffentliche NS-Terror gegen Juden und ihre Einrichtungen in Deutschland verschärfte. Indem Custodis beides in einen unmittelbaren Zusammenhang stellt (S. 18), wirft er Blume vor, mit seinem Düsseldorfer Vortrag und den nachfolgenden Veröffentlichungen die Judenverfolgungen unterstützt zu haben. Als „Beleg“ weist er (Fußnote 90) auf Pamela Potter hin, die Blumes Beschäftigung mit dieser Thematik als Mischung aus Eitelkeit und kalkulierte Profit bewertet habe. (Übergangen wird dabei Potters inhaltliche Auseinandersetzung mit Blume.)

Als gravierenderen „Beleg“ zitiert der Autor eine problematische Passage aus Blumes Düsseldorfer Vortrag „Musik und Rasse“, um diesen dann insgesamt mit einer „routinierten Propagandaschrift“ vergleichen zu können. Diese selektive Zitierweise ist höchst irreführend. Denn mit dem zitierten Rückgriff auf den Nazi-Jargon leitete Blume seine kritische Argumentation ein, wonach alle uns bekannte Musik nicht rassenrein, sondern rassisch gemischt sei. Nach dieser systemkonformen, aber nicht notwendig rassistischen Einleitung konnte er dann ausführlich und keineswegs „mehrdeutig“ auf fremde Einflüsse auf die deutsche Musik eingehen, welche über die Jahrhunderte nicht schädlich, sondern befruchtend gewirkt hätten. Damit widersetzte er sich den damaligen Idealen von Rassenreinheit und Germanentum. Ebenfalls gegen Nazi-Vorstellungen gerichtet waren Blumes Ausführungen über die Vieldeutigkeit der Musik, die sich raschen Zuordnungen entziehe, sowie über ihre Übertragbarkeit von einer Rasse zu einer anderen. Mit solchen Argumenten belegte er die methodologische Problematik jeder musikalischen Rassenforschung, von der man schnelle Ergebnisse nicht erwarten dürfe. Mit dieser Feststellung wollte Blume wohl nicht – wie Custodis insinuiert – „vor allem strategisch“ seine eigene Verbeamtung fördern (S. 3), sondern vielmehr übereilte Urteile von sogenannten Rassenforschern wie Richard Eichenauer, Gotthold Frotscher oder Hans Severus Ziegler, dem Urheber der Propaganda-Ausstellung „Entartete Musik“, infrage stellen.

1988 war deshalb in der kommentierten Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Musik“ Blumes Düsseldorfer Vortrag als „Sand ins Getriebe“ bewertet worden. Auf den Ausstellungstafeln „Musik und Rasse“ konnte man lesen, Blume habe „mit List und wissenschaftlicher Sorgfalt den übereifrigen Säuberern vom Schlag eines Ziegler“ die Arbeit erschwert. Um den Ausstellungsbesuchern eine Überprüfung zu ermöglichen, war die Druckfassung seines Vortrags im Katalog vollständig faksimiliert worden. Bei genauer Lektüre konnte man feststellen, dass es sich dabei keineswegs um eine Propagandaschrift handelt, sondern um den schwierigen Balanceakt, innerhalb einer Diktatur zum Nachdenken anzuregen. 1938 war der Vortrag durchaus in diesem Sinne verstanden worden (vgl. *Düsseldorfer Nachrichten*, 20. Mai 1938, und *Frankfurter Zeitung*, 31.05.1938). In ihrem Beitrag „Wissenschaftler im Zwiespalt“ hatte Pamela Potter im Ausstellungskatalog geschrieben, Blumes sorgfältig formulierter Text widme sich der methodologischen Problematik „sehr vorsichtig“. Noch bemerkenswerter ist, dass Blume das Judentum, zu dessen Abwehr die nationalsozialistische „Rassenforschung“ doch in erster Linie entstand, in diesem Referat nicht ein einziges Mal erwähnte. Er behandelte darin viele Probleme, auch die Bewertung der Gregorianik, nicht aber das Judentum.

Die von Custodis zitierte Erklärung Friedrich Blumes vom 7. Oktober 1947, wonach er im Mai 1938 in Düsseldorf ausgeführt habe, dass es „keine wissenschaftlich stichhaltige Begründung für die Verquickung der Musik mit rassistischen Fragen“ gebe, ist demnach keine bloße Schutzbehauptung. Noch 1944 wiederholte er in der zweiten Auflage seines Buches „Das Rasseproblem in der Musik“ seine Feststellung von 1939, „daß wir von dem Zusammenhange zwischen Musik und Rasse wissenschaftlich vorläufig keinerlei gesicherte Kenntnis haben“. Auch mit den Urhebern der Propaganda-Ausstellung „Entartete Musik“ hat sich Blume kritisch auseinandergesetzt. Durch ein verheerendes Gutachten über Otto zur Nedden, den engsten Mitarbeiter Zieglers, verhinderte er 1940 dessen musikwissenschaftliche Habilitation. Neddens Begleitvortrag zur Düsseldorfer Ausstellung bezeichnete Blume in diesem Gutachten mit wünschenswerter Deutlichkeit als „Pamphlet, zusammengesetzt aus billigen Schlagworten, angemassten Urteilen und oberflächlichen Gemeinplätzen“. Nedden musste u. a. wegen dieser Intervention zur Theaterwissenschaft ausweichen (vgl. Katalog „Das verdächtige Saxophon“, S. 199).

Indem Custodis Friedrich Blumes Düsseldorfer Vortrag „Musik und Rasse. Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung“ mit einer Propagandaschrift verglich und in den Zusammenhang der Judenverfolgungen stellte, verkehrte er dessen Absichten ins Gegenteil. Die Information, dass der Vorsitzende der Entnazifizierungskommission ein Nazi war, dient ihm vor allem dazu, die Bewertung Blumes durch diese Kommission als fragwürdig erscheinen zu lassen. Unterstellt wird damit, wie schon seine Karriere sei auch seine Entnazifizierung in erster Linie dubiosen Seilschaften zu verdanken. In diesem Sinne verstand den Aufsatz der Journalist Helmut Mauró, der ihn in der *Süddeutschen Zeitung* vom 9. Mai 2012 (S. 11) unter der Überschrift „Charakterlich geprüft und doch ein Hetzer. / Kampfbündler Friedrich Blume: Es gibt jetzt handfeste Beweise für die Nazi-Vergangenheit des einflussreichsten deutschen Musikwissenschaftlers“ zusammenfasste. Custodis wird dort so zitiert: „Blume wollte in seinem Fach an die Spitze, er war nicht nur Mitläufer, sondern ideologischer Hetzer.“ Was ist das aber für ein Hetzer, der die Parteimitgliedschaft ebenso ablehnt wie die Grußformel „Heil Hitler“, der zu methodologischer Skepsis auffordert, der die Urheber einer Propagandaausstellung bekämpft und sich weigert, den „jüdischen Einfluss“ als Problem zu sehen?

Michael Custodis (Münster)

Replik auf die Stellungnahme von Albrecht Dümling

Wie ich in meinem im ersten Heft des 65. Jahrgangs der *Musikforschung* erschienenen Aufsatz zu zeigen versuchte, fungierte Friedrich Blume vor und nach 1945 als mächtiger Repräsentant der deutschen Musikwissenschaft. Von zentraler strategischer Bedeutung für seine Karriere im NS-Staat und das anschließende Spruchkammerverfahren erwiesen sich seine Einlassungen zum Thema „Musik und Rasse“. Dieser Interpretation widerspricht Albrecht Dümling, so dass ich meine Position noch einmal präzisieren und bekräftigen möchte, da ich sie für eine bisweilen vielleicht unbequeme, aber unausweichliche kritische Betrachtung der musikwissenschaftlichen Fachgeschichte für wichtig halte.

In Archiven neu entdeckte Materialien sind zunächst einmal zu interpretierende Tatsachen, mit denen sich bisherige Sichtweisen bestätigen, ergänzen oder korrigieren lassen. Wenn man aber mit der Faktenlage mehrerer hundert Seiten Quellenmaterials und bereits publizierter Dokumente zu Blume¹ offensichtlich nicht vertraut ist, sind Widersprüche zu bisherigen Ansichten nicht unbedingt den neuen, archivgestützten Schlussfolgerungen anzulasten. Reduziert man Blumes Auseinandersetzung mit dem Thema „Musik und Rasse“ auf seinen entsprechenden Vortrag bei den Reichsmusiktagen 1938, in deren Rahmen auch die von Dümling verdienstvoll rekonstruierte Propagandaschau *Entartete Musik* veranstaltet wurde, und verwendet Blumes eigene, nach 1945 vorgetragene Sichtweise als Deutungsmaßstab, so wie Dümling es tut, ohne erstens den strategischen Nutzen der in verschiedenen Varianten vorgelegten Einlassungen (Vortrag, Aufsatz und Buch) zu taxieren und zweitens deren systeminterne Rezeption vor 1945 zu berücksichtigen, wird man der Komplexität der Zusammenhänge in keiner Weise gerecht. Wie wenig Pauschalisierungen dabei weiterhelfen, lässt sich an einem kleinen Beispiel zeigen: An vielen Stellen der Personalakte ist nachweisbar, dass Blume sich routiniert der standardisierten Grußformel „Heil Hitler!“ bediente, was entsprechend den formalen Vorgaben für amtliche Dokumente nicht überrascht. Dass er aber auch in seiner privaten Korrespondenz ohne äußere Zwänge mit dieser Formel zeichnete, ist nachprüfbar an jenem (seit zwei Jahren publizierten) Brief vom 7. November 1938², mit dem er seinen ersten Doktoranden Wolfgang Steinecke im Zuge seiner mit Ministerialrat Herman-Walther Frey geführten Berufungsverhandlungen unter Vernachlässigung jeglicher Wissenschaftlichkeit zur Habilitation drängte.

Über Blumes tatsächliche politische Einstellung lassen die gefundenen Archivalien keine Aussagen zu, so dass sich meine Argumentation auf die strategische Planung seiner Karriere im NS-Staat und der Konsequenzen für die deutsche Nachkriegsmusikwissenschaft konzentrierte. Es wäre unrealistisch anzunehmen, während der NS-Herrschaft seien Universitätskarrieren gegen das System möglich gewesen. Dabei ist das Argument, Blume sei nicht Mitglied der NSDAP gewesen, noch kein Beweis einer oppositionellen Haltung, ebenso wenig wie ein Parteibuch ein pauschaler Beleg ideologischer Überzeugungen wäre. Denn zum einen hatte Blume bereits durch seine freiwillige Mitgliedschaft im

1 Michael Custodis, „Wolfgang Steinecke und die Gründung der Internationalen Ferienkurse“, in: *Traditionen, Koalitionen, Visionen. Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*, hrsg. von demselben im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD), Saarbrücken 2010, S. 9–88, insbesondere S. 21–30 und 54–63.

2 Vollständig faksimiliert ebd., S. 29.

antisemitischen Kampfbund für Deutsche Kultur und dessen Nachfolgeorganisation, der NS-Kulturgemeinde, seine Nähe zum System frühzeitig unter Beweis gestellt. Zum anderen konnte er sich in den entscheidenden Phasen seines beruflichen Aufstiegs der Sympathie des zuständigen kunst- und musikkaffinen Ministerialrats Frey sicher sein, was er ihm in dessen Entnazifizierungsverfahren mit einem entlastenden Persilschein dankte.³ Ebenfalls hatte Blume die volle Unterstützung aller Rektoren der besonders linientreuen Grenzlanduniversität Kiel, wo er z. B. bereits vor seiner dortigen Berufung im Jahr 1938 als Leiter des Collegium musicum „in den nordschleswigschen und in den völkisch besonders umkämpften Bezirken unserer Provinz ein Zeuge und unmittelbarer Darbieter deutscher Musik“ im „seit langen Jahren geführten Volkstumskampf“⁴ war. Als entscheidender Beleg seiner politischen Einstellung wurde nach 1938 immer seine musikalische Rassenlehre angeführt, zuletzt in den Akten nachweisbar in einem auf den 9. Juni 1943 datierten Antrag des Dekans der Philosophischen Fakultät auf Übertragung eines Ordinariats für Blume⁵, um dessen Berufung auf die Nachfolge Arnold Scherings zu verhindern, was mit der noch zum 1. September 1944 ausgesprochenen Beförderung auch gelang. Welche Erklärungen außer Gratifikationen für systemkonformes Verhalten kämen daher in Betracht, wenn Blume beispielsweise im Sommer 1939 nach positiver Begutachtung durch Joseph Müller-Blattau auf Kosten der von Herbert Gerigk geführten Hauptstelle Musik der NSDAP im Amt Rosenberg in England Bach- und Händelhandschriften studieren durfte, des Weiteren mit ministerialer Unterstützung zahlreiche Vortragsreisen im Ausland absolvierte und ferner im Jahr 1941 die einmalige Gelegenheit erhielt, gemeinsam mit dem Wiener Kollegen Erich Schenk eine Satzung für einen neu zu gründenden Reichsbund der deutschen Musikwissenschaft auszuarbeiten?⁶

3 Blume nutzte diese Gelegenheit, sich als „bekannter Gegner des Nationalsozialismus“ zu präsentieren, so dass seine Berufung nach Kiel „gegen lebhaftere Widerstände im Ministerium“ wiederum seinen damaligen Fürsprecher Frey in günstiges Licht rücken sollte. Blumes Stellungnahme ist auf den 5. August 1947 datiert und erhalten in: Herman-Walther Freys Entnazifizierungsakte Sig. 1BAD461 im Pariser Centre des Archives diplomatiques des Ministère des Affaires étrangères et européennes.

4 Schreiben des Rektors der Christian-Albrechts-Universität Kiel an Herman-Walther Frey vom 11. Oktober 1937, in: Landesarchiv Schleswig, Akte 47-6469.

5 In: ebd.

6 Dieser Reichsbund wurde vermutlich nie institutionalisiert und ist in der Literatur bislang nicht erwähnt worden, vgl. hierzu vom Autor, „Musikwissenschaftliche Expertennetzwerke vor und nach 1945“, in: ÖMZ 67 (2012), S. 41–47, hier: S. 43 f.

Besprechungen

BURKHARD MEISCHEIN: Paradigm Lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960. Köln: Verlag Dohr 2010. 312 S., Abb.

Dass Musikgeschichtsschreibung „konzeptionelle Probleme“ habe und die Fülle des Materials nicht länger mehr von Einzelnen bewältigt werden könne, schrieb Georg Knepler schon 1997. Burkhard Meischein sucht in seiner Habilitationsschrift *Paradigm Lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960* noch mehr zu leisten als eine Musikgeschichtsschreibung, nämlich einen Überblick zu geben über musikhistoriografische Paradigmen. Zum Meta-Standpunkt dieses Vorhabens gehören die erwartbaren Vorteile und Schwachstellen, prominent die Herausarbeitung verbindlicher Paradigmen selbst über die Diversität des untersuchten deutschen Schrifttums hinweg, die notgedrungen wenig Überraschendes im Detail bieten kann, daneben aber auch die anregende Fülle von Zitaten aus dem musikhistoriografischen Schrifttum, die wiederum nicht selten den Anschein einer Kapitulation vor dem Material erweckt. Es sind die Epochenbegriffe „Barockzeit“, „Spätaufklärung“ und „Romantik“, ihrerseits häufig der Vereinseitigung geziehen, die Meischein als behelfsmäßige Überschriften für drei Kapitel verwendet, im vierten und letzten Kapitel beschäftigt er sich mit Guido Adlers Konzept einer Stilgeschichte.

Zweifellos liegt die Problematik als Teil der selbstreferenziellen Ambitionen, die dem Fach seit seinen universitären Anfängen eignen, in der Luft. Vor allem an der langen Beschäftigung des Autors mit seinem Gegenstand mag es liegen, dass er einige jüngere Ansätze und Autoren zwar benennt, darunter Anselm Gerhard oder Frank Hentschel, sich jedoch unter Rückgriff auf Thomas S. Kuhn für eine Darstellung der je gültigen „Leitbilder, Vorstellungen und Ziele“ (S. 11) entscheidet, damit für eine gleichsam epocheninhärente Lesart, zu der methodisch der quantitativ durchaus

auffällige Umgang mit Zitaten aus historischen Musikgeschichten gehört. Zu den ersten Büchern, die Meischein in diesem Sinne vorstellt, gehören die von Sethus Calvisius, Wolfgang Caspar Printz und Athanasius Kircher. Als typische Themen der Zeit sieht Meischein den Streit über den Vorrang der antiken gegenüber der zeitgenössischen Musik, die Festsetzung von Individuen als Entdecker bzw. Erfinder von Neuerungen und die an der biblischen Überlieferung orientierte chronologische Einordnung dieser Vorgänge.

In seinem zweiten Kapitel stellt Meischein neben Arbeiten Burneys die zwei 1788 und 1801 erschienenen Bände von Forkel vor, die als Teil eines prestigereichen Göttinger Wissenschaftsprojektes ihren Beitrag zu einer *Geschichte der Künste und Wissenschaften* leisteten. Nun dynamisierte sich die Situation auf der Grundlage aktualisierter historiografischer Standards. Argumente und überprüfbare Quellen, angesichts derer ältere Darstellungen subjektiv, sogar falsch erschienen, wurden zum Rückgrat der Untersuchung und führten ihrerseits zu größeren Editionsprojekten. Das Reisen nobilitierte man zu einem probaten Mittel für den Erkenntnisgewinn, die biblische Darstellung wurde nurmehr nebenbei erwähnt: Auf exemplarische Weise unterstrich Forkel mit Blick auf den alttestamentarischen Jubal, dass niemand „in dem Verstande nemlich, in welchem es gemeiniglich genommen zu werden pflegt, die Musik erfunden haben“ könne. Im 19. Jahrhundert dann entstanden Lebensgeschichtsschreibungen, die bis heute als Standardwerke gelten – die Biografien von Winterfeld (Gabrieli), Jahn (Mozart) und Spitta (Bach) – und größere Darstellungen wie Ambros' *Geschichte der Musik* und Winterfelds *Geschichte des evangelischen Kirchengesanges*, ferner eine Vielzahl von Spezialuntersuchungen sowie Gesamt- und Denkmälerausgaben.

Die bereits um 1800 geäußerte Kritik an Forkel lässt die neue Sicht auf die Problematik der Musikhistoriografie deutlich erkennen. Man wandte sich gegen didaktische und moralisierende Tendenzen, gegen die unterschiedslose Verwertung von Quellen, man kritisierte

die Distanz zur Kunstwirklichkeit und zum poetischen Gehalt von musikalischen Werken. Die Einfühlung in Personen der Musikgeschichte und ein auf der Basis des eigenen ästhetischen Eindrucks entwickelter neuer Umgang mit Sinnlichkeit und Anschaulichkeit in der Kunstbetrachtung gewannen ebenso an Bedeutung wie der literarische Rang einer Historiografie. Umgekehrt suggerierte die Literarisierung die Einheit des Geschichtsverlaufs als Folge von Strukturen und Handlungszügen, durch die hindurch sich ein „wesenhaft anderes Subjekt“ (S. 174) realisierte. Als wichtiges Zeugnis des neuen Geistes darf die Entdeckung der Renaissance bzw. ihre Eingrenzung als Epoche gelten, in deren Kontext auch Wackenroders *Herzenergießungen* und Kleists *Cäcilie*, Thibauts *Über Reinheit der Tonkunst* oder Hoffmanns *Alte und neue Kirchenmusik* zu verorten sind.

Um 1890 setzte abermals ein Wandel ein, der bis in die 1930er Jahre hinein Folgen zeitigte. Den Erfolg von Adlers „Stilgeschichte“ erklärt Meischein mit ähnlichen Bestrebungen in Kunstgeschichte und Germanistik, dem Bemühen um Nähe zum Kunstwerk und der Hinwendung zu Kategorien des „Erlebens“ und des „Lebendigen“. Philologische Arbeit stand dabei, so Meischein, nur im Dienste der Stilkritik, indem man ihr ebenso wie dem Positivismus vorwarf, „das Eigentliche, das hinter den Dingen Stehende“ (S. 250) nicht erkennen zu lassen. In der Gegenwart unterdessen sei das uneinheitliche Paradigma einer „beweglichen Konfiguration dreier Ansätze“ (S. 281) zu beobachten, eines sozialgeschichtlichen, eines kulturwissenschaftlichen und eines hermeneutisch-analytischen – mit dem man die Abirrungen einer Anreicherung der geistesgeschichtlichen und stilkritischen Konzepte mit nationalsozialistischen Inhalten abzuwehren suche –, wie überhaupt „gerade die Vielfalt und die Distanz zu dogmatisch herrschenden Auffassungen von der Musik und ihrer Geschichte zum Programm erhoben“ (S. 280) worden seien. Die Genese dieses neuen Paradigmas, das in Wirklichkeit kein Paradigma ist, stellt Meischein in den Zusammenhang mit einer Vielzahl von Vorgängen, darunter die Studen-

tenbewegung, der Marxismus, die Neugründungen von Hochschulen, ferner die Internationalisierung des Faches und der Wohlstand in der BRD als Grundlage für den Reichtum an Forschungsprojekten und Fachzeitschriften.

Dass die Untersuchung in einer formalen Dopplung des Dargelegten ohne eigenständiges Schlusswort auskommt, darf als Symptom ihrer engen Orientierung an den vorgestellten Texten ausgelegt werden. Dem Wirken einer noch stärker ordnenden und analysierenden Hand wäre womöglich der Nacherzählungscharakter zum Opfer gefallen, der dem Vorhaben hie und da anhaftet. Aber auch das anhand der historischen Quellen dokumentierte Spektrum von Darstellungsoptionen und Erkenntniszielen hätte nicht in einer solchen Breite präsentiert werden können.

(April 2012)

Christiane Tewinkel

Oswald von Wolkenstein. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400. Mit einer Edition elf ausgewählter Lieder. Hrsg. von Christian BERGER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2011. 210 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 14.)

Der Band vereinigt Vorträge eines Symposiums zu Oswald von Wolkenstein innerhalb des 18. Kongresses „Passagen“ der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung 2007 in Zürich. Die fünf kleineren Beiträge, deren Vortragscharakter mehr oder minder beibehalten wurde, nehmen die eine, elf neu editierte Lieder Oswalds die andere Hälfte des rund 200 Seiten starken Bandes ein.

Einleitend skizziert der Herausgeber Christian Berger die Forschungslandschaft zu dem emphatisch und zu Unrecht als „letzter Minnesänger“ titulierten Oswald von Wolkenstein, die vor allem durch offene Fragen nach der Rezeption, Vermittlung, Aneignung, Adaption und schriftlichen Fixierung von Oswalds ein- und mehrstimmigen Liedern geprägt sind. Zunehmend lässt sich aber erkennen, wie erfahren sich Oswald im Umgang mit den Vorlagen und den Regelwerken des einstimmigen Liedes wie

des mehrstimmigen Satzes, die er für seine Zwecke virtuos zu verwenden und umzudeuten weiß, zeigt.

Marco Gozzi demonstriert anhand einer liturgischen Handschrift aus Kloster Neustift aus der Zeit um 1400 (A-Iu 457) auf, wie im unmittelbaren örtlichen und zeitlichen Umfeld Oswalds verschiedene Formen „usueller“ Mehrstimmigkeit gepflegt wurden, so etwa zweistimmige Fassungen des Kyrie *Fons bonitatis* oder des Introitus-Tropus *Salva Christe te quærentes*, aber auch Sätze im organalen Haltestil. Außerdem enthält die Handschrift eine Reihe von Credos in Cantus-fractus-Notation, die Verbindungen etwa zum Repertoire von Hermann Pötzlingers Mensuralcodex St. Emmeram oder der Trienter Codices ziehen lassen. Auch wenn Gozzi die entsprechende Schlussfolgerung nicht verbalisiert, so zeigen die Befunde, dass die sehr verbreiteten Techniken einfacher Mehrstimmigkeit oder die Tradition der Cantus-fractus-Notation auch in Südtirol präsent und damit Oswald zugänglich waren, mit entsprechenden Implikationen für die Bewertung seiner Fähigkeiten im Umgang mit Mehrstimmigkeit und für die Notation der einstimmigen Lieder in den Wolkenstein-Handschriften.

Die beiden folgenden Beiträge beschäftigen sich konkret mit der Frage nach den möglichen Vorlagen für einzelne Lieder aus dem französischen und italienischen Repertoire und den Wegen ihrer Vermittlung bis zu Oswald. Carola Hertel-Geay untersucht die Adaptationen Oswalds, die auf eine Gruppe von französischen Chansons im norditalienischen Codex Reina (F-Pn 6771) zurückgehen, mit Parallelüberlieferung in einer Prager und Straßburger Handschrift und dem Codex St. Emmeram. Die Einzelanalysen machen deutlich, wie vielfältig Oswald seine Vorlagen aufgegriffen und weiterverarbeitet hat: durch direkte Textübernahmen und -anspielungen, aber auch nur als thematische Inspirationsquelle mit eigenständiger Ausarbeitung oder als bewusstes Spiel mit der Tradition des *Amour courtois* im Vorlagentext (*Iour a iour – Frow ich enmagl Stand auff Maredel*), was in jedem Fall eine gute Kenntnis der Originaltexte voraussetzt. Nicht

ausgeschlossen ist damit die zusätzliche Rezeption über Kontrafakturen in der Parallelüberlieferung, wie die von Hertel erwähnte Linie von Jehan Vaillants *Par maintes fois* über *Per montes foys* (mit falscher Auflösung der Abbréviation im Codex St. Emmeram) zu *Der mai mit lieber zal* bei Oswald (mit falscher Lesung des *P* ohne Unterlänge und der üblichen Technik, den Text der Kontrafaktur aus den Anfangsbuchstaben des Ursprungstextes zu gewinnen).

Oliver Huck weist darauf hin, dass sich die Rezeption italienischer Musik im deutschen Sprachraum um 1400 auf eine relativ kleine Gruppe von Ballate beschränkt, die, wie etwa Landinis berühmtes *Questa fancuilla*, zudem offenbar nicht als besonders ausgeprägt italienisch, sondern dem französischen Stil nahestehend empfunden wurden. Jedoch wurden auch die zahlenmäßig überwiegenden französischen Vorlagenstücke durch italienische Handschriften vermittelt, die im Hintergrund standen, als Oswalds Lieder nach der Rezeption etwa im Umfeld der Konzilien von Konstanz und Basel schließlich niedergeschrieben wurden.

Die abschließenden beiden Beiträge thematisieren die Frage nach der Rolle und dem Verständnis von Modalität in Oswalds Liedern. Björn R. Tammen untersucht, inwieweit Oswalds *Es seusst dort her* (Kl. 20) in der Überlieferung der jüngeren Wolkenstein-Handschrift B (1432) als auf *h* transponiertes Phrygisch verstanden werden kann. Muss dieses Unterfangen letztlich – wie von Tammen umsichtig bereits in der Titelformulierung seines Beitrags vermerkt – ein „Versuch“ bleiben, so enthüllt es doch, wie wenig geklärt der modale Erfahrungshintergrund Oswalds ist, ebenso wie die Rolle der Schreiber bei der schriftlichen Fixierung und ihre Kompetenz bei der modalen und satztechnischen Einordnung sowie ihr Verhältnis zum gesanglichen Vortrag Oswalds, mit unmittelbaren Konsequenzen für das Verständnis einer heutigen Edition etwa in Hinblick auf die Verwendung von *Ficta*. Der Vergleich mit der ganz eigenständigen Fassung der älteren Wolkenstein-Handschrift A zeigt hierbei vor allem auch, wie wenig eine stemmatisch

geprägte Textphilologie dem Überlieferungsbefund bei Oswald gerecht werden kann. Letztlich, so auch im Beitrag von Christian Berger und Tomas Tomasek anhand von *Du ausserweltes schöns mein herz* (Kl. 46) und seiner Vorlagen verdeutlicht, muss von einem mehrschichtigen Beziehungsgeflecht zwischen Oswalds Rezeption eines internationalen Liedrepertoires, dessen Adaption und dem Prozess der schriftlichen Fixierung, die etwa auch verschiedene modale Realisierungen erlaubt, ausgegangen werden. Die hieraus gezogenen Konsequenzen setzt Berger in der dem Band mitgegebenen kritischen Edition von elf ausgewählten Liedern Oswalds (darunter sämtliche im Band besprochene) um, wobei jeweils die Fassungen der beiden Wolkenstein-Handschriften bzw. die französischen Vorlagen synoptisch präsentiert und detailliert kritisch kommentiert werden, besonders auch hinsichtlich der Solmisation. Ganz zu Recht mahnt Berger hierbei eine neue kritische Edition des Gesamtwerkes von Oswald für Text und Musik an.

Der Band ist leider nicht ganz frei von Fehlern und Inkonsistenzen (so die parallele Benutzung von „Takt“ und „Mensur“ (S. 37), „aus der Commune“ und aus „der Assumptione“ (S. 38), S. 85 Bsp. 1: nicht „f. 42“, sondern f. 73v, S. 87 Bsp. 3: erster Zuordnungsstrich eine Brevis weiter nach links, S. 93 Bsp. 7: Triplum statt „Tenor“, S. 127: unerklärte Diskrepanz zwischen Textbefund der Quelle und Edition, S. 196: „Reina-Codex“ erst zu nachfolgender Handschrift). Weiterhin führt das Bemühen um synoptische Edition bei den einstimmigen Liedern immer wieder zu unschön auseinandergezogenen Melodiezeilen. Insgesamt stellt der Band aber ein kompaktes Kompendium dar, das ausgehend von Einzelstudien den Horizont verdienstvoll auf anstehende dringende Untersuchungen zum Phänomen „Oswald von Wolkenstein“ weitet und mit der Liededition sowie mit dem Literatur- und Handschriftenverzeichnis einen willkommenen Überblick über den heutigen Stand der musikbezogenen Forschung zu Oswald bietet. (Januar 2012) *Stefan Morent*

Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom 17.–20. Oktober 2007. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT und Matthias SCHNETTGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 358 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 44.)

Der von Sabine Ehrmann-Herfort und Matthias Schnettger herausgegebene Band zu Händels nur zwei Jahre währendem Aufenthalt in Rom befasst sich im Kern mit Fragen nach den Auswirkungen von Händels protestantischer Gesinnung im Hauptsitz der römisch-katholischen Kirche. Bekannt ist, dass Händel der Konversionsgedanke fremd war – und dass er sich einer bemerkenswerten Förderung durch die zeitgenössischen Kirchenfürsten erfreuen durfte. Wie Konfessionskontext, Mäzenatentum und das musikalische Umfeld auf Händels Komponieren einwirkten, ist in diesem Buch so facettenreich wie präzise dokumentiert. Besonders interessant ist der Kongressband deshalb, weil er im Detail Forschungslücken schließt, darüber hinaus aber auch grundsätzliche Themen wie die Kunstpatronage um 1700 behandelt.

Hilfreich ist die dreiteilige Bandkonzeption, welche die sehr unterschiedlichen Beiträge in Beziehung zueinander setzt. Nach einem Vorwort von Silke Leopold, die den „Lutheraner in Rom“ ins Bild setzt, beginnt der Band mit einem ersten allgemeinen Teil, der das Papsttum aus protestantischer Perspektive beleuchtet. Von der Prämisse ausgehend, dass in der Causa Händel „künstlerische Qualität vor Rechtgläubigkeit ging“ (S. 13), versucht Leopold behutsam eine mentalitätsgeschichtliche Unterscheidung von eher protestantisch und tendenziell katholisch gefärbten Kompositionen. Wie diskussionswürdig eindeutige Konnotationen immer sind, zeigt die Autorin einerseits anhand von Gegenbeispielen, andererseits mit dem Hinweis darauf, dass Händels protestantisches Komponieren sich zwischen Luthertum, Katholizismus, Calvinismus und im Umfeld der anglikanischen Kirche positionierte.

Matthias Schnettger bereitet in seinem Text den historischen Kontext auf und analysiert anschaulich Auswirkungen und Machtbereiche des Pontifikats von Clemens XI. Deutlich wird auch im anschließenden Beitrag von Elisabeth Kieven zu den römischen Künsten, wie sich biografische Linien und künstlerisch-stilistische Merkmale wechselseitig beeinflussen und durchdringen. Irene Dingel zeichnet die protestantische Sicht auf die Lehren der römisch-katholischen Kirche nach, was im Beitrag von Ricarda Matheus insofern noch zugespitzt ist, als diese den Begriff der Inquisition ins Spiel bringt. Die am Beginn des 18. Jahrhunderts durchaus übliche Konversion schildert die Autorin ganz unspektakulär als „Gang zu einer Behörde“ (S. 87).

Im zweiten Teil zu Händels musikalischem Umfeld wird nicht nur aufgezeigt, welchen Einflüssen Händel unterlag, es werden, so im Text von Donald Burrows, auch die Lücken der Forschung über Händels (Kompositions-) Alltag quellenkritisch dargelegt. So bezweifelt Burrows die Vollständigkeit der biografischen Dokumentation und hinterfragt die tatsächliche Bedeutung Ottobonis für Händels römisches Wirken. Neben Texten, die Händels Kompositionen in Beziehung zur römischen Musik des frühen 18. Jahrhunderts stellen, bezieht der Band auch das musikalische Umfeld ein, wie etwa die Kompositionspraxis des Zeitgenossen Agostino Steffani in dem Beitrag von Colin Timms, der der Frage nachgeht, ob Steffani tatsächlich 1709 seine Komposition *Confitebor* notierte. Mit Francesco Antonio Urios Oratorium *Gillard ed Eliada* befasst sich der Beitrag von Sara Jeffe, und Luca Della Libera erweitert die Händel-Diskussion um die *Musica sacra* von Alessandro Scarlatti.

Ein dritter Teil widmet sich explizit dem Händel'schen Werk, allerdings ist auch hier die Perspektive keine rein musikanalytische, sondern es geht im letzten Teil um Händels römische Kompositionen unter dem Aspekt der Kunstpatronage. Auch innerhalb der einzelnen Sektionen verläuft der Band vom Allgemeinen (wie etwa der Beitrag von John H. Roberts, der an Bononcini's Einwirkung auf Händels frühe römische Kompositionen erin-

tert) zu Detailfragen, wie etwa die dokumentierten Archivfunde, die Alexandra Nigito in ihrem Beitrag „La musica alla corte dei Pamphilj“ ausführt.

Siegfried Schmalzriedts Beitrag stellt die dramatische Huldigungsarie *Oh, come chiare e belle* (*Olinto pastore, Tebro fiume, Gloria*), HWV 143 vor, um auf deren Faktur, spezifische Besetzung und die Aufführungspraxis der Händel'schen Serenata einzugehen. Ellen T. Harris untersucht in ihrem Beitrag zu „Sacred and Profane Love“ exemplarisch Kompositionen Händels (hier *Il Trionfo del Tempo, Cor fedele, Tra le fiamme und Sarei troppo felice*) auf den Einflussbereich der Kardinäle (hier Pamphilj und Ottoboni); anschaulich interpretiert sie diese als Zeugnis und Adresse der spezifischen zeitgeschichtlichen Konstellation. Karl Böhmer öffnet den Blick auf die Interpreten anhand von Händels römischem Kantatenerstling *Delirio amoroso* (HWV 99). Der Autor zeigt anhand der Musikerliste des Palazzo Pamphilj einmal mehr Händels kompositorisches Gespür in Bezug auf die ihm zur Verfügung stehende Ausstattung. Der Beitrag von Diana Blichmann gleicht perspektivisch einem Zoom, welcher am Beispiel der Oper *Agrippina* von quellenkundlichen Überlegungen ausgeht, um über inhaltliche Fragen bis zum gesellschaftspolitischen Werkkontext zu gelangen. Teresa Chirico und Tommaso Manfredi beenden den Band mit einer repräsentationspolitischen Dimensionierung des künstlerischen Schaffenskontextes und einem Beitrag zur Bühnenarchitektur im Umfeld Ottobonis und Ruspolis. Gewidmet ist der Band Siegfried Schmalzriedt, der an dem Symposium noch als Referent zugegen war und 2008 verstorben ist. Das Vorhaben, dem Buch den 2006 im Auftrag des zdf und 3sat von Olaf Brühl gedrehten Film „Händel in Rom“ beizulegen, konnte aus rechtlichen Gründen leider nicht realisiert werden.

Ein Gewinn ist der vorliegende Band nicht nur wegen seiner spezifischen Themenstellung, sondern vor allem aufgrund der überaus sorgfältigen Vor- und Nachbereitung, die dem Kongress wie der Publikation zuteil wurde. Diese schlägt sich in den gut dargestellten Ma-

nuskripten nieder, vor allem aber überzeugt der Band durch seine Konzeption, von einem schmalen Fokus auszugehen, um von hier den Blick auf Händel und seinen zeitgenössischen Kontext zu öffnen. Es scheint so, als näherte sich jeder Beitrag aus je anderer Perspektive und mit immer anderen Materialgrundlagen, um von hier aus zur Kernfrage vorzustoßen. Auf diese Weise wirkt dieser Kongressband der Gefahr des Eklektizismus gekonnt entgegen. *Georg Friedrich Händel in Rom* erschließt dem Leser ein Panorama, zusammengesetzt aus musikwissenschaftlichen, theologischen, historischen wie kulturanthropologischen Beiträgen.

(März 2012)

Friederike Wißmann

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.

Das Händel-Jahrbuch 2011 beinhaltet den zweiten Teil von Beiträgen der internationalen Konferenz, die unter dem Titel „Händel, der Europäer“ 2009 in Halle ausgerichtet wurde. Schon im Rahmen der zeitgleich inszenierten Ausstellung wurde auf den ersten Blick erkennbar, dass Händel weit gereist ist; auf einen zweiten Blick auch, wie rasch Händel seine Geburtsstadt Halle verließ – zu der der Weltbürger aus familiärer Fürsorge aber bekanntlich zeit lebens immer wieder zurückkehrte. Dass sich unter dem avisierten Thema Texte zu Händel in Italien finden, liegt auf der Hand. Aber auch neue Perspektiven sind Teil des Kongress-Bandes, so etwa eine Revision des französischen Händel-Bildes im 19. Jahrhundert (in Anselm Gerhards Beitrag zu *Judas Maccabaeus*) oder die Bedeutung polnischer Einflüsse, wie sie Alina Żórawska-Witkowska in ihrem Referat zu *Ottone* aufspürt. Im Händel-Jahrbuch 2010 wurde ein erster Teil der Vorträge publiziert, darunter auch grundsätzlichere Beiträge, wie etwa der Festvortrag von Ulrich Konrad, „Schnittpunkte europäischer Musik“, oder die vorausschauenden Überle-

gungen „Händel und der Diskurs der Moderne“ von Reinhard Strohm. Der vorliegende zweite Band reicht von aufführungspraktischen Fragen über die Suche nach geografischen Einflüssen und Interpretationsfragen bis hin zu musiksprachlichen Diskursen. Positiv ausgedrückt ist auch das Jahrbuch 2011 unter dem Begriff der inhaltlichen Diversität zu fassen.

Eingangs nutzt Anselm Gerhard seinen Beitrag, um das Missverständnis aufzuklären, die französische Händel-Rezeption habe erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eingesetzt. Der Text zeichnet sich nicht nur durch philologische Präzision aus, sondern Gerhard bereichert seine Ausführungen zu Händels „Einbürgerung“ in Frankreich auch durch anschauliche sprachkritische Reflexionen. Gerhard Poppes Ausführungen zur Komposition des *Dixit Dominus* schließen sich an, wobei Poppe vornehmlich die Voraussetzungen und Entstehungskontexte nachzeichnet. Dorothea Schröder fragt nach Zoroastros Verbleiben („Wo ist Zoroastro?“) und interpretiert die Bassrolle in Händels *Orlando* unter musikdramaturgischer Perspektive. Steffen Voss stellt das Musikkbuch des Heinrich Remigius Bartels als „Beleg für die handschriftliche Verbreitung Händelscher Klaviermusik in Deutschland“ (S. 103) vor. Grundsätzlichere Fragen wie die nach der Konnotation der Händel'schen Rhetorik wirft Hartmut Krones auf, indem er textlich-formale Struktur und kompositorische Faktoren in seinem Text beispielreich in Beziehung setzt. Hansjörg Drauschke widmet sich Händels Wirken in Hamburg, wobei der Autor abschließend den Bogen zum Konferenzthema schlägt und Händel als deutschen Europäer und Bezugsgröße charakterisiert.

Panja Mücke zeigt auf, wie Emotionen in Händels Opern in Bezug auf die Ausgestaltung der Figuren zur Darstellung kommen. John H. Roberts folgt Händel nach Florenz, und Dinko Fabris untersucht ein Neapolitanisches Emblem in der *Aria a 2 Sirene*. Bemerkenswert ist der Beitrag von Jürgen Heidrich, weil er sich nicht mit Händels europäischem Schaffen befasst, sondern in seinem Beitrag „Händel und der Orient“ einen kritischen

Blick auf „Europens übertünchte Höflichkeit“ (S. 249) riskiert. Der geografische ist nicht der einzig mögliche Blickwinkel, wie der Beitrag von Paul van Reijen zeigt, der die Aufführungsmodalitäten der Concerti grossi op. 6 diskutiert. Einen interdisziplinären Ansatz versucht Olaf Brühl, wenn er das Händel'sche Maskenspiel als Projektion wie stilistisches Charakteristikum ausweist. Neben den Tagungsbeiträgen ist im Band der Festvortrag von Albert Gier zu *Orlando Furioso* abgedruckt, den er am 5. Juni 2010 in Halle gehalten hat. Gier charakterisiert so anschaulich den Ideenreichtum von Händels *Orlando furioso* in Abgrenzung zum „Skeptiker Ariost“.

So berechtigt die Einzelbeiträge sind, so schwierig ist es, in der Nachlese des Jubiläumjahres dem „Phänomen“ Händel (S. 11), wie Gerhard den Komponisten treffend nennt, unter einem solch weitläufigen Thema gerecht zu werden. Eine Bereicherung war der Kongress in Halle, weil er tatsächlich internationale Stimmen einbezogen hat, doch die spannenden Diskussionen und anregenden Gespräche zwischen den Vorträgen kann ein Jahrbuch kaum abbilden. Weil die Kongressbeiträge unterschiedlichste Perspektiven einnehmen, wirkt der rote Faden „Händel, der Europäer“ etwas fadenscheinig. Unabhängig von der sehr unterschiedlichen Qualität der Beiträge: Der angestrebte Dialogcharakter zwischen den Nationen zerfällt leider zu sehr in die verschiedensten Einzelthemen, deren singulärer Gewinn allerdings unbestritten ist.

(März 2012)

Friederike Wißmann

Das Händel-Lexikon. Hrsg. von Hans Joachim MARX in Verbindung mit Manuel GERVINK und Steffen VOSS. Laaber: Laaber-Verlag 2011. 825 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 6.)

Als gewichtiges Nachbeben des Händel-Jahres 2009 ist das fast 800 Stichwörter umfassende Händel-Lexikon zu bezeichnen. Herausgegeben hat es der renommierte Händel-Spezialist Hans Joachim Marx unter Mitwirkung von Manuel Gervink und Steffen Voss. Zu

Recht apostrophieren die Herausgeber ihr enzyklopädisches Lexikon als das umfassendste im deutschsprachigen Raum. Es richtet sich nicht nur an Wissenschaftler, sondern ist geschrieben für Händel-Kenner und solche, die es erst noch werden wollen. Dem umfangreichen Lexikonteil gehen Verzeichnisse der Autoren, Artikel und Abkürzungen voraus. Der Band schließt mit einem Werkverzeichnis und einer ausführlicheren Chronik.

Der Überfülle von Fakten haben sich die Herausgeber unter Vergabe dreier übergeordneter Themenkomplexe gestellt: Unter der Rubrik Biografisches finden sich „Personen, die für seine Schaffensweise und seine Wirkung in der Zeit von Belang waren“. Die Artikel zu den einzelnen Werken beinhalten den Entstehungskontext wie die Rezeption, geben aber auch einen Einblick in die Kompositionsweise Händels. Ergänzt werden die Werkartikel durch übergeordnete Texte zu Händels Kompositionspraxis, darunter die im Händel'schen Kontext häufig beschriebenen Entlehnungen und Bearbeitungen. Auch Gattungsfragen wie aufführungspraktische Diskurse werden im Lexikon dargestellt und an einigen Stellen auch diskutiert. Hervorzuheben ist der Artikel „Rezeption der Werke Händels“ (von Werner Rackwitz), der einen gut sortierten Überblick über die so vielfältige Aufführungspraxis der Werke Händels vom 18. bis zum 21. Jahrhundert gibt. Auch im Artikel zur „Stimmung/Temperatur“ gelingt es Siegbert Rampe geschickt, ein hochkomplexes Thema auf das Lexikonformat herunterzubrechen.

Neben den Zeitgenossen Händels werden für die Rezeption wichtige Persönlichkeiten genannt, wobei sich diese vornehmlich auf das 18. und 19. Jahrhundert beziehen. Auch einschlägige Interpreten, wie etwa René Jacobs, werden gewürdigt. Das Lexikon ist ein Rundflug über 250 Jahre Händel-Rezeption, Diskussion und Forschung. Die Autoren stammen aus Deutschland, aber auch aus England, den Niederlanden und der Schweiz. Neben geläufigen Stichwörtern finden sich auch abseitigere Artikel, wie etwa der über Händels Beschäftigung mit Spieluhren (von Pieter Dirksen). Einzelne Artikel werden anhand von Grafiken ver-

anschaulicht, und die jeweils zitierte Literatur ist auf dem aktuellen Stand.

Dass angesichts eines solchen lexikalischen Unterfangens keine Lückenlosigkeit angestrebt werden kann, scheint naheliegend. Die in großen Teilen ausgesprochen gut formulierten Artikel haben insgesamt eher deskriptiven denn diskursiven Charakter, was für das angestrebte Format ja durchaus angemessen ist. Womöglich hätten offene Fragen noch lebendiger gestellt werden können. Konzipiert ist dieser 6. Band des Händel-Handbuchs dezidiert auch für Musiker und Hörer, und es gibt zahlreiche Handreichungen (wie z. B. die Erklärungen zur Umstellung vom Julianischen zum Gregorianischen Kalender oder die Erklärungen zur Währung), die es dem Unvoreingenommenen leicht machen, sich mit Händel und seiner Zeit zu befassen. Dabei enthält das Lexikon dem Leser weder neue Forschungsergebnisse noch Trouvailles der Händel-Biografie vor, was auch die Auswahl der Abbildungen zeigt, die gerade nicht die (allzu) bekannten Händel-Köpfe zeigen.

(Januar 2012)

Friederike Wißmann

GEORG NIKOLAUS NISSEN: Biographie W. A. Mozarts. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Rudolph ANGERMÜLLER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. VI, 746 S., Abb.

Ein umstrittenes Buch war die 1828 bei Breitkopf und Härtel erschienene Mozart-Biografie von Georg Nikolaus Nissen, herausgegeben von Constanze Mozart, schon kurz nach Erscheinen. In der *Cäcilia* erschien bereits 1829 eine Rezension von Friedrich Deycks, die Kritik an der kompilatorischen Anlage der Biografie übte, ein Jahr später legte Georg Christoph Grosheim mit einer „Zweiten Rezension“ nach, in der der Rezensent Georg Nikolaus Nissen die Kompetenz, eine Biografie über Mozart zu schreiben, rundweg absprach. Die Größe des Genies Mozart bedürfe eines „großen“ Biografen, der aber sei Nissen nicht, vielmehr verzettele er sich mit den Briefen und teile darin unwichtige Details mit, die allen-

falls „ein Publicum“ interessieren könne, „das dergleichen Dinge gern hört.“ Damit waren bereits die drei Hauptkritikpunkte angesprochen, die die gesamte Rezeption der Nissen'schen Mozart-Biografie durchzog: die Frage der Kompilation, die der Idealisierung und die der Kompetenz des Biografen. Diese drei Grundzüge lassen zunächst und vor allem erkennen, dass in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts um musikhistoriografisch Grundsätzliches gerungen wurde: um Fragen der Methodik von (Musik)Historiografie, um Expertise und Expertentum und nicht zuletzt um ein neues Künstlerbild, ein Thema, das nach 1827 besonders intensiv diskutiert wurde.

Nissens Mozart-Biografie war freilich aus anderen Beweggründen und unter anderen Prämissen entstanden: Bereits während der Verhandlungen, die Constanze Mozart 1798 mit dem Verlag Breitkopf und Härtel über die Mozart-Gesamtausgabe führte, war eine Mozart-Biografie Thema der Korrespondenz zwischen Verlag und Witwe, und Constanze Mozart schickte immer wieder Briefe und andere Dokumente an den Verlag für eine zu verfassende Biografie. Das Projekt scheiterte zunächst aus verschiedenen Gründen. Doch seit dieser ersten Korrespondenz stand zweierlei fest: dass die Familienbriefe einen wichtigen Bestandteil der Biografie darstellen sollten und dass diese sich aus weiteren, bereits existierenden Mozart-Biografien zusammensetzen sollte, wobei insbesondere Niemetscheks Buch von 1798 ins Auge gefasst wurde. Beides basierte auf der damals aktuellen Biografiktheorie, die dem Bericht von Zeitgenossen besonderen Authentizitäts-Wert zusprach, und zudem auf der auf Leopold Mozart zurückgehenden Idee, dass die ausführliche Familien-Korrespondenz Grundlage einer Biografie über den Sohn sein sollte. Aus diesen Zusammenhängen heraus wird die Gesamtanlage der Nissen'schen Biografie ebenso erklärlich wie der Anteil Constanze Mozarts. Dass die Biografie erst 20 Jahre später tatsächlich erschien, katapultierte sie in eine Zeit, die inzwischen anders über Biografien dachte, die ein anderes Künstler-Bild entwickelt hatte und vor allem die ein Wissenschaftsverständnis zu etablieren be-

gann, das einen Legationsrat allenfalls noch als fleißigen Dilettanten abtat: „Sieht man sich beim Lesen der neuen Arbeit“, so Deyckes in seiner Rezension noch vergleichsweise moderat, „alle Augenblicke an längst Gelesenes erinnert, erkennt man nicht selten die verschiedensten Schreibarten zu einer wundersamen Mosaik [sic] zusammengefügt, wo mitunter noch die Fugen und Ritzen *befremdend* vorstehen“. Die Kompilation – von Albrecht Koschorke als eine dem alten Gelehrtenideal verpflichteten „Filiation der Textautoritäten“ beschrieben – war durch die Idee des Originaltextes ersetzt worden.

Eine aktuelle Neuauflage der Nissen'schen Biografie steht grundsätzlich vor der Entscheidung, entweder die Arbeit von Nissen mit der aktuellen Forschung abzugleichen, die Biografie gewissermaßen zu aktualisieren und heutigen Anforderungen anzupassen, mithin die Arbeit Nissens fortzusetzen, oder aber die Biografie in ihrer Grundkonzeption zu thematisieren, wozu eine quellenkritische Auseinandersetzung mit der Entstehungsgeschichte der Biografie unabdingbar wäre, und ihren historischen, biografietheoretischen wie wissenschaftsgeschichtlichen Ort erkennbar zu machen. Rudolph Angermüller hat sich konsequent für ersteren Weg entschieden. Sein profundes Wissen und die in der Einleitung erwähnte Mozart-Datenbank, die er zusammen mit seiner Frau Hannelore angelegt hat, ermöglichen es ihm, Details zu den erwähnten Personen hinzuzufügen, Zusammenhänge erkennbar werden zu lassen und den Text auf der Grundlage der Ergebnisse der neueren Mozart-Forschung zu aktualisieren. Der hinzugefügte Anhang (Bibliothekssigel, Literaturverzeichnis sowie Kompositions- und Orts-/Personenregister) erleichtert zudem die Benutzung des Bandes.

Für eine kritische Ausgabe der Nissen'schen Biografie stünde gleichwohl noch vieles auf der Agenda: Zunächst wäre mit dem Missverständnis aufzuräumen, dass es sich hier um eine Dokumentarbiografie handelt. Vielmehr ist die Kompilationstechnik genauer in den Blick zu nehmen: einerseits quellenkritisch (die „Nissen-Kollektaneen“ des Mozarteums

dabei berücksichtigend), andererseits im Kontext des Paradigmenwechsels der modernen Schriftkultur um 1800. Vor allem dürfte hierbei aufschlussreich sein, die Entstehungsgeschichte der Biografie nicht 1825 beginnen zu lassen, sondern mit Leopold Mozart, dessen Idee einer briefgestützten Biografie durch Constanze Mozart weitergeführt und mit der Nissen'schen Biografie dann umgesetzt wurde. Und schließlich wäre von einer kritischen Ausgabe zu leisten, sich mit der Rezeption der Biografie auseinanderzusetzen. Hierbei könnten die oben skizzierten Hauptlinien der Nissen-Kritik als Diskurs-Phänomene erkennbar werden, die im Zusammenhang mit der Verbürgerlichung der Musikkultur und mit Historisierungs- und Kanonisierungsprozessen stehen. Denn so wenig von einer Mozart-Biografie von 1828 neue Erkenntnisse für ein gegenwärtiges Mozart-Bild zu erwarten sind, so viel lässt sich aus *der Geschichte einer Biografie* über die Entwicklung unseres Mozart-Bildes, vor allem aber auch über Musikgeschichtsschreibung und Musikerbiografie, über Kanonisierungsprozesse, Quellenkritik und Fachgeschichte erfahren.

(Januar 2012)

Melanie Unseld

MELANIE WALD-FUHRMANN: *„Ein Mittel wider sich selbst“. Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 519 S., Abb., Nbsp.*

Das Thema der Melancholie bildet für diese Arbeit den Anlass, die Diskussion, die Ende der 1970er Jahre an Carl Dahlhaus' „Idee der absoluten Musik“ anknüpfte und einen weitgehenden Wandel der analytischen Betrachtungsweise zur Folge hatte, von Grund auf neu aufzurollen.

Die Wahl dieses Paradigmas begründet sich für die Verfasserin vor allem darin, dass es sich bei der Melancholie um ein zentrales kulturgeschichtliches Phänomen handelt, zu dem es in den Nachbarwissenschaften – angefangen bei Klibansky/Panofsky/Saxl – eine prominente Reihe monografischer Texte gibt, denen die Musikwissenschaft bislang kaum etwas entge-

genzusetzen hatte. Auch wenn es „nur“ um die Jahrzehnte um 1800 geht, erscheint der Gegenstand von einer solchen Komplexität und umfassenden Bedeutung, dass ihm nur mit einem Höchstmaß an geistes- und kulturwissenschaftlicher Kompetenz gerecht zu werden ist. Hatte die Verfasserin bereits in ihrer Dissertation über Kircher (2006) ihre (heute sehr selten gewordene) Fähigkeit zur Erstellung universeller Zusammenhänge eindrucksvoll unter Beweis gestellt, so überbietet sie diese ihre Leistung mit der vorliegenden Habilitationsschrift, indem sie an jene zugleich anknüpft und entschieden ausweitet. Die Ausweitung betrifft zunächst die Erweiterung der personalzentrierten Betrachtungsweise auf einen Zeitraum, der mit den Epochenbezeichnungen Vorklassik, Klassik und Romantik höchst unbefriedigend – weil oberflächlich – beschrieben ist, der jedoch bis heute derjenige ist, in dem die musikalische Hochkultur Europas eigentlich zu sich selbst fand und in der ein Großteil ihres Kernrepertoires entstand. Das Universum, das hier ins Blickfeld tritt, wird daran deutlich, dass es grundsätzlich alles umfasst, was in dieser Zeit nicht unter den „Primat der Freude“ (S. 13) fiel. Die Verfasserin erblickt in der Melancholie sehr viel mehr als nur eine Zeiterscheinung, die sich in Phänomenen wie der Werthermode, des melodramatisch-instrumentalen Monologisierens bzw. in der Freien Klavierfantasie manifestierte. Indem die Verfasserin konstatiert, dass sich ihr ein großer Teil der um 1800 entstandenen Instrumental- (und hier vorzugsweise der Klavier-) musik ganz oder in wesentlichen Aspekten zuordnen lässt, tendiert sie zu Martin Gecks These von der absoluten Musik als „Kind melancholischer Phantasie“ und der daraus gezogenen Folgerung, das „abgenutzte Gegensatzpaar fröhlich und traurig „durch die dialektischeren und letztlich abstrakten Kategorien Humor und Melancholie“ zu ersetzen (S. 34 f.). Insofern soll die Arbeit letztlich insgesamt als Plädoyer für eine Rehabilitierung der hermeneutischen Analyse verstanden werden – mit allen damit verbundenen ästhetischen und methodischen Risiken und Schwierigkeiten. Dabei zieht die Verfasserin zeitgenössische Texte

zur Melancholie-Problematik heran, von denen sie Hinweise zu konkreten kompositorischen Paradigmen zum melancholischen Zustand und zu deren analytischer Behandlung erwartet, die „unser heutiges Instrumentarium ergänzen könnten, das sich in seiner primär strukturellen und asemantischen Orientierung zwar überzeitlich gibt, aber im Grunde ja seinerseits an einen bestimmten historischen Moment und dessen ideengeschichtliche Gemengelage gebunden ist“ (S. 46). Die Zuordnung der beigegebenen teilweise farbigen Bilder hätte man sich stellenweise noch deutlicher gewünscht.

Entsprechend einem derartigen Grundkonzept, das man in seiner konsequenten Historizität – zumal in der eher zu einer Relativierung des Historischen tendierenden Gegenwart – durchaus als provokativ ansehen kann, stellt die Verfasserin die Lebenswirklichkeit der Musik in das Zentrum ihrer Betrachtungen. Das heißt, es wird – auch und gerade in einer Epoche, die den Geniegedanken neu erfand und entwickelte (merkwürdigerweise findet sich Jochen Schmidts große Monografie von 1985/1988 nicht einmal im Literaturverzeichnis) –, dezidiert nicht das zur Utopie tendierende innovative, sondern das „alltägliche, anlaßgerichtete Schreiben“ – also enzyklopädische und journalistische Artikel, Almanache, Novellen usw. – fokussiert, aus dem heraus die geltende *communis opinio* zur kompositorischen und reproduktiven Praxis in Bezug auf die Melancholie destilliert werden soll (S. 47). Bewundernswert ist die ausgebreitete Belesenheit, mit der die Verfasserin ein riesiges, feinziseliertes und in hoch differenzierte Bedeutungsnuancen verästeltes dokumentarisches Panorama entfaltet, das ohne Zweifel einen großen Sprung im Kenntnisstand und in der auf ihr fußenden Sicherheit in der ästhetischen ebenso wie in der biografisch-psychologischen Beurteilung bedeutet und das überdies auf Schritt und Tritt im Hinblick auf seine Verwurzelung in der Stoff- und Motivgeschichte in allen vorausgehenden Epochen bis zur Antike (in der sich die Verfasserin auch sprachlich gut auskennt) hin verfolgt.

Freilich birgt auch dies gewisse Tücken ei-

ner allzu rigiden Verallgemeinerung. So könnte man etwa fragen, ob so weitreichende Topoi wie diejenigen der „Rührung“ oder der romantischen Sehnsucht nach Ferne, Heimat, Unausprechlichem und Transzendenz, die das ganze spätere 18. und auch noch das 19. Jahrhundert weitgehend beherrschten, als Ableitungen aus dem der antiken und nachantiken Humoralpathologie entstammenden Melancholiebegriff auch nur annähernd zureichend zu erfassen sind, auch wenn er verschiedentlich als eigentliche Signatur der Moderne bezeichnet wurde. Selbst wenn einzelne Zeitgenossen wie etwa La Cépède so weit gingen, jedweden wahren musikalischen Kunstwerk eine „*mélancolie douce*“ zuzusprechen, wird man den Melancholie-Topos wohl doch immer nur als eine von mehreren sehr zahlreichen Seiten ästhetischen Handelns und künstlerischer Produktion einzuschätzen haben – wenn auch als eine sehr bedeutende und sicherlich lange Zeit unterschätzte; dennoch war er ohne Zweifel ein bis in die Psychiatrie hineinreichender terminus technicus (wie sich beispielsweise an der Einschätzung der Krankheitsursachen Robert Schumanns durch seine Ärzte zeigt), mit mitunter schwer bestimmbar abgegrenzten zum Pathologischen (wie etwa denjenigen zur zeittypischen Hypochondrie). Umgekehrt sollte man die Gefahr nicht gering schätzen, dass die Verabsolutierung über den Punkt hinausgetrieben wird, an dem prinzipiell jede Art von Fröhlichkeit als gebrochen und als Überwindung bzw. als davidische Heilung einer saulischen Melancholie erscheint (selbst wenn einige repräsentative Musik, etwa die von Brahms, von manchen Zeitgenossen so wahrgenommen worden sein mag), wobei man durchaus der Verfasserin (und mit ihr Forschern wie Lepenies, Borchmeyer, Amend oder Volterra) darin beipflichten mag, dass es sich um einen zentralen Aspekt der „dunklen Seite der Aufklärung“ handelt und dass es erst die aufklärerische Entzauberung der Welt war, die die eigentlichen mentalen Prädispositionen für das Entstehen derartiger Verhaltens- und Empfindenskollektive hervorbrachte. So scheint etwa die damit im Zusammenhang stehende These von der kompositorischen Überanstren-

gung der die Zyklen beschließenden Finali, zumal im kontrapunktischen Aufwand der großen Fugen, die Grenzen des Zuständigkeitsbereichs des Melancholischen entschieden in Richtung des Monumentalen zu überdehnen.

Zum Melancholiker wurde zunächst der vom König entmachtete, am Hof von Versailles seinem aus Bedeutungslosigkeit, Ennui, Intrigen, Kontemplation oder künstlerisch-raffinierten Illusionen bestehenden Leben frönende Aristokrat. Erst im späteren 18. Jahrhundert verbürgerlichte der Habitus, und eine seiner vornehmlichsten Ausprägungen wurde der Künstler. Unter den Komponisten macht die Verfasserin ihn zentral an den biografischen Beispielen von Beethoven und Prinz Louis Ferdinand von Preußen fest, die in einer Art dialektischem Verhältnis zueinander gezeichnet werden: als gedemütigter Angehöriger des Herrscherhauses der eine, als zum Herrscher in musicis Erhobene der andere. Beider Kompositionen wurden als exemplarische Erzeugnisse der aus dem terroristischen Ende der Revolution in die Napoleonischen Kriege und der durch sie in Tragik und Trauer gefärbten Stimmung hinüberleitenden Epoche rezipiert. Insofern hat die These der Verfasserin viel für sich, dass diese dunkle Seite der klassischen Musik als heroische Melancholie die das die Exzeptionalität Beethovens gegenüber seinen Vorgängern begründende Element bildet, auch wenn die Belege dafür größtenteils von dem bezüglich seiner Reliabilität nur begrenzt belastbaren Anton Schindler stammen. Schließlich fragt man sich, warum angesichts solcher dem Prinzen zugesprochenen prototypischen Bedeutung sich unter den analysierten Kompositionen keine von Louis Ferdinand – etwa das viel besprochene Klavierquartett op. 6 – befindet.

Freilich setzt der Betrachtungszeitraum bereits viel früher ein, genauer gesagt um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als das Genie-Zeitalter begann und Carl Philipp Emanuel Bach mit seiner neuen Gattung der Freien Fantasie das Tor zu jenem solipsistischen Sich-selbst-Ausdrücken am Klavier aufstieß. Bei Bach, der wie kein anderer Klaviersonate und Freie Fan-

tasie in unmittelbare Nachbarschaft zueinander rückte, erkennt die Verfasserin bereits jene für Beethoven charakteristische „Doppelung von melancholischer Gemütslage und ästhetischer Bewältigung durch Ausdruck [...] ausgeformt“, aufgrund derer ein Kritiker wie Amadeus Wendt die Freie Fantasie zum Ausgangspunkt für Beethoven, insbesondere für sein Spätwerk, machte (S. 195, 206 f.). Allerdings wäre dann auch der *stylus phantasticus* von dieser „Neukonzeption des modernen Genies unter den Vorzeichen erhabener Melancholie“ (S. 298) betroffen und daher keineswegs mehr jener älteren, auf Zarlino und die Virginalisten zurückgehenden Bedeutung eines „liberrima & solutissima componendi methodus“ im Sinne von Verfügung über das cantus-firmus-freie thematische Material reiner Instrumentalmusik zuzuordnen, der auch noch Kirchers Definition verpflichtet ist.

Die Gattung der Freien Fantasie führt nahelegenderweise zu C. Ph. E. Bachs *Rondo über den Abschied vom Silbermannschen Clavier* sowie zu dem ihm benachbarten Wq 67 und damit zu fis-Moll und der Problematik der „fernen“ bzw. „finsteren“ Tonarten. Selbstverständlich werden auch die fis-Moll-Sonaten von Ries bis Hummel einer eingehenden Untersuchung unterzogen, wobei die Hinweise nicht hätten fehlen sollen, dass den eigentlichen Abschluss dieser Reihe erst Brahms' op. 2 bildet und dass innerhalb ihrer Schumanns Sonate op. 11 aufs engste mit der *Sonate mélancolique* von Moscheles verbunden ist. Doch auch Werke wie Quantz' Flötenkonzert QV 5:92 oder C. Ph. E. Bachs langsamer Satz aus dem Oboenkonzert Wq 164 (von dem es übrigens auch eine Fassung für solistisches Cembalo mit interessanten Abweichungen gibt), die einigermassen an der Peripherie des heute zugänglichen Repertoires stehen, werden auf überraschende Weise unter den Aspekten rezitativartiger und unisoner Gegeneinanderführung von Solo und Tutti bzw. der instrumentenidiomatischen chromatischen Färbung des Soloinstruments in den Melancholie-Diskurs einbezogen.

Den Kern des analytischen Teils bilden zwei frühe Beethoven-Kompositionen: der lang-

same Satz aus op. 10-3, den die Verfasserin in eine Reihe von Sonatensätzen von C. Ph. E. Bach und Neefe stellt, in denen im Sinn des Melancholie-Topos eine „intro-spektive Selbstbefragung“ im Mittelpunkt stehe, und der *Malinconia*-Schlusssatz des Streichquartetts op. 18-6, in dem es „offenkundig um die Melancholie selbst als gleichsam kompositorisch herauspräpariertes Objekt“, nicht mehr um ein „ästhetisches Ich“ oder gar das Subjekt des Komponisten selbst (S. 424), wohl aber um den „Zielpunkt“ von Beethovens eigener Sicht auf die Gattung ebenso wie auf die Entwicklung seines eigenen Empfindens zu diesem Zeitpunkt gehe.

Vom Lektorat hätte man insgesamt erheblich mehr Sorgfalt erwartet – bis hin etwa zur Vermeidung der Zuweisung der *Arietta*-Bezeichnung an das Finale aus Beethovens op. 109 (S. 129).

Gerade die Tatsache, dass sich an unzähligen Stellen Fragen und Diskussionsbedarf ergeben, erscheint als untrügliches Indiz für die eminente innovative analytische und synthetische Leistung, mit der hier eine originelle Sicht auf ein viel besprochenes Zeitalter der Musik erstellt wird.

(März 2012)

Arnfried Edler

JULIAN CASSEL: Entwickelnde Repetition. Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2010. 675 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)

Julian Cassek untersucht in seiner Dissertation Scherzosätze in zyklischen Werken von Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und anderen (Symphonien, Klaviersonaten und verschiedenen Kammermusikgattungen) unter der „Hypothese, dass das Überleben des schnellen Mittelsatzes im 19. Jahrhundert ein erklärungsbedürftiges Phänomen darstellt, da die ästhetische Ausrichtung des Satztypus Scherzo in einem offenkundigen Spannungsverhältnis zu den musiktheoretischen Leitbildern des Autonomiepo-

stulats, des Originalitätsgedankens und der kunstreligiösen Kontemplation steht.“ (S. 643). Diese plausible und Erkenntnisgewinn versprechende Fragestellung erfordert angesichts ihrer historiografischen und ästhetischen Vielschichtigkeit sowie des umfangreichen Korpus an relevanten Kompositionen eine methodische Differenzierung unterschiedlicher Tiefendimensionen, die das Thema umfasst: Es geht dabei übergeordnet um die ästhetische Legitimation des spät in die Zykluskonzeption eingetretenen Satztypus, der aus verschiedenen Traditionslinien Funktionalität und Semantik in die Gattungen autonomer Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts trägt. Dabei müssen auch rezeptionsgeschichtliche, insbesondere musiktheoretische und historiografische Konstruktionen dieser Gattungen und ihrer formalen Bestandteile kritisch beleuchtet und ggf. neue angemessene Analyse Kriterien für das Scherzo entwickelt werden. Auf der konkreten Werkebene abstrahiert Caskel aus einzelnen Detailanalysen Kriterien einer Typologie der wirkmächtigen Scherzoformen. Diesen unterschiedlichen Perspektiven auf seinen Gegenstand versucht Caskel gerecht zu werden und die Erkenntnisse jeweils aneinander rückzukoppeln.

Einleitend diskutiert Caskel zunächst Terminologisches und das Problem der Gegenstandsdefinition (S. 11–20). Die Studie umfasst tatsächlich nicht nur die im Titel genannten Scherzi, sondern sinnvollerweise auch diejenigen Stücke, die als Menuette oder als unbenannte Sätze den Satzzyklus erweitern. Caskel kann im Verlauf der Arbeit gerade durch diese Vielfalt der Satztypen, die in unterschiedlicher Weise die Funktion des schnellen Mittelsatzes ausfüllen, verschiedene Traditionsstränge, Überschneidungen und Wechselwirkungen aufzeigen. Er geht dabei nicht eigentlich von einer Definition des Scherzos aus, sondern sein Thema ist der schnelle Mittelsatz in seinen Ausprägungen und seiner Eingespanntheit zwischen Funktionalität, Semantik, Modernität und Abstraktion, die sich zwischen den höchst unterschiedlichen Sätzen von Mozart bis Schumann aufspannen. Das Scherzo dabei als konkrete Kompositionsauf-

gabe genauer zu fassen und vom Menuett abzugrenzen, ist dabei nur ein Aspekt bei der Beschreibung der verschiedenen möglichen Strömungen.

Der zweite einführende Teil über „Marginalen zu einer Theorie des Scherzosatzes im 19. Jahrhundert“ (S. 21–76) bietet dazu einige interessante Überlegungen. Die naheliegende teleologische Beschreibung einer Entwicklung vom funktionalen Menuett hin zu einem die metrisch-rhythmischen Elemente stärker abstrahierenden und daher ‚modernerem‘ Scherzo, das als solches dann der Autonomieästhetik so weit wie möglich entgegenkomme, differenziert Caskel z. B. durch die These parallel wirksamer regionaler Musiziertraditionen und Charakteristika. Relevant können dabei z. B. die jeweils überkommene Rolle von Tänzen als selbständige Kompositionsaufgabe und in der gesellschaftlichen Praxis eines Umfelds sein oder die des ‚Normrepräsentanten‘ in der kompositorischen Ausbildung. Sie geht regional und historisch unterschiedlich stark vom Menuett als Norm des kadenzmetrischen Satzes oder dem Kontrapunkt als reiner Satzform aus. Wie davon unterschiedliche ästhetische Bewertungen und charakteristische Ausprägungen des Tanzsatzes für zyklisches instrumentales Komponieren abhängen können, zeigt Caskel auch in seinen Analysen.

Der Hauptteil der Arbeit befasst sich mit vielen Detailanalysen von Scherzosätzen (S. 77–642). Caskel führt drei zentrale Begriffe für seine Analysen ein. Er nennt eine spezifische ‚Motorik‘, die ‚Musikalische Komik‘ sowie die ‚Arbeit‘ als Grundprinzipien, die er an Beethovens Scherzi ausführlich darstellt (S. 77–284). Dabei erscheinen insbesondere die in den Sätzen fast allgegenwärtige Motorik und die genaue Faktur dieser Qualität sowie das Verhältnis des Scherzos zum Komischen in der Musik – und der darin enthaltenen Frage der Abgrenzung z. B. von nicht als Scherzo bezeichneten Sätzen – als plausible und fruchtbare Analyse Kriterien. Unter dem Begriff ‚Arbeit‘ kommt darüber hinaus das Verhältnis des schnellen Mittelsatzes zu den umfangreicheren und ästhetisch stärker aufgeladenen Ecksätzen in den Blick.

Ausgehend von den auf Beethovens Scherzosätzen begründeten Grundprinzipien erscheinen die historisch nachfolgenden Scherzi auf Beethoven bezogen. In den folgenden Scherzo-Analysen anderer Komponisten zeigt Caskel aber detailliert, wie auch ganz neue Charakteristika und Kompositionsweisen im schnellen Mittelsatz erscheinen und unter ganz anderen ästhetischen Voraussetzungen funktionieren. Dazu zählen Franz Schuberts Verwendung volkstümlicher Idiome, Felix Mendelssohn Bartholdys ‚Elfenmusik-Scherzi‘ oder Robert Schumanns Öffnung des Scherzos hin zu einem aus dem Satzzyklus scheinbar entthobenen Charakterstück. Für jeden Komponisten versucht der Autor, im Sinne seiner methodischen Vorüberlegungen das jeweilige kompositorische Umfeld anhand von Rezeptionszeugnissen, Skizzenmaterial oder in früheren Schriften formulierten Thesen zu umreißen. Nicht nur im Hinblick auf weniger bekannte Scherzosätze von Johann Wilhelm Wilms, Ferdinand Ries oder Franz Lachner ist das aufschlussreich. Welche analytische „Rakete“ (S. 221) in Bezug auf die Sätze selbst im Einzelnen dann tatsächlich zündet, werden künftige Diskussionen zeigen.

Eine Schlussbetrachtung (S. 643–650), in der Caskel die Ergebnisse noch einmal ästhetisch und methodisch zusammenfasst, rundet die Studie ab.

Die gewählte synchrone Perspektive der Studie auf viele Einzelsätze ermöglicht einen weiten Blick über die Traditionen und Perspektiven des schnellen Mittelsatzes im 19. Jahrhundert. Daraus ergibt sich der von Caskel in der Einleitung formulierte Handbuchcharakter seiner Arbeit, der es allerdings an praktischen Annehmlichkeiten eines Handbuchs (Übersichten z. B. zur Benennung der schnellen Mittelsätze, größere Zahl von Notenbeispielen) etwas mangelt. Aus der Notwendigkeit der Begrenzung heraus muss er bei den Analysen leider auch die diachrone Blickrichtung auf den Werkzusammenhang auf kürzere allgemeine Überlegungen beschränken. Gerade unter der Perspektive seiner Hypothese vom ästhetischen Querstand des Scherzosatzes zur Autonomieästhetik, die er anfangs disku-

tiert und auch in kurzen Seitenblicken der Analyse immer wieder aufgreift, könnten Analysen der Werkzusammenhänge zusätzliche Erkenntnisse liefern. Die Arbeit macht neugierig auf die noch immer oft marginalisierten Mittelsätze und ihre Einbindung in die zyklischen Formen klassisch-romantischen Komponierens. Bei weiteren Untersuchungen dazu wird man in Zukunft auf die methodischen, historischen und analytischen Überlegungen von Julian Caskel zurückgreifen können.

(Februar 2012)

Kathrin Kirsch

Sinfonie als Bekenntnis. Zürcher Festspiel-Symposium 2010. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 138 S., Abb., Nbsp. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 3.)

Zum dritten Mal erscheinen die Beiträge der Symposien, die die Universität Zürich anlässlich der Zürcher Festspiele veranstaltet. Die enge Zusammenarbeit zwischen Universität, Festspielen und Tonhalle spiegelt sich in der Themenwahl und den jeweils acht Vorträgen des Tages. Das Thema 2010 rekurrierte auf den allbekanntesten Topos der „Sinfonie als Bekenntnis“. Ganz zu Recht weist der Herausgeber in seiner Einführung darauf hin, dass schon E. T. A. Hoffmann die Symphonie – „und sein Begriff der Gattung leitet sich von Beethoven her“ – als „persönliche Welterfahrung“ verstand (S. 9).

Sechs der acht Beiträge greifen dieses Konzept auf und befassen sich, quasi monografisch, jeweils mit einem Werk. Zentral ist – nicht überraschend – die deutsch-österreichisch (-ungarisch)e Symphonik des 19. Jahrhunderts (Schumann, Brahms, Dvořák, Mahler, Bruckner), vermehrt um Berlioz' *Symphonie fantastique*. Und bereits in dieser Wahl wird ein weites Spektrum der Zugänge und der zu stellenden Fragen ausgelotet. Ulrich Taddays Ausführungen zu Schumanns zweiter Symphonie erhellen nicht nur, quasi en passant, die Verbundenheit Mahlers mit Schumann, sondern

vielmehr auch textuelle und epitextuelle Konnotationen zu der Komposition. Vor allem aber revidiert Tadday Carl Dahlhaus' ästhetisches Urteil zu dem Werk, der das Finale als „Reihung oder Gruppierung von Reminiszenzen“ („Studien zu romantischen Symphonien“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1972, S. 113) bezeichnet hatte; seine Argumentation hat eine überzeugende Rehabilitation des Symphonikers Schumann zur Folge. Die Quellensituation und ihre Folgen für das Verständnis des Werkes studiert Wolfgang Sandberger in seinem Beitrag zu Brahms' vierter Symphonie unter dem Hauptthema der Frage nach Brahms' Bekenntnis zur Tradition; naturgemäß ist hier das Finale zentrales Betrachtungsobjekt. Giselher Schubert untersucht die epitextuellen Ebenen (Stichwort „inneres Programm“) von Mahlers Erster und betont hiermit den nicht wegzudiskutierenden auch außermusikalischen Aspekt symphonischer Produktion. Ivana Rentsch weitet den Blick auf Dvořáks achte Symphonie jenseits des „böhmischen“ Tons und diesseits der absoluten Musik und betont so die innovativen Aspekte dieser Komposition. Die Widmung an den „lieben Gott“ von Bruckners Neunter ist Ausgangspunkt für Gernot Grubers Ausführungen, die allerdings auch den von Nietzsche geprägten Begriff der „Plötzlichkeit“ einbeziehen, einer „gleichsam säkularisierte[n] Epiphanie“ (S. 131): „Zitate aus Mess- oder Te Deum-Kompositionen mögen Assoziationen zur Liturgie anregen, aber sie bilden doch insofern eine esoterische Schicht in der Sinfonie, als sie wohl für ein Verstehen im Sinne der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts und auch für ein Nachspüren des Lebens-Werk-Bezugs bei Bruckner aufschlussreich sein mögen, aber deren Kenntnis keine Voraussetzung für ein Erleben des Ereignischarakters dieser Musik ist“ (S. 132). Weniger die musikalische Logik als vielmehr den epitextuellen, sowohl in der Biografik als auch in der ästhetischen Entwicklung Berlioz' begründeten Aspekt betrachtet Christoph Flamm in seinem Beitrag zur *Symphonie fantastique*, mit einer Art Coda zu Liszts musikalischer Auseinandersetzung mit dieser Komposition.

Während Jürgen Stolzenbergs Beitrag zu „Formen expressiver Subjektivität in der Musik der Moderne“ eher allgemeinen Charakter trägt (und bereits an anderer Stelle in ausführlicherer Form erschienen ist), sind Peter Gülkes Überlegungen zum Symposiumsthema vielleicht der Schlüssel zu dem Büchlein. Es ist hilfreich und inspirierend, dass Gülke auch Grundsätzliches anspricht, nicht zuletzt eine Definition des Begriffs „Bekenntnis“ auch jenseits der Beethoven-Rezeption. Er führt den Begriff auf die drei Fragen zurück „Wer bekennt?“, „Was bekennt er?“ und „Wem bekennt er?“ (Die logische vierte Frage „Wie bekennt er?“ ist naturgemäß Aufgabe der jeweiligen monografischen Behandlung.) Indem Gülke diese Fragen durchaus kontrovers diskutiert, eröffnet er ein weites Feld: „Jedwedes schöpferisches Tun ist, zum jeweiligen Gegenstand hin aufgelöst, Selbstverständigung, Selbstdefinition“ (S. 37). Es „gehört zu musikalischen Bekenntnissen offenbar, dass sie in Bann schlagen, Gemeinschaft zu stiften vermögen, weil alle von schrankenloser Aufrichtigkeit geforderte Aura und Emotionalität aktiviert ist und wir dennoch verschont bleiben vom möglicherweise ernüchternden Blick auf das, was dahintersteht“ (S. 38). Doch reicht diese Perspektive? Wäre es nicht vielmehr konsequent zu überlegen, ob nicht auch jene Werke, denen vorgeblich kein „Bekenntnis“ zu Grunde liegt, die sich den von Gülke geforderten Punkten also entziehen, eben auch in dieser Negation bekenntnishaft sind? Zumindest der Rezensent begann sich nach der Lektüre des Gülke'schen Textes wieder einmal zu fragen, wie weitgehend die „bekenntnishaften“ Werke nicht nur Bekenntnis des Komponisten, sondern vielmehr auch jener sind, die über sie sprechen und schreiben, also auch der Rezipienten. Womit man wieder bei der epitextuellen Ebene wäre, die die sprachhafte Befassung mit Musik naturgemäß, auch von Seiten der Schöpfer selbst, mit sich bringt.

(Januar 2012)

Jürgen Schaarwächter

KATHRIN KIRSCH: „Eine Erscheinung aus den Wäldern“? Jean Sibelius' zweite und vierte Symphonie – Horizonte der Gattungstradition. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2010. 323 S., Nbsp. (*Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens. Band 19.*)

Diese Studie besteht im Wesentlichen aus zwei umfangreichen verbalen Analysen der im Titel genannten Sibelius-Symphonien, die mit Notenbeispielen angereichert sind. Beide Werke werden vollständig, über ihre gesamte Länge hinweg, analysiert, wobei die Verfasserin dem ersten Satz der zweiten sowie dem Finalsatz der vierten Symphonie besonders viel Raum gibt. Eingeleitet werden die Analysen mit einem Überblick über Konzertkritiken bei den jeweiligen deutschen Erstaufführungen und über die derzeitige Forschungslage, letzteres jedoch nur in Auswahl. Die Analysen gelten hauptsächlich der thematischen Arbeit. Harmonische Strukturen werden nur punktuell in den Blick genommen, instrumentatorische Aspekte bleiben nahezu vollständig ausgeklammert. Die Analysen sind ausgesprochen werkimmanent, d. h. einerseits spielen biografische und sozialhistorische Aspekte kaum eine Rolle, andererseits wird auch nicht auf andere Werke eingegangen, die für Sibelius von Belang gewesen sein könnten, weder auf zeitgenössische noch auf seine übrigen Symphonien. Am Rande erwähnt werden seine symphonischen Dichtungen, denen die Autorin große Bedeutung für die Gestaltung einzelner Themen und die kompositorische Arbeit zugestehen (z. B. S. 298).

Der Grund, weshalb Kirsch sich für die vergleichende Betrachtung der Zweiten und Vierten entschieden hat, liegt in der ihres Erachtens außerordentlichen Stellung, welche diese beiden Werke in Sibelius' Œuvre einnehmen. So markiere die Zweite, sein populärstes symphonisches Werk, den Höhepunkt seiner ‚nationalromantischen‘ Phase, während sich die Vierte als diejenige Sibelius-Symphonie ansprechen ließe, in der er sich am stärksten modernistischen Tendenzen geöffnet habe, was sich z. B. anhand der dissonanten Harmonik und der irritierten Publikumsreaktion verifi-

zieren lasse (S. 14 und 21). Diese Sichtweise ist sicherlich richtig, was die Entstehungszeit der beiden Symphonien vor einem Jahrhundert angeht; doch ist anzumerken, dass im Laufe der Zeit Sibelius' Dritte, nicht die Vierte, am wenigsten gespielt und rezipiert wurde und dass Sibelius seine Zweite selber nicht als nationalromantisch verstand, auch wenn es seine finnischen Zeitgenossen taten.

Das entscheidende Kriterium in den Analysen ist die Kategorie des „Exterritorialen“. D. h. die Verfasserin konstatiert einen grundsätzlichen Unterschied zwischen einem traditionellen formalen und inhaltlichen Verlauf der Sätze und darin befindlichen, gleichsam „von außen“ kommenden Momenten, die sie kennzeichnet und beschreibt. Dieser Ansatz verdankt sich der Dissertation Siegfried Oechsles über die Symphonik Schuberts, Gades u. a. (S. 141–147). „Exterritoriale“ oder „nicht-symphonische“ Abschnitte würden laut Kirsch durch Abweichung die Horizonte der Gattungstradition sichtbar werden lassen. Bei Sibelius wurden derartige Abschnitte, je nach dem ästhetischen Standpunkt der Rezipienten, entweder als nordisch-peripher oder als modernistisch-fortschrittlich verstanden. Im Falle der zweiten Symphonie bringt Kirsch ihre Definition seines ‚nordischen Tons‘ auf die Formel, es handele sich dabei um den „Verzicht auf ‚logische‘ Arbeit einerseits und prozessuale Integration des Fremden in die Symphonie andererseits“ (S. 143). Schwieriger ist die Lage bei der Vierten, in der traditionelle symphonische Prozesse und Strukturen – etwa der Themen dualismus – außer Kraft gesetzt sind (S. 299). Hier kann man Kirsch zufolge davon sprechen, dass umgekehrt das Thematische, das bisher die Regel darstellte, als Ausnahme, als „Exterritoriale“ erscheine (S. 308 f.). Die Sibelius' Zeitgenossen verstörende Andersartigkeit seiner vierten Symphonie wird so klar erkennbar.

Die Resultate von Kirschs Analysen sind gut nachzuvollziehen. Dennoch: So fruchtbar sich der Ansatz der Unterscheidung von Tradition und „Exterritorialem“ für die Analyse der Symphonien auch erweist, wäre eine definitivische Beschreibung eben jener Gattungstraditionen nützlich gewesen, mit denen an mancher Stelle

angeblich gebrochen wird. Als Zeitgenosse Mahlers und Strauss', deren Orchestermusik er nicht übermäßig schätzte, dürften sich Sibelius die traditionellen Gattungen als willkommener Fixpunkt für seine künstlerischen Vorhaben dargestellt haben. Darüber hinaus erscheint an mancher Stelle die Klassifikation einer Passage als „exterritorial“ eher vom Höreindruck als von der reinen Analyse des Tonmaterials auszugehen. Und schließlich hätte man sich noch eine klare Abgrenzung der Kategorie des „Exterritoriales“ von der Kategorie des „Exotischen“ gewünscht, um den Eindruck einer kolonialen Betrachtungsweise zu zerstreuen.

Im Zuge der Analyse wird einigen Standardtheorien über Sibelius' Kompositionstechnik auf den Grund gegangen, etwa Cecil Grays These, die Themen würden in den Durchführungen vollständig erscheinen, in den Expositionen und Reprisen hingegen nur fragmentarisiert, welche Kirsch aufgrund des analytischen Befundes kritisch differenziert (S. 62 und 87). Andere gängige Theorien, z. B. Tawastjernas Behauptung, Sibelius schiebe Durchführungsende und Reprisenbeginn in seinen frühen Symphonien ineinander, werden hingegen nicht erörtert, obwohl Kirsch aufgrund ihrer profunden Werkkenntnis dazu in der Lage gewesen wäre.

Die Verfasserin bedient sich in den Analysen durchgehend einer metaphorischen Sprache. Nur vereinzelt wird der Sinn einiger Sätze durch dieses Stilmittel unklar (z. B. S. 123, 210). Besonders verdienstvoll an dieser Arbeit sind neben der eingehenden Beschreibung der Werkstrukturen die schlaglichtartigen Überblicke über die mittlerweile vorhandenen unterschiedlichen Traditionen der Sibeliusauslegung etwa in den USA, Großbritannien oder in Nordeuropa (z. B. S. 57 f., 166–171). Bestimmt wird Kirschs Blickwinkel von der deutschen wissenschaftlichen Sibeliusrezeption, der aber vielleicht zu eng ist, um dem Phänomen des „Exterritoriales“ in seiner ganzen Breite gerecht werden zu können.

(März 2012)

Martin Knust

Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Rebecca GROTJAHN, Dörte SCHMIDT und Thomas SEEDORF. Schliengen: Edition Argus 2011. 275 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 7.)

Der Band dokumentiert den Vortragsteil einer im April 2005 an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst durchgeführten Tagung. Die wissenschaftliche Annäherung an das Phänomen ‚Diva‘ steht im Rahmen einer Musiktheaterforschung, die vor allem kulturelle Handlungszusammenhänge im Umfeld des Musiktheaters in den Blick nimmt. Mit der Frage nach diesem Typus einer Bühnenkünstlerin finden hierbei zudem der Gender-Aspekt sowie das Performative besondere Beachtung. Ziel der Tagung war, die Diva als „Protagonistin der Musikbeziehungsgeschichte“ „überhaupt erst einmal [...] zum Gegenstand systematischer wie historischer Untersuchungen“ zu machen (die Herausgeber, S. 10). Doch was genau ist eine ‚Diva?‘ Durch den Titel ihres Bandes grenzen die Herausgebenden den Untersuchungsgegenstand auf die jüngere Kulturgeschichte sowie auf weibliche Personen ein, sie begreifen ihn zudem kunstspartenübergreifend: Neben Sängerinnen werden auch Tänzerinnen und Schauspielerinnen thematisiert – allen voran Sarah Bernhardt, die in der kulturwissenschaftlichen Forschung als Prototyp der Diva gilt. Die Frage, was spezifisch für eine Diva ist, beantworten die 16 Beiträge bewusst mit jeweils eigenen Antworten. Hans-Otto Hügel („Das selbstentworfen Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt“) und Michael Wedel („In weiter Ferne, so nah ... Die Diva im Kino“) grenzen den Begriff der „Diva“ vom „Star“ ab, Wedel im Anschluss an Forschungsansätze aus der Medienwissenschaft. Ein immer wieder genanntes Charakteristikum der Diva ist die Bewunderung durch das Publikum, die sich auf die gesamte konstruierte und inszenierte Persönlichkeit der Künstlerin weit

über ihre künstlerische Leistung hinaus bezieht.

Aus historischer Perspektive wird zunächst die Vorgeschichte des Star-Wesens beleuchtet: Rebecca Grotjahn zeigt diese für berühmte Virtuosinnen des 19. Jahrhunderts wie Angelica Catalani, Henriette Sontag und Jenny Lind auf („The most popular woman in the world“. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert“). Das Konzept „Star“ sieht sie allerdings erst unter den Bedingungen einer massenkulturellen medialen Entwicklung gegeben, die Aspekte der bewunderten Person reproduzierbar macht. Claudia Blank hingegen („Meisterinnen der Selbstinszenierung. Beispiele weiblicher Tanz- und Schauspielstars im 19. und frühen 20. Jahrhundert“) verortet im Leben der Ballerinen und Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts die Vorgeschichte des Bühnenstarwesens. Sergio Morabito wiederum stellt die für Giuditta Pasta konzipierten „Primadonnenoper“ Bellinis in die Nachfolge der „Kastratenoper“ des 18. Jahrhunderts („Erzähl- und Bedeutungsstrukturen der romantischen ‚Primadonnenoper‘. Dargestellt anhand der Inszenierungen Giuditta Pastas durch Bellini und Romani“). Fallbeispiele aus dem 19. Jahrhundert geben zudem konkrete Einsichten in Lebensformen bewunderter Bühnenkünstlerinnen: Martina Rebmann („Formen lokaler Verehrung. Die Sängerin Agnese Schebest (1813–1870) in Stuttgart“) beschreibt das Schicksal von Agnese Schebest, die ein festes Engagement gegen ein selbst bestimmtes Wanderleben als Bühnenkünstlerin tauschte. Die japanische Sängerin Tamaki Miura, die in Europa ihre Paraderolle in Puccinis *Madame Butterfly* über 2.000 Mal gesungen haben soll, galt im Westen als authentische Verkörperung des Exotischen, wie Yuko Tamagawa in „Die imaginierte Exotik einer Sängerin. ‚Madame Butterfly‘ Tamaki Miura“ zeigt. Barbara Eichner („Schwert und Schild und Dolch und Gift. Germanische Heldin und welsche Primadonna“) setzt das Konzept der germanischen Heldin im deutschsprachigen Musiktheater des späten 19. Jahrhunderts den überwiegend italienischen Koloraturpartien vieler ‚Diven‘

entgegen. Auch Christina von Braun („Das Weib als Klang. Text, Musik und Geschlecht bei Richard Wagner und Franz Schreker“) beschäftigt sich in ihrem Text zu Konzepten der Erlösung im Musiktheater aus theologischer Perspektive mit divengleichen Frauenfiguren im Musiktheater Richard Wagners. Als außerordentlich gewinnbringend erweist sich die folgende Betrachtung des zeitgenössischen Diskurses über Diven im 19. Jahrhundert, sei es anhand ikonografischer (Barbara Zuber: „Die inszenierte Diva. Zur Ikonographie der weißen Primadonna im 19. und frühen 20. Jahrhundert“) oder literarischer Quellen. Beatrix Borchard beschreibt das Gegenbild der Diva am Beispiel der Sängerin und Komponistin Pauline Viardot-Garcia („Eine ‚Anti-Diva‘? Zur Rezeption Pauline Viardot-Garcias im 19. Jahrhundert“): ‚Divenkritik‘ spricht sowohl aus dem Roman *Consuelo* von George Sand als auch aus Viardots Briefen. Annegret Fauser („Berlioz’ Divenmord“) zeigt, wie Hector Berlioz in der Novelle *Euphonia, ou la Ville musicale* die Diva der Opernwelt als Gegenpol zur symphonischen Musik stilisiert: Eine Diva wird für den Komponisten zur immanenten Gefährdung, da sie als Person mit der Aufführung stärker in den Vordergrund tritt als das Werk selbst. Diese Form der interpretatorischen Aneignung im Zuge der vokalen Selbstinszenierung vergleicht Thomas Seedorf („Violettas Szene oder Die vokale Selbstinszenierung der Diva“) in drei Aufnahmen der „È strano“-Szene Violettas aus Verdis *Traviata* von Anna Netrebko (2004), Maria Callas (1953) und Luisa Tetrazzini (1908). Die Selbstinszenierung durch das Agieren auf der Bühne (Clemens Risi: „Die Posen der Diva. Inszenierung und Wahrnehmung der Außergewöhnlichen heute: Anna Netrebko ‚gegen‘ Edita Gruberova“) und die dominante Rolle der Diva in der Operette thematisieren zwei weitere Beiträge (Stefan Frey: „ein bisschen Trallalla ... – Fritzi Massary oder Die Operetten-Diva“). Dörte Schmidt zeigt schließlich in ihrem abschließenden Text „Floria Tosca oder Wie Sarah Bernhardt das Singen lernte“, wie die Selbstinszenierung einer Diva in verschiedenen Rezeptionsschritten Eingang in mehrere Büh-

nenwerke gefunden hat: Die Opernvirtuosin Floria Tosca wird zur Protagonistin eines Theaterstücks für Sarah Bernhardt, aus dem Puccini in Kenntnis der Ausstrahlung dieser Schauspiel-Diva wiederum eine Oper macht. Diese Rezeptionslinie wird ihrerseits in den Selbstinszenierungen von *Tosca*-Darstellerinnen und späteren *Tosca*-Inszenierungen aufgenommen.

Die 16 methodisch durchaus unterschiedlich angelegten Beiträge geben einen aufschlussreichen Einblick in die Bühnenkultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Die kompositorische Ausrichtung vieler Bühnenwerke auf bestimmte Künstler hin – für das 18. Jahrhundert bereits beschrieben – wird hier in der Person der Diva auch für die folgenden Jahrhunderte lebendig. Die ausgewählten Beispiele ermuntern dazu, die *Geschichte der Bewunderung* (Bronfen/Straumann, 2002) tatsächlich zu schreiben, denn diese wirft ihrerseits auf die Zusammenhänge von „Aufführungsereignis und Werktext“ (Dörte Schmidt, S. 247) ein neues und spannendes Licht.

(Januar 2012)

Antje Tumat

Richard Wetz (1875–1935). Ein Komponist aus Erfurt. Hrsg. im Auftrag des Stadtarchivs Erfurt von Rudolf BENL. Erfurt: Stadtarchiv 2010. 367 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Erfurt. Band 3.)

Richard Wetz ist kein uninteressanter Komponist, und eine mittlerweile ganz stattliche Anzahl von Einspielungen seiner Werke ermöglicht es, einen Eindruck von seiner kompositorischen Arbeit zu bekommen. Sich selbst in der Nachfolge Liszts und vor allem Bruckners verortend, war er ein zu seiner Zeit wichtiger Musiker in Erfurt, wo er lebte, und Weimar, wo er als Kompositionslehrer an der Hochschule tätig war. Er zeigte eine starke deutschnationale Komponente und ausgeprägte Antipathien: Mahler („eine meiner tiefsten künstlerischen Enttäuschungen“) lehnte er ebenso ab wie Strauss (Wetz über den *Rosenkavalier*: „das Niederträchtigste, das sich

denken lässt“ [S. 38]) und erst recht ausländische Komponisten („daß man jeden Verdi auf die deutsche Bühne bringt, ist einfach blöd“ [S. 38]). Die Musik der Avantgarde seiner Zeit ist für ihn „methodisierter Wahnsinn“ (S. 41). Größere Begeisterung bringt Wetz seinen eigenen Werken entgegen: „Ich bin so unendlich froh über all das, was aus meiner Seele quillt“ (S. 237). Mit schwächeren Kategorien als „unerhörter Gewalt“ und „tiefster Innigkeit“ geht es fast nie ab: Seine Musik bezeichnet er selbst als „Ungeheures“, das „gänzlich entscheidend sein wird“ und sich nur „unter Schmerzen unerhörter Art ans Licht ringt“ (S. 261), und seine eigenen Sätze seien „von zermalmender Wucht“ (S. 277).

Das vorliegende Buch, in dem, wie man sieht, Wetz ausgiebig zu Wort kommt, umfasst neun sehr unterschiedliche Beiträge. Unübersehbar ist es am Ideal einer klassischen „Leben und Werk“-Monografie orientiert. Den Hauptteil nimmt (mit 180 von insgesamt etwa 350 Seiten) ein biografischer Text des Herausgebers Rudolf Benl über die in Erfurt verbrachten Jahrzehnte Wetz' ein, wobei der Autor zeitlich auch darüber hinaus greift und eine von der Geburt bis zum Tode reichende Biografie zu schreiben unternimmt. Die Zeit in Weimar ist Gegenstand des zweiten Beitrages. Es folgen mehrere Werkbesprechungen und quellenkundlich orientierte Beiträge.

Leider macht vor allem die Lektüre des biografischen Teils keine große Freude. Das liegt erstens an dem fast völligen Verzicht auf Kontexte, Bezüge und Querverbindungen: Wetz' Position als glühender Anhänger der „Neudeutschen Schule“, seine Bedeutung als Komponist und Lehrer, seine nationalistischen Tiraden – all das ruft nach einer weiteren Perspektive anstatt nach einer detailfixierten Biografie. In diesem Buch aber bleibt der kulturelle, historische und musikalische Hintergrund ausgeblendet. Die Reflexion bleibt unterentwickelt, weil die Hoffnung überentwickelt ist, aus den im Kontext der Archive überlieferten Dokumenten heraus bereits zu einer konsistenten Darstellung gelangen zu können. Übergreifende Gesichtspunkte, unter denen die ausgebreiteten Fakten Bedeutung erhielten

und sich zu einem Bild zusammenschließen würden, sucht man vergebens.

Unbehagen verursachen außerdem die über weite Strecken herrschende kritiklose Haltung gegenüber dem Gegenstand und die Detailversessenheit, mit der noch die kleinste Nebensächlichkeitsausführung und in einem teilweise überbordenden Zitate- und Anmerkungsapparat belegt wird. Die kontextbefreite Sicht des Autors, der sich allein auf die ihm vorliegenden Materialien beschränkt und sich bemüht, seinen Gegenstand so makellos wie möglich darzustellen, stößt allerdings immer wieder an ihre Grenzen. Da ist etwa, um nur diesen Punkt herauszugreifen, das Datum des Eintritts in die NSDAP, über das Benl spekuliert, um es schließlich auf den Sommer 1933 zu verlegen. Bereits eine kleine Kontextrecherche hätte hier weiterhelfen können: Die NSDAP nahm ja nach dem 1.5.1933 zunächst keine Mitglieder mehr auf, so dass Wetz (wie über eine Million anderer Deutscher) im April eingetreten sein dürfte.

Störend ist schließlich auch, dass der von Wetz angeschlagene pathetische Tonfall sich auf die Autoren des Bandes ausbreitet, so, wenn berichtet wird, wie Wetz „die Größe Anton Bruckners aufging“ (S. 17), wenn Benl seinen Helden „auf dem Gipfelpunkt seines Schöpferturns angelangt“ sieht (S. 78) oder wenn es heißt: „Das Erleben seiner Schöpfungen [...] erschütterte den Komponisten“ (S. 80). Solche Sätze würden auch bei unzweifelhaft bedeutenden Komponisten merkwürdig berühren.

Die Beiträge der zweiten Hälfte des Bandes sind weniger problematisch. Erfreulich sachlich und mit wohlthuender Distanz zu ihrem Gegenstand behandelt Irina Lucke-Kaminarz knapp die Tätigkeit Wetz' als Kompositionslehrer an der Weimarer Hochschule. Jens Nedetzki befasst sich mit den Klavierbegleitungen zu Wetz' Liedern und gibt mit seinen knappen, aber plastischen und treffenden Bemerkungen, vor allem aber mit einer größeren Anzahl von Notenbeispielen einen konkreten Eindruck von Wetz' Kompositionsweise. Bernd Edelmann vermischt in einem Text über die Symphonien Wetz' erneut dessen Selbstkommentare und programmatischen Äußerungen mit

eigenen analytischen Beobachtungen. Florian Schuck schlägt wieder einen sachlichen Ton an und bietet eine kluge und eindringliche Besprechung von Wetz' zweitem Streichquartett. Silvius von Kessel stellt das Requiem op. 50 als „ungeheuer schwieriges“ Stück und zugleich als „Spitzenwerk“, als „Gipfel seines Schaffens“ dar – Worte, die nach dem unmäßigen Selbstlob des Komponisten, das den ganzen Band durchweht, ebenfalls wenig erfreulich wirken. Leider bleibt auch der sachliche Ertrag der analytischen Besprechung hinter dem Anspruch zurück.

(Februar 2012)

Burkhard Meischner

NORBERT GRAF: Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen – Positionen – Debatten. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 293 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 16.)

Wer die an der Universität Bern entstandene Dissertation zur Hand nimmt, bemerkt rasch, dass sie der schweizerischen Kritik der Wiener Schule zwischen den 1910er Jahren und dem Zweiten Weltkrieg gewidmet ist. Das erste Eckdatum markiert die Anfänge der Rezeption der Wiener Schule. Das zweite ver schwimmt oder erweist sich als flexibel, womit der Zeitgeschichte Rechnung getragen wird. Angesichts der vom Krieg verschonten Schweiz konnte es kaum ratsam sein, sich an das Geschichtsbild der großen Nachbarländer anzulehnen, aus deren Sicht das Kriegsende eine einschneidende Zäsur bedeutet. Die Offenheit des Zeitrahmens kommt im dokumentarischen Teil (Anhang) deutlich zum Tragen. Während die Liste von Aufführungen der Wiener Schule (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern) den Zeitraum von 1913 bis 1952 (1957) durchmisst (S. 203–211), stammen die Abdrucke von Musikkritiken aus der Zeit zwischen 1920 und 1937 (S. 212–243).

Hinsichtlich der Konzeption der Arbeit spricht der Autor von „fünf einzelnen und in sich geschlossenen Abschnitten, die als Einzelstudien angelegt sind“ (S. 15). Sie umfassen Porträts zu Schönberg, Webern und Berg sowie

zwei Exkurse, die sich auf das Laienmusizieren in Konfrontation mit Neuer Musik beziehen: Arbeitergesang und Blasmusik. Die Einleitung bietet Orientierung zur musikalischen Topografie des Landes mit Ausblicken auf diejenigen lokalen Zentren (Basel, Bern, Genf, Lausanne, Winterthur, Zürich), die als Fixpunkte der Untersuchung fungieren. Keine Mühen scheut der Autor, die erforderlichen Quellen umsichtig zu recherchieren. Neben Fachzeitschriften wird die Tagespresse der erwähnten Städte einbezogen; die Exkurse verdanken ihr Quellenmaterial den relevanten Verbandsorganen, der *Schweizerischen Sänger-Zeitung* und der *Schweizerischen Zeitschrift für Instrumentalmusik* – alles in allem ein recht entlegenes Schrifttum.

In den Exkursen lässt der Autor die bürgerliche ‚Hauptkultur‘ beiseite und fokussiert Arbeitergesang und Blasmusik. Eine Verbindungslinie zur Wiener Schule meinte er insofern konstatieren zu können, als der Schönberg-Schüler Erich Schmid sowohl Laienchore als auch eine Blasmusik-Kapelle leitete (S. 15, 132). Indes kann, wie der Autor selbst zugab, von Berührungspunkten im engeren Sinne kaum die Rede sein. Somit konzentrieren sich die Kapitel u. a. auf die Wiedergabe des Presse spiegels der jeweiligen Verbandsorgane, um festzustellen, dass in ihnen eine Bezugnahme auf die Wiener Schule nur sporadisch anzutreffen ist und gegebenenfalls die ablehnende Haltung überwog, wenn nicht gar Polemik dominierte. Die politisch motivierten Implikationen, die hier wie dort die Urteile vorstrukturierten, werden ausführlich dargelegt. Auf der einen Seite (Arbeitergesang) waren Programmatiken wie (neue sozialistische) Gemeinschaft, Volksverbundenheit, Einfachheit, Tendenzlied, Massengesang maßgeblich, auf der anderen (Blasmusik) Leitideen wie Volkstümlichkeit, Wohlklang, vaterländische Gesinnung und nationale Identität. Einigkeit herrschte in der Distanz zum *L’art-pour-l’art*-Prinzip und in der Kritik an Unterhaltungsmusik (Operette, Schlager, Jazz).

In formaler Hinsicht sind die Porträts zur Kritik von Schönberg, Webern und Berg auf ähnliche Weise angelegt. Die im Anhang mit-

geteilte Liste von Konzert- oder Opernauffuh-rungen lässt auf einen Veranstaltungskalender mit rund 140 Terminen blicken, während im Haupttext ausgewählte Stationen der Rezeption – der Chronologie folgend – erörtert werden. Ausgiebig kommt jeweils ein breites Spektrum musikkritischer Stimmen zu Wort, das von Kommentaren begleitet wird. Diese laufen mitunter Gefahr, an der Oberfläche zu verweilen oder sich zu wiederholen. Beispiele bieten die Auseinandersetzung mit dem Ge-lachter des Publikums, dessen Unwillkürlichkeit kaum Anerkennung findet (S. 116), sowie die Diskussion des „Gefuhlshaushalts“ von Musik (S. 34 f., 50, 60, 64, 111) oder die unbeholfenen Überlegungen zur Vielzahl ‚sonderbarer‘ Äußerungen, mit denen Kritiker assoziativ auf den subjektiv imaginierten Erfahrungsgehalt von Klangreiz reagierten (z. B. mit Bemerkungen wie „Geflatter von Fledermäusen“ oder „Geflügelhof“) und zur vermeintlichen Abbildlichkeit von Musik Zuflucht nahmen (u. a. S. 33, 60, 63, 111). Ganz zu Recht unterstreicht der Autor: „Das emotionale Beurteilen ‚aus dem Bauch heraus‘ ist ein zentrales Element der Rezeption der Wiener Schule, der Moderne überhaupt“ (S. 50). Warum es sich so verhält, wird nicht gesagt, dürfte aber darin seinen Grund haben, dass in Neuer Musik, die entschieden anders ist als die gewohnte, das Verstehen von Musik als Verstehen von musikalischem Sinn in Frage gestellt ist. Ernst Isler sprach das Problem 1922 mit den Worten an, dass es „schwer fällt, das primär Musikalische bei Schönberg noch zu erkennen“, und man den „sichern Boden des Verstehens“ vermisst (S. 220). In Hans Heinrich Eggebrechts Schrift „Musik verstehen“ (1995) ist hierzu Grundsätzliches gesagt.

Die Vorgehensweise des Autors bringt es mit sich, dass der Leser mit einem Strom von Quellen konfrontiert wird, ohne dass ein übergeordnetes Forschungsziel sichtbar wäre. Der Kritik daran versucht sich der Autor mit dem Hinweis auf in sich geschlossene „Einzelstudien“ (s. o.) zu entziehen – so erscheint es ungerrecht, die Arbeit an Ansprüchen zu messen, die nicht ihre eigenen sind: „Die Masse des Materials verhindert ein in die Breite zielendes Ar-

beiten, doch anhand von exemplarischen Aspekten können grundsätzliche Einblicke in Prozesse und Wechselspiele im öffentlichen Diskurs gewonnen werden“ (S. 17). Was allerdings verwundert, ist, dass Forschungsergebnisse zur Musikkritik im 20. Jahrhundert, darunter Spezialstudien zur Kritik der Wiener Schule, übergangen werden.

Wenn man die Quellentexte (Anhang) vor dem Hintergrund der Kritik der Wiener Schule liest, wie sie aus Nachbarländern bekannt ist, wird man entdecken, dass in der Schweiz dieselben Meinungen, Positionen und Debatten vorherrschten wie anderswo. Thematisiert findet man die Befremdlichkeit des Neuen, die Ratlosigkeit der Hörer mit ihren unwillkürlichen oder willentlichen Abwehrreaktionen wie Lachen und Scharren oder Zischen und Pfeifen; hinzu kommen Klagen über Schwer- oder Unverständlichkeit, Langeweile und Monotonie, wenn nicht gar physische Qual. Thematisiert findet man die neuartige Farbigkeit des Klanges oder sensationelle Klangreize und Klangwirkungen, die ungewohnte Abbildlichkeiten wachriefen. Thematisiert findet man schließlich die Deutung von Musik als Widerspiegelung einer als negativ empfundenen Wirklichkeit und nicht zuletzt das Ringen um ein geschichtliches Verständnis, das die bange Frage nach Gegenwart, Aktualität und Zukunft einschloss. Dass in solcher Presselandschaft Schönberg, Berg und Webern bei aller Gemeinsamkeit im Grundsätzlichen ein je verschiedenes Profil erkennen ließen, wird vom Autor erneut bestätigt. – Was bleibt? Hellhörig reagierte die schweizerische Musikkritik auf die gewaltigen Veränderungen von Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die vorliegende Publikation bietet hierzu einen bemerkenswerten Ausblick.

(März 2012)

Martin Thrun

RAPHAEL WOEBES: Die Politische Theorie in der Neuen Musik. Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt. München: Wilhelm Fink Verlag 2010. 161 S.

Anders als es der Titel des Buches von Raphael Woebes vermuten ließe, geht es in diesem nicht darum, eine wie auch immer geartete persönliche Beziehung zwischen Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt oder einen direkten Einfluss der Philosophin auf den Komponisten zu durchleuchten. Anliegen des Autors ist es, aus dem Begriff des „politischen Handelns“ bei Arendt eine „politische Theorie der Ästhetik“ (Kapitel 1.2) abzuleiten, um diese für ein besseres Verständnis der Musik Hartmanns fruchtbar zu machen. Die – angenehm kurze – Studie, Woebes’ Dissertation, ist in vier Hauptkapitel gegliedert, von denen das erste zunächst allgemein dem Begriff des „Politischen“ in der Musikgeschichte nachgeht und von dort aus den theoretischen Zugriff Hannah Arendts erläutert. Die folgenden drei Groß-Abschnitte beschäftigen sich mit dem Komponisten Hartmann und gehen auf dessen „Profil einer ‚Inneren Emigration‘“ (Kapitel 2), die von ihm konzipierte und geleitete Münchner Konzertreihe ‚Musica Viva‘ (Kapitel 3) sowie exemplarisch auf zwei seiner Werke – die Sonate „27. April 1945“ und die Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus Sodom und Gomorrha von Jean Giraudoux – ein (Kapitel 4). Im ersten (Theorie-)Kapitel diskutiert Woebes das (ihm zufolge repräsentative) Politikverständnis einer „bestimmende[n] politischen Gesinnung“ (hier: des Historikers Golo Mann) (S. 7), welche das ‚Deutsche‘ als das ‚Reinmenschliche‘ begreift: „Die hier aufscheinende und unter den psychoanalytischen Voraussetzungen ihrer Entstehung gewiss eigens diskutabile Befindlichkeit“, so Woebes zu Beginn, „kann durchaus für eine von gleichsam ‚doppelmoralischem‘ Denken geprägte Geisteshaltung hinsichtlich der in historisch-begrifflicher Strukturalität zum Wortfeld ‚politische Kunst‘ stets gewärtigen vermeintlichen Undenkbarkeit innerhalb der deutschen Gesellschaft als charakteristisch gelten.“ (S. 7 f.) Satzungenüme

dieser Art durchziehen das gesamte Buch und machen es leider nicht lesbarer; auch Begriffe wie ‚sintemal‘ oder Floskeln wie ‚cum grano salis‘ tauchen immer wieder auf und lassen den Lesefluss mitunter ins Stocken geraten.

Doch davon abgesehen: Woeb's Ausführungen sind durchweg schlüssig und vermitteln einen profunden Einblick in Leben und Werk Karl Amadeus Hartmanns, ohne den politischen und kulturellen Kontext aus dem Blick zu verlieren. Der Anspruch, den prozesshaften Handlungsbegriff Arendts, wonach „der Sinn von Politik die ‚Freiheit‘ sei“ (S. 25), und Hartmanns Ästhetik miteinander in Beziehung zu bringen, ist unmittelbar einleuchtend, zumal hierdurch ein ‚enges‘ Verständnis des Politischen durch ein deutlich erweitertes ersetzt wird: „Die politische Relevanz des Handelns [...] erschließt sich aus seinem [...] Prozesscharakter, aus welchem sich zunächst eine beträchtliche Amplifikation menschlicher Potentialitäten und Kompetenzen begründet“ (S. 29). Auf diese Art und Weise kann musikalisches Handeln generell (und zwar nicht nur dann, wenn es sich programmatisch um einen „politischen Gegenstand“ handelt), als potenziell politisch relevant gelten. Wichtig sei hierbei, so Woeb's, die kompositorische „Erschütterung der eigenen Regeln“ (S. 32). Doch nicht nur Arendt dient dem Autor als Gewährsfrau; herangezogen werden außerdem u. a. Jean-Paul Sartres „Dialektik zwischen Produktions- und Reproduktionsästhetik“ (S. 31) sowie Georg Lukács' Widerspiegelungstheorie (S. 32); Ernst Bloch (S. 30) und Edmund Husserl (S. 32) werden en passant erwähnt.

Wenn Woeb's im ersten Kapitel den (engen und weiteren) Begriff des Politischen in der Musik in aller Kürze von Praetorius über Eduard Krüger, Franz Brendel, Franz Liszt und Wilhelm Heinrich Riehl bis hin zu Hans Heinz Stuckenschmidt, Paul Stefan, Paul Bekker und Carl Dahlhaus nachzeichnet, wobei er Analogien zwischen den Auffassungen über die Jahrhunderte hinweg entdeckt, so ist seinen Ausführungen zwar im Einzelnen zuzustimmen, doch erscheint dieser Überblick allzu cursorisch – zumal der Autor hinsichtlich seiner Schlussfolgerungen vielfach auf Sekundär-

literatur (etwa die einschlägigen Forschungsbeiträge Jürg Stenzls oder Hanns-Werner Heisters) rekurriert. Seinem Fazit ist allerdings nichts hinzuzufügen: Wenn von Musik und Politik die Rede ist, dürfe der Politikbegriff keineswegs „inhaltlich allzu kontingentiert [sic]“ oder „zu eindimensional akzentuiert“ werden (S. 24), denn es gehe um die „konkret-immanente Utopie einer Nicht-Identität“ (S. 33).

In den folgenden Kapiteln zu Karl Amadeus Hartmann wird durchleuchtet, wie sich die „innere Emigration“ des Komponisten in den 1930er und beginnenden 1940er Jahren genau gestaltete, wie dessen Verhältnis zu Hermann Scherchen, Anton Webern und (nach 1949) der DDR beschaffen war (die Rede ist von „wechselseitige[n] Ambivalenzerscheinungen“ [S. 74]); generell, so Woeb's, dürfe man sich nicht auf die NS-Zeit beschränken, wolle man Hartmanns künstlerischem wie biografischem Profil gerecht werden (S. 77). Parallelen zwischen Arendt und Hartmann macht der Autor insbesondere in beider „utopischem Konzept“ aus: So lasse sich auch die 1938 zerschlagene Widerstandsgruppierung ‚Neu Beginnen‘, der Hartmann angehörte, mit dem Konzept der „Natalität“ der Philosophin in Verbindung bringen (S. 62); die ‚Musica Viva‘ sei vom „politischen Handlungskriterium im Sinne Arendts“ getragen (S. 108) und kompositorisch verfolge Hartmann mit seinem Hang zur symphonischen Anlage eine Art „interiorisierte Utopie“ (S. 70).

Schlüssig sind die Analysen der beiden Werke im letzten Kapitel – wenngleich der Autor insbesondere mit Blick auf die zweite Klaviersonate auf bereits vorliegende Arbeiten (z. B. jene von Hanns-Werner Heister) zurückgreifen kann: Es handele sich bei letzterer um die „Bewahrung der emotionalen Spuren von Trauer und Schrecken“ (S. 129); das „private Moment der Trauer wandelt sich [...] zum politischen.“ (S. 124) Immer wieder – angesichts der musikästhetischen Gratwanderung vielleicht zu oft – betont Woeb's, dass Hartmann keine „Programm Musik“ intendiert habe (z. B. S. 135), und möglicherweise sitzt er hierbei dem (deutschen) Vorurteil der ‚absoluten Mu-

sik' auf. Darin, dass die Musik Hartmanns gleichsam gegen ihren Willen „neutralisiert“ werde, wenn man sie isoliert aufführe, muss man dem Autor allerdings ohne Vorbehalt recht geben. Es gelte mithin, sie „atmen“ zu lassen, indem sie in reguläre Konzertprogramme integriert werde – allerdings lässt Woebis (in kulturkritischer Manier) offen, ob sie „in Zeiten permanenter massenmedialer Vergewaltigung der Privatsphäre“ (S. 82) heutzutage überhaupt eine Chance habe. Nach der anregenden Lektüre des Büchleins bleibt zu hoffen, dass dem so ist.

(Januar 2012)

Nina Noeske

Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik. Bilder und Texte zusammengestellt und hrsg. von Martin ELSTE. Mainz: Schott Music 2010. 240 S., Abb.

Zunächst als ein ‚Begleitbuch‘ zur gleichnamigen Sonderausstellung im Berliner Musikinstrumenten-Museum (12. 11. 2009 bis 18. 02. 2012) konzipiert und damit dem Genre des kommentierten Ausstellungskatalogs nahestehend, gewinnt diese Monografie geradezu in einer Umkehrung der Verhältnisse zwischen Abbildungen und Texten ihre dokumentarisch wie rezeptionsgeschichtlich beachtlichen Qualitäten: Schriftliche Beiträge von und über Wanda Landowska sowie Gespräche mit ihr und über sie erscheinen trotz durchgehend großformatiger und qualitativ höchstwertiger Illustrationen mindestens gleichberechtigt, obwohl nur die rot gefärbten Trennseiten der Kapitelgliederung auf Bilder verzichten, um die Aura ausgewählter Zitate zu Geltung und Andacht zu bringen. Selbst im Anhang wird eine 18seitige Zeittafel noch ebenso durch passendes Bildmaterial flankiert wie Saad Nasirs und Martin Elstes leider nicht chronologisch, sondern nach Komponisten geordnete *Diskografie der Erstveröffentlichungen* (alles Weitere wäre angesichts der Wiederveröffentlichungsflut im CD-Zeitalter eine Herkulesaufgabe) durch vielfältige Cover-Art, welche zudem Einsichten in optische Moden und

Methoden der Tonträger-Distribution zu geben vermag. Hilfreich sind die Text- und Bildnachweise sowie ein Namensregister, so dass der Verzicht auf ein eigenständiges Literaturverzeichnis dort durch Querrecherchen kompensiert werden kann.

Autobiografische Zeugnisse bilden hauptsächlich die ersten beiden Abschnitte: Zwei längeren Erinnerungstexten Landowskas, deren Anekdoten gespickt sind mit ästhetischen und didaktischen Überzeugungen, folgt eine kleine Sammlung von Briefen, welche den Aufbau des Cembalo-Imperiums Landowskas pointiert zu illustrieren vermögen. Karrierefördernde Funktionen ihres Ehemanns Henri Lew(-Landowski) und des Pariser Agenten Gabriel Austruc für Landowskas Karriereanfänge werden – im Sinne eines von Elste im Vorwort kurz erwähnten Beitrags von Annet Fauser (Creating Madame Landowska, in: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, Vol. 10, 2006, S. 1–23) – implizit deutlich. Ein besonderes Lob gebührt hier bereits den erläuternden und oft weitere Quellen anführenden Fußnoten sowie den gleicher Art informativen Bildkommentaren.

Im Zusammenspiel von Textebenen und Bilddokumenten, das größtenteils sehr übersichtlich gelungen ist, zeigen sich auch die Vorzüge einer Verschränkung von literarischen und visuellen Inhalten: Gerade die riesige Auswahl an Porträts der Landowska in allen Lebensaltern und Lebenslagen (besonders ‚bei der Arbeit‘ am Cembalo oder auch Klavier) weist auf eine Kunst auch der öffentlichen Selbststilisierung hin, welche zweifellos essenziell zum Medienphänomen Landowska gehört (Conny Restle weist in ihrem Vorwort *Ba-chantin aus Leidenschaft* bereits darauf hin). Auch Tolstoi, Rodin und Albert Schweitzer geraten als werbewirksame Ikonen vielfach in das Bild und in weitere schriftliche Beiträge der schönen jungen Propagandistin des alten Instruments. Letztlich steht für den Leser und Betrachter die Strahlkraft einer fotografisch hergestellten Aura der Musizierenden – insbesondere über die mehrfach in Wort und Bild hervorgehobene gleichzeitige Nutzung beider Cembalo-Manuale als Vorzug gegen-

über dem ‚eindimensionalen‘ Fortepiano – außer Frage.

Bilder wie Beschreibungen von Zeitgenossen dienen auch der Einfühlung in das kulturelle Umfeld von Wanda Landowska in Berlin 1895–1900, 1913–1918) und Paris (1900–1913, 1919–1940); der Flucht vor der nationalsozialistischen Judenverfolgung und Akklimatisierung in den USA sowie Leben und Tätigkeit dort als Lehrerin und Interpretin sind ebenfalls eindrucksvolle Abschnitte gewidmet.

Von besonderem Interesse allerdings im Hinblick auf aufführungsgeschichtliche Fragestellungen sind die beiden abschließenden Kapitel: *Stilistisches* und *Resümierendes*. Hier bietet Elste, sich in seinem Vorwort zunächst einer eigenen Würdigung enthaltend, wie dort angekündigt, unterschiedlichste Perspektiven verschiedener Autorinnen und Autoren: Das Spektrum des Landowska-Diskurses reicht dabei erwartungsgemäß von ihrer dogmatischen Verteidigung eines teils offenkundig, teils vermeintlich „authentischen“ Klanges – die Problematik des zeitgemäß modernen Pleyel-Cembalos mit Registerpedal-Technik und Stahlrahmen, das Landowska mit entwickelte, spielte (auch im Hinblick auf die großen Konzertsäle statt intimer Salons) und promotete, braucht kaum mehr referiert zu werden – und begeisterten wie kritischen Reaktionen der Zeitgenossen wie Nachfahren bis hin zu Zeugnissen der Wahrnehmung emotionaler Qualitäten unter Vorstellungen des „Romantischen“ (Robert Evett) und humanitärer Ideale. Letztere dienen auch zur Charakterisierung eines auratischen Gegenpols zum „trockene[n] Gedresche späterer Cembalisten“ (Harold C. Schonberg, S. 189) bzw. zu Tendenzen eines ‚mechanistischen‘ Musizierens im Dienste von (Neuer) Sachlichkeit. Die dokumentierten Stellungnahmen bieten dazu eine Fülle an nuncierten Topoi, über welche sich die in diesem Band eindringlich überlieferte Aura der Landowska als „personal authenticity“ wölbt: „Wäre sie eine Posaunistin gewesen, ich denke, sie hätte den gleichen Eindruck hinterlassen, da sie so überzeugt davon war, das Richtige zu tun“, äußert sich ihr letzter Schallplattenpro-

duzent John Pfeiffer: „Sie hatte ein Medium, das im Einklang mit ihrer Grundhaltung und auch mit ihrer eigenen Statur schien, dabei sah sie ein bisschen wie eine altertümliche Person aus, die an einem Cembalo sitzt. Und alle diese Elemente passten zusammen.“ (S. 180). Dass nicht nur das Cembalo ihr Medium war, sondern auch das Fotografiertwerden – bis hin zur alten Dame im Morgenmantel, die zärtlich eine Schallplatte auflegt (ebd.) – macht diese kolossale Monografie mit ihrer vielschichtigen Text- und Bildauswahl mehr als deutlich. Und da zu ihrer multimedialen Präsenz natürlich auch ihre konservierte Musik gehören muss (die letztlich dem Buch in Form einer CD noch fehlt), erhöht dieses Buch den Reiz, sich für ein nochmaliges Durchblättern auch ihre Aufnahmen zu- und aufzulegen. Elstes Darstellung trägt sicherlich wesentlich dazu bei, der heutigen Zeit einen umfassenden Zugang zu Wanda Landowska, ihrem Umfeld und ihrer zeitgenössischen und posthumen Rezeption zu ermöglichen. Als Zentralgestalt einer nachhaltigen Wiederentdeckung des alten Instruments im 20. Jahrhundert und Vorreiterin einer historisierenden Aufführungspraxis verdient sie – jenseits aller Problematisierung aus deren heutiger Perspektive – als „große alte Dame des Cembalos“ die mit dieser aufwändigen und verdienstvollen Dokumentation bereits demonstrativ gezeigte Aufmerksamkeit.

(Juli 2012)

Hartmut Hein

Henry Barraud. Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique. Hrsg. von Myriam CHIMENES und Karine LE BAIL. Paris: Fayard/Bibliothèque nationale de France 2010. XIII, 1127 S., Abb.

Henry Barraud (1900–1997) – musikalischer Leiter und Intendant des französischen Rundfunks, Komponist, Musikmanager, Angestellter der *Sacem*, Musikjournalist und -schriftsteller – verkörpert in seiner Person eine Vielfalt musikalischen Handelns, die sich gegen eindeutige Etikettierungen sperrt. Seine zwischen 1983 und 1988 entstandenen umfangreichen Memoiren eröffnen vielfältige Zu-

gänge zum Pariser Musikleben, das Barraud als breiten Aktionsraum wahrnimmt. Gleichzeitig sind sie auch über musikalische Belange hinaus ein wichtiger Beitrag zur französischen Kulturgeschichte.

Barraud beginnt seine Erzählung mit einer Selbstreflexion, die sich erst ganz allmählich musikalischen Themen zuwendet. Seine Kindheit in Bordeaux beschreibt er als exemplarisches Psychogramm des französischen Großbürgertums zu Beginn des 20. Jahrhunderts; Musik erscheint in diesem Zusammenhang als Zugang zu emotionalen Welten, die ihm die streng katholische Erziehung seines Elternhauses nicht erschloss.

Nach Militärdienst und einigen Jahren im elterlichen Weinhandel beschließt Barraud 1926, nach Paris zu gehen und dort sein Glück als Komponist zu versuchen. Leserin und Leser werden im Folgenden Zeuge der allmählichen musikalischen Verortung eines jungen, kaum ausgebildeten Komponisten aus der französischen „Provinz“ in Paris. Barrauds Geschichte streift dabei nicht nur zentrale Pariser Musikinstitutionen der Zeit, sondern gerade auch die nicht institutionalisierte Seite des Pariser Musiklebens – die Bedeutung von Salons, persönlichen Netzwerken und privatem Kompositionsunterricht. Gleichzeitig wird die oben angedeutete Breite musikalischer Handlungsmöglichkeiten sichtbar: Während er sich als Komponist zu etablieren beginnt, inspiziert Barraud u. a. als Angestellter der französischen Urheberrechtsgesellschaft *Sacem* die Pariser Music-halls, arbeitet als Musikkritiker und ist 1937 verantwortlich für die musikalische Organisation der Pariser Weltausstellung. 1938 beginnt er zudem, als „musicien mélangeur“ (eine Frühform des Tonmeisters) für den Rundfunk zu arbeiten.

Kurz nach Kriegsbeginn wird Barraud mobilisiert. Er beschreibt den Alltag von Kriegserfahrung und deutscher Besatzungszeit, die er zu großen Teilen in Marseille verbringt, wo er wieder für das Radio arbeitet und weiterhin komponiert. Im Frühsommer 1944 erhält er, inzwischen nach Paris zurückgekehrt, von einem musikalischen Zweig der Résistance den Auftrag, die mögliche Rolle der Musik inner-

halb eines freien französischen Rundfunks zu skizzieren. Einige Monate nach der Befreiung von Paris wird er zu dessen musikalischem Leiter ernannt. Ab 1948 fungiert er zudem als Intendant der *Chaîne nationale* (Vorläufer des heutigen *France Culture*) und wird so zu einer Zentralfigur des französischen Kulturlebens.

Von Beginn seiner Erinnerungen an reflektiert Barraud immer wieder mögliche Adressaten und den Sinn des eigenen Memoirenschreibens. Neben Selbstvergewisserung, Gedächtnisstütze und einer Funktion als rein familiäres Erinnerungsbuch findet die Möglichkeit eines größeren Leserkreises trotz gegenteiliger Versicherungen des Autors deutlichen Eingang in Struktur und Themenauswahl. So spielt Barrauds Familienleben nach seinem Eintritt in die Musikwelt so gut wie keine Rolle mehr; seine weitgehend chronologische Erzählung bricht wenige Monate vor seiner Pensionierung 1965 ab. Barraud schreibt über weite Strecken eine Berufsbiografie, die erlaubt, hinter die Kulissen zentraler Ereignisse und Institutionen des Pariser Musik- und Kulturlebens zu schauen, aber auch Einblicke in Kompositions- und Aufführungsprozesse aus Sicht des Komponisten gewährt. Der Blickwinkel ist dabei höchst subjektiv, z. T. auch nicht frei von persönlichen Rivalitäten und Eitelkeiten. Barraud lässt zudem eine Fülle von Persönlichkeiten des französischen Kulturlebens des 20. Jahrhunderts Revue passieren, wobei ihm die Erzählung gelegentlich ins Namedropping entgleist.

Orientierung in diesem weiten Rundblick über (musik-)kulturelle Aktivitäten, Ereignisse und Persönlichkeiten bietet die außerordentliche editorische Sorgfalt der Herausgeberinnen. Der detaillierte Anmerkungsapparat mit ausführlichen Erläuterungen zu Personen, Ereignissen und Institutionen, die Barraud in seinen Memoiren streift, erschließt das Panorama des damaligen französischen Musiklebens auch für heutige Leserinnen und Leser. Zusätzlich erleichtert ein umfangreicher Personen- und Sachindex die Orientierung und macht Barrauds Memoiren als kulturhistorische Quelle auch denjenigen zugänglich, die nur an Ausschnitten des Buches interessiert sind.

Den Memoiren vorangestellt ist eine aus-

führliche Einleitung, die Barrauds Erinnerungen historisch kontextualisiert. Erinnerung und (tatsächliches) Handeln Barrauds werden mit weiteren Archivmaterialien, z. B. aus seinem Nachlass in der Bibliothèque nationale, kontrastiert und seine Darstellung so zum Teil auch korrigiert.

Einzig bei der Beschreibung der von den Herausgeberinnen vorgenommenen Kürzungen des äußerst umfangreichen Manuskripts hätte man sich gelegentlich eine genauere Begründung gewünscht: Warum fehlt etwa die ca. 80seitige Episode über die französische Besetzung des Ruhrgebiets 1923, an der Henry Barraud während seines Militärdienstes teilnahm? Selbst wenn darin vermutlich weniger musikalische Aspekte zum Tragen kommen, wäre sie doch, besonders für einen deutschen Leserkreis, vom alltagsgeschichtlichen Standpunkt her möglicherweise interessant gewesen.

Barrauds Memoiren eröffnen faszinierende Einblicke in das französische Kulturleben des 20. Jahrhunderts, vor allem was seine Funktionsprinzipien und kulturpolitischen Verflechtungen hinter den Kulissen angeht. Sie lassen sich aus ganz verschiedenen Blickwinkeln mit Gewinn lesen, wobei natürlich ihre Subjektivität als Erinnerungsdokument immer zu berücksichtigen ist: als Aufriss des Pariser Musiklebens, als Interpretation französischer Kulturgeschichte, als rundfunk- und kompositionsgeschichtliches Dokument, als persönliche Lebensbilanz Henry Barrauds.

(Februar 2012) *Anna Langenbruch*

ANDREAS LINSENMANN: Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949/50. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2010. 286 S., Abb. (Edition l'endemain. Band 19.)

Der Autor nähert sich seinem Gegenstand auf einem Umweg. So scheint es! Als Ausgangspunkt wählt er die romantische, spezifisch ‚deutsche‘ Musikästhetik, um von hier

aus das im 19./20. Jahrhundert weit (wenn auch nicht allumfassend) verbreitete bürgerlich-liberale Verständnis von Musik als Kunstreligion zu skizzieren, das in Deutschland als verspäteter Nation ein über sich hinausweisendes Gewicht erlangte, indem es der nationalen Identitätsstiftung („Land der Musik“) diene. Damit waren Voraussetzungen gegeben, die die Götter der Tonkunst nicht nur in den Rang von Nationalhelden erhoben, sondern ihnen – die Namenskette von Bach an aufwärts ist bekannt – den Rang von nirgends sonst in der Welt erreichter Größe attestierten. Nationalstolz, Hochmut und hegemoniales Denken gingen damit einher.

Einzeluntersuchungen zur Rolle von Musik in der französischen Umerziehungspolitik sind rar. Der Autor verspricht einen „systematischen und strukturiert analytischen Zugriff“ (S. 40) auf die Materie und verfolgt das Ziel, „zu klären, in welcher Weise die französischen Besatzungsbehörden auf musikalischem Terrain agierten und welche Politik sie dabei verfolgten“ (S. 23). Die Konsultation französischer und deutscher Archive verrät eine fundierte empirische Ausgangsbasis. Schon die Vielzahl entlegener Quellen aus den Beständen des vormaligen Colmarer Besatzungsarchivs verleiht der Arbeit die Kontur von Grundlagenforschung. Der Schwerpunkt der Arbeit ruht auf dem Terrain der französischen Zone. Von der Viermächtestadt Berlin wird am Rande Notiz genommen.

Im Verlauf der Analyse administrativer Ebenen (S. 45–84) schält sich die für die gesamte Zone maßgebende Bedeutung des im Baden-Badener Kurhaus ansässigen „Bureau des Spectacles et de la Musique“ (BSM) heraus, selbst wenn weitere Instanzen der Militärregierung oder Pariser Ministerien und Dienststellen in Entscheidungs- und Koordinierungsprozesse involviert waren. Am 20. Juli 1945 nahm das BSM seine Tätigkeit unter René Thimonnier – dem ein Exkurs gewidmet ist – auf. Es verfügte neben dem ortsansässigen Stab über Dienststellen oder Mitarbeiter in den Zentralverwaltungen der Provinzen sowie in Stadt- und Landkreisen. Indes war die personelle Ausstattung weit davon entfernt, der ge-

planten Beschäftigung von 30 Mitarbeitern zu genügen. Bis zur Aufgabe des Baden-Badener Amtssitzes im Herbst 1949 hatte Thimonnier die Leitung inne. Mittlerweile waren Kontrollfunktionen überflüssig geworden oder in deutsche Hände gelangt; zeitgleich verschob sich die Haupttätigkeit auf die Organisation französischer Gastspiele. Die Autorität, die Thimonnier zukam, bezeugt die Selbstaussage, „er habe für seine Arbeit ‚keine anderen Direktiven‘ zugrunde legen können, als jene, die er ‚selber gegeben‘ habe“ (S. 87).

Es kommt der Darstellung von Grundlagen französischer Musikpolitik (S. 85–114) zugute, dass Thimonniers Strategiepapiere greifbar sind, darunter das 15seitige Schriftstück „Principes d’une propagande musicale française en Allemagne“ (3. Juli 1945) sowie die „Instructions provisoires concernant la reprise des activités artistiques“ (2. Dezember 1945). Anhand der Basisdokumente, deren Inhalt die Zustimmung beteiligter Dienststellen fand (S. 89 f.), gelingt es dem Autor, die Intentionen der Umerziehungspolitik zu eruieren und deren Prämissen offen zu legen. Angesichts der ‚doctrine de propagande‘ begreift der Leser nun, dass der Rekurs auf das Bündnis von Kunstreligion und Nationalbewusstsein nicht unnütz war (s. o.). Denn Thimonnier ging es, so wörtlich, um „nichts weniger“ als darum, „die ästhetischen Konzeptionen eines ganzen Volkes zu verändern“ (S. 103). Sein Argwohn wandte sich begrifflicherweise gegen das bürgerlich-liberale, vom NS-Staat adaptierte Verständnis von Genie, Kunst und Nation im Bündnis mit der Liste vorerwähnter negativer Begleiterscheinungen, die er mit Hinweisen auf Chauvinismus und Rassismus ergänzte. „Wenn man“ – so wird aus den „Principes d’une propagande musicale“ zitiert – „die Deutschen zur Einsicht bringe, dass Musik kein ‚Monopol Deutschlands‘ sei, würde dadurch ‚eine der grundlegenden Schichten der rassistischen und pangermanistischen Philosophie in sich zusammenstürzen‘. Musik dränge sich daher geradezu auf, um die Deutschen ‚umzuerziehen‘ – um auf Ansichten, Werthaltungen und Fundamentalüberzeugungen der Deutschen einzuwirken“ (S. 252). Kritisch werden die Texte im

Blick auf Geschichte, Politik, Psychologie, Propaganda und Rhetorik abgewogen und an traditionellen Zielen auswärtiger Kulturpolitik (prestige, rayonnement française, influence) gemessen. Thimonniers Konzept, das dem begriffslosen Medium Musik eine Heilbringende Wirkung zuschreibt, setzt Hoffnungen auf die positiven Folgen einer von außen kommenden musikkulturellen Horizonterweiterung, in deren Macht es läge, einen umfassenden Wandel von Mentalität herbeizuführen. Den anvisierten Effekt, laut Quellenterminologie das bestmögliche Resultat von „propagande musicale“, diskutiert der Autor unter dem Rubrum von „Cultural Engineering“ (S. 112–114). Was de facto Horizonterweiterung bedeutete, begegnet anders als erwartet: kaum zu übersehen sind die erklärten Ziele, „das französische Repertoire bei den Deutschen ‚beliebt zu machen‘“ (S. 100) und „‚die französische Qualität‘ in Deutschland ‚triumphieren zu lassen‘“ (S. 157). Diskret konstatiert der Autor ein Kuriosum: „Überdies sind auch handfeste Interessen nicht zu verkennen, etwa das nach verstärkter Anerkennung des französischen Repertoires in Deutschland oder wirtschaftlichem Nutzen. Auch liegt [...] in der Verengung des Ansatzes der ästhetischen Horizonterweiterung vor allem auf französische Musik ein Kuriosum, das für sich selbst spricht“ (S. 256).

Vor dem Hintergrund des Selbstverständnisses der französischen Kulturadministration, die von der Polarität negativer und positiver Aufgaben ausging (S. 53, 115), sind die Kapitel „Negativ-repressive Musikpolitik“ (S. 115–148) und „Positiv-konstruktive Musikpolitik“ (S. 149–208) zu lesen. Unter negativ-repressiver Musikpolitik, die mangels Quellen „teils nur ausschnittshaft“ nachvollziehbar sei (S. 149), werden Maßnahmen wie Kontrolle, Aufsicht, Lenkung, Säuberung und Zensur verstanden. Im Rahmen des Möglichen werden sie beschrieben in Bezug auf die Kontrolle und Lizenzierung deutscher Musiker und Ensembles, die Wiederaufnahme der Geschäftstätigkeit von Musikverlagen und Institutionen musikalischer Bildung, wobei statistische Befunde die Aussagekraft erhöhen. Ins Zentrum

von positiv-konstruktiver Musikpolitik rücken auf der Gegenseite die bis 1949/50 vom BSM dirigistisch konzipierten französischen Gastspiele oder Tourneen (Theater und Musik), die „als das dominante Charakteristikum französischer Musikpolitik im besetzten Deutschland“ (S. 253) apostrophiert werden. Eingehend setzt sich der Autor mit ihnen auseinander und beschreibt die Konzerttätigkeit – die Zahl der Konzerte wird bis 1949/50 auf maximal rund 2.500 geschätzt (S. 249 f.) – im Hinblick auf die engagierten künstlerischen Kräfte (184–201, 253 f.) und Programme. Beim Konzertangebot fällt auf, dass Unterhaltungsmusik (Chanson, Jazz usw.) seit Februar 1947 auswich (S. 159); aus Kostengründen entfielen ab Juni 1948 Oper und Operette sowie Gastspiele von Orchestern und Vokalensembles, wodurch Kammerensembles und Solisten das Feld beherrschten (S. 163 f.); hierüber nahm man in Kauf, dass „Eliten“ die Adressaten waren (S. 244 f.). Die lückenhaft überlieferten Konzertprogramme verweisen auf eine „Doppelstrategie“ (S. 202), der zufolge Werke des deutsch-österreichischen und französischen Repertoires die Schwerpunkte bildeten (S. 201–208).

Um das Spektrum musikpolitischer Handlungsfelder abzurunden, finden flankierende Maßnahmen Erwähnung (S. 209–222), so der Einfluss des BSM auf den Baden-Badener Südwestfunk, publizistische Aktivitäten und die Beteiligung am Aufbau der Berliner „Interalliierten Musikbibliothek“. Abschließend interessieren regionale oder lokale Aspekte hinsichtlich der konkreten Umsetzung musikpolitischer Belange (S. 223–237).

Auf die Frage nach der Effizienz von französischer Umerziehungspolitik antwortet der Autor notgedrungen, sie sei empirisch schwer zu belegen. Doch solle man gewiss sein, dass die Musikpropaganda einen essenziellen und eminent politischen Faktor darstellte (S. 257). Davon ist man nach der spannenden Lektüre der Dissertation überzeugt.

(März 2012)

Martin Thrun

IRENE KLETSCHKE: *Klangbilder. Walt Disneys „Fantasia“ (1940)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 205 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 67.)

„We just try to make a good picture. And then the professors come along and tell us what we do“, sagte Walt Disney 1937 in einem Interview mit dem *Time Magazine*. Eine besonders gelungene wissenschaftliche Behandlung eines Disney-Films hat Irene Kletschke mit ihrer Studie zu *Fantasia* (1940) vorgelegt. Erfreulich konzis und anschaulich führt sie zunächst in den filmhistorischen Kontext ein, indem sie den Produktionsprozess im Hause Disney „vom Toncartoon zum ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm“ (S. 17–23) vorstellt. Eine kritische Einordnung in das politische Diskursgefüge erfolgt dabei ebenso wie eine fundierte Schilderung der Synchronisierungstechniken, die – im noch jungen Tonfilm – den Gleichlauf von Bild und Ton in den frühen Cartoons mit Mickey Mouse, den *Silly Symphonies* und in den ersten Filmmusicals herstellten.

Eindrucksvoll gibt sie die Entstehungsgeschichte von *Fantasia* als „Concert Feature“ wieder, stellt die beteiligten Personen und deren Intentionen vor und rekapituliert die konzeptionellen Debatten. So wechselt das Konzertgeschehen auf der Kinoleinwand zwischen mehreren Ebenen, nämlich den Moderationen aus dem Off (Deems Taylor), den Auftritten von Dirigent und Orchestermusikern (Leopold Stokowski und das Philadelphia Orchestra) und den Trickfilmsequenzen hin und her. Die zugrunde gelegte Musik werde in letzteren mal diegetisch, mal nicht-diegetisch eingesetzt und die Bewegungen auf der Bildebene auf unterschiedliche Weisen zur Musik geordnet, wie Kletschke eindrücklich herausarbeitet.

Im Analyseteil widmet sich die Autorin der Reihe nach den einzelnen Sequenzen des Films: Beginnend mit einer detaillierten Besprechung der abstrakt visualisierten *Toccata and Fugue in d minor* (Bach), bietet sie eingangs eine minutiöse Aufschlüsselung des Dialogs von Bild- und Tonebene unter Zuhilfenahme der Partitur. *The Sorcerer's Apprentice* (Dukas), das wohl be-

kannteste Kapitel aus *Fantasia*, wird ebenso genau unter die Lupe genommen und in seinen filmgestalterischen Dimensionen beleuchtet. Das Mickey-Mouse-Cartoon dient ihr dabei als Steilvorlage, um den Begriff des Mickeymousing in Inhalt und Umfang exakt auszu-leuchten und gegen eine inflationäre, allzu weit gefasste Verwendung zu verteidigen.

Ihre Analyse der „Bilderballette“ führt die Autorin jedoch nicht detailliert an der Partitur entlang. Obwohl auch hier die Argumentation schlüssig und im Sinne ihrer Fragestellung ist, entsteht der Eindruck, dass dies aufgrund einer mangelnden Kenntnis der Gestaltungsprinzipien des klassischen Balletts unterbleibt. So fehlt bei der Szenenbeschreibung des *Dance of the Hours* (Ponchielli) beispielsweise der Hinweis auf den Wechsel von pantomimischer und tänzerischer Aktion oder auf asymmetrischen und symmetrischen Bewegungsaufbau zwischen Solistin und Gruppe, und so bleiben auch die von Nilpferdprinzessin Hyacinth vollführten Arabesques, Grand jetés und Fouettés unbezeichnet. Als grandiose Ballettpersiflage weiß Kletschke diese Filmsequenz aber auch ohne solcherlei Detailbeobachtungen zu benennen, wenn sie auf die „verquere Körperlichkeit“ des tierischen Balletts zu sprechen kommt: „Unabhängig von der Diskrepanz zwischen dem Ebenmaß der Bewegungen und der Unförmigkeit der Körper enthüllt die anthropomorphe Verkleidung den Tänzern zugeschriebene Schwächen und treibt die stereotype Bauweise schlechter Balletteinlagen aus einem unsinnigen Plot, bekannten Formationen und einem spektakulären Finale auf die Spitze.“ (S. 146)

Bei aller Niedlichkeit der in der *Nutcracker Suite* (Tschairowsky) auftretenden Elfen, der „russischen“ Disteln und Orchideen, der „chinesischen“ Pilze und „arabischen“ Goldfische versäumt die Autorin es nicht, auf die „herabsetzende Darstellung bestimmter Bevölkerungsgruppen“ (S. 150, Anm. 39) hinzuweisen, bevor sie deren tänzerische – oder tanzähnliche – Auftritte schildert. Der verwendeten Ballettmusik begegneten die tanzenden Spezies hier nicht (nur) mit akademischen Schrittfolgen, sondern „tun sich mit Eistanz,

Gesellschaftstanz, Kunsttanz, rhythmischer Sportgymnastik, Volkstanz [...] hervor, und das sowohl im Solo als auch im Paar- und Formationstanz“ (S. 154).

Die nächste Ballettmusik, Strawinskys *Rite of Spring* entnommen, wird auf der Bildebene durch nichts Tänzerisches mehr visualisiert, sondern ist mit einer quasi-dokumentarischen Evolutionsgeschichte – von der Entstehung der Erde bis zum Aussterben der Dinosaurier – unterlegt. Die Musik werde hier „einerseits als Stimmung verwendet [...], die das Geschehen emotional ausdeutet, andererseits [werden] musikalische Gegebenheiten sowohl in Bewegungen innerhalb der Bilder als auch in filmische Mittel wie Schnitt oder Kamerabewegung übersetzt.“ (S. 160 f.)

In der darauf folgenden *Pastoral Symphony* – mit Auszügen aus Beethovens sechster Symphonie – verwandele Disney das Setting in eine „bonbonbunte Antikenphantasie“ (S. 167, Anm. 90) mit allerlei mythischen Gottheiten und Fabelwesen, visuell angelehnt an die „idyllischen bzw. arkadischen Landschaftsmalereien des 18. und 19. Jahrhunderts“ (S. 169). Die Bewegungen der fiktiven Gestalten, so stellt Kletschke fest, ahmen dabei keineswegs nur natürliche physikalische Gesetze nach, sondern agierten auch nach plausibel erfundenen: „Wie ein Pegasus fliegt, ein Zentaur läuft oder sich die Götter fortbewegen, ist eine Frage der Phantasie“ (S. 173). Auf den in den Figuren angelegten Rassismus und die stereotype Geschlechterzeichnung weist sie zwar deutlich hin. Dass dies jedoch so gar nicht zum gezeigten arkadischen Umfeld passen will, in dem doch eigentlich jeglicher gesellschaftliche Zwang aufgehoben sein sollte, mag wohl nicht nur ihr, sondern auch den Verantwortlichen bei Disney entgangen sein.

Mit den beiden abschließenden Sequenzen *Night on Bald Mountain* (Mussorgsky) und *Ave Maria* (Schubert), die „direkt ineinander übergehen“, habe Disney „explizit den Kampf zwischen dem Profanen und dem Sakralen“ gezeichnet, und zwar „fast synonym mit dem Bösen und dem Guten“ (S. 179). Tatsächlich ist es sowohl gestalterisch als auch musikstilistisch ein großer Schritt von der dämonisch anmu-

tenden Walpurgisnacht zur stilisierten nächtlichen Prozession, den Kletschke – sorgfältig begründet – als „Bruch mit dem Konzertformat“ von *Fantasia* identifiziert. Die Augenblickshaltung, die die Einschübe mit Stokowski und den Orchestermusikern zwischen den einzelnen Episoden dem Publikum ermöglichten, kehre nach der letzten Nummer nicht wieder: „Hätte man die Idee von *Fantasia* als Konzertaufführung weiter verfolgt, würde sich das Orchester am Ende z. B. verbeugen, eventuell den Applaus des Publikums entgegennehmen, die Akteure würden abgehen, ein Vorhang würde fallen, vielleicht gäbe es noch eine Zugabe.“ (S. 183)

Kletschke beobachtet genau, zeigt Querbezüge zwischen den einzelnen Sequenzen und zu motivgeschichtlichen wie filmischen Referenzen auf und zieht kluge Schlüsse aus ihren Befunden. Bei aller durchklingenden Begeisterung für ihren Untersuchungsgegenstand vermeidet sie es (ganz im Sinne Disneys), *Fantasia* als Inbegriff unterhaltsamer Possierlichkeit zu beschreiben – das Ergebnis ist ein bis in die Fußnoten reichendes Lesevergnügen. Analog zum Aufbau des Films mit seinem offenen Ende kommt auch Kletschkes Studie ohne ein zusammenfassendes, als solches ausgewiesenes Schlusskapitel aus – mit der Auswertung der Schlussepisode ist alles gesagt.

(Januar 2012)

Hanna Walsdorf

JÜRIG STENZL: *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2010. 464 S., Nbsp.*

Die „musikalische Kompetenz“ des französischen Filmregisseurs Jean-Luc Godard ruft, so Jürg Stenzl, „Staunen“ hervor – zumindest bei jenen, die „auch nur einen Godard-Film mit offenen Ohren“ sehen *und* hören (S. 8). Das ambitionierte Projekt Stenzls wiederum erregt seinerseits Staunen – denn dass es einem einzelnen Wissenschaftler gelingen könnte, auch nur die zentralen Filme Godards hinsichtlich ihres Einsatzes von Musik (und Geräusch) ästhetisch zu durchdringen, erschien

bis dato kaum denkbar. Die Musikwissenschaft hat sich bislang nur in einzelnen, verstreuten Aufsätzen mit der Musik in den Filmen Godards beschäftigt; umso verdienstvoller ist Stenzls Studie, die allerdings – im positivsten Sinne – eher einem Handbuch denn einer monografisch angelegten wissenschaftlichen Abhandlung gleicht. Godards Filme sind, so Stenzl, „ein Spiegel der Musik und ihrer Wirkungsweise in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mehr über Musik in unserer Zeit aussagt, als unsere musikhistorische Schulweisheit [...] sich träumen lässt“ (S. 15): Das ist wahr, und Stenzls Buch beweist es.

Dass eine Monografie zum Thema bislang fehlte und dass es gut ist, dass diese von einem Musikwissenschaftler verfasst wurde, wird vor allem dann klar, wenn man das Buch gelesen hat. Die Studie ist eine wahre Fundgrube. So ist die abschnittsweise minutiöse (besser: sekundengetreue) Auflistung der von Godard in den verschiedenen Filmen verwendeten Musik allein schon mit Blick auf den hierzu notwendigen ‚archäologischen‘ Aufwand bewundernswert. Wer sich mit Godards „stilistisch äußerst heterogen[er]“ (S. 23) ‚Filmmusik‘ beschäftigt, darf die Mühen nicht scheuen, die jeweils verwendete Musik gleichsam detektivisch zu ermitteln, denn Godard, dem die akustische Schicht seiner Filme am Herzen lag, war Jäger, Sammler und Collageur in einer Person. Stenzl befand sich während der Arbeit an seinem Buch entsprechend im Gespräch mit Personen, die dem Autor nicht selten den entscheidenden Hinweis geben konnten. (Allerdings räumt dieser selbst ein, dass es keineswegs vor allem darum gehen kann, jedes Musikzitat lückenlos nachzuweisen, wengleich dies wünschenswert wäre [S. 11].)

Zwar behandeln Stenzls Filmmusik-Analysen, die sich über 60 Filmen widmen, noch nicht alle Filme aus dem umfangreichen Schaffen Godards, doch hat der Autor ein sicheres Gespür dafür, was (ihm) wichtig und was (ihm) weniger wichtig ist. Tatsächlich ist dies eine der Stärken des Buches: Es existieren – ungeachtet des Handbuchcharakters – keinerlei selbst angelegte Fesseln, kein selbst auferlegtes Schema, das abgearbeitet wurde, und man merkt beim

Lesen fast immer, was den Autor besonders faszinierte. So lassen sich die einzelnen Analysen problemlos unabhängig voneinander, als einzelne filmmusikalische Essays mit subjektiver Schwerpunktsetzung, lesen; überhaupt wird die Lektüre ‚von vorne bis hinten‘ dem Buch eher nicht gerecht.

Aus (nicht nur) musikwissenschaftlicher Sicht besonders ergiebig erschienen Stenzl – was sich auch am Umfang der Analysen ableiten lässt – u. a. die „Comédie musicale“ *Une femme est une femme* (1961), bei der die für Godard typische (musikalische) Selbstreflexivität und der Gestus des Brecht’schen Verfremdungseffekts bereits hindurchschimmert, *Le mépris* (1963) mit der „üppige[n], ‚romantische[n]‘ Musik von Georges Delerue und *Alphaville* (1965) mit Paul Misrakis kontrapunktisch eingesetzter Musik, die allerdings, so Stenzl, den Sprung zu einer „neue[n] Ästhetik der Musik im Kino“ noch nicht vollzogen habe (S. 75). Stellungnahmen von Regisseur und Komponisten gibt der Autor – so etwa bei seinen umfassenden Analysen der ‚surrealistischen‘ Filme *Pierrot le fou* (1965) oder *Week-End* (1967), die dem Vorurteil ‚postmoderner Beliebigkeit‘ bei Godard überzeugend widersprechen – teilweise ausführlich wieder; auf diese Weise wird zugleich ein ergiebiger Materialfundus präsentiert, aus dem filmmusikalisch Interessierte für weitere Studien zum Thema schöpfen können. Überhaupt ist, was als Manko erscheinen könnte, als Stärke des Buches anzusehen: Stenzl liefert nur selten – und wenn, dann nur punktuell – synthetisierende Deutungen und widmet sich ansonsten eher der Beschreibung. Eigene Interpretationen finden sich am ehesten noch bei jenen Filmen, die sich der Musik (vor allem der Streichquartette) Beethovens bedienen, an denen sich „Godards völlig unkonventioneller Umgang mit präexistenter Musik“ (S. 109) besonders gut zeigen lässt. Überzeugend ist die Analyse des „un-, gar antipsychologisch[en]“ Musikeinsatzes (S. 117) in *Une femme mariée* (1964) sowie der Beethoven- und Schumann-Fragmente in *Made in USA* (1966). Tatsächlich ist musikwissenschaftliche Expertise gefragt, wenn etwa über Grund und Bedeutung der Auswahl be-

stimmter Fragmente aus Beethovens op. 59 Nr. 3 spekuliert wird. Nur dann nämlich lässt sich herausarbeiten, dass die Arbeit Godards mit Musik hier – anders als dies mitunter behauptet wird – letztlich nur wenig mit Psychologie und ‚Einfühlung‘ zu tun hat (S. 124 f.); Stenzl spart entsprechend nicht an Notenbeispielen. Besonders intensiv setzt sich der Autor (zu Recht) mit *Prénom Carmen* (1982) und *Je vous salue, Marie* (1985) auseinander. So sei die „vom Quartett gespielte Musik“ (Beethovens) neben Joseph und Carmen in *Prénom Carmen* eine weitere – gleichsam ‚handelnde‘ – „Hauptperson“, wodurch Musik zugleich „so autonom und gleichberechtigt mit dem Visuellen und der Sprache“ behandelt werde „wie nie zuvor“ (S. 142). Die „Musikpalette“ in *Détective* (1980er Jahre) hingegen zeuge vom eher „spielerischen“ und ironischen Umgang des Regisseurs mit Musik unterschiedlichster Herkunft fern von jeglicher Kommerzialität: „Was und wen man doch alles mit welcher Musik verbinden, unterminieren, aufblasen und auch kleinmachen kann!“ (S. 225)

Man könnte dem Autor mitunter mangelnde Distanz zum Forschungsgegenstand vorwerfen; so erblickt Stenzl überall ästhetisch intendierte Zusammenhänge – auch und insbesondere dort, wo der Zusammenhang, oberflächlich betrachtet, fehlt. Damit wird dem Regisseur ein Vertrauensvorschuss eingeräumt, der nicht zwingend erscheint. Für die *Histoire(s) du Cinéma* etwa, Godards Großprojekt der 1990er Jahre, konstatiert Stenzl, dass hier „jedes filmische, bildnerische, textliche und musikalische [...] ‚Elementarteilchen‘“ aus des Regisseurs „riesigem [musikalischen] ‚Fundus‘“ eine bedeutende „Herkunfts- und damit Tiefenschicht“ aufweise, dessen „Aura“ selbst dem Experten in der Regel entgehe (und die es also musikologisch zu rekonstruieren gelte) (S. 253). Damit aber wird bewiesen, was zuvor schon feststand.

Auf der anderen Seite ist ein solcher Vertrauensvorschuss notwendig, um eine derart inspirierte, leidenschaftlich akribische Studie überhaupt zustande zu bringen, für die dem Autor Respekt gebührt. Am allerwenigsten handelt es sich bei diesem Buch um trockenen Akade-

mismus, und allein schon dafür sollte man dem Autor dankbar sein – wie auch dafür, dass er (vorerst hypothetische) Parallelen zwischen Godard und Komponisten wie Luigi Nono, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Giya Kančeli und anderen zu ziehen wagt (S. 13, 314). Eines jedoch sollte der potentiell geneigte Leser, die geneigte Leserin berücksichtigen: Die Lektüre von Stenzls Ausführungen ist nur und ausschließlich dann von Gewinn, wenn die behandelten Filme wahrhaftig (und nicht nur oberflächlich) bekannt sind – und es ist gut, dass der Autor dem Leser hier nicht, beispielsweise durch die Lieferung von Inhaltsangaben, entgegenkommt. Wer sich mit der Filmmusik Godards (etwa unter einer bestimmten Fragestellung) beschäftigen möchte, kann von nun an auf ein Standardwerk zurückgreifen.

(Januar 2012)

Nina Noeske

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

Die seltene schriftliche Fixierung und Überlieferung instrumentaler Praxis jenseits der Improvisationskunst ist im späten 15. und 16. Jahrhundert recht unterschiedlichen Bedingungen zu verdanken, welche oft schwer auseinanderzuhalten sind. Zweifellos von großer Bedeutung waren die zunehmenden gesellschaftlich-repräsentativen Bestrebungen der vorherrschenden Klassen im Habsburger Kaiserreich oder in den Renaissance-Metropolen Norditaliens, die die neuen gedruckten intavolierten Musiksammlungen für Tasteninstrumente, Vihuela, Laute oder Harfe für den häuslichen Gebrauch förderten und somit maßgeblich zur Entwicklung und Verbreitung eines neuen Instrumentalstils beitrugen. Ebenso entscheidend waren jedoch die konkreten Bedürfnisse eines angehenden Organisten oder Kapellmeisters, sich zum Zweck der eigenen Aus- und Weiterbildung ein möglichst breit gefächertes schriftliches Repertoire anzufertigen. Während das *Libro de Cifra Nueva* (Alcalá de Henares 1557), vom spanischen Verleger

Luis Venegas de Henestrosa in Druck gesetzt, als beispielhaft anzusehende Mischung des neuen weltlichen Stils mit der traditionsbehafteten kirchlichen Musikpraxis in den Ländern unter Habsburger Herrschaft zu charakterisieren ist, bildet die zeitgenössische Abschrift des *Mulliner Book* – eine möglicherweise zu Studienzwecken Ende der 50er oder Anfang der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts, also zeitgleich mit der Thronbesteigung Elisabeths I. 1558 und mit den Uniformitätsakten zur Wiederherstellung der anglikanischen Staatskirche 1559 in Oxford von Thomas Mulliner akribisch ausgearbeitete Musiksammlung – die wichtigste Quelle zur Rezeption und Entwicklung der beiden genannten Stilrichtungen im britischen Raum in der Tudor-Zeit.

Die neue Ausgabe des *Mulliner Book* im Rahmen der nationalen Musikalienreihe *Musica Britannica* aktualisiert und vervollständigt die erste von Denis Stevens 1951 herausgegebene Edition. Diese beschränkte sich auf die Musik für Tasteninstrumente aus dem Manuskript, verzichtete jedoch auf eine ausführliche Einführung sowie auf die Stücke für Zupfinstrumente und die kurze Vokalkomposition von Mulliner selbst *The hier that the ceder tree* [NA Appendix I, 1]; diese drei Elemente wurden erst ein Jahr später in einer limitierten Sonderausgabe gemeinsam publiziert. Sinnvollerweise transkribiert John Caldwell nicht nur die bereits 1951 von Stevens veröffentlichten Clavierkompositionen neu. Vielmehr ergänzt er diese um die Cittern- und Gittern(e)stücke (fünfhörige resp. vierhörige gezupfte Saiteninstrumente) [NA 121–131, in Originaltabulatur und in moderner Notation], die zunächst von Stevens verworfen worden waren; auch wenn letztere nachweislich im Manuskript nachträglich hinzugefügt wurden, erlangen sie doch aufgrund ihres Seltenheitsgrades einen besonderen Status unter den Quellen jener Zeit aus dem englischen Raum. Dazu präsentiert Caldwell die intavolierten Parallelversionen für Laute aus anderen Quellen zu manchen Tastenkompositionen aus dem *Mulliner Book* in Originaltabulatur und in Transkription neben eventuellen Hauptversionen oder ausgewählten Varianten für Vokal-

ensemble, die Mulliner als Kopist bzw. Arrangeur als Vorlage zu seinen Bearbeitungen gedient haben dürften, auch dann, wenn sie nur in späteren Quellen überliefert sind. Darüber hinaus werden sämtliche gregorianischen Vorlagen im Appendix II wiedergegeben und dort, wo es – wie zum Beispiel im *Te Deum* von John (im *Fitzwilliam Virginal Book* William genannt) Blytheman [NA 77] wegen der Alternativ-Praxis – aus spieltechnischen Gründen nötig ist, zusätzlich auch im Hauptteil abgedruckt. Das Manuskript wird einschließlich der vollständig abbeschriebenen marianisch bezogenen Lateinübungen Mulliners im Appendix III sehr ausführlich beschrieben. An das darauf folgende Quellen- und Bibliografieverzeichnis schließt sich ein mustergültig ausgearbeiteter kritischer Bericht an. Eine eingehende Auseinandersetzung mit der historischen Persönlichkeit Mulliners aufgrund seiner Auswahlkriterien der Musikstücke bei der Zusammenstellung des *Mulliner Book* sowie mit dessen Provenienz und Weltanschauung im Spannungsfeld zwischen Katholizismus und Anglikanismus im England der Tudor-Zeit beinhaltet die Einführung, die von sechs Faksimilieabbildungen ergänzt wird. Ohne die Haltung Mulliners in Bezug auf Gliederung und Repertoireauswahl primär auf die liturgischen Bedürfnisse beziehen zu wollen, geht Caldwell darin eindeutig auf Distanz zu Jane Elizabeth Flynn, die in ihrer Dissertation *A reconsideration of The Mulliner Book [...] Music education in sixteenth-century England* (Duke University 1993) hierin ausschließlich ein pädagogisches Programm sehen wollte. Tatsächlich sind die meisten Stücke der Mulliner-Sammlung geistlicher Natur und beziehen sich unmittelbar auf das gregorianische Repertoire. Offensichtliche Merkmale wie die strenge Verwendung des gregorianischen Chorals und die enge Verbundenheit mit dem als Vorlage benutzten Vokalsatz, beides Kriterien, die kaum Raum für die Entfaltung eines unabhängigen Instrumentalidioms zulassen, sowie die Pflege der für Mitte des 16. Jahrhunderts relativ veralteten Fauxboudon-Technik, insbesondere bei John Redford, Thomas Tallis und John Blytheman, deuten auf die Kenntnis des iberi-

schen Orgelrepertoires aus dem Goldenen Zeitalter hin, wie es in der Venegas-Sammlung oder in den *Obras de musica* Antonio de Cabezóns fragmentarisch überliefert ist. Somit erscheint die These des Herausgebers durchaus plausibel, Mulliner sei es zum Teil darum gegangen, „irgend etwas von der nicht mehr gebrauchten Tradition in der Staatskirche zu sichern. Wir können ihm nur dankbar sein, zumal es ganz wenige Konkordanzen zu anderen Manuskripten gibt.“ Hieraus erlangt die Mulliner-Sammlung jenseits der unterschiedlichen Qualität ihrer Musik ihren kaum schätzbaren Wert, der eine neue Ausgabe mehr als rechtfertigt. Sie ist luxuriös ausgestattet, in jeder Hinsicht beispielhaft ausgeführt und erfüllt mit ihren anspruchsvollen, lehrreichen Inhalten die höchsten Anforderungen des aktuellen musikwissenschaftlichen Diskurses in hervorragender Manier, ohne dabei auch nur im Geringsten auf die notwendige Übersichtlichkeit, welche die moderne Aufführungspraxis im Bereich der Alten Musik verlangt, zu verzichten. (Dezember 2011) *Agustí Bruach*

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.

Seit Mitte der 1990er Jahre findet das Œuvre des Komponisten Henry Desmarest aufgrund der am Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) angesiedelten Forschungen, die insbesondere auf die Initiative von Jean Duron zurückgehen, wieder verstärkt Beachtung. Einen Höhepunkt bildeten mit Sicherheit die Grandes Journées Henry Desmarest, die im Oktober 1999 in Versailles veranstaltet wurden. Seither hat es in Zusammenarbeit mit dem CMBV wiederholt Begegnungen mit seinem Werk gegeben. Nachdem sich Duron u. a. den beiden Editionen von *La Diane de Fontainebleau* und *Didon* gewidmet hat, legt er nun in einer weiteren Edition die 1697 komponierte Tragédie lyrique *Vénus & Adonis* vor. Dieses Unternehmen ist sehr zu be-

grüßen, da es die Erforschung des Schaffens von Desmarest vorantreibt. Ferner liegt damit nun endlich ein weiterer Band vor, der es erlaubt, in ein musikdramatisches Werk des ausgehenden 17. Jahrhunderts Einsicht zu erhalten, denn nach wie vor besteht auf dem Gebiet des französischen Musiktheaters des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts erheblicher Forschungsbedarf. Diese Tatsache ist u. a. dem Fehlen einer kritischen Werkausgabe geschuldet – eine Lücke, die teils durch verschiedene initiierte Gesamtausgaben verkleinert werden wird.

Bis zu seiner spektakulären Flucht aus Frankreich gehörte Desmarest neben Pascal Colasse, Marin Marais, Marc-Antoine Charpentier, André Campra, André Cardinal Destouches und den Lully-Söhnen zu den wichtigsten Vertretern des musiktheatralen Genres der Generation nach Jean-Baptiste Lully. Abgesehen von *Vénus & Adonis* (1697) standen um die Mitte der 1690er Jahre seine Tragédies en musique *Didon* (1693), *Circé* (1694), *Théagène et Chariclée* (1695) sowie das Ballet de cour *Les Amours de Momus* (1695) auf dem Spielplan der Académie royale de musique. Mit der 1704 vollendeten Tragédie lyrique *Iphigénie en Tauride*, die er gemeinsam mit Campra komponiert hatte, konnte Desmarest einen der größten Erfolge seiner Zeit an der Pariser Musikakademie feiern. Nach seiner Rehabilitation versuchte er mit der Tragédie en musique *Renaud* (1722) erneut in Paris Fuß zu fassen, was ihm aber nicht mehr gelang. *Vénus & Adonis* erlebte in Paris (1697, vor 1705 und 1717), Lunéville (1707), Brüssel (1714) und Lyon (1739) wiederholt Aufführungen. Herausragend sind die Inszenierungen am Hof von Baden-Durlach (1713, 1714 und 1716), an der Hamburger Oper am Gänsemarkt (1725) sowie am Dury Lane in London (um 1725). Zu letzterer Aufführung wurden indessen lediglich Auszüge des Werkes wie die Passacaille aus dem fünften Akt gezeigt.

Als Hauptquellen seiner Edition benennt Duron erstens eine Partiturabschrift und eine Auswahl einzelner Partien (nicht komplett), die Philidor um 1703 für den Grafen von Toulouse anfertigt hat (F-Pn (Musique) /

Rés. F 1716 und F-Pn (Musique) / Rés. F 1717), zweitens eine reduzierte Fassung des Drucks von Christophe Ballard aus dem Jahr der Uraufführung, die unter Aufsicht des Komponisten entstand (F-Pn (Musique) / Vm² 132), und drittens eine Abschrift von 1717, deren Provenienz ungeklärt ist (US-NH / Misc. Ms. 81). Letzterer Quelle, die keine Bassbezeichnung aufweist und deren Schluss des ersten Aktes sich von den anderen beiden Quellen unterscheidet, lag vermutlich der reduzierte Ballarddruck zugrunde. Innerhalb der drei Referenzen wählt Duron wiederum die Abschrift von Philidor als Hauptquelle für seine Ausgabe, da sie als einzige vollständige Partitur die Mittelstimmendes Streicherapparates (Hautes-contre, Tailles und Quintes de violon) sowie der vierstimmigen Chöre (Hautes-contre und Tailles) überliefert. Die autographe Partitur des Werkes existiert nicht mehr, Duron vermutet, dass sie möglicherweise auf der Flucht nach Brüssel und Spanien oder in der königlichen Hofbibliothek verloren gegangen sein könnte. Die Quellenlage ist demnach nicht als optimal zu bezeichnen, da die Mittelstimmen lediglich in der Abschrift von Philidor überliefert sind, die mit ziemlich großer Sicherheit ohne Einflussnahme des Komponisten erstellt wurde. Unklar bleibt demzufolge, ob die Mittelstimmen nun auf Desmarest oder einen anderen Komponisten zurückgehen. Obgleich es zur weit verbreiteten Praxis führender Komponisten des französischen Hofes gehörte, die Mittelstimmen ihrer Werke von anderen Musikern ergänzen zu lassen, hätte sich diese Problematik auch in der Edition widerspiegeln sollen, statt dessen wird ein vereinheitlichtes Notenbild in allen Stimmen präsentiert. Ansonsten verweist Duron bezüglich des Notentextes der drei Hauptquellen auf weitestgehende Homogenität. Trotzdem kommt es zwischen den drei Fassungen nicht nur in der Bezeichnung des Generalbasses, sondern auch im Notentext und der Existenz einzelner weniger Stücke zu Abweichungen. Unterschiede im musikalischen Material sowie Veränderungen von Seiten des Editors werden in der Ausgabe innerhalb sowie ober- und unterhalb der Notensysteme durch verschiedene Klammer-

typen kenntlich gemacht und finden im kritischen Apparat Erläuterung. Der Chor „Vangeons-nous“ in V.6 und Cidippes Rezitativ zu Beginn von I.6 wurden kleiner gedruckt eingefügt, da beide in der Abschrift von Philidor fehlen. Wie für die französische Orchesterpraxis charakteristisch, zeichnet sich auch der Streichersatz bei Desmarest durch eine fünfstimmige Anlage aus. Außerdem lassen sich auch zweigeteilte Violinen (Dessus de violon), Oboen und Flöten sowie Triosätze finden. Diese Orchestrierung behält die Edition in moderner Schlüsselung bei, wobei Flöten und Oboen im Tutti colla parte geführt werden. Für die Verwendung des Fagotts begegnen in den Quellen keine präzisen Hinweise, weshalb es nur in sehr wenigen Besetzungsvermerken auftaucht. Eine weitere Besonderheit begegnet in II.5, dort ersetzt Desmarest offensichtlich aus lautmalerischen Gründen die Violinstimme durch einen Haute-contre de violon.

Neben dem z. T. sehr differenzierten Notentext fließen auch die unterschiedlichen szenischen und textlichen Fassungen in die Edition mit ein. Eine Choreografie um 1725 (Anhang V) komplettiert das Gesamtkunstwerk Tragédie lyrique.

(Januar 2012)

Margret Scharrer

GABRIEL FAURÉ: *Œuvres complètes. Serie V: Musique de chambre, Band 3: Trio pour piano, violon et violoncelle en ré mineur, op. 120 / Quatuor à cordes en mi mineur, op. 121.* Hrsg. von James William SOBASKIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXX, 172 S.

GABRIEL FAURÉ: *Œuvres complètes. Serie V: Musique de chambre, Band 2: Premier Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en ut mineur, op. 15 et Deuxième Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en sol mineur, op. 45.* Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. LVII, 222 S.

Es sei die Kammermusik, die „la véritable musique et la traduction la plus sincère d’une

personnalité“ darstelle, bekannte Gabriel Fauré (*Lettres intimes*, hrsg. v. Philippe Fauré-Fremiet, Paris 1951, S. 77); und so scheint es programmatisch, dass die neue dem Œuvre Faurés gewidmete Gesamtausgabe mit gleich zwei Bänden just zu diesem Schaffenssegment ihr Debüt gegeben hat. Unter dem Signet „Musica Gallica“ vom französischen Kulturministerium protegiert und in der optisch wie haptisch gewohnt hochwertigen Ausstattung des Bärenreiter-Verlags präsentiert, steht das dem Wegbereiter und Protagonisten der französischen Musik in den Jahrzehnten um 1900 gewidmete Prestigeprojekt unter der Ägide des renommierten Fauré-Experten Jean-Michel Nectoux, der – gleichsam zur Akzentuierung der weltweiten Ausrichtung und Relevanz einer solchen Unternehmung, die sich laut Generalvorwort „auf die international vorgelegten Forschungsergebnisse der letzten vierzig Jahre“ stützt (S. X) – ein Komitee zehn namhafter Herausgeber aus nicht weniger als fünf Nationen versammelt hat: Zusammen mit Jean-Pierre Bartoli, Carlo Caballero, Tom Gordon, Denis Herlin, Peter Jost, Richard Langham Smith, Hugh Macdonald, Robert Orledge, James William Sobaskie und Robin C. Tait hat er vier Bände mit geistlicher Vokalmusik, sechs mit weltlicher Vokalmusik, fünf mit Bühnenmusik, drei mit Orchester- und konzertanter Musik, fünf mit Kammermusik und vier mit Klaviermusik sowie zwei Supplementbände mit einem Werkverzeichnis und ikonografischen Dokumenten auf die Agenda gesetzt. Vorangestellt wird den Editionen dabei jeweils ein dreisprachiges Vorwort in Französisch, Englisch und Deutsch; der Kritische Bericht wird fallweise nur auf Französisch oder Englisch beigelegt.

Mit dem Eröffnungsband nähern sich die *Œuvres complètes de Gabriel Fauré* (OCGF) dem Vermächtnis des Komponisten nun gleichsam im Krebsgang, ausgehend von den beiden Opera ultima, dem Klaviertrio d-Moll op. 120 und dem Streichquartett e-Moll op. 121. Vorgelegt wurden sie – symptomatisch für die Internationalität des Projekts – vom US-amerikanischen Fauré-Spezialisten James William Sobaskie, Kenner nicht zuletzt

des Fauré'schen Alterswerks und derzeit mit einer größeren Studie über *The Music of Gabriel Fauré. Style, Structure, and the Art of Allusion* befasst. Seine hier vorgelegte fraglos beachtenswerte Edition mag allerdings zunächst irritieren: So dürfte nicht nur der mit den Prinzipien neuerer deutscher Editionsphilologie vertraute Nutzer, sondern gleichermaßen auch die anglo- und frankophone Zielgruppe im Kontext einer um Distanziertheit, Neutralität und Sachlichkeit bemühten wissenschaftlichen Werkausgabe angesichts der Neigung des Vorworts zum Psychologisierend-Essayistischen, mitunter auch Wertenden, einige Bedenken hegen. Denn es werden unstreitig zwar wesentliche Daten, Fakten und Quellen zu Genese, Erstaufführung und Drucklegung der Stücke aufgeführt. Doch nehmen auf dem mit fünf Seiten recht knapp bemessenen Raum tendenziöse Suggestivbefunde einen verstörend prominenten Raum ein. Dass der Erfolg des Trios „den langen Reifungsprozess von Faurés nächstem und letztem Werk befördert und seine Willenskraft gestützt“ habe, „als körperliche Schwäche seinen kreativen Geist angriff“ (S. XXII), muss im Rahmen einer Gesamtausgabe jedenfalls nicht unbedingt erörtert werden; ebenso wenig wie die Hypothese, dass das Quartett dank seines „unverkennbar optimistischen Eindruck[s]“ Faurés „physischen Zustand Lügen“ strafe und daher nicht zur „elegische[n] Selbstdarstellung“ geraten sei (S. XXIV). Merkwürdig an die zeittypisch exegetische Argumentation und Diktion der Uraufführungsrezensionen erinnert man sich denn auch, liest man Engführungen wie die folgende (gleich zweifach formulierte) Mutmaßung: „Es sieht so aus, dass das *Quartett* Faurés Gedanken bis zum Ende seines Lebens bestimmte, es möglicherweise verlängerte“ (S. XXV f., ähnlich: S. XXIV f.). Und so sympathisch die Identifikation eines Herausgebers mit seinem Gegenstand, so verzichtbar sind toposhafte Werturteile, die Faurés „transzendente Bestrebungen“ (S. XXVI) hervorheben und einen Künstler rühmen, „dem Schöpferum lebensnotwendig war, einen Komponisten, der sich ununterbrochen weiter ent-

wickelte, einen Musiker, dessen Imagination niemals ermüdete“ (S. XXV).

Was im Vorspann verschmerzbar, wiegt in der eigentlichen Edition um einiges schwerer. Freilich: Die Präsentation eines Werkes wie op. 121, das von Fauré bis auf die dynamische und artikulatorische Ausarbeitung fertiggestellt und im Autograph überliefert, angesichts des nahenden Todes zur Druckfassung allerdings an seinen Eleven Jean Roger-Ducasse überantwortet (und in dessen umstrittener Version bis heute verbreitet) wurde, stellt einen Editor vor ungleich gravierendere Entscheidungen als der Fall des op. 120, bei dem mangels autographischer Quellen schlicht der Erstdruck als Referenz herangezogen werden kann. (Eine vorläufige Version des Finalsatzes von der Hand des Komponisten wird in den OCGF aus plausiblen Gründen weitgehend ignoriert; die Divergenzen zum erhalten gebliebenen Exemplar der zweiten handschriftlichen Fahrenkorrektur finden sich in interessanten Fällen im Lesartenverzeichnis dokumentiert – bei aller Vagheit, was als interessanter Fall zu gelten habe und was nicht.) Denn will man der in Nectoux' Generalvorwort ausgegebenen Grundmaxime genügen, „der Fassung letzter Hand des Komponisten zu folgen“ (S. IX), sieht man sich bei op. 121 vor der Alternative, entweder konsequent eine rein diplomatische Übertragung des Autographs vorzulegen oder sich an Roger-Ducasse zu orientieren, wobei dessen Zusätze gegenüber der autographen ‚Rohversion‘ sorgsam zu dokumentieren und zu kommentieren wären. Dass Sobaskie dagegen einen dritten Weg wählt und eine eigene ‚Zwischenversion‘ – proklamiertermäßig „more respectful of the last style and of that last work of Fauré“ (S. 165) – kreiert, muss, so kenntnisreich dies geschehen sein mag, letztlich an der Intention einer Kritischen Edition vorbeizielern, die durchaus das Rückgrat besitzen sollte, einen Werkbestand im Status der Offenheit zu belassen, wo er faktisch eben nicht endgültig ‚vollendet‘ ist. Dies jedenfalls ermöglicht in aller Problematik, die es zu thematisieren gilt, einen tieferen und ehrlicheren Einblick in das Vermächtnis eines Komponisten als das etwas zweifelhafte Passepartout-

Argument, das Quartett „constitutes too great a contribution to the art of music to be left in its relatively unfinished state“ (S. 164). (Mit anderen einschlägigen Fällen geht man da, etwa in der Schubert-Gesamtausgabe, sichtlich reflektierter um.)

Etwas ratlos fühlt sich der Nutzer der vorliegenden Ausgabe vor diesem Hintergrund nun insbesondere mit Blick auf die Begründung der Herausgeberzusätze, die immerhin allesamt durch Durchstreichungen, Kleinstich bzw. Klammerung ausgewiesen werden (was das ansonsten mustergültige Satzbild angesichts der Fülle an Beigaben entsprechend unruhig und tendenziell überfrachtet wirken lässt). So nonchalant nämlich die Fassung von Roger-Ducasse als inadäquat abgeurteilt wird (angesichts der z. T. massiven Eingriffe sicher nicht ganz zu Unrecht), so pauschal wird im Gegenzug als Legitimation für die nun applizierten Vortragsangaben eine für Fauré angeblich essenzielle „dry/fluid-opposition“ (S. 165) in Anschlag gebracht, wobei vieles mit Blick auf die vorausgehenden Werke rekonstruierbar oder aber schlicht „justified by the context and motivic organization“ (S. 166) sei. Bezüglich der vom Komponisten offen gelassenen Schlussakte des Kopfsatzes dagegen wird in einer denkwürdigen Volte doch auf Roger-Ducasse rekurriert, „since the ending of the *Allegro moderato* presented in the first printed edition has become so closely associated with the composition since 1925, we have decided to retain that conclusion, so convincing in its appropriateness and discretion“ (S. 166).

So opak die Argumente bleiben, so bedauerlich ist es, dass die ursprüngliche Quellenbasis selbst bei Durchsicht der (mit sechs Seiten pro Werk äußerst spärlichen) Lesarten nicht vollends rekonstruierbar wird, die editorischen Maßnahmen im Einzelfall mithin kaum nachvollziehbar und verifizierbar sind. Denn auch hier beruft sich der Herausgeber „for practical reasons“ auf eine Entlastung des Apparats zugunsten weniger Fälle „of special interest“ (S. 165). Dass Bärenreiter als Extrakt der OCGF zugleich Taschenpartituren und Auführungsmaterialien ohne Kritischen Apparat bereitstellt, hätte eine profundere Dokumenta-

tion im Gesamtausgabenband freilich ermöglicht, ohne praktische Belange zu beschneiden. Der wissenschaftlichen Solidität wäre dies zugutegekommen. So bleibt es eine mehr als glückliche Entscheidung, der Edition eine komplette 70-seitige Reproduktion des Komponistenautographs beizufügen, was dem philologisch interessierten Nutzer schließlich dann doch eine neutrale Perspektive auf die Situation der Primärquelle eröffnet. (In diesem das editorische Dilemma gleichsam abfedern den Kunstgriff folgen die OCGF im Übrigen einer Praxis von Jacques Durand, der bereits 1925 parallel zur Erstausgabe ein Faksimile des Manuskripts veröffentlicht hatte.)

Eher illustrativ-repräsentativen Charakter tragen dagegen die faksimilierten Titelblätter in der zweiten, fast parallel zum Eröffnungsband erschienenen Lieferung der OCGF. Betreut von Denis Herlin, Forschungsleiter am Institut de recherche sur le patrimoine musical en France und als Chefredakteur der Debussy-Gesamtausgabe ein zweifellos einschlägig ausgewiesener Editor französischer Musik um 1900, liegen hier – gleichsam als Pendant der *Opera ultima* – die beiden frühen Klavierquartette c-Moll op. 15 (1884) und g-Moll op. 45 (1887) vor, und zwar in diesmal mustergültig zu nennender Form. Ausgehend von einer knappen Situierung der Werke im musikalischen „renouveau“ des Paris der Dritten Republik skizziert Herlin auf Basis vor allem der Korrespondenz ebenso minutiös wie nüchtern die bis zum Sommer 1876 zurückreichende Entstehungsgeschichte, die mühseligen Bemühungen um Drucklegung sowie die frühe Auführungsgeschichte, wobei er gerade angesichts der vertrackten Quellenlage für op. 45 mit aller gebotenen Umsicht argumentiert und die Hinterfragbarkeit seiner Einschätzungen unterstreicht. Auch dokumentiert er im Kritischen Bericht akribisch Faurés zahlreiche skrupulöse Nachbesserungen in Manuskripten, Stichvorlagen und Druckfahnen bis zur Druckgestalt und darüber hinaus (inklusive Neukomposition des Finalsatzes von op. 15), wobei die Entscheidung, die Lesarten nicht, wie üblich, zwei-, sondern (unter Inkaufnahme eines insgesamt etwas flatternden Druckbilds) ein-

spaltig zu gestalten, den vielen integrierten Notentpassagen zugutekommt: Neben differierenden Lesarten finden sich so u. a. diplomatische Reproduktionen und Restitutionen im Autograph getilgter Passagen, was einen plastischen Einblick in den Kompositions- und Überarbeitungsprozess gewährt.

Vor allem aber konstituiert Herlin einen solide kollationierten Notentext, der auf reflektierter Quellenbewertung und der Einsicht fußt, neben der ‚Primärquelle Erstdruck‘ dem Autograph insbesondere mit Blick auf die differenzierte Dynamik Bedeutung beizumessen, und zwar auch dort, wo später Streichungen und Vereinheitlichung vorgenommen wurden. (Faurés Eindämmung von Kontrasten zugunsten nuancierter Abstufungen wurde bekanntlich schon zu Lebzeiten als Zeugnis von Raffinement und Erlesenheit gewertet.) Diskutabel bleiben so allenfalls die bei op. 15 in Fußnoten unterbreiteten Vorschläge, in Analogie zu Parallelstellen Vereinheitlichungen vorzunehmen.

Auf einen Bonus schließlich ist noch hinzuweisen: Im Vorwort bietet Herlin instruktive, mit Belegen sorgsam abgesicherte Übersichten über die Aufführungen beider Werke zu Faurés Lebzeiten unter Beteiligung des Komponisten am Klavier. Hier deutet sich zumindest an, was Nectoux für die OCGF insgesamt avisiert hat, nämlich als Quellen auch historische Einspielungen Faurés und seiner bevorzugten Interpreten zu berücksichtigen. Das stimmt erwartungsfroh.

(November 2011)

Fabian Kolb

Eingegangene Schriften

Zur Aufführungspraxis von Musik der Klassik. XXXVI. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 23. bis 25. Mai 2008. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster

Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis 2011. 384 S., Abb., Nbsp. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 76.)

MICHAEL BAUMGARTNER: Exilierte Göttinnen. Frauenstatuen im Bühnenwerk von Kurt Weill, Thea Musgrave und Othmar Schoeck. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 473 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 66.)

ANDREAS BEURMANN: Harpsichords and More. Harpsichords, Spinets, Clavichords, Virginals. Portraits of a Collection. The Beurmann Collection in the Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg and at the estate of Hasselburg in East Holstein, Germany. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 325 S., Abb., Nbsp.

DIANA BLICHMANN: Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen: Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730. Mainz: Are Musik Verlag 2012. 547 S., Abb., CD. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 20.)

GUY CAPUZZO: Elliot Carter's "What Next?". Communication, Cooperation, and Separation. Rochester: University of Rochester Press 2012. 189 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Christoph Graupner: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis GWV. Geistliche Vokalwerke: Kirchenkantaten 1. Advent bis 5. Sonntag nach Epiphania. Hrsg. von Oswald BILL. Darmstadt: Universitäts- und Landesbibliothek/Stuttgart: Carus-Verlag 2011. XXIV, 760 S., Nbsp.

HANS DARMSTADT: Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll. BWV 232 (nach der Edition der NBA^{rev1}, 2010). Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik mit aufführungspraktischen und theologischen Notizen. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2012. 387 S., Abb., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 11.)

Dietrich Fischer-Dieskau. Zu seiner Entwicklung als Sänger und Musikdenker. Hrsg. von Wolfgang GRATZER. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2012. 254 S., Abb., Nbsp. (klang-reden. Band 8.)

FRÉDÉRIC DÖHL: André Previn. Musikalische Vielseitigkeit und ästhetische Erfahrung. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. 351 S., Nbsp.

ANDREAS DOMANN: Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 2012. 342 S. (musik: philosophie. Band 4.)

BURKHARD EGDORF: Das Potpourri und Richard Wagner. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2012. 3 Bände. Band 1: Darstellungsteil, 559 S., Nbsp. Band 2: Analysen 1: *Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, 474 S., Nbsp. Band 3: Analysen 2: *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Der Ring des Nibelungen*, *Parsifal*, *Das Liebesmahl der Apostel* sowie Potpourris aus mehreren Bühnenwerken, 448 S., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Bände 2a, 2b, 2c.)

Etwas Neues entsteht im Ineinander. Wolfgang Rihm als Liedkomponist. Die Gedichtvertonungen. Mit Beiträgen von Carolin Abeln, Peter Härtling, Ulrich Mosch und Günter Schnitzler. Hrsg. von Hansgeorg SCHMIDT-BERGMANN unter Mitarbeit von Ulrich MOSCH und Monika RIHM. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2012. 228 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Museums für Literatur am Oberrhein, Karlsruhe. Band 7.)

SOPHIE FETTHAUER: Musik und Theater im DP-Camp Bergen-Belsen. Zum Kulturleben der jüdischen Displaced Persons 1945–1950. Neumünster: von Bockel Verlag 2012. 460 S., Abb., Nbsp. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 16.)

GIACOMO FORNARI: Instrumentalmusik in der „Nation chantante“. Theorie und Kritik eines Repertoires im Zerfall. Tutzing: Hans Schneider 2012. X, 325 S., Abb. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 33.)

MARINA FROLOVA-WALKER und JONATHAN WALKER: Music and Soviet Power 1917–1932. Woodbridge: The Boydell Press 2012. 404 S., Nbsp.

MARTINA GREMLER: Das Teatro Valle in Rom 1727–1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 363 S. (Analecta musicologica. Band 48.)

Händel-Jahrbuch. 58. Jahrgang 2012. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus. Schriftleitung: Annette LANDGRAF. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 551 S., Abb., Nbsp.

Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik. Hrsg. von Hans Joachim MARX in Verbindung mit Michele CALELLA. Laaber: Laaber-Verlag 2012. 613 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 4.)

THORSTEN HINDRICH: Zwischen ‚leerer Klimperey‘ und ‚wirklicher Kunst‘. Gitarrenmusik in Deutschland um 1800. Münster u. a.: Waxmann Verlag 2012. 259 S., Abb., Nbsp. (Internationale Hochschulschriften. Band 576.)

IRENE HOLZER: Die zwei Salzburger Rupertus-Offizien. *Eia laude condigna. Hodie posito corpore*. Mit dem Anhang: Das Virgil-Offizium *Pagens chorus Dulce melos* von Jürg STENZL. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. 206 S., Nbsp. (Salzburger Stier. Band 6.)

Jazz. Schule. Medien. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 249 S., Abb. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 12.)

„Ich will euch trösten...“. Johannes Brahms – ein deutsches Requiem. Symposium – Ausstellung – Katalog. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. Lübeck: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck 2012. 119 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 6.)

WERNER KEIL: Musikgeschichte im Überblick. München: Wilhelm Fink 2012. 364 S., Abb., Nbsp. (Basiswissen Musik/UTB 8505.)

Liber amicorum. Gespräche über Musik, Literatur und Kunst. Hommage an Karl Anton Rickenbacher. Hrsg. von Michael SCHWALB. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 270 S., Abb., Nbsp.

HUGH MACDONALD: Music in 1853. The Biography of a year. Woodbridge: The Boydell Press 2012. XVI, 208 S., Abb., Nbsp.

HANNS-PETER MEDERER: Musikgeschichte Dänemarks. Marburg: Tectum Verlag 2012. 385 S., Abb.

Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse. Hrsg. von Wolfgang RATHERT, Herbert SCHNEIDER und Karl Anton RICKENBACHER. Band 1: Texte aus dem *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Übersetzung aus dem Französischen von Anne LIEBE und Oliver VOGEL in Zusammenarbeit mit Herbert SCHNEIDER. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 546 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 30.1.)

MARKO MOTNIK: Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption. Mit thematischem Katalog. Tutzing: Hans Schneider 2012. II, 708 S., Abb., Nbsp. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 5.)

Mozart-Jahrbuch 2009/10 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Ulrich LEISINGER und Johanna SENIGL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XII, 272 S., Abb., Nbsp.

Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Hrsg. von Stephan HÖRNER und Sebastian WERR. Tutzing: Hans Schneider 2012. 392 S., Abb.,

Nbsp. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte.)

Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf. Hrsg. von Ferdinand ZEHENTREITER. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 364 S., Nbsp.

Neugier ist alles. Der Komponist Detlev Glanert. Hrsg. von Stefan DREES. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 286 S., Abb., Nbsp.

Noter, annoter, éditer la musique. Mélanges offerts à Catherine Massip. Hrsg. von Cécile REYNAUD und Herbert SCHNEIDER. XVI, 744 S., Abb., Nbsp. Genf: Librairie Droz 2012. (Hautes études médiévales et modernes. Band 103.)

IOANNIS PAPACHRISTOPOULOS: Das kompositorische Schaffen von Dimitri Terzakis. Stilkritische Untersuchungen und Werkcharakteristik. Wien: Verlag Der Apfel 2011. IX, 218 S., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 17.)

KARIN PAULSMEIER: Notationskunde 17. und 18. Jahrhundert. 2 Teilbände. Basel: Schwabe Verlag 2012. XI, 433 S., Abb., Nbsp. (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta. Band 2.)

MICHAEL REBHahn: „we must arrange everything“. Erfahrung, Rahmung und Spiel bei John Cage. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 132 S., Abb.

GEORGE ROCHBERG: A Dance of Polar Opposites. The Continuing Transformation of Our Musical Language. Hrsg. von Jeremy GILL. Rochester: University of Rochester Press 2012. 176 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

BORIS DE SCHLCEZER: Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium. Mit einer Dokumentation der Auseinandersetzung um Leonid Sabanejew's Skrjabin-Buch von 1916 sowie einem Essay von Andreas WEHRMEYER. Eingeleitet, hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2012. 318 S. (studia slavica musicologica. Band 48./Skrjabin-Studien. Band 2.)

MANFRED HERMANN SCHMID: Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 298 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 18.)

KLAUS SCHNEIDER: Länder und Völker in der Programmmusik. Ein bibliographisches Lexikon. Köln: Verlag Dohr 2012. 584 S.

Schütz-Jahrbuch. 33. Jahrgang 2011. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER und Eva LINFIELD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 169 S., Abb., Nbsp.

HENDRIK SCHULZE: Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 494 S., Nbsp. (Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 7.)

Schumann-Studien 10. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK. Sinzig: Studio Verlag 2012. 383 S., Abb., Nbsp.

CAROL SILVERMAN: Romani Routes. Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora. New York: Oxford University Press 2012. 398 S., Abb. (American Musicospheres).

ANJA STÄDTLER: Der Zyklus *Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes* von Sofia Gubaidulina. Werk und kultureller Kontext. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2012. 387 S., Abb., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 51.)

MELANIE STIER: Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland. Formen kulturellen Handelns. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 382 S., Abb. (Viardot-Garcia-Studien. Band 3.)

Studia Musicologica Regionis Balticae I. Hrsg. von Ole KONGSTED. Kopenhagen: Capella Hafniensis Editions 2011. 304 S., Abb., Nbsp.

CHRISTIAN THIELEMANN: Mein Leben mit Wagner. Unter Mitwirkung von Christine LEMKE-MATWEY. München: Verlag C. H. Beck 2012. 319 S., Abb.

Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950. Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Cage, Rihm, Smalley, Brümmer, Tuschku. Hrsg. von Tobias HÜNERMANN und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2011. VIII, 310 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 16.)

Verstummte Stimmen. Die Bayreuther Festspiele und die „Juden“ 1876 bis 1945. Eine Ausstellung von Hannes HEER, Jürgen KESTING und Peter SCHMIDT. 2. Auflage. Berlin: Metropol Verlag 2012. 412 S., Abb.

Wagner Handbuch. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN unter Mitarbeit von Inga Mai GROOTE und Michael MEYER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2012. 512 S., Abb., Nbsp.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 22: Briefe des Jahres 1870. Hrsg. von Martin DÜRRER. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. 543 S.

Wilhelm Friedemann Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-WFB). Bearbeitet von Peter WOLLNY. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 344 S., Nbsp. (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach. Band II.)

Wort und Ton. Hrsg. von Günter SCHNITZLER und Achim AURNHAMMER. Freiburg i. Br.: Rombach 2011. XXI, 719 S., CD, Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 173.)

BORIS YOFFE: Musikalischer Sinn. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 239 S.

Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren. Hrsg. von Nils GROSCH und Wolfgang JANSEN. Münster u. a.: Waxmann 2012. 192 S., Abb. (Populäre Kultur und Musik. Band 5.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 2: Weimarer Kantaten. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXVI, 166 S., Abb.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 25: Supplement. Symphonie in A. Hrsg. von Michael KUBE. Anleitung zu Studien in Kontrapunkt, Fuge, Komposition und Orchestrierung. Hrsg. von Ola ERIKSSON. Skizzen. Hrsg. von Bonnie und Erling LOMNÄS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXI, 290 S., Abb., CD. (Monumenta Musicae Svecicae.)

[JOHANNES] BRAHMS: Balladen op. 10. Urtext. Hrsg. und mit Fingersätzen versehen von Christian KÖHN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XII, 21 S.

FRANCESCO CAVALLI: *La Calisto. Drame per musica* von Giovanni Faustini. Hrsg. von Álvaro TORRENTE und Nicola BADOLATO. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. LXIX, 152 S., Abb.

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe. Reihe B: Glagolitische Messe. Band 5-II: Fassung „September 1927“. Hrsg. von Jiří ZAHŘÁDKA. Prag: Bärenreiter-Verlag 2011. 180 S.

ÉDOUARD LALO: *Fiesque. Grand opéra en trois actes. Poème de Charles Beauquier d'après Friedrich Schiller.* Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXXIV, 621 S., Abb. (L'Opéra Français.)

MAX REGER: Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen. Abteilung I: Orgelwerke. Band 3: Phantasien und Fugen, Variationen, Sonaten, Suiten II. Hrsg. von Alexander BECKER, Christopher GRAFSCHMIDT, Stefan KÖNIG und Stefanie STEINER.

Stuttgart: Carus-Verlag 2012. XXXVII, 216 S., DVD-ROM.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kernsprüche 1. Band 1: Kernsprüche I (Leipzig 1648) RWV.E 1–20. Hrsg. von Michael HEINEMANN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2012. 247 S. (Edition Dohr 10161.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XLIV: Kammerkantaten. Hrsg. von Steven ZOHN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. LIX, 274 S., Abb.

GIUSEPPE VERDI: *Messa da Requiem.* Hrsg. von Norbert BOLIN. Klavierauszug von Paul HORN. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 128 S.

[LOUIS] VIERNE: Sämtliche Orgelwerke I: 1. Symphonie op. 14 (1899). Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXV, 59 S., Abb.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Werner BRAUN am 24. August in Saarbrücken,

Prof. Dr. Rolf DAMMANN am 18. September 2012 in Oberrotweil.

Wir gratulieren:

Dr. Dieter GUTKNECHT zum 70. Geburtstag am 10. Oktober,

Prof. Dr. Peter CAHN zum 85. Geburtstag am 23. Oktober,

Prof. Dr. Günther METZ zum 75. Geburtstag am 24. Oktober,

Prof. Dr. Ulrich PRINZ zum 75. Geburtstag am 25. Oktober,

Dr. Frieder ZAMINER zum 85. Geburtstag am 31. Oktober,

Prof. Dr. Christian Martin SCHMIDT zum 70. Geburtstag am 10. November,

Dr. Theophil ANTONICEK zum 75. Geburtstag am 22. November,

Dr. Wolfgang WITZENMANN zum 75. Geburtstag am 26. November,

Prof. Barbara SCHEUCH-VÖTTERLE zum 65. Geburtstag am 27. November.

*

Der Musikwissenschaftler, Editor und Cembalist Siegbert RAMPE hat für die CD-Einspielung *W. A. Mozart. Sämtliche Clavierwerke vol. 12 (Dabringhaus und Grimm)* den Echo-Klassik-Preis 2012 zugesprochen bekommen.

Dr. Katelijne SCHILTZ hat sich im Juli 2012 an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit der Schrift *Music and Riddle Culture in the Renaissance* habilitiert und die Venia legendi für das Fach Musikwissenschaft erhalten.

Professor Dr. Reinhard STROHM (University of Oxford) ist am 10. September 2012 in Mailand als einer der vier Balzan Preisträger 2012 vorgestellt worden. Neben Strohm wurden Prof. Dr. Roland Dworkin (New York University, für Theorie und Philosophie des Rechts), Prof. Dr. Kurt Lambeck (Australian National University, für Geowissenschaften) und Prof. Dr. David Baulcombe (University of Cambridge, für Epigenetik) ausgezeichnet. Die Preisverleihung fand am 14. November 2012 in Rom am Sitz der Stiftung Corriere della Sera statt. Reinhard Strohm erhielt den Preis „für seine weitreichenden Forschungen zur europäischen Musikgeschichte und deren Einbettung in die kultur- und sozialhistorische Entwicklung vom ausgehenden Mittelalter bis in die Jetztzeit sowie für die detaillierten Darstellungen der repräsentativen Vokalmusik insbesondere der alten flämischen musica sacra und der Opern von Vivaldi, Händel und Richard Wagners“.

PD Dr. Christiane WIESENFELDT (Münster) hat zum Wintersemester 2012/13 den Ruf auf den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft (W3, Nachfolge Detlef Altenburg) an der Hochschule für Musik

Franz Liszt Weimar (Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena) angenommen.

*

Ab sofort ist die *Messdatenbank/Mass DataBase* (MDB) online. Innerhalb der Datenbank werden ca. 40.000 Messkompositionen vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart erschlossen. Neben allgemeinen Werkinformationen und biographischen Kerndaten zu den Komponisten finden sich zu jeder einzelnen Komposition Angaben zur Quellenüberlieferung und zu modernen Ausgaben. Die Grundlage bildet eine systematische Auswertung der gängigen Enzyklopädien und Quellenverzeichnisse (MGG1 und 2, New Grove 1 und 2, RISM) sowie der Fachliteratur. Sie basiert auf den Vorarbeiten von Peter und Verena Schellert und wurde am Musikwissenschaftlichen Institut unter Leitung von Prof. Dr. Klaus Pietschmann in Kooperation mit Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt (Weimar) sowie mit Unterstützung der Abteilung für Musikinformatik entwickelt. Die MDB ist recherchierbar unter: www.mdb.uni-mainz.de.

Pauline Viardot – Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (VWV) ist jetzt online verfügbar (www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm). Das von Dr. Christin Heitmann erstellte VWV erfasst das umfangreiche kompositorische und editorische Œuvre Pauline Viardots und erschließt soweit möglich die handschriftlichen und gedruckten Quellen in Form einer Online-Datenbank. Dieses Recherche-Instrument erlaubt es jedem Nutzer, die Werke Pauline Viardots nach Kategorien (verschiedene Werkgruppen wie Vokalmusik oder Instrumentalmusik, Bearbeitungen fremder Werke, Editionen sowie verschiedene Besetzungen) oder nach Textautoren selbst zu ordnen oder direkt nach Titeln oder Textanfängen zu suchen. Durch diesen Aufbau ist es möglich, sich einen schnellen Überblick über die verschiedenen Werkgruppen, Besetzungen und Arbeitsbereiche im Werk Pauline Viardots sowie über

die verwendeten Texte und ihre Autoren zu verschaffen.

Das VVV entstand im Rahmen des DFG-Projekts *Orte und Wege europäischer Kulturvermittlung durch Musik. Die Sängerin und Komponistin Pauline Viardot* an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (HfMT). Das Projekt und damit alle Arbeiten am VVV sowie die Beschaffung der notwendigen Quellen wurden durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), die Mariann Steegmann Foundation und die Konferenz der Gleichstellungsbeauftragten der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (KoGI) finanziert.

*

CALL FOR PAPERS

The Center for the Study of Sociology and Aesthetics of Music (CESEM) seeks submissions for the International Conference *The Practices of Comedy* to be held on 20–22 June of 2013 in Lisbon, Portugal. The event will be hosted by the Teatro Trindade, founded in 1867, in collaboration with the Center for the Study of Sociology and Aesthetics of Music (CESEM), a research center of the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas of the Universidade Nova de Lisboa. This call for papers invites submissions that explore the role of music in comedy, welcoming in particular those perspectives that expand the boundaries of traditional music research on the topic.

The conference will seek to deepen current theoretical and empirical understandings of musical comedy through the exploration of its practices considered in a variety of disciplinary perspectives. The event forms part of an ongoing research project funded by the FCT (Portuguese Foundation for Science and Technology) on the subject of musical comedy in nineteenth-century Portuguese-speaking theaters in Lisbon, Oporto and Rio de Janeiro. In keeping with the framework of the project, we welcome historical approaches to comedy, and specifically to music in comedy, and to the culture of operetta. Yet, the focus of

the conference is neither exclusively historical nor centered on Portuguese-Brazilian culture. Instead, the event will aim to broaden current perspectives on the topic and to foster a new understanding of it by addressing the materialities of music-comedic work. We invite consideration of the following themes, among others:

- the body of comedy
- comic spaces and comic modes
- transformation, adaptation, and parody
- cultures and ethics of laughter
- comic presentation and representation
- the local and international politics of comedy
- comedic authority and the agencies of comedy

We aim eventually to publish an edited volume from the conference papers.

The official languages of the conference will be English and Portuguese. Please send abstracts (max. 300 words) for 20-minute papers (to be followed by 10 minutes' discussion), in English, plus a short biographical note (max. 150 words), to Gabriela Cruz (ggcruz@umich.edu) no later than 7 December 2012. Notification of acceptance will be given by 5 January 2013. The Organization is unable to cover any expenses, but it may be able to help with finding accommodation at special rates.

For further information, please contact: ggcruz@umich.edu

Conference organizing committee: Gabriela Cruz: ggcruz@umich.edu Paulo Ferreira de Castro: pf.castro@fcsh.unl.pt Luísa Cymbron: lcymbron@fcsh.unl.pt Maria José Artiga: martiaga@eselx.ipl.pt

CALL FOR PAPERS

The 2013 Medieval and Renaissance Music Conference will be held in Certaldo (Florence, Italy), from Thursday, 4 July, to Sunday, 7 July by the Centro Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento (www.arsnovacertaldo.it). The organisers and the Programme Committee invite proposals for Free papers, Round tables, and Poster presentations on any topic relating to the study of Medieval and/or Renaissance music. Special sessions will be dedicated

to the topics “Boccaccio and music” on the 700th anniversary of his birth and “Carlo Gesualdo da Venosa and his time” on the 400th anniversary of his death.

Proposals of any kind should consist of a title and an abstract of c. 200 words, together with the proposer’s name, institutional affiliation (if any) and email address. Along with the text please send also a short CV (max. 15 lines) and indicate the A/V equipment required. The paper should not exceed 20 minutes (corresponding to an 8-page text containing to a maximum of 16000 characters). No more than one abstract may be submitted. For further information about the conference please contact Prof. Agostino Ziino (md1339@mclink.it)

Proposals for Free papers, Round tables, and Posters should be sent to the e-mail address papers.medren2013@arsnovacertaldo.it or – by mail – to the Centro Studi sull’Ars Nova Italiana del Trecento, c/o Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, via Boccaccio 18, 50053 Certaldo (FI), Italy (please indicate on the envelope “Med-Ren Certaldo 2013”) no later than Friday 15th February 2013.

Acceptance of Free papers, Round tables and Posters will be notified by Monday 15th April 2013.

CALL FOR PAPERS

Musik, Gender & Differenz. Intersektionale und postkoloniale Perspektiven auf musikalische Felder. 10. Oktober bis 12. Oktober 2013. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Feministische Forschung zu Musik hat die geschlechtsspezifischen Bedingungen für die Produktion, Verbreitung und Bewertung sowie für die Aneignung und den Umgang mit Musik offengelegt und die Partizipation und Repräsentation von Frauen in musikalischen Genres untersucht. Weniger Aufmerksamkeit erlangten hingegen Fragen zur Konstruktion von Exotismus, den Prozessen des „Othering“ und der Produktion und Zirkulation der Repräsentation von Differenz. Die Konferenz widmet sich der Relevanz von Geschlecht und Geschlechterkonstruktionen in musikalischen

Feldern, in lokalen und nationalen Kontexten sowie im globalen Vergleich. Insbesondere feministische, intersektionale und postkoloniale Perspektiven auf Klassik, experimentelle Musik, Jazz und Populärmusik sollen präsentiert und diskutiert werden. Willkommen sind theoretische Ansätze und empirische Befunde, welche die Bedeutungen von Gender, Sexualität und Körper sowie „race“/Ethnizität und Klasse in musikalischen Feldern ausloten und danach fragen, wie essentialistische Vorstellungen von Geschlecht, „race“ und Ethnizität im Kontext globaler Transformationen herausgefordert oder reproduziert werden. Abstracts werden zu folgenden Themen erbeten:

- Musikarbeitsmärkte
- Bildungs- und Berufskarrieren von Musikschaaffenden, Musikjournalist/innen, Musikpädagog/innen etc.
- Bedeutung von lokalen, translokalen und virtuellen Netzwerken
- Anerkennungspraxen und Bewertungskriterien für Musik
- Horizontale und vertikale Segregationen in Musikarbeitsmärkten
- Identitätskonstruktionen an der Schnittstelle von Geschlecht, Ethnizität und Nation
- Repräsentationen in Songtexten, Medien und Organisationen
- Historische und gegenwärtige Repräsentationen von Frauenorchestern und Frauenbands
- Queere Praxen, die klare Grenzen von Männlichkeit und Weiblichkeit auflösen
- Repräsentationen von hybriden Identitäten und ethnisch-musikalischer Vielfalt
- Sexualisierung und Pornographisierung von Musiker/innen
- Rassismen, Homo- und Transphobie in Songtexten, Musikvideos und Musikzeitschriften
- Konstruktionen von Musiker/innenbiographien und -karrieren in Zeitschriften und Büchern
- Jugendkulturen und Populärmusik
- Musik und Migration im Kontext multi-kultureller Lebenswelten

- Musikszene als Orte für queere und anti-rassistische Politiken
- Post-, Pop- und Third-Wave-Feminismus in musikorientierten Jugendkulturen
- Musikorientierte Jugendkulturen, Alter und Geschlecht; alternde Musiker/innen und Musikfans
- Musikalisch-kulturelles Erbe, Geschlecht und Ethnizität

Musiker/innen können gerne im Rahmen der üblichen Präsentationszeiten (max. 20 Minuten) zu den Themen der Konferenz dokumentarische Materialien, Filme, Videos etc. vorführen und kommentieren.

Abstracts in deutscher oder englischer Sprache sollen max. 300 Wörter umfassen und können bis 31. Januar 2013 per E-Mail an Rosa Reitsamer (reitsamer@mdw.ac.at) übermittelt werden. Die Rückmeldung erfolgt bis Mitte März 2013.

Die Konferenz wird vom Institut für Musiksoziologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien in Kooperation mit der Sektion Feministische Theorie & Geschlechterforschung in der Österreichischen Gesellschaft für Soziologie, der Sektion Frauen- und Geschlechterforschung in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie sowie dem Komitee Geschlechterforschung der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie veranstaltet.

*

Im Rahmen der Jahrestagung 2010 (Indianapolis) der American Musicological Society fand eine Sektion zu *Musicology and Biography: The Case of H. H. Eggebrecht* statt, von der drei Beiträge in der Zeitschrift *German Studies Review* 35/2 2012 erschienen sind:

Anne C. Shreffler: The Case of Hans Heinrich Eggebrecht: The Moral Dilemma of a Tainted Past (S. 290–298)

Boris von Haken: How Do We Know What We Know about Hans Heinrich Eggebrecht? (S. 299–309)

Christopher Browning: An American Historian's Perspective (S. 310–318)

Die Texte sind abrufbar über: [http://muse.](http://muse.jhu.edu/journals/german_studies_review/toc/grs.35.2.html)

muse.jhu.edu/journals/german_studies_review/toc/grs.35.2.html

Abstract (Übersetzung: Rebecca Grotjahn): Hans Heinrich Eggebrecht (1919–1999) war eine prägende Figur der deutschen Musikwissenschaft der Nachkriegsära. Auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Tübingen 2009 löste Boris von Haken mit seinen erstmals vorgestellten Forschungsergebnissen zur Biografie Eggebrechts eine heftige Kontroverse aus. Ihm zufolge war Eggebrecht als Mitglied einer auf der Krim stationierten Feldgendarmereieinheit an den Massenmorden an 14.000 Juden in Simferopol im Dezember 1941 beteiligt. Das vorliegende Heft präsentiert drei Vorträge einer dieser Thematik gewidmeten Sektion der Konferenz der American Musicological Society in Indianapolis im November 2010. Anne Shreffler fasst die Kontroverse in Deutschland zusammen, betont die notwendige Differenzierung von juristischem und moralischem Urteil und verweist auf Eggebrechts eigene wissenschaftliche Arbeiten, die der Subjektivität des Forschenden, seinen Haltungen und Wertvorstellungen besondere Bedeutung beimessen. Boris von Haken befasst sich mit den gerichtlichen Untersuchungen zu den Massakern in der Nachkriegszeit und reflektiert deren Aussagekraft für die historische Forschung. Sie ließen keine Zweifel daran zu, dass Eggebrechts Feldgendarmerei-Zug an den Massakern in Simferopol beteiligt gewesen sei. Christopher Browning überprüft die Argumente zweier inzwischen in Deutschland erschienenen Beiträge, die die durch von Haken behauptete Beteiligung Eggebrechts an den Massakern zu widerlegen versuchen, und befasst sich außerdem mit der bislang vernachlässigten Frage nach Eggebrechts Rolle bei der Bewachung von sowjetischen Kriegsgefangenen.

*

Auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen fand vom 4. bis 8. September 2012 der XV. Internationale Kongress der Ge-

sellschaft für Musikforschung statt. Zum Rahmenthema des Kongresses „Musik | Musiken. Strukturen und Prozesse“ fanden Symposien, Roundtables und Postersessions statt. Zudem konnten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ihre aktuellen Forschungen in den sog. Freien Referaten vorstellen. Für die Arbeits- und Fachgruppen der Gesellschaft bestand die Möglichkeit, Sitzungen abzuhalten.

Im Rahmen der Eröffnungsveranstaltung wurde erneut der Hermann-Abert-Preis der Gesellschaft für Musikforschung vergeben. Preisträger des Jahres 2012 ist Herr Dr. Andreas Münzmay, Bayreuth. Herr Professor Dr. Jürgen Heidrich hielt die Laudatio und überreichte die Urkunde.

Im Rahmen des Kongresses fand am 7. September die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt. Nach den Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin wurde dem Vorstand auf Antrag der Beiratsprecherin, Frau Professor Dr. Nicole Schwindt, Entlastung für das Haushaltsjahr 2011 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich zuvor in ihrer Sitzung von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstands überzeugt. Die Versammlung beauftragte wiederum Frau Dr. Irmilind Capelle und Herrn Professor Dr. Andreas Waczkat, die Prüfung des Haushalts für das Geschäftsjahr 2012 zu übernehmen.

Für die 2013 bevorstehende Neuwahl des Präsidiums der Gesellschaft wurden Frau Professor Dr. Susanne Fontaine, Frau Professor Dr. Janina Klassen und Herr Professor Dr. Helmut Loos in den Wahlausschuss berufen. Herr Loos wird den Vorsitz im Ausschuss übernehmen.

Da Herr Professor Dr. Oliver Huck die Betreuung des Beitragsteils der Musikforschung vorzeitig beenden muss, wählte die Versammlung Herrn Professor Dr. Arnold Jacobshagen als Nachfolger für diese Aufgabe.

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2013 wird vom 17. September bis 21. September in der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden stattfin-

den. Die thematischen Bereiche der Symposien werden sein: „Filmmusik und Narration“, „Klang und Bedeutung/Semantik in der Musik des 20. Jahrhunderts“ und „Interpretationsforschung. Historische Aufführungspraxis am Scheidewege?“ Für die freien Referate sind sechs Sektionen à 4 Stunden geplant. Anmeldungen für die freien Referate und Roundtables bzw. Präsentationen der Fachgruppen werden bis zum 31.1.2013 erbeten an: Prof. Dr. Manuel Gervink, Hochschule für Musik Dresden, Institut für Musikwissenschaft, Wettiner Platz 13, 01067 Dresden, E-Mail: manuel.gervink@hfmdd.de.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Göttingen, 20. Januar 2012

Die musikalische Missionsarbeit der Jesuiten in Spanisch- und Portugiesisch-Amerika, 1540–1773: Forschungsperspektiven
von Irina Pawlowsky, Tübingen

Mainz 4. bis 6. Juni 2012

Music Documentation in Libraries, Scholarship, and Practice
von Jonathan Gammert und Fabian Kolb (Mainz)

Dresden, 21. bis 23. Juni 2012

Dresden, Italien und die Anfänge der Wiener Klassik. Joseph Schuster in der Musik seiner Zeit
von Sonja Jüschke, Koblenz

Wien, 21. bis 23. September 2012

Männerstimmen sind wie Frauenstimmen – oder doch nicht?
von Anja Brunner, Wien

Berlin, 28. und 29. September 2012

Bläsermusik der Renaissance: Instrumente, Kontexte, Repertoire
von Nicole Schwindt, Trossingen

Die Autoren der Beiträge

ALAIN GEHRING, geb. 1974 in Emsdetten, studierte Musiktheorie und Schulmusik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln sowie Deutsche Sprache und Literatur an der Universität zu Köln; Stipendiat des Cusanuswerks (Bischöfliche Studienförderung, Bonn). 2003 Diplom Musiktheorie, 2005 Erstes Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien. Danach Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, stellv. Leiter des Fachbereichs „Musiktheorie Improvisation Medien Komposition“ der Rheinischen Musikschule Köln und Kirchenmusiker in der Ev. Kirchengemeinde Ehrenfeld. Er promoviert über die Kölner Dommusik im 19. Jahrhundert bei Arnold Jacobshagen (Hochschule für Musik und Tanz Köln). Werkeditionen sowie Publikationen zur Musikgeschichte Kölns im 19. Jahrhundert.

HELMUTH KAINER, Dr. rer. nat., war als Chemiker bis zur Pensionierung in verschiedenen Positionen im In- und Ausland tätig, nach der Pensionierung Lehrbeauftragter an der Universität des Saarlandes und Studium der Osteuropäischen Geschichte und der Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg, Magister artium 1999.

STEFAN KEYM, geboren 1971 in Bremen, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Mainz, Paris und Halle. 1995 *Maitrise de musique* an der Université de Paris IV (Sorbonne), 1997 Magister artium an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2001 dort Promotion mit einer Arbeit über Olivier Messiaens Oper *Saint François d'Assise*. Seit 2002 wissenschaftlicher Assistent und Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, dort 2008 Habilitation, derzeit Leitung des DFG-Forschungsprojekts „Leipzig und die Internationalisierung der Symphonik 1835–1914“. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim 2010; *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, hrsg. zusammen mit Katrin Stöck, Leipzig 2011.

SHIN-HYANG YUN, geboren 1964 in Süd-Korea, Gesangsstudium an der Sookmyung Frauen Universität in Seoul (M.A.); Grund- und Magisterstudium in Musikwissenschaft, Philosophie, Germanistik in Freiburg (1990–1998), Promotion an der Universität zu Köln (2001); Stipendiatin der National Research Foundation Koreas (2003–2004), Post-doc im Korean Art Institut an der National University of Arts in Seoul (2003–2004); Lehraufträge an verschiedenen Universitäten in Seoul, Taegu, Taejon Koreas (2001–2010); Gastprofessorin an der Fakultät für Musik und darstellende Kunst an der Kyemyung Universität in Taegu (2006–2008); Mitglied des Editorial Boards der Zeitschrift *Umakhak [Musikwissenschaft]* der Korean Musicological Society (seit 2006). Seit 2011 Lehraufträge an der Universität der Künste und der Hochschule für Musik „Hanns-Eisler“ in Berlin sowie an der Hochschule für Musik Karlsruhe und an der Universität Leipzig.