

DIE MUSIKFORSCHUNG

70. Jahrgang 2017 / Heft 3

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen)
und Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

Christoph Wolff: Zum Gedenken an Wolfgang Rehm (1929–2017)	221
Jim-Ah Kim: Bach als historischer Akteur. Der „Präfektenstreit“ aus praxissozio- logischer Perspektive	222
Michaela G. Grochulski: Symphonie, Symphonie-Cantate / Symphoniecantate oder größerer, ausgearbeiteter Psalm? Überlegungen zu Form und Inhalt von Felix Mendelssohn Bartholdys <i>Lobgesang</i> op. 52, BWV A 18	243

Kleiner Beitrag

Jeanna Kniazeva: Ein weiterer bislang unbekannter Brief Igor' Stravinskijs an Jacques Handschin	269
--	-----

Besprechungen

R. Harris-Warrick: *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History* (Schneider; 274) / *Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte* (Drauschke; 277) / T. J. Herrmann: *Antonio Salieri und seine deutschsprachigen Werke für das Musiktheater* (Scoccimarro; 280) / M. Birbili: *Die Politisierung der Oper im 19. Jahrhundert* (Brzoska; 282) / J. Carnelley: *George Smart and Nineteenth-Century London Concert Life* (Möller; 284) / *Inklusion & Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945* (Döhl; 286) / A. Jacobshagen: *Gioachino Rossini und seine Zeit* (Henze-Döhring; 288) / I. Minder-Jeaneret: *„Die beste Musikerin der Stadt“. Caroline Boissier-Butini (1786–1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts* (Rieger; 290) / *Richard Wagner – Kgl. Kapellmeister in Dresden. Wissenschaftliche Referate des Internationalen Wagner-Symposiums Dresden, 24. bis 27. Januar 2013* (Grun; 291) / *Perspektiven musikalischer Interpretation* (Seedorf; 294) / E. Bauchhens: *Eugen Szenkar (1891–1977). Ein ungarisch-jüdischer Dirigent schreibt deutsche Operngeschichte* (Laubhold; 295) / St. Menzel: *Hogaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert* (Kleinen;

297) / A. M. Schmidt: Die imaginäre Grenze. Eine Untersuchung zur Bedeutung von Musik für Jugendliche türkische Herkunft und ihre Verortung im Diskurs der interkulturell orientierten Musikpädagogik (Barth; 300) / Embracing Restlessness. Cultural Musicology (Sharif; 301) / A. Wolf: „Es hört doch jeder nur, was er versteht.“ Konstruktion eines kompetenzbasierten Assessments für Gehörbildung (Arnecke; 304) // Fr. Couperin: Pièces de clavecin. Premier livre (Braun; 305) / A. Hammerschmidt: Werkausgabe. Band 8: Chormusic auff Madrigal-Manier (Emans; 307) / G. Rossini: Le Comte Ory (Ahrend, 309) / J. Sibelius: Sämtliche Werke II/1 (Matter; 311)

Eingegangene Schriften	313
Eingegangene Notenausgaben	316
Mitteilungen	317
Tagungsberichte	319
Die Autoren der Beiträge	320

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 70. Jahrgang 2017 / Heft 3. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt.
ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

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

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 86,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 26,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

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

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

Christoph Wolff (Cambridge/Massachusetts)

Zum Gedenken an Wolfgang Rehm (1929–2017)

Er galt im Fach Musikwissenschaft als eine Schlüsselfigur und war ein überaus fachkundiger, ideenreicher, einsatzbereiter und unbestechlicher Mittelsmann und Organisator. Er war mit fast allen Bereichen des Musiklebens eng vertraut, und seine Schaltstelle lag für lange Zeit im Bärenreiter-Verlag Kassel im Herzen der Bundesrepublik, ehemals zugleich in Grenznähe zur DDR. So machten die von ihm betreuten Musiker-Gesamtausgaben ihn über editorische und verlegerische Kontakte hinaus zum wichtigen Verbindungs- und Vertrauensmann zwischen West und Ost. Aber auch in Europa und Übersee wirkte er grenzüberwindend, nicht zuletzt durch seine führenden Funktionen bei der International Association of Music Libraries (IAML) und dem Répertoire International des Sources Musicales (RISM), bei den Trägervereinen der Gesamtausgaben, der Neuen Bachgesellschaft, dem Mozarteum und manch anderen musikbezogenen Institutionen. Alle kannten ihn, doch er kannte nicht nur alle beim Namen, sondern wusste um die Fähigkeiten und Bedürfnisse eines jeden und mühte sich in besonderer Weise um die Förderung junger Musikwissenschaftler.

Ein für die Fachgeschichte wesentliches und bleibendes Verdienst Rehms bestand darin, dass er gemeinsam mit seinem ehemaligen Freiburger Kommilitonen Hanspeter Bennwitz für einen Großteil der musikwissenschaftlichen Editionsprojekte eine dauerhafte Finanzierung zu sichern wusste, zunächst übergangsweise bei der Stiftung Volkswagenwerk, sodann seit 1977 bei der Konferenz der deutschen Akademien der Wissenschaften (heute Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften) in Mainz.

Man würde freilich Wolfgang Rehm nicht gerecht, wenn man in ihm nicht zuvörderst den weitblickenden und sorgfältigen, ja penibel genauen Wissenschaftler sehen würde. Am 3. September 1929 in München geboren, Sohn des bedeutenden Literaturwissenschaftlers Walther Rehm (*Griechentum und Goethezeit*), hatte er in Freiburg Musikwissenschaft, Germanistik und mittelalterliche Geschichte studiert und bei Wilibald Gurlitt 1952 mit einer Arbeit über die Chansons von Gilles Binchois promoviert. Unmittelbar danach begann sein Einstieg in das Musikverlagswesen, zuerst bei Breitkopf & Härtel, sodann ab 1954 beim Bärenreiter-Verlag als wissenschaftlicher Mitarbeiter, Lektor, Cheflektor und schließlich 1975 Mitglied der Geschäftsleitung. Über ein Vierteljahrhundert hat er maßgeblich das wissenschaftliche Profil des Verlages mitgeprägt, schied jedoch 1982 aus und zog nach Salzburg, um sich hauptamtlich der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* zu widmen. An der NMA war er seit 1960 beteiligt, ja eigentlich ihr Architekt. Da ihm die Mozart-Forschung seit eh und je am Herzen lag, wollte er den Rest seines Berufslebens wesentlich der Musik Mozarts widmen. So prägte er für viele Jahre die Programme der Salzburger Mozartwoche, organisierte den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991 und führte mit großer Umsicht die NMA 2007 zu ihrem Abschluss.

Viele Ehrungen wurden ihm zuteil. Dazu zählten 1977 das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst, 1991 die Verleihung des Professoren-Titels durch das Land Baden-Württemberg und 2007 die Goldene Mozart-Medaille der Internationalen Stiftung Mozarteum sowie zahlreiche Ehrenmitgliedschaften. Seine beiden letzten Jahre waren von Krankheit getrübt, vor allem aber durch den Tod seiner geliebten Frau Helga. Am 6. April 2017 starb Wolfgang Rehm in Groß-Gerau bei Darmstadt.

Jin-Ah Kim (Seoul)

Bach als historischer Akteur. Der „Präfektenstreit“ aus praxissoziologischer Perspektive

Das Vorhaben, einzelne Personen und ihre Lebenskonstellationen auf die Eigenart der jeweiligen geschichtlichen Zeiten hin zu beschreiben, ist gewiss der Gefahr einer einseitigen Perspektivität der Schreibenden ausgesetzt.¹ Diese Gefahr wird umso größer, je mehr es an Dokumenten aus erster Hand mangelt, die Auskunft über die zu beschreibenden Personen zu geben vermögen. Dies trifft bekanntlich im Fall Johann Sebastian Bachs in besonderem Maße zu. Angesichts der spärlichen Quellenlage² steht vor großen Schwierigkeiten, wer auch nur in abstracto ein einheitliches Bild – geschweige denn ein detailliertes – der Person erschließen will. So nimmt es nicht Wunder, dass das Bild von Bach je nach Autor stark differiert: Während Bach etwa von Philipp Spitta als „Kirchenkomponist“³ konstruiert wird, sieht Ulrich Siegele ihn primär als „Tastenspieler“, insbesondere als „Organist“⁴. Und Christoph Wolff stellt fest, er sei „ein echter Musikgelehrter“⁵. Vielen Forschern, wie z. B. Friedhelm Krummacker⁶, scheint seine Musik als nahezu einziger Bezugspunkt zur Klärung der Frage nach der Persönlichkeit Bachs zur Verfügung zu stehen. Dies legt den Gedanken nahe, dass es sinnvoll sei, zuerst den musikanalytischen Befund in den Blick zu nehmen, um von dort aus die Frage nach der Persönlichkeit Bachs zu klären. Doch stellt sich bald als Problematik dieser Methodik heraus, dass es häufig in der Musik wiederum keinen schlüssigen Beleg für objektivierbare Bestimmungen der ästhetischen Aussage des Komponisten gibt.

-
- 1 Diese Problematik der Historiographie und folglich auch der Biographik ist in der Forschung bekannt. Speziell im musikwissenschaftlichen Kontext siehe z. B.: Giselher Schubert (Hrsg.), *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln* (= Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt/Main 4), Frankfurt am Main 1997; Andreas Waczkat (Hrsg.), *Wozu Biographik? Zur Rolle biographischer Methoden in Vermittlungsprozessen und Musikanalyse*, Rostock 2003; Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton (Hrsg.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York und London 2012; Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln 2014, bes. S. 419–435.
 - 2 Von Bach gibt es keine Autobiographie. Und die überlieferten eigenhändigen Dokumente, die in einen schmalen Band hineinpassen, sind meist dienstliche Zeugnisse, Gutachten, Quittungen, Widmungen, Gesuche oder Beschwerden. Briefe, die private Äußerungen enthalten, sind kaum überliefert. Siehe *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 1: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel usw. 1963. Im Folgenden abgekürzt: Dok. I.
 - 3 Philipp Spitta, *Ueber Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Leipzig 1879.
 - 4 Ulrich Siegele, „Johann Sebastian Bach – Deutschlands größter Kirchenkomponist. Zur Entstehung und Kritik einer Identifikationsfigur“, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 59–85, bes. S. 72–78.
 - 5 Christoph Wolff, „Newtons Geist‘ und die Grundlagen Bachscher Kompositionskunst“, in: *Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Ulrich Leisinger und Christoph Wolff, Hildesheim/Zürich/New York 2005, S. 11–23, hier S. 12; ders., *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2000, S. 495.
 - 6 Friedhelm Krummacker, *Bachs Weg in der Arbeit am Werk – Eine Skizze* (= Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 89), Göttingen 2001, S. 10.

Als Ausweg aus diesem Dilemma erweitern manche Bach-Forscher das Untersuchungsfeld. Nicht nur Bach selbst, sondern auch seine Söhne, Verwandten, Arbeitskollegen, Schüler usw. werden umfassend untersucht. Damit nimmt man Personenkreise in den Blick, die Bach mehr oder weniger nahestanden, häufig freilich um den Preis, die Nähe zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand zu verlieren. In der Konsequenz steht die Bach-Forschung, was die Frage nach der Persönlichkeit Bachs angeht, trotz fortschreitender Forschungen weiterhin auf schwankendem Boden.⁷

Die folgenden Ausführungen werden von der Frage geleitet, wie und inwieweit Bachs Handeln von der sozialen Praxis seiner Zeit her verstehbar wird und welche Rückschlüsse daraus zu ziehen sind. Im Vordergrund steht die Analyse des sogenannten „Präfektenstreits“, welcher zwar ein fester Bestandteil der Bach-Biographik ist, aber – ausgenommen von Frank Mund⁸ und von Michael Maul⁹ – in der Forschung eher stiefmütterlich behandelt wird. Entscheidend ist indes weniger die Schilderung des Vorgangs selbst, sondern die Klärung folgender Fragen: Wie nahm Bach die Situation wahr? Wie verhielt er sich als Akteur in dieser Angelegenheit? Wie, mit welchen Mitteln und Strategien kamen in seinem Handeln die sozialen und kulturellen Praktiken seiner Zeit zur Anwendung? Auf welchen Legitimationsgrundlagen versuchte er, seine sozialen Geltungsansprüche gegen konkurrierende Ansprüche durchzusetzen und zu verteidigen? Methodisch relevant ist das vor allem in der historischen Anthropologie und in der Ethnologie angewandte Verfahren, Akteure aus ihrer eigenen Sicht, also ‚from the native’s point of view‘¹⁰, zu analysieren, ohne die Option einer hermeneutisch-subjektiven Interpretation aufzugeben. Als Basis der Untersuchung dient ein verhältnismäßig geschlossenes, von Bach selbst verfasstes Quellenkorpus.¹¹ Die darin bekundeten Selbstaussagen Bachs werden gleichwohl im Kontext des sozialen Handlungsfeldes gelesen und mit seinem Handeln in Verbindung gesetzt; sie werden also außervalidiert. Ziel des vorliegenden Beitrages ist es, durch eine methodisch kontrollierte und kontextanalytische Verfahrensweise Bachs Handeln aus seinen Voraussetzungen heraus zu rekonstruieren und von den Eigenprägungen seiner Zeit her zu verstehen. Damit kann sich einer Antwort auf die Frage genähert werden, welche Prämissen konstitutiv für Bach als historischen Akteur sind, für seine Geschichtlichkeit, seine Selbstverständnisse, seine Lebenskonzepte, Handlungsweisen und Werte.

-
- 7 Das Problem wird erörtert bei: Hans-Joachim Schulze, „Zur Kritik des Bach-Bildes im 20. Jahrhundert“, in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, hrsg. von Ulrich Leisinger (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 5), Hildesheim/Zürich/New York 2002, S. 13–25, bes. S. 13f.
- 8 Frank Mund, *Lebenskrisen als Raum der Freiheit: Johann Sebastian Bach in seinen Briefen* (= Musiksoziologie 2), Kassel etc. 1997.
- 9 Michael Maul, „Dero berühmter Chor“. *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804)*, Leipzig 2012, S. 242–249. Ergänzend hierzu: Ders., „zwey ganzer Jahr die Music an Statt des Capellmeisters aufführen, und dirigiren müssen“ – Überlegungen zu Bachs Amtsverständnis in den 1740er Jahren“, in: *Bach-Jahrbuch* 101 (2015), S. 75–97, hier S. 86–91.
- 10 Zuerst bei Bronisław Malinowski entwickelt; siehe Bronisław Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, New York 1922.
- 11 Analysiert werden einige Schriften von der Hand Bachs (Dok. I, Nr. 32, 33, 34, 35), mit gelegentlichem Blick auf weitere, in Form einer Fremdschrift überlieferte und mit Bachs Unterschrift versehene Schriftstücke (Dok. I, Nr. 39, 40, 41). Alle stehen im Zusammenhang mit dem „Präfektenstreit“.

I. Zum Verlauf des „Präfektenstreits“

Michael Maul hat darauf hingewiesen, dass bereits vor Bachs Amtseinweisung am 1. Juni 1723 im Leipziger Stadtrat Bestrebungen einsetzten, das Profil der Thomasschule als Gelehrtenschule zu schärfen.¹² Rechtlichen Ausdruck fanden diese Bestrebungen in einer im November 1723 publizierten neuen Schulordnung, die allerdings erst sechs Jahre später in Kraft trat und jene von 1634 ersetzen sollte.¹³ Die Veränderungen, die diese neue Schulordnung mit sich brachte, betreffen unter anderem die Frage, welcher Amtsträger den größten Einfluss auf die Angelegenheiten der Thomasschule, insbesondere auf die Aufnahme neuer Alumnen, nehmen darf. Dabei wird dem Stadtrat, namentlich in der Person des Schulvorstehers, mehr Gewicht als in der alten Schulordnung eingeräumt. Dem Machtzuwachs des Schulvorstehers korrespondierte eine Kompetenzminderung auf Seiten des Kantors. Die Thomasschule rückte somit von ihrem traditionellen Sonderstatus als Musikschule ab, doch „ohne freilich [...] die Zahl der vielen Singedienste für die Schüler verringern zu wollen, denn auf den dabei eingenommenen Akzidentien gründeten die außergewöhnlich hohen Jahreseinkommen der oberen Lehrer“¹⁴.

Für Bach, der mit den Alumnen der Thomasschule allsonntäglich vier Stadtkirchen und an den Festtagen dazu noch die St. Johannes Kirche musikalisch zu versorgen hatte und dem 1729/30 auch noch die Gelder für studentische Helfer bei der Kirchenmusik ersatzlos gestrichen wurden, stellte sich die Entwicklung der örtlichen Schulpolitik als durchaus unerfreulich dar.¹⁵ Zwar durfte er auch nach der neuen Schulordnung noch Aufnahmeprüfungen für künftige Alumnen abhalten. Aber die Entscheidung über die Auswahl geeigneter Alumnen sollte künftig „in letzter Instanz beim Schulvorsteher und damit im Rathaus liegen“¹⁶. So wurde das traditionell dem Kantor zustehende Privileg, Alumnen der Thomasschule auf der Basis ihrer musikalischen Eignung auswählen zu können, eingeschränkt. Doch war die neue Schulordnung, die vom Stadtrat für gültig erklärt wurde, „vom Schulkollegium nie offiziell angenommen“ worden und „scheint auch nie vom Konsistorium bestätigt worden zu sein“¹⁷. In Anbetracht dieser unklaren Kompetenzzuweisungen kommt es nicht selten zu Auseinandersetzungen zwischen Bach und den Befürwortern der neuen Schulordnung. Zu diesen gehörte der Rektor der Thomasschule, Johann August Ernesti.

Der sogenannte „Präfektenstreit“ begann im Sommer 1736.¹⁸ Gottfried Theodor Krauß, der Präfekt des ersten Chors, der Bach bei einer Brautmesse vertrat, wies einige der Chorsänger zurecht, weil diese sich beim festlichen Akt nicht ordnungsgemäß verhalten haben

12 Ausführlich zu den Hintergründen des „Präfektenstreits“ aus der Perspektive der Leipziger Schul- und Kulturpolitik: siehe Maul, *Dero berühmter Chor*, S. 167–249.

13 Siehe Abschnitt IV „Herkommen“.

14 Maul, „Überlegungen zu Bachs Amtsverständnis“, S. 90.

15 Unmittelbarer Ausdruck dieser Lage sind zwei in der Forschung viel behandelte Dokumente von der Hand Bachs: die Denkschrift „Kurtzer, jedoch hochstnötiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ (Dok. I, Nr. 22) und der Brief an Erdmann (Dok. I, Nr. 23). Siehe hierzu auch die neulich bekannt gewordene Stellungnahme zur neuen Schulordnung der oberen Lehrer der Thomasschule (Rektor Ernesti, Konrektor Ludwig, Kantor Bach und Tertius Pezold), abgedruckt bei: Michael Maul, „welche ieder Zeit aus den 8 besten Subjectis bestehen muß“. Die erste ‚Cantorey‘ der Thomasschule. Organisation, Aufgaben, Fragen“, in: *Bach-Jahrbuch* 99 (2013), S. 11–77, hier S. 41f.

16 Maul, „Die erste ‚Cantorey‘ der Thomasschule“, S. 41.

17 Maul, *Dero berühmter Chor*, S. 184.

18 Zum „Präfektenstreit“ vgl. neben Maul, *Dero berühmter Chor* (S. 242–249) auch Mund, *Lebenskrisen als Raum der Freiheit*, S. 10f.

sollen. Daraufhin reichte einer dieser Chorsänger Beschwerde bei Ernesti ein. Dieser belegte Krauß mit einer öffentlichen Prügelstrafe, weil er die Beschwerde führenden Schüler zu Unrecