

Paul Thissen (Bielefeld)

Tradition und Innovation in Schubarts *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1784/85)

Schubarts musikästhetisches Denken, das nicht nur in den *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, sondern auch in den autobiografischen und publizistischen Schriften greifbar ist, wird in der Literatur zur Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem im Kontext des sog. „Sturm und Drang“ zwar immer wieder zitiert, ist aber, soweit ich es sehe, bisher nicht Gegenstand einer eigenständigen Untersuchung gewesen. Hierzu möchte der vorliegende Text einen ersten Beitrag leisten. Nach einigen einleitenden Bemerkungen zu Entstehung, Intention und Konzeption der *Ideen*, greife ich zentrale Aspekte der Schubart'schen Überlegungen auf, die sich in seinen Ausführungen zur Geschichte der Musik, zu Ausdruck und Stil, zum Verfall der Kirchenmusik und des Orgelspiels sowie zur Bach-Rezeption niederschlagen, und suche sie ästhetisch-historisch zu verorten. Leitendes Interesse ist es, Verbindungen zu tradiertem oder zeitgenössischem Gedankengut aufzuzeigen, vor allem aber originäre, in die Zukunft weisende Vorstellungen Schubarts hervortreten zu lassen, um so vielleicht eine Neubewertung seiner Bedeutung für die Geschichte musikästhetischen Denkens anstoßen zu können.

Bekanntermaßen wollte Alexander Gottlieb Baumgarten mit der Schrift *Aesthetica*¹ die Theorie des Schönen und die Poetik als Lehre von der schöpferisch-künstlerischen Praxis um eine als eigenständige wissenschaftlich-philosophische Disziplin zu verstehende Theorie der sinnlichen Wahrnehmung und Erkenntnis ergänzen. Schubarts Schrift *Ideen* ist meines Wissens die erste Publikation, die den Terminus im Titel *expressis verbis* auf die Musik appliziert. So ist es nur naheliegend, dass Schubart gleich zu Beginn der Einleitung durchaus programmatisch anhebt:

„Man hat bisher behauptet, nur der mathematische Theil der Tonkunst lasse sich auf Grundsätze bringen; der aesthetische aber liege ganz und gar nicht im Gebiete der Kritik. Daher haben sich die Werke ersterer Art bis zum Ekel angehäuft, und von letzterer besitzen wir kaum einige matte, zitternde Versuche. [...] Nachstehende Abhandlung ist dazu bestimmt, diesen wichtigen Theil der Kunst zu bearbeiten, und die aesthetischen Grundsätze der Musik so deutlich als möglich darzustellen.“²

Über die 1784/85 entstandenen *Ideen*, die Schubart während seiner vom württembergischen Herzog Carl Eugen ohne Anklage und Urteil veranlassten Gefangenschaft auf der sog. württembergischen Bastille, dem Hohenasperg, einem Sohn des ihm wohl gesonnenen Festungskommandanten Jacob von Scheeler diktierte, heißt es in *Schubarts Charakter*, dem von Schubarts Sohn Ludwig 1798 herausgegebenen dritten und letzten Teil von *Schubarts Leben und Gesinnungen*:

1 Frankfurt an der Oder 1750. Faks.-Repr. Hildesheim 1986.

2 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, in: C. F. D. Schubart, *Gesammelte Schriften und Schicksale*, 8 Bde., Stuttgart 1839. Faks.-Repr., 8 Bde. in 4 Bde., Hildesheim/New York 1972, Bd. 5, S. 11. Nachfolgend: Schubart, *Ideen*.

„Er entwarf dieses Buch, wie er mir sagte, in der todten Einsamkeit seines ersten harten Gefängnisses, wollte das Resultat seines ganzen musikalischen Lebens, seiner Erfahrungen und seines eigenen Nachdenkens darin niederlegen, verschiedene ganz neue Ideen hier ausführen, und hatte sich selbst vorgenommen, das Werk gleich nach Beendigung seiner Lebensgeschichte noch einmal vorzunehmen, weiter und sorgfältiger auszuarbeiten, und bis auf unsere Zeiten fortzuführen. Er zweifelte nicht, daß es, so dargestellt, wie er die Idee im Herzen trug, etwas Eigenes und Ausgezeichnetes werden würde.“³

In diesem Zusammenhang verdient Erwähnung, dass Friedrich Schiller, der Carl Eugen in einem Brief an Körner als „absolutistischen Schwabekönig“ bezeichnet, Schubart im Rahmen eines Besuchs einmal persönlich kennengelernt hat und sein Prosastück *Spiel des Schicksals* (1788) auf die Haft Schubarts zurückgreift.⁴

Die Rede von einem Entwurf des Buches muss insofern relativiert werden, als Schubart bereits in einem Brief vom 21. August 1770 an seinen Schwager Christian Gottfried Böckh, Gymnasialdirektor in Esslingen, von einer Skizze zur „Aesthetik der Tonkunst“⁵ schreibt. Das Vorhaben der Ausarbeitung und Weiterführung der *Aesthetik* bestätigt Schubarts Brief vom 24. Juni 1785 an die Ehefrau, zählt er hier doch die *Aesthetik* zu den Projekten, die er angesichts von Todesahnung „in Ordnung zu bringen sucht“.⁶ Zu einer Realisierung kam es allerdings nicht mehr, denn Schubart wurde am 11. Mai 1787 aus der Haft entlassen und durch Herzog Eugen als Theaterkritiker und Hofdichter in Stuttgart angestellt, wo er schließlich am 10. Oktober 1791 starb. Das über 400 Seiten umfassende Manuskript publizierte Schubarts Sohn Ludwig, von Vorabdrucken einiger weniger Passagen in verschiedenen Zeitschriften abgesehen, erst 1806, was zur Folge hatte, dass die unmittelbare Wirkung der *Ideen* gering blieb. Die bereits 1787 veröffentlichte Tonartencharakteristik,⁷ die noch in Ferdinands Hands *Aesthetik der Tonkunst*⁸ Spuren hinterlassen hat,⁹ ausgenommen, war aber auch die mittelbare posthume Rezeption eher schwach, wohl nicht zuletzt des vorläufigen Charakters der Schrift wegen – sie ist, wie der Titel schon vermuten lässt, tatsächlich eine eher aphoristische Sammlung von Ideen und Gedanken.

Dass das Urteil der Laien im 18. Jahrhundert immer mehr an Bedeutung gewann, dokumentiert u. a. der Untertitel vom Matthesons Schrift *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713): „Universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant-Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen [...] möge.“ Während Mattheson aber immer noch auf eine gesellschaftlich privilegierte Schicht abzielt – immerhin ist das Ideal der Galanterie höfisch-aristokratischer Provenienz –, waren Schubarts literarische und journalistische Tätigkeiten stets von dem Bemühen geprägt, auch ein Publikum unterhalb der sog. Bildungsschicht zu erreichen. Hierin stand er dem „Volksdichter“ Gottfried

3 Ludwig Schubart, *Schubarts Charakter*, in: Chr. F. D. Schubart, *Gesammelte Schriften und Schicksale* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 177.

4 Peter André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*, Bd. 1, München 2000, S. 522 ff.

5 Chr. F. D. Schubart, *Briefwechsel. Kommentierte Gesamtausgabe in drei Bänden*, hrsg. von Bernd Breitenbruch, Konstanz 2006, Bd. 1, S. 190.

6 Ebd., Bd. 2, S. 173.

7 Chr. F. D. Schubart, *Charakteristik der Toene*, in: ders. (Hrsg.), *Vaterländische Chronik*, Stuttgart 1787. Faks.-Repr., hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Krauss, Heidelberg 1975, S. 55–66 und 63–64

8 Bd. 1, Leipzig 1837, Bd. 2, Jena 1841.

9 Siehe Matthias Tischer, *Ferdinand Hands Aesthetik der Tonkunst. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 2004, S. 141 ff.

August Bürger nahe,¹⁰ mit dem er sich dem *Göttinger Hainbund* eng verbunden fühlte. Vor allem sein Musikunterricht war offenbar von Erfolg gekrönt, denn die *Allgemeine Musikalische Zeitung* urteilt 1799, die musikalische Kultur in Württemberg habe sich erstaunlich verbessert, „wazu der menschenfreundliche Schubart, zu welchem aus der Nähe und Ferne bei 100 wallfahrteten und denen er Lehrer und Kapellmeister war, die erste Impulsion gab“.¹¹ Nach der Entlassung aus der Haft setzt Schubart nicht nur mit Hilfe der von ihm bereits in den Jahren 1774 bis 1777 herausgegebenen *Deutschen Chronik*, einem zweimal wöchentlich erscheinenden Periodikum, in dem, wie es im Vorwort heißt, „Politik, Literatur, Dichtkunst, Musik und bildende Künste miteinander abwechseln“,¹² Popularisierung und Bildung fort, sondern befördert sie zudem durch öffentliche Lesungen und Vorträge zur Ästhetik,¹³ was umso mehr hervorzuheben ist, als die Dichotomie zwischen Gebildeten und Ungebildeten noch eine Grundstruktur der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts blieb. Auch Schubarts *Ideen* verdanken ihre Entstehung seinem Credo, man müsse „Weisheit und Geschmack als allgemeine Ware für jedermanns Kauf anbieten“.¹⁴ Geschmack ist die Fähigkeit, die Empfindung des Wohlgefallens wahrzunehmen, in der ästhetischen Theorie der Aufklärung „das Vermögen, das Schöne zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen“.¹⁵ Baumgarten spricht von der „scientia cognitionis sensitivae“.¹⁶ Ziel der Ästhetik sei, so Baumgarten, die Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis des Menschen, die Schulung des Geschmackssinns, und genau dies ist auch Schubarts Intention.

Die *Ideen* bestehen aus zwei großen Hauptteilen; dies sind die „Skizzierte Geschichte der Musik“ sowie „Die Grundsätze der Tonkunst“ mit lexikalischen Artikeln zu den verschiedenen Instrumenten – nebst einem interpolierten Text „Ideal eines Orgelspielers“ –, zu den „musikalischen Kunstwörtern“ – gleichermaßen wie die „Geschichte“ offenbar angeregt durch entsprechende Teile in der *Violinschule* Leopold Mozarts – und dem „musikalischen Kolorit“ sowie eine kurze Stillehre und einige Gedanken zum „musikalischen Ausdruck“, die mit der berühmten Tonartencharakteristik schließen.

1. Geschichtsbild

In gleicher Weise wie Mattheson, der die Musik in der Hierarchie der Künste auf der Basis des Postulats ihres nichtmimetischen Ursprungs privilegiert – der Ursprung der Musik sei „primo loco in Gott selbst / secundo in der eigentlichen Natur“¹⁷ zu finden, so argumentiert Mattheson –, geht Schubart zu Beginn des Abschnitts zur Geschichte, dessen relativ breite Entfaltung ein Reflex auf Herders Vorstellung sein mag, das ästhetische Subjekt bedürfe ei-

10 Siehe Bernd Jürgen Warneken, *Schubart. Der unbürgerliche Bürger*, Frankfurt a. M. 2009, S. 15. Nachfolgend: Warneken, *Schubart*.

11 Zitiert nach: ebd., S. 287f.

12 *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774*, hrsg. von Chr. F. D. Schubart, Augsburg 1774. Faks.-Repr. Heidelberg 1974, S. III.

13 Warneken, *Schubart*, S. 161.

14 Schubart, *Ideen*, S. 114.

15 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Im einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt. Theil I*, Leipzig 1771, S. 461.

16 *Aesthetica* [wie Anm. 1], S. 1.

17 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* [1713]. Faks.-Repr., hrsg. von Dietrich Bartel, Laaber 2002, S. 306.

nes ausgeprägten Geschichtsbewusstseins,¹⁸ mit der Nachahmungsästhetik hart ins Gericht. Da auch noch um die Jahrhundertmitte die Bemühungen, auf der Basis der Mimesistheorie den ästhetischen Rang der Musik zu fundieren, ergebnislos blieben, muss betont werden, dass Schubart hier keinesfalls, wie es zunächst scheinen könnte, einen verspäteten Diskurs führt.

„Es ist also kindisch und ganz und gar gegen die Würde der Menschheit, wenn man [...] annehmen wollte, der Mensch hätte das Singen von den Vögeln gelernt oder Musik sei nachahmende Kunst.“¹⁹

Mit diesen Worten bezieht Schubart explizit Stellung nicht nur gegen Batteux²⁰ und d'Alembert,²¹ der die Musik im System der Künste zudem noch auf dem letzten Rang sieht,²² sondern zudem ganz offensichtlich gegen Leopold Mozart, der seinen „Versuch einer kurzen Geschichte der Musik“, dem II. Kapitel der *Violinschule*, die Entstehung der Musik mit der Nachahmung von Naturlauten in Verbindung bringt: „Adam“, so Mozart, „hörte den Gesang verschiedener Vögel; er vernahm eine abwechselnde Höhe und Tiefe durch das Gepfeife des zwischen die Bäume dringenden Windes.“²³ Dass Schubart in der Ablehnung der Nachahmungstheorie nicht so sehr, wie es zunächst den Anschein zu haben scheint, von Mattheson, als vielmehr von Klopstock beeinflusst war, ist durchaus denkbar, war doch in Schubarts Leben kaum ein zweites Ereignis so prägend wie die Begegnung des 12-Jährigen mit dem *Messias*, dessen Verfasser Schubart als Idealtypus eines Originalgenies gilt, das „nicht nur“, so Schubart, „den größten Genies, die jemals gelebt haben, einem Homer, Shakespeare, Dante und Milton vollkommen“ gleichkomme, sondern „sie an Empfindung und Erhabenheit“²⁴ übertreffe.

Als musikhistorische Werke, auf die er bereits zurückgreifen konnte, erwähnt Schubart die in drei Bänden erschienene Geschichte der Musik Padre Martinis (*Storia della musica*, 1759–1781) sowie die 1776 in fünf Bänden erschienene Musikgeschichte (*A general history of science and practice of music*) von John Hawkins. Dass Schubart diese Publikation trotz ihrer häufig angesprochenen „mangelhaften Disposition“²⁵ als „das wichtigste Werk, was über diesen Gegenstand jemals geschrieben wurde“²⁶ wertet, *A general History of Music* (1776–1789) Charles Burneys dagegen, den er 1772 in Ludwigsburg persönlich kennen gelernt hatte, des nicht originalen Urteils und nicht viel sagenden ästhetischen Gefühls zeugt,²⁷ scheint weniger sachlich begründet als vielmehr durch die Tatsache motiviert zu sein, dass

18 Die Urteilskraft, so schreibt Herder in *Kritische Wäldchen, oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen*, solle „unendlich“ werden „wie die Geschichte der Menschheit“. Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, Berlin 1877ff., Bd. 4, S. 41.

19 Schubart, *Ideen*, S. 13.

20 Charles Batteux, *Traité des Beaux arts, réduits à un même princip*, Paris 1746.

21 Jean le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire*, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hrsg. von Denis Diderot und J. le Rond d'Alembert, Paris 1751, I–XLV.

22 „Enfin la Musique, qui parle à la fois à l'imagination et aux sens, tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitations“. Ebd., S. 36.

23 Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756. Faks.-Repr., hrsg. von Greta Moens-Haenen, Kassel u. a. 1995, S. 13.

24 Chr. F. D. Schubart, *Klopstock*, in: *Vermischte Schriften. Erster Theil*, hrsg. von L. Schubart, in: Chr. F. D. Schubart., *Gesammelte Schriften* [wie Anm. 2], Bd. 6, S. 36

25 Bernhard Schrammek, *Hawkins, Sir John*, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 8, Kassel usw. 2002, Sp. 897.

26 Schubart, *Ideen*, S. 201.

27 Ebd., S. 265.

Burney, wie Schubart beklagt, den Deutschen „bloß Kunstfertigkeit und Fleiß“ attestiert, „das musikalische Genie“²⁸ aber abspricht.

Die Musikgeschichten Martinis und Burneys antizipieren zumindest ansatzweise Hegels Konzept von Universalgeschichte und lassen sich mit Maßstäben der modernen Historiografie messen, wohingegen Schubarts Musikgeschichte, wie die Überschrift andeutet, allenfalls eine grobe Skizze darstellt, die allerdings, und damit weist Schubart über das verbreitete musikhistorische Denken seiner Zeit deutlich hinaus, nicht die zeitgenössische Musik zum Maßstab auch für die Musik vergangener Zeiten erhebt und sich einer Abwertung der alten Musik enthält. Dass Schubarts Sicht von Herders Vorstellung, auch vergangene Kulturen seien nach den ihnen angemessenen Kriterien zu bewerten, beeinflusst war, steht außer Frage, war Schubart doch ein begeisterter Leser der Schriften Herders. Während Forkel z. B. ein Geschichtsbild entwarf, das die Musik in einem beständigen Fortschritt sieht und den Parameter Harmonik als Beweis der Überlegenheit der zeitgenössischen Musik über die Musik vergangener Zeiten heranzieht, wird bei Schubart ein historiografisches Prinzip greifbar, das man bisher erst bei August Wilhelm Ambros wirksam zu werden glaubte, ein Historismus nämlich, der heuristisch davon ausgeht, dass die Kulturen der Vergangenheit nicht als Vorstufen späterer Kulturen, sondern vielmehr als Gebilde eigenen Rechts anzusehen sind. So nennt er den David des Alten Testaments „eine[n] der größten Musiker“,²⁹ und über die griechische Musik urteilt er, „Einfalt und Erhabenheit“ – für Schubart zentrale Kriterien für den ästhetischen Rang von Musik – seien „ganz gewiss der Hauptcharakter der griechischen Musik gewesen“.³⁰ „[R]egelrecht bahnbrechend“³¹ ist aufgrund seiner Akzeptanz der „Einstimmigkeit der griechischen Musik“³² mithin bereits das historische Denken Schubarts und nicht erst, wie Frank Hentschel in seiner äußerst lesenswerten Studie zur Musikhistoriografie meint, das August Wilhelm Ambros.³³

1754 formuliert Marpurg den Wunsch nach einer „Historie der Tonkunst“, in der vor allem „der einer jeden Nation besonders eigene Geschmack und die Verbesserung desselben [...] in gehöriger Verbindung“³⁴ aller nur denkbaren Aspekte geschehen müsse. Diesem Anspruch sucht Schubart vor allem im Hinblick auf die bisher entweder vernachlässigte oder in seinen Augen nicht angemessen beurteilte deutsche Musik nachzukommen. Deren – den größten Raum einnehmende und durchaus apologetisch zu verstehende – Darstellung „nach Art der Malerschulen“³⁵ ist offenbar den politischen Gegebenheiten verpflichtet – Deutschland war nach dem Westfälischen Frieden bekanntlich in ca. 300 Territorien geteilt – und geht auf die musikalische Tradition der verschiedenen Höfe ein. Auf die Bedeutung des hierbei von Schubart in den Blick genommenen Nationalstils komme ich unten zu sprechen.

28 Ebd., S. 264.

29 Ebd., S. 40.

30 Ebd., S. 52.

31 Ebd.

32 Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–187*, Frankfurt/New York 2006, S. 194.

33 Ebd.

34 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Kunst*, Bd. 1, Berlin 1754, S. VIII.

35 Schubart, *Ideen*, S. 30.

2. Ausdruck

„Er liebt, er zürnt, er klagt, er tobt, raset, bebet, verflucht, er lacht, er weint, er mischt sich ins Halleluja der Engel und ins dumpfe Getöse der Harfen des Todes vom Donner gespalten [...]“.³⁶

Diese Worte, mit denen Schubart innerhalb der „Skizzierte[n] Geschichte der Musik“, gegen die Nachahmungsästhetik argumentierend, darlegt, was der Mensch mit Hilfe von „sieben Tönen“ hervorzubringen in der Lage sei, mögen das Verständnis Eggebrechts der Person Schubarts als „das Urbild des Stürmers und Drängers“, als „Expressionstypus par excellence“³⁷ befördert haben. Tatsächlich hebt Schubart zu Beginn des letzten Abschnitts der *Ideen*, „Vom musikalischen Ausdruck“ überschrieben, in besonderer Weise hervor, der „musikalische Ausdruck“ sei „gleichsam die goldene Achse, um welche sich die Aesthetik der Tonkunst dreht“ und nennt als dessen zentralen Eigenschaften „Richtigkeit, Deutlichkeit und Schönheit“.³⁸ Und der V. Abschnitt der ebenfalls auf dem Hohenasperg verfassten *Klavierrecepte* hebt an mit der These:

„Ohne Ausdruck ist alle Musik Gefasel, und dein Gespieler ist nicht Herzenssprache, sondern unverständliches Gewäsche.“³⁹

Von einem Organisten, der in einer angesehenen Stadt mit einer guten Orgel den Volksgefang zu begleiten hat, fordert Schubart ein „[a]ndachterweckendes Arioso unter dem heiligen Abendmahle, [...] klagende, durch alle Herznerven wühlende Phantasie an Bußstägen, und lautes Aufjauchzen mit allen Registern an hohen Festtagen [...]“.⁴⁰ Und er fährt fort mit einem Ambrosius-Zitat, das, die Voraussetzung für eine Realisierung dieser Forderungen nennend, C. P. E. Bachs berühmtes Diktum „indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt“⁴¹ zu antizipieren scheint, aber auf die Sentenz „Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi“ aus Horaz' *Ars poetica* zurückgeht⁴² und, so Schubart, „auch beim Orgelspiel wahr“ sei: „Willst du der Gemeinde im Gesange vorstehen [...], so mußst du erst selbst fühlen, was du singst“.⁴³ Möglicherweise wurde Schubart zur Aufnahme dieser Sentenz angeregt durch einen Abschnitt aus dem Dialog *Von der Darstellung* seines Idols Klopstock, wo es heißt, der Dichter müsse selbst „herzlichen Anteil“ nehmen an dem, was er sagt, um den Zuhörer „zu gleicher Teilnehmung“⁴⁴ reizen zu können. Ziel ist es also, um mit C. P. E. Bach zu sprechen, sich „selbst in alle Affecten setzen zu können“, welche man beim Zuhörer bzw. Kirchenbesucher erregen will. D. h. der Interpret schlüpft gleich einem

36 Ebd., S. 36.

37 Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, S. 91.

38 Schubart, *Ideen*, S. 281.

39 In: Chr. F. D. Schubart, *Vermischte Schriften. Erster Theil* [wie Anm. 24], S. 72.

40 Chr. F. D. Schubart, *Schubart's Leben und Erinnerungen*, in: ders., *Gesammelte Schriften* [wie Anm. 2], Bd. 1, S. 98f. Nachfolgend: Schubart, *Schubart's Leben*

41 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil 1, Berlin 1753, Teil 2, Berlin 1762. Faks.-Repr. mit den Ergänzungen der Auflagen Leipzig 1787 [Teil 1] und 1797 [Teil 2], hrsg. von Wolfgang Horn, Kassel usw. 1994, S. 122.

42 Siehe Carl Dahlhaus, „Si vis me flere ...“ [1972], in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 28.

43 Schubart, *Schubart's Leben*, S. 99.

44 In: Friedrich Gottlob Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Karl August Schleiden, 2 Bde., München 1962, Bd. 2, S. 1035.

Schauspieler in eine Rolle, womit ein solchermaßen verstandener Ausdruck immer noch unverkennbar in der Tradition der überkommenen Affektenlehre steht.

Wenn Schubarts Sohn aber das Fantasieren seines Vaters auf der Orgel beschreibt, scheint eine neue Stufe erreicht zu sein:

„Er fing hier gewöhnlich mit vieler Ruhe an; er erwärmte sich aber [...] und gerieth sodann in ein Feuer, das Stundenlang anhalten konnte, und worin er sich, und alles, was um ihn vorging, völlig vergaß. Er sah nichts, hörte nichts, achtet auf nichts, – war ganz in seinem Thema verloren und untergegangen.“⁴⁵

Die Ähnlichkeit mit Beschreibungen des fantasierenden C. P. E. Bach sind unübersehbar.⁴⁶ Schubart scheint hier aus der Realität herauszutreten und, um seine prägnante Formulierung aus den bereits erwähnten *Klavierrezepten* zu gebrauchen, mit dem Instrumentalspiel seine „Ichheit auch in der Musik herauszutreiben“.⁴⁷ Mit einer Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig lässt, hebt dieses Schubart'sche Diktum eine qualitativ neue Ebene ins Wort, geht es nun doch tatsächlich um den ganz persönlichen Ausdruck eines biografisch fassbaren Subjekts, womit das obige Zitat [„Ohne Ausdruck ist alle Musik Gefasel“] ein ganz neues Gewicht bekommt, denn es zeigt, dass die Grenze zur zu Beginn des 20. Jahrhunderts so viel gescholtenen Subjektivität in der Musik des 19. Jahrhunderts schon in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts überschritten wurde. In Schubart nun aber deshalb einen Vorboten der Romantik zu sehen,⁴⁸ dürfte eine Übertreibung sein. Er ist zwar Zeuge des Willens eines individuellen Ichs, sich in der Musik auszudrücken, keinesfalls aber Repräsentant einer gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu Ehren gelangenden Ästhetik des Unbestimmten. Schubarts Überzeugung, „der musikalische Ausdruck“ sei „so bestimmt, daß [...] er es doch an Genauigkeit dem poetischen und pittoresken Ausdrucke weit zuvorthut“⁴⁹ und seine hieraus resultierende beharrliche Forderung nach Deutlichkeit des Ausdrucks⁵⁰ lassen ersichtlich werden, dass er auf anschauliche Weise Gefühlsinhalte vermitteln wollte. Die Behauptung Hammersteins, mit Schubart kündige sich eine „poetisch-romantische Musikbeschreibung an“,⁵¹ wird dessen ästhetischem Denken kaum gerecht, ist die romantische Musikästhetik doch ganz wesentlich konstituiert durch den von Carl Philipp Moritz grundgelegten Autonomiegedanken⁵² und der davon abhängigen Metaphysik der Instrumentalmusik. Der Vorrangstellung einer autonomen, rein instrumentalen Musik und ihrer kontemplativen, von einer religiösen Haltung geprägten Wahrnehmung wird man in Schubarts Schriften jedoch an keiner Stelle begegnen. Nichts ist der romantischen Musikästhetik mehr fremd als die für Schubart so zentrale Darstellung von individuellen, konkret benennbaren Gefühlszuständen, sind doch, wie Ludwig Tieck 1799 in den *Phantasien über die Kunst* schreibt,

45 Schubarts *Karakter* [wie Anm. 3], S. 158.

46 Vgl. *Noch ein Bruchstück aus J. F. Reichardt's Autobiographie. Sein erster Aufenthalt in Hamburg*, in: *AmZ* 16, Nr. 2 (12.1.1814), Sp. 28.

47 Chr. F. D. Schubart, *Klavierrecepte* [wie Anm. 39], S. 73.

48 Vgl. Kurt Honolka, *Schubart: Dichter und Musiker, Journalist und Rebell. Sein Leben, sein Werk*, Stuttgart 1985, S. 80.

49 Schubart, *Ideen*, S. 385.

50 Ebd., S. 377.

51 Reinhold Hammerstein, *Christian Friedrich Daniel Schubart, ein schwäbisch-alemannischer Dichter-Musiker der Goethezeit*, Diss. Freiburg i. Br. 1940, S. 124.

52 Vgl. Carl Philipp Moritz, *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785), in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 3.

die „Töne der Instrumente [...] eine Welt für sich selbst“.⁵³ Diesen entscheidenden Aspekt prägt Schubart, im Gegensatz zur englischen Ästhetik der Mitte des 18. Jahrhunderts (Charles Avison), noch nicht einmal im Ansatz aus, was nicht zuletzt auch in seiner musikalischer Sozialisation gründen mag, die sehr stark durch die Oper geprägt war. An den Besuch der Oper *Fetonte* Jommellis, der einem musikalischen Erweckungserlebnis gleichkommt, erinnert er sich später mit den Worten:

„Man stelle sich einen so feuerfangenden Menschen vor, als ich war, dessen Haupthang die schönen Künste, sonderlich die Tonkunst, gewesen, und der noch nie ein treffliches Orchester gehört, noch nie eine Oper gesehen hatte, diesen Menschen stelle man sich vor – wie er schwimmt in tausendfachen Wonnen, indem er hier den Triumph der Dichtkunst, Malerei, Tonkunst und Mimik vor sich sah.“⁵⁴

Dem Erzielen der von Schubart immer wieder beschworenen Deutlichkeit des Ausdrucks dient seine die *Ideen* beschließende Tonartencharakteristik, die in Wien, wie Andreas Krause wahrscheinlich machen konnte, von Komponisten wie Schubert positiv rezipiert und angewandt wurde.⁵⁵ Diese Wertschätzung mutet erstaunlich an. Nimmt man die ungefähr zeitgleich mit Schubart entstandenen Ausführungen Wilhelm Heinses zum Charakter von Tonarten in den Blick, so wird deutlich, dass Heinse sich „um ein theoretisches Modell für den Beweis der Existenz von Tonartencharakteren“⁵⁶ bemüht, während Schubart sie unbegründet apodiktisch in den Raum stellt, was um so schwerer wiegt, als Heinse die ungleichstufige Temperierung als Voraussetzung für die unterschiedlichen Ausdruckscharaktere der Tonarten sieht, wohingegen Schubart zumindest im Hinblick auf die Orgel für eine gleichstufige Temperierung plädiert. Zweifellos bedeutet ein solcher Befund – wiewohl der Verfasser als Liederkomponist sich an ihr zu orientieren scheint – eine Relativierung der Bedeutung der Schubart'schen Tonartencharakteristik. So liegt ihr Wert wohl, wie der Schubart-Biograf Bernd Jürgen Warneken hervorhebt, „vor allem darin, dass er [sic] einen Einblick in die zeitgenössische ‚Kultur der Stimmungen‘ erlaubt [...], in die Lebensthemen, mit denen Gefühlsregungen vor allem verbunden waren, in die Konventionen der Gefühlsbenennung und der Zuordnung bestimmter Gefühle zu bestimmten Gruppen (fromme Weiblichkeit)“.⁵⁷ Genau darauf zielte offenbar bereits Schumann ab, der in Schubarts „Charakteristik der Töne“ auch „viel Zartes und Poetisches“⁵⁸ fand.

3. Stil

Schubarts Anmerkungen zum Stil stehen in einer über Johann Mattheson bis auf Mario Scacchi zurückreichenden Tradition, stellen aber alles andere als eine konsistente zeitgenös-

53 Ludwig Tieck/Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 241.

54 Schubart, *Schubart's Leben*, S. 83.

55 Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts*, Kassel u. a. 1992, S. 99ff. Grundlegend für das Thema „Tonartencharakter“: Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1983.

56 Kerstin Jaunich, *Tonsysteme und Tonartencharakteristik in Wilhelm Heinses musikalischen Schriften*, in: „Seelenaccente“ – „Ohrenphysiognomik“. *Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders*, hrsg. von Werner Keil und Charis Goer (= Diskordanzen. Studien zur neueren Musikgeschichte, hrsg. von Werner Keil, 8), Hildesheim/Zürich/New York 2000, S. 274f.

57 Warneken, *Schubart*, S. 7.

58 Robert Schumann, *Charakteristik der Tonarten* [1835], in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1854, Bd. 1, S. 180f.

sische Stillehre dar, wie gleich zu Beginn die Aufzählung möglicher Schreibarten zeigt, die u. a. sowohl Forkels Neuansatz einer an Affekten orientierten Stilklassifikation als auch die von Gottsched allgemein verbreitete und von Scheibe auf die Musik übertragenen Stilhöhenbegriffe „hoher“, „mittlerer“ und „niedriger“ Stil⁵⁹ enthält:

„Die musikalische Schreibart ist so verschieden wie die poetische. Sie kann erhaben und populär, einfältig und geschmückt, prächtig und simpel, hoch und niedrig, ernst und scherzend, tragisch und komisch, tief sinnig und leicht [...] sein.“⁶⁰

Im weiteren Verlauf plädiert Schubart dann aber für eine stark reduzierte Zahl von Stilen. Die wünschenswerte Beschränkung auf die Unterscheidung von „religiösem“ und „profanem“ Stil sieht er allerdings, da „in neuern Zeiten die Musik in verschiedene Zweige“ sich „verbreitet hat“,⁶¹ als nicht realisierbar an. So hält er schließlich an den drei „genera stylo-rum“ fest – Kirchenstil, dramatischer Stil und Kammerstil, jeweils mit nur wenigen Subdivisionen –, ergänzt sie aber um den „Pantomimischen Stil“, also den Tanzstil.

Weniger innerhalb des Abschnitts zum Stil als vielmehr im Verlauf der Ausführungen zur Musikgeschichte lässt Schubart, offenbar Gedanken Marpurgs weiterführend, auch die Idee des Nationalstils in den Blick geraten. Während Mattheson die deutsche Musiklehre zugunsten des französischen und italienischen Stils herabwürdigt, formuliert Quantz prononciert, wenn „man die Musik der Deutschen, von mehr als einem Jahrhunderte her, genau untersucht“, komme man zu dem Ergebnis, „daß sowohl ihr Geschmack als ihre Melodien, länger als bey ihren Nachbarn, ziemlich platt, trocken, mager und einfältig gewesen“⁶² seien, wohingegen es jetzt einen spezifischen deutschen Geschmack gebe, den er als neuen sog. „vermischten Geschmack“⁶³ propagiert. Demgegenüber proklamiert Marpurg „den Geschmack eines unsterblichen Leipziger Bachs“ als „einen besondern Originalgeschmack“, der nicht „aus der Nachahmung einer fremden Nation entstandenen“⁶⁴ sei. Diese Vorstellung greift Schubart auf. Während in Heinses *Hildegard von Hohenthal*, 1795/96, also gut zehn Jahre nach der Niederschrift der *Ideen* erschienen, die damalig gegenwärtige deutsche Musik überhaupt keine Erwähnung findet, stellt Schubart, ebenfalls an Johann Sebastian Bach denkend, den er als „Orpheus der Deutschen“⁶⁵ bezeichnet, die dezidierte These auf, Deutschland habe „Musiker hervorgebracht, die nicht bloß mit den Welschen wetteifern, sondern sie in Genie und Reichtum der Erfindung überflogen“.⁶⁶ Schubart, der schon in seinem kleinen, zuerst in der *Deutschen Chronik* (1776) veröffentlichten Text *Vom Nationalcharakter* schreibt, „daß jeder Staat wie jeder einzelne Mensch seinen besonderen Charakter habe“,⁶⁷ geht aber insofern deutlich über Marpurg hinaus, als er die Wertschätzung der deutschen Musik in das Ineinsetzen von „musikalischem Geist“ und „deutschem Charakter“⁶⁸ überführt. Schubart hat damit einen Gedanken begründet, der in überhöhter Form noch in den

59 Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musicus* [Teil 1 (1737/1738), Hamburg 1738, Teil 2 (1739/1740), Hamburg 1740]. *Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, S. 125.

60 Schubart, *Ideen*, S. 348.

61 Ebd.

62 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anleitung, die Flöte traversière zu spielen*. Faks.-Repr. der Ausgabe Berlin 1752, hrsg. von Horst Augsbach, Kassel u. a. 1992, S. 324f.

63 Ebd., S. 332.

64 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Der critische Musicus an der Spree*, Bd. 1, Berlin 1750, S. 357.

65 Schubart, *Ideen*, S. 107.

66 Ebd., S. 45.

67 Chr. F. D. Schubart, *Vom Nationalcharakter*, in: ders., *Vermischte Schriften* (wie Anm. 24), S. 247.

68 Schubart, *Ideen*, S. 244.

Schriften Thomas Manns begegnet, steht doch bei ihm, für den die Musik „die deutscheste der Künste“⁶⁹ war, die Reflexion des Verhältnisses „von deutscher Musik, deutscher Identität und deutscher Geschichte“ im Brennpunkt seines „lebenslange[n] Nachdenken[s] über Musik“.⁷⁰

4. Niedergang von Kirchenmusik und Orgelspiel

4.1 Kirchenmusik

Der Streit um die Frage, welche Musik dem Gottesdienst der christlichen Kirchen angemessen sei, ist gleichsam eine historische Konstante, gewinnt aber, was katholischerseits einmal mehr die Enzyklika *Annus qui* (1749) Benedikt XIV. dokumentiert, im 18. Jahrhundert aufgrund des Einflusses der Oper auch auf die kirchenmusikalischen Gattungen deutlich an Brisanz. Während u. a. Forkels der Kirchenmusik gewidmete Einleitung („Über Kirchenmusik und einige damit verwandte Gegenstände“) zum zweiten Band seiner Musikgeschichte gleichermaßen wie E. T. A. Hoffmanns Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* als zentrale Texte des ästhetischen Diskurses gelten, wird man den Namen Schubart in der entsprechenden Forschungsliteratur nur selten finden, was umso verwunderlicher ist, als die Kritik an der zeitgenössischen Kirchenmusikpflege sich bereits Jahre vor Forkel wie ein roter Faden durch Schubarts Schriften zieht,⁷¹ seine Situationsbeschreibungen – und hiermit antizipiert er Hoffmann – nicht, wie diejenigen Forkels oder Reichardts, konfessionsgebunden sind und es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie die nachfolgend zitierte Kritik an der Kirchenmusik am Pfälzischen Hof in Mannheim deutlich macht, kaum einen wortgewaltigeren Befürworter eines eigenständigen Kirchenstils gegeben haben dürfte.

„Man würdigte dem Kirchenstyl nur weniger Aufmerksamkeit, verschmähte die alten Messen, und führte neue, im weichsten und winzigsten Opernstyle hingetändelte Kirchenmusik auf. Nichts ist profaner, als ein Lamm Gottes im girrenden neuwelschen Geschmack, ohne Himmelsgefühl hergelallt, und ein Kyrie, das in schnellen leichtfertigen Takten und Tönen, wie eine Theaternymphe daherfaselt. Ich trage den Verfall der Kirchenmusik so schwer auf dem Herzen, daß ich im Verfolge meiner Pilgerreise durch eine kleine Strecke Welt noch manches davon reden werde.“⁷²

Für die Verweltlichung der Kirchenmusik sieht Schubart offenbar ganz bestimmte Personen ursächlich verantwortlich. Die Vereinigung der

„wetliche[n] Miene des Dramas mit dem Glutanzitze der Kirchenmusik [...] legte den ersten Grund zum Verfall der Musik. [...] An dieser Profanisierung ist niemand Schuld als die Großen, denn diese

69 Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, in: Gesammelte Werke in 13 Bde., Bd. 11, Frankfurt a. Main 1974, S. 227.

70 Hans Rudolf Vaget, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a. M. 2006, S. 21.

71 Dass Schubart durch Martin Gerberts – allerdings ausgesprochen retrospektive, letztlich die Konzentration der liturgischen Musik auf den Gregorianischen Choral propagierende – Abhandlung *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, 2 Bde., St. Blasien 1774 (Faks.-Repr. Graz 1968, hrsg. und mit Registern versehen von Othmar Wessely [= Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, Bd. 4]) beeinflusst wurde, ist eher unwahrscheinlich, weil er laut Selbstaussage nur die musikhistorischen Werke Padre Martinis, Hawkins und Burneys rezipiert hat (s. o.). Zu Gerbert siehe Laurenz Lütteken, *Die Rezeption päpstlicher Kirchenmusikverordnungen des 18. Jahrhunderts bei Martin Gerbert*, in: Klaus Pietschmann (Hrsg.), *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen – Entwicklungen – Kontexte* (= AnMl 47), Kassel usw. 2012, S. 190–200.

72 Schubart, *Schubart's Leben*, S. 155.

taten an die Genies die unsinnige Forderung, die Kirche aufs Theater und das Theater in die Kirche zu pflanzen.“⁷³

Dass Schubart hier u. a. auf Mattheson abzielt, ist durchaus denkbar, plädierte der doch als prominentester Musikpublizist seiner Zeit für die Anwendung des dramatischen Stils auch in der Kirche. In diesem Zusammenhang ist vor allem Matthesons Reaktion *Der neue Göttingische, aber viel schlechter, als die alten lacedämonischen, urtheilende Ephorus [...]*“ (Hamburg 1727) auf die Streitschrift des Göttinger Gymnasialprofessors Joachim Meyer zu erwähnen, der unter dem Titel *Unvorgreiffliche Gedancken über die Neulich eingerissene Theatralische Kirchen-Music* Kritik an dem Neumeister-Typus der Kantate übte.

Der Hinweis auf „die alten Messen“ im obigen Zitat und die Begeisterung für die Psalm-vertonungen Lassos, von denen es in der *Aesthetik* heißt, die Psalmen ließen sich kaum „besser in Musik übertragen“,⁷⁴ lässt Schubarts Präferenz eines Stilideals erkennen, das in der Zeit vor der Stilwende um 1600 beheimatet ist, und zwar noch vor Heinse, der in *Hildegard* ebenfalls die Überlegenheit der sog. „alten Meister“ thematisiert, ebenso wie vor Reichardt, der im von ihm in zwei Bänden herausgegebenen *Musicalischen Kunstmagazin* (1782 und 1791) sich umfangreicher mit der Kirchenmusik seiner Zeit auseinandersetzt, aber erst im zweiten Band die Musik der franko-flämischen Schule in den Blick nimmt. Schubarts Rekurs auf die sog. altklassische Kirchenmusik ist innerhalb des ästhetischen, außerkirchlich geführten Diskurses eine gänzlich neue Sicht und bedeutet einen substanziellen Unterschied zu Forkel, der den Verfall vorwiegend als institutionelles, in der kirchenmusikalischen Administration gründendes Problem sieht – Mangel an Sachkenntnis bei den Verantwortlichen in der Kirchenleitung und übertriebene Sparsamkeit⁷⁵ – und eine auf einer historisierenden Perspektive basierende Problemlösungsstrategie vermeidet. Auch Forkel beklagt zwar, dass die „Unerfahrenheit der meisten Kirchenkomponisten, Musikdirektoren und Cantoren im wahren erbaulichen Kirchenstyl“ dazu führe, „daß sie kaum den Ausdruck jener Fröhlichkeit, die etwa in einem Tanzsaale herrscht, von derjenigen Gemüthstimmung, welche wir eine christliche Freudigkeit nennen, zu unterschieden wissen“.⁷⁶ Forkels Lösungsweg ist jedoch nicht die Hinwendung zum Vergangenen, sondern, nach der Bewusstseinsbildung für die Bedeutung der Kirchenmusik,⁷⁷ ganz praxisorientiert, der Appell an die Kirchenleitungen, sich um gutes Personal zu bemühen und entsprechende finanzielle Ressourcen zur Verfügung zu stellen. Eine expressis verbis formulierte Präferenz von mit einem bestimmten Stil verbundenen Satztechniken vermeidet er in gleicher Weise wie einige Jahre vor ihm Quantz, der zwar der Überzeugung Ausdruck verliehen hat, Kirchenmusik erfordere „eine ernsthafte und andächtige Art der Composition, und der Ausführung“, diese jedoch nicht mit der Forderung nach alter Musik oder einer bestimmten Satztechnik verbindet.

Durchaus erwähnenswert ist, dass Forkel die Situation in der katholischen Kirche als deutlich besser schildert:

73 Schubart, *Ideen*, S. 50.

74 Ebd.

75 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788. Faks.-Repr., hrsg. von Claudia Maria Knispel, Laaber 2005, S. 26.

76 Ebd., S. 24.

77 Siehe ebd., S. 48ff.

„In den meisten Zeiten hat indessen die katholische Kirche für ihre Sänger und Spieler gesorgt. Man findet selten eine Stadtkirche in katholischen Ländern ohne besondere Stiftungen, die hauptsächlich zur Besoldung der Kirchenmusiker bestimmt sind.“⁷⁸

Die Lektüre der Schriften Schubarts wirkt hier allerdings relativierend. Er besucht in München Messen, weil er „ein Ideal von Kirchenmusik im Herzen trug“, das er „hier gewiß realisiert zu finden glaubte“.⁷⁹ Enttäuscht muss er jedoch feststellen:

„Zwar hörte ich von Priestern und Chorknaben einige Antiphonen nach alter Manier – und trefflich vorgetragen; aber alle mit Instrumenten begleitete Musik war meistens profan. Der Sänger seufzte unter dem Sturme der Begleitung wie ein verirrtes Kind im Walde, drin der Sturmwind rast. Die Motiven waren meist der Oper entpfückt [...].“⁸⁰

Anders sieht Schubart aber offenbar die Situation des Orgelspiels in katholischen Kirchen. Im Erfassen und Darstellen des der jeweiligen liturgischen Situation entsprechenden Ausdrucks, so Schubart, seien „die Katholiken bei weitem, wenigstens der Zahl nach, unsere Meister, nachdem wir unser großes Muster, den unsterblichen Sebastian Bach, so weit aus den Augen verlieren, daß es kaum noch einen Menschen gibt, der seine Stücke spielen kann“.⁸¹

So sehr die Bevorzugung der Musik der sogenannten franko-flämischen Schule Schubart von Forkel unterscheidet, so sehr verweist sie auf Hoffmanns Idealisierung der „altitalienischen Vokalmusik“, von der Jürgen Heidrich meinte, dass hier „Ideen seines Lehrers Johann Friedrich Reichardt nachwirken“.⁸² Wenn Hoffmann mit dessen Werk auch bestens vertraut gewesen sein dürfte, kann kaum in Abrede gestellt werden, dass er ebenso die posthum publizierte Schriften Schubarts rezipiert hat und sein Blick auf die Kirchenmusik durch sie geprägt wurde, was die Beurteilung des kirchenmusikalischen Schaffens der Wiener Klassik vielleicht deutlich zu machen vermag. Zur Kirchenmusik Haydns schrieb Schubart:

„[...] nur tändelt er zuweilen, aus Vorneigung gegen den österreichischen Geschmack, auch in seinen Messen Verzierungen hin, die da nicht stehen sollten. Diese Flitter gleichen oft dem buntscheckigen Kleide des Harlekins, und entweihen das Pathos des Kirchenstils.“⁸³

Ganz ähnlich formuliert Hoffmann:

„Mag es unverhohlen gesagt werden, daß selbst der, in seiner Art so große, unsterbliche *J. Haydn*, selbst der gewaltige *Mozart*, sich nicht rein erhielten von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns. Mozarts Messen [...] sind beinahe seine schwächsten Werke. [...] aber selbst in seinen ernstesten Werken für die Kirche hört sich Manches so, wie jene sich unter dem Tisch des Herrn beißenden Hunde erscheinen.“⁸⁴

Wenn Schubart von Kirchenmusik spricht, sind zwei Begriffe von zentraler Bedeutung, und zwar „edle Einfalt“ und „Erhabenheit“. Der durch Winckelmann populär geworde-

78 Ebd., S. 26.

79 Schubart, *Schubart's Leben*, S. 190

80 Ebd.

81 Ebd., S. 99.

82 Jürgen Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte, wahrer Kirchenmusik*, Göttingen 2001, S. 13.

83 Schubart, *Ideen*, S. 87f.

84 E. T. A. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik* [1814], in: ders., *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht (= ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u. a., Bd. 2/1), Frankfurt a. M. 1993, S. 523.

ne, auf Verständlichkeit und Annehmlichkeit verweisende Begriff der „edlen Einfalt“ – er geht zurück auf den französischen Klassizismus und wurde schon 1739 von Mattheson auf die Musik übertragen⁸⁵ – findet sich ebenso wie der der „Erhabenheit“ gleichermaßen bei Reichardt wie bei Hoffmann, in Schubarts Schriften aber ist er gleichsam eine Konstante und scheint – auch wenn er die „edle Einfalt“ vor allem in den Psalmen Lassos und in Allegris *Miserere* realisiert sieht⁸⁶ – eher auf ein künstlerisches Ideal zu verweisen als ein Epitheton klassischer Vokalpolyphonie zu sein, denn auch das aus Matthesons Regeln resultierende „Lied im Volkston“, wie es – Jahrzehnte später – von Schulz⁸⁷ realisiert wurde, gehorcht bei Schubart der ästhetischen Prämisse der edlen Einfalt.

Statt des Begriffs „Erhabenheit“ kommt bei Schubart mitunter der der „Majestät“ ins Spiel. Den Psalmen Lassos z. B. spricht er „Einfalt, Hoheit, Majestät des Ausdrucks“⁸⁸ zu. Tatsächlich scheint der Begriff des „Majestätischen“ treffender als der des „Erhabenen“ zu sein, denn verfolgt man die Begriffsgeschichte des „Erhabenen“, so kann, wie Edmund Burke gezeigt hat, das „Erhabene“ auch mit der Erfahrung des Bedrohlichen einhergehen.⁸⁹ Hierfür sei im Hinblick auf die Musik beispielhaft Hoffmann genannt. In den *Kreisleriana* findet sich eine Notiz zu Bach, in der es heißt: „Musik! – mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich!“⁹⁰ Einige Jahre nach Schubart, und zwar in seinem 1788 publizierten Text *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, bringt auch Karl Philipp Moritz die dem Erhabenen verwandte Kategorie des Majestätischen ins Spiel:

„Aus der höchsten Mischung des Schönen mit dem Edlen, da wo das äußere Schöne ganz im Ausdruck innerer Würde und Hoheit übergeht, erwächst der Begriff des Majestätischen. – Denken wir uns das Majestätische belebt, so muß es die Welt beherrschen, der Dinge Zusammenhang in sich fassen; der Erdkreis muß vor ihm sich beugen.“⁹¹

Hier wird deutlich, dass dem Majestätischen weniger, wie Konrad Paul Liessmann meint, eine „ethisch“ als vielmehr eine nahezu religiös fundierte Hoheit zukommt.⁹² Als exemplum classicum dient Schubart das *Miserere* Allegris: „[...] so in die Einheit einer Himmelsempfindung verflößt, so in der vollen vierstimmigen Kraft und mit so auf der Herzenswage abgewogenen Tönen“, lässt es ihn darüber „Opern- und Kammerstyl, alle Schnörkel, Läufe, Vorschläge, Kadenzen [...] der neuesten Tonkunst“⁹³ vergessen.

4.2 Orgelmusik

Von Sachsen und Thüringen abgesehen, wo eine relativ große Schülerschaft Bachs tätig war, vollzog sich in der Orgelkomposition mindestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts

85 *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Studienausgabe Kassel usw. 1999), S. 143. Siehe hierzu Arno Forchert, *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 251.

86 Schubart, *Ideen*, S. 50.

87 Johann Abraham Peter Schulz, *Lieder im Volkston, bei dem Klaviere zu singen*, 3 Teile, Berlin 1782–90.

88 Schubart, *Ideen*, S. 50.

89 Edmund Burke, *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, übersetzt von Friedrich Bassenge, neu eingeleitet und hrsg. von Werner Strube, Hamburg 1980, S. 73.

90 E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier. III. Kreisleriana. 5. Höchst zerstreuet Gedanken*, in: ders., *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814* [wie Anm. 84], S. 63.

91 Carl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* [1788], in: *Werke*, hrsg. von Horst Günther, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1981, S. 549–578, hier: S. 559.

92 Konrad Paul Liessmann, *Ästhetische Empfindungen*, Wien 2009, S. 80.

93 Schubart, *Schubart's Leben*, S. 233.

eine Abkehr von der polyphonen Gestaltung bei gleichzeitigem Eindringen von galanten Spielmanieren, wovon z. B. die „Orgelschule“ Knechts⁹⁴ beredtes Zeugnis ablegt. Wo die Kontrapunktik als wesentliches Gestaltungsmittel erhalten blieb, tendierte sie, wie die Umschreibung Schubarts entsprechender Kompositionen Kirnbergers deutlich werden lässt, zu pretentiöser Kunstgelehrsamkeit: „Die Fugen von Kirnberger“ – nach Schubarts Auffassung „ein eiskalter Theoretiker“⁹⁵ – „sind zwar schwerfällig und mühsam, aber doch mit großer Kunst gearbeitet [...]“⁹⁶ Was diesen Werken in Schubarts Augen offenbar mangelt, ist eine mit der korrekten Handhabung eines bestimmten Regelwerks alleine nicht erreichbare ästhetische Qualität. So geht seine Kritik an der zeitgenössischen Kirchenmusik einher mit einer Klage über den Niedergang des Orgelspiels, der nicht zuletzt auch durch die Tatsache befördert wurde, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das ästhetische Gewicht sich endgültig von der Orgel auf die Saitenklaviere verlagerte.⁹⁷ Schon während seines Nürnberg-Aufenthaltes 1756 stellt Schubart fest, nachdem er „in den Kirchen [...] Schüler von dem deutschen Arion, dem unsterblichen Sebastian Bach“⁹⁸ gehört hatte, „welch ein seltener Mann ein guter Orgelspieler sey“.⁹⁹ Und in den Ideen geißelt er das gängige Orgelspiel mit ähnlich harschen, bereits in der *Deutschen Chronik* von 1775 zu findenden Worten, die auch sein Verdikt über die Kirchenmusik prägen:

„Es gibt keine Orgelspieler mehr! Da leiern sie das ganze Jahr ein ärmliches Präludium daher; spielen ihre Choräle ohne Empfindung; schlagen Dragonermärsche aus der Kirche, entweihen die Kommunion mit Vorspielen im Tone: *Ach schläft denn alles schon*, und *Die Tochter soll ins Kloster gehen* [...] Unsterblicher Geist des großen *Sebastian Bachs*, auf welchem Planeten bist Du?“¹⁰⁰

In einem an Vogler gerichteten, 1786 auf dem Hohenasperg verfassten Schreiben formuliert Schubart eine kurze Ästhetik des Orgelspiels und des Organisten. Er rühmt „Hoheit und Würde“¹⁰¹ der Orgel, um anschließend zu beklagen, dass „dies gigantische Tongebäude, auf dessen Erfindung ein Engel stolzen könnte, in unsern betrübten Tagen von bleichgesichtigen Buben und jämmerlichen Stümpfern so schrecklich mißhandelt wird“.¹⁰² Er beklagt „[k]lavicembalische Hacker und Gaukler, Nachäffer des frechsten dramatischen Styls [...] freche Entweiher des hohen Kirchengesangs und unverständige Verächter des gebundenen Styls und des so mächtig wirkenden Contrapunkts [...]“.¹⁰³ Wiewohl Schubart in Johann Adolph Scheibe einen „der gelehrtesten Musiker unseres Jahrhunderts“¹⁰⁴ sah, ist kaum zu bezweifeln, dass er an die berühmte, die Fehde mit Birnbaum hervorrufende Satire dachte, die Scheibe auf die Musik Bachs verfasste.¹⁰⁵ Anschließend entwirft Schubart, 15 Jahre vor Forkel¹⁰⁶ und inhaltlich durchaus mit ihm vergleichbar, die Skizze des Ideals eines Orga-

94 Justin Heinrich Knecht, *Vollständige Orgelschule*, 3 Bde., Leipzig 1795–1798.

95 Schubart, *Ideen*, S. 92.

96 Ebd.

97 Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 2: Von 1750 bis 1830* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 7,2); Laaber 2003, S. 33.

98 Schubart, *Schubart's Leben*, S. 31.

99 Ebd.

100 *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774*, hrsg. von Schubart [wie Anm. 12], S. 27.

101 Chr. F. D. Schubart, *An Vogler*, in: ders., *Vermischte Schriften* [wie Anm. 24], S. 61.

102 Ebd., S. 62.

103 Ebd.

104 Schubart, *Ideen*, S. 117.

105 In: J. A. Scheibe, *Der Critische Musicus* [wie Anm. 59], S. 55–65 und S. 833–858.

106 Siehe J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1801. Faks.-Repr., hrsg. von Claudia Maria Knispel, Laaber 2005, S. 42–46.

nisten und kündigt schließlich an, in der „Aesthetik der Tonkunst [...] über das wahre Orgelspiel“ sich „weitläufiger zu ergießen“. ¹⁰⁷ Der entsprechende Abschnitt bietet aber keine neuen Gesichtspunkte im Vergleich mit dem Brief an Vogler, wo es heißt:

„Der Orgelspieler muß [...] den Satz aus dem Grunde verstehen, muß die harmonischen Verhältnisse so ganz als möglich [...] jene so geheimnißvolle harmonische Ebb' und Fluth [...] völlig im Kopf und in der Faust haben; [...] Seine Phantasien müssen groß, neu, zweckgemäß sein[...]. Seine Vorspiele, Nachspiele und Zwischenspiele müssen dem Geiste der Orgel immer angemessen sein; müssen dem Hörer fromme Empfindungen wecken, erhalten, befestigen. Er muß daher alles von seinem Spiel absondern, was ganz ins Gebiet des Klavikords, bekielten Flügels, Fortepiano's [...] gehört.“ ¹⁰⁸

Erstaunen muss an diesem Text der Begriff des „Zweckmäßigen“, zeichnete sich doch schon zu Schubarts Zeit ab, dass die Zweckbestimmung ein Kriterium für ästhetische Belanglosigkeit war. Carl Philipp Moritz unterscheidet 1788 das „Schöne“ als das „in sich selbst Vollendete“ von dem nützlichen Gegenstand, der „bloß als Mittel“, ¹⁰⁹ der Befriedigung zählt. Ihre definitive Formulierung findet die Idee des zweckfreien ästhetischen Wohlgefallens schließlich 1790 in Kants *Kritik der Urteilskraft*. Schubart versucht hier offenbar, das Junktim von Kunstwillen und Autonomie, wie es die großen, nicht mehr an Funktionen ausgerichteten, sondern quasi die Transzendierung der Gattung darstellende Choralbearbeitungen Bachs repräsentieren, aufzuheben und, um der kirchenmusikalischen Praxis willen, den Anspruch auf künstlerische Originalität und den der Funktionalität in Übereinstimmung zu bringen. Damit wendet er sich einem Problem zu, das im 19. Jahrhundert Franz Liszt in seinem Aufsatz *Über zukünftige Kirchenmusik* (1834) reflektieren sowie Jahrzehnte später mit seiner Komposition *Via crucis* (1878/79) beispielhaft zu lösen suchen wird.

5. Bach-Rezeption

Schubart gehört weder zu dem relativ engen Kreis, der Bach persönlich gekannt, noch zu denjenigen, die bei einem seiner Schüler studiert hat. Zudem lebte er weit entfernt von Berlin (Marpurg / Forkel) und Wien (von Swieten), den Zentren der zeitgenössischen Bach-Rezeption. Und dennoch konnte er, wie der nachfolgend geschilderte Sachverhalt evident werden lässt, ein Bach-Bild zeichnen, welches sicherlich nicht ohne Einfluss auf das frühe 19. Jahrhundert gewesen ist.

Für Carl Dahlhaus war E. T. A. Hoffmann der „geschichtlich wirksamste, aber nicht der erste Ästhetiker, der Bachs Werk [...] für das Gedächtnis der Nachgeborenen zu retten versuchte“. ¹¹⁰ Und er erwähnt einen 1801 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschienenen, von Triest, einem Prediger aus Stettin, verfassten Artikel, ¹¹¹ in dem Bach mit Newton verglichen wird. Den Vergleich mit Physiker Isaac Newton, der „zu einem bevorzugten Genie-Paradigma wurde“ ¹¹² übernahm Triest, so Dahlhaus, aus Hirschings *Hand-*

107 Schubart, *An Vogler*, (wie Anm. 101) S. 65.

108 Ebd., S. 63f.

109 Karl Philipp Moritz, *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten* [1785], in: *Gesammelte Werke* in 2 Bde, hrsg. von Jürgen Jahn, Berlin/München 1973, Bd. 2, S. 543.

110 Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung* [1978], in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 127.

111 Johann Karl Friedrich Triest, *Bemerkungen über die Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: *AMZ* 3 (1800/1801), Sp. 225ff.

112 Jochen Schmit, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik*, Bd. 1, Darmstadt 1998, S. 8.

buch berühmter und denkwürdiger Personen, wo es heißt: „Was Newton als Weltweiser war, was Sebastian Bach als Tonkünstler.“¹¹³ Der ganze Abschnitt, in den dieser Satz eingebettet ist, zitiert allerdings, worauf bereits Schulze hingewiesen hat,¹¹⁴ wortwörtlich Schubart, und zwar die unter dem Stichwort „Sächsische Schule“ innerhalb des Geschichtsabschnitts der *Ideen* zu findenden Anmerkung zu Sebastian Bach – was Dahlhaus allerdings verborgen geblieben ist. Wiewohl die *Ideen* erst 1806 publiziert wurden, ist der Sachverhalt leicht zu erklären. Schubarts Sohn hatte, wie er in der Vorrede zur Ausgabe der *Ideen* schreibt,¹¹⁵ Ausschnitte bereits in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht, so auch in der *Deutschen Monatsschrift*. Aus eben dieser Zeitschrift konnte Hirsching zitieren, und zwar aus dem Jahrgang 1793, Stück 1, S. 85. Der Rückgriff Triests auf das Schubart-Zitat in Hirschings *Handbuch* legt schließlich auch die Annahme nahe, dass seine – allerdings schon bei Kirnberger aufscheinende – Charakterisierung Bachs als der „größte, tiefstinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten“¹¹⁶ ebenfalls weniger durch Reichardt, wie Dahlhaus annimmt,¹¹⁷ als vielmehr durch Schubart angeregt wurde, der die „kühne[n] Modulationen“ und die „so große Harmonie“ als wesentliche Momente sieht, in denen sich das „Originalgenie eines Bachs“¹¹⁸ manifestiere. Dahlhaus wertet diese Sätze Triests, die auch Hoffmann bekannt gewesen sein dürften, als „Bemerkungen, die nichts Geringeres als ein ästhetisch-geschichtsphilosophischer Traktat sind, in dem sich zum ersten Mal die Umrisse der Idee eines von Bach begründeten ‚Zeitalters der deutschen Musik‘ abzeichnen“.¹¹⁹ Da die Triest'schen Ausführungen ganz offensichtlich ihren Ausgang nehmen von dem Bild, das Schubart von Bach gezeichnet hat, darf jener als Exponent einer Bach-Bewegung gelten, die, durchaus von Patriotismus getragen – Schubart bezeichnet Bach u. a. als „Orpheus der Deutschen“¹²⁰ –, in Forkels Bach-Biografie (1802) kulminiert.¹²¹ Nicht unerwähnt bleiben sollte in diesem Kontext aber auch, dass Schubarts Bach-Bild, insofern er die Kantaten propagiert, ein markantes Alleinstellungsmerkmal kennzeichnet. „Seine *Jahrgänge*, die er für die Kirche schrieb“, so Schubart, „trifft man jetzt äußerst selten an, ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind.“¹²² Dieser Hinweis ist umso erstaunlicher, als im Bewusstsein der Nachwelt Bach bekanntlich zu allererst als Komponist von Instrumentalwerken existiert und in der zeitgenössischen Literatur zu Bach die Vokalmusik im Allgemeinen und die Kantaten im Besonderen, wohl nicht zuletzt der desolaten Quellsituation wegen, aber auch aufgrund der Distanz den vertonten Texten gegenüber, kaum Erwähnung finden.

113 Friedrich Karl Gottlob Hirsching, *Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, welche in dem 18. Jahrhunderte gestorben sind*, 1. Abtlg. Bd. 1, Leipzig 1794, S. 79

114 Hans-Joachim Schulze, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800* (= Bach-Dokumente, Bd. III), Kassel/Basel/London 1984, S. 535, Dok. 987, Kom. II.

115 Schubart, *Ideen*, S. 6.

116 Zitiert nach: Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung* [wie Anm. 110], S. 128.

117 Siehe ebd.

118 Schubart, *Ideen*, S. 108.

119 Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, S. 127.

120 Schubart, *Ideen*, S. 107.

121 Siehe Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, S. 125.

122 Schubart, *Ideen*, S. 108.

Schluss

Die eigentliche Zielsetzung seiner Ästhetik skizziert Schubart am Ende seiner Einleitung:

„Vor allen Dingen [...] muß der musikalische Aesthetiker den Wirkungen der Tonkunst sorgfältig nachspüren, und nach richtigen Principien zu zeigen wissen, warum dieser oder jene Gang so große und einschneidende Wirkung hervorbringe, und warum ein anderer Satz kraftlos vom Herzen der Menschen abgleite.“¹²³

Eine ästhetische Urteile fundierende, für eine Beantwortung der in der „Einleitung“ projizierten leitenden Fragen „[W]as ist das musikalische Schöne? wie wird dieß Schöne hervorgebracht?“¹²⁴ unverzichtbare Kriteriologie bleibt Schubart schuldig, was einmal mehr von der Schwierigkeit zeugt, den Rang einer Komposition in der satztechnischen Faktur nachweisen zu wollen. Dass die Beschreibung des Schaffens einzelner Komponisten im Ungefähren verbleibt, ist die Kehrseite dieses Defizits.

Trotz eines solchen durchaus markanten Mankos, trotz der rezeptionshistorisch zwar relativ erfolgreichen, aber hinterfragbaren Tonartencharakteristik und trotz all ihrer Vorläufigkeit sind Schubarts *Ideen*, wie ich meine, bisher nicht adäquat gewürdigt worden, beinhalten sie doch Aspekte, die, sofern man sie überhaupt zur Kenntnis nahm, in ihrer Bedeutung für die Zukunft des ästhetisch-historischen Denkens unterschätzt wurden und deshalb eine grundlegende Neubewertung der allgemein auf die Rolle des Stürmers und Drängers reduzierten Person Schubarts geboten scheinen lassen.

Die zentralen Aspekte möchte ich abschließend aus dem bisher Gesagten thesenartig extrahieren:

1. Eine Ästhetik der Musik, wie sie mit Schuberts *Ideen* erstmals publiziert wurde, ist Symptom eines neuen musikalischen Selbstbewusstseins, das durchaus konvergiert mit dem in den beiden letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts vor allem in den Schriften Carl Philipp Moritz' greifbar werdenden Autonomiedankens der Kunst.
2. Bei Schubart zeigen sich erstmals in der Musikhistoriografie das bis dahin gültige teleologische Fortschrittsmodell substituierende Ansätze zu einem ästhetisch-historischen Relativismus, dem zufolge prinzipiell jede Kultur ihre eigene, gleichberechtigte Idee von Schönheit besitzt.
3. Schubart revolutioniert das Ausdrucksprinzip, indem er die Darstellung der persönlichen Befindlichkeit des musizierenden Subjekts an die Stelle bloßer Mimikri treten lässt, wie sie letztlich von C. P. E. Bach propagiert wurde.
4. Während die im 18. Jahrhundert weit verbreitete Diskussion des „welschen“ und „französischen“ Stils auf disponiblen Kunststilen beruhte, verweist Schubart bereits, und zwar unter Anerkennung des Anderen und Fremden und damit ohne Hypostasierung, auf die im 19. Jahrhundert vorherrschende Idee eines Nationalstils, der die Vorstellung zugrundelag, in der Musik könne sich der Geist eines Volkes niederschlagen.
5. In einer Zeit, in der die Orgelmusik zur Bedeutungslosigkeit herabzusinken und die Orgel zum bloßen Andachtsgenerator zu degenerieren drohte, erinnerte Schubart nicht nur an den Vorbildcharakter ihrer technischen Beherrschung durch J. S. Bach und seinen

123 Ebd., S. 12f.

124 Ebd., S. 12.

dem Instrument am ehesten adäquaten kontrapunktischen Stil, sondern verwies darüber hinaus mit Verve auch auf die ontologische Dignität der Orgel.

6. Während E. T. A. Hoffmann in erheblichem Umfang ältere Denkweisen reflektiert, kommt Schubart das Verdienst zu, abgesehen von der äußerst lebendigen Beschreibung der zeitgenössischen kirchenmusikalischen Realität, den Keim für die Ideengeschichte einer auf der sogenannten „altklassischen Vokalpolyphonie“ basierenden „wahren“ Kirchenmusik gepflanzt zu haben, ohne dabei jedoch der Gefahr einer ideologischen Verengung zu erliegen, wie sie später vor allem in den kirchenmusikalischen Reformbewegungen greifbar wird.
7. Mit der für seine Zeit eher untypischen gleichzeitigen Wertschätzung für die Musik der franko-flämischen Schule und J. S. Bachs¹²⁵ antizipiert Schubart E. T. A. Hoffmann, der in seinen *Musikalischen Novellen* schreibt:

„Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: „Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener wie das Münster zu Straßburg zu der Peterskirche in Rom. Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen.“¹²⁶
8. An der Schwelle zum 19. Jahrhundert dürften die – uneingeschränkte Bewunderung ausdrückenden – Gedanken Schubarts zu J. S. Bach, nicht zuletzt auch im Hinblick auf E. T. A. Hoffmann, von zentraler publizistischer Wirkung gewesen sein, wurden sie doch mehrfach zitiert und in unterschiedlichen Zeitschriften veröffentlicht.

125 Vgl. z. B. Martin Gerbert (siehe Anm. 71).

126 E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier. III. Kreisleriana. 5. Höchst zerstreuet Gedanken*, in: ders., *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814* [wie Anm. 84], S. 62.

Achim Hofer (Landau / Pfalz)

Keine Komposition von Richard Strauss: *Der Marsch der Königin Luise* (1906)

Im Jahr 2008 erschien – zusammen mit einem *Impromptu* – als „Erstausgabe“ ein *Marsch der Königin Luise* von Richard Strauss.¹ Diese Klavierkomposition war, so der Herausgeber, „bislang unbekannt“.² An anderer Stelle wurden 2011 die Umstände zum „Luisenmarsch“ wie folgt erläutert:

„Das Autograph mit dem Titel ‚Marsch der Königin Luise‘ ist heute im Besitz des Benediktinerklosters Ettal. Alice Strauss, die Schwiegertochter des Komponisten, hatte es – zusammen mit zwei weiteren Strauss-Musikhandschriften – anlässlich der Uraufführung von ‚Des Esels Schatten‘ (TrV 294) am 7. und 14. Juni 1964 durch das Humanistische Gymnasium der Benediktinerabtei Ettal P. Dr. Stephan Schaller OSB geschenkt. Den ‚Marsch der Königin Luise‘ komponierte Strauss am 5. Januar 1906 in Berlin. Das Stück steht somit im Umfeld der Entstehung mehrerer Märsche, die er vornehmlich für seinen Dienstherrn Kaiser Wilhelm II. schrieb.“³

Unbestritten existiert ein sauber notiertes Autograph, überschrieben „Marsch der Königin Luise“ und unterschrieben mit „Richard Strauss, 5. Januar 1906 | Berlin“. Allerdings ist nur der Titel, nicht aber die Komposition von Strauss. Hierüber den Nachweis zu führen, ist nicht schwierig, wohl aber ist es nicht einfach zu klären, welche Vorlage(n) Strauss benutzt hat und warum er den Titel – zumal in den von ihm gewählten – veränderte. Ebenso stellt sich die Frage, inwieweit Strauss wenn nicht als Komponist, so doch noch als „Bearbeiter“ anerkannt werden kann.

Der Ursprung des „Marsch der Königin Luise“

Der Originalmarsch, dessen Komponist unbekannt ist, entstand knapp 100 Jahre vor Strauss' Niederschrift. Es handelt sich hierbei um die Nummer 26 der Geschwindmärsche aus der sog. „Kaiserlich Russischen Marschsammlung“ (St. Petersburg; Dalmas 1808ff.)⁴. Das Stück ist der sog. „Marsch des Sibirischen Grenadier-Regiments“. Wie kam der Marsch nach Preußen? Im Jahr 1817 inaugurierte König Friedrich Wilhelm III. die *Sammlung von Märschen für türkische Musik zum bestimmten Gebrauch der Königlich Preussischen Armée* (Berlin: Schlesinger 1817ff.). Die ersten 36 Nummern des II. Teils (Geschwindmärsche) wurden dabei eins zu eins aus der russischen Marschsammlung übernommen. Erst mit der Nr. 37, Beethovens WoO 18 als [Marsch des] *Yorkschen Corps 1813*, fanden ab 1818/19

1 Richard Strauss, *Impromptu* [und] *Marsch der Königin Luise für Klavier*, Erstausgabe, hrsg. von Christian Wolf, Mainz 2008.

2 Ebd., Vorwort.

3 Christian Wolf, „Frühe Klaviermusik von Richard Strauss: Von ungehobenen Schätzen und Entdeckungen“, in: *Akademie aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 2011, Nr. 2, S. 20–23, hier S. 23.

4 Siehe hierzu – wie auch zum Folgenden – Achim Hofer, *Die „Königlich Preussische Armeemarschsammlung“ 1817–1839* [D-B DMS 226531]. *Entstehung – Umfeld – Beschreibung* (= IGEB Reprints, hrsg. von Bernhard Habla, Bd. 5.1), Wien 2007, hier S. 7–22.

‚eigene‘ Kompositionen Aufnahme in die Sammlung. Die 36 Märsche aus Russland stellten eine Auswahl dar, denn Titel- und erste Partiturseite der Schlesinger-Ausgaben vermerkten neben der preußischen Marschnummer in Klammern jeweils die Nummer „bei der Kaiserlich Russischen Armée“. Die genannte Nr. 26 der russischen Sammlung wurde unter Beibehaltung des (übersetzten) Titels zum Königlich Preußischen Armeemarsch Nr. 14 (im II. Teil: Geschwindmärsche), kurz: AM II/14. Sein auf der 1. Partiturseite gedruckter Titel lautet: [Marsch des] *Sibirische[n] Grenadier Regiment[s]*. Auf die musikalisch völlig identischen Märsche Nr. 26 (Russland 1808) und Nr. 14 (Preußen 1817) geht Strauss’ *Marsch der Königin Luise* letztlich zurück (s. NB 1).

The image shows two musical excerpts. The top excerpt is a single-staff piece titled "N° 14. (26*) Sibirische Grenadier Regiment." in 3/4 time. It features a melodic line with various dynamics like *f*, *p*, and *f*. The bottom excerpt is a two-staff piece titled "Marsch der Königin Luise" with a "Schuell" tempo marking. It shows a more complex melodic and harmonic structure with various dynamics and articulation marks.

NB 1: oben: AM II/14 [Marsch des] *Sibirische[n] Grenadier Regiment[s]*, 1817, Partitur (Exzerpt) S. 3f., Titel und Klarinette I in C, T. 1–8⁵; unten: Strauss, *Marsch der Königin Luise*, 15.1.1906, Autograph (Ausschnitt), T. 1–8⁶

In Preußen war der Marsch um 1900 in seiner Originalfassung von 1817 (also als AM II/14) längst nicht mehr zeitgemäß. Instrumentation und Form, letztere wie sie Abbildung 2 zu entnehmen ist, entsprachen keineswegs preußisch-militärmusikalischem Standard. Zwar publizierte der Verlag Peters 1901 eine neue Version, sie war jedoch – komplett in kyrillischer Sprache gedruckt – für einen russischen Auftraggeber und hierzulande gänzlich unbekannt.⁷ Der Marsch heißt hier *Старинный маршъ Сибирскаго (нынѣ 9го) гренад. полка, _muxiü* [„Alter Marsch des Sibirischen (heute No 9) Grenadier Regiments, _langsam“] und lässt erkennen, dass man in Russland zwar die Besetzung modernisierte, hinsichtlich der Form jedoch exakt an der Originalfassung (der alten Nr. 26) festhielt. Die im genannten Titel enthaltene Angabe „*muxiü*“ (langsam) verweist darauf, dass es sich eigentlich um einen „langsamen Marsch“ handelt, dem auch üblicherweise die Taktart C entspricht. Sie findet sich auch in der ursprünglichen russischen und preußischen Version, obgleich beide dem

5 Die Partitur des gesamten Marsches ist bereits faksimiliert abgedruckt in: Achim Hofer (Hrsg.), *Die „Königlich Preussische Armeemarschsammlung“ 1817–1839* [D-B DMS 226531], Reprints, 4 Bände. Wien 2007 (= IGEB Reprints, hrsg. von Bernhard Habla, Bd. 5.2–5.5), hier Bd. 5.2, S. 99–108.

6 Abdruck, auch der Ausschnitte in NB 3 und 4, mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz. Das vollständige Faksimile ist abgedruckt in Strauss, *Impromptu [und] Marsch der Königin Luise*, S. 10.

7 Es handelt sich hierbei um eine vierbändige Partituren-Marschsammlung (Leipzig 1901–1902) für den in russischen Militärdiensten stehenden Otto Nikolai Julius Samuel von Freymann (1849–1924), die sich heute in Moskau befindet (Militärkonservatorium, Sign. [Bd. 1–4:] I/7799, I/7800, I/7801, I/7802). Die alte russische Nummer 26 erscheint hier als Nr. 138 des dritten Bandes (1901).

Teil der „Geschwindmärsche“ einverleibt wurden – in Preußen sicherlich aufgrund einer nicht hinterfragten Übernahme aus der russischen Sammlung, in Russland aus Versehen oder mit Absicht, da eine Angabe von „M.M. ♩ = 80“ (so in der russischen Peters-Ausgabe 1901) mit guten Gründen als unpassend angesehen werden könnte. Bei Strauss ist der Marsch – ohne dass er der Urheber dafür sein müsste – im Alla breve-Takt notiert, zusätzlich versehen mit der Angabe „Schnell“.

AM II/14 in neuer Fassung

Eine „Revitalisierung“ des alten AM II/14 um die Zeit, da Strauss „seinen“ Marsch niederschrieb, erfolgte durch eine „Allerhöchste Kabinetts-Ordre“ (AKO) Kaiser Wilhelms II. vom 19.12.1905:

„Ich verleihe dem Grenadier=Regiment Kronprinz (1. Ostpreußischen) Nr. 1 aus Anlaß der Feier seines 250jährigen Bestehens den sogenannten ‚De Brandenburgische Mars‘⁸ als Präsentiermarsch und den Armeemarsch II Nr. 14 als Parademarsch mit der Maßgabe, daß das Regiment bei großen Paraden allein berechtigt sein soll, diese Märsche zu spielen. Das Kriegsministerium hat hiernach das Erforderliche zu veranlassen.

Neues Palais[,] den 19. Dezember 1905.

Wilhelm.

An das Kriegsministerium.“⁹

Der preußische Kriegsminister Karl von Einem (1853–1934) verfügte entsprechend:

„Berlin[,] den 25. Juni 1906.

Vorstehende [oben zitierte] Allerhöchste Kabinetts=Ordre wird hierdurch zur Kenntnis der Armee gebracht.

Der erstgenannte Marsch [Strauss' *De Brandenburgische Mars*] führt in der Zahl der Armeemärsche die Nummer 87 unter I ‚Langsame Märsche für Infanterie‘ und die Nummer 117 unter III ‚Kavalleriemärsche‘ [...]. Dagegen erhält der zweitgenannte Marsch in der neuen Fassung die Nummer II, 237 und wird in dem Musikalienverlag ‚Dreililien‘ in Halensee bei Berlin [...] erscheinen.

v. Einem.“¹⁰

Dass die Notenausgaben der Nummer II/237 nicht mehr den alten Titel enthalten, geht aus der Verfügung nicht hervor, auch nicht aus dem *Verzeichnis der Königlich Preussischen Armeemärsche* des 1. Armeemusikinspizienten Theodor Grawert.¹¹ Allerdings gibt Grawert einen entscheidenden Hinweis auf den Bearbeiter der „neuen Fassung“, über den schließlich auch die Noten aufzufinden waren. Grawert bezeichnet AM II/14 als „Alte Fassung“ und AM II/237 als „Neue Fassung“ mit Hinweis „bearbeitet von Heinrich v. Eyken“.¹² Unter diesem

8 = Strauss TrV 214: *De Brandenburgische Mars. Präsentiermarsch. Bearbeitet von Richard Strauss* [1905]. *Für Klavier*, dass. *Für Armee Musik gesetzt von R. [Rudolf] Britzke. Für Infanterie und Kavallerie Musik*, alle Fassungen gedruckt Berlin 1906.

9 *Armee-Verordnungsblatt*, hrsg. vom Preußischen Kriegsministerium, 40. Jg., Berlin 1906, S. 229.

10 Ebd.

11 Theodor Grawert, *Verzeichnis der Königlich Preussischen Armeemärsche*, Berlin 1914.

12 Grawert, S. 27 und 60 (doppelseitige Zählung). Von hier aus dürfte die Angabe auch in Joachim Toeche-Mittlers Buch (*Armeemärsche*, II. Teil, Neckargemünd 1971, S. 74) gelangt sein. Die Noten und die Titeländerung hat Toeche-Mittler nicht gekannt, denn er schreibt zu AM II/237: „wie AM II, 14“ (ebd.). Dass AM II/237 – in der neuen Militärmusikfassung – schon „1905“ (ebd.) gespielt

Namen befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin ein *Parademarsch* als Neubearbeitung des alten Marsches des Sibirischen Grenadier-Regiments, und zwar in Ausgaben für Infanteriemusik (Partitur: Sign. DMS 13301; Stimmen: DMS O.3899), für Klavier (DMS 13302) sowie für „Cavallerie-Musik“ (nur Stimmen: DMS O.03900).¹³

Die Titelblätter der Klavierausgabe und der Infanteriemusik-Bearbeitung sind identisch, per Handschrift ist die Militärmusikfassung als solche markiert (s. Abb. 1).

18357

Parademarsch

Armeemarsch II No 14.
NEUE FASSUNG II Nr. 237.

VON
SEINER MAJESTÄT DEM KAISER UND KOENIG
DEM
GRENADIER REGIMENT „KRONPRINZ“ (1. OSTPREUSSISCHEN) Nr. 1 VERLIEHEN

BEARBEITET UND HERAUSGEGEBEN
VON
HEINRICH VAN EYKEN.

Für Infanterie-Musik
Partitur u. Stimmen..... Pz Mk. 5.- no
Jede Dublierstimme..... Pz Mk. 30 no
Für Cavallerie-Musik Stimmen..... Pz Mk. 3.- no
Für Jäger-Musik Stimmen..... Pz Mk. 3.- no
Für Klavier..... Pz Mk. 1.20 no

VERLAG DREILILIEN BERLIN
(AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN)

Abb. 1: *Parademarsch* | *Armeemarsch II No 14* | *Neue Fassung II Nr. 237*. | von | *SEINER MAJESTAET DEM KAISER UND KOENIG* | *DEM* | *GRENADIER REGIMENT „KRONPRINZ“ (1. OSTPREUSSISCHEN) NR. 1 VERLIEGEN* | *BEARBEITET UND HERAUSGEGEBEN* | *VON* | *HEINRICH VAN EYKEN*. [...] *VERLAG DREILILIEN BERLIN* [Copyright-Jahr auf 1. Notenseite: 1906]. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. D-B DMS 13301

worden sei, ist angesichts der AKO vom 19.12.1905 und der Ankündigung des Kriegsministers vom 25.6.1906, die Militärmusikfassung „wird“ [im Sinne von: „demnächst“] erscheinen, zu bezweifeln. Einen Nachweis gibt Toeche-Mittler nicht.

13 Die auf dem Titelblatt genannten Stimmen für „Jäger-Musik“ konnten nicht nachgewiesen werden.

Der Originaltitel ist hier nicht genannt. Als neue Bezeichnung fungiert die durch Kaiser Wilhelm II. bestimmte Funktion des Marsches („Parademarsch“), was streng genommen kein Titel ist, denn Parademärsche (mit sehr unterschiedlichen Titeln) gab und gibt es viele. Individualität gewinnt ein Parademarsch nur durch die Zuweisung an ein bestimmtes Regiment. Zumindest zeitweilig war die Titelvergabe ambivalent: Auf dem Titelblatt der van Eyken'schen Bearbeitung (Abb. 1) ist der Hinweis „Neue Fassung II Nr. 237“ gegenüber der Angabe „Armeemarsch II No 14“ deutlich hervorgehoben. Dagegen steht auf der ersten Notenseite der Klavier- und Infanteriemusik-Bearbeitung lediglich: „Parademarsch | Armeemarsch II No. 14.“ Hofmeisters *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* vom September 1906 – es ist hier die Erstanzeige für die Klavierausgabe – listet ihn unter dem Namen van Eykens als „Parademarsch. Armeemarsch II No. 14. (Neue Fassung II No. 237)“¹⁴. Die Bearbeitung für Militärmusik ist im Hofmeister-Verzeichnis des Jahres 1906 nicht enthalten (auch nicht im Jahrgang 1907), sie findet sich jedoch mit Datum vom 14.9.1906 im *Catalogue of Copyright Entries*, hier allerdings ohne irgendeinen Hinweis auf AM II/237.¹⁵ Wie der grafischen Gestaltung des Titelblatts zu entnehmen ist (Abb. 1), war bedeutsam, dass hier ein *Parademarsch*, dessen alter Titel zunächst keine Rolle mehr spielte, „von seiner Majestät dem Kaiser und Koenig“ einem Regiment verliehen worden war. Der Originaltitel war gewissermaßen für die van Eykensche Bearbeitung außer Kraft gesetzt (und lediglich qua Angabe AM II/14 indirekt noch existent). Aber schon das o. g. Grawert-Verzeichnis von 1914 nennt sowohl AM/14 als auch die van Eyken-Bearbeitung AM II/237 unter dem Titel „Marsch des Sibirischen Grenadier-Regiments“.¹⁶ Letztlich hat sich dieser originale Titel bis heute gehalten.¹⁷ Und während eine Verbindung zu ihm in dem van Eyken'schen *Parademarsch* durch den Bezug auf AM II/14 noch gegeben war, kappt Richard Strauss jegliche Bezüge zu Vorhandenem und verleiht „seinem“ Marsch einen völlig neuen Titel.

Heinrich van Eyken und sein Umfeld

Dass die Bearbeitung von AM II/14 zu AM II/237 van Eyken zufiel, wäre ohne den o. g. Hinweis Grawerts nicht zu erwarten gewesen.¹⁸ Heinrich Robert van Eycken (1861–1908),

14 *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*, Leipzig (Hofmeister) 1906, Nr. 9, September, S. 431.

15 *Catalogue of Copyright Entries, Part 3: Musical Compositions*, Vol. 1, July–December 1906, Washington 1906, S. 259.

16 Grawert, S. 27 und 60 (doppelseitige Zählung).

17 Siehe *Deutsche Armeemärsche*. Bearbeitet von Theodor Grawert, Oskar Hackenberger und Hermann Schmidt. Neu bearbeitet von Friedrich Deisenroth, Particell, Bd. II, Wiesbaden 1970, S. 14f.: *Marsch des Sibirischen Grenadier-Regiments*. Ein Vergleich dieser Fassung mit dem ursprünglichen AM II/14 vom Verf. in *Studien zur Geschichte des Militärmarsches* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 24), Tutzing 1988, Bd. II, S. 647–651.

18 Das ausführliche Werkverzeichnis, mit dem Rudolf Breithaupt seinen langen Nachruf beschließt und das fast nur Lieder enthält, erwähnt davon nichts (eine Bearbeitung Schubert'scher Lieder wird allerdings genannt). Siehe Rudolf M. Breithaupt, „Heinrich van Eyken († 28. August 1908)“, in: *Die Musik* 8, 1908/1909, Heft 3, Erstes Novemberheft, S. 161–167. Gleiches gilt auch für die einzige ausführlichere Porträtierung van Eykens jüngerer Datums: Joachim Dorfmueller, „Heinrich Robert van Eyken (1861–1908). Eine Würdigung des Wuppertaler Liederkomponisten aus Anlaß seines 75. Todestages am 28.8.1983“, in: *Bergische Blätter* 5, 1983, Heft 5, S. 16. Siehe auch ders., *Wuppertaler Komponisten* (= Beiträge zur Geschichte und Heimatkunde des Wuppertals 33), Wuppertal 1986, S. 17.

ein Schüler Heinrich von Herzogenbergs, war von 1902 bis Januar 1907 Lehrer für Musiktheorie und Komposition an der Berliner Musikhochschule. Dass ausgerechnet er den alten Marsch bearbeitet hat, verwundert insofern, als dass er vorrangig als Liederkomponist und Verfasser einer Harmonielehre in Erscheinung getreten ist, darüber hinaus bislang keinerlei kompositorische Ambitionen militärmusikalischer Art nachweisbar waren und es im militärmusikalischen Umfeld – auch innerhalb der Hochschule – genug Musiker gegeben hätte, die dafür eigentlich prädestiniert gewesen wären. Denn die Ausbildung von Militärmusikern an der Berliner Musikhochschule besaß unter Wilhelm II., der sich auch persönlich für militärmusikalische Belange einsetzte, einen sehr hohen Stellenwert.¹⁹ Berührungängste mit einer augenscheinlich minderwertigen Musiksparte musste van Eyken nicht haben: „Dem gleichermaßen volkstümlichen wie kaisertreuen Genre der Militärmusik gab die Berliner Hochschule die künstlerischen Weihen.“²⁰ Die Musikinspizienten selbst lehrten dort als Professoren: Gustav Roßberg (1838–1910) und Theodor Grawert (1858–1927).²¹ Verbindungen von Lehrkörper, Hochschulleitung und Armeemusikspitze gab es nicht nur strukturell. Die *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung* berichtete anlässlich des 50-jährigen Dienstjubiläums von Roßberg, an der auch Grawert teilnahm, im Oktober 1906: „Professor Dr. [Joseph] J o a c h i m, der fünfundsiebzigjährige und doch schier ewig junge Direktor der königl. akademischen Hochschule für Musik, hatte es sich nicht nehmen lassen, den Jubilar, seinen geschätzten Kollegen und langjährigen Freund persönlich zu seinem Ehrenfeste zu geleiten.“²²

In dem hier relevanten Jahr 1906, in dem die van Eyken'schen Bearbeitungen des AM II/14 erschienen, gab es direkte Kontakte van Eykens zu Armeemusikinspizient Roßberg und zum Kaiser. In der Personalakte H. van Eykens im Archiv der Berliner UdK²³ findet sich ein Entschuldigungsschreiben des Hochschullehrers vom 27.3.1906, in dem es heißt: „Gelegentlich einer Musikprobe vor Seiner Majestät dem Kaiser, erfuhr ich zu meiner peinlichen Ueberraschung von Herrn Prof. Rossberg, dass die Prüfungen nicht, wie üblich zum 1. April, sondern heute schon begonnen haben.“²⁴ Obgleich über die erwähnte „Musikprobe“ nichts bekannt ist, legt die Anwesenheit Roßbergs nahe, dass es sich um Militärmusik handelte.

19 Siehe Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preussisches Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33* (= Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte. Herausgegeben von Rüdiger Bruch und Eckart Henning, Bd. 8), Stuttgart 2004, S. 172–178.

20 Ebd., S. 173.

21 Roßberg bekleidete das Amt des (1.) Musikinspizienten bis 1.10.1908. 1906 wurde die Stelle eines 2. Musikinspizienten eingerichtet, die ab Oktober dieses Jahres Grawert innehatte, bis er im Oktober 1908 Roßberg als 1. Musikinspizient ablöste (*Deutsche Militär-Musiker-Zeitung* 30, 1908, Nr. 41 vom 9.10.1908, S. 575). Seine Lehrtätigkeit an der Musikhochschule begann Grawert schon am 1.6.1906 (ebd. 28, 1906, Nr. 26 vom 29.6.1906, S. 349).

22 „Das Jubiläumssessen am 23. Oktober 1906“, in: *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung* 28, 1906, Nr. 43 vom 26.10.1906, S. 627; Sperrung im Original.

23 Frau Claudia Terne M. A., Berlin, sei herzlich für ihre umfanglichen Recherche-Hilfen gedankt.

24 Archiv der UdK, Sign. 1/47 (Personalakte van H. van Eyken), Bl. 48, 23.3.1906. Zwei Monate später erhielt van Eyken vom Kaiser ein „Gnadengeschenk von 3000 M“ als Anerkennung für seine Mitarbeit an der von Liliencron herausgegebenen Chorordnung (Schreiben vom 23.5.1906 von Minister Konrad von Studt an van Eyken, in: ebd., Bl. 55).

Van Eykens Beziehung zu Strauss war von Wertschätzung geprägt. Rudolf Breithaupt schreibt in seinem Nachruf 1908, van Eyken „bewunderte Richard Strauß“.²⁵ Angeblich musste van Eyken die Musikhochschule verlassen, weil er einer Schülerin die Partitur von Richard Strauss' *Salome* ausgeliehen hatte und nach harten Auseinandersetzungen mit Max Bruch, dem Vorsteher der Kompositionsabteilung, schließlich aufgab.²⁶ (Der „Protektion Kaiser Wilhelms II.“, die – Dietmar Schenk zufolge – van Eyken aufgrund seiner Mitarbeit an der von Rochus von Liliencron herausgegebenen Chorordnung besaß, ist es „möglicherweise zu verdanken, dass van Eyken überhaupt an der Hochschule angestellt wurde“.²⁷) Dass es direkte persönliche Kontakte zwischen Strauss und van Eyken gab, die vielleicht so etwas wie ein „missing link“ zwischen dem „Luisenmarsch“ und AM II/237 hätten sein können, war nicht zu verifizieren. Ein Bindeglied könnte der Musikinspizient Grawert sein: Er, der bereits ab Juni 1906 an der Musikhochschule lehrte²⁸, nennt van Eyken in seinem o. g. Verzeichnis als Bearbeiter von AM II/14 und er kannte Richard Strauss persönlich (wenn auch nicht ersichtlich ist, ob dies schon 1906 der Fall war). In einem Brief an den Leipziger Verlag Peters schrieb Strauss am 23.4.1907 im Zusammenhang mit den Märschen op. 57: „Der Königliche Musikinspizient Grawert war heute bei mir und wird sich mit Ihnen über die Arrangements meiner Märsche in Verbindung setzen. Ich wäre Ihnen zu Dank verpflichtet, wenn Sie die Ausgabe für Militärmusik, bevor Sie sie drucken lassen, zuerst ihm zur Prüfung vorlegen würden, damit sie für den militärischen Dienst brauchbar werde. Am allerbesten wäre es allerdings, wenn Sie das Arrangement für Militärmusik gleich ihm direkt übertragen würden. Wir hätten dann vielleicht die Garantie, dass die Märsche richtig gesetzt und baldigst bei der Armee eingeführt werden.“²⁹ (Dieses Zitat zeigt im Übrigen, dass Strauss wohl Wünsche äußerte im Hinblick auf die Militärmusikbearbeitung seiner Märsche; das letzte Wort behielt jedoch – zumindest in diesem Fall – der Verlag, der gegen Grawert, für den er keine Sympathien hegte [„dieser Herr“], den Musikdirektor Julius Hermann Matthey durchsetzte.)³⁰

25 Breithaupt, S. 165.

26 Vgl. Schenk, S. 51f. Die Hochschulleitung war „gegenüber einem kompositorischen Abweicher zu keiner Toleranz fähig“ (ebd., S. 51). – Bei Friedrich Schmidt-Ott, auf den sich Schenk bezieht, heißt es: „Neueren Bestrebungen stand die Mehrzahl des Lehrerkollegiums ablehnend gegenüber. So mußte auf Drängen von Bruch der tüchtige Dozent van Eyken aus der Anstalt weichen, weil er einer Schülerin die Partitur von Strauß' ‚Salome‘ geliehen hatte.“ Friedrich Schmidt-Ott, *Erlebtes und Erstrebtes 1860–1950*, Wiesbaden 1952, S. 87. Die Akte van Eykens im Archiv der UdK Berlin lässt allerdings den Schluss zu, dass er, der ohnehin gesundheitlich angeschlagen war, von Max Bruch regelrecht rausgemobbt worden ist.

27 Schenk, S. 51.

28 Im Gespräch – auch für den Posten des 2. Musikinspizienten – war Grawert bereits im Januar 1905. Siehe *Die Musik* 4, 1904/1905, Heft 8, Zweites Januarheft, S. 143 (Rubrik „Umschau“).

29 Staatsarchiv Leipzig, Bestand 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 78 (maschinenschriftlich; Sperrung im Original; die Wörter „Grawert“ und „gesetzt“ mit handschriftlichen Korrekturen). Für vielfältige Unterstützung danke ich Frau Dr. Thekla Kluttig vom Staatsarchiv Leipzig. Zum Bestand 21070 C. F. Peters siehe auch dies., „Nur Briefe berühmter Komponisten? Archivgut von Leipziger Musikverlagen als Quelle für die Musikwissenschaften“, in: *Die Musikforschung* 66, 2013, Heft 4, S. 391–407, hier S. 401–407. – Den Hinweis auf den Verbleib der Strauss-Briefe verdanke ich Walter Werbeck, Greifswald; siehe auch ders.: „Einführung“, in: *Richard Strauss. Sonstige Orchesterwerke I* (= Richard Strauss Edition, Bd. 24), Wien 1999, S. VII–XI.

30 Staatsarchiv Leipzig, Bestand 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 5033, Bl. 613f. (Brief von C. F. Peters vom 27.4.1907 an Strauss) in Verbindung mit dem tatsächlich erschienenen Druck.

Trotz Grawerts Stellung „zwischen“ Strauss und van Eyken und trotz der direkten Begegnungen van Eykens mit Roßberg und dem Kaiser 1906: Warum die Bearbeitung von AM II/14 letztlich van Eyken zufiel, konnte nicht geklärt werden.

Ebenso unklar und irritierend ist auch die Erscheinungszeit der van Eyken'schen Fassung von AM II/14 als AM II/237 und des Strauss'schen *Marsch der Königin Luise*. Im Druck erschien der Parademarsch van Eykens erst sieben bis acht Monate nach Strauss' Datierung seines Autographs. Gleichwohl mag van Eykens Fassung – ob die für Klavier oder Militärmusik – zu diesem Zeitpunkt bereits in Arbeit gewesen sein, zumal die AKO des Kaisers vom 19.12.1905 datiert (nach der allerdings 17 Tage später Strauss „seinen“ Marsch niederschrieb).³¹ Jedenfalls vermag die zeitliche Disposition nicht zu klären, ob sich Strauss (wenn überhaupt) oder van Eyken zuerst mit der historischen Fassung beschäftigt hat. Als gesichert kann allerdings gelten, dass nicht beide Komponisten die originale Fassung des AM II/14 getrennt voneinander benutzen; dazu sind die Übereinstimmungen zwischen ihren Bearbeitungs-Versionen und ihr gemeinsamer Abstand zur historischen Fassung doch zu groß.

Zur musikalischen Faktur von Original, Strauss- und van Eyken-Fassung

Der 1817 aus Russland übernommene AM II/14 weist eine Form auf, die – wie viele andere der Zeit – im Vergleich zu Märschen des späteren 19. Jahrhunderts noch relativ frei gehalten ist: vier Teile mit je 8, 34, 8 und 13 Takten, wobei sich – die Teile übergreifend – T. 1–14 und 43–56 entsprechen (s. Abb. 2). Typisch für die noch nicht gänzlich standardisierte Marschform sind Abschnitte außerhalb 4- und 8-taktiger Längen, so von T. 16–26, 38–42 und 58–63, wobei es sich v. a. um ausgedehnte Schlussgestaltungen handelt.

Demgegenüber hat van Eyken diesen Marsch nicht nur neu instrumentiert, sondern auch formal in ein zu seiner Zeit standardisiertes Schema gepresst: zwei Teile mit Trio und anschließender Reprise der ersten beiden Teile.³² Nicht ein einziger Teil oder Abschnitt liegt außerhalb 4- oder 8-taktiger Längen. Diese „Geradlinigkeit“ ist dem Original weitgehend fremd. Abbildung 2 ist zu entnehmen, welche Entsprechungen auf der Makro- und Mikroebene zwischen Original und Bearbeitung bestehen. Van Eykens Bearbeitung enthält nichts, was nicht im Original schon vorhanden war. In der Tendenz wurde sie auf die 4- oder 8-taktigen Abschnitte des Originals zurechtgestutzt; anderes blieb ungenutzt, es war vor dem Hintergrund eines etablierten Standards – wenn man so will – nicht brauchbar. Dies bewirkt zumindest an einer Stelle eine gravierende musikalische Entstellung, die gleichermaßen bei Strauss anzutreffen ist (s. NB 2).

Die Takte 30–33 von AM II/14 entsprechen bei van Eyken T. 25–28 und bei Strauss T. 23–26, bei beiden also dem Beginn des Trios, das jeweils unvermittelt einsetzt. Im Original, in dem es kein Trio gibt, fungieren diese Takte aber im Verbund mit dem vorausgehenden „Solo“ der Takte 26–29 (s. NB 2), die bei Strauss und van Eyken völlig entfallen.

31 Ohne Spekulationen überdimensionieren zu wollen: Es scheint nicht ausgeschlossen, dass Strauss ebenfalls vorgesehen war für die Bearbeitung von AM II/14, die vom Kaiser in einem Atemzug mit *De Brandenburgische Mars* genannt wurde. Von letzterem ist bekannt, dass Strauss ihn 1905 für Klavier „bearbeitet“ hat (so auch die Angabe auf dem Druck); die Militärmusikfassungen hingegen wurden nie von Strauss selbst erstellt.

32 Die Struktur von van Eykens Klavier-Fassung weicht augenscheinlich des Notenbildes von der Militärmusik-Fassung ab: || 1 – 8 :|| 9 – 24 :|| 25 – 48 :|| 49 – 64 [= T. 9–24] :||, im realen Erklingen folgt sie dieser jedoch genau.

Die formale Ähnlichkeit des Strauss'schen *Marsch der Königin Luise* mit der Bearbeitung des AM II/14 durch van Eyken sowie die Differenz beider vom Original fällt schon optisch ins Auge (s. Abb. 2).³³ Auch Strauss' Marsch enthält eigentlich nichts, was nicht im AM II/14 schon vorhanden ist. Unterschiede zwischen der Strauss'schen und der van Eyken'schen Fassung sind der Abbildung 2 selbst zu entnehmen. Mit Bezug darauf sei jedoch auf drei Besonderheiten hingewiesen:

1. Den acht (4 + 4) Takten 17–20 und 21–24 bei van Eyken entsprechen bei Strauss die Takte 13–16 und 19–22, eingeschoben sind dazwischen die zwei Takte 11–12 aus dem Abschnitt 9–12, nun allerdings – statt C7 – mit einem kleinen Ausflug in die Subdominante. Aus acht werden somit zehn Takte (4 + 2 + 4), will heißen: Formal „hält“ sich Strauss hier nicht an das, was die Marschform eigentlich von ihm erwartet.
2. Sodann erweitert er den bei van Eyken „Trio“ genannten Teil (T. 25–32, wiederholt in T. 33–40, bei Strauss ohne Wiederholung) um zwei Takte (T. 31–32). Deren Funktion ist, die Überleitung zur Reprise zu verlängern, was an das Original erinnert, bei dem die Rück- bzw. Überleitung zum Beginn des Marsches sogar fünf Takte einnimmt (T. 38–42, s. NB 3).

The image shows a musical score with three staves: Oboe, Corni di Bassetti, and Flauti 8. and 1. The top part shows the original score with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom part shows a revised version with a key signature of two flats and a common time signature. The revised version includes dynamic markings: *p*, *cresc.*, and *f*. The revised version also includes a section marked "Marsch da capo dal Ø sin al Fine".

NB 3: oben: AM II/14 [Marsch des] *Sibirische[n] Grenadier Regiment[s]*, 1817, Partitur (Exzerpt) S. 7f., T. 38–42; unten: Strauss, *Marsch der Königin Luise*, T. 31–32

Takt 31, der so nicht bei van Eyken auftaucht, ist das einzige Indiz dafür, dass Strauss die Originalfassung von 1817 gekannt haben könnte.

3. Eine melodische Variante im Vergleich zum Original und zur Bearbeitung van Eykens enthalten die Takte 19 und 20 bei Strauss (s. NB 4):

³³ Lässt man außer Acht, dass bei van Eyken die Takte 33–40 lediglich eine Wiederholung der Takte 25–32 sind, kommen beide Fassungen genau auf 32 Takte – wenngleich auch die Binnenstruktur nicht identisch ist.

NB 4: oben: van Eyken, *Parademarsch*, Klavierbearbeitung, D–B DMS 13302, T. 20–24 (rechte Hand); unten: Strauss, *Marsch der Königin Luise* für Klavier, T. 18–22 (rechte Hand)

Statt der Viertelnoten-Abwärtsfigur $c^{\flat}-b^{\flat}-a^{\flat}-g^{\flat}-f^{\flat}$ (van Eyken T. 21–23 [analog im Original]) notiert Strauss $b^{\flat}-a^{\flat}-g^{\flat}-b^{\flat}-f^{\flat}$. Es kann nur spekuliert werden, ob dies (1) eine bewusste Abweichung von der schließenden Phrase $g^{\flat}-f^{\flat}-e^{\flat}-d^{\flat}-c^{\flat}$ in T. 5–8 ist (s. NB 1; hier stimmen alle Fassungen überein), (2) eine Abgrenzung vom Original bzw. von der van Eyken'schen Bearbeitung oder (3) schlicht ein „Fehler“. Letzterer könnte dadurch zustande gekommen sein, dass Strauss in T. 19 irrtümlich mit b^{\flat} statt c^{\flat} begann, das saubere Notenbild jedoch nicht durch Korrekturen beeinträchtigen wollte und deshalb in T. 20 durch einen Schlenker aufwärts zum b^{\flat} die Phrase zwar nicht analog T. 5–6 (s. NB 1), aber doch recht elegant zu Ende führte.

Dass die Fassungen von Strauss und van Eyken unabhängig voneinander entstanden sind, kann ausgeschlossen werden, weil es Abweichungen vom Original gibt, die beide verbindet: aus der Taktart C wird Alla breve, beide lassen gleiche Teile des Originals aus, beide beschneiden – wie oben erwähnt – die „Einbettung“ des Trios (das bei van Eyken so bezeichnet, bei Strauss aber de facto vorhanden ist), und schließlich findet sich bei van Eyken und Strauss in T. 2 und 4 sowie in T. 10 und 14 jeweils ein Schleifer (s. NB 1), den das Original entbehrt.

Wenn Strauss und van Eyken ihre Fassungen also offensichtlich nicht unabhängig voneinander angefertigt haben und nur einer von beiden das Original zugrunde legte, dann muss dies für van Eyken gelten. Seine Version ist ja auch ausdrücklich eine Neubearbeitung des alten AM II/14. Strauss gibt keine Hinweise auf irgendeine Vorlage, und wenn es auch keineswegs ausgeschlossen ist, dass er die Originalfassung kannte, so deuten die Parallelen mit der van Eyken'schen Fassung doch eher darauf hin, dass er diese – zumindest auch – benutzte, selbst wenn derzeit nicht erklärt werden kann, wie dies am 5.1.1906 bereits möglich gewesen sein sollte. Würde man jedoch unterstellen, Strauss habe sich einzig auf den alten AM II/14 gestützt, blieben die Übereinstimmungen mit van Eyken ein Rätsel, denn es ist ausgeschlossen, dass dessen Bearbeitung allein auf Strauss' „Luisen-Marsch“ zurückgeführt werden kann. Und um die letzte aller Möglichkeiten auszuschöpfen: Falls van Eyken – unter welchen Umständen auch immer – Strauss' *Marsch der Königin Luise* gekannt und er dadurch Anregungen für seine Bearbeitung des AM II/14 erhalten hat (z. B. hinsichtlich der Schleifer oder der Separierung eines Abschnitts, den er dann „Trio“ nannte), dann hätte Strauss indirekt auch seinen Anteil an der Bearbeitung von AM II/237.

Unabhängig davon steht zweifelsfrei fest, dass Strauss nicht der Urheber des am 5.1.1906 von ihm niedergeschriebenen Marsches ist, wohl aber der des Titels. Warum er ihn – abgesehen davon, dass er überhaupt den Titel austauschte – *Marsch der Königin Luise* nannte, bleibt rätselhaft, auch wenn es Bezüge gibt zu dem Regiment, an das der Kaiser am 19.12.1905

AM II/14 verliehen hat (s. o.). So wurde Königin Luises (1776–1810) Stiefbruder Prinz Karl von Mecklenburg-Strelitz (1785–1837) am 21.10.1813 Chef des Regiments.³⁴ Und an einer Feier am 24.9.1809 in Königsberg zur Einweihung zweier Gedenktafeln u.a. zur Erinnerung an die 1806/07 gefallenen Offiziere nahmen auch Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise teil.³⁵ Letztlich sind dies aber recht vage Bezüge, die Strauss zudem gekannt haben müsste, wenn sie bei seiner Titelvergabe eine Rolle gespielt haben.

Unter Berücksichtigung relativ marginaler Eigenheiten könnte man Strauss als einen Bearbeiter ansehen, obgleich weite Teile, insbesondere der erste, eine reine Transkription der originalen Melodie für Klavier darstellen. Gleichwohl erweckt das Autograph – zumal mit bis dahin unbekanntem Titel – den Eindruck, als handele es sich um eine neue Komposition. Unter dem Originaltitel wäre dieser Marsch möglicherweise viel früher als nicht von Strauss stammend erkannt worden. Vielleicht war der *Marsch der Königin Luise* als Autograph ein nicht zur Publikation bestimmtes persönliches Geschenk³⁶, das zu rechtfertigen schien, es hier nicht so genau zu nehmen. Schließlich ist der wahre Sachverhalt erst durch die späte Publikation des Marsches ans Licht gekommen.³⁷

34 A.C. [Alexander Carl] von der Oelsnitz, *Geschichte des Königlich Preussischen Ersten Infanterie-Regiments seit seiner Stiftung im Jahre 1619 bis zur Gegenwart*, Berlin 1855, S. 738f. – Dem Direktor des Geheimen Staatsarchivs Preussischer Kulturbesitz, Herrn Prof. Dr. Jürgen Kloosterhuis, danke ich für die Hinweise auf Oelsnitz.

35 Ebd., S. 622.

36 Ähnlich dem für seinen Freund Wilhelm Levin an Silvester 1903 geschriebenen „Skatkanon“, der keine Opusnummer erhielt und ebenfalls nicht gedruckt wurde. Siehe Rainer Cadenbach, „Schlussstriche in Charlottenburg – die ‚Berliner Kompositionen‘“, in: Konstantin Restle / Dietmar Schenk (Hrsg.), *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, Berlin 2001, S. 6–11, hier S. 8.

37 Angesichts des bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstandenen, originalen Militärmarsches entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, wenn es zu dem (vermeintlich) von Strauss komponierten *Marsch der Königin Luise* heißt, eine Fassung für Militärmusik sei „wohl nie hergestellt worden“. Dietrich Kröncke, *Neues von Richard Strauss. Eine selektive Biographie*, Tutzing 2011, S. 41.

Hans Joachim Marx (Hamburg)

„... ein jüngerer Gelehrter von Rang“ Leo Schrades frühe Jahre bis zur Emigration in die USA (1938)

Nach seinem frühen Tod am 21. September 1964 ist Leo Schrade, der viele Jahre lang an der Yale University, später an der Universität in Basel Musikgeschichte lehrte, in der internationalen Fachpresse mehrfach gewürdigt worden. Musikwissenschaftliche Periodika in der Schweiz, in Deutschland, Frankreich und in den USA brachten Nachrufe, in denen das wissenschaftliche Werk des gerade erst sechzigjährigen Gelehrten in seiner Bedeutung für das Fach und darüber hinaus ausführlich beschrieben wird.¹ Biografisch beschränken sich die Würdigungen aber auf knappe Angaben zu Schrades Studienzeit und zu den Jahren als Privatdozent in Königsberg und Bonn. In der gleichsam „offiziellen Vita“ heißt es nur etwas euphemistisch: „1937 verließ er Deutschland, um einem Ruf an die Yale University zu New Haven in den Vereinigten Staaten von Nordamerika zu folgen.“² Von seiner Laufbahn als Universitätslehrer, die 1929 mit seiner Habilitation so verheißungsvoll begann und 1937 abrupt durch den Rassenwahn der Nationalsozialisten abgebrochen wurde, ist in keinem der Nachrufe die Rede. Die 50. Wiederkehr seines Todestages möge daher Anlass sein, nach Schrades wissenschaftlichem Werdegang zu fragen, der für die Entwicklung des Faches zwischen den beiden Weltkriegen in mancher Hinsicht symptomatisch ist. Doch sei zunächst etwas ausführlicher der Anfang seiner Studien skizziert.

Leo Franz Schrade, so sein vollständiger Taufname, wurde am 12. Dezember 1903 im ostpreußischen Allenstein als Sohn des Lehrers Franz Schrade und dessen Ehefrau Margarethe geb. Hoppe geboren.³ Das südlich von Königsberg gelegene Allenstein hatte zu dieser Zeit etwa 25.000 meist katholische Einwohner, weshalb auch Schrade, trotz des evangelischen Bekenntnisses seiner Mutter, römisch-katholisch getauft wurde.⁴ Nach dem Besuch der Volksschule und des humanistischen Gymnasiums, des ersten nichtkonfessionellen Gymnasiums in Allenstein, legte er am 12. September 1923 die Reifeprüfung ab.

- 1 Vgl. u. a. *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1964), S. 161f. (Kurt von Fischer), *Colloques internationaux du CNRS*, Paris 1964, S. 511f. (Jean Jacquot), *Die Musikforschung* 18 (1965), S. 121–126 (Ernst Lichtenhahn), *Melos* 31 (1964), S. 351 (Hans Oesch), *Acta Musicologica* 36 (1964), S. 187 f. (Kurt von Fischer) und *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 3f. (William Waite). Die von Paul Sacher, Rudolf Stamm, Ernst Lichtenhahn und Arnold Schmitz am 13. Dezember 1965 an Leo Schrades einundsechzigstem Geburtstag in der Aula der Universität Basel gehaltenen Gedenkrede sind in dem Bändchen *Leo Schrade in memoriam*, Bern/München 1966, veröffentlicht worden.
- 2 Zit. nach *Leo Schrade. De Scientia Musicae Studia atque Orationes. Zum Gedächtnis des Verfassers herausgegeben im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel, von Ernst Lichtenhahn*, Bern/Stuttgart 1967, hier S. 13. Auch in den autobiografischen Personenartikeln in *MGG1*, Bd. 12 (1965), Sp. 62/63 und *MGG2*, Personenteil, Bd. 15 (2006), Sp. 24–26 (ergänzt von E. Lichtenhahn) ist nur cursorisch die Rede von der Zeit vor 1938.
- 3 Die Daten gehen auf den von Schrade selbst ausgefüllten Personalbogen des ehemaligen Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung zurück, der heute im Bundesarchiv in Berlin unter der Signatur R 4901/13276 (olim Sch.199) liegt. Eine Kopie der Akte verdanke ich Herrn Sven Devantier in Berlin.
- 4 Auch später hat Schrade stets „röm. kath.“ als Konfession angegeben, was 1938 bei seiner Emigration in die USA keine geringe Rolle spielen sollte.

Als Studienort wählte Leo Schrade die Universität Heidelberg, an der sein Bruder Hubert Schrade (1900–1967) bereits 1922 in Germanistik promoviert worden war. (1926 im Fach Kunstgeschichte habilitiert, lehrte Hubert Schrade bis zu seiner Berufung nach Hamburg im Jahre 1940 in Heidelberg als Professor.⁵) Die Heidelberger Universität war nach dem Ersten Weltkrieg eine der beliebtesten Universitäten des Deutschen Reiches, zumal die Professoren der Philosophischen Fakultät dem Bedürfnis der Studierenden nach geistiger Neuorientierung mit einer wertorientierten Geisteswissenschaft entgegenkamen. Schrade immatrikulierte sich für das Wintersemester 1923/24 und das Sommersemester 1924, aber nicht, wie man annehmen könnte, für Musikwissenschaft als Hauptfach, sondern für Nationalökonomie mit dem Nebenfach Musikwissenschaft (im Immatrikulationsverzeichnis wird er als „stud. rer. pol.“ geführt⁶). Die Wahl der Volkswirtschaft als Hauptfach dürfte zunächst auf eine gewisse Unschlüssigkeit hinsichtlich der Fächerwahl zurückzuführen sein, zumal Schrade gewusst haben muss, dass das Fach Musikwissenschaft nach dem Weggang Theodor Kroyers nach Leipzig erst im Sommersemester 1924 von dem Privatdozenten Hermann Halbig vertreten wurde.⁷ Halbig hielt in diesem Semester eine Vorlesung („Einführung in die Musikgeschichte“) und eine Übung („Paläographie – Lautentabulaturen“) ab⁸ – Themen, die Schrade zu seinen ersten Schriften und Editionen anregten. Ergänzend hierzu belegte er musiktheoretische Seminare (Kontrapunkt, Harmonielehre, Modulationslehre) und musikpraktische Übungen (Akademischer Gesangverein) bei dem Universitätsmusikdirektor Hermann Meinhard Poppen.⁹ Dem ausführlichen „Lebenslauf“ nach, den Schrade 1937 im Zusammenhang mit seiner Suche nach einer Anstellung im Ausland verfasst hat, hörte er in Heidelberg auch „Vorlesungen und Uebungen bei den Herren Professoren Jaspers, Gundolf, Weber, C. Neumann und Halbig“.¹⁰ Wichtiger als die musikwissenschaftlichen Propädeutika waren für ihn offensichtlich die Vorlesungen und Übungen des Philosophen Karl Jaspers (1883–1969), des Germanisten Friedrich Gundolf (1880–1931), des Natio-

- 5 Über die Lebensdaten von Hubert Schrade vgl. Dagmar Drüll, *Heidelberger Gelehrtenlexikon 1803–1932*, Berlin usw. 1986, S. 244/245. Zu dessen Karriere im „Dritten Reich“ vgl. insbesondere Dietrich Schubert, „Hubert Schrade – oder: der stramme Nazist“ in: Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald, *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin 2008, S. 71–83. Abgesehen von einigen Hinweisen in frühen Aufsätzen auf die Arbeiten seines Bruders (vgl. etwa „Die Darstellung der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny“ [1929], wiederabgedruckt in *Leo Schrade. De Scientia Musicae Studia atque Orationes* 1967, hier S. 148/149) hat sich Leo Schrade später nie über seinen Bruder geäußert, auch nicht in Seminaren oder in kleineren privaten Kreisen.
- 6 Universitätsarchiv Heidelberg (UHA), StA, Schrade, Leo.
- 7 Hermann Halbig (1890–1942) habilitierte sich erst 1924 mit einer (bislang ungedruckten) Arbeit über die „Geschichte des Kammertons“. Vgl. *Riemann Musik Lexikon*, Personenteil A-K, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Mainz 1959, S. 720.
- 8 Angaben nach dem *Verzeichnis der Vorlesungen sowie der Dozenten, Behörden und Institute der Badischen Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg Winter-Halbjahr 1923/24 und Sommer-Halbjahr 1924* (Digitalisat: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de>).
- 9 Zu Hermann Meinhard Poppen (1885–1956) vgl. Drüll, *Heidelberger Gelehrtenlexikon 1803–1932*, S. 207. In wieweit die Übungen im Konservatorium in Mannheim stattfanden, worauf Schrade in seinen autobiografischen Lexikonartikeln hinweist, konnte nicht geklärt werden.
- 10 Der maschinenschriftliche „Lebenslauf“ ist in der Akte „Schrade, Leo“ des Emergency Committee in Aid for Displaced Foreign Scholars enthalten, die in der New Yorker Public Library (NYPL) unter der Signatur Box 113, fol 37 verwahrt wird. Für die Überlassung einer Kopie der Akte (75 Seiten) sei Lea Jordan von der Manuscripts and Archives Division der NYPL herzlich gedankt. Ein Hinweis hierauf auch in Horst Weber et al. (Hrsg.), *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933–1950 / Sources relating to the history of émigré musicians 1933–1950*, Bd. 2: New York/Berlin 2005, S. 264/265.

nalökonomien Alfred Weber (1868–1958) und des Kunsthistorikers Carl Neumann (1860–1934). Vor allem die Vorlesungen von Gundolf, des Protagonisten des Heidelberger Kreises um den Dichter Stefan George, scheinen für künstlerisch wie wissenschaftlich interessierte Studenten (außer Schrade hörten auch Paul Oskar Kristeller und Richard Alewyn das Kolleg) eine Art „Offenbarung“ gewesen zu sein.¹¹ Gundolf las im Wintersemester 1923/24 über „Reformation und Humanismus“ und hielt eine „Übung über deutsche Schriftsteller des 17. Jahrhunderts“ ab; im Sommersemester 1924 hielt er eine vierstündige Vorlesung über „Deutsche Literatur im 17. Jahrhundert“,¹² die Schrade offenbar zu dem Aufsatz „Der Königsberger Dichterkreis. Heinrich Albert – ‚Arien‘“ anregte, der 1925 in der *Königsberger Hartungschen Zeitung* erschien.¹³ Der Publizist Friedrich Sieburg schwärmt in seinen „Erinnerungen“ geradezu von den Vorlesungen Gundolfs: „Die Übungen waren von beispielloser Intensität“, schreibt er, „dieses sommerliche Zusammenströmen in seinem [Gundolfs] Hörsaal mit dieser wunderbaren Atmosphäre von geistiger Neugier und Ehrfurcht ist mir unvergeßlich“.¹⁴ Dabei ist nicht zu vergessen, dass in Gundolfs Vorlesungen wie in seinen publizierten Arbeiten die „geistige Haltung“ seines Mentors George unverkennbar zur Sprache kam. Diese Haltung scheint Leo Schrade wie viele seiner Altersgenossen geprägt zu haben. Auf die Nachwirkung Georges bzw. Gundolfs auf das wissenschaftliche Werk Schrades wird später noch kurz einzugehen sein.

Seinem „Lebenslauf“ von 1937 zufolge¹⁵ wechselte er 1924 die Universität und ging nach München, wo er Vorlesungen und Übungen in Musikwissenschaft bei Adolf Sandberger (1864–1943), in Kunstgeschichte bei dem Nachfolger Heinrich Wölfflins, Max Hauttmann (1888–1926), Geschichte bei Paul Joachimsen (1867–1930) und Hermann Oncken (1869–1945), Germanistik bei Fritz Strich (1882–1963), Romanistik bei Karl Vossler (1872–1949) und Philosophie bei Erich Becher (1882–1929) hörte. Das Hauptgewicht seiner Studien dürfte jetzt – im Gegensatz zu Heidelberg – auf dem Gebiet der Musikgeschichte gelegen haben. Adolf Sandberger, zu dessen Schülern auch Alfred Einstein gehörte, war zweifelsohne die einflussreichste Gestalt während Schrades Münchner Studienzeit. Im Wintersemester 1924/25 las Sandberger über „Entwicklung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland“, im Sommersemester 1925 setzte er die Vorlesung fort und las außerdem noch über „Richard Wagners Entwicklung zur Meisterschaft“. In den thematisch ungebundenen musikwissenschaftlichen Übungen beschäftigte sich Sandberger wahrscheinlich entsprechend seiner Vorstellung vom „Kunstwerk als Urkunde“ vorwiegend mit editorischen bzw. quellenkritischen Problemen.¹⁶ Die in Schrades Nachlass aufbewahrten Handschriften mit den Titeln „Entstehung und Anfänge

11 Vgl. hierzu vor allem Carola Groppe, *Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890–1933*, Köln usw. 2001, S. 588–590.

12 Vgl. *Verzeichnis der Vorlesungen sowie der Dozenten, Behörden und Institute der Badischen Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg Winter-Halbjahr 1923/24 und Sommer-Halbjahr 1924* (Digitalisat: <<http://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/VV1920WSbis1925SS/0268>>).

13 Vgl. die Bibliografie der Arbeiten Schrades in *Leo Schrade. De Scientia Musicae Studia atque Orationes*, S. 615, Nr. 109.

14 Hier zitiert nach Groppe, *Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890–1933*, S. 589.

15 Vgl. Anm. 10.

16 Zu den Vorlesungen vgl. *Ludwig-Maximilians-Universität München. Verzeichnis der Vorlesungen Winter-Halbjahr 1924/25 [Sommer-Halbjahr 1925]* (Digitalisat: <[Ludwig-Maximilians-Universität München \[ab 1826\]](http://www.lmu-muenchen.de/ab1826)>).

der Oper“ (datiert 13. Februar 1925) und „Über das Musikalisch Schöne“ (datiert 28. Februar / 1. März [1925]) könnten Nachschriften von Vorlesungen Sandbergers sein.¹⁷

Im Anschluss an das Münchner Sommersemester 1925 machte Schrade, dem „Lebenslauf“ von 1937 zufolge, „eine längere Studienreise nach Italien, wo ich im Zusammenhang mit Forschungen auf dem Gebiet der spätmittelalterlichen Instrumentalmusik besonders in ober- und mittelitalienischen Bibliotheken gearbeitet habe“.¹⁸ Den von ihm in seiner Dissertation und in seiner Habilitationsschrift zitierten Handschriften nach zu urteilen suchte er Bibliotheken in Bologna, Faenza, Trient und Florenz auf. Spätestens bei diesen Studien wird ihm bewusst geworden sein, dass die Erforschung der frühen, spätmittelalterlichen Instrumentalmusik ein Desiderat der Musikwissenschaft ist, das zu behandeln sich für eine Dissertation lohne.

Zum Wintersemester 1925/26 immatrikulierte sich Leo Schrade an der Universität Leipzig, um bei Theodor Kroyer (1873–1945), einem Schüler Sandbergers, seine Studien zur frühen Instrumentalmusik fortzusetzen. In diesem Semester las Kroyer über „J. S. Bach“ und hielt eine „Stilkritische Übung“ ab, im darauffolgenden Sommersemester las er über „Geschichte des neueren Liedes“, verbunden mit einem Seminar über „Musikalische Paläographie des Mittelalters“ (durch den Assistenten Hermann Zenck) und einer Übung „Collegium musicum vocale – Machaut“ (durch den Assistenten Günter Birkner). Nach dem Semester bittet Schrade Kroyer brieflich¹⁹ („mit aufrichtigen Grüßen Ihr ganz ergebener Schüler Leo Schrade“), sich für die Aufnahme seines Aufsatzes über eine Gagliarde von Cipriano de Rore in das *Archiv für Musikwissenschaft* einzusetzen, was auch geschah.²⁰ Im Wintersemester 1926/27 kündigte Kroyer eine Vorlesung über „Führende Geister der Tonkunst im 16. und 17. Jahrhundert“ sowie die beiden Übungen „Palaeographie des 15. Jahrhunderts (durch Birkner) und „Collegium musicum vocale – Josquin des Pres“ (durch Zenck) an.²¹ Außerdem hörte Schrade Vorlesungen und Übungen bei dem Kunsthistoriker Wilhelm Pinder (1878–1947), Philosophie bei Hans Driesch (1867–1941), Soziologie bei Hans Freyer (1887–1969) und Philosophie und Pädagogik bei Theodor Litt (1880–1962). Spätestens während der letzten beiden Semester muss Schrade schon an seiner Dissertation gearbeitet haben, in der er sich mit den ältesten Quellen der Instrumentalmusik beschäftigt. Am 5. April 1927 exmatrikulierte er sich, einen Tag später reichte er – am Ende des siebten Semesters! – die Dissertation der Philosophischen Fakultät ein. Die Arbeit mit dem Titel *Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik als Beitrag zu einer Geschichte der Toccata* muss ursprünglich viel umfangreicher gewesen sein, denn Kroyer erwähnt in seinem Gutachten, dass ihm nur der erste Teil vorgelegen habe. Kroyer schreibt in seinem handschriftlich abgefassten,

17 Vgl. die Bibliografie seiner Arbeiten in: *Leo Schrade. De Scientia Musicae Studia atque Orationes*, S. 615, Nr. 107* und 108*. Die Hss. liegen in der Music Library der Yale University, MSS 42 – The Leo Schrade Papers. Für Auskünfte sei dem Archivar Richard Boursy vielmals gedankt.

18 Vgl. die Akte „Schrade, Leo“ des Emergency Committee in Aid for Displaced Foreign Scholars in: NYPL, Sign. Box 113, folder 37.

19 München, Bayerische Staatsbibliothek, Nachlass Kroyer, Schachtel 3. Für die Überlassung einer Kopie des Briefes sei Dr. Nino Nodia gedankt.

20 Der Artikel erschien im *Archiv für Musikwissenschaft* 8 (1926), S. 385–389.

21 Im Immatrikulationsbuch der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig sind unter „Schrade, Leo, Nr. 639“ nur die Lehrveranstaltungen Kroyers und eine Vorlesung von Hans Freyer („Ueber Tyrannis, Diktatur und Principat“) angegeben. Die einzelnen Lehrveranstaltungen sind mit Titeln verzeichnet in: *Universität Leipzig. Verzeichnis der Vorlesungen Winter-Halbjahr 1925/26 [– Winter-Halbjahr 1926/27]* (Digitalisat: <http://histvv.uni-leipzig.de>).

knapp eine Seite langen Gutachten,²² der Verfasser wage hier „den ersten Vorstoß in eine sogut wie unbekannte Provinz der älteren Instrumentalmusikgeschichte“. Durch „sorgfältige Quellenkritik“ sei es ihm gelungen, „den bisher unklaren Begriff der Toccata scharf zu erfassen und in den verwandten Formen des Tiento, des Präludiums, des Ricercars u. a. nachzuweisen“. Abgesehen von seinem „dunklen Gelehrtendeutsch“ und gewissen spekulativen Zügen sei „alles, was er zu sagen weiß, wohldurchdacht, ja, die Arbeit ist hochgelehrt“. Der Zweitgutachter, der Psychologe und Philosoph Felix Krüger (1874–1948), bescheinigt (ebenfalls handschriftlich auf knapp einer Seite) – von seinem psychologischen Standpunkt aus – dem Verfasser „Spürsinn, Ernst und großen Fleiß“, das „Historisch-Philologische verdient sicherlich Anerkennung“. Er moniert aber „die barocke Vorliebe des Kandidaten für (hochklingende) Fachausdrücke“ wie „Struktur, Symbol, Sinn, wesensgebunden, überpersönlich, welthaft, Zentralität, musikgeschichtlicher Raum“, ohne zu ahnen, dass Schrade Sprache auf bestimmte Begriffsfelder des Kreises um Friedrich Gundolf hinweist. Nach einigen Kürzungen wird die Dissertation am 31. Mai 1927 angenommen. Die am 13. Juni 1927 erfolgte mündliche Prüfung wird von Kroyer, von dem Philosophen Hans Driesch (1867–1941) („In der antiken Philosophie ist der Kandidat sehr gut beschlagen“) und von dem Kunsthistoriker Leo Bruhns (1884–1957), dem späteren Leiter der Biblioteca Hertziana in Rom, mit „gut“ benotet.²³ Die in Münster gedruckte Arbeit ist nur noch in wenigen deutschen Bibliotheken verfügbar.

Nach der Promotion ging Schrade mit einem „mehrjährigen großen Forschungsstipendium der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft“, so seine eigene Formulierung im „Lebenslauf“ von 1937, nach Königsberg (dem heutigen Kaliningrad), wo er am 1. Oktober 1928 Assistent von Joseph Maria Müller-Blattau (1895–1976) wurde. Die Albertus-Universität Königsberg, nach dem Versailler Vertrag durch den „Polnischen Korridor“ mit dem übrigen „Deutschen Reich“ verbunden, war eine aufstrebende Universität, das Musikwissenschaftliche Seminar 1922, nach der Habilitation von Müller-Blattau, eingerichtet worden.²⁴ Müller-Blattau hatte es erreicht, als Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars und des von ihm gegründeten Instituts für Kirchen- und Schulmusik dem Fach eine gewisse Attraktivität zu verleihen. Seinen Arbeiten über Händel, über Herders Beziehung zur Musik und über das deutsche Volkslied verdankt auch Schrade einige Anregungen.²⁵ Impulse gingen wohl auch von Hermann Scherchen (1891–1966) aus, der von 1928–1932 Generalmusik-

22 Die beiden Gutachten von Theodor Kroyer und Felix Krüger sind in der Promotionsakte Schrade im Universitätsarchiv Leipzig (UAL) erhalten. Über die Sprache Schrades hat sich auch Friedrich Ludwig geäußert, vgl. hierzu Martin Staehelin, „Zu Verständnis und Übertragung der spätmittelalterlichen Mensuralnotation um 1920/30“, in: G. Schubert (Hrsg.), *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, Mainz: Schott, 1995, S. 65–71.

23 Das Protokoll der Prüfung im UAL, Personalakte Schrade, ebenso der Briefwechsel mit der Philosophischen Fakultät hinsichtlich der Drucklegung. Für eine digitale Kopie der Dokumente sei Frau Petra Hesse vom Leipziger Universitätsarchiv vielmals gedankt.

24 Zur Musikwissenschaft an der Universität Königsberg vgl. neuerdings Hans Huchzermeyer, *Beiträge zu Leben und Werk des Kirchenmusikers Ernst Maschke (1867–1940) sowie zur Geschichte der Kirchenmusikinstitutionen in Königsberg/Preussen (1824–1945)*, phil. Diss. Paderborn 2011 (<digital.ub.uni-paderborn.de/hs/content/titleinfo/365306>).

25 Vgl. Schrades entsprechende Aufsätze in der Bibliografie zu *Leo Schrade. De Scientia Musicae Studia atque Orationes*, S. 610ff. Der bisher unbeachtet gebliebene Artikel über „Politische Lieder der Gegenwart“, erschienen in der *Koelnischen Zeitung* 1 (1933), Nr. 119, versteht das politische Lied als Sonderform des Volksliedes, indem die Neutextierung bekannter Volkslieder lediglich aus politisch-propagandistischen Gründen vorgenommen wurde, was Schrade mit vielen Beispielen belegt.

direktor in Königsberg war und in seinen Konzerten der Neuen Musik zum Durchbruch verhalf. Das Hauptanliegen Schrades galt aber der Fertigstellung seiner Habilitationsschrift über „Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik“, ein Thema, das er schon ausschnittsweise in seiner Dissertation behandelt hatte. Nachdem er im Spätsommer 1929 die Schrift eingereicht hatte, fand das Kolloquium bereits am 12. November vor der gesamten Philosophischen Fakultät statt, zu der auch die Naturwissenschaften und die Mathematik gehörten. Anwesend waren 34 Professoren, unter ihnen (außer Müller-Blattau) so bekannte Gelehrte wie der Philosoph Heinz Heimsoeth (1886–1975), der Germanist Josef Nadler (1884–1963), der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer (1881–1965), der Historiker Hans Rothfels (1891–1976) und der neuberufene Altphilologe Harald Fuchs (1900–1985), dem Schrade später in Basel wiederbegegnen sollte.²⁶ Nach der Probevorlesung „Über Messkompositionen in der Instrumentalmusik ältesten Stils“ wurde ihm einstimmig die *venia legendi* zuerkannt. Die Antrittsvorlesung des fünfundzwanzigjährigen Musikhistorikers über „Grundprobleme der Instrumentalmusik im Zeitalter der Renaissance“ ist im darauffolgenden Jahr in der Zeitschrift *Die Musikerziehung* veröffentlicht worden,²⁷ die Habilitationsschrift selbst erschien 1931 im Schauenburg-Verlag in Lahr (Baden).²⁸ Neben seiner (unbezahlten) Lehrtätigkeit als Privatdozent übernahm Schrade auch einen Lehrauftrag am Institut für Kirchen- und Schulmusik (Partiturspiel). Bereits im Frühjahr 1929 hatte er Else (Els) Jacob geheiratet, eine Musikstudentin, die 1926 am Konservatorium der Musik zu Leipzig u. a. bei Robert Teichmüller Klavier studiert hatte.²⁹ Els Schrade (1901–1996) stammte aus einer jüdischen Familie, ihr Vater Siegmund Jacob (1861–1922) besaß im niederrheinischen Emmerich ein Textilgeschäft, ihre Mutter Julie war eine geborene Cohen (1869–1922).³⁰ Dem Willen der Eltern zufolge ging Els Schrade in Emmerich auf eine jüdische Schule – wann sie zur römisch-katholischen Kirche konvertierte, ist nicht bekannt.³¹

Leo Schrade blieb bis zum Sommersemester 1932, also insgesamt etwa dreieinhalb Jahre, in Königsberg. Die Randlage Königsbergs, vor allem der Einfluss der nationalsozialistischen Partei auf die Professorenschaft der Universität muss ihn, der mit einer „nichtarischen“ Frau verheiratet war, beunruhigt haben. Nach Ansicht des Königsberger Mediävisten Friedrich Baethgen (1890–1972) öffnete sich die Universität nämlich nationalsozialistischen Einflüssen in einem Ausmaß, das sie zu einer „Provinzuniversität mit parteioffizieller Färbung“

26 Die Angaben gehen auf das Protokollbuch der Philosophischen Fakultät der Albertus-Universität Königsberg/Pr. zurück, aus dem mir Herr Dr. Christian Tilitzki freundlicherweise Auszüge aus dem 2. Band seiner Publikation *Die Albertus-Universität Königsberg. Ihre Geschichte von der Reichsgründung bis zum Untergang der Provinz Ostpreußen*, Berlin 2014 (im Druck) hat zukommen lassen.

27 *Die Musikerziehung* 7 (Berlin 1930), S. 39–47.

28 Eine Neuauflage des Buches hat der Verf. anhand des Handexemplars von Leo Schrade 1968 im Verlag von Hans Schneider in Tutzing herausgebracht.

29 Den Unterlagen im Archiv der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig nach (Bestand A, I.1–3) hat sie sich am 8. April 1926 immatrikuliert und Ende des Jahres exmatrikuliert. Für freundliche Auskunft sei Frau Dr. Barbara Wiermann vielmals gedankt.

30 Vgl. Michael Brocke / Cläre Pelzer / Herbert Schüürman, *Juden in Emmerich*, Emmerich 1993, S. 262–263. Ein Familienfoto mit der 14jährigen Els Jacob auf S. 349. Den Hinweis auf diese Publikation sowie einige wichtige Informationen verdanke ich der Tochter von Leo und Els Schrade, Lavinia Bruneau-Schrade (Lyon), wofür ihr auch an dieser Stelle sehr herzlich gedankt sei.

31 Schrade hat um 1935 in seiner Personalakte für das Reichsministerium, die im Bundesarchiv in Berlin liegt (Signatur R 4901/13276 [olim Sch.199]), vermerkt, dass seine Ehefrau Else am 31.5.1901 geboren sei und die röm.-kath. Religion besitze. Vor der vorgedruckten Silbe „arisch“ musste er wahrheitsgemäß „nicht-[arisch]“ einfügen, eine Randbemerkung, die verheerende Folgen haben sollte.

herabsinken ließ.³² Hinzukamen wohl „persönliche Reibungen und Differenzen“ mit Müller-Blattau, wie Heinrich Bessler in einem Brief an Schrade vermutete.³³ Daher bemühte sich Schrade um eine Umhabilitation an die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. In Bonn hatte der Sandberger-Schüler Ludwig Schiedermaier (1876–1957) 1919 das musikwissenschaftliche Seminar gegründet und 1927 das Beethoven-Archiv als Stiftung des Beethoven-Hauses ins Leben gerufen. Sein Assistent Arnold Schmitz (1893–1980), der als Privatdozent an der Universität einen Lehrauftrag für mittelalterliche Musikgeschichte innehatte, folgte 1929 einem Ruf als persönlicher Ordinarius an die Universität Breslau (dem heutigen Wrocław). Schrade wandte sich nach dem Weggang von Arnold Schmitz an Schiedermaier, den er schon auf dem Salzburger Mozart-Kongress 1926 kennengelernt hatte, mit der Bitte, ihm bei einer Umhabilitation behilflich zu sein. Da Schiedermaier Schrades wissenschaftliche Arbeiten kannte, empfahl er am 12. Juni 1932 der Philosophischen Fakultät dessen Umhabilitation,³⁴ die am 4. November d. J. (unter dem Dekanat Schiedermaiers) auch erfolgte.³⁵ Vom Sommersemester 1933 an las Schrade über einzelnen Komponisten (Sommersemester 1933: „Bach und Händel“, Wintersemester 1934/35: „Joseph Haydn. Gestalt und Werk“) und über verschiedene Epochen der Musikgeschichte (Wintersemester 1933/34: „Musik der späten Mittelalters“, Sommersemester 1934: „Musik im Zeitalter der Reformation und der Gegenreformation“, Sommersemester 1935: „Musik im Zeitalter des Barock“) – Themen, die auf die Konzeption einer Gesamtdarstellung der Musikgeschichte von der Antike bis zur Moderne schließen lassen (vgl. Schrades eigene Zusammenstellung seiner Bonner Vorlesungen und Übungen in Abbildung 1). Da die jungen Dozenten „auf die Kolleggelder der studentischen Hörer angewiesen“ waren, mussten sie, wie Schiedermaier in seinen Erinnerungen (1948) schreibt, „soweit sich ihnen nicht zugleich eine übriges kümmerlich bezahlte Assistententätigkeit bot, ihren Unterhalt fast durchweg selbst bestreiten“.³⁶ Schiedermaier stellte daher am 31. Januar 1935 beim Reichsministerium den Antrag, Leo Schrade die Lehrbefugnis für Musikgeschichte mit dem Schwerpunkt mittelal-

32 Zit. nach Christian Tiltzki, *Wie ein versunkenes Vineta. Die Königsberger Universität im Zusammenbruch des Reiches*, in: *Ostpreußenblatt*, Folge 39, 2. Oktober 1999 und 16. Oktober 1999.

33 Der Brief, datiert am 11.9.1931, ist Teil eines Konvoluts von 28 Briefen und Postkarten, die Bessler aus Heidelberg an Schrade geschrieben hat. Vgl. neuerdings Berlin, Akademie der Künste, Archiv, Leo-Schrade-Archiv (LSA). Das LSA kam 2013 durch Vermittlung der Tochter Schrades, Mad. Lavinia Brunneau (Lyon), nach Berlin, wo es 2014 katalogisiert wurde. Ausführliche Beschreibung ebd. im *Findbuch zum Bestand Leo-Schrade-Archiv* (mschr.). Für vielfältige Hilfe danke ich dem Archivar der Akademie der Künste, Herrn Dr. Werner Grünzweig, herzlich.

34 Pamela Potter schreibt in ihrem hochverdientlichen Buch *Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des dritten Reiches*, Stuttgart 2000, S. 141, Schrade wäre nach Bonn gegangen, „um seine Habilitation fertigzustellen“, was nicht ganz richtig ist. Zur Begründung Schiedermaiers vgl. im Anhang zu diesem Artikel den Einschub in Schiedermaiers Gutachten, das er am 23.5.1937 für den Rektor der Universität abgefasst hat.

35 Angezeigt in der *Chronik der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Akademisches Jahr 1932/33*, S. 23, unter „In der Philosophischen Fakultät habilitierten sich: Am 4. November 1932 Dr. phil. Leo Schrade für Musikwissenschaft“ (<s2w.hbz-nrw.de/ulbbon/periodical>).

36 Vgl. Ludwig Schiedermaier, *Musikalische Begegnungen: Erlebnis und Erinnerung*, Köln 1948, S. 113. Schrade wird in den Erinnerungen nicht erwähnt. Bis zur Erteilung eines offiziellen Lehrauftrags erhielt Schrade „eine Beihilfe für Privatdozenten (Stipendium) in Höhe von RM 110,- monatlich (incl. Zulage für Ehefrau und Kind)“, wie er in seiner Personalakte für das „Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung“ von 1935 vermerkt hat (vgl. Anm. 31).

Vorlesungen und Übungen.

1. Das weltliche Lied des späten Mittelalters. (Vorl.) - 1 stündig.
2. Guillaume de Machaut als Meister der Musik in der mittelalterlichen Welt (Vorl.) - 1 st.
3. Übungen zur Musik der Ars nova im 14. Jahrhundert. - 1st.
4. Übungen zum gregorianischen Choral. - 2st.
5. Übungen über die instrumentalen Tabulaturschriften. - 2st.
6. Übungen zur Mensuralnotation. - 2st.
7. Übungen zum Generalbaßspiel. - 2st.
8. Frühbarock in der Musik. (Vorl.) - 1st.
9. Die Musik des 19. Jahrhunderts und das musikalische Schrifttum. (Vorl.)-2st.
10. Übungen zum musikalischen Schrifttum des 19. Jh.- Richard Wagner. - 2st.
11. Joseph Haydn, Gestalt und Werk. (Vorl.) - 3st.
12. Musik im Zeitalter des Barock. (Vorl.) - 3st.
13. Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. (Übungen-Proseminar) -2st.
mehrfach wiederholt.
14. Bach und Händel. (Vorl.) - 3st.
15. Musik im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation. (Vorl.) - 3st.
- Stilkritische Übungen zur Musik des 16. Jahrhunderts. - 2st. (16)
17. Die Kultur der Musik des späten Mittelalters. (Vorl.) - 3st.
18. Übungen zum musikalischen Werk des G. de Machaut. - 2st.
19. Übungen zu Bachs Passionen und Händels Oratorien. - 2st.
20. Übungen zu den Cantiones sacrae des Heinrich Schütz. - 2st.
21. Übungen zu Haydns Klavierersonaten. 2st.
22. Übungen zu Claudio Monteverdis Madrigalen. - 2st.
23. Musik des Mittelalters I und II. (Vorl.) - je 3st.
24. Klaviermusik bis Bach. (Übungen.) - 2st.
25. Besprechungen musikalischer Denkmälerausgaben. (Übungen.) - 2st.
26. Die Musik des griechischen Altertums. (Vorl.) - 2st.
27. Übungen zur musikalischen Landschaftskunde. - 2st.
28. Deutsche Musik. (Vorl.) - 2st.
29. Übungen zum deutschen Volksliede. - 2st.
30. Instrumentenkunde. (Übungen.) - 2st.

Ferner: Leitung des Collegium Musicum vocale in Bonn und

ständige Vorträge in den Bonner Ausländer-Ferienkursen, sowie Vorträge auf wissenschaftlichen Veranstaltungen und Tagungen.

Dazu: Festvortrag bei der öffentlichen Universitätsfeier (Bonn) Schütz, Händel, Bach. 1935.

Abbildung 1: Eigenhändige Zusammenstellung seiner Vorlesungen und Übungen, die Leo Schrade an den Universitäten Königsberg und Bonn gehalten hat (1937) [University of Albany, NY, Grenander Department of Special Collections and Archives, Box 6, folder 87: Leo Schrade]



Abbildung 2: Fotografie Leo Schrades aus seiner Bonner Zeit (1937?) [Universitätsarchiv Bonn, Portraitsammlung, PS 774]

terliche Musik in Deutschland zu erteilen. Dem Antrag wurde stattgegeben und die „Beihilfe“ auf RM 600,- erhöht.³⁷

Kaum zwei Jahre später geriet Leo Schrade in die Fänge der Nationalsozialisten, die den Anordnungen des Reichsministeriums entsprechend die Dozenten und Professoren der Universitäten auf ihre arisch einwandfreie Herkunft hin befragten (vgl. hierzu das Porträt Schrades in Abbildung 2). Nachdem ihm schon im Sommer 1935 vom Reichsministerium die Bitte, in der Warburg-Bibliothek in London arbeiten zu dürfen, mit der Begründung abgeschlagen worden war, die Bibliothek sei in „jüdischer Hand“³⁸ und deswegen für deutsche Wissenschaftler untragbar, musste Schrade Schlimmstes für sich selbst befürchten. Tatsächlich schrieb der Rektor der Universität, der Ophthalmologe Prof. Dr. Karl Schmidt (1899–1980, seit 1933 Mitglied der NSDAP), am 20. Mai 1937 an den Dekan der Philosophischen Fakultät, den Philosophen Prof. Dr. Erich Rothacker (1888–1965, ebenfalls seit 1933 Mitglied der NSDAP): „Ich bitte Herrn Professor Dr. Schiederemair zu veranlassen, mir sofort Bericht über Herrn Dozent Dr. Schrade vorzulegen“.³⁹ Schon drei Tage später übergab Schiederemair dem Rektor den verlangten Bericht, in dem er ausführlich auf die wissenschaftliche Bedeutung von Schrades Arbeiten eingeht und ihn als „einen jüngeren Gelehrten von Rang“ bezeichnet (vgl. den Bericht im Anhang).⁴⁰ Nicht ohne Grund verweist Schiederemair am Schluss seines Berichtes auf manche Charakterzüge Leo Schrades, die „an seinen Bruder, den Heidelberger Kunsthistoriker“ Hubert Schrade erinnerten, „dem vor

37 Ebd., Eintrag vom 29.5.1935.

38 Direktor war der aus Hamburg vertriebene Kunsthistoriker Prof. Dr. Fritz Saxl (1890–1948).

39 Das Original hat Schrade mit anderen Papieren einer Bewerbung in den USA beigegeben, heute in der University at Albany, M. E. Grenander Department of Special Collections & Archives, Box 6, folder 87: Leo Schrade.

40 Überliefert im Universitätsarchiv Bonn (UAB), Personalakte L. Schrade (PA 9067).

einigen Jahren der Buchpreis des Herrn Propagandaministers [Joseph Goebbels] zuerkannt wurde“. Doch auch dieser geschickt eingefädelte Hinweis nutzte nichts: Leo Schrade wurde am 7. Juni 1937 mitgeteilt, dass ihm die Lehrbefugnis wegen „Jüd.[ischer] Versipp.[ung]“ entzogen werde.⁴¹ Das gleiche Schicksal traf zur gleichen Zeit in Bonn den keltischen Philologen Dr. Rudolf Hirtz (1897–1965) und den Mathematiker Prof. Dr. Johann Oswald Müller (1877–1940).⁴² Zwei Wochen später, am 25. Juni 1937, ließ der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Leo Schrade offiziell lakonisch mitteilen: „Auf Grund von § 18 der Reichshabilitationsordnung vom 13. Dezember 1934 entziehe ich Ihnen die Lehrbefugnis. Im Auftrag, gez. [Ministerialdirektor Wilhelm] Groh“.⁴³ Am 6. Juli 1937 wurde Schrade aus dem Dienst der Universität Bonn entlassen. In dieser für ihn äußerst prekären Notlage scheint es Schiedermaier erreicht zu haben, dass ihm über den Kurator der Universität wenigstens die Lehrbeauftragten-Vergütung bis zum April 1938 weitergezahlt wurde.⁴⁴ Leo Schrade hat ihm diese politisch mutige Hilfestellung nach dem Krieg gedankt, indem er zur Festschrift zu Schiedermaiers 80. Geburtstag (1956) noch von Yale aus einen Aufsatz beisteuerte.⁴⁵

Spätestens seit Ende Juni 1937 muss Leo Schrade bewusst gewesen sein, dass er in Deutschland als Universitätslehrer keine Zukunft mehr hatte. Dabei hatte er, wie er später in der für das New Yorker Emergency Committee in Aid for Displaced Foreign Scholars angefertigten Liste seiner Publikationen anmerkt, in Deutschland noch größere Projekte. Er wollte „Studien zur Geschichte der Instrumentalmusik“ veröffentlichen, eine Geschichte der „Christlichen Musik“ schreiben, über „Joseph Haydn und seine Streichquartette“ arbeiten und eine „Geschichte des Beethovenbildes in Frankreich“ publizieren, deren 1. Teil er in der Festschrift für Ludwig Schiedermaier (1936) bereits veröffentlicht hatte.⁴⁶ Nun musste er sich, um weiter forschen und lehren zu können, um eine Anstellung im Ausland bemühen.

Unmittelbar nach seiner Entlassung aus dem Universitätsdienst schrieb Schrade (auf Deutsch) unzählige Briefe an Persönlichkeiten, von denen er sich Hilfe im Hinblick auf eine Universitätsstelle im Ausland erhoffte. Da er seit 1930 ehrenamtlicher wissenschaftlicher Mitarbeiter der Hamburger Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg war,⁴⁷ wand-

41 Personalakte für das Reichsministerium, heute im Bundesarchiv in Berlin (Signatur R 4901/13276).

42 Vgl. *Chronik der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn 1937/38*, Jahrg. 61, S. 2.

43 Abschrift in der University at Albany, M. E. Grenander Department of Special Collections & Archives, Box 6, folder 87: Leo Schrade. Zur Habilitationsordnung von 1934 siehe Jens Blecher, *Vom Promotionsprivileg zum Promotionsrecht*, phil. Diss. Halle-Wittenberg 2006, S. 271. Schrade hatte offensichtlich den obligaten „Fragebogen über die arische Abstammung des Bewerbers und seiner Ehefrau“ wahrheitsgemäß ausgefüllt.

44 Universitätsarchiv Bonn, Personalakte L. Schrade (PA 9067). Der letzte Eintrag lautet: „28.4.38. Sch. ist zu Gastvorlesungen im Ausland, Zahlung der Unterstützung an die Frau“.

45 „Johannes Cochlaeus, Musiktheoretiker in Köln“, in: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes. Festschrift zum 80. Geburtstag von Ludwig Schiedermaier*, Köln 1956, S. 124–132. Schrade hatte schon zu Schiedermaiers 60. Geburtstag in der *Kölnischen Zeitung* vom 7.12.1936 (Nr. 622) und in der *Frankfurter Zeitung* (Reichsausgabe) vom 12.12.1936 biografisch orientierte Laudationes veröffentlicht.

46 Vgl. „Veröffentlichungen“ in der Akte „Schrade, Leo“ des „Emergency Committee in Aid for Displaced Foreign Scholars“, NYPL, Sign. Box 113, folder 37. Die „Geschichte des Beethovenbildes in Frankreich“ hat Schrade in Yale geschrieben und als „Beethoven in France“ 1942 bei *Yale University Press* veröffentlicht (Nachdruck New York, da capo press 1978). Eine deutsche Übersetzung von Els Schrade und Petra Leonhards erschien 1980 unter dem Titel *Beethoven in Frankreich: das Wachsen einer Idee (1942)* im Francke-Verlag, Bern/München.

47 Schrade hat in der *Kulturwissenschaftlichen Bibliographie zum Nachleben der Antike*, hrsg. von der Bibliothek Warburg, London 1934, S. 117–120, die entsprechenden musikwissenschaftlichen Neuer-

te er sich zunächst an die Direktion der Bibliothek, die 1933 nach London verlegt worden war und jetzt „The Warburg Institute“ hieß. Ansprechpartner war außer dem Direktor des Instituts, Prof. Dr. Fritz Saxl (1890–1948), vor allem dessen Bibliothekar Dr. Hans Meier (1872–1941). Einen Tag nach seiner Entlassung bat Schrade Dr. Meier brieflich, ihn in London aufsuchen zu dürfen: „Es handelt sich um eine für mich äußerst dringliche Angelegenheit.“⁴⁸ Einen Tag später schrieb er auch an den Generalsekretär des Council for Assisting Refugee Academics (CARA) in London, eine 1933 gegründete Organisation, die jüdischen Akademikern aus Deutschland zu helfen sich vorgenommen hatte. In dem Brief schildert er seine Notlage („... die Zahlung meines Gehaltes [wird] mit dem 30. September [1937] eingestellt, [so] daß mir also damit jede Existenzmöglichkeit genommen ist, mir und meiner Familie“⁴⁹) und bittet um eine Unterredung. Nachdem die notwendigen Vorbereitungen (Visum, Geld usw.) getätigt waren, reiste Schrade am 20. Juli 1937 nach London, um sein Anliegen persönlich vorzutragen. Während seines dortigen Aufenthaltes (20.–26. Juli) wurde ihm bald bewusst, dass es für ihn in Großbritannien keine Universitätsstelle geben werde. Das Warburg Institute empfahl ihm daher, Gutachten etablierter Musikwissenschaftler einzuholen, mit denen er sich an anderer Stelle bewerben könne. Die von Schrade erbetenen Empfehlungen (u. a. von Charles van den Borren, Albert Smijers, Arnold Schering, Arnold Schmitz und Ludwig Schiedermaier) wurden im Warburg Institute von der Assistentin von Prof. Saxl, Frau Dr. Gertrud Bing (1892–1964), gesammelt und auf Schrades Bitte hin weitergeleitet. Die Empfehlungen sind ausnahmslos positiv und bescheinigen dem 34-jährigen Schrade, „für einen Lehrstuhl in Musikgeschichte durchaus geeignet“ zu sein, so Albert Smijers. Schering sieht in Schrade einen „höchst vielseitig gebildeten, mit dem ganzen Rüstzeug moderner Forschung ausgestatteten Gelehrten“, nach Schiedermaier gehört Schrade „zu den führenden Musikhistorikern der jüngeren Generation“. Van den Borren schreibt: „Je n'ai pas besoin d'ajouter que ces qualités d'ordre personnel vont de pair une formation scientifique de premier ordre“.⁵⁰

Durch Zufall hielt sich in diesen Tagen der Direktor der New Yorker New School of Social Research, Dr. Alvin Johnson, in London auf, den Schrade auf Anraten des „Warburg Institute“ brieflich um eine Unterredung bat. In dem handschriftlich abgefassten Brief vom 22. Juli („z. Zt. London W.C.1, 12 Upper Bedford Place“, einem kleinen Hotel in der Nähe

scheinungen rezensiert. Vgl. auch *Leo Schrade. De Scientia Musicae Studia atque Orationes*, Bibliografie Nr. 162.

48 Der Briefwechsel (insgesamt 12 Briefe, vom 7.7.1937 bis zum 6.10.1937) ist im Archiv des „Warburg Institute“ in London unter der Signatur: „Akte: Leo Schrade“ erhalten. Der Archivarin des Instituts, Frau Dr. Claudia Wedepohl, danke ich für die Erlaubnis, den Briefwechsel transkribieren zu dürfen. Herrn Prof. Dr. Andreas Gestrich, dem Direktor des Deutschen Historischen Instituts in London, verdanke ich die Möglichkeit, die Briefe von einer Praktikantin des Instituts, Frau Hefter, abschreiben zu lassen. Beiden sei sehr herzlich für ihre Mithilfe gedankt.

49 Der Brief vom 9.7.1937 ist Teil der Akte „Leo Schrade“ in Oxford, Bodleian Library, Dept. of Special Collections, Archive of the Society for the Protection of Science and Learning (SPSL), 1933–37, MS. SPSL 290, f.231.

50 Die Empfehlungen, z. T. in Abschrift, in NYPL, Sign. Box 113, folder 37. Schrades wissenschaftliche Korrespondenz mit Musikhistorikern ist teilweise erhalten im Berliner LSA, u.a. von Willi Apel (1934–37), Friedrich Blume (1935–37), Walter Blankenburg (1936), Charles van den Borren (1934–36), Robert Curtius (o. D.), Edward Dent (1933), Wilibald Gurlitt (1931/32), Hans Joachim Moser (1929–31), Hans Meier (1932–35), Luigi Ronga (1934), Arnold Schering (1937), Ludwig Schiedermaier (1931–36), Erich Schenk (1931), Arnold Schmitz (1935/36), Rudolf Steglich (1933–36), Johannes Wolf (1929–32), Gustav Becking (1932) und Heinrich Besseler (1930–36, siehe auch Anm. 33).

des British Museum) stellt er kurz seine fast ausweglose Lage dar („... bin jetzt entlassen worden, weil meine Frau aus einer jüdischen Familie stammt“), verweist auf seine finanziellen Schwierigkeiten und bittet um einen Rat, ob es vielleicht an einer amerikanischen Universität für ihn eine Lehrtätigkeit gäbe („Soviel ich weiß, hat Herr Prof. [Erich von] Hornbostel bei Ihnen gearbeitet. Ich habe die Hoffnung, daß Sie vielleicht... auch mir die Möglichkeit einer Lehrtätigkeit bieten können“).⁵¹ Erst einen Monat später, am 23. August 1937, antwortet ihm Johnson (adressiert an Schrade Londoner Adresse!), er kenne keine Institution, an der Schrade lehren und forschen könne, wolle aber sein Anliegen im Auge behalten.⁵²

Aus der Korrespondenz mit Gertrud Bing vom Warburg Institute lässt sich rückschließen, dass Schrade nach seiner Rückkehr nach Bonn Kontakt zu zwei amerikanischen Persönlichkeiten aufgenommen hat, die sich bereits für deutsche Wissenschaftler in den USA eingesetzt hatten. Der eine war Prof. John Whyte (1887–1952), ein Germanist, der von 1935–1937 Assistant Secretary des Emergency Committee in Aid of Displaced Foreign Scholars war, der andere Father Joseph D. Ostermann (1894–1981), ein katholischer Priester, der von 1937 an Direktor des von den amerikanischen Bischöfen auf Bitten der deutschen Bischofskonferenz eingerichteten Committee for German Catholic Refugees in New York war. Am 15. August schreibt Schrade an John Whyte nach New York,⁵³ skizziert kurz seine Situation (er sei als Dozent der Universität Bonn entlassen worden, „weil meine Frau, zwar – wie ich – katholisch, aus einer jüdischen Familie stammt“) und verweist auf den Rat von Fachkollegen („... daß die besten und vielleicht einzigen Aussichten für mein Fach in den Vereinigten Staaten geboten seien“). Weiter schreibt er, dass es ihm zwar zunächst um eine „persönliche Angelegenheit“ ginge, gleichzeitig sehe er aber in seiner Anfrage einen „sachlichen Sinn“, der seines Erachtens „in der Musikwissenschaft selbst“ liege. Dann erläutert er die Sachlage: „Es kann kein Zweifel sein, daß in ihrer geschichtlichen Entwicklung die deutsche Musikwissenschaft die Führung angegeben hat, daß sie auch eine ganz eigene Art vertrat, mit der es ihr gelungen ist, der Musikwissenschaft an den Universitäten den Rang einer Geisteswissenschaft zu sichern“. Einschließlich des in Deutschland gepflegten „Collegium musicum“ wäre „für die Musikwissenschaft selbst in den Vereinigten Staaten vielleicht Ähnliches zu erreichen, wie es nach der geisteswissenschaftlichen Richtung auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft dort jetzt in so hohem Maße geschieht“.⁵⁴ Kaum zwei Wochen später antwortet Whyte Schrade und bedauert zunächst, ihm nicht direkt helfen zu können. In der Regel würden sich amerikanische Universitäten an sie, das Emergency Committee in Aid of Displaced Foreign Scholars, wenden mit der Bitte um Unterstützung, nicht umgekehrt. In seinem Falle wolle er aber die eingereichten Papiere (Lebenslauf, Veröffentlichungsliste, Zusammenstellung der Vorlesungen usw.) an das Catholic Episcopal Committee for German Refugees nach New York schicken, was noch am gleichen Tag geschehen ist.⁵⁵ Der Hin-

51 Der Brief ist überliefert in: University at Albany, M. E. Grenander Department of Special Collections & Archives, Box 6, folder 87: Leo Schrade. Erich von Hornbostel [1877–1935], dessen Mutter Jüdin war, war schon 1933 die Lehrbefugnis an der Berliner Universität entzogen worden. Er emigrierte mit seiner Familie in die USA, wo er an der New School of Social Research in New York eine Professur erhielt. Vgl. *MGG2*, Personenteil 9, Kassel 2003, Sp. 356–364.

52 Durchschlag des Briefes in: University at Albany, M. E. Grenander Department of Special Collections & Archives, Box 6, folder 87: Leo Schrade.

53 Durchschlag des Briefes in: NYPL, Box 113, folder 37.

54 Der Brief ist mit einem Lebenslauf und einer Liste seiner Veröffentlichungen erhalten in: Ebd., o. S.

55 Ebd.

weis auf das von den amerikanischen Bischöfen gegründete Komitee veranlasste Schrade, sich von deutschen katholischen Institutionen Empfehlungen zu erbitten, was auch ohne Verzögerung geschah: Am 12. September empfiehlt das Provinzialat der Niederdeutschen Provinz S. J. in Köln, also das der Jesuiten, ihn „aufs beste. Sowohl sein wissenschaftlicher Ruf, wie seine charakterliche Festigkeit und seine katholische Glaubensüberzeugung bürgen für ihn“; und am 23. September schreibt der katholische Theologe Prof. Dr. Wilhelm Neuß (1880–1965), der Kirchengeschichte an der Universität Bonn lehrt, an Ostermann, es sei höchst bedauerlich, dass man Leo Schrade, „ein katholischer Repräsentant seiner Wissenschaft“, in Deutschland nicht hätte halten können.⁵⁶ Neuß hatte sich öffentlich kritisch zur Rassenideologie Alfred Rosenbergs geäußert und war einer der Gewährsmänner Schrades.

Eine Wende zum Positiven hin ergab sich für Schrade auch aus der Korrespondenz zwischen dem Generalsekretär der Society for the Protection of Science and Learning (SPSL) in London, Dr. Walter Adams (1906–1975), und Prof. Dr. Arnold O. Wolfers (1892–1968) in New Haven. Adams, der spätere Rektor der Londoner School of Oeconomics, hatte mit der SPSL eine Art Zentralstelle für Wissenschaftler aufgebaut, die von den Nationalsozialisten verfolgt wurden. Unter den „betreuten“ Wissenschaftlern befanden sich u. a. Max Born, Ernst Gombrich und Karl Popper. Vom Warburg Institute auf Leo Schrade aufmerksam gemacht, wandte sich Adams an Wolfers, der seit den 30er Jahren Politikwissenschaft (*International Relationships*) an der Yale University lehrte. Am 6. Januar 1938 antwortete Wolfers auf ein (nicht erhaltenes) Schreiben von Adams, er sei sich bewusst, dass Leo Schrade „one of the most promising German musicologists“ sei und schlägt vor: „There is a real chance of his being appointed here if only the School of Music at Yale could have an opportunity of looking over him“. Es sei also unerlässlich selbst nach Yale zu kommen, um sich vorzustellen. Auch wolle er versuchen eine Stiftung zu finden, die „a lecture tour for him“ sowie die Hin- und Rückreise übernimmt.⁵⁷ Adams antwortet am 19. Januar, dankt ihm für seine Aktivität und bestätigt noch einmal, dass es für Schrade in Großbritannien keine Stelle gebe: „... because his speciality was so limited and there is so little interest in Musicology in this country or the British dominions that we could not believe a post could be found for him“.⁵⁸ Adams hatte zuvor schon einige englische Institutionen in der Angelegenheit angeschrieben und weitgehend Absagen erhalten. Auch Edward Dent (1876–1957) schrieb aus Cambridge, er kenne Schrade zwar nicht persönlich, habe mit ihm aber korrespondiert („mainly on the subject of Handel“). In den USA habe er mit manchem Musikologen über ihn gesprochen; „they were quite well aware of Dr Schrade’s eminence in the field of musical research and acquainted with his publications“. Dennoch sei es sehr schwer für einen „German refugee“ an einer amerikanischen Universität Fuß zu fassen.⁵⁹ Bereits am 1. Februar 1938 informiert Wolfers jedoch Adams, dass Schrade Ende März in die USA kommen könne um sich vorzustellen, nur müsse für die Finanzierung der Hin- und Rückfahrt noch eine Lösung gefunden werden.⁶⁰ Am 18. Februar teilt die Sekretärin von Adams, Esther Simpson, Schrade schließlich (für Außenstehende unverständlich) mit, dass es „zu meiner Freude gelungen

56 Ebd.

57 Oxford, Bodleian Library, Dept. of Special Collections, MS. SPSL 290, f.236.

58 Ebd., f. 237. Walter Adams hat sich in einem Artikel in *The Political Quarterly* 39 (1968), S. 7-14, ausführlich über die Arbeit der SPSL in den 1930er Jahre ausgelassen („The Refugee Scholars of the 1930s“).

59 Oxford, Bodleian Library, Dept. of Special Collections, MS. SPSL 290, f. 247. Antwort von Adams ebd., f. 248.

60 Ebd. f. 249.

ist, die Frage Ihrer Reise zu regeln; allerdings war nicht mehr als III. Classe zu erreichen“.⁶¹ Einige Tage später bedankt sich Schrade bei dem Direktor der „Notgemeinschaft deutsche Wissenschaftler im Ausland“ mit Sitz in London, Dr. Fritz Demuth (1876–1965), „für die Mühen, die Sie meiner Angelegenheit gewidmet haben“.⁶² Ende März 1938 verlässt Schrade Deutschland und reist mit der Queen Mary von Southampton aus nach New York.⁶³ In seiner Bonner Personalakte ist immerhin vermerkt: „Sch. ist zu Gastvorlesungen im Ausland, Zahlung der Unterstützung an die Frau.“⁶⁴ Die Weiterzahlung des Gehalts an Els Schrade ist Ludwig Schiederemair zu verdanken.

Schon einige Monate zuvor war von Prof. Wolfers (Yale University) vorgeschlagen worden, für Leo Schrade könne während seiner USA-Visite eine „lecture-tour“ organisiert werden. Diesem Vorschlag hatte sich Prof. Walz von der Harvard University angeschlossen. John A. Walz (1872–1954) war Germanist und hatte zwei Jahre zuvor ein berühmt gewordenes Buch über *German Influence in American Education and Culture* veröffentlicht, das Schrade möglicherweise schon kannte. Noch in dem Monat, in dem er amerikanischen Boden betrat, hielt Schrade an der Harvard University auf Englisch zwei Vorträge, die in der Universitätszeitung *The Harvard Crimson* am 20. April angezeigt wurden: „Dr. Leo Schrade, noted musicologist formerly of the University of Bonn, will give two free public lectures at Harvard, one tomorrow [21.4.] and another Friday [23.4.]. ‘*The Music of Handel*’ will be Dr. Schrade’s topic in a lecture at the Germanische Museum [dem späteren Busch-Reisinger-Museum] tomorrow afternoon at 4:30 o’clock. Friday night he will lecture on ‘*England’s influence upon the Musical History of Europe*’ at the Harvard Music Building at 8:15 o’clock“.⁶⁵ Die Themen der beiden Vorträge waren geschickt auf die Erwartungen eines amerikanischen Universitätspublikums hin ausgerichtet und dürften kein geringes Interesse gefunden haben. Anschließend reiste Schrade nach New Haven, um an der Yale University vorzutragen. Die Themen der Vorträge sind zwar nicht bekannt, man wird aber vermuten dürfen, dass es sich um die beiden Harvard-Vorträge gehandelt hat. Der Eindruck, den Schrade mit seinen „guest lectures“ an Harvard und Yale machte, muss so überzeugend gewesen sein, dass ihm an Yale sofort eine vorläufige Anstellung als Assistant Professor of Musicology angeboten wurde. Die Bezahlung für das Studienjahr 1938/39 teilten sich zunächst zwei wohltätige Organisationen, die Rockefeller Foundation und der Oberländer Trust Fund of the Carl Schurz Foundation; von 1939 an war die Professur im Etat des Dept. of Music vorgesehen („Paid by Yale“).⁶⁶

61 Ebd. f. 252. Auf einem beigegebenen Zettel sind die Reisekosten angegeben: „Fares: 1) Tourist \$ 280 (RM 708,60), 2) 3rd Class: \$ 208.50 (RM 527,70)“. Die Bezahlung der Schiffspassage wurde über die Martins Bank in Liverpool abgewickelt.

62 Ebd., f. 254 (Abschrift).

63 Der Passagierliste nach verließ er am 28.3.1938 die englische Hafenstadt und kam am 4.4. in New York an. Els Schrade reiste mit der Tochter Lavinia (*1933, später verh. Bruneau) erst am 24.9.1938 von Rotterdam aus mit der Nieuw Amsterdam nach New York. Siehe „Passagierlisten New York, 1820–1957“ in <ancestry.de>.

64 Personalakte für das Reichsministerium, heute im Bundesarchiv in Berlin (Signatur R 4901/13276).

65 Den Hinweis auf die Anzeige gab mir auf Anfrage hin Christoph Wolff, Harvard University, wofür ihm auch an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

66 Angaben nach YIVO Institute for Jewish Research, New York, RG 447, MKM 15.154 (www.yivo-institute.org). Einen Hinweis auf diese Quellensammlung verdanke ich Frau Dr. Sophie Fetthauer, der Mitarbeiterin am Hamburger Forschungsprojekt *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (LexM). Anhand meiner Recherchen werde ich demnächst auch den Artikel „Schrade, Leo“ für das LexM verfassen. (<http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003632>).

Nachdem ich den äußerst schwierigen Weg beschrieben habe, den Leo Schrade bis 1938 hatte gehen müssen, möchte ich noch kurz auf seine Vorstellung von der Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft eingehen. In seinem „Bewerbungsschreiben“ an den amerikanischen Germanisten John Whyte bezeichnet Schrade die deutsche Musikwissenschaft der 1930er Jahre als führende. Sie vertrete „eine ganz eigene Art... , mit der es ihr gelungen ist, der Musikwissenschaft an den Universitäten den Rang einer Geisteswissenschaft zu sichern“.⁶⁷ Was hat er damit gemeint? Mit der „ganz eigene(n) Art“ bezieht er sich m. E. auf die vom George-Kreis entwickelte „Geisteswissenschaft“, die er während seiner Heidelberger Semester kennen gelernt hatte. Insbesondere scheint mir der Einfluss des genialen, die Studentenschaft mitreißenden Friedrich Gundolf auf den jungen Schrade nicht gering gewesen zu sein. In Gundolf verkörperte sich, um mit George zu sprechen, eine „geistige Haltung“, die sich mit den Begriffen „Arbeitsethos“, „Intensität des Forschens“ und „umfassende Recherche“ nur unzulänglich beschreiben lässt. Der Nationalökonom Edgar Salin, der in den späten 1920er Jahren zum Heidelberger George-Kreis gehörte, hat den hohen Anspruch, den George und mit ihm Gundolf an die schöpferischen Geister seiner Zeit stellte, einmal treffend in die Worte gekleidet: „Die Haltung des Gelehrten sei nicht kritisch zersetzend [rein analysierend], sondern sie hebe das Wertvolle; der Stoff sei nicht beliebig, sondern es sei das Große, das Bedeutende zu suchen, und man müsse sich um die Schönheit der Darstellung bemühen.“⁶⁸ Der Gelehrte habe also „das Große, das Bedeutende“ zum Gegenstand seiner Forschungen zu machen (George nennt eine überragende Persönlichkeit der Geschichte „Gestalt“). Die Biografie einer solchen „Gestalt“ sollte, auch ohne wissenschaftlichen Anmerkungsapparat, dem hohen Bildungsanspruch der Georgianer genügen. Als „Essay“ hat sich eine Form der wissenschaftlichen Biografie entwickelt, der (in Anlehnung an Gundolfs berühmtes Buch *Goethe*) auch Schrades Harvard-Vorlesungen „Tragedy in the Art of Music“⁶⁹ und sein Mozart-Buch⁷⁰ verpflichtet sind. Zum Verständnis einer solchen „Gestalt“ war es unabdingbar, auch deren „Nachleben“ in der Geschichte zu erforschen. Gundolf fasste mit seinem wohl wichtigsten Buch, *Caesar. Geschichte seines Ruhms* (1924), das Nachleben einer historischen Person „als etwas auf, das dieser Person wesentlich zugehört“.⁷¹ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass Leo Schrade sich nicht nur mit dem „Nachleben der Antike“,⁷² sondern auch mit der Ruhmesgeschichte bedeutender Komponisten eingehend beschäftigt hat.⁷³

67 Siehe oben S. 262.

68 Zit. nach Bertram Schefold, „Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft“, in: Bernhard Böschstein et al. (Hrsg.), *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*, Berlin/New York 2005, hier S. 13. In eben diesem Sinne hat sich Salin, von 1924–1927 a. o. Prof. in Heidelberg, von 1927–1962 o. Prof. in Basel, in seinem Buch *Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis*, München/Düsseldorf, 21954, S. 250, geäußert.

69 Die 1964 von Harvard veröffentlichten Vorlesungen sind 1967 unter dem Titel *Vom Tragischen in der Musik*, übersetzt von Erich Ryf, im Schott-Verlag Mainz erschienen.

70 *W. A. Mozart*, Bern/München 1964.

71 Vgl. auch Ulrich Raulff, *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*, erweiterte Ausgabe München 2012, S. 12/13.

72 Hierzu zählen seine Besprechungen musikwissenschaftlicher Arbeiten in der Bibliothek Warburg in Hamburg. Gundolf war übrigens mit Fritz Saxl und Erwin Panofsky, den Repräsentanten der Bibliothek Warburg, befreundet. Vgl. Achim Aurnhammer et al. (Hrsg.), *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. 2, Berlin/Boston 2012, S. 1138.

73 Vgl. etwa seine Studien zu Mozart (*Mozart und die Romantiker*, 1931), Beethoven (*Das französische Beethovenbild der Gegenwart*, 1937) und Bach (*Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation*, 1937).

Nun könnten die Hinweise auf George und seinen Kreis als reine Spekulation abgetan werden, wenn sich nicht ein Vortrag mit dem Titel „Schönberg und die Musik im Stefan-George-Kreis“ erhalten hätte, den Schrade am 10. Juli 1956, noch vor seiner Berufung nach Basel, im Südwestfunk in Baden-Baden gehalten hat. In dem erst 1979 publizierten Vortrag⁷⁴ geht es nur vordergründig um Schönbergs George-Kompositionen (*Streichquartett* op. 10 und *15 Lieder aus dem „Buch der hängenden Gärten“* op. 15). Bevor Schrade auf die vermeintliche Einheit von „Schönbergs Ton“ und „Georges Wort“ eingeht (die er durch die Musikauffassung des George-Kreises für nicht gegeben annimmt), umschreibt er aus intimer Kenntnis der Sache die „Kulturauffassung“ des George-Kreises wie folgt: „Die völlige Harmonie des Geistigen, Seelischen und Körperlichen, die Grundlage aller Einheit und Größe des kulturellen Lebens, die der Mensch der Antike wie eine göttliche Gabe besaß und im Kunstwerk verewigte und die die Menschen romanischer Länder... wie ein Geschenk der Geburt und Tradition besaßen, wäre den Deutschen von Natur aus nicht gegeben; nur den Größten unter ihnen, wie Goethe, wäre sie vergönnt gewesen, aber auch nur unter den schwersten Opfern und im Zeichen eines persönlich tragischen Geschickes“.⁷⁵ Das klingt, als ob Schrade die oben angedeutete „geistige Haltung“ des George-Kreises in ihren wesentlichen Momenten als seine eigene empfunden hätte. Demgegenüber sei, so Schrade, die Musikauffassung des George-Kreises ihrer destruktiven Haltung wegen völlig abzulehnen. Schon in seinem frühen Beitrag „Eine Einführung in die Musikgeschichtsschreibung älterer Zeit“ (1930) hatte er sich gegen die Auffassung Georges gewandt, die neuere Musik (spätestens seit Wagner) könne ihrer zunehmenden Bindungslosigkeit gegenüber der Sprache nicht mehr als „Kulturträger“ angesehen werden.⁷⁶ Dieses Verständnis von Musik und ihrer Geschichte sei am radikalsten in dem 1923 erschienenen Buch *Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart* von Carl Petersen und Erich Wolff⁷⁷ beschrieben worden. Dessen Grundthese sei, so Schrade schon damals, „tiefster Ausdruck negativer Geschichtserfassung der Musik“. Diese negative Auffassung von Musikgeschichte habe aber als Reaktion eine „musikhistorische Gesinnung“ hervorgerufen, die zu der „positiven Erkenntnis“ führte zu erkennen, „wann und wo die Musik wahren inneren Wert in der gesamten Geisteskultur des Menschen hatte“.⁷⁸ In diesem Sinne lehrte Schrade an der Yale University⁷⁹ „Musikwissenschaft als Geistesgeschichte“.

Im August 1944, am voraussehbaren Ende des Zweiten Weltkriegs, hat Schrade die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen.⁸⁰ Seit etwa 1950 reiste er mit seiner Frau Els fast jedes Jahr nach Europa, hielt Vorträge im Südwestfunk Baden-Baden und bei den

74 Vgl. *Neue Beiträge zur George-Forschung* 4 (1979), S. 53–55. Frau Dr. Ute Oelmann vom Stefan-George-Archiv in Stuttgart war so freundlich, mir eine Kopie des Artikels zu schicken, wofür ihr bestens gedankt sei.

75 Ebd., S. 54.

76 Vgl. den Wiederabdruck des Beitrags in *Leo Schrade. De Scientia Musicae Studia atque Orationes*, S. 33.

77 Carl Petersen (1885–1942) war Professor für Mittlere und Neuere Geschichte in Kiel, später in Greifswald, Erich Wolff (1890–1937) war von Haus aus Arzt und mit dem George-Anhänger Friedrich Wolters befreundet. Vgl. *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Bd. 2, S. 1578/79 bzw. 1761/62.

78 Wie Anm. 74.

79 seit 1938 als „Assistant Professor“, seit 1942 als „Associate Professor“, und von 1948 an als „Professor of the History of Music“.

80 Leo Schrades Einbürgerung in den USA fand am 28.8.1944 in Connecticut statt, die von Els Schrade am 22.6.1945. Siehe U.S. Naturalization Record Indexes, 1791–1992 (Datenbank: <ancestry.de>).

Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt.⁸¹ So sehr er aber mit der deutschen Kultur verwachsen war, so sehr scheute er sich, trotz Anfragen an eine deutsche Universität zurückzukehren. Zuletzt erhielt er 1956 von der Universität Heidelberg einen Ruf auf den dortigen Lehrstuhl für Musikwissenschaft. In der ausführlichen Begründung durch den Dekan Hans-Georg Gadamer heißt es: „Man muß, soweit dies noch möglich, im Ausland lebende deutsche Gelehrte, denen das Wirken auf internationaler Ebene selbstverständlich ist, zurückgewinnen“.⁸² Doch diesen Ruf lehnte Schrade ab. In einem Schreiben an den mit ihm befreundeten Heidelberger Philosophen Karl Löwith begründet er seine Entscheidung mit dem Hinweis, dass die „Yale University [ihn] vom ersten Jahr in U.S.A. (1938) immer entschieden unterstützt hat, obwohl es dort noch keine Musikwissenschaft gab“. Seine Ablehnung habe auch damit zu tun, dass Yale unmittelbar nach Kenntnisaufnahme des Rufes „mir sofort die [in der Dotierung] höchste Professur angeboten [hat], die es sonst nirgendwo in meinem Fach gibt“.⁸³ Zwei Jahre später erhielt er den Ruf auf den durch den Tod von Jacques Handschin (1886–1955) frei gewordenen Lehrstuhl an der Universität Basel, den er schließlich annahm. Der Standort in der Schweiz dürfte hierfür ausschlaggebend gewesen sein.

Leo Schrades früherer Tod vor nunmehr fünfzig Jahren war, wie William Waite, sein Schüler und Nachfolger an Yale, in einem Nachruf schreibt, „to the world of scholarship profound. For those of us who were fortunate enough to be his students the sense of deprivation is perhaps even greater, for he was to all of us both mentor and friend“.⁸⁴ Das galt für die damaligen Studenten in New Haven ebenso wie für diejenigen, die bei ihm in Basel studiert haben.

81 Schrade hielt am 17.7.1952 auf der Mathildenhöhe in Darmstadt einen Vortrag über „Charles Ives – ein Phänomen moderner Musik in den Vereinigten Staaten“. Vgl. Gianmario Borio / Hermann Danuser (Hrsg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Freiburg/Br. 1997, Bd. 3, S. 554. Ob der Vortrag mit Schrades Beitrag „Charles E. Ives: 1874–1954“, erschienen in *Yale Review* 44 (1954/55), S. 535–545, identisch ist, muss dahingestellt bleiben.

82 Die Vorschlagsliste mit ausführlicher Begründung Gadamers ist im Universitätsarchiv Heidelberg, Sign. B-II-101g erhalten. Für eine Kopie danke ich Herrn Simon Schmitz vielmals.

83 Der mit „Paris, den 26. März 57“ datierte Brief ist im Deutschen Literaturarchiv Marbach im Bestand: Gadamer überliefert. Für einen Hinweis auf diesen Brief und eine Kopie desselben sei Frau Dr. Gunilla Eschenbach, Marbach, herzlich gedankt.

84 *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 3/4.

Anhang: Gutachten Ludwig Schiedermairs über Leo Schrade im Zusammenhang mit dessen Entzug der Lehrbefugnis an der Universität Bonn (Universitätsarchiv Bonn, PA 9067)

Musikwissenschaftliches Seminar der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
Prof. Dr. L. Schiedermair
Der Direktor

Bonn, den 23. Mai 1937

Bericht über den Dozenten Dr. Leo Schrade

Dr. Leo Schrade ist am 13. Dezember 1903 in Allenstein als Sohn eines Lehrers geboren. Nach der am humanistischen Gymnasium seiner Heimatstadt abgelegten Reifeprüfung studierte er ab 1923 an den Universitäten Heidelberg, München und Leipzig Musikgeschichte, Kunstgeschichte und Philosophie. 1927 promovierte er in Leipzig zum Dr. phil. Seit 1928 war er Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Königsberg und habilitierte sich am 12. November 1929 in der dortigen Philosophischen Fakultät für das Fach Musikgeschichte. Im Jahre 1932 erfolgte seine Umhabilitierung an die Universität Bonn.

Die Umhabilitierung nach Bonn geschah, nachdem von der Königsberger Fakultät ein günstiges Urteil über Schrade eingeholt war, mit meiner Zustimmung, einmal um einem jungen Gelehrten Gelegenheit zu geben, sich in einem größeren Rahmen zu entfalten, und dann um eine durch die Berufung meines Bonner Schülers Arnold Schmitz auf das Breslauer Ordinariat entstandene Lücke zu beseitigen. Unterm 12. Juni 1932 habe ich meiner Bonner Philosophischen Fakultät daher folgendes Gutachten erstattet:

Schrade gehört zu den führenden Musikhistorikern der jüngeren Generation. Er ist seiner Zeit aus der Schule Theodor Kroyers in Leipzig hervorgegangen und hat sich demgemäß vor allem der mittelalterlichen Problematik bestimmter Epochen zugewandt, aber sich dabei schon bald zu einem durchaus selbständigen Forscher herauf entwickelt. Davon legen seine zahlreichen Schriften Zeugnis ab, die vorliegen und schon dadurch, daß sie teilweise eine lebhaft wissenschaftliche Diskussion hervorriefen, den Beweis einer Durchschnittsmeinungen meidenden ernsten Persönlichkeit erbrachten. Daß die volle Klärung der Problematik des 15. und 16. Jahrhunderts noch lange auf sich warten lassen dürfte sei nur nebenbei erwähnt. Aber auch über das Mittelalter hinaus hat sich Schrade mit wichtigen Stilfragen der neueren Zeit befaßt. Um sich diesen bei den günstigeren Bonner Arbeitsverhältnissen neben seinen mittelalterlichen Studien widmen zu können, ging sein Bestreben dahin, sich an die Bonner Universität umzuhabilitieren. Und ich habe ihn hierzu ermuntert, weil dadurch zugleich auch mittelalterliche Gebiete in den Bonner wissenschaftlichen Unterrichtsplan aufgenommen werden können, die ich bei meiner umfassenden Tätigkeit im besonderen zu pflegen leider nicht in der Lage bin. Auch im Hinblick auf die neuerdings zutage tretenden Schmähungen, den musikwissenschaftlichen rheinischen Mittelpunkt zu schmälern, dürfte diese Umhabilitation zu begrüßen sein. Denn gerade diese besondere mittelalterliche Problematik hat in Schrade einen Vertreter von Rang.

Schrades Blickrichtung und Methodik ist modern geisteswissenschaftlich innerhalb der Grenze, welche die herrschende Lehre der modernen Geisteswissenschaft gegenwärtig zu ziehen für notwendig hält. Dabei ist Schrade in Quellenkritik und Analysis zuverlässig und sorgsam und bemüht, aus historischer Fundierung ästhetische Anschauungen zu entwickeln

und nicht den umgekehrten Weg zu gehen. Mit klarem Blick sieht er die Kern- und Schnittpunkte, sucht aus Zeit, Raum und Geistesströmung Erklärungen zu finden und mit dem musikhistorischen Befund organisch zu verschmelzen. Seine Darstellung ist angemessen und sachlich. Auch der Seite der Editionstechnik zeigt er sich vollauf gewachsen.

Dieses im Jahre 1932 abgegebene Urteil hat sich im Laufe der folgenden Jahre durchaus bestätigt. Schrades wissenschaftliche Leistung steigerte sich und führte zu meisten teils ausgezeichneten Arbeiten, die sich sowohl auf das Mittelalter („Die Stellung der Musik in der Philosophie des Boethius als Grundlage der ontologischen Musikerziehung“) wie auf die neuere Zeit („Das Haydn-Bild“, „Händels Lebensform“, „Heinrich Schütz als Bildner der deutschen Musik“) erstreckten. Seine letzte größere Abhandlung: „Das französische Beethovenbild der Gegenwart“ hat allenthalben berechnete Beachtung gefunden und den Standpunkt der deutschen musikwissenschaftlichen Forschung weiter gefestigt. In seiner umfangreichen Arbeit über die Maniera in der Musik des 16. Jahrhunderts hat er ein neues Problem herausgestellt, das bisher überhaupt kaum beachtet worden war. Seine ostpreußische Art, ein Problem nicht zerflattern zu lassen und unentwegt weiter zu verfolgen, ließ ihn auch hier neue wertvolle Einsichten gewinnen.

Im Ganzen gesehen handelt es sich bei Schrade um einen jüngeren Gelehrten von Rang, der manchen seiner gleichaltrigen Kollegen in geistiger Beweglichkeit und künstlerischer Einfühlung weit überlegen ist. Als Dozent ist er bemüht, seine Hörer auf ein höheres wissenschaftliches Niveau heraufzuziehen und gewinnt mit ihnen durch seine umgängliche Art des Verkehrs Kontakt.

In charakterlicher Hinsicht konnte ich seine menschliche Zuverlässigkeit und kameradschaftliche Haltung beobachten. Er ist strebsam, nicht streberisch und erinnert in manchen Zügen an seinen Bruder, den Heidelberger Kunsthistoriker, dem vor einigen Jahren der Buchpreis des Herrn Propagandaministers zuerkannt wurde. Eine irgendwie ungünstige Wirkung seiner Persönlichkeit in Bonner Wissenschaftskreisen konnte ich nicht feststellen. Er ist hier gut gelitten.

[handschriftlich:] gez. Schiedermaier.

Kleiner Beitrag

Gunter Quarg (Darmstadt)

C. P. E. Bachs „Einfall einen doppelten Contrapunkt in der Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen.“ Ein musikalischer Spaß

Im Zusammenhang mit seinem Lebenslauf um eine Liste seiner gedruckten Kompositionen gebeten, erwähnt Carl Philipp Emanuel Bach im Jahre 1773¹ ein Werk, das heute eher zu den Kuriosa gerechnet werden dürfte, den 1757 in Berlin veröffentlichten „Einfall, einen doppelten Contrapunkt in der Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen“². Wohl nicht ganz zufällig erscheint er in den von Friedrich Wilhelm Marpurg herausgegebenen „*Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik*“ kurz nach einer im gleichen Band publizierten Rezension³ des im selben Jahr herausgegebenen Buches von Johann Philipp Kirnberger: *Der allezeit fertige Menuetten- und Polonoisenkomponist*. Bach und Kirnberger versuchten, die im 18. Jahrhundert besonders beachteten Gesetze der mathematischen Kombinatorik⁴ für die Mechanisierung der musikalischen Komposition heranzuziehen.

Dieses „Mit Würfeln Komponieren“ kam zeitweise regelrecht in Mode, so dass als Verfasser von Gebrauchsanleitungen hierzu auch die zugkräftigen Namen von Haydn und Mozart⁵ auftauchen. Von letzterem ist tatsächlich ein autographes Fragment (KV 516 f, 1787) mit derartigen Versuchen erhalten. Das Haydn⁶ zugeschriebene „*Gioco filarmonico* (Neapel 1790)“ deutet schon im Titel an, dass es sich um ein Spiel handelt.

Dagegen beginnt Bachs Einfall auf den ersten Blick ganz seriös:

Einfall einen doppelten Contrapunkt in / der Octave von sechs Tacten zu ma- / chen, ohne die Regeln davon zu wis- / sen, vom Hrn. Carl Philipp Eman. / Bach, Königl. Preuß. Kammermusicus.

Interdum Socrates equibat arundine longa.

Horat.

-
- 1 Die Autobiografie Carl Philipp Emanuel Bachs erschien als Einschub in Charles Burneys *Tagebuch einer musikalischen Reise*, 3. Bd., Hamburg 1773 (Faks. Kassel 1959), S. 198–209; der „Einfall“ wird auf S. 206 erwähnt.
 - 2 In: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, Berlin 1757, Bd. 3, S. 167–181.
 - 3 Ebd., S. 135–154.
 - 4 Vgl. dazu Leonard G. Ratner, „Ars Combinatoria. Chance and Choice in Eighteenth-Century Music“, in: *Studies in Eighteenth-Century Music. To Karl Geiringer*, hrsg. von H. C. Robbins Landon, London 1970, S. 343–363.
 - 5 Vgl. Paul Löwenstein, „Mozart-Kuriosa“, in: *ZfMw* 12 (1929/30), S. 342–346. Dazu Otto Erich Deutsch, „Mit Würfeln komponieren“, ebd. S. 595.
 - 6 Hoboken Bd. 1 (1957), S. 473. Wirklicher Verfasser ist Maximilian Stadler. Vgl. dazu Günter Thomas, „Gioco filarmonico. Würfelmusik und Joseph Haydn“, in: *Musicae scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer*, hrsg. von Heinrich Hüschen, Köln 1973, S. 598–603.

- 1) Man ersinnet zwey Reihen einfacher Zahlen,
zwischen 1 und 9.
- 2) Jede Reihe muß nicht mehr als sechs Zahlen
enthalten, z.E.

3 1 5 2 7 9
8 4 6 1 2 3

Aufmerksamkeit beansprucht zunächst der als Motto über den Text gesetzte Hexameter, weil er nicht ganz den Regeln der Verskunst folgt und, wie man leicht feststellen kann, so bei Horaz gar nicht vorkommt.⁷ Der Dichter schreibt in seinen Satiren vielmehr, dass es einem Erwachsenen wohl an Verstand fehlen müsse, wenn er an Kinderspielen wie z. B. dem Steckenpferdreiten noch Freude habe:

Ludere par impar, equitare in harundine longa
Siquem delectet barbatum, amentia verset.
(Sermones II,3, 248/49)

Nun darf man es dem wegen seines Witzes bekannten Sokrates durchaus zutrauen, dass er gelegentlich für solche Spiele zu haben war. Noch besser würde freilich zu dem hier angeschlagenen heiteren Ton passen, wenn sich hinter dem Zitat ein Scherzvers eines gewissen Herrn Bach versteckte. Dies herauszufinden ist trotz der „Versetzungskunst“ noch nicht völlig und nur in holprigem Latein gelungen. Immerhin gewinnt man aus

Interdum Socrates equibat arundine longa.
Horat.

durch Umsetzung der Buchstaben, wie sie bei der Erstellung von Anagrammen⁸ noch bis ins späte 18. Jahrhundert vielfach üblich war:

Aeterni se tartaro sint, qui negant dona ludorum.
Bach

Angeregt durch diese Erfahrung, liegt es nahe, die anschließend genannte Zahlenfolge, die Bach als Beispiel für seinen Einfall vorgibt, einmal genauer zu untersuchen.

Aus	3 1 5 2 7 9
	8 4 6 1 2 3
erhält man geordnet	1 2 3 5 7 9
	1 2 3 4 6 8.

Vielleicht ist hier wieder eine Anspielung auf das Gerade/Ungerade-Zählen der Kinder im Horaz-Zitat gemeint. Verblüffender ist es allerdings, wenn die Zahlen nach dem seinerzeit gebräuchlichen Schema der Zahlenalphabet⁹ in Buchstaben umgewandelt werden:

7 Mit dem scheinbaren Horaz-Zitat und dem „Einfall“ beschäftigt sich Eugene E. Helm, „Six random measures of C. P. E. Bach“, in: *Journal of Music Theory* 10/1 (1966) S. 139–151, bes. S. 151, Fußnote 2. Den Hinweis auf das wirkliche Zitat verdanke ich meinem Kollegen Dr. Christian Klinger.

8 So wird z. B. in einer 1775 erschienen Festschrift der Name des Gefeierten in 42 verschiedene lateinische Anagramme umgeformt. Vgl. dazu Jutta Grub, *Mons Resplendens. „Poesis artificiosa“ in einer Kölner Gratulationsschrift des 18. Jahrhunderts* (Beihefte zum Euphorion 26), Heidelberg 1992, S. 23.

9 Vgl. dazu Gunter Quarg, „Buchstaben als Zahlen“, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung*, N. F. 10 (1991) S. 43–50; ders., „Arithmetische Variationen über B-A-C-H“, in: *Symbolon* N. F. 15 (2002), S. 177–191, bes. S. 186, Fußnote 31.

C A E B G I
H D F A B C

(Hier ist 1 = A, 2 = B, 3 = C usw.)

Daraus lässt sich lesen

BAG(attella) DI C. F. E. BACH,

gleichsam eine Bekräftigung des darüber gesetzten „horazischen“ Mottos, das den Einfall als Spielerei (bagatella) charakterisiert.

Wie eine Unterschrift und ein nochmaliger Hinweis auf den bereits von O. Vrieslander¹⁰ vermuteten geistreichen Spaß der ganzen Sache erscheint dann das am Schluss gegebene Lösungsbeispiel, in dem durch die Zahl der Töne in Ober- und Unterstimme ($23 = 3 + 15 + 5 = C P E$) ein letztes Mal auf den Urheber des „Einfalls“, nämlich die Vornamen Carl Philipp Emanuel Bezug genommen wird.¹¹

Der aus den Zahlen: } 3 1 5 2 7 9
 } 8 4 6 1 2 3
entstehende doppelte Contrapunct
in der Octave.

10 Otto Vrieslander, *Carl Philipp Emanuel Bach*, München 1923, S. 158. Dagegen haben schon manche Zeitgenossen den Scherz ernst genommen. So erwähnt ihn in seinem Literaturanhang (2. Teil, 18. Kapitel) Jacob Adlung, *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, 2. Auflage, hrsg. von Johann Adam Hiller, Dresden und Leipzig 1783, S. 909, § 394.

11 Vgl. zu Bachs Namensbuchstaben Günter Hartmann, „Carl Philipp Emanuel Bach bei seinem Namen gerufen“, in: *Musik und Kirche* 59 (1989) S. 199–203; C. F. W. Nopitsch (1758–1824), *Die Sieben Namensbuchstaben des Hamburgischen Herrn Kapellmeisters Carl Philipp Emanuel BACH in einer Klavier-Sinfonie vorgestellt*. S. Ulrich Leisinger, „Die ‚Bachsche Auction‘ von 1789“, in: *Bach-Jahrbuch* 77 (1991), S. 110. Auf Namensbuchstaben und Namenszahl bezieht sich C. P. E. Bach auch selbst, wenn er den vier mittleren der sechs für Gottfried van Swieten komponierten Sinfonien folgendes Schema zuordnet:

Sinfonie Nr. 2 B-Dur (Wotq. 182/2 = Helm 658)

Nr. 3 A-Dur (Wotq. 182/2 = Helm 650)

Nr. 4 C-Dur (Wotq. 182/3 = Helm 659)

Nr. 5 h-moll (Wotq. 182/5 = Helm 661)

Dabei bedeuten $2 + 3 + 4 + 5 = 14$ noch einmal BACH.

Besprechungen

HERBERT JÜTTEMANN: Mechanische Musikinstrumente. Einführung in Technik und Geschichte. Köln: Verlag Dobr 2010. 339 S., Abb., Nbsp.

Mechanische Musikinstrumente rücken seit einigen Jahren verstärkt in den Fokus der musikwissenschaftlichen Forschung, besonders die frühen Reproduktionsmedien wie Selbstspielklavier oder mechanische Orgel. Verschiedene Forschungsprojekte nähern sich diesen Gegenständen unter dem Aspekt der Interpretationsanalyse oder der Erschließung und Digitalisierung von Toninformationsträgern.

Mit der überarbeiteten und ergänzten zweiten Auflage des deutschsprachigen Standardwerks zu mechanischen Musikinstrumenten meldet sich ein Autor zurück, der als Technikhistoriker, Mühlenforscher und ausgewiesener Spezialist für historische mechanische Werke und Musikinstrumente gilt: Dr.-Ing. Herbert Jüttemann. Bereits mit der ersten Auflage aus dem Jahre 1987 schuf Jüttemann ein umfassendes Nachschlagewerk nicht nur für Sammler und Liebhaber mechanischer Musikinstrumente, sondern besonders für Technikbegeisterte, Restauratoren und nicht zuletzt (Musik-)Wissenschaftler. Die zweite Auflage wechselte von Quer- zu Hochformat und erscheint in einem übersichtlicher formatiertem Satzspiegel. Die einzelnen Kapitel und Unterkapitel wurden vom Autor kritisch revidiert, ergänzt und aktualisiert. Walter Tenten, Experte für elektronische Speichermedien in mechanischen Musikinstrumenten, überarbeitete das Kapitel 29 über moderne elektronische Toninformationsträger. Hier ergänzte er Ausführungen zu Funktion und Anwendung von Midi- und Sequenzer-Systemen für die Aufnahme, Wiedergabe und Bearbeitung von Musik mittels PC oder für die Steuerung von Musikinstrumenten.

Im Vorwort formuliert der Verfasser sein zentrales Anliegen: Er möchte die Funktionsweise mechanischer Musikinstrumente unter Zuhilfenahme detaillierter Schemata, technischer Zeichnungen und Fotografien auch für Laien

verständlich erklären. Dabei werden komplizierte technische Abläufe in gut nachvollziehbare Einzelschritte zerlegt. In 31 Kapiteln erörtert er den gesamten Kosmos der mechanischen Musik mit einem deutlichen Schwerpunkt auf Technik und Funktion. Jüttemann gibt wichtige, zum Verständnis des Themas unabdingbare Grundbegriffe und Definitionen und trägt damit zu einer Vereinheitlichung des Vokabulars sowie zur Vermeidung von Missverständnissen bei. In den Kapiteln vier bis sieben werden akustische, mechanische, elektrische sowie pneumatische Grundlagen und Bauelemente erläutert. Danach führt er ein in die Tonerzeugung bei Pfeifeninstrumenten sowie in Bau und Funktion von Toninformationsträgern.

In Kapitel 10 bis 27 zeigt er in systematischer Ordnung alle Arten von mechanischen Musikinstrumenten auf, angefangen bei Turmglockenspielen des Mittelalters, frühen mechanischen Orgeln und Musikwerken der Renaissance, Spieluhren und Großinstrumenten (Orchestrien) sowie Kompositionen für diese Musikinstrumente. In Kapitel 15 bis 17 sind mechanische Singvögel, Walzendrehorgeln und mechanische Großorgeln Thema. Im 19. Jahrhundert finden die zur Steuerung mechanischer Webstühle entwickelten Lochbänder und Lochkarten Eingang in die Konzeption mechanischer Musikinstrumente. In den folgenden Kapiteln werden lochbandgesteuerte Organeten, mechanische Harmonien, Akkordeons und Blasinstrumente beschrieben. Die Produktion von Walzen- und später Lochplatten-Spieldosen, die ihren Anfang bereits im 18. Jahrhundert nahm, prosperierte im 19. Jahrhundert vor allem in der Schweiz und in Sachsen.

In Kapitel 24 wendet sich der Autor mechanischen Klavieren zu. Zunächst werden Auf- und Vorsetzer erläutert. Die mit Holzfirmen ausgerüsteten und auf jedem normalen Klavier einsetzbaren Apparaturen, die unter den Markennamen Pianola oder Phonola berühmt wurden, läuteten die Ära der mechanischen Klaviere ein. Die Pneumatik des Vorsetzers wurde später in die Klaviere integriert und es entstanden die ersten pneumatisch betriebenen Selbstspielklaviere. Um 1890 wurden sie sowohl von Aeolian, Ampico (USA), als auch Welte und

Hupfeld (Deutschland) hergestellt. Die Entwicklung gipfelte in den so genannten Reproduktionsklavieren. Diese Klavierspielapparate waren fähig, das lebendige, dynamisch und agogisch nuancierte Spiel berühmter Virtuosen nahezu authentisch wiederzugeben. In Kapitel 27 geht der Autor schließlich ein auf die Entwicklung von Orchestrien ab dem Jahr 1850. Bedeutende Standorte der Produktion entstanden in Deutschland vor allem im Schwarzwald und in Sachsen.

Jeder Instrumenten-Gattung wird ein kurzer historischer Abriss zu Entstehung, Zentren der Fertigung, bedeutenden Herstellern und Firmen zuteil. Abgerundet wird das umfassende und im deutschsprachigen Raum konkurrenzlose Nachschlagewerk durch eine Zusammenstellung wichtiger Adressen von europäischen Museen mit Schwerpunkt mechanischer Musik sowie weltweit recherchierten Vereinen zur Pflege und Erforschung des Sachgebiets.

Das in der zweiten Auflage inhaltlich und formal weiter verbesserte und aktualisierte Nachschlagewerk für mechanische Musikinstrumente bietet einen umfassenden Überblick und kann jedem Interessenten als Basisliteratur anempfohlen werden.

(März 2014)

Kerstin Helfrich

Studia Musicologica Regionis Balticae I. Hrsg. von Ole KONGSTED. Kopenhagen: Capella Hafniensis Editions 2011. 304 S., Abb., Nbsp.

Seinen 2011 herausgegebenen Band versteht Ole Kongsted als Ausgangspunkt eines länderübergreifenden neuen Forums für die musikwissenschaftliche Erforschung des Ostseeraums. Diese Initiative ist lohnenswert und längst überfällig. Der schwedische Musikforscher Carl-Allan Moberg hatte erstmals 1957 von einer „Musikkultur des Ostseeraums“ gesprochen und „ähnliche soziale, administrative und künstlerische Verhältnisse“ im Kulturraum Mare Balticum angemerkt; seither ist die Erforschung dieser Region von unterschiedlichen Seiten vorangetrieben worden. In erster Linie sind hier die musikwissenschaftliche Arbeitsgruppe des Sonderforschungsbereichs 17 *Skand-*

inavien und Ostseeraum unter der Leitung von Heinrich W. Schwab an der Universität Kiel (seit den 1970er Jahren) sowie die Aktivitäten Greger Anderssons (†) im Projekt Östersjöområdet *som musiklandskap* (ÖSM, Universität Lund 1990–1994) zu nennen, ebenso die regelmäßigen Tagungen zur *Musica Baltica* etwa in Gdańsk oder in Greifswald.

Die bisherigen Aktivitäten resultieren in einer Reihe von Monografien zu verschiedensten Themen der musikalischen Ostseeraumforschung; Tagungsbände enthalten die gesammelten Beiträge zu Schwerpunktthemen. Ein darüber hinausgehendes offenes und regelmäßiges Publikationsorgan für die musikwissenschaftliche Erforschung des Ostseeraums gab es bislang nicht, und so blieben für die Veröffentlichung neuer Forschungsergebnisse oft nur allgemeinhistorische Periodika.

Erschienen ist Kongsteds Band in Zusammenarbeit mit der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen in den ebenfalls von ihm initiierten „Capella Hafniensis Editions“, nunmehr als erster Band der Serie S: *Studia Musicologica Regionis Balticae*. Dass die *Studia* an der Seite bereits gut bestückter weiterer Serien erscheinen, in denen Kongsted Noteneditionen vorlegt (*Monumenta Musica Regionis Balticae*, bisher 9 Bände) und auch Quelleneditionen (*Documenta Musica Regionis Balticae*) plant, ist dabei als besonders günstiger Umstand zu werten.

Der erste Band der neuen musikwissenschaftlichen Serie versteht sich weitgehend als Dokumentation des bisher Geleisteten und ist daher überwiegend anthologisch konzipiert: Er enthält eine Reihe von Texten, die bereits an anderer Stelle vorgelegt wurden, daneben jedoch auch einige neue bzw. wesentlich erweiterte Beiträge (Andersson, Kremer, Kongsted). Als Autoren begegnen uns zunächst die Protagonisten der oben benannten Aktivitäten. Andersson („Östersjöområdet som musiklandskap“ und „Regionale, nationale und supranationale Projekte. Musikgeschichtsschreibung in den Nordischen Ländern am Ende des 20. Jh.“) berichtet über den Verlauf des ÖSM-Projekts sowie über damit verbundene offene Fragen und Zielstellungen. Als konkretes Ergebnis der Forschungen benennt er u. a. die 1997 erschie-

nene skandinavische Musikgeschichte *Musiken i Norden*. Seine aus dem ÖSM-Projekt resultierende Beschäftigung mit dem Stadtmusikantentum wird in einem dritten Text thematisiert („Der Stadtmusicus als Hochzeitsmusicant“), der vor allem Lübecker Dokumente zu Musizierprivilegien zusammenstellt, mit Blick auf den gesamten Ostseeraum sicher aber noch weiter zu differenzieren ist.

Konzeptionelle Überlegungen zur Musikhistoriografie des Ostseeraums – als Ergebnis der damaligen Kieler Forschungen – liefern die Beiträge Schwabs („Zur Struktur der ‚Musikkultur des Ostseeraums‘ während des 17. Jahrhunderts“ sowie „Der Ostseeraum. Beobachtungen aus seiner Musikgeschichte und Anregungen zu einem musikhistoriographischen Konzept“). Ähnliche Anstellungs- und Organisationsbedingungen führten vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zur Mobilität von Musikern, die den Ostseeraum gleichermaßen wiederum prägten. Während den Bedingungen mit einem strukturgeschichtlichen Forschungsansatz nachzugehen sei, empfiehlt Schwab außerdem identitätsgeschichtliche Untersuchungen, um nicht nur Gemeinsames, sondern auch nationale bzw. supranationale Identitäten im Ostseeraum aufspüren zu können.

Auf regionale und lokale Unterschiede verweist auch Joachim Kremer in seinem neuen Beitrag zum Kantorat im Ostseeraum („Biographien als Indikatoren. Johann Matthesons ‚Ehrenpforten‘-Projekt und die regionale Ausdifferenzierung des Kantorats im Ostseeraums“), dessen bisherige Erforschung zu einem kaum geschlossenen Bild dieses vielgestaltigen Musikerberufs führe. Zu Recht fordert Kremer hier eine weitere Differenzierung; das Heranziehen biografischer Quellen, wie sie etwa in Matthesons *Grundlage einer Ehren=Pforte* (1740) vorliegen, ergänze den rein strukturgeschichtlichen Ansatz dabei auf methodisch sinnvolle Weise.

Untersuchungen zum musikalischen Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts liefert Kongsted selbst (u. a. „Die Musikalien im Archiv der Hansestadt Wismar“), der sich in seinem Text zum „carmen gratulatorium“ als vokalpolyphone Gattung in Nordeuropa

während der Spätrenaissance und des Frühbarock“ den musikalischen Gelegenheitswerken widmet. Eine Durchsicht der bei *RISM* (AI) verzeichneten Gratulationsmusiken zwischen 1550 und 1650 weist diese als besonders häufig anzutreffende Gattung im Ostseeraum aus. In welcher komplexer Weise Politik, persönliche Vorlieben und das Musikleben während der Regierung Christians IV. zusammenhängen, zeigt Kongsted in seinem Beitrag „The Secular ‚rex splendens‘. Music as Representative Art at the Court of Christian IV.“, bevor er im abschließenden Text des Bandes („Musikhistoriografien og den danske hofmusik i den nordiske Senrenaissance“) eine Reihe neuer Erkenntnisse zur frühen dänischen Musikgeschichte vorstellt. In seinem detailreichen Forschungsbericht mit Blick auf die Regierungszeit Christians III. dürften vor allem die neuen Deutungen zu den ältesten dänischen Quellen (1541/1556) von besonderem Interesse sein.

Sieben der zehn Beiträge der *Studia* erscheinen in deutscher Sprache. Dies soll auch für zukünftige Bände beibehalten werden, war das Deutsche doch über einen langen Zeitraum hinweg Verkehrssprache des Ostseeraums. Daneben gibt es Beiträge auf Dänisch, Englisch und Schwedisch – auch das soll in Zukunft möglich sein (mit deutscher bzw. englischer Zusammenfassung). Nachdem der vorliegende Band wichtige Stationen und Texte der Ostseeraumforschung noch einmal reflektiert, aber auch neue Ansätze bietet, bleibt zu hoffen, dass sich die künftig alle zwei Jahre geplanten Ausgaben als ein Präsentations- und Diskussionsforum für aktuelle Forschungsfragen und -ergebnisse etablieren. Ein aus Mitgliedern rund um die Ostsee zusammengesetztes Redaktionsteam gewährleistet für dieses Vorhaben jedenfalls vielfältige Perspektiven auf den Forschungsgegenstand.

(November 2013)

Beate Bugenhagen

FRED BÜTTNER: *Das Klauselrepertoire der Handschrift Saint-Victor (Paris, BN, lat. 15139). Eine Studie zur mehrstimmigen Komposition im 13. Jahrhundert. Lecce: Edizioni Milella di Lecce Spazio Vivo s. r. l 2011. 416 S., Abb., Nbsp.*

1987 erregte Wolf Frobenius' These, dass Motetten des 13. Jahrhunderts nicht nur in Einzelfällen, sondern generell nicht durch Textierung von Klauseln entstünden und die entsprechenden Klauseln als enttextete Motetten aufzufassen seien, einiges Aufsehen. Eine nähere Auseinandersetzung mit dieser These ließ allerdings auf sich warten; erst in den letzten Jahren scheint die Diskussion in Gang gekommen zu sein. Einen gewichtigen Beitrag hierzu stellt die Monografie des 2013 verstorbenen Fred Büttner dar, die auf seiner Münchner Habilitationsschrift von 1998 basiert. Nach einführenden Kapiteln über Klausel und Motette, über die liturgische Zuordnung der Klausel-Tenores und den Entstehungskontext des Musikfascikels der Handschrift sowie über die Notation werden im Hauptteil neun der vierzig Klauseln der Saint-Victor-Handschrift mit ihren Motettenkonkordanzen ausführlich besprochen. Die übrigen Klauseln folgen in einem kursorischen Durchgang, bevor in einem kurzen Schlusskapitel der Ertrag der Untersuchung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts skizziert wird. Am Ende ist ein Faksimile der relevanten Handschriftenseiten beigegeben. Damit stellt das Ganze eine zum Teil stark erweiterte Neufassung des von Büttner 1999 herausgegebenen Sammelbandes ähnlichen Titels (*Die Klauseln der Handschrift Saint-Victor*) dar. Die in diesem Sammelband schon angedeutete These, dass alle Klauseln der Handschrift durch Enttextung von französischen Motetten entstanden seien, wird durch detailreiche Beobachtungen weiter ausgebaut.

Die eingehende Analyse eines Repertoires, das auf fünf schmalen Pergamentblättern Platz findet, wirft unvermeidlich die Frage auf, wie sich die musikalische Einfühlung des Autors wissenschaftlich kontrollieren lässt – das Einverständnis vorausgesetzt, dass die Selbstbeschränkung auf zählbare Notationsmerkmale

keine Lösung ist. Das betrifft insbesondere die tonale Deutung sowohl der gregorianischen Melodien, die als Tenor dienen, wie der neu komponierten Oberstimmen. Beides nimmt in diesem Buch einigen Raum ein. Büttners Hörweise ist dabei nicht nur sensibel für Merkmale, die er als typisch weltlich auffasst (*c*-Tonalität, große Terz), sie neigt auch dazu, bei zwei nebeneinander liegenden hervorgehobenen Tonstufen die untere als Ruheton, die obere als Spannungston wahrzunehmen. Die gregorianische Melodik scheint jedoch eher die umgekehrte Auffassung vorauszusetzen, da dort die Obersekunde der Finalis selten eine Rolle spielt, die Untersekunde dagegen in den meisten Tonarten die wichtigste Kadenzstufe nach der Finalis ist. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, dass Büttners Hörweise der der Motettenkomponisten des 13. Jahrhunderts entspricht, zumal im französischen Lied des 14. Jahrhunderts *ouvert*-Schlüsse auf der Obersekunde häufig sind. Dann aber wirft eine Arbeit wie die vorliegende die Frage auf, ob historische Veränderungen der Hörweise greifbar gemacht werden können. Dazu wäre es zunächst notwendig, die eigene Hörweise in eine formulierbare Theorie zu bringen, wie dies ansatzweise in Basel geschehen ist. Bei Büttner bleibt die Theorie implizit und daher schwer verhandelbar.

Als Beispiel für eine argumentativ anfechtbare Deutung sei die Klausel *Immolatus* genannt: Büttner stellt die triftige Frage, warum das *Al. Pascha nostrum* (7. Ton) in den mehrstimmigen Bearbeitungen eine Quinte tiefer transponiert ist (von Finalis G auf C), der zugehörige zweite Vers *Epulemur* dagegen in Normallage erscheint. Seine Erklärung, dass das (Immo-)latus-Melisma im ersten Vers eine Umdeutung in den „weltlichen“ *c*-Modus nahe lege, ist jedoch problematisch. Der Cantus firmus dieses Melismas hat in der transponierten Lage ein durchgehendes *b*, auch die Duplum-Stimmen verwenden – soweit dies die Handschriften erkennen lassen – überwiegend *b*, *h* dagegen fast nur als Quinte über *E*. Von einem *c*-Modus, der sich vom 7. Ton des Chorals unterscheidet, kann daher nicht die Rede sein. Als Grund für die Transposition des ersten Verses wäre eher das Melisma auf „nostrum“ anzunehmen, das im

Choral mehrfach den Ton *b* enthält und auch auf diesem schließt. In der Quinttransposition wird daraus ein *E*, dadurch kann das Duplum sowohl die Quinte *b* als auch die Oktave *e* verwenden, während in der Originallage nur der Einklang unproblematisch wäre.

Die bekannte Münchner Eigenheit, Notre-Dame-Mehrstimmigkeit aus der Originalnotation zu lesen, zeigt ihre Probleme schon beim ersten Diskant-Beispiel (S. 21–24). Die analytische Beschreibung lässt darauf schließen, dass Büttner die in 3+2 gegliederte absteigende Fünferligatur am Beginn des Duplum als BBBLB liest. Ob sich diese Deutung verteidigen ließe, könnte diskutiert werden, die normale Lesung wäre aber LBBBB (so auch Tischler, Roesner und Everist). Auch dort, wo die rhythmische Interpretation komplizierterer Ligaturen explizit erwähnt wird, wie bei der Klausel Patribus Nr. 6 (S. 184–187), findet keine Diskussion statt (Tischler und Baltzer bieten hier unterschiedliche Übertragungen). Es scheint, dass der Übergang von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit auch bei der Deutung historischer Notationen eine wesentliche Voraussetzung für die wissenschaftliche Behandlung der zutage tretenden Fragen ist.

Die Übersetzungen der lateinischen und französischen Motettentexte legen zwar erkennbaren Wert auf poetische Form, nicht aber auf philologische Genauigkeit. Als Verständnishilfe für die oft genug schwierigen Originaltexte sind sie daher nur bedingt geeignet.

Die Diskussion über die Entstehung der Gattung Motette ist sicher noch nicht abgeschlossen und wird sich auch nicht an dem eher exzentrischen Repertoire der Saint-Victor-Klauseln entscheiden lassen. Büttners Monografie füllt hier immerhin ein wichtiges Desiderat, neben Frobenius' stichwortartigem Überblick eine Reihe von ausführlichen Analysen auf der Seite der Minderheitsmeinung zu bieten, die als Ausgangspunkt für weitere Argumentationen dienen können. Nachdem mit Catherine Bradley nun auch eine englischsprachige Kollegin, die deutsche Bücher liest, in die Motettenforschung eingestiegen ist, besteht tatsächlich die Chance, dass die Diskussion weitergeht.

(Februar 2014)

Andreas Pfisterer

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

Bücher, die sich einer einzigen musikalischen Quelle widmen, rufen bei vielen ein gewisses Stirnrunzeln hervor. In seiner im Wintersemester 2009/10 angenommenen Dissertation, deren Buchausgabe hier zu besprechen ist, widmet sich Alexander Steinhilber einer solchen einzelnen Quelle, einer heute in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg aufbewahrten Sammelhandschrift. Tatsächlich handelt es sich hier um eine „wenig beachtete Quelle zur Musik des frühprotestantischen Gottesdienstes“, wie es im Untertitel heißt. Es ist rasch einsichtig, dass die ausführliche Untersuchung dieser frühen Quellen eine ganz wesentliche Voraussetzung dafür darstellt, die Entstehung der evangelischen Kirchenmusik in ihrer historischen Entwicklung zu verstehen.

Dass die Handschrift relativ wenig Beachtung fand, ist sicher der Tatsache geschuldet, dass sie – anders als etwa die so genannten „Torgauer Walter-Handschriften“ – weder einem konkreten Entstehungsort zugewiesen werden konnte, noch dass die an ihrer Entstehung beteiligten Personen identifiziert werden konnten. Erstmals bekannt gemacht und gewürdigt wurde die für die Frühgeschichte der evangelischen Kirchenmusik zweifellos bedeutende Handschrift bereits 1963 von Clytus Gottwald in einem Aufsatz im *Archiv für Musikwissenschaft* 19/20 (1962/63), S. 114–123. Gottwald konnte die Handschrift bereits grob auf die Zeit um 1535 datieren und ihre mitteldeutsche Provenienz nachweisen. Da nun die Bedeutung der Handschrift einerseits lange erkannt, ihre genaueren Entstehungsumstände aber nicht geklärt und ihr Inhalt nicht umfassend untersucht war, bot es sich an, die offenen Fragen im Rahmen einer Dissertation anzugehen.

Der Autor widmet sich zunächst sehr ausführlich der äußeren Beschreibung der Handschrift, den verschiedenen Schreiberhänden,

der Datierung und der Provenienz. Es gelingt ihm dabei, Gottwalds Angaben zu ergänzen und zu präzisieren. Nach akribischen, teilweise etwas weitläufigen Untersuchungen kann Steinhilber das Manuskript auf den Zeitraum 1533–1534 datieren und seine Entstehung im Raum Torgau-Wittenberg plausibel machen.

Die einzigen Personen, die mit der Handschrift namentlich in Verbindung zu bringen sind, sind zwei katholische Geistliche des Klosters Neresheim, deren auf das Jahr 1573 datierte Namenseintragungen sich in der Handschrift finden. Dies hilft zwar leider nicht bei der Klärung ihres Entstehungszusammenhangs, doch ist es bemerkenswert für die frühe Rezeption des Manuskripts, dass in einem Kloster Interesse daran bestand, sich mit der Sammlung zu beschäftigen – doch sicher waren es nur die Texte, die (wie andere schriftliche Zeugnisse der Reformation) im Kloster studiert wurden. Nach der Säkularisation des Klosters und dessen Übergang in den Besitz des Hauses Thurn und Taxis kam das Chorbuch schließlich 1863 nach Regensburg.

Im Zentrum der Arbeit steht ein „ausführliches Inhaltsverzeichnis“, das aber weit über die üblichen Angaben wie Fundstelle im Manuskript, Komponist, Titel, Text- und Choralvorlage, liturgische Bestimmung, Konkordanzen sowie Angaben zum Schreiber usw. hinausgeht (S. 95–455). Dort, im Herzstück der Arbeit, wird jede Komposition ausführlich gewürdigt. Diese oft mehrere Seiten langen Würdigungen gehen weit über die Einordnung in den Überlieferungskontext hinaus. Die kompositorische Faktur der Sätze wird ausführlich analysiert, Überlieferungsvarianten werden nicht nur aufgelistet, sondern auch gewertet. Dabei zeigt sich zwar in einigen Fällen, dass die verderbten Lesarten der Handschrift eine praktische Verwendung nahezu ausschließen. Andererseits machen die Untersuchungen aber auch deutlich, dass die Vorlagen nicht nur sklavisch kopiert wurden (wobei sich mancher Fehler eingeschlichen hat), sondern dass mitunter auch so in die musikalische Substanz eingegriffen wurde, dass darin eine „kompositorische Willensäußerung“ (S. 108) zu erkennen ist.

Von vorne bis hinten durchlesen wird die-

sen Hauptteil kaum jemand, zumal hier sehr Unterschiedliches aufeinander folgt – ein deutsches Kirchenlied, eine lateinische Antiphon, ein Te Deum usw. Doch wo, wenn nicht in einer Arbeit wie dieser, besteht die Möglichkeit, ein historisches Repertoire einmal vollständig zu würdigen, ohne die Einengung auf eine bestimmte Komponistenpersönlichkeit, spezifische Gattungen oder dergleichen.

Sehr lesenswert sind die nachfolgenden zusammenfassenden Kapitel, in denen der Autor die Werke in den großen kompositions- und überlieferungsgeschichtlichen Kontext ebenso einordnet wie in den liturgischen des frühprotestantischen Gottesdienstes. Dabei gelingt es Steinhilber, um nur wenige Beispiele anzudeuten, gerade im Blick auf die Überlieferung von Werken einiger herausragender Komponisten wie Johann Walter, Ludwig Senfl oder Conrad Rein die besondere Bedeutung der Handschrift herauszuarbeiten. So stellt sie für Walters „Ein feste Burg ist unser Gott“ die früheste erhaltene Quelle dar. Das in der 5. Auflage von dessen *Geistlichem Gesangbüchlein* erstmals 1544 gedruckte Kirchenlied fand also vermutlich aufgrund einer besonderen Nähe zu Walter selbst seinen Weg in die Regensburger Handschrift (wenn auch die Übernahme aus einer heute verlorenen Auflage des Gesangbüchleins denkbar wäre).

Die vorliegende Arbeit stellt einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung der frühprotestantischen Kirchenmusik dar. Mit ihrer ausführlichen Auseinandersetzung mit einem geschlossenen Repertoire weist sie nachdrücklich darauf hin, dass Quellenstudien eine wesentliche Voraussetzung für das Verständnis musikhistorischer Entwicklungen sind und bleiben. Wer sich zukünftig mit diesem Repertoire beschäftigt, wird stets auch dieses Werk zu Rate ziehen. (Dezember 2013) *Armin Brinzing*

HANS JOACHIM MARX: Händel und die geistliche Musik des Barockzeitalters. Eine Aufsatzsammlung. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 333 S., Abb., Nbsp.

Wer unter diesem Titel eine Abhandlung

über Georg Friedrich Händels Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik seiner Zeit oder früherer Generationen erwartet, wird enttäuscht werden. Der Band enthält zur einen Hälfte Aufsätze über Händel und einzelne Aspekte seiner Musik und zur anderen verschiedene Untersuchungen zur geistlichen Musik des Barockzeitalters. Das Bindeglied zwischen beiden Buchteilen sind zwei einleitende Aufsätze zu Händels Religiosität bzw. zu Händels katholischer Kirchenmusik.

Die Texte von Hans Joachim Marx zu den monodischen Lamentationen des Seicento, zu den Lamentationsvertonungen von Jan Dismas Zelenka, zum musikalischen Schaffen des hauptamtlichen Architekten Carlo Rainaldi, zu den Oratorien im Rahmen der Weihnachtsfeierlichkeiten der in Rom anwesenden Kardinäle, zur architektonischen und gegenständlichen Ausstattung von Oratorienaufführungen wie auch zum Zusammenhang zwischen Francesco Guardis „Zeremonienwerk“ und der Biografie von Johann Adolf Hasse sind ursprünglich in allgemein zugänglichen Zeitschriften und Sammelpublikationen aus den Jahren 1970 bis 2004 erschienen. Wer sich speziell mit den angesprochenen Werkgruppen und Komponisten beschäftigt, kommt um die Lektüre dieser materialreichen Studien nicht herum. Manchmal enthalten sie unerwartete Beobachtungen, etwa zum möglichen Zusammenhang zwischen weihnachtlichen Süßigkeiten und den Libretti zu Oratorien, die am Heiligen Abend aufgeführt wurden, oder auch zu manchen aufführungspraktischen Fragen, insbesondere zu Besetzungsgröße und Aufstellungen größerer Ensembles bei (Freiluft-)Festaufführungen. Solche disparaten Einzelstudien zu Gegenständen, die vordergründig als randständig erscheinen, liefern erst einzelne Pinselstriche zu einem Gesamtbild der Barockmusik und ihrer Musikpraxis und erweisen sich schließlich als zentral und überaus wertvoll. Diese Aufsätze auch den ganz allgemein an älterer Musik Interessierten nochmals vorzulegen, rechtfertigt sich aufgrund der Fülle der darin gewonnenen Erkenntnisse.

Ähnliches ließe sich auch über die erwähnten beiden Aufsätze in der vorderen Buchhälfte zu Händels Religiosität und zu seiner katholi-

schen Kirchenmusik wie auch zu weiteren Kapiteln über Fragen von Händels Instrumentation, über oratorische Aufführungspraxis, über Funktion und Besetzung des Chores in Händels frühen Opern und Oratorien sowie über unterschiedliche Gestaltungsweisen des Oratorien-Rezitativs sagen. In der Fülle der Händel-Literatur waren und sind Marx' Erkenntnisse und Postulate gewichtige Beiträge, die nur möglich geworden sind aufgrund seiner minutiösen Quellenstudien und weitreichenden biografischen Untersuchungen, die größtenteils in das Lexikon *Händel und seine Zeitgenossen: eine biographische Enzyklopädie* (Laaber 2008) eingeflossen sind.

So sehr sich die Beschäftigung mit den einzelnen Texten beider Buchhälften empfiehlt, so sehr ist eine solche Zweitverwertung zumeist durchaus zugänglicher Texte in Frage zu stellen. Das Lesen wiederveröffentlichter Texte lässt ein Unbehagen in zwei Richtungen zurück: Einerseits bedürften zeitbedingte Lesarten von damals der Revision (etwa die Aussage, Christoph Bernhard habe zu Giacomo Carissimi in einem regelrechten Schüler-Verhältnis gestanden), andererseits fragt man sich, was genau an diesen Texten für den Neudruck „geringfügig verändert“ (S. 318) worden ist und den Wissensstand welchen Jahres sie denn nun eigentlich repräsentieren. Überdies: Die gelegentlichen Häufungen orthografischer Unzulänglichkeiten – Martino Presenti statt Pesenti (S. 201), Frascobaldis statt Frescobaldis (S. 209), Matteo Fopnari statt Fornari (S. 267), trasponiert (S. 214), Repilik (S. 315) u. v. a. – stammen doch wohl kaum aus den Originalveröffentlichungen!

Die Hälfte des Umfangs der Händel gewidmeten Texte stammt aus dem Händel-Handbuch desselben Verlags, das ja seinerseits schon auf ein heterogenes Publikum zugeschnitten war und überdies weit verbreitet ist. Welchen Sinn hat demnach dieser unzeitig frühe Neudruck rezenter Handbuchttexte? Hätten nicht andere, frühere Aufsätze des Autors, etwa zur Musikpatronage Pietro Ottobonis, zu Johann Mattheson oder zum Umfeld Arcangelo Corellis den Band wirkungsvoller abgerundet? Hätte der Verlag dem Autor nicht einen besseren

Dienst erwiesen, wenn man ihn die früheren Texte entweder konsequent im originalen Wortlaut hätte veröffentlichen oder sie aber gründlich überarbeiten lassen? Die mangelhafte Qualität der Abbildungen rundet dieses Bild ab: Im Aufsatz über das „Zeremonienwerk“ Francesco Guardis wären die einzelnen Bildelemente wesentliche Sinnträger des Aufsatzes, aber das reduzierte Format und der undurchdringliche Graustich der Abbildungen verunmöglichen das Zusammenwirken von Text und Bild. Die Anmerkungen an den jeweiligen Fußnoten unzulänglich ersetzt und das Lesen der Laaber-Publikationen über Jahre erschwert haben, sollten nun endlich der Vergangenheit angehören. Auch das wäre der Verlag dem Autor schuldig gewesen.

(Februar 2014)

Dominik Sackmann

JULIAN RUSHTON, STEFAN ROHRINGER, SERGIO DURANTE und JAMES WEBSTER: *Dramma Giocoso. Four Contemporary Perspectives on the Mozart/Da Ponte Operas*. Hrsg. von Darla CRISPIN. Leuven: Leuven University Press 2012. 143 S., Nbsp. (Collected Writings of the Orpheus Institute. Band 10.)

STEPHEN RUMPH: *Mozart and Enlightenment Semiotics*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2012. XVI, 265 S., Nbsp.

Das Bändchen zu Mozarts Da-Ponte-Opern vereint vier Beiträge, in welchen insbesondere Mozarts *Don Giovanni* breiten Raum einnimmt. Julian Rushton untersucht, wie Arien, die im 18. Jahrhundert in besonderem Maße ein Spiegel des künstlerischen Profils eines Sängers sind, zum Medium der Charakterisierung einer Bühnenfigur werden, also wie sich z. B. die Rolle der Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* durch die Neubesetzung von 1789 (Adriana Ferrarese statt Nancy Storace) verändert hat. Stefan Rohringer beschäftigt sich mit der Rolle des Don Ottavio in Mozarts *Don Giovanni* als verhindertem Rächer und zögerndem Liebhaber im Kontext der Entwicklung der Te-

norollen in jener Zeit. Seine Argumentation, die eine nur bedingte Kenntnis des zeitgenössischen Repertoires verrät, stützt sich allerdings auch auf alte Missverständnisse: Ein *Dramma giocoso* ist keine „Sonderform“ der Oper, die Elemente der *Opera buffa* mit solchen der *Opera seria* mischt. Völlig ausgeblendet wird ferner der Umstand, dass eine Tenorstimme im 18. Jahrhundert durchaus etwas anderes gewesen ist als heute. Ganz anders Sergio Durante, der in seiner Studie zu *Don Giovanni* darauf hinweist, wie entscheidend für das Verständnis dieser Oper die Kenntnis des Kontextes ist und nachdrücklich unterstreicht, wie sehr unsere heutige Wahrnehmung durch die romantische Rezeption im 19. Jahrhundert konditioniert wird. Ähnlich argumentiert James Webster, der im Falle der *Nozze di Figaro* für eine Deutung plädiert, die die sozialen und historischen Umstände der Entstehungszeit dieses Werks berücksichtigt. Alle vier Beiträge haben gemeinsam, dass sie in ihrer Perspektive in hohem Maße auf das jeweilige „Meisterwerk“ fixiert sind und die Frage nach dem zeitgenössischen Repertoire der Gattung *Opera buffa* und deren Standards als Maßstab der Bewertung weitgehend unberücksichtigt lassen.

Stephen Rumphs semiotische Studie setzt sich zum Ziel, die gemeinsamen Grundlagen von Musik und Gedankenwelt zu ergründen und dazu die grundlegenden Annahmen zu Zeichen, Sprache und Repräsentation von Komponisten, Librettisten und Philosophen herauszuarbeiten. Er stellt zugleich die These auf, dass Mozarts Musik den Kern der Geistes- und Mentalitätsgeschichte des späten 18. Jahrhunderts in sich trägt und damit das sehr facettenreiche intellektuelle Klima des aufgeklärten Wien widerspiegelt. Gleichwohl muss er einräumen, dass es keine systematische Semiotik des 18. Jahrhunderts gibt, weil die Zeitgenossen das Thema in unterschiedlichen Zusammenhängen diskutierten, ohne zu einer einzigen, einheitlichen Theorie zu finden. Das alles führt in der konkreten Analyse einzelner Fallbeispiele zu einer sehr detailreichen Betrachtungsweise, deren in der Vokalmusik gewonnenen Erkenntnisse Rumph auf die Instrumentalmusik zu übertragen sucht. Wie immer, wenn es um

Untersuchungen geht, die die Theorie in der Praxis wiederzufinden und nachzuvollziehen suchen, kann auch in diesem Fall die Frage nach der Henne und dem Ei nicht abschließend geklärt werden. Das ändert jedoch nichts daran, dass Rumphs Buch in den Einzelanalysen eine Vielzahl interessanter Denkanstöße und Anlass zu weiteren Diskussionen gibt.

(Februar 2014) Daniel Brandenburg

Mozartanalyse heute. Hrsg. von Gernot GRUBER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 272 S., Nbsp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 12.)

Das zur Aktualisierung eines Gegenstands gern bemühte Epitheton „heute“ lässt sowohl eine von den Zeitläuften unnachgiebig diktierte Neubewertung als auch die anhaltende Reflexion etablierter „Denkstile“ (Ludwik Fleck) und Traditionsbestände vermuten. Den Vorrang der letzteren Option unterstreicht in dieser (wie ein vorausgehender Band zur *Mozart-Analyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert*) in den *Schriften zur musikalischen Hermeneutik* publizierten Aufsatzsammlung bereits das der Standortbestimmung zwischen methodischer Pluralität und objektivierbaren „Wertaxiomen“ gewidmete Herausgebervorwort. Zu eigen gemacht haben sich dessen Postulat einer umfassenden Einbeziehung des jeweiligen Forschungsstandes neben Ulrich Konrads Überblick zur Bedeutung analytischer Perspektiven für die Biografik vor allem zwei Aufsätze, die den Leser zunächst zur resignierten Diagnose einer Kommunikation in wissenschaftlichen Paralleluniversen nötigen. Mit der gegen Ende von Nico Schülers Überblick zur Stellung Mozarts in der computergestützten Musikanalyse angedeuteten Korrespondenz von Schichtendenken und hierarchischen Algorithmen wird seine Darstellung jedoch unverhofft auch für jene musiktheoretischen Diskurse relevant, die Michael Polths Verteidigung Schenkers gegen die kleinteilige Perspektive seiner amerikanischen Liebhaber seziiert.

Andere Autoren widmen sich mit unterschiedlichen Schwerpunkten den technisch-

theoretischen Voraussetzungen der Kompositionen: Gottfried Scholz betont die Bedeutung der (sich im Laufe des 18. Jahrhunderts freilich zusehends zu einer anthropologisch fundierten Seelenlehre weitenden) Affektheorie, Klaus Aringer stellt die Instrumentation als „Trägerin der Satzidee“ heraus und Joachim Brüggewidmet sich (allerdings mit verkürztem Zugriff auf die neuere Diskussion in Literatur- wie Musikwissenschaft) intertextuellen Beziehungen in Mozarts Schaffen. In der Tradition seines Lehrers Georgiades greift Manfred Hermann Schmid schließlich mit besonderer Detailtiefe noch einmal die Beziehung von Musik und Wortsprache auf. Als bis dato unbeachtete und in mehrfacher Hinsicht methodisch anschlussfähige Facette von Mozarts Genie erscheint dessen „Sprachbewusstsein“.

Durch seine spezifische Platzierung im Band erhält Laurenz Lüttekens Plädoyer, historisch nicht voraussetzungslose Prämissen der Analyse mit dem ästhetischen Plausibilitätshorizont des späten 18. Jahrhunderts zu konfrontieren, gegenüber den folgenden Beiträgen die Funktion eines methodisch gewichtigen „Cave Canem“. Dass etwa Katharina Hottmann für ihre Analyse von Geschlechterkonstruktionen nicht die inzwischen überstrapazierten Opern, sondern weitaus weniger beachtete Lieder in den Blick nimmt, erscheint angesichts des sozialen Ortes der Gattung wie der bevorzugt vertonten handlungsorientierten Anakreontik vielversprechend. Andererseits greift die textbezogene Deutung kleiner harmonischer Rückungen und melodischer Details nicht in allen Wiederholungen eines Strophenliedes: Die Interpretation des Liedes „Das Verschwiegene“ (KV 518) überzeugt – jenseits der in vielen musikologischen Hinterköpfen noch immer verankerten „Intentionalität“ – als Exegese einer in Text und Musik mit unterschiedlichen Mitteln nur angedeuteten Konstellation, die sich durch den lange übersehenen Eingriff Johann Anton Andrés noch zusätzlich verkompliziert.

Während Gerold Grubers Würdigung von Hans Kellers „functional analysis“ (hier anhand des g-Moll-Streichquintetts) hagiografische Sympathien für ihren Gegenstand kaum verleugnet, ist Manfred Angerer im Falle von

Leonard Bernsteins auf Chomskys Transformationsgrammatik zurückgreifender Mozart-Betrachtung eher um eine Demontage des Stardirigenten bemüht. Die spürbare Süffisanz des Umgangs mit Bernsteins (öffentlichkeitswirksamer) Sezierung der g-Moll-Symphonie verstört aber nicht nur hinsichtlich deren historischen Orts (immerhin ein gutes Jahrzehnt vor Lehrdal/Jackendoffs *Generative Theory of Music*). Gerade die als banales Resultat der analytischen Anstrengung empfundene kreative Durchbrechung einer regelhaft operationalisierbaren Grundstruktur erweist sich – wie Siegfried Mauser zeigt – als ein übergreifender Topos der seriellen und postseriellen Mozart-Rezeption nach 1945.

Die F-Dur-Klaviersonate KV 332, inzwischen beinahe ein Locus classicus der Exegese des (formal vermeintlich unvermittelten) motivischen Reichtums Mozarts, bietet Matthias Schmidt und Silvan Moosmüller Raum für weitere diesbezügliche Überlegungen: Schmidt skizziert vor der Kontrastfolie der von Sarti und Dittersdorf über Nägeli, Marx und Halm bis hin zu Glenn Gould reichenden Tradition der Mozart-Kritik einen Dialog traditioneller (Einstein/Holtmeier), historisierender (Polth/Allanbrook) und aktualisierender (Agawu) Interpretationsversuche, dessen Multiperspektivität der als „Widerruf des Erklingenden“ gefassten sinnlichen Apellstruktur der Sonate entspricht. Moosmüller setzt Mozarts sich als integrale Bestandteile eines neuen Formabschnitts entpuppenden motivischen „Störfällen“ hingegen eine Sonate Muzio Clementis in der gleichen Tonart (op. 33,2) entgegen, bei der die dynamisch zunächst unterstrichene thematische Prägnanz und Einheitlichkeit innerhalb der Segmente sukzessive zurücktritt. Mozarts subkutan als „reine Gegenwart“ absolvierte Vermittlungsleistung stellt Moosmüller in den Kontext einer veränderten, durch ihre Ontologisierung jedoch fragwürdig enthistorisierten „Zeiterfahrung“. Die Frage, ob Mozarts spielerische Radikalität „heute“ auf die offenen Ohren postmodern fragmentierter Lebenswelten stößt oder sich sein anhaltender Erfolg umgekehrt der sich im überwachten und verwalteten Dasein zusehends als Utopie erweisenden „ra-

dikalen Vermittlung“ der Gegensätze verdankt, überschreitet das Erkenntnisinteresse eines Bandes, der durch mehrere herausragende Einzelbeiträge die Literatur gleichwohl bereichert. (Januar 2014) Tobias Robert Klein

SAMUEL WEIBEL: Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse. Mit inhaltsanalytisch erschlossenem Artikelverzeichnis auf CD-ROM. Kassel u. a.: Verlag Merseburger 2006. 723 S., Abb., CD-ROM, Nbsp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 168.)

Vielleicht liegt es in der Natur des Quellenmaterials, dass Studien auf der Grundlage von Zeitschriften, Zeitungen und anderen publizistischen Textsorten tendenziell zum Ausufernden neigen. Auch Weibels Studie zu den Musikfesten des 19. Jahrhunderts erreicht mit 680 dicht gesetzten Druckseiten (ohne Literaturverzeichnis) einen Umfang, der die kritische Frage nach der Legitimität oder sogar Zumutbarkeit eines solchen Buches unmittelbar provoziert. Inwieweit ist es dem Autor überhaupt gelungen, sich abstrahierend von seinen Quellen zu lösen? Oder ist doch ein Teil des Umfangs der Versuchung bloß deskriptiver Nacherzählung des Vorfindlichen geschuldet? In Weibels Studie ist beides der Fall, so dass die Antwort ein klares Jein ergibt. Schon angesichts der fast unüberschaubar großen Quantität der Quellentexte wird ersichtlich, welche Probleme der Ordnung des Materials rein pragmatisch zu bewältigen waren. Als Grundlage seiner Untersuchung dienten Weibel Zeitschriften des gesamten 19. Jahrhunderts (nach Imogen Fellingers zwar nicht mehr ganz neuem, aber uneingeschränkt brauchbarem Verzeichnis), ergänzt durch ausgewählte feuilletonistische Kulturzeitschriften und das Feuilleton der Kölnischen Zeitung als besonders wichtige Quelle für die Niederrheinischen Musikfeste. Insgesamt 105 Titel listet der Anhang auf; unzählbar ist die Zahl der Einzelbeiträge, die Weibel pragmatisch und sinnvoll nach den Kriterien der Länge

(mindestens fünf Zeilen) und der inhaltlichen Eigenständigkeit ausgewählt hat.

Der Ansatz der Arbeit bewegt sich zwischen Sozialgeschichte der Musik, Institutionengeschichte und Pressegeschichte, ohne sich auf eine spezifische Methodik einzuschränken. Zwar geht es Weibel um die Reflexion der Musikfeste in der zeitgenössischen Presse, faktisch behandelt er das Material aber wesentlich als Grundlage einer positiven Darstellung. Der Stellenwert der Quellen wird dabei nicht zur Diskussion gestellt, auch das mediale „Setting“ der einzelnen Beiträge blendet Weibel aus. Die Arbeit hat so durchaus einen pressegeschichtlichen Wert, literaturwissenschaftliche und kritische Verfahren der Presseforschung kommen aber nicht zur Anwendung. Das gilt auch für Methoden der empirischen Presseforschung, obwohl Weibel von einer „inhaltsanalytischen“ Kategorisierung der einzelnen Zeitschriftenbeiträge spricht. Es wurden, mit anderen Worten, Schlagworte vergeben; mit elaborierten inhaltsanalytischen Verfahren hat das nicht viel zu tun. Über das methodische Vorgehen dabei erfährt man nichts. Trotzdem wäre diese Datenbank ein nützliches Instrument weiterer Forschung im Bereich der Reflexion von Musikfesttraditionen in Musikzeitschriften – indes: Der Konjunktiv „wäre“ muss dabei leider hervorgehoben werden, denn eine Installation erwies sich auf einem handelsüblichen PC unter Windows 7 als nicht mehr möglich. Dass eine derartig rasche technische Musealisierung vermieden werden kann, zeigt die Datenbank zum Erschließungsprojekt „Musikalisches Schrifttum im Diskurs der Aufklärung“, publiziert sogar schon 2004 (*Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts*, Bärenreiter).

Dessen ungeachtet entfaltet Weibel in seiner Darstellung ein facettenreiches Panorama; grob wählt er dabei eine chronologische Form, die mit bestimmten inhaltlichen bzw. systematischen Aspekten korrespondiert. Mehrere Großabschnitte behandeln Feste bis 1819, bis ca. 1830, ab etwa 1850 und ab ca. 1870. Sozialgeschichtliche Zäsuren bilden hier vielfach den plausiblen Hintergrund (Karlsbader Beschlüsse, Reichsgründung etc.). Grundsätzlich erkennt Weibel bei aller Vielfalt eine gewisse

abgrenzbare Einheit der Musikfeste, die so von Gesangs-, Gedenk- oder anderen lokalen Festen unterschieden werden können. Eine wichtige These dabei ist, dass die Feste als „Medium zur Vermittlung außermusikalischer und musikideologischer Gehalte“ (S. 14) verstanden werden können. Eine herausragende Rolle spielen sie (mitsamt ihrer theoretischen Reflexion in der Publizistik) demzufolge bei der Festigung der „Sozialformation Bürgertum“ (S. 77) und hierbei im Besonderen als Institutionen musikalischer Parteien, aber auch als Vehikel politischer Interessen. Nicht überraschend ist dabei der Befund einer wichtigen Funktion im Zusammenhang des Nationalismus des 19. Jahrhunderts. Aspekte, die im Einzelnen thematisiert und mitunter (allzu) ausführlich aus den Quellen dargestellt werden, sind unter anderem Repertoires, Programmgestaltungen, Gattungen, die Rolle bestimmter Komponisten, musikalische Parteibildung; hinzu tritt Sozialgeschichtliches wie etwa Eintrittspreise, aber auch Professionalisierung und Kommerzialisierung (und hier ergänzt Weibels Buch die inzwischen sehr differenzierte Forschung zur Institution des Konzerts). Manche dieser jeweils für sich hoch wichtigen Einzelaspekte werden allerdings eher en passant und unsystematisch angesprochen (so etwa Überlegungen zum Zusammenhang eines Wandels der Festkultur mit Temporalisierung und Technifizierung; S. 153). Man hätte sich insgesamt eine stärker systematisierende und komprimierende Darstellung des Stoffgebiets gewünscht; andererseits liegt mit dieser Materialsammlung (die das Buch ja auch darstellt) eine einzigartige und wichtige Grundlage weiterführender Forschung vor, die Anknüpfungsmöglichkeiten an zahlreiche Aspekte bietet. Sie stellt außerdem einmal mehr die Bedeutung des musikalischen Schrifttums als musikwissenschaftliche Quelle von höchster Bedeutung unter Beweis.

(Mai 2014)

Karsten Mackensen

BARBARA EICHNER: *History in Mighty Sounds. Musical Constructions of German National Identity 1848–1914*. Woodbridge: The Boydell Press 2012. 297 S., Abb., Nbsp. (Music in Society and Culture.)

„Der Deutsche soll noch seine eigene große Geschichte in mächtigen Tönen sich entgegenwogen hören.“ Friedrich Theodor Vischers Aufruf von 1844 stieß nicht auf taube Ohren und steht auch daher am Anfang (und im Titel) dieser hervorragenden Studie von Barbara Eichner. Die von ihr in den Blick genommenen Werke – meist Opern, aber auch Chorwerke sowie programmatische Symphonien – sind zwar eher Teil einer „musikalischen Abzweigung des Historismus des 19. Jahrhunderts“ denn Untersuchungsgegenstände einer historisch orientierten Musikwissenschaft; Eichner ist auch weit davon entfernt, vergessene Kompositionen für die Nachwelt retten zu wollen. Ernst nehmen sollte man die Werke unbekannter Komponisten jedoch, und sicher sind die meisten hier untersuchten Stücke – gerade auch aufgrund ihrer oft abstrus erscheinenden Sujets und Titel – bisher selten beachtet und thematisiert worden. Idee dieses Buches ist es also „to demonstrate how history, myths and music came together in specific works of art to give sound, image and voice to German national identity“ (S. 6).

Eichner beginnt mit einer längeren Standortbestimmung und sucht nach den Optionen, die deutsche Komponisten im 19. Jahrhundert überhaupt hatten, um ihr „Deutsch-Sein“ über traditionelle Techniken (wie die Einbindung folkloristischer Elemente, die aber im deutschen Sprachraum meist für Ost-, Südost- und Südeuropäer reserviert war) hinaus zum Ausdruck zu bringen. Auch Dahlhaus'sche Kriterien greifen hier zu kurz: die Intention des Komponisten reichte natürlich nicht aus, die entsprechende Rezeption eines Werks hervorzuheben; gleichzeitig wurden so viele Kompositionen des 19. Jahrhunderts von Publikum und Kritikern als „echt deutsch“ oder „national“ bewertet, dass auch die erfolgreiche Rezeption nicht als Indikator erhalten kann.

Verlässlicher ist hier also ein Rückgriff auf die

Stoffwahl: Zeitgenössische Reaktionen zeigen, dass die nationale Relevanz von Stücken, die Arminius, Barbarossa oder die Walküren zum Thema hatten, auch ohne zusätzliche musikalische Marker erkannt wurde (S. 32). Die Entscheidung eines Komponisten, ein Sujet auszuwählen, das sich als aus der nationalen Geschichte – oder dem, was das Publikum des 19. Jahrhunderts dafür hielt – stammend deuten ließ, ist eine klare Absichtserklärung; und hier sind die Parallelen zur Grand opéra und der italienischen Oper vielleicht noch größer, als Eichner zugibt. Wie immer wurden Sujets noch entsprechend verändert, umgedeutet und bearbeitet, Nebenhandlungen ausgeschlossen oder hinzuerfunden, Geschichten erweitert oder reduziert, und wie in allen Adaptionen von Mythen, Sagen, historischen Gegebenheiten oder Märchen für Operntexte ging es erst einmal um den nationalen Kern, den der Künstler darin zum Ausdruck gebracht haben wollte. Selbstverständlich geht es aber Eichner nicht darum, festzulegen, welches Werk nun nach diesen Kriterien national oder nationalistisch sei, sondern wie ein Stück (zeitgenössische) Ideen über deutsche nationale Identität widerspiegelt und formt.

Die Kapitel sind lose chronologisch und nach thematischen Blöcken gegliedert; das erste konzentriert sich auf vermeintlich sehr deutsche nationale Tugenden wie Treue und Freiheitsliebe, dargestellt anhand von Heinrich Dorns Oper *Die Nibelungen* von 1854 und Carl Amand Mangolds *Gudrun* von 1851. Dorn konkurrierte mit Wagner um den Nibelungenstoff und Mangold begann im selben Jahr wie Wagner mit der Komposition einer *Tannhäuser*-Oper. Mangold hatte bereits in einem Artikel für die *NZfM* 1848 davor gewarnt, dass der deutsche Komponist „seine deutsche Natur, das Gemüthliche, die zum Herzen sprechende Einfachheit und Natürlichkeit verleugne“. Daher auch seine Wagner deutlich widersprechende Aussage, dass das perfekte deutsche Drama auf „ächt deutschem Boden im Reich der Geschichte oder der deutschen Sage“ wurzele, so dass seine Hinwendung zu Sujets wie der *Hermannsschlacht*, *Frithjof* oder *Barbarossas Erwachen* (als Themen für Kantaten) und schließlich *Gudrun* nur folgerichtig erscheint.

Das zweite Kapitel, „Germanic Heroes for Modern Germans: Gender and the Nation“ zeigt anhand von Heinrich Hofmanns *Armin* von 1877 und Carl Grammanns *Thusnelda* von 1881 auf, wie der sich verändernde Kern des Nationalmythos die zeitgenössischen Veränderungen in den Geschlechterzuschreibungen reflektiert. Die tugendhafte germanische Frau und der lüsterne römische Krieger (bzw. die sinnliche römische Verführerin und der aufrechte deutsche Soldat) stehen in ihrer Konfrontation nicht nur für Geschichtsbilder, sondern auch für idealisierte Geschlechterrollen des 19. Jahrhunderts.

Auf eine andere Art ist Wagners Einfluss spürbar im dritten Kapitel, in dem nordisch-mythologische Erlösungsopern wie *Gunlöd* von Peter Cornelius und die *Baldur*-Opern von Cyrill Kistler und Heinrich Vogl im Mittelpunkt stehen. Während Cornelius in *Gunlöd* Edda-Versatzstücke mit Mariensymbolik verband, schuf der berühmte Münchner Wagner-Sänger Heinrich Vogl mit *Der Fremdling* (UA München 1899) ein perfektes Vehikel und einen *Deus-ex-machina*-Auftritt für sich und seine strahlende Tenorstimme: Das Libretto von Felix Dahn – ursprünglich in der Hoffnung auf Vertonung durch Richard Wagner verfasst – weist eine fast absurde Folge von Prüfungen für die liebende Frau auf, die schließlich im allerletzten Augenblick durch das Erscheinen des geliebten Fremdlings „auf leuchtendem Sonnenwagen“ gerettet und von ihm zu den Göttern emporgetragen wird. Dasselbe Sujet wird bei Kistler kombiniert mit christlichem Heilsversprechen und der ideologisch motivierten Suche nach einer national-deutschen Religion.

Mit dem vierten Kapitel (*The Sacred Nation and the Singing Nation*) verlässt Eichners Narrativ die Opernbühne und wendet sich Musikfesten, Chorvereinigungen und vor allem Männerchören zu. Genau untersucht die Autorin die konfessionell geprägten zeitgenössischen Diskurse etwa darüber, wer sich zu einem deutschen Helden eigne: Bonifatius oder Martin Luther? Die Popularität von Männerchören, die zwischen hohen Idealen und amateurhaftem Ernst einerseits sowie literarischen Schöpfungen und beliebten deutschen Helden

andererseits vermittelte, machte sie gleichzeitig zu einem wichtigen politischen und sozialen Element der Sinnsuche des 19. Jahrhunderts – auch der rückwärts gewandten, historistischen Sinnsuche.

Symphonien – das vermeintlich deutsche aller Genres – von Siegfried Hausegger und Carl Reinecke stehen im Mittelpunkt des letzten Kapitels. Reineckes 2. Symphonie c-Moll (die durch ihren Beinamen *Hakon Jarl* dem „Verständnisse des Publikums näher“ gerückt werden sollte) zeugt von einer romantischen Verklärung, die Eichner als Kommentar auf die 1870er Jahre liest, als die Utopien des frühen 19. Jahrhunderts von den Bismarck'schen Realitäten überlagert wurden und die Symphonie im Wettbewerb mit Programmmusik ihre Poesie verloren hatte. Als Gegenstück dazu und Endpunkt dieses spannenden Buches stellt die Autorin noch Siegfried Hauseggers symphonische Dichtung *Barbarossa* aus dem Jahr 1900 vor, über die der Wagnerianer Anton Seidl schrieb: „Wenn *das* – eine solch' schneidig-frische, entschlossen-sieghafte Macht – als ‚deutsches Heer‘ erst einmal ausbricht und wie ein entfesselter Sturm über den Todfeind herfällt, dann Gnade Gott allen Hunnen, Türken, Juden und Wälschen zusammen!“ Auch dieses Werk also spiegelte eine zeitgenössische deutsch-nationale Identität wider – doch sowohl die Identität als auch Klang, Bild und Stimme unterschieden sich deutlich von der früherer Dekaden. Auf jeden Fall aber, und das demonstriert Barbara Eichners sehr lesenswertes und überaus gelungenes Buch, war die Vergangenheit mit dem Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur zu einem Platz geworden, der auf exotistisch anmutenden Ausflügen zur Wartburg, nach Rothenburg und Carcassonne besucht werden konnte. Zu Eichners Worten: „[T]he past became a place that could be visited“ (S. 33) müsste man nach der Lektüre dieses Buches hinzufügen: „and listened to“.

(Oktober 2013)

Jutta Toelle

MIRIAM NOA: Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert. Münster u. a.: Waxmann Verlag 2013. 374 S. (Populäre Kultur und Musik. Band 8.)

Bei der Betrachtung der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts stellen Musik und Nation das schier unumstößliche Paradigma einer kulturell fundierten Symbiose mit politischer Zielrichtung dar. Besonders für die Ausbildung des komplizierten „Konstrukts“ einer deutschen Nation wurde Musik bereits in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung als wesentlicher Bestandteil und als einer der Faktoren einer Typologie des „Deutschen“ betont. In zahlreichen vorausgehenden Studien wurde auf den engen Konnex zwischen der Eigenwahrnehmung der Deutschen als eine Nation und der Rolle der Musik dabei verwiesen (Celia Applegate/Pamela Potter, *Music and German National Identity*, 2002). Dass insbesondere populäre Lieder eine tragende Funktion übernahmen, wurde bisher zwar angedeutet, gleichwohl nicht als Feldforschung weiter verfolgt.

Miriam Noa baut diesen Ansatz dankenswerterweise in ihrer 2012 von der Berliner Humboldt-Universität angenommenen Dissertation aus. Im Kern widmet sie sich einer systematischen Aufstellung und Untersuchung von relevanten Volksliedern zur Ausbildung der deutschen Nation. Als grundlegende Frage wird die Betrachtung der Einflussnahme sowohl musikalischer als auch literarischer Strömungen auf den nationalen Einigungsprozess in Deutschland unter dem Eindruck der Hinwendung zum „Volkstümlichen“ formuliert.

Die Arbeit gliedert sich in drei große Teile, beginnend im 18. Jahrhundert bei zweien der „Urväter“ der Volksvision, Jean-Jaques Rousseau und Johann Gottfried Herder, und ihrem Verhältnis zur Musik, konkret zu Liedern, für das und aus dem Volk. In diesem Kontext werden mit Theodor Hagen und Wilhelm Heinrich Riehl zwei bislang wenig beachtete und völlig diametral agierende Vordenker biografisch und in ihrem literarischen Werk betrachtet.

Nachfolgend schließt sich die zentrale Analyse verschiedener Sammlungen von Volkspoesie an. Neben den drei prominenten Beispielen, Rudolph Zacharias Beckers *Mildheimischem Liederbuch*, Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* sowie den Sammlungen der Brüder Grimm, wird ein Konvolut von ca. 200 deutschsprachigen Gebrauchsliederbüchern aus dem Zeitraum 1806 bis 1870 untersucht, d. h. von der Bildung des Rheinbundes bis zum Ausbruch des deutsch-französischen Krieges. Leitend ist die Frage nach der Tradition solcher Lieder, ihrer Stringenz des Auftretens im Untersuchungszeitraum und ihr möglicherweise daraus abzuleitender Beitrag für eine „gemeinsame deutsche Überlieferung“ (S. 10). Aus einer Ansammlung von 74 Liedern, die Noa aus diesen Liederbüchern herausfiltert, werden zwölf Lieder identifiziert, die über den gesamten Untersuchungszeitraum vorhanden waren, d. h. in entsprechenden Sammlungen erschienen und nach dem Einsatz von klassischen Verifizierungsmethoden als „durchaus ‚repräsentativ‘“ (S. 11) eingeordnet werden. Den Abschluss bildet die Untersuchung der „Volkstümlichkeit“ in der Kunstmusik und deren Beitrag zur Nationenbildung anhand der Werke von Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann und Johannes Brahms.

Für das breit angelegte Thema wird in der Einleitung keine klare Untersuchungsfrage, sondern ein Fragenkatalog formuliert, der um die „Volkstümlichkeit“ kreist. Dieser reicht von der Definition, Gestalt und Reproduzierbarkeit von Volkstümlichkeit, ihrem Impetus auf das Anlegen volkstümlicher Liedsammlungen und deren möglicher Widerspiegelung „naiver“ Grundhaltungen im musikalischen Werk bis hin zur Einflussnahme der Präsenz und des Interesses am Volkstümlichen auf den Prozess der Nationsfindung. Dieses Fragenkonglomerat endet in einer These, die nahelegt, dass Volksliedsammlungen bewusst angelegt worden seien, um im Rahmen einer politisch geführten Strategie zur kausalen Reichsgründung beizutragen.

In der Pluralität der Ansätze und der Vermischung in der Betrachtung sowohl der Produktion als auch der Rezeption von Musik unter der

Prämisse politisch motivierten und intendierten Handelns verliert sich die Studie und lässt präzise Aussagen und Ergebnisse vermissen. Dazu trägt ebenso bei, dass die verwendeten Begrifflichkeiten wie Volk, Nation und Nationbuilding (in Anlehnung an Eric Hobsbawm) vergleichsweise rudimentär definiert bzw. der Katalysator (Volk) und das Ziel (Nation) als untrennbare Einheit (S. 13) betrachtet werden, was die Erkenntnisse zum jeweiligen Beitrag im Prozess der Nationsbildung verschleiert.

Weist Noa deutlich auf die Wichtigkeit der 192 auf ihr Repertoire untersuchten Gebrauchsliederbücher aus dem Bestand des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg/Br. für ihre Untersuchung hin, so wirkt es irritierend, dass dieser Quellengrundstock nicht auf Systematik oder Provenienz hinterfragt bzw. der Bestand – wenn er auch sicherlich als der größte zu bezeichnen ist – als repräsentativ vorausgesetzt wird. Auf 55 Seiten ist die bibliografische Identifikation der 192 Liederbücher nachzulesen. Aus diesen Sammlungen folgert Noa, dass sich alle zehn bis fünfzehn Jahre deren Repertoire wandelte, zumeist als Reaktion auf aktuelle politische Ereignisse. Der daraus abgeleitete Kanon von zwölf Liedern, die durchgängig im Untersuchungszeitraum in Erscheinung traten, werden in einem hitparadenartigen „Ranking“ von Platz 12 (*Der Mond ist aufgegangen*) bis Platz 1 (*Was ist des Deutschen Vaterland?*) aufgeführt und ihr Abdruck in den einzelnen Sammlungen nachgewiesen, deren Erscheinungsorte über den gesamten Deutschen Bund verstreut liegen. Bedauerlicherweise folgt dieser Feldforschung kein weiterführender, anwendungsbezogener Ansatz, um die Repräsentanz dieser Lieder in der Praxis und deren Gebrauch und ihrer somit eigentlichen Präsenz im Volk beweisen zu können. Insbesondere die einschlägigen Studien von Dietmar Klenke über das (Chor-)Gesangsvereinswesen im 19. Jahrhundert hätten hier als Grundlage dienen können. Es bleibt daher lediglich eingeschränkt nachvollziehbar, dass die permanente Präsenz von zwölf Volksliedern in Liederbüchern bereits vor der offiziellen Vergemeinschaftung 1871 zur Grundierung einer deutschen Nation beigetragen haben sollen. (Februar 2014) *Yvonne Wasserloos*

SVEN OLIVER MÜLLER: Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe. München: Verlag C. H. Beck 2013. 351 S., Abb.

Während bei manchen Publikationen zum Wagner-Jahr der Eindruck aufkommen konnte, dass bereits alles gesagt ist, aber noch nicht von jedem, geht Sven Oliver Müller einen besonderen Weg: Er widmet sich dem Wandel der Deutungen und Interpretationen zwischen 1883 und 2013, und zwar innerhalb der deutschen Gesellschaft, da die Wirkungsgeschichte der Musikdramen von den „Dramen der deutschen Geschichte“ kaum zu trennen sei (S. 14). Hatte schon der Komponist ein ambivalentes Verhältnis zu seinen deutschen Vaterländern, schwankt das Verhältnis der Deutschen zum Bayreuther Meister ebenfalls zwischen emotionalen Extremen. Immer wieder hebt Müller auf die anhaltende „politische und emotionale Präsenz“ von Wagners Person wie seiner Werke ab (S. 14), die sich in einer stetig weitergedrehten Erregungsspirale im Diskurs von Kritikern, Zuschauern und Künstlern auslebt. Dabei waren und sind die von Wagners Musik hervorgerufenen Emotionen keine Privatsache, sondern oft politische Machtstrategien: „Im Zusammenhang mit Richard Wagner haben Gefühle stets eine soziale Dimension, die einerseits dem individuellen Empfinden eine besondere Resonanz verleiht und andererseits immer wieder auf Wagner zurückstrahlt.“ (S. 285) Mit dieser klugen Rückkoppelung von Interpretation und Rezeption bricht Müller der Frage, ob Wagners Werke gegen die Intention ihres Schöpfers „vereinnahmt“ wurden, die Spitze ab und stürzt sich in 130 Jahre Rezeptionsgeschichte.

Die Aufteilung des Buches in Ouvertüre, fünf Aufzüge und Finale (Müller erklärt, dass ihn dazu die Grand Opéra inspiriert hat, verriet aber nicht, warum) folgt den politischen Systemwechseln von Kaiserzeit, Weimarer Republik, Nationalsozialismus, früher Bundesrepublik bzw. DDR und wiedervereinigtem Deutschland, mit einem Ausblick in die Gegenwart. Dem sinnfälligen Aufbau hätte Müller leicht eine noch stringentere Verbindung von Musikleben und Politik abgewinnen können:

Wie steht es um die Wagner-Rezeption in einer Monarchie, einem instabilen demokratischen Experiment, einem autoritären Führerstaat? So erfährt man zwar, dass die frühen Bayreuther Festspiele die gesellschaftliche Oberschicht anzogen, doch wird die Frage nur angedeutet, ob all die Duodezfürsten im Kaiserreich die tatsächliche politische Macht bzw. Diskurshegemonie ausübten und inwiefern sich die strukturellen Geburtsfehler des Deutschen Reichs auf die Verschiebung des wagnerianischen Weltbilds von liberal zu rechtskonservativ auswirkten. Der Vergleich des „Medienmonarchen“ Wilhelm II. (S. 63) mit dem öffentlichkeitsscheuen Ludwig II. wirft ein interessantes Licht auf eine Gesellschaft, in der sich die politischen Eliten als Opernliebhaber gerieren mussten. Dennoch hätte man über die Faszination Wagners etwas mehr sagen können, als dass seine Gesamtkunstwerke charismatische Führungspersönlichkeiten mit Sinn fürs Theatralische ansprechen. Über die Staatsmänner der Weimarer Republik erfährt man nur, dass ihnen Bayreuth zu schwarz-weiß-rot war; von Weltwirtschaftskrise oder Putschversuchen keine Spur. Überzeugender ist die Zusammenschau von Vergangenheitsbewältigung einerseits und Wagner-Liebe bzw. -Hass andererseits in der frühen Bundesrepublik und der DDR: Die Haltung zum Musikdrama spiegelte bei Traditionalisten wie Neuerern, inwieweit sie bereit waren, zumindest symbolische Verantwortung für die jüngste Vergangenheit zu übernehmen. Bei manchen Aspekten hätte eine kapitelübergreifende Darstellung näher gelegen: So wird das Thema Wagner-Denkmal im Kontext der Weimarer Republik behandelt, greift aber ins Kaiserreich wie in die NS-Zeit aus; die soziale Zusammensetzung des Bayreuther Publikums wird erst im Kapitel Wiedervereinigung eingehend diskutiert, ebenso die Wagnervereine, obwohl deren Gründungsphase nach dem Zweiten Weltkrieg politisch heikler war.

Wie bereits ersichtlich, konzentriert sich Müller stark auf Bayreuth, mit der Begründung, dass „der Grüne Hügel eine Vision der Deutschen“ mit einem „Tempel“ sei, der „das Allerheiligste seines Schöpfers beherbergt“ (S. 271). Oft wird bekannter Festspielkatsch auf-

gewärmt, wie die Toscanini-Affäre, „Wolf“ und „Winnie“ oder der Skandal um die „schwarze Venus“. Die Diskussion der Gegenwart ist frischer und gehaltvoller, etwa wenn Müller den Zwiespalt von Demokratisierung und geografisch-emotionaler Exklusivität beim „Public Viewing“ oder die Anwesenheit Thomas Gottschalks beim alljährlichen Promi-Auftrieb reflektiert. Doch der Fokus auf Bayreuth macht dem historisch interessierten Leser bewusst, was in dieser Hassliebesgeschichte fehlt: Insgesamt kommt die DDR mit ihren wichtigen Spielstätten zu kurz, und die Dessauer Wagner-Festwochen werden eher im Vorbeiflug als Anti-Bayreuth vorgestellt. Warum aber nicht Wagner nach 1871 im frisch eroberten Straßburg? Oder am Prager „Deutschen Theater“ vor und nach 1918? Oder in der Wagnerstadt und „Hauptstadt der Bewegung“ München? Oder in der nicht-oberfränkischen Provinz? Was sagt es über die deutsche Psyche aus, dass sich Chemnitz in den 1890ern mit 27 Orchestermusikern an eine *Walküre* wagte, dass das Meininger Theater 2001 seinen eigenen *Ring* stemmte und dass sich die lebhafteste Wagner-Diskussion der letzten Jahre am Düsseldorfer *Tannhäuser* entzündete? Auch dass ausländische Wagnerianer eine geringe Rolle spielen – Unterkapitel widmen sich dem viktorianischen London und dem besetzten Paris –, ist bedauerlich, da sich das vermeintlich „Eigene“ gerade in der Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ zeigt.

Die kulturgeschichtlich interessierten Leserinnen und Leser, an die das Buch sich richtet, werden sich wahrscheinlich weniger am schwankenden Verhältnis des Autors zur werkimmanenten Betrachtung stoßen. Müller ist im Grunde seines Herzens Rezeptionsforscher und erklärt auch schon mal forsch: „Grundsätzlich gibt es keine direkte Beziehung zwischen einer Komposition und ihrer Rezeption.“ (S. 18) Letztendlich sind es „die Hörer und Zuschauer, die Politiker und Journalisten, die aus Richard Wagner gemacht haben, was er wurde und was er ist“ (S. 291). Wagner also eine klingende Projektionsfläche? Doch ganz kann es der Autor sich nicht verkneifen, ab und zu über den Zusammenhang von Werk und Rezeption zu mutmaßen, nicht zuletzt bei der

heiklen Frage nach dem Antisemitismus der Musikdramen, zu dem Müller Marc Weiner referiert, aber dann doch nicht Stellung bezieht. Der Verdacht liegt ihm nie ganz fern, dass werkimmanente Deutungen eine wohlfeile Methode reaktionärer Kreise sind, um sich politischen Gretchenfragen – oder gar den Leichen im nationalen Keller – nicht stellen zu müssen. Dieser Einschätzung, die an die zeitweise unreflektierte Analysefeindlichkeit der weiland New Musicology erinnert, entspricht eine positive Haltung gegenüber dem Regietheater, das „die alternden Werke in den aktuellen ästhetischen, sozialen und nicht zuletzt politischen Kontext“ überführt (S. 210). Aber war nicht gerade die Prämisse, dass Wagners Werke – oder zumindest ihr Erregungspotenzial – in den letzten 130 Jahren nicht merklich veraltet sind?

Insgesamt ist das Buch eine flott geschriebene Darstellung der wechselhaften Beziehung von Nation und Künstler. Kalauernde Überschriften wie „Die Nation als Waffe und Vorstellung“ oder „Die Lümmel von der ersten Bank“ sind Geschmackssache; auch „Schuld und Sühne“ (Nachkriegsdeutschland) oder „Sinn und Sinnlichkeit“ (wiedervereinigtes Deutschland – warum nur?) hat man schon etwas zu oft gelesen. Kleine Unsauberkeiten verderben den Lesespaß nicht, hätten aber vermieden werden können: Ludwig II. baute sich eine Venus-, keine Lohengrötte (S. 53); Weber, nicht Wagner schrieb die Jubelouvertüre (S. 61); in den *Meistersingern* nahet es „gen den Tag“ (S. 144) und der homosexuelle Tenor hieß leider Max, nicht Siegfried Lorenz (S. 241). Und dass Müller seine Rezeptionsgeschichte etwas zu stark auf Bayreuth fokussiert, zeigt nur einmal mehr, dass auch nach dem Jubiläumsjahr in Sachen Wagner noch viel zu tun ist.

(Januar 2014)

Barbara Eichner

CHRISTOPHE LOOTEN: Dans la tête de Richard Wagner. Archéologie d'un génie. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 1108 S., Abb., Nbsp.

Der dickleibige Band stellt den eindrucksvollen Versuch dar, Wagners schriftstellerisches

Œuvre mit seinen vielen Theorien und Windungen, kurz, sein Denken und seine geistige Welt, in Form einer Enzyklopädie zugänglich zu machen. Bei einem alphabetischen Teil von 986 Seiten hält sich die Zahl der Stichwörter mit 351 in Grenzen; mit Abschnitten wie „Abîme mystique“ (mystischer Abgrund) über „Germanité“, „Régénération“ und „Schopenhauer“ bis „Vivisection“ und „Wotan“ werden zwar längst nicht alle Schlüsselbegriffe aus Wagners Universum behandelt, sondern vorzüglich diejenigen, welche sich vor allem aus den zentralen Schriften der mittleren Epoche um *Oper und Drama* (1850/51) herleiten. Da Wagner später über alles und jedes dozierte, ohne immer Neues zu sagen, wollte Looten durch die Zentrierung auf die mittlere Zeit eine stärkere thematische Stringenz erzielen, womit er allerdings die Möglichkeit des Vollständigen preisgibt (falls diese nicht ohnehin ein unerreichbares hehres Ziel ist). Ferner wirken sich persönliche Einschätzungen in nicht immer ganz nachvollziehbarer Weise aus, so dass für Wagner auch um 1850 wichtige Begriffe wie „Anéantissement“ (Vernichtung) oder „Destruction“ (Zerstörung) fehlen, während nun wirklich Nebensächliches wie z. B. „Vêtement des allemandes“ (Kleidung deutscher Frauen) mit immerhin zwei Seiten bedacht wird.

Die demnach nicht optimal erstellte Liste der Stichwörter behandelt Looten nun allerdings anhand sämtlicher Schriften Wagners, zu denen er die Tagebücher Cosima Wagners sowie die bisher erreichbaren Briefe hinzugenommen hat. Dadurch erscheinen die Zitate zu jedem Begriff in der zeitlichen Anordnung der relevanten Texte, wodurch man die Begriffsentwicklung wie auch die darin oft vorkommenden Widersprüche nachvollziehen kann. In dieser Vollständigkeit der Quellen erscheint Lootens Arbeit als vorbildlich, weil er expressis verbis alle Stellen dokumentieren möchte, an denen ein Begriff vorkommt; jegliche Auswahl oder Aussortierung lehnt er als ungerechtfertigten Eingriff oder gar als Vorzensur ab. Dieser Ansatz ist lobenswert; allerdings ist Lootens Ansicht, allein der schriftstellerische Gesamtkorpus ergebe eine „grande autobiographie“, mit Vorsicht zu begegnen: Bekanntermaßen

sind Wagners Versuche zu zahlreich, Fakten und Zusammenhänge zu manipulieren, weshalb Lootens denn auch anmerkt, dass es nicht um „vérité“ (Wahrheit) gehe, sondern um die Wirklichkeit von Wagners Denken („la réalité de ce qu'il pensait“, S. 18).

Der besondere Wert von Lootens Arbeit liegt darin, dass er Zitate komplett und meist in großen Textzusammenhängen wiedergibt; Ausschnitte in der Länge einer Druckseite sind nicht selten, halbseitige fast die Regel, kürzere eher rar. Damit kann man sich wirklich ein Bild machen. Vergleicht man das mit der Vorgehensweise z. B. in *Das Wagner Lexikon* (hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, Laaber 2012), wird der Vorteil offensichtlich: Dort wird zu vieles nur referiert; so ist etwa im Artikel „Erlösungsthematik“ in nur zwei von insgesamt 145 Zeilen Original-Wagner enthalten, noch dazu mit zwei Auslassungen und zerstückelt in einen eher holprigen Satz des Autors Mathias Spohr, der den Erlösungsbegriff weder in den Bereichen des Politischen noch der Genderproblematik auslotet.

Wie bei den (allerdings nicht wirklich vergleichbaren) Vorgänger- oder Parallelwerken, z. B. dem *Wagner-Lexikon* von Carl Fr. Glasenapp und Heinrich von Stein 1883 oder dem genannten gleichnamigen Werk von Brandenburg/Franke/Mungen, ist auch hier die Kommentierung der Zitate ein wichtiges Element der Arbeit. Hierin liegt jedoch Lootens Schwäche. Von Haus aus Komponist und Musiktheoretiker, erläutert er politische sowie geistes- und sozialgeschichtliche Kontexte nur ungenügend oder gar nicht. Das mindert die Aussagekraft eines Teils von Wagners Texten, die man dort unerklärt nicht mehr verstehen kann, wo sich der Sprachgebrauch verändert hat, wie z. B. im Begriff „Vernichtung“. Dass Wagners Texte in französischer Übersetzung geboten werden, ist nur ein relativer „Nachteil“, weil die Herkunftsorte genau genug bezeichnet sind, um schnell zum deutschen Originaltext zu führen. Insgesamt liegt in Lootens Buch ein wertvolles Mittel zur Erforschung von Wagners schriftstellerischem Œuvre vor, zu dem es derzeit keine Konkurrenz gibt. Denn alle gängigen Wagner-Lexika wickeln die Begriffsbildung

viel zu selten – und wenn, dann zu ungenau – über die Schriften Wagners ab. Diese sind nun einmal für den Philologen ein unverzichtbares Hilfsmittel, um die zwar absolut primordialen, aber semantisch allzu biegsamen Texte der Partituren unter die Lupe zu nehmen.

(Januar 2014)

Ulrich Drüner

Tuo Affezionatissimo Amilcare Ponchielli. Lettere 1856–1885. Hrsg. von Francesco CESARI, Stefania FRANCESCHINI und Raffaella BARBIERATO. Padova: Il Poligrafo Casa editrice 2010. 469 S., Abb., Nbsp.

Während viele italienische Komponisten des 19. Jahrhunderts, die – pointiert formuliert – nicht oder nicht mehr in der ersten Reihe stehen, noch immer wenig bis kaum Aufmerksamkeit seitens der Opernforschung verbuchen können, ist das Forschungsinteresse an Amilcare Ponchielli (1834–1886) seit den biografischen Arbeiten von Gaetano Cesari, Giuseppe de Napoli und Adelmo Damerini aus den späten 1930er Jahren bis heute ein wenn auch nicht ausuferndes, so doch stetiges und sich stetig ausdifferenzierendes. So ist es in dieser Hinsicht ein weiteres positives Signal, dass nach der richtungsweisenden Studie von Jay Nicolaisen aus dem Jahr 1980 (*Italian Opera in Transition, 1871–1893*), von der viele Einzeldarstellungen etwa zu *I Lituani*, *La Gioconda* oder *Marion Delorme* ihren Ausgang nehmen, nun dank der Arbeit der italienischen Musikwissenschaft neues Quellenmaterial in Form einer Briefausgabe vorliegt. Durch die Entscheidung der Herausgeber, keine nach Themen, Werkgenesen, bestimmten Adressaten oder Zeiträumen selektionierte Briefausgabe vorzulegen, sondern die Bestände der Biblioteca Statale di Cremona aufzuarbeiten – jener lombardischen Stadt, in der Ponchielli von 1864 bis 1874 als Direktor der städtischen Musikkapelle seinen Lebensunterhalt verdiente –, erschließt sich zwar eine biografisch durchaus neue, Berufliches und Privates verbindende Perspektive auf den Komponisten, die jedoch nicht mit einschlägigen Entdeckungen oder aufschlussreichen Quellen zum vertiefenden Verständnis seines Opern-

schaffens aufwarten kann. Ein Grund ist, dass die interessanten Materialien – etwa die Briefe an Arrigo Boito während der Entstehung von *La Gioconda* – bereits an anderer Stelle publiziert sind, ein anderer, dass die überwiegende Mehrzahl der insgesamt 187 hier veröffentlichten Briefe an den Freund Bortolo Piatti adressiert sind, der – von Haus aus Gerber – als Flötist und Musikjournalist eine nicht über das Musikleben Cremonas hinaus bedeutende Persönlichkeit war, die – neben der persönlichen Freundschaft – Ponchielli vor allem in praktischen Dingen behilflich war. Die Lektüre dieser Briefe bietet demnach vor allem Einblick in die vielen Imponderabilien, denen sich Ponchielli besonders während der Aufführungsvorbereitungen seiner Werke an mittelgroßen Theatern Norditaliens gegenüber sah. Ein durchaus lesenswerter Einblick in das Produktionssystem italienischer Theater der 1860er und 1870er Jahre, der zudem indirekt aufzeigt, welch hoher Ereignisgrad im Sozialleben einer italienischen Provinzstadt einer Operaufführung zukam.

Die chronologisch abgedruckten Briefe aus den Jahren 1856–1885 umfassen – mit wenigen Auslassungen von einigen Jahren – den Zeitraum des kompositorischen Wirkens Ponchiellis, beginnend mit dem Jahr der Uraufführung der ersten Fassung von *I promessi sposi* in Cremona bis zu seinem Tod. Wesentliche Stationen und Ereignisse seines Lebens vermitteln sich dem Leser somit ausschnitthaft aus der Perspektive des Komponisten: die Aufführungen und stetigen Umarbeitungen der frühen Werke (*I promessi sposi*, *Bertrando dal Bornio*, *La Savojarda*, *Roderico re dei Goti*), die durch eine Intrige Giulio Ricordis zuungunsten Ponchiellis ausgefallene Vergabe der Professur für Kontrapunkt am Mailänder Konservatorium im Jahr 1867, der große Erfolg von *I Lituani* an der Mailänder Scala 1874, der die endgültige Übersiedlung nach Mailand beförderte, der einjährige Aufenthalt in Rom an der Seite seiner Ehefrau, der Sängerin Teresa Brambilla, nach der Mailänder Uraufführung von *La Gioconda* sowie die teils langjährigen Diskussionen um Textentwürfe und Opernstoffe aus den letzten Lebensjahren. Es entsteht das Bild eines Komponisten, dessen in Teilen als moderat-avant-

gardistisch geltende Opernästhetik nicht primär auf reflektierender Überlegung, sondern auf unmittelbar handwerklicher Theatererfahrung basierte. Seine stetigen Umarbeitungen von Partituren nach den Uraufführungen, die modifiziert schließlich Erfolg hatten, beweisen dies. Wie Ponchielli als Pragmatiker – nicht als Visionär – dachte, zeigen u. a. die zahlreichen Bemerkungen zum zeitgenössischen Opernbetrieb und zu erfolgreichen Szenenmodellen und dramaturgisch schlagkräftigen Szenenkonstellationen seiner Zeitgenossen. Welche Vergleichsgrößen Ponchielli besaß – neben Giuseppe Verdi immer wieder Giacomo Meyerbeer –, machen vor allem die Briefe an Carlo D’Ormeville, geschrieben während des römischen Aufenthalts 1877 bis 1878, deutlich, die neben der Arbeit an Dramaturgie und Versstruktur des letztlich nur ansatzweise vertonten Librettos *Olga* einen sehr konzentrierten Einblick in den ästhetischen Horizont Ponchiellis geben. Und sie erinnern an ein Ereignis, das sich immer wieder lohnt, ins Gedächtnis zu rufen: Aufgrund einer Erkrankung Luigi Mancinellis dirigierte Ponchielli am Teatro Apollo Jules Massenets *Il Re di Lahore* und Richard Wagners *Lohengrin*. Diese römischen Briefe Ponchiellis an den Librettisten D’Ormeville gehören zu den aufschlussreichsten Quellen, die diese neue Briefausgabe bietet.

Die editorischen Standards von Briefeditionen einhaltend, fördern die Herausgeber durch ihre sorgsame und genaue Kommentierung der Briefquellen vor allem die Vertiefung des werkbioграфischen Wissens von Ponchielli und seiner Einbindung in das theatrale Produktionssystem Italiens. Hervorzuheben ist ein fünfzigseitiger Anhang, in welchem lexikalische Artikel über alle in den Briefen erwähnten Personen zu finden sind – eine zusätzlich äußerst nützliche Informationsquelle für all jene, die sich jenseits der Werkanalyse mit der italienischen Opernlandschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigen.

(April 2014)

Richard Erkens

KARIN MARTENSEN: Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des Ring des Nibelungen. München: Allitera Verlag 2013. 555 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 7.)

Die Einladung kam von Bruno Walter, dem damaligen Musikchef im Münchner Nationaltheater: In der Spielzeit 1921/22 führte Anna Bahr-Mildenburg Regie beim kompletten „Ring des Nibelungen“. Dass diese Aufgabe einer Frau übertragen wurde, war – trotz Cosima Wagners Bayreuther Versuch von 1896 – alles andere als selbstverständlich. Die Geschichte der Opernregie im modernen Sinn ist bekanntlich kurz, und Frauen am Regiepult waren so selten wie Frauen am Dirigentenpult. Es ist denn auch bezeichnend, dass Bahr-Mildenburg zunächst nur als Vortragsmeisterin engagiert und ihr erst später die Gesamtverantwortung übertragen wurde. Das Engagement war zweifellos ein Tribut an die schon zu Lebzeiten legendäre Wagner-Heroine (1872–1947), die in Hamburg und Wien von Gustav Mahler, aber auch vom Bayreuth der Cosima Wagner geprägt wurde. Bereits Mahler hatte Bahr-Mildenburg, deren (modern gesprochen) sängerdarstellerische Intensität und Intelligenz überragend gewesen sein müssen, als Vortragsmeisterin eingesetzt. Bruno Walter lud sie später, im Jahr 1933, ein, bei den Salzburger Festspielen „Tristan und Isolde“ zu inszenieren, was sie aber aus „Gründen selbstverständlicher Loyalität“ (S. 50) mit Hitlers Deutschland ablehnte (ohne deshalb mehr als eine Mitläuferin gewesen zu sein).

Karin Martensen hat für ihre an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover 2011 eingereichte und 2013 im Druck erschienene Dissertation die „Ring“-Regieklavierauszüge Bahr-Mildenburgs sowie deren ausschließlich die Rolle der Brünnhilde betreffende Regiebücher aus den Jahren 1938/39 ausgewertet. Das methodische Rüstzeug, das sie dazu ausbreitet, knüpft an performativitätstheoretische Überlegungen sowie an Untersuchungen zu Körper und Stimme an, wie sie von der jüngeren Musik- und Theaterwissenschaft vorgelegt wurden. Der Ansatz lebt somit vom Ineinandergreifen (man könnte auch sagen:

dem Spagat zwischen) einer Performanzdiskussion und dem historischen Gegenstand von Opernregie in den 1920er Jahren. Um es vorweg zu sagen: Der Spagat gelingt, wenn auch nicht ohne Anstrengung und Überspannung. Wer das Buch als materialreiche, einen umfangreichen und zweifellos inhaltlich starken Quellenbestand vorstellende Studie zu jenem Stadium der Opernregie liest, in dem die blinde Gleichsetzung von Werk und Notentext langsam angezweifelt wird, mithin also eine Unterscheidung zwischen Werktreue und Texttreue einsetzt, der hat es zweifellos von seiner besten Seite erfahren. Hervorzuheben ist, dass die Autorin Gender-Aspekte nicht nur sensibel einwebt, sondern zum Bestandteil der Argumentation macht.

Das erste Kapitel bietet einen biografischen Abriss, der Bahr-Mildenburgs frühe Einsicht in die Gefährlichkeit der Wagner'schen Partien ebenso dokumentiert (S. 22) wie Mahlers Pragmatismus, demzufolge die Sängerin beide Arien der Donna Anna einen Ganzton nach unten transponiert sang (S. 23). Ein wichtiger Exkurs gilt der Methodik des Gesangsunterrichts. Mit ihrem Credo, dass „der Körper auf der Bühne ein wichtiges Ausdrucksmittel“ ist und in der Lage sein sollte, „das innerlich Geschaute und Erlauschte weitergeben zu können“ (S. 41), ist Bahr-Mildenburg durchaus modern im Sinne eines ganzheitlichen Ansatzes, der Stimmbeherrschung und -behandlung als Teil einer integralen Bühnendarstellung begreift. Es ist vor diesem Hintergrund bemerkenswert, dass Bahr-Mildenburg zwar einerseits – was Körper und Mimik betrifft – einer Stilisierung und Überlebensgröße huldigt (prägnant hierzu das Mahler-Zitat S. 135), andererseits aber – was die Stimme betrifft – durchaus auf natürliche Tongebung im Rahmen der physiologischen Möglichkeiten setzt. Das gilt für die Sängerin wie für die Regisseurin gleichermaßen. Bahr-Mildenburgs ästhetisches Programm ist gleichbedeutend mit ihrer künstlerischen Höchstleistung: Es kam ihr, wie es im Tagebuch heißt, darauf an, die Theaterbesucher aus der Ich-Befangenheit zu lösen und dorthin zu führen „wo die letzten Taten u. Geheimnisse des Lebens [sich] auf tun. [...] Sie sollen wie zerfasert

u. zerfetzt aus solchen Vorstellungen kommen [...] u. sie dürfen nicht nachdenken darüber, ob dieser oder dieser Ton gut angesetzt gut gehalten war und gut geklungen hat“ (S. 110). In diesem Sinn verschmilzt Bahr-Mildenburg in der von ihr vorgeschlagenen Rollengestaltung der Brünnhilde Menschliches und Übermenschliches mit durchaus anderen Akzenten, als sie aus Wagners Probenanweisungen überliefert sind.

Ein Problem des zentralen zweiten Kapitels, aus dem diese Zitate stammen, besteht darin, dass Bahr-Mildenburgs Schriften und Regiearbeiten unter gleichen Gesichtspunkten, aber in verschiedenen, weit voneinander entfernten Unterkapiteln in den Kontext der 1920er Jahre eingeordnet werden. Bei aller Unterschiedlichkeit der Texttypen: Hier wird zu wenig aufeinander bezogen, was zusammengehört. Möglicherweise mit dieser Gliederung hängt zusammen, dass Bahr-Mildenburgs durchaus flexibler Ausdrucksbegriff kaum eingehend diskutiert wird. Bedauerlich auch, dass die Autorin auf eine Arbeit am Klang verzichtet und bei ihrer interpretationsgeschichtlichen Aufarbeitung der Szene die Bezüge zur Musik zu wenig auslotet. Eine diesbezüglich vertiefte Fragestellung wäre umso dringlicher gewesen, als Bahr-Mildenburg Wert darauf legte (und als Postulat formulierte), dass es Aufgabe der Ausführenden sei, sich „immer nur von der Musik führen“ zu lassen (S. 101). Das, was Bahr-Mildenburg als Sprachfähigkeit der Musik ansah und als Gewissheit in ihrer Regiearbeit umsetzte, ließe sich anhand der Regiebücher genauer herausarbeiten. Und was die „musikwissenschaftliche Applikation des Performanz-Begriffs in Bezug auf das Musiktheater“ betrifft (S. 267), hätte dieser Zugang weitergehende Folgerungen zugelassen als die Autorin sie zieht: Es sind die im Notentext enthaltenen, einkomponierten Aspekte von Performativität, aus denen Bahr-Mildenburg schöpft und zu denen stets eine physische Dimension der insinuierten Klang- und Körperaktionen gehört.

Nur am Rande sei vermerkt, dass die Zitierweisen bisweilen merkwürdig anmuten, weil Standardwerke nicht nach dem Original aufgeführt werden (Adorno nach Dahlhaus; Appia in englischer Übersetzung usw.). Und warum hat

keiner der Betreuer darauf hingewiesen, dass der mehrfach zitierte Kurt Pahlen keine ernst zu nehmende Referenz für Wagners Leitmotive darstellt? Die Verdienste des Buches bleiben davon unberührt: Erstmals wird hier eine Fülle unbekannter Archivalien vorgestellt und das Theaterverständnis einer der faszinierendsten Sängerdarstellerinnen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den Fokus genommen. Der Anhang umfasst (ohne Fußnoten und Literaturverzeichnis) über 250 Seiten, auf denen Bahr-Mildenburgs (schwer zugängliche) Überlegungen zu Musik und Gebärde wie auch ihre (unpublizierten) Regiebücher dokumentiert sind – und zu weiterer Forschung einladen.

(Dezember 2013)

Stephan Mösch

Tonality 1900–1950. Concept and Practice.
Hrsg. von Felix WÖRNER, Ullrich SCHEIDELER und Philip RUPPRECHT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. 276 S., Abb., Nbsp.

Von allen musiktheoretischen Gegenständen gilt für die Tonalität in besonderer Weise, dass Meldungen von ihrem Tod stets übertrieben sind. Diese Pointierung ist folgerichtig bereits dem Vorwort der Herausgeber entliehen, das die Problemstellung, die allerdings eher zwischen als in den versammelten Aufsätzen verhandelt wird, umsichtig zusammenfasst: „Our title aligns a very broad category of musical experience with a quite specific historical moment. The rhetorical strategy is deliberate, slightly polemical even. We begin by recognizing that tonality – or the awareness of key in music – achieved crisp theoretical definition in the early twentieth century, even as the musical avant-garde pronounced it obsolete.“ (S. 11)

Dass der Sammelband komplett auf Englisch erscheint, ist dabei auch ein Hinweis darauf, dass von der höheren Relevanz wie höheren Akzeptanz bestimmter Forschungsfelder im Kontext der angloamerikanischen „Music Theory“ ausgegangen wird. Beispielhaft hierfür steht die „Neo Riemannian Theory“, deren Anwendungsbereich Richard Cohn in seinem Beitrag von der chromatisch-spätromantischen

Harmonik auf die abrupten Wechsel tonaler Bezugsräume in Sergej Prokofjews *Peter und der Wolf* ausdehnt.

Die durchweg auf hohem Niveau argumentierenden Aufsätze ordnen sich letztlich gemäß einer ausgedehnten Modulation, in der von eher synchronen (die Systemwürfe der Theoretiker) zu diachronen Tonalitätskonzepten gewechselt wird (die Praxis erweiterter Tonalität). Interessant ist daran nicht zuletzt, dass das Klangverhalten sich ähnlich zuordnen lässt: von Vertikalschnitten bzw. Isolierungen einzelner Klänge geht der Fokus, je stärker einzelne Werkbeispiele aus dem Feld der „gemäßigten Moderne“ ins Zentrum rücken, allmählich wieder über zur Beschreibung von Progressionen, von Klängen, die von A nach B gehen, statt für A oder B einzustehen.

Dabei bestätigt sich eine Grundthese des an den Anfang gestellten Aufsatzes von Joseph Auner: die Umwandlung des Klangs von einer metaphysisch-organischen in eine empirisch-manipulierbare Kategorie, die in der Isolation des Gegenwartsmoments eines Einzelklanges auch ästhetische Brücken zur Momentform der Atonalität aufweist. Der Nachweis, dass dieses Phänomen ursächlich auf die neue Erfahrung des Phonographen zurückzuführen wäre, aber bleibt etwas spekulativ. Auner listet einige historisch bestens belegte Bekanntschaften von Komponisten mit Apparaten auf (wie Mahlers Welte-Mignon Einspielungen), doch nach dieser Logik wäre die musikalische Moderne bei Stockhausen primär eine Geschichte des Fasermarkers und bei Schönberg bleibt sie, worauf Markus Böttgermann verweist, begründet in einem mündlich diktierten Text; Böttgermann kann dabei auch belegen, dass die beiden kontradiktorischen Begriffe von Tonalität in Schönbergs *Harmonielehre* sich einmal aus einer „natürlichen“ Qualität (und damit aus dem Einzelton) und einmal vom historischen Faktum eines Tonalitätsgefühls (und damit aus Tonfolgen) herleiten lassen.

Die Tendenz entweder zur Melodisierung der Tonalität oder umgekehrt zu deren strikter Vertikalisierung dokumentieren verschiedene Texte: Für den zweiten Fall erbringt Hans-Joachim Hinrichsen eindruckliche Belege aus

Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*, für den ersten Fall liefern die Untersuchungen Ullrich Scheidlers besonders konkrete Nachweise. Er beschreibt die Umsetzung von Forderungen nach Breitenwirksamkeit in Kompositionen für Laien, die interessanterweise gerade durch neuartig-archaische tonale Ablaufstrategien möglich ist. Tonalität wird so in einer ganzen Reihe der Aufsätze nicht mehr als Axiom der Analyse vorausgesetzt, sondern muss selbst erst den Anschluss an andere Forschungsfelder suchen. Bei Alain Frogley ist dies die musikalische Toposforschung: Er bestimmt das Urbane als einen impliziten Topos, da der explizite Topos des Pastoralen sich durch eine Abwandlung tonal zielstrebig und darin implizit urbaner musikalischer Zeitverläufe generiert.

Die im dritten Teil „Practices of Tonality“ versammelten Einzelstudien zur kompositorischen Praxis erweiterter Tonalität (u. a. von Beth E. Levy zu Roy Harris und Daniel Harrison zu Samuel Barber) rekurrieren vor allem auf eine ganz bestimmte analytische Option: Die Gliederung musikalischer Form durch die Zuteilung distinkter Materialien (oktatonisch, chromatisiert etc.) beinhaltet für die Analyse die Möglichkeit, in der Deskription der Trennwände und der jeweiligen Materialvorräte anti-psychologisch zu verbleiben. Solche Möglichkeiten formaler Gliederung können sowohl von Volker Helbing für Maurice Ravel als auch von Philip Rupprecht für Benjamin Britten als Gestaltungsprinzip musikalischer Moderne nachgewiesen werden. Dabei wird aber nicht die Frage gestellt, warum die von der Tonika-Dominant-Polarität sich freimachende Formstrategie so publikumswirksam bleibt. Die Schere zwischen universalen Theorien, die Tonalität paradigmatisch über das Leittonprinzip oder Kadenzmechanismen bestimmen, und individuellen Tonalitäten, die trotz der Anreicherung mit unaufgelösten Dissonanzen oder einem erweiterten Skalenmaterial weiterhin als Konzertmusik „tonal“ funktionieren, kann vorläufig nur konstatiert werden. Der Sammelband schließt einige Lücken und er illuminiert die verbleibenden Lücken als wichtige Forschungsfelder für zukünftige Einzelprojekte.

(Juli 2013)

Julian Caskel

EKKEHARD JOST: *Jazzgeschichten aus Europa*. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 334 S., Abb., CD.

Seit jeher schreibt Ekkehard Jost Jazzgeschichte. Sein sechstes Buch soll nun nach dem, was er selbst in Aussicht stellt, einen anderen Anspruch verwirklichen: Statt monografisch vollständig zu sein, versammele es lose „Geschichten“. In der Tat ist der Untersuchungsgegenstand weit gefasst, er spannt sich sowohl über die Dauer des gesamten 20. Jahrhunderts als auch über ganz Europa. Hatte Christian Kaden es abgelehnt, von „der Musik“ zu schreiben und bevorzugte die Reden von „den Musiken“, so gibt Jost vor, keine „Geschichte“ geschrieben zu haben, sondern von „Geschichten“ zu berichten. Und die habe er tatsächlich erzählt, im Rundfunk, als 33teilige Sendereihe in den Jahren 2009–2011. Geschichten erzählen sei eine Kunst – so setzt sich der emeritierte Professor für Systematische Musikwissenschaft von der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung ab. Er habe weniger „amtliche“ Quellen als Presseberichte, Aussagen von Zeitzeugen u. ä. genutzt.

Josts *Jazzgeschichten aus Europa* sind ein Gegenstück zu seinem früheren Buch *Europas Jazz*. Es geht nicht mehr um das, was als „Jazz aus Europa“ weltweit wahrnehmbar wäre, sondern um den Jazz „in Europa“, statt um die Produktion des Spezifikums „Europas Jazz“ geht es ihm nun um die Rezeption des in den USA konstituierten Jazz. Jost schreibt in diesem Sinne eine Geschichte der Epigonen, Plagiate und Imitate sowie Kopien von „amerikanische[n] Vorbild[ern]“ (S. 231) und „Vorläufer[n]“ (S. 233). Dabei wartet man auf die versprochenen Geschichten vergebens. Sie im Titel lesbar gemacht zu haben – eine Marketingstrategie: Für „Geschichten“ gibt es einen größeren Markt als für „Geschichte“. Er schreibt sie chronologisch, macht lesbar, wer wann wo mit wem gespielt hat. Geschichten, will man sie nicht, wie Jost es abgelehnt hat zu tun, gänzlich fiktionalisieren, sind aus eigenem Erleben heraus zu erzählen. In diesem Sinne könnte Jost die „Geschichte“ des Jazz seit Anfang der 1970er Jahre als „Jazzgeschichten“ zumindest aus einem Teil Deutsch-

lands erzählen. Mit der Präsentation eines von ihm selbst erstellten Foto-Dokuments Alexander von Schlippenbachs (S. 238) wird die Spur dieser Möglichkeit erkennbar, aber von ihm an dieser Stelle sicherlich „erzählbare Geschichten“ hat er nicht aufgeschrieben, auch das Foto „erzählt“ nichts jenseits der Visualisierung der körperlichen Anwesenheit des Musikers am erwartbaren Instrument in einer bestimmten Stadt.

Bemerkenswert ist an Josts Beschreibung hier, wo seine Jazzgeschichte zu seinem früheren Thema gelangt: Sie geht bruchlos von der „Rezeption“ zur „Emanzipation“ über (S. 239). Begrifflich genauso locker ist seine Rede zu der „emanzipatorischen“ Qualität des veröffentlichten Audio-Datenträgers mit dem Titel *Heartplants*: Diese Musik trage „Züge des Revolutionären“ und sei zugleich der „erste vorsichtige Schritt in einem sich allmählich vollziehenden Ablösungsprozess“ (S. 239 f.). Jost schreibt eine Geschichte, in der er „Vorsicht“ und „Radikalität“ (S. 245) vereint. Mit Jost liest es sich unentschieden: Handelte es sich um eine „Revolution“ oder um einen „allmählich einsetzende[n] Wandel“ (S. 231 f.)? Immerhin gelingt es ihm, plausibel zu machen, warum der Free Jazz etwas mit „europäischer Identität“ zu tun haben kann: War nicht auch dieser eine Nachahmung eines weiteren in den USA produzierten Jazz-Stils? War nicht den Europäern mithin ein weiteres Mal eine rezeptive statt produktive Qualität eigen? Jost erklärt, dass in der „Mannigfaltigkeit von individuellen und Gruppenstilen“ (S. 232) des Free Jazz die „Entwicklung einer eigenen Stilistik innerhalb dieses Stilkonglomerats“ viel näher lag als je zuvor“ (S. 233).

Solange man noch auf Josts „Geschichten“ wartet, fällt auf, wie viel er aus veröffentlichten Literatur-Datenträgern zitiert, wobei er zuweilen vorgibt, aus Zeitungen zu zitieren, dabei aber aus Zeitungen zitierende Bücher zitiert. Die Quellen weiter Strecken seiner Jazzgeschichte sind gar nicht nachgewiesen, insbesondere bei Angaben jenseits des Themas: Die Preise etwa vom 9. Juni 1923 (S. 76) kennt auch ein 1938 Geborener nicht aus eigener Erfahrung. Die mit „wie man weiß“ (S. 89, 95) oder „Fundort

nicht verifizierbar“ (S. 316) realisierten Angaben zum Verzicht auf den Quellennachweis machen noch keine „Geschichten“ aus. Statt sich um die Produktion der Erlebnisqualität von „Geschichten“ zu kümmern, liefert Jost nachweisarme „Geschichte“. Sie bleibt, was mir noch unverzeihlicher scheint, bei jedem theoretischen Gedankens: Jost gilt der Jazz nicht als erkenntnisträchtiges Objekt. Er bezeichnet ihn dann auch tatsächlich als eine „Musik, die man ganz gewiß nicht mit dem Kopf in den Händen anhört“ (S. 42).

Dementsprechend schreibt er die populäre Rede vom „Jazz als Krankheit“ noch ein weiteres Mal fort, wobei ihm an dieser Stelle zugute zu halten ist, dass er darauf hinweist, dass der heute noch etwa von Günter Sommer gepflegte „Jazz-Bazillus“ bereits 1918 in der öffentlichen Verhandlung stand (S. 23). Im Sinne der Wertschätzung des Jost-Buches als Sammlung von „Materialien“ zu einer Jazzgeschichte (so der Untertitel eines seiner früheren Bücher) können auch eine Vielzahl von bereits öffentlich lesbar gemachten Hinweisen darauf gelten, wie vielfältig die im Jazz verwendete Schlagzeug-Kombination vor deren in den 1950ern realisierten Standardisierung war.

Man muss also dieses Buch nicht ohne Erkenntnis lesen, aber man darf nicht erwarten, dass der Autor eine eigene Erkenntnis lesbar gemacht hat. Sein Fazit, dass es „unüberhörbar auch weiterhin den Mut zum musikalischen Abenteuer, zur Expansion der Gestaltungsmittel, zum Entdecken von Neuland [gibt]“ (S. 309 f.), kann ich angesichts der Arbeit des Trompeters Axel Dörner und des Saxofonisten Urs Leimgrubers bestätigen. „Geschichten“ – darüber kann Jost nicht erzählen, aber er hält sie für möglich: „Neue‘ Jazzgeschichten aus Europa wird es gewiß [...] zu erzählen geben.“ (S. 313)

(November 2013)

Oliver Schwerdt

FRIEDER BUTZMANN und JEAN MARTIN: *Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 269 S.

Seit den 1980er Jahren, vor allem im letzten Jahrzehnt, ist besonders im englischsprachigen, aber auch im französischsprachigen Raum eine große Anzahl von Publikationen zum Thema Filmtone bzw. Film-Sound erschienen. Die Bereiche Geschichte, Technologie, Ästhetik und Theorie sind dabei umfassend behandelt worden und die Arbeiten von Elizabeth Weiss, Rick Altman oder Jay Beck, der 2008 gemeinsam mit Tony Grajeda den Sammelband *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound* herausgegeben hat, sind exemplarisch hervorzuheben – auch deshalb, weil sie auf sehr guter Kenntnis der Produktionsvorgänge und des täglichen Filmtongeschäfts beruhen. Deutschsprachige Literatur zum Thema ist dagegen bislang selten – als zwei der wenigen Bücher sind hier Jörg Lensings Arbeit über die Gestaltung von Filmtone und Barbara Flückigers *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films* (Marburg 2001) zu nennen, letztere als eine umfangreiche systematische Darstellung und Analyse der technischen und klangästhetischen Entwicklungen des amerikanischen Mainstreamfilms seit Ende der 1970er Jahre.

Frieder Butzmann und Jean Martin setzen sich in ihrem gemeinsam verfassten Buch weder ein bestimmtes Ziel noch formulieren sie eine bestimmte Fragestellung, sondern „zeichnen“ laut Klappentext „die Geschichte der Geräuschverwendung im Film nach“, wobei sie explizit keine bestimmte Systematik verfolgen (z. B.: „In der folgenden Unübersichtlichkeit drückt sich die Vielfalt des komplexen Phänomens [Geräusch] aus“, S. 23). In der Einleitung betonen die Autoren, dass Filminterpretation „nur eine mäandernde Filmbetrachtung“ sein könne („Mäanderstil als Methode!“, S. 18). Zudem erklären sie, in ihren Betrachtungen „keine neuen Begriffe und Hierarchien erzeugen“ zu wollen (ebd.), was ihnen – zumindest in Hinblick auf die Begriffe – nicht gelingt. Drei ihrer zentralen Begriffe zeigen den theoretischen Zugang der Autoren zum Thema: „Seherhörer“,

„Filmgeräusch“ und „Wahrnehmungsfeld“. Den bisherigen „Zuschauer“ in „Seherhörer“ umzubenennen, mag in Anbetracht des Themas noch plausibel erscheinen, der Begriff des „Filmgeräuschs“ ist jedoch problematisch: Unter „Filmgeräusch“ verstehen die Autoren „alles, was im Kino oder auch aus dem Lautsprecher eines Monitors zu hören ist, minus der Musik“ (S. 19). Diese Definition steht nicht nur in Widerspruch zu Aussagen an anderen Stellen des Buches („Doch sehr oft kommt es vor, dass die Musik die Funktion von Atmo und/oder Sound Design übernimmt“, S. 73) und zu ihrem eigenen Musikbegriff (so stelle sich beim Klang in der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „die Frage seiner Identifikation als Musik oder Geräusch [...] nicht mehr“, S. 76), sondern auch zu vielen der vorgestellten Filmen – wie etwa *Forbidden Planet* (1955) oder Dziga Vertovs *Enthusiasm* (1931), in denen die Grenze zwischen Geräusch und Musik verwischt oder völlig aufgelöst ist. Gleichzeitig versäumen es die Autoren, auf die gewöhnliche Praxis der Filmproduktion einzugehen, wo es tatsächlich klare Abgrenzungen zwischen den verschiedenen Abteilungen für Filmmusik und Filmtone gibt.

Ihre Filmgeräuschbetrachtungen stellen Butzmann und Martin in vier Kapiteln vor. Im Kapitel „Geräuschwelten“ geht es zunächst um die Relevanz des Geräuschs an sich („Aber das Geräusch lebt!“, S. 41) und in anderen Künsten. Gleich zu Beginn proklamieren die Autoren, dass das Phänomen Geräusch „zu komplex“ sei, um es zu definieren. In den folgenden Ausführungen wird deutlich, dass sie das Phänomen Geräusch gerne im Kontext der Kunst des 20. Jahrhunderts sehen wollen (die Unterkapitel lauten: Kunst, Klangkunst, Pop (Musik 2) usw.), ohne dabei auch nur ansatzweise nach dem tatsächlichen Einfluss der Kunst und der Musik des 20. Jahrhunderts auf Sound Designer, Sound Editoren etc. zu fragen (lediglich einmal wird in einem späteren Kapitel ein solcher Einfluss bei Walter Murch konstatiert).

Die Überlegungen zum „Wahrnehmungsfeld“ gehen im gleichnamigen Kapitel nicht über die Feststellung hinaus, dass „das bloße mediale Aufeinandertreffen von Seherhörer,

Fluss der Bilder und Fluss der Töne allein [...] noch nicht das Wahrnehmungsfeld“ aufspanne. (S. 60) Anstelle einer tiefergreifenden Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungsthematik setzen die Autoren auf das mäandernde Aufzählen verschiedener Themen von Audio Branding bis Surround Sound und führen dabei viele Begriffe und Termini an, die unzureichend oder gar nicht erläutert werden, wie „Cut-Up Cinema“ oder „Ultrafeld“. So wird der Terminus „Nagra“ (ein portables Tonaufnahmegerät) erst nach mehrmaliger Verwendung erklärt – ein Glossar enthält das Buch nicht – und auch der Zweck von Wortkonstruktionen wie „Filmtonefilm“ lässt sich schwer nachvollziehen.

Wenn man das Buch einfach als eine lose Sammlung von Betrachtungen nimmt, dann lassen sich trotz aller Kritik einige Abschnitte und Filmbeschreibungen finden, die konzentriert geschrieben sind und interessante Beobachtungen enthalten, so die Ausführungen zur menschlichen Stimme im Film (im Kapitel „Das Wahrnehmungsfeld“), zum Ton im Dokumentarfilm und zu Jacques Tatis *Playtime* in den letzten beiden Kapiteln „Filmgeräusche“ und „Individualstile“. Viel mehr bietet das Buch, das sich aufgrund seines Aufbaus auch nicht als Nachschlagewerk eignet, jedoch nicht.

Schließlich ist eine Reihe von sachlichen Fehlern zu bemängeln. Beispielsweise stammen Musik und Sound Design des Films *The Exorcist* (1973) nicht von Steve Boedekker (S. 225) (Boedekker hat bei der Edition des Films im Jahr 2000 mitgewirkt) und Stanley Kubrick hat für den „temp track“ des Films *2001 – A Space Odyssey* keine Musik von Penderecki benutzt (S. 195). Zu den Sachfehlern hinzu kommt ein mangelhaftes – wahrscheinlich fehlendes – Lektorat, das sich nicht nur an Schreibfehlern zeigt, sondern auch an Sätzen wie: „Das Wahrnehmungsfeld besteht aus drei Eckpunkten“ (S. 60) oder: „Den Film *Eraserhead* (1976) [...] schaute sich eine Gemeinde kopfstacheliger junger Männer im Kino *Notausgang* sieben Tagen die Woche lang an.“ (S. 205 unter der Überschrift „Rauschen 1979“).

(Juni 2013)

Julia Heimerdinger

NINA JOZEFOWICZ: *Das alltägliche Drama. Luigi Nonos Vokalkompositionen mit Tonband La fabbrica illuminata und A floresta é jovem e cheia de vida im Kontext der unvollendeten Musiktheaterprojekte. Hofheim: Wolke Verlag 2012. Band 1: Textband, 333 S., Abb. Band 2: Tafeln, 63 S., Abb. (sine-ponia. Band 16.)*

Es sei vorweggenommen, dass es sich bei Nina Jozefowicz Buch um eine der wichtigsten Publikationen aus dem Umkreis der in den vergangenen Jahren erschienenen Forschungsliteratur zu Luigi Nono handelt. Indem sich die Autorin auf jene Phase aus dem Schaffen des Komponisten konzentriert, in der dessen verstärktes politisches Engagement – in der dezidierten künstlerischen Fokussierung auf gesellschaftliche Problemzonen und politische Konflikte ebenso greifbar wie in einer umfassenden Reiseaktivität – mit der Exploration neuer Konzeptionen für das Musiktheater einherging, kann sie deutlich herausarbeiten, wie beide Seiten einander bedingen und produktiv aufeinander wirken. Tatsächlich veränderte Nono im Anschluss an sein erstes Bühnenwerk, die „szenische Aktion“ *Intolleranza 1960* (1960–61), auf radikale Art und Weise seine Kompositionspraxis: An die Stelle festgelegter Partituren und vorab bestehender Kompositionsentwürfe traten verstärkt Improvisationen über Textvorlagen und der Prozess klanglichen Experimentierens im Tonstudio. Insofern lassen sich die im Mittelpunkt der Ausführungen stehenden Werke *La fabbrica illuminata* (1964) und *A floresta é jovem e cheia de vida* (1966) in eine ganze Reihe von Vokalkompositionen aus den 1960er Jahren einordnen, die eng an die Zusammenarbeit mit den damaligen Interpreten – Sängerinnen wie die Sopranistin Carla Henius, Instrumentalisten wie der Klarinettist William O. Smith sowie Schauspieler des amerikanischen Living Theatre und des Mailänder Piccolo Teatro –, aber auch an Nonos Leitung der Aufführung als Klangregisseur gebunden sind. Die in diesen Kontexten auftretenden Arbeitsstrategien markieren den Beginn einer den Akt des Experimentierens in die Werkentstehung einbeziehenden Entwicklung, die der

Komponist dann in den 1970er Jahren bei seiner intensiven Zusammenarbeit mit Maurizio Pollini, vor allem aber im Kontext der ab 1980 im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung entstandenen Konzeptionen aufgegriffen und weiter ausdifferenziert hat.

Die Stärke von Jozefowicz Ausführungen liegt zunächst einmal darin, dass sie die Entstehungsgeschichte der beiden genannten Kompositionen genauestens nachzeichnet. Dabei hebt sie die enge Verbindung der Stücke zu den nicht realisierten Musiktheaterprojekten der 1960er Jahre hervor und untersucht sowohl die in Zusammenarbeit mit Giulliano Scabbia erfolgten Bemühungen um das Stück *Un diario italiano* (1963–64) als auch die drei unterschiedlichen Fassungen eines mit Giovanni Pirelli in den Jahren 1965–68 erarbeiteten Projekts. Darüber hinaus kann die Autorin auch zeigen, wie sich Nono bei seinen Projekten an den real existierenden institutionellen Widerständen abarbeitete, wofür das Geschehen um *La fabbrica illuminata* exemplarisch ist: So wurde nicht nur die Uraufführung der ursprünglich vom RAI für den renommierten TV- und Rundfunkwettbewerb Prix Italia in Auftrag gegebenen Komposition aufgrund der darin artikulierten kritischen Sicht auf die Arbeitsbedingungen in der italienischen Metallindustrie unterbunden, „um einen innenpolitischen Skandal zu verhindern“ (S. 27), sondern es wurde dem Komponisten zunächst auch angedroht, das bereits fertig gestellte, im Elektronischen Studio der RAI produzierte Tonband für eine geplante Aufführung bei der Biennale Musica nicht zur Verfügung zu stellen, falls er sich einer Überarbeitung des Werkes verweigern sollte – ein Kompromiss, auf den sich Nono jedoch nicht eingelassen hat. Gleichfalls bedeutsam sind auch die Ausführungen darüber, auf welche Weise sich die Ansätze zur Konzeption der untersuchten Werke in einen größeren kulturgeschichtlichen, durch gewisse literarische und sprachliche Entwicklungen dieser Zeit gekennzeichneten Rahmen einfügen lassen: Hier kann Jozefowicz durch den Blick auf literarische Arbeiten Italo Calvins andeuten, wie sich die Tendenz zur „kritischen Hinterfragung der sprachlichen Struktur“ (S. 61) ebenso wie bestimmte thema-

tische, den Bezug zur Alltagsrealität betreffende Aspekte in den Konzeptionen der Libretti seit *Intolleranza* wiederfinden und von dort her sowohl die musikalischen Strukturen als auch die geplanten musiktheatralischen Konzeptionen samt ihrer spezifischen Bühnengestaltung beeinflussen.

Jozefowicz's Ausführungen werden durch Reproduktionen zahlreicher autographischer Skizzen und Entwürfe aus den Beständen verschiedener italienischer Archive wie des Archivio Luigi Nono, des Archivio dello Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI ergänzt, die im schmaleren zweiten Band der Publikation abgedruckt sind und der Darstellung zur Vorgehensweise des Komponisten zusätzliche Anschaulichkeit verleihen. Darüber hinaus wartet die Studie aber auch mit einem umfassenden Anhang auf, den man nicht genug würdigen kann, da er für die Forschung eine wahre Fundgrube darstellt: Die Autorin hat hier neben anderen Dokumenten nicht nur die für Nonos Arbeit zentralen Briefwechsel mit seinen Librettisten Giuliano Scabia und Giovanni Pirelli dokumentiert, sondern auch zentrale, die Arbeitsprozesse betreffenden Entwürfe sowie die auf Tonbändern festgehaltenen Diskussionen transkribiert. Indem sie darüber hinaus auf Grundlage all dieser Dokumente detaillierte Übersichten zur Werkgenese von *La fabbrica illuminata* und *A floresta é jovem e cheja de vida* erstellt hat, ermöglicht sie einen genauen Einblick in die Gestaltung und zeitliche Ausdehnung der damit zusammenhängenden Arbeitsphasen. Ein weiterer Pluspunkt der Publikation liegt schließlich darin, dass Jozefowicz nicht bei der bloßen Feststellung von Fakten stehenbleibt, sondern im abschließenden Kapitel ihrer Ausführungen – basierend auf Quellen wie der beispielsweise auch in der jüngsten, bei Ricordi erschienenen Ausgabe von *La fabbrica illuminata* nicht berücksichtigten Aufführungspartitur Nonos – auch die praktische Realisierung der besprochenen Kompositionen anspricht und wichtige Hinweise zur heutigen Aufführungspraxis sowie Hintergrundinformationen zu künftigen Neuinszenierungen liefert. Hier bekräftigt sie noch einmal das, was im Verlauf ihrer Untersuchung klar zu Tage getreten

ist: Dass es sich bei beiden Werken prinzipiell um Annäherungen an das Musiktheater handelt und eine heutige Realisierung sich dieses besonderen Aspekts bewusst sein sollte.

(Februar 2014)

Stefan Drees

DOROTHEA RUTHEMEIER: Antagonismus oder Konkurrenz? Zu zentralen Werkgruppen der 1980er Jahre von Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger. Schliengen: Edition Argus 2012. 279 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 8.)

Wie bereits die Thematik einer gegenüberstellenden Erforschung von Werk und Wirken Wolfgang Rihms und Mathias Spahlingers nahelegt, handelt es sich bei Dorothea Ruthemeiers publizierter Dissertationsschrift um eine ungewöhnliche, wenn nicht sogar mutige Arbeit, die zu in der Tat anstehenden Neubestimmungen vermeintlicher musikhistorischer Gegebenheiten beiträgt, deren Grundlagen Ruthemeier zum Teil als „Missverständnisse“ (S. 9) erachtet. Vorab sei angemerkt, dass ihr Vorhaben ein Lohnendes und Anzuerkennendes ist, auch wenn im Folgenden manche (wohl auch der Thematik geschuldete) Schwierigkeit vermerkt wird.

Ruthemeiers – durch intensive Begegnungen mit Spahlinger (vgl. S. 10) durchaus persönlich geprägtes – Ziel ist die Entlarvung und Auflösung bestimmter weit verbreiteter Zuweisungen von Attributen an Rihm und Spahlinger, die sich in den 1970er Jahren bildeten und in den 1980er Jahren derart manifestierten, dass sie bis heute als – teils unangemessene – Etikettierungen in den Medien und auch in der musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit ein Eigenleben führen. Die beiden fungieren dabei in der Musikrezeption als unverhoffte Antipoden, die allerdings zu keiner Zeit das Ziel hatten, sich gezielt und persönlich gegeneinander zu stellen. Vor allem dieser Aspekt dürfte Ruthemeier dazu motiviert haben, ihre teils gegensätzlichen Positionen, die aber im Widerstand gegen gewisse Vorurteile durchaus kongruieren, wissenschaftlich zu ergründen. Dazu sondiert sie einerseits die Entwicklung neuer Kunstmusik in

Deutschland in den 1970er und 1980er Jahren (Kapitel I), eine Bestandsaufnahme werknaher primärer und sekundärer Quellen zu Rihm und Spahlinger (Kapitel II) sowie im genannten Zeitraum populärer Denkansätze aus dem Umfeld postmoderner Theorien (Kapitel III). Diesen folgen die Skizzen und Entstehungsprozesse einbeziehende musikalische Analysen von je einer Werk-Gruppe (Kapitel IV zu Spahlinger und Kapitel V zu Rihm) in vergleichbaren Besetzungen der beiden Komponisten (Spahlinger: *extension* 1979/80, *inter-mezzo* 1986 und *passage/paysage* 1989/90; Rihm: neunteiliger *Chiffre*-Zyklus 1982–1988).

Entstanden ist eine sprachlich flüssige Abhandlung, der einiges gelingt, die aber methodisch und vom Aufbau her entscheidende Verbindungen („Scharniere“) offen lässt. Diese aber betreffen aus meiner Sicht den Kernbereich der Thematik, den ich in der kritisch reflektierten Kombination der beiden Lebens- und Arbeitswege Rihms und Spahlingers, inklusive ihrer musikhistorischen und kulturgeschichtlichen Kontexte sehen würde. Unter Umständen hätte die Autorin hier methodisch (z. B. kulturwissenschaftlich) weiter ausholen und eher von diesen aus auch die Analysen etc. anlegen müssen. Dass die Verbindungen nicht eingelöst werden, wird schon an der Gliederung der Arbeit selbst, aber vor allem daran offenbar, dass etwa die umfassenden Analyse-Kapitel das zuvor Dargelegte und Erkannte nicht mehr abschließend mit der Arbeit des jeweils anderen Komponisten und auch nicht en détail mit den von Ruthemeier ins Treffen gebrachten theoretischen Ansätzen etwa Adornos, Derridas, Ecos oder Barthes' verknüpfen. Eine finale Argumentation zur Kernthematik bleibt auch im merkwürdig disparat und kurz gehaltenen Schluss-Kapitel (VI) aus. Selbst der Titel der Arbeit führt etwas ins Abseits, denn die Werke der beiden Komponisten erweisen sich weniger als ihre Zentren, sondern vielmehr die antagonistischen Aspekte von Arbeitsprozessen und Rezeptionen Spahlingers und Rihms in und seit den 1980er Jahren. Auch die im Titel genannte „Konkurrenz“ erschließt sich nicht und könnte somit aus diesem eliminiert werden.

Die erwähnten Werkgruppen dienen für

die Kernthematik des Buches vornehmlich als wesentliches dokumentarisches Material, zu Recht auch im Hinblick auf Arbeitsprozesse, deren theoretisch-methodische Korrespondenzen mit dem jeweiligen Denken der beiden Komponisten in die umsichtigen musikanalytischen Betrachtungen einbezogen werden. Allein Ruthemeiers Entdeckungen zur grundverschiedenen Bedeutung des Skizzierens für Spahlinger (als Möglichkeit der systematischen Schaffung von Ausgangsmaterial) und Rihm (allenfalls als Gedächtnisstütze für ein eher unmittelbares Komponieren) sind lesenswert (bereits angelegt in Kapitel II, vertieft in den beiden Analyse-Kapiteln). Als Beispiel sei hier einerseits die Durchdringung seiner Ideen von Ordnung und deren Zersetzung mit kompositorischen Prinzipien in Spahlingers *inter-mezzo* genannt: „am solisten wird exemplifiziert, dass das besondere im allgemeinen nicht untergeht, dass das tutti in einem aspekt ein allgemeines ist, in dem sich das besondere erhält.“ (S. 170, Spahlinger-Zitat aus „Quelle 4“, den Skizzen zu *inter-mezzo*). Bezüglich Rihm ließe sich andererseits auf die Korrespondenz Barthes'schen Denkens mit Rihms Ästhetik hinweisen: „Barthes' Auffassung des Geno-Textes [...] eröffnet eine Möglichkeit der Annäherung an Rihms Musikdenken. Zu verstehen in dieser Hinsicht sind etwa Formulierungen Rihms, der Komponist schaffe sich ‚einen neuen, anderen Körper – das Werk‘.“ (S. 197, in der Fußnote wird auf Rihms Text „Spur, Faden...“ verwiesen, allerdings ist er unvollständig bibliografiert und als Quelle im Buch leider unauffindbar, dies gilt für weitere unselbständige Texte Rihms.)

Als wesentlich zu erachten sind auch die Aussagen Ruthemeiers in Kapitel II zur Funktion eigenschriftlicher Texte von Komponisten (inkl. Programmhefttexte), zur Situation der neuen Kunstmusik der 1980er Jahre und bezüglich externer Zuweisungen an Spahlinger und Rihm in diesem Kontext. Darüber hinaus bringt sie durch ihre Skizzenforschung hochinteressante Dokumente ans Licht, darunter das nicht publizierte „Statement“ (aus der Sammlung Rihm Paul Sacher Stiftung), welches Rihm zusammen mit Hans-Jürgen von Bose, Detlev Müller-Siemens und „Hans Neubahn“ vermut-

lich 1976 in Darmstadt verfasste. Hier finden sich Plädoyers wie „Romantik im echten Sinn, ohne Nostalgie und deren Systemzwänge“ und „das Bekenntnis zur musikalischen *Poesie* [sic!] ohne Skrupel von ‚Handwerk‘ und ‚Deutlichkeit““. Mit letzteren Begriffen spielten sie, wie Ruthemeier in ihrer Arbeit darlegt, auf solche aus der Strukturalismus-Debatte zur seriellen Musik ab den 1960er Jahren an, die ihnen überholt und als deren Parnass ihnen Darmstadt erschien. Nicht zufällig verweist der Name Hans Neubahn auf eine schon einmal 1860 zum Einsatz gekommene fiktive Person: den angeblichen Mitunterzeichner eines in der *NZfM* erschienenen satirischen Artikels, der einen gegen die „Neudeutschen“ gerichteten offenen Brief von Johannes Brahms (= Hans Neubahn), Joseph Joachim, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz persifliert.

Es bleibt die Frage, bis zu welchem Punkt sich die beiden sehr ungleich rezipierten und darstellenden Komponisten Rihm und Spahlinger auch nach Überwindung vorurteilsbehafteter Umstände wirklich für eine exemplarische wissenschaftliche Gegenüberstellung eignen und ob nicht ein alternativer Titel mit größerer Gewichtung auf ihren Arbeitsbedingungen insbesondere der 1980er Jahre für dieses Buch treffender wäre. Dennoch wird man zukünftig an einigen Weichenstellungen der Arbeit Ruthemeiers nicht nur zu den beiden Protagonisten, sondern auch zu mit ihnen verbundenen Fragen „kritischen Komponierens“ und zur Neo-Romantik nicht mehr vorbei kommen.

(August 2013)

Simone Heilgendorff

Etwas Neues entsteht im Ineinander. Wolfgang Rihm als Liedkomponist. Die Gedichtvertonungen. Mit Beiträgen von Carolin Abeln, Peter Härtling, Ulrich Mosch und Günther 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.)

Eine Gabe zum 60. Geburtstag Wolfgang Rihms stellt diese Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Rahmen der 21. Europäischen Kulturtag 2012 im Karlsruher Museum für Literatur am Oberrhein dar. Mit 31 Exponaten (vornehmlich Reinschriften von Partituren) war sie eine von drei Ausstellungen dieser Kulturtag zu Rihm; sie bezog sich vor allem auf das Lied-Schaffen des Komponisten. Der Band bringt mit den beiden ausführlichen, sich sinnvoll ergänzenden Haupttexten von Carolin Abeln und Günther Schnitzler zum einen und Ulrich Mosch zum anderen zwei für das Lied relevante Disziplinen zusammen: die Literatur- und die Musikwissenschaft. Besonders der Beitrag aus der Literaturwissenschaft ist ausgesprochen informativ und geht kundig mit dem Material um (mit nur wenigen sachfremden Äußerungen wie etwa zu den „großartigen Schriften Rihms“, S. 35). Moschs Beitrag formuliert tiefe Einblicke in Rihms musikalische Arbeitsweise sowie in die Besonderheiten seines musikalischen Verhältnisses insbesondere zu Gedichten der romantischen Epoche. Auch Hinweise wie jener auf Rihms frühe rund 40 Lieder, die zwischen 1965 und 1968 entstanden, sind maßgeblich: „Auch nach mehr als vier Dekaden rastloser schöpferischer Tätigkeit und dem Komponieren zahlreicher Lieder scheint der besondere Reiz, den Dichtung auf Rihms musikalische Klangphantasie ausübt, offenbar nach wie vor ungebrochen“. (S. 82 f.) Beide Texte entsprechen Rihms eigener erklärter Auffassung vom Liedkomponieren: „Text nicht als Vorlage – Text als Grundlage; Text und Musik bringen einen neuen Text hervor, der gemeinlich – aber falsch – als ‚Vertonung‘ bezeichnet

wird. Falsch: weil Musik nicht hinzutritt und den Text durchstreicht. Es ist vielmehr so: daß der Text dadurch, daß er die Musik hervorzu- bringen hilft, in diese eingeht. [...] Ideal beim Umgang mit Texten: Musik überhöht nichts, untergräbt auch nichts; vielmehr wirkt etwas zusammen, wirkt sich aus. Ein Drittes ent- steht.“ (Rihm: „Nietzsche vertonen“, in: *Aus- gesprochen ...*, S. 153; aus diesem Text stammt auch der Titel von Moschs Beitrag.)

Flankiert werden diese Texte u. a. durch Rihms eigenen Essay „Musikalische Freiheit“ von 1983 (rev. 1996, zuletzt publiziert in der Schriften- sammlung *ausgesprochen. Schriften und Gesprä- che*, hrsg. von Ulrich Mosch, 1997), in dem er auch seinen Standort in der Neue-Musik-Szene definiert und sich – in nicht unproblematischer Weise – ausführlich über Aspekte von Freiheit im Kontext von (auch zeitgenössischer) Musik und insbesondere von musikalischem Schaffen, also Komponieren, äußert.

Das Buch erscheint einem Kunst-Katalog gemäß in farbigem Druck und stellt zahlreiche Fotos der Person Wolfgang Rihm aus verschie- densten Lebensphasen in privatem wie berufli- chem Umfeld dar. Auch das informative Werk- verzeichnis enthält viele weitere Abbildungen von Textmanuskripten, Text-Zitaten, Dichter- Porträts u. ä.; diese sind durch den überwie- genden Graustufen-Druck den vorangehenden Abbildungen jedoch ästhetisch nachgeordnet. Diesem folgt eine tabellarische Biografie des Jubilars mit sonst schwer greifbaren Hinwei- sen auf Ereignisse in Rihms privatem Leben und weiteren Farbfotos. Eine – allerdings kei- neswegs vollständige – Diskografie zu Rihms Liedern, ein Namensregister und ein (nicht in jeder Hinsicht nachvollziehbarer) Bildnachweis beschließen den schönen Band.

(August 2013)

Simone Heilgendorff

JOHANNES KEPPER: Musikedition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwick- lung und gegenwärtige Perspektiven musika- lischer Gesamtausgaben. Norderstedt: Books on Demand 2011. X, 403 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik. Band 5.)

Johannes Keppers 2009 fertiggestellte und 2011 publizierte Dissertation über *Musike- dition im Zeichen neuer Medien* hält in vollem Umfang das Versprechen, das der Untertitel des Buches gibt: Das weite Feld der Musik- philologie wird in dem – eigentlich noch wei- teren – Spannungsfeld zwischen historischer Entwicklung und gegenwärtigen Perspektiven der digitalen Technologien ausführlich erörtert, rekapituliert und neu betrachtet. Zwar enthält das Buch leider weder Stichwort- noch Perso- nenregister, doch ist sein inhaltlicher Aufbau ebenso klar strukturiert wie pragmatisch und engmaschig gegliedert, so dass es sich auch ohne Register leicht und schnell erschließt. So ist z. B. das umfassende Kapitel über die „kon- ventionellen“ – will sagen auf Printausgaben ausgerichteten – Musikeditionen in folgende Abschnitte gegliedert: Anfänge mit der ersten Bach-Gesamtausgabe, Musikphilologie 1850–1900, 1900–1950, Musikphilologie nach dem Zweiten Weltkrieg, jeweils mit eigenen Unterkapiteln zu ausgewählten Komponisten- Gesamtausgaben. Selbst konkrete Informatio- nen zu spezielleren Fragen lassen sich mithilfe des Inhaltsverzeichnisses relativ gut auffinden. Gerade an der zeitlichen Schnittstelle zwischen konventioneller und digitaler Musikphilolo- gie ist ein solcher historischer Überblick von besonderem Wert, konnte doch der Autor im Jahr 2009 bereits auf einige Erfahrung mit digi- taler Editionstechnik aufbauen und eine neue Perspektive auf die bisherige Entwicklung der Musikphilologie entfalten.

So entpuppt sich der historische Rückblick nicht nur als extrem informativ, sondern auch als unverzichtbare Grundlage für die drei fol- genden Kapitel über digitale Musikphilologie. Eindrücklich wird durch diesen Aufbau deut- lich, dass digitale Editionstechniken keineswegs als „moderner Schnickschnack“ oder „technik-

verliebte Lösungsmanie für nicht vorhandene Probleme“ abgetan werden kann, sondern dass sie im Gegenteil handfeste methodische Probleme lösen helfen, die sich im Verlauf der bisherigen Arbeit der Musikwissenschaft im Allgemeinen und der Musikphilologie im Besonderen nach und nach unweigerlich aufgetan haben.

So greift Kepper zentrale Problemfelder auf, wie etwa den monolithischen Werkbegriff des 19. Jahrhunderts, der noch die Grundidee der großen Gesamtausgaben bis nach dem Zweiten Weltkrieg prägte, aber auch der Umgang mit verschiedenen Fassungen eines Werkes, die Problematik des Autor-Begriffs oder die bei aller philologischen Sorgfalt immer unbefriedigend bleibende und überdies mühsam zu erstellende und mühsam zu lesende Gattung der Lesartenverzeichnisse, die die im Printmedium nicht oder nur sehr begrenzt realisierbare Ansicht der Originalquellen nicht zu ersetzen im Stande ist.

An diesem Punkt beschreibt Kepper einen weiteren unabwiesbaren Vorzug von digitalen Editionen: Im Zuge umfassender Digitalisierungsprojekte von Archiven und Bibliotheken werden Originalquellen in wachsendem Umfang und steigender Qualität verfügbar, und nur eine digitale Edition kann Quellen-Digitalisate einbinden und optimal nutzen. Mithilfe der entsprechenden Software können z. B. schon seit langem einzelne Takte oder Passagen, die unterschiedliche Lesarten aufweisen, als Ausschnitte aus verschiedenen Quellen nebeneinander auf dem Bildschirm angezeigt und so bequem verglichen werden.

Dies bedeutet umgekehrt jedoch nicht, dass Kepper die auf das Printmedium ausgerichtete Musikphilologie ad acta legen würde; im Gegenteil plädiert er eindeutig – und ganz zu Recht – dafür, digitale Ausgaben „auf der soliden Basis der über etliche Jahrzehnte entwickelten und gereiften Methodik gedruckter Ausgaben fußen zu lassen.“ (S. 283) Bedenkenswert sind in diesem Zusammenhang die Überlegungen des Autors zu institutionellen Umstrukturierungen innerhalb der Musikphilologie, weg von den mehr oder weniger isoliert arbeitenden Editionsinsti- tuten hin zu einer umfassenden Kooperation der einschlägigen Editionsprojekte sowohl untereinander als

auch mit Bibliotheken, Archiven und anderen Forschungsinstituten.

Es ist ein weiterer Vorzug der vorliegenden Arbeit, dass auch die Kapitel über digitale Editionstechnik – obwohl von einem ausgewiesenen Fachmann verfasst – nicht in unverdauliches Fachchinesisch verfallen, sondern ebenfalls Schritt für Schritt und vor allem allgemein verständlich die Genese von den ersten Entwicklungsstufen einer musikgeeigneten Editionssoftware bis hin zur Software-unabhängigen Codierung in XML-basierten Datenformaten nachzeichnen und mit etlichen Beispielen und Abbildungen veranschaulichen. Dabei werden nicht nur einfache Fragen wie etwa der Unterschied zwischen elektronischen und digitalen Ausgaben geklärt (erstere adaptieren bereits bestehende Inhalte in das neue Medium, letztere werden im bewussten Umgang mit den Charakteristika der digitalen Medien gezielt für diese konzipiert und erstellt), auch grundsätzliche methodische und „sinnorientierte“ Fragen wie etwa die gegenseitige Beeinflussung von technischen Möglichkeiten und konzeptioneller Entwicklung der Musikphilologie werden immer wieder aufgegriffen und anschaulich behandelt.

Auch die historische Perspektive verhindert immer wieder, dass sich die Kapitel über digitale Musikphilologie in technischen Details verlieren. So ist z. B. der Rückblick auf diverse Ausblicke auf die zu erwartenden Möglichkeiten, wie sie etwa in den 1970er und 80er Jahren noch ohne allzu große praktische Erfahrungen mit digitalen Medien gehegt wurden, aus heutiger Sicht äußerst spannend zu lesen, zeigt sich hier doch nicht nur die unglaubliche Schnelligkeit der technischen Entwicklung im digitalen Bereich, sondern vor allem wiederum auch der Bedarf an Problemlösungen, die die technischen Möglichkeiten heute bieten.

Neben dem flüssigen und angenehm „geraden“ Schreibstil des Autors ist es auch die konzeptionelle Entscheidung, detaillierte technische Erläuterungen wie die „Systematisierung verschiedener Codierungskonzepte“ und „Potentielle Datenformate der Musikphilologie“ in einem umfangreichen (gut 100 Seiten umfassenden) Anhang auszuführen. Die Hauptkapitel sind ohne weiteres auch ohne Lektüre

des Anhangs verständlich, speziell Interessierte finden jedoch hier eine gute Einführung in die (oder Auffrischung der) technischen Tiefen der Codierung im Allgemeinen und von Datenformaten wie MusicXML, Humdrum oder MEI im Besonderen. Allen, die sich gegenwärtig und zukünftig mit Musikphilologie beschäftigen oder in diesem Bereich arbeiten, sei diese Arbeit auch drei Jahre nach Erscheinen noch mit Nachdruck empfohlen.

(Mai 2014)

Christin Heitmann

[CLAUDIO] MONTEVERDI: *Vespro della Beata Vergine*. Hrsg. von Hendrik SCHULZE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. Partitur: L, 297 S., Klavierauszug von Andreas KÖHS: XIV, 213 S.

Seit Hans Ferdinand Redlich 1948 einen ersten Klavierauszug des Werkes vorlegte, scheint die *Marienvesper* ein Aushängeschild für den aktuellen Stand der so genannten „Alte-Musik-Bewegung“ zu sein. An den Schwierigkeiten, die dieses Werk dem modernen Ausführenden entgegensezte, musste sich jeder neu reiben und immer wieder zu grundlegend eigenständigen Lösungen finden. So nimmt es nicht wunder, dass wir aus den letzten acht Jahren drei opulente Ausgaben vorliegen haben. Neben der neuesten Ausgabe von Hendrik Schulze sind das die Ausgaben von Antonio Delfino (*Opera omnia*. Band 9), Cremona 2005, und von Rudolf Hofstötter und Ingomar Rainer (*Wiener Edition Alter Musik*. Band 36), Wien 2010. Jeder Editor stellt ausführlich die Voraussetzungen und Probleme seiner Edition dar, wobei Schulze auf die Mitarbeit einer ganzen Gruppe von engagierten Studierenden seiner University of North Texas und dazu auf zwei renommierte Praktiker zählen konnte. So kann hier nur wie mit einer Nadel an einigen wenigen Punkten in das Wespennest der Interpretationsvielfalt hineingestochen werden, um die Besonderheiten und Vorzüge dieser neuen Edition herauszustellen. Geradezu entspannend ist die vermittelnde Ansicht, dass es sich bei dieser Vesper zwar um eine sorgfältig zusammengestellte und in vielen Punkten aufeinander abgestimmte Reihe von

Werken handelt, die aber kaum für eine zusammenhängende Aufführung konzipiert worden ist. Gewöhnungsbedürftig, aber dem Original nahe stehend ist die Platzierung der Instrumentalstimmen unter den Gesangsstimmen, finden sie sich doch auch in den Stimmbüchern auf der Recto-Seite gegenüber den Gesangsstimmen.

Konsequent ist Schulze im Gegensatz zu seinen beiden „Konkurrenten“ im Hinblick auf die Transposition der Stücke in hohen Schlüsseln, die er alle eine Quarte herabtransponiert, aber dann doch im Anhang der Partitur in der ursprünglichen Lage beigibt. Während Delfino die schnellen Proportionen dem modernen Druckbild anzupassen sucht, bleiben Schulze und die Wiener Ausgabe näher am Original, das nur der Kenner korrekt auflösen vermag (vgl. in Nr. 4 „Laudate pueri“ das „Suscitans“ im 3/4-Takt gegenüber dem 3/1-Takt in den anderen Editionen). Konsequent ist Schulze auch im Hinblick auf die Akzidenziensetzung, die den modalen Hintergrund eines jeden Stückes, aber auch die kontrapunktischen Gegebenheiten einzelner Details mit einbezieht. So wird der Beginn der Nr. 9 „Audi coelum“ in *g*-dorisch mit *b*-Vorzeichnung wiedergegeben, wobei in den Verzierungen (T. 14 und 16) in der Zielrichtung auf die *d*-Klausel das *b* zum *h* erhöht wird. Entsprechend wird auch die Bezifferung konsequent durchgeführt (vgl. Nr. 5 „Pulchra es“). Die Partitur ist so eingerichtet, dass der Generalbass als Einzelstimme mit Bezifferung auf der Grundlage zeitgenössischer Traktate (Agazzari 1607) versehen ist, unter dem dann als ein Vorschlag eine Aussetzung angefügt wird, die ausdrücklich nur als Anregung mitgegeben wird. Man vergleiche im Gegensatz dazu die virtuose Ausführung im „Pulchra es“ der Edition von Jerome Roche (Ed. Eulenburg, Mainz 1994, S. 52 f.), die in anderen Stücken wie ein Klavierauszug erscheint (so im „Laetus sum“).

Insgesamt vermittelt diese Edition, die mit einer ausführlichen Einleitung zum musik- und allgemein-historischen Hintergrund versehen ist, den Eindruck hoher Kompetenz. Insbesondere werden alle wesentlichen Fragen, die der Druck von 1610 offen lässt, knapp, aber hinreichend ausgeführt, so dass die editorischen

Entscheidungen im Haupttext durchgehend nachvollziehbar sind. Damit liegt hier eine für den Praktiker nutzbare Edition vor, die dem Ausführenden immer die notwendigen Entscheidungsgrundlagen für die eigene Darstellung liefert, dabei aber gleichwohl einen in sich konsistenten Text bietet, dem eine große Verbreitung unter den Freunden und Liebhabern des Stückes zu wünschen ist.

(August 2013)

Christian Berger

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 6: Kammer-symphonie op. 69.* Hrsg. von Tobias FASSHAUER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XXVII, 120 S., Abb.

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 7: Nonette.* Hrsg. von Thomas AHREND und Volker HELBING. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. XXIV, 219 S., Abb.

Die in den angezeigten Bänden der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe edierten Kammermusikstücke stellen die Herausgeber vor keine leichte Aufgabe, handelt es sich doch um Hybridwerke, ursprünglich als Kompositionen für den Film konzipiert, dann aber bald zur Konzertmusik umgearbeitet oder schlicht als solche definiert. So stellt sich nicht nur die Frage, welches Gewicht den jeweiligen Kontexten beizumessen ist, sondern inwieweit sie überhaupt zur Serie IV – der Instrumentalmusik – zu rechnen sind.

Ihren Anfang nahmen die besprochenen Kompositionen in recht unterschiedlichen Projekten. Die zwölf-tönig angelegte Musik zu dem Dokumentarfilm *The Living Land* wurde ohne nachhaltige Veränderungen zum Nonett Nr. 1 übertragen. Die Tonspur von *The forgotten Village* ist auf den Part eines Erzählers und die weitgehend durchkomponierte Musik beschränkt – Eisler empfand den Auftrag als mühsame Fleißarbeit, da er mit nur neun Instrumenten über mehr als eine Stunde die Spannung halten musste. Das Material wurde zunächst in eine *Suite for nine Instruments*, später dann zum Nonett Nr. 2 umgearbeitet. Die Partitur der *Kammersymphonie* op. 69 war von

Beginn an als auch musikalisch anspruchsvolle Filmmusik angelegt und musste für den Konzertgebrauch kaum verändert werden. Dramaturgisch ist die Partitur zwar eng an den Rhythmus des Films angelehnt (Eisler spricht gar von einer Art „Mickey-Mousing“): *White Flood* behandelt als „fünfzehnminütige Dokumentation über das Wirken der Eiszeiten und die Entstehung von Gletschern“ (Bd. IV/7, S. X) allerdings einen zeitlich gestrafften Naturprozess, gegenüber dem sich die Musik strukturell wie formal eigenständig entfalten kann.

Die Quellenbeschreibung im Band zu den Nonetten wirkt auf den ersten Blick etwas verwirrend, da das Nonett Nr. 1 zwischen der *Suite for Nine Instruments* und dem Nonett Nr. 2 behandelt ist, obwohl die beiden letzteren Stücke auf denselben Film zurückgehen und daher auf einer identischen Quellsituation beruhen. Die Reihenfolge entspricht damit nicht den Entstehungsdaten der Filme, sondern Eislers Auseinandersetzung mit den Kammermusikfassungen. Das ist durchaus nachvollziehbar, zumal die Transformation zur „kammermusikalischen Konzertmusik“ (Bd. IV/6, S. XVI) auch für den Komponisten eine Loslösung der Stücke vom Ursprung als Filmmusik bedeutete. Die umfangreiche Filmpartitur zu *The forgotten Village* wird dementsprechend nur so weit thematisiert, wie sie in die Konzertstücke einging. Als eigenständige Komposition gehört sie zur Serie VI: Filmmusik der Gesamtausgabe.

Die ausführlich dokumentierten Varianten des Untertitels zum Nonett Nr. 1 – von „Improvisationen über ein fünftaktiges Thema“ über „32 Variationen über ein fünftaktiges Thema“ bis schlicht zu „Variationen“ – belegen Eislers Bestreben zu einer Einordnung der Komposition in den Bereich der absoluten Musik. Für die *Suite* und daran anschließend das Nonett Nr. 2 nahm Eisler vor allem diverse Revisionen der aus der Filmpartitur extrahierten Satzfolge vor. In Programmheftbeiträgen zu den Uraufführungen der Nonette in der DDR, welche hier dankenswerterweise vollständig zitiert sind, bleiben die filmischen Wurzeln unerwähnt: Im Zentrum steht die Exilsituation, geteilt mit Arnold Schönberg und Paul Dessau, sowie die Positionierung der Stücke als anspruchsvolle

zeitgenössische Konzertmusik, wofür im Falle des Nonett Nr. 1 auch die Anwendung der Zwölfertonmethode hervorgehoben wird.

Für die Edition des Notentextes war die zwölftönige Struktur anscheinend kein entscheidendes Kriterium – die Reihentabellen zum Nonett Nr. 1 sind lediglich als Faksimile des entsprechenden Skizzenblattes wiedergegeben. Im Band zur Kammersymphonie finden sie sich in übersichtlicher Transkription zusammen mit Reihenskizzen am Ende des Kritischen Berichts – wahrscheinlich auch deshalb, weil sie zur Rekonstruktion der Kompositionschronologie herangezogen werden (Bd. IV/7, S. XII). Die instruktive Einleitung dieses Bandes geht detailliert auf die Problematik der elektronischen Instrumente ein – Elektrisches Klavier in seiner damaligen Form und vor allem das Novachord sind heute kaum mehr funktionstüchtig zu erhalten. Allerdings ergaben sich schon zu Eislers Lebzeiten manche Schwierigkeiten, bei Konzerten in Brüssel und Leipzig wurde bereits nach Alternativen gesucht. Die bis in jüngere Zeit praktizierte Variante, ein mechanisches Klavier zu verwenden, wurde von Eisler nachdrücklich zurückgewiesen, denn „ohne die elektrischen Inst. verliert das Stück seinen Sinn.“ (Bd. IV/7, S. XV) Tatsächlich können Passagen, in denen Elektrisches Klavier und Novachord strukturell eng miteinander verflochtene Linien spielen, nur in der intendierten Klanglichkeit zur Wirkung kommen. Faßhauer verzichtet auf konkrete Besetzungsvorschläge für heutige Aufführungen und versucht stattdessen eine möglichst akkurate Beschreibung des gesuchten Klangs, die sich auf Eislers Aussagen stützt. Breiten Raum nimmt schließlich die Dokumentation der frühen Rezeption der Kammersymphonie in der DDR ein sowie einige Überlegungen zu Eislers eigener Einschätzung des Werkes jenseits des filmmusikalischen Kontextes.

Beide Bände enthalten zehn Faksimiles, welche die unterschiedlichen Quellenarten, auf welche die Edition zurückgeht, repräsentativ veranschaulichen. Die Kritischen Berichte dokumentieren den Quellenbestand in dankenswerter Detailfülle, inklusive zahlreicher Verweise auf den Entstehungszusammenhang

der Stücke als Filmmusik. Der zukünftigen Beschäftigung mit Eislers Musik eröffnen sich damit vielerlei Perspektiven – gleichermaßen für Wissenschaftler und Interpreten.

(Juli 2013)

Eike Fess

Eingegangene Schriften

Arthur Schnitzler und die Musik. Hrsg. von Achim AURNHAMMER, Dieter MARTIN und Günter SCHNITZLER. Würzburg: Ergon-Verlag 2014. 273 S., Abb., Nbsp. (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg. Band 3.)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Teil 2: Vokalwerke (BR-CPEB). Bearb. von Wolfram ENSSLIN und Uwe WOLF unter Mitarbeit von Christine BLANKEN. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 1150 S., Nbsp. (Bach-Repertorium. Band III.2.)

Bachs Messe h-Moll. Entstehung. Deutung. Rezeption. Vorträge der Bachwoche Stuttgart 2012, hrsg. von Michael GASSMANN. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 2014. 133 S., Nbsp. (Schriftenreihe. Internationale Bachakademie. Band 19.)

DANIEL BARENBOIM: La musique est un tout. Éthique et esthétique. Übers. von Laurent CANTAGREL. Paris: Librairie Arthème Fayard 2014. 172 S.

Baum Mensch Klang Kunst. Ein wissenschaftlich-künstlerisches Ausstellungsprojekt an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. 9. Mai – 1. Juni 2014. Hrsg. von Christoph FLAMM. Klagenfurt: Ritter Verlag 2014. 176 S., Abb., CD, Nbsp.

DIRK BECHTEL: Gelingende Fortbildung. Professionelles Lernen aus der Sicht von Musiklehrerinnen und -lehrern. Köln: Verlag Dohr 2014. 163 S., Abb. (musicolonia. Band 13.)

ARNE TILL BENSE: Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computer-

zeitgenössische Konzertmusik, wofür im Falle des Nonett Nr. 1 auch die Anwendung der Zwölftonmethode hervorgehoben wird.

Für die Edition des Notentextes war die zwölftönige Struktur anscheinend kein entscheidendes Kriterium – die Reihentabellen zum Nonett Nr. 1 sind lediglich als Faksimile des entsprechenden Skizzenblattes wiedergegeben. Im Band zur Kammersymphonie finden sie sich in übersichtlicher Transkription zusammen mit Reihenskizzen am Ende des Kritischen Berichts – wahrscheinlich auch deshalb, weil sie zur Rekonstruktion der Kompositionschronologie herangezogen werden (Bd. IV/7, S. XII). Die instruktive Einleitung dieses Bandes geht detailliert auf die Problematik der elektronischen Instrumente ein – Elektrisches Klavier in seiner damaligen Form und vor allem das Novachord sind heute kaum mehr funktionstüchtig zu erhalten. Allerdings ergaben sich schon zu Eislers Lebzeiten manche Schwierigkeiten, bei Konzerten in Brüssel und Leipzig wurde bereits nach Alternativen gesucht. Die bis in jüngere Zeit praktizierte Variante, ein mechanisches Klavier zu verwenden, wurde von Eisler nachdrücklich zurückgewiesen, denn „ohne die elektrischen Inst. verliert das Stück seinen Sinn.“ (Bd. IV/7, S. XV) Tatsächlich können Passagen, in denen Elektrisches Klavier und Novachord strukturell eng miteinander verflochtene Linien spielen, nur in der intendierten Klanglichkeit zur Wirkung kommen. Faßhauer verzichtet auf konkrete Besetzungsvorschläge für heutige Aufführungen und versucht stattdessen eine möglichst akkurate Beschreibung des gesuchten Klangs, die sich auf Eislers Aussagen stützt. Breiten Raum nimmt schließlich die Dokumentation der frühen Rezeption der Kammersymphonie in der DDR ein sowie einige Überlegungen zu Eislers eigener Einschätzung des Werkes jenseits des filmmusikalischen Kontextes.

Beide Bände enthalten zehn Faksimiles, welche die unterschiedlichen Quellenarten, auf welche die Edition zurückgeht, repräsentativ veranschaulichen. Die Kritischen Berichte dokumentieren den Quellenbestand in dankenswerter Detailfülle, inklusive zahlreicher Verweise auf den Entstehungszusammenhang

der Stücke als Filmmusik. Der zukünftigen Beschäftigung mit Eislers Musik eröffnen sich damit vielerlei Perspektiven – gleichermaßen für Wissenschaftler und Interpreten.

(Juli 2013)

Eike Fess

Eingegangene Schriften

Arthur Schnitzler und die Musik. Hrsg. von Achim AURNHAMMER, Dieter MARTIN und Günter SCHNITZLER. Würzburg: Ergon-Verlag 2014. 273 S., Abb., Nbsp. (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg. Band 3.)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Teil 2: Vokalwerke (BR-CPEB). Bearb. von Wolfram ENSSLIN und Uwe WOLF unter Mitarbeit von Christine BLANKEN. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 1150 S., Nbsp. (Bach-Repertorium. Band III.2.)

Bachs Messe h-Moll. Entstehung. Deutung. Rezeption. Vorträge der Bachwoche Stuttgart 2012, hrsg. von Michael GASSMANN. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 2014. 133 S., Nbsp. (Schriftenreihe. Internationale Bachakademie. Band 19.)

DANIEL BARENBOIM: La musique est un tout. Éthique et esthétique. Übers. von Laurent CANTAGREL. Paris: Librairie Arthème Fayard 2014. 172 S.

Baum Mensch Klang Kunst. Ein wissenschaftlich-künstlerisches Ausstellungsprojekt an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. 9. Mai – 1. Juni 2014. Hrsg. von Christoph FLAMM. Klagenfurt: Ritter Verlag 2014. 176 S., Abb., CD, Nbsp.

DIRK BECHTEL: Gelingende Fortbildung. Professionelles Lernen aus der Sicht von Musiklehrerinnen und -lehrern. Köln: Verlag Dohr 2014. 163 S., Abb. (musicolonia. Band 13.)

ARNE TILL BENSE: Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computer-

- basierter Musikproduktion. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. 233 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 25.)
- KNUD BREYER: *Komponierte Geschichte. Johannes Brahms' spätes Klavierwerk und die Idee eines historisch-systematischen Gattungskompends.* Sinzig: Studio Verlag 2014. Teil 1: Text, 443 S., Teil 2: Noten, 128 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 16.)
- Briefe und andere zeitgenössische Dokumente von und über Friedrich Kiel. Eine kommentierte Edition in zwei Teilen. Bearb. von Karen KRUKOWSKI. Sinzig: Studio Verlag 2013. 191 S., Abb. (Friedrich-Kiel-Forschungen. Band 3.)
- CHRISTOPH BUTZ: *Tradition – Repression – Emanzipation.* György Ligetis frühe Klavierwerke. Mainz: Are Musik Verlag 2014. 298 S., Nbsp. (Spektrum Musiktheorie. Band 2.)
- Cherubiniana.* Zeitschrift der Internationalen Cherubini-Gesellschaft e.V. Heft 1 (2013). Redaktion: Christine SIEGERT, Helen GEYER und Fabio MORABITO. Sinzig: Studio Verlag 2013. 72 S., Abb.
- Clara und Robert Schumann in Dresden.* Eine Spurensuche. Hrsg. von Hans-Günter OTTENBERG. Köln: Verlag Dohr 2014. 283 S., Abb.
- Cöthener Bach-Hefte.* Band 14. Redaktion: Andreas WACZKAT. Köthen (Anhalt): Historisches Museum Köthen und Bachgedenkstätte 2013. 150 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichung der Bach-Gedenkstätte Schloss Köthen/Historisches Museum für Mittelanhalt. Band 32.)
- HERMANN DANUSER: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze.* Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSSEN, Christian SCHAPER und Laure SPALTENSTEIN. Schliengen: Edition Argus 2014. Band 1: Theorie, 556 S., Abb., Nbsp. Band 2: Ästhetik, 485 S., Abb., Nbsp. Band 3: Historiographie, 527 S., Abb., Nbsp. Band 4: Analyse, 455 S., Abb., Nbsp.
- JEREMY DIBBLE: *Hamilton Harty. Musical Polymath.* Woodbridge: The Boydell Press 2013. XIV, 365 S., Abb., Nbsp. (Music in Britain, 1600–2000.)
- Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer.* Hrsg. von Jin-Ah KIM und Nepomuk RIVA. Berlin: Ries & Erler 2014. VI, 383 S., Abb.
- Exil als Daseinsform. Die Schauplätze Richard Wagners.* Zürcher Festspiel-Symposium 2013. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 143 S., Abb. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 5.)
- RUDOLF FRISIUS: *Karlheinz Stockhausen. Band 3: Die Werkzyklen 1977–2007.* Mainz u. a.: Schott 2013. 656 S., Abb., Nbsp.
- Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik.* Hrsg. von Dietrich HELMS und Thomas PHLEPS. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 129 S., Nbsp. (Beiträge zur Populärmusikforschung. Band 40.)
- GIULIA GIACHIN: *Il viandante e il tramonto. Mozart e le fonti del Lied romantico.* Alessandria: Edizioni dell'Orso 2012. XI, 222 S., Abb., Nbsp. (Musica Letteratura. Band 12.)
- SABINE GIESBRECHT: *Musik und Propaganda. Der Erste Weltkrieg im Spiegel deutscher Bildpostkarten.* Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2014. 280 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 14.)
- WILFRIED GRUHN: *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung.* Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 122 S., Abb., Nbsp. (Olms Forum. Band 8.)
- PETER GÜLKE: *Von Bach bis Beethoven. Streifzüge durch große Musik.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 128 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 17.)
- SERGE GUT: *Tristan et Isolde. L'amour,*

la mort et le nirvâna. Paris: Librairie Arthème Fayard 2014. 277 S., Nbsp.

Händel-Jahrbuch. 60. Jahrgang 2014. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. Schriftleitung: Annette LANDGRAF. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 483 S., Abb., Nbsp.

PETER HAWIG: „Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt“. Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926–1936). Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2014. 370 S., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 4.)

JULIA HEIMERDINGER: Sprechen über Neue Musik. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* (1954), Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) und György Ligetis *Atmosphères* (1961). Berlin: Verlag epubli 2014. 324 S., Abb.

MICHAEL HEINEMANN: Die „alte“ Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Köln: Verlag Dohr 2014. 189 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 3.)

GUIDO HELDT: *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*. Bristol/Chicago: Intellect 2013. X, 290 S., Abb., Nbsp.

SABINE HENZE-DÖHRING und SIEGHART DÖHRING: *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra*. München: Verlag C. H. Beck 2014. 272 S., Abb.

MARIE LOUISE HERZFELD-SCHILD: *Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014. 221 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 75.)

Holligers Walser. *Der Komponist und sein Dichter*. Hrsg. von Heidy ZIMMERMANN. Basel: Paul Sacher Stiftung 2014. 96 S., Abb., Nbsp.

TILMAN HOPPSTOCK: *Die Polypho-*

nie in den Lautenfugen Bachs. Die Fugen und fugierten Sätze aus BWV 995, 996, 997, 998, 1000. Darmstadt: Prim-Musikverlag 2014. 181 S., Nbsp.

SONJA HUBER: *Das zeitgenössische Klavierkonzert. Analysen zu M. Feldman, M. Jarrell, G. Kühr, H. Lachenmann, G. Ligeti und W. Lutosławski*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2014. 276 S., Nbsp.

JÜRGEN HUNKEMÖLLER: *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 295 S., Abb., Nbsp. (Mannheimer Manieren. musik + musikforschung. Band 2.)

Jahrbuch 2013 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Simone HOHMAIER. Mainz u. a.: Schott Music 2014. 384 S., Abb., Nbsp.

J. S. Bach and His German Contemporaries. Hrsg. von Andrew TALLE. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press 2013. 151 S., Abb., Nbsp. (Bach Perspectives. Band 9.)

Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi. Hrsg. von Federico CELESTINI und Elfriede REISSIG. Wien/Berlin: Lit Verlag 2014. 188 S., Abb., Nbsp. (Musik und Kultur. Band 2.)

AXEL KLEIN: *O'Kelly. An Irish Musical Family in Nineteenth-Century France*. Nordstedt: Books on Demand 2014. 496 S., Abb., Nbsp.

JOACHIM KREMER: „Von dem Geschlecht deren Bachen“ – Kommentierte Quellen zur Musikerbiographik des frühen 18. Jahrhunderts. Neumünster: von Bockel Verlag 2014. 416 S., Abb.

HANS JOACHIM KREUTZER: *Das zweite Leben der Künste. Literatur und Musik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014. 301 S.

Kulturelles Handeln im transkulturellen Raum. Symposiumsbericht Kulturhauptstadt

RUHR 2010. Hrsg. von Andreas JACOB und Gordon KAMPE. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 366 S., Abb., DVD (Folkwang Studien. Band 13.)

STEPHEN LLOYD: Constant Lambert. Beyond The Rio Grande. Woodbridge: The Boydell Press 2014. XXII, 584 S., Abb., Nbsp.

DENIS LOMTEV: Karl Wirths Notizbücher. Ideenwelt eines Musikinstrumentenbauers. München: Deutsches Museum 2014. Teil 1: Faksimile, 166 S., Abb. Teil 2: Transkription, 106 S., Abb. (Preprint. Band 10.)

ESTHER MORALES-CAÑADAS: Antonio Soler, un visionario ilustrado: Intento musical y biográfico razonado. München: AVM 2014. VIII, 166 S., Abb., Nbsp. (Jenaer Beiträge zur Romanistik. Band 4.)

La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del convegno internazionale Milano, 17–18 maggio 2011. Hrsg. von Cesare FERTONANI, Raffaele MELLACE, Claudio TOSCANI. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2014. XI, 333 S., Abb., Nbsp. (Cantar Sottile.)

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Band 14. Hrsg. von Helmut LOOS und Eberhard MÖLLER. Redaktion: Klaus-Peter KOCH. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2013. 318 S., Abb.

Musiktheater im Fokus. Gedenkschrift für Heinz Becker. Hrsg. von Sieghart DÖHRING und Stefanie RAUCH. Sinzig: Studio Verlag 2014. X, 658 S., Abb., Nbsp.

Musiktheater in Wien um 1900. Gustav Mahler und seine Zeitgenossen. Wissenschaftliche Tagung Wien, 24. bis 26. März 2011. Hrsg. von Carmen OTTNER und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2014. 192 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 37.)

Musik und Kitsch. Hrsg. von Katrin EGGERS und Nina NOESKE. Redaktion: Sebas-

tian KNAPPE. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 241 S., Abb. (Ligaturen. Band 7.)

ANDREAS PERNPEINTNER: Aloys Georg Fleischmann (1880–1964). Musikalische Mikrogeschichte zwischen Deutschland und Irland. Tutzing: Hans Schneider 2014. 477 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 73.)

Richard Strauss Handbuch. Hrsg. von Walter WERBECK. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXXIII, 583 S.

CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ: Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 341 S., Abb., Nbsp.

PAUL RODMELL: Opera in the British Isles, 1875–1918. Farnham/Burlington: Ashgate 2013. XV, 363 S., Abb. (Music in 19th-Century Britain.)

EMILIO SALA: The Sounds of Paris in Verdi's *La traviata*. Übers. von Delia CASADEI. New York: Cambridge University Press 2013. XV, 206 S., Abb., Nbsp. (Cambridge Studies in Opera.)

MARCO SCACCHI: Cribrum Musicum. Kommentierte lateinisch-deutsche Edition der Ausgabe Venedig 1643 inkl. Auflösung des Rätselkanons. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2014. 387 S. (Schütz-Dokumente. Band 4.)

MARGRET SCHARRER: Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert. Sinzig: Studio Verlag 2014. XII, 384 S., Abb., Nbsp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 16.)

PETER SCHLEUNING: Vom Kaffeehaus zum Fürstenhof. Johann Sebastian Bachs Weltliche Kantaten. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 183 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 79.)

ARTUR SCHNABEL: *Walking Freely on Firm Ground. Letters to Mary Virginia Foreman. 1935–1951.* Hrsg. von Werner GRÜNZWEIG, Lynn MATHESON und Anicia TIMBERLAKE. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 370 S., Abb.

HEIN SCHROER: *The Sounding Museum: Box of Treasures. Four Worlds. Cultural Soundscape Composition and Trans-Cultural Communication.* Bielefeld: transcript Verlag 2014. XIV, 402 S., Abb., CD, DVD, DVD-ROM.

Schütz-Jahrbuch. 35. Jahrgang 2013. Hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER und Eva LINFIELD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 172 S., Abb., Nbsp.

Schumann Briefedition. Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel. Band 5: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK, Axel SCHRÖTER und Klaus DÖGE (†). Köln: Verlag Dohr 2014. 1040 S.

Senfl-Studien 2. Hrsg. von Stefan GASCH und Sonja TRÖSTER. Tutzing: Hans Schneider 2013. XIV, 686 S., Abb., Nbsp. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 7.)

LEOPOLD SIANO: *Karlheinz Stockhausens letzter Kompositionszyklus Klang. Die 24 Stunden des Tages.* Wien: Verlag Der Apfel 2013. IX, 319 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 19.)

[PAUL SIEFERT, MARCO SCACCHI und HIERONYMUS NINIUS:] *Iudicium Cribri Musici. Dokumente zum Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Kommentierte lateinisch/italienisch-deutsche Edition der Schriften von Paul Siefert, Marco Scacchi und Hieronymus Ninius.* Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2014. 226 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 5.)

Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspiel- musik im europäischen Theater. Bedingungen

– Strategien – Wahrnehmungen. Hrsg. von Ursula KRAMER. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 461 S., Abb., Nbsp. (Mainzer Historische Musikwissenschaften. Band 16.)

KLAUS VELTEN: *Neue Bahnen. Wegweiser der Musik des 19. Jahrhunderts.* Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 76 S. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Saar. Band 6.)

KONSTANTIN VOIGT: *Vers und Atonalität. Verfahren der Textvertonung in den frei atonalen Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns.* Tutzing: Hans Schneider 2013. 261 S., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 3.)

Wahrnehmung – Erkenntnis – Vermittlung. Musikwissenschaftliche Brückenschläge. Festschrift für Wolfgang Auhagen. Hrsg. von Veronika BUSCH, Kathrin SCHLEMMER und Clemens WÖLLNER. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 396 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 78.)

„Vom Wasser haben wir’s gelernt“. Wassermetaphorik und Wanderermotiv bei Franz Schubert. Internationaler Schubert-Kongress Duisburg 2012. Hrsg. von Christiane SCHUMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 170 S., Nbsp. (Schubert-Jahrbuch 2010–2013. Band 1.)

ANNE WEBER-KRÜGER: *Bedeutungszuweisungen in der Musikalischen Früherziehung. Integration der kindlichen Perspektive in musikalische Bildungsprozesse.* Münster/New York: Waxmann 2014. 399 S., Abb., Nbsp. (Perspektiven musikpädagogischer Forschung. Band 1.)

RENATE WIELAND und JÜRGEN UHDE: *Schubert. Späte Klaviermusik. Spuren ihrer inneren Geschichte.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 297 S., Nbsp.

BORIS YOFFE: *Im Fluss des Symphonischen. Eine Entdeckungsreise durch die sowjetische Symphonie.* Hofheim: Wolke Verlag 2014. 648 S., Abb., Nbsp.

Eingegangene Notenausgaben

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie II: Kantaten, Huldigungsmusiken und andere Gelegenheitswerke. Band 1: Der erste Ton. Musik zur Declamation (WeV B.2). Text von Friedrich Rochlitz. Hymne. „In seiner Ordnung schafft der Herr“ (WeV B.8). Text von Friedrich Rochlitz. Hrsg. von Frank ZIEGLER und Johannes KEPPER. Mainz u. a.: Schott Music 2013. XXIX, 266 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VI: Kammermusik. Band 1: Variationen über ein Thema aus Samori für Klavier mit Begleitung von Violine und Violoncello ad lib. B-Dur (WeV P.3). Variationen über ein norwegisches Lied für Violine und Klavier d-Moll op. 22 (WeV P.4). Six Sonates progressives für Violine und Klavier (WeV P.6). Divertimento assai facile für Gitarre und Klavier C-Dur (WeV P.13). Hrsg. von Andreas FUKERIDER und Claudia THEIS. Mainz u. a.: Schott Music 2013. XXII, 252 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VIII: Bearbeitungen (mit Klavierauszügen). Band 12: Bearbeitungen von Einlagen in Bühnenwerke und von schottischen Liedern. Einlagen in Anton Fischers Verwandlungen (WeV U.12). Einlagen in Etienne Nicolas Méhuls Héléna (WeV U.13). Scottish Airs/Schottische National-Gesänge (WeV U.16). Hrsg. von Markus BANDUR, Marjorie RY-CROFT und Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott Music 2012. XXXIV, 394 S.

Mitteilungen

Es verstarb

Dr. Wolfgang WINTERHAGER am 9. Juli 2014 in Bochum.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Klaus Wolfgang NIEMÖLLER zum 85. Geburtstag am 21. Juli,

Prof. Dr. Manfred WAGNER zum 70. Geburtstag am 31. August,

Prof. Dr. Wolfgang REHM zum 85. Geburtstag am 3. September,

Prof. Dr. Richard JAKOBY zum 85. Geburtstag am 11. September,

Prof. Dr. Johannes HEINRICH zum 85. Geburtstag am 20. September,

Prof. Dr. Rudolf FLOTZINGER zum 75. Geburtstag am 22. September.

*

Der französische Botschafter in Deutschland hat Herrn Prof. Dr. Matthias BRZOSKA für seine Verdienste um die französische Kultur den Orden eines „Officier dans l’Ordre des Palmes académiques“ verliehen.

Dr. Kathrin KIRSCH (Universität Kiel) hat den Ruf auf eine W1-Juniorprofessur mit Schwerpunkt Musikalische Editionsphilologie an die Christian-Albrechts-Universität Universität zu Kiel angenommen.

Prof. Dr. Nicole SCHWINDT (Musikhochschule Trossingen) wurde als erste Musikwissenschaftlerin vom Department of German Studies der Stanford University zum Gerda Henkel Visiting Professor gewählt. Sie wird den Lehr- und Forschungsaufenthalt im Academic winter quarter 2015 wahrnehmen.

*

Schreiber- und Wasserzeichenforschung im digitalen Zeitalter: Zwischen wissenschaftlicher Spezialdisziplin und Catalog enrichment, Berlin, 6. – 8. Oktober 2014

Die Staatsbibliothek zu Berlin – PK plant im Rahmen des von der DFG geförderten Projektes „Kompetenzzentrum Forschung und Information Musik (KofIM Berlin)“ eine Tagung, die vom 6. bis 8. Oktober 2014 in der Staatsbibliothek Berlin, Haus Potsdamer Straße stattfinden wird.

Schwerpunkt des KoFIM-Projekts ist die Tiefenerschließung von Musikautographen des 17. bis 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Schreibern, Wasserzeichen und Provenienzen. Ziel ist die Verbesserung der Forschungsinfrastruktur im Bereich von Musikwissenschaft und benachbarten Disziplinen (Informationen zum Projekt KoFIM: <http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/projekte/dfg-projekt-kofim-berlin/>). Seit Juli ist das Tagungsprogramm auf der angegebenen Seite veröffentlicht.

Wir möchten Sie zu einem Erfahrungsaustausch zu diesem Thema einladen.

Die Tagungsplanung sieht bislang neben den „klassischen“ Erschließungsthemen Wasserzeichen-, Schreiber- und Provenienzforschung grundsätzliche Referate zu Methoden und Möglichkeiten der digitalen Dokumentation in unserem Bereich wie in angrenzenden Fächern vor. Ausgangspunkt sind die im Rahmen des KoFIM-Projekts entwickelten Workflows – Katalogisierung von Musikhandschriften in der Datenbank RISM, Wasserzeichenerfassung mittels Thermographie, Erschließung von Wasserzeichen in der WZIS-Datenbank, Präsentation von Schriftproben im Internet. Wir wollen den heutigen Stand kritisch beleuchten und Raum für Visionen künftiger Erschließungsmethoden eröffnen.

Kontakt: martina.rebmann@sbb.spk-berlin.de

Ringvorlesung und Roundtablegespräch an der Hochschule für Musik Karlsruhe in Zusammenarbeit mit dem Badischen Staatstheater: „Und er gehorcht, indem er überschreitet“ (Rilke). Kompositorische Perspektiven des Vokalen von Monteverdi bis Rihm, 13. Oktober 2014 bis 6. Juli 2015

Zum Kunstgesang, wie er in der Oper als tradiert Gattung und im modernen Musiktheater gefordert ist, gehören Aspekte von Schriftlichkeit ebenso wie solche der Performanz. Beides durchdringt sich in einer Weise, die bislang noch nicht konsequent untersucht worden ist. Das mit der Ringvorlesung, einem

Roundtablegespräch sowie dem damit gekoppelten Buchprojekt verbundene Forschungsinteresse knüpft an aktuelle, bisweilen auseinanderstrebende Tendenzen und Positionen der Musik- und Theaterwissenschaft an. So ist das Phänomen der Stimme von der Theaterwissenschaft in den letzten Jahren verstärkt unter performativen, philosophischen, ästhetischen und medialen Aspekten betrachtet worden. In der Musikwissenschaft verbindet sich die Untersuchung von Stimmen meist mit der Vorstellung vom labilen Werkcharakter der Oper bzw. mit dem Vokalprofil einzelner Sängerinnen und Sänger sowie der Gender-Thematik und der Interpretationsforschung.

Vor diesem Hintergrund ist ein Vorstoß von Martin Zenck hilfreich, der sich zunächst gar nicht auf Singstimmen bezieht, für sie aber in besonderer Weise fruchtbar gemacht werden kann. Zenck weist – entgegen vielgepflegter Dichotomien von Textkultur und Präsenzkultur – darauf hin, dass die Kategorie des Performativen vom Notat nicht zu trennen ist, sondern ihm eingeschrieben: „Der Notentext, die Musik, wird nicht erst durch den Vortrag und die Aufführung performativ.“ In der Partitur findet sich eine „strukturierende Vorordnung“ des klingenden Ereignisses, zu der Aspekte wie Korporalität, Energetik und Materialität gehören. In diesem Sinn sind Partituren „Körperschrift“. Für die Oper gilt das in besonderer Weise: Ihr kompositorisches Handwerk wurde lange hauptsächlich daran gemessen.

Wie wurde und wird in diesem Sinn für Stimmen komponiert? Es sind die kompositorischen Perspektiven des Vokalen, denen sich die einzelnen Beiträge der Ringvorlesung widmen. Wie werden Parameter des Vokalen in verschiedenen Epochen der Operngeschichte durch die Partitur formuliert? Wie hat sich die Behandlung von Singstimmen im Verlauf der Jahrhunderte verändert? Gibt es Konstanten? Woran orientieren sich Komponisten, wenn sie für Stimme schreiben? Wie verhält sich die Stimmbehandlung zum Individualstil einzelner Komponisten? Welche Metamorphosen erlebt das Schreiben für eine bestimmte

Stimme (Poulenc hat für Pierre Bernac so wenig einheitlich geschrieben wie Britten für Peter Pears)? Die Rolle des Orchesters, aber auch Oper als soziales und gesellschaftliches Phänomen, werden dabei eine wichtige Rolle spielen.

Die Vorträge widmen sich sowohl einzelnen Komponisten (und der Entwicklung ihres Schreibens für Stimme) als auch Epochenphänomenen (Was unterscheidet den von der zeitgenössischen Kritik als „Attila der Kehlen“ bezeichneten jungen Verdi von seinen Kollegen?) und spezifischen Bündelungen (Worin genau geht Puccini über Verdi hinaus? Stimme in der Operette/Komischen Oper/Dialogoper; Dekaphonie und Stimme; aktuelle Vokal- und Performancetechniken und ihr Verhältnis zum tradierten Kunstgesang). Auch stimmphysiologischen und methodischen Überlegungen soll Raum gegeben werden. Im Sinne einer Themenfokussierung treten dagegen gesangspädagogische und interpretatorische Aspekte hinter den kompositorischen zurück.

Die Ringvorlesung wird ergänzt durch ein öffentliches Roundtable-Gespräch mit Adriana Hölszky, Aribert Reimann und Wolfgang Rihm am 22. Juni 2015.

Zu den Referenten und Referentinnen gehören u. a. Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Nanny Drechsler, Prof. Dr. Anselm Gerhard, Prof. Dr. Michael Heinemann, Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring, Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, Prof. Dr. Tobias Janz, Prof. Dr. Silke Leopold, Dr. Jürgen Maehder, Prof. Dr. Wolfgang Rathert, Prof. Dr. Thomas Seedorf, Prof. Dr. Arne Stollberg, Prof. Dr. Martin Zenck. Konzeption und Leitung: Prof. Dr. Stephan Mösch (Institut für Musiktheater der Hochschule für Musik Karlsruhe). Weitere Infos über stephan.moesch@hfm.eu

Tanz / Performance / Musikinstrument im Rahmen der Jahrestagung des International Council for Traditional Music (ICTM), Nationalkomitee Deutschland, Weimar, 28. bis 29. November 2014

Auf Einladung von Prof. Dr. Christoph Stölzl, Präsident der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, und Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, Lehrstuhl für Transcultural

Music Studies am Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena, finden die diesjährige Generalversammlung und die Jahrestagung des deutschen Nationalkomitee des ICTM vom 28. bis 29. November an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar statt. Das Tagungsthema, *Tanz / Performance / Musikinstrument* wurde in Abstimmung mit der uns einladenden Institution festgelegt und ist als eine posthume Hommage an die langjährige Präsidentin des ICTM, die kürzlich verstorbene Marianne Bröcker, gedacht, die sich immer sehr intensiv mit Tanzforschung und mit ihrer Förderung innerhalb des ICTM und der Ethnomusikologie befasst hat.

Ein zentraler Fokus der vergleichenden und anthropologisch orientierten Musikforschung ist die Untersuchung lebendig erklingender Musik. Mit der Performativität des Musizierens verbindet sich ein erweitertes Musikverständnis, das in der Beziehung von musikalischem Klang mit Bewegung, Tanz, Drama, Gestik, Inszenierung usw. zum Ausdruck kommt. Implizit hierzu stellen sich u. a. Fragen zur Umsetzung von Musik in Bewegung, zu Methoden ihrer Erforschung und zu ihrer erneuerten Sichtbarkeit im globalen und medialen Zeitalter. Eine in diesem Zusammenhang aktuelle Entwicklung betrifft das mit der UNESCO-Konvention von 2003 eingeführte Konzept des Immateriellen Kulturerbes. Die Erforschung von musikalischer Performance steht hiermit insgesamt vor neuen methodischen und epistemologischen Herausforderungen. Musikalische Praxis, Musikinstrumente und die Performing Arts insgesamt erhalten mit diesem neuen Konzept zunehmend politisch und symbolisch geprägte Bedeutungszuschreibungen, bei denen es um Vorstellungen von restauriertem Erbe geht („heritagization“) und darum, dass Musik nicht nur Geschichte beinhaltet und spiegelt, sondern dabei mitwirkt, sie aktiv zu gestalten.

Die Tagung und die Generalversammlung finden im „Fürstenhaus“ der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar statt. Studierende

der Musikwissenschaft in Weimar-Jena erhalten bei Mitwirkung an der gesamten Tagung eine festgelegte Anzahl von Creditpoints. Entsprechend kann auch mit Studierenden aus anderen Hochschulen verfahren werden. Ansprechpartner hierzu ist Herr Jörg Sapper M. A. (transmusic@hfm-weimar.de).

Kontakt: Präsidentin des ICTM, Dr. Dorrit Klebe (dmklebe@zedat.fu-berlin.de); Vizepräsidentin, Dr. Edda Brandes (edda@brandes-kraatz.de). Kontakte in Weimar: Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Hochschulzentrum am Horn, 99423 Weimar. Tel. 03643 / 555 165 (Sekretariat), Tel. 03643 / 555226 (Transcultural Music Studies), Fax 03643 / 555 220 (Sekretariat), E-Mail: transmusic@hfm-weimar.de

*

Das Projekt „SoundCaching“ des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg ist Gewinner beim Hochschulwettbewerb „Mehr als Bits und Bytes – Nachwuchswissenschaftler kommunizieren ihre Arbeit“ und wird mit 10.000 Euro für die Umsetzung prämiert. Der Hochschulwettbewerb wird seit 2007 ausgeschrieben. Im Rahmen des „Wissenschaftsjahres 2014 – Die digitale Gesellschaft“ wird er von der Initiative „Wissenschaft im Dialog“ durchgeführt. Das Wissenschaftsjahr wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gemeinsam mit „Wissenschaft im Dialog“ sowie zahlreichen Partnern aus Wissenschaft, Wirtschaft und Kultur ausgerichtet, macht Forschung und Wissenschaft erlebbar und fördert die gesellschaftliche Debatte über Herausforderungen und Chancen des digitalen Wandels. – Kontakt: rainer.bayreuther@muwi.uni-freiburg.de

Am 10. Juni 2014 wurde in Halle an der Saale im Rahmen der Eröffnung der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz „Händel und die Musikgeschichte des Hauses Hannover“ erstmalig der von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. vergebene *Internationale Händel-*

Forschungspreis verliehen. Der mit 2.000 Euro dotierte Preis, der von der Stiftung der Saalesparkasse gefördert wird, ging zu gleichen Teilen an Dr. Dominik Höink, Münster, und Prof. Dr. Rebekka Sandmeier, Kapstadt (Südafrika), für ihre rezeptionsgeschichtliche Grundlagenstudie *Aufführungen von Händels Oratorien im deutschsprachigen Raum (1800–1900). Bibliographie der Berichterstattung in ausgewählten Musikzeitschriften* und an Dr. Matthew Gardner, Heidelberg, für seine Edition der *Wedding Anthems* HWV 262 und 263 im Rahmen der *Hallsischen Händel-Ausgabe*.

Der Jury zur Vergabe des Preises gehören außer dem Präsidenten der Händel-Gesellschaft, Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann (Halle), Prof. Dr. Silke Leopold (Heidelberg), Prof. Dr. Donald Burrows (Cranfield, GB), Thomas Neumann (Ministerium für Wissenschaft und Wirtschaft des Landes Sachsen-Anhalt) und Jan-Hinrich Suhr (Stiftung der Saalesparkasse) an. Die Laudatio auf die Preisträger hielt Silke Leopold.

Mit ihrer Entscheidung würdigt die Jury auf der einen Seite Konzept und Resultat eines Projekts, das gezielt und auf internationaler Ebene den wissenschaftlichen Nachwuchs einbezieht und fördert. Die Arbeit entstand im Rahmen des Nachwuchswissenschaftlerprojekts des Exzellenzclusters „Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne“ der Universität Münster; beteiligt waren Studierende aus Deutschland und Südafrika. Auf der anderen Seite würdigt die Jury eine philologisch hervorragend gearbeitete Edition, die den Herausgeber Matthew Gardner als Händel-Forscher und Herausgeber weiterer Händel'scher Kompositionen empfiehlt.

Mit der Teilung des Preises soll die Aufmerksamkeit dezidiert auf die Bandbreite der Möglichkeiten in der Händel-Forschung gelenkt werden, um damit auch künftig Forscher aus unterschiedlichen Bereichen zu ermuntern, ihre Bewerbungen einzureichen. Der Preis wird jährlich vergeben. Weitere Informationen unter: www.haendel.de

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungs-
berichte)

Berlin (Centre Marc Bloch), 9. Oktober 2013
Genre: Zur ästhetischen und sozialen Klassifikation von Musik
von Christina Kaps, Berlin

Münster, 28. bis 29. Februar 2014
Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East
von Judith I. Haug, Münster

Magdeburg, 17. bis 18. März 2014
Impulse – Transformationen – Kontraste. Georg Philipp Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach
von Christine Klein, Halle an der Saale

Augsburg, 17. bis 18. Mai 2014
Blick zurück nach vorn: Richard Strauss und / mit / nach Mozart
von Sebastian Bolz, München

Frankfurt a. M., 29. bis 31. Mai 2014
Spiel (mit) der Maschine: Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Reproduktionsklavier, Film und Radio
von Sebastian Rose, Frankfurt a. M.

Bern, 2. bis 4. Juni 2014
Digitale Musikedition
von Moritz Achermann, Bern

Halle an der Saale, 10. bis 11. Juni 2014
Händel und die Musikgeschichte des Hauses Hannover
von Pascal Schiemann, Halle an der Saale

Die Autoren der Beiträge

ACHIM HOFER, geboren 1955 in Oberhausen. Studium der Musik, Germanistik und Pädagogik in Paderborn sowie der Musikwissenschaft in Detmold und Mainz. Promotion 1987 in Mainz mit einer Arbeit zur Geschichte des Militärmarsches. Von 1981 bis 1999 im Schuldienst, 1994 bis 1999 Lehrtätigkeit an der Universität Dortmund sowie an der Robert Schumann-Hochschule Düsseldorf. Seit 1999 Professor für Musikwissenschaft und Musikpädagogik am Campus Landau der Universität Koblenz-Landau. Autor des Bandes *Blasmusikforschung – eine kritische Einführung* (1992) und Herausgeber des *Briefwechsels Alfred Schnittke – Tilo Medek* (2010). Forschungsschwerpunkte: Harmoniemusik, Blas-, Bläser- und Militärmusik, Musik im Nationalsozialismus.

HANS JOACHIM MARX, geb. 1935 in Leipzig. Studium an den Musikhochschulen in Leipzig und Freiburg/Br. sowie an den Universitäten in Freiburg/Br. und Basel (Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie). 1966 Promotion in Basel, anschließend Lehrbeauftragter in Zürich. 1968 Assistent in Bonn, dort 1972 Habilitation. 1973 bis 2001 Professor an der Universität Hamburg. Mitherausgeber der Werkausgaben von Corelli, Hasse und Händel sowie verschiedener musikwissenschaftlicher Reihen (u. a. *Abhandlungen zur Musikgeschichte und Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik*) sowie Herausgeber der *Göttinger Händel-Beiträge*.

GUNTER QUARG, geb. 1943 in Friedberg/Hessen. Studium der Chemie, Physik und Chemischen Technologie an der Technischen Hochschule Darmstadt, 1972 Promotion zum Dr.-Ing. ebendort. Von 1975 bis 2005 war er als Fachreferent für Naturwissenschaften an der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln tätig. Er ist Autor zahlreicher musikwissenschaftlicher Veröffentlichungen, insbesondere zu Carl Philipp Emanuel Bach.

PAUL THISSEN, geb. 1955 in Kleve. Studium der Kirchenmusik, Schulmusik und Germanistik an der Folkwang-Hochschule und an der Universität Essen sowie der Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Promotion 1995 (*Zitattechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*) sowie Habilitation 2010 (*Destruktion und Entfunktionalisierung einer Gattung. Requiemkompositionen im 20. Jahrhundert*) an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden. Seit 1987 Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbischöflichen Generalvikariat Paderborn. Honorarprofessor an der Hochschule für Musik Detmold.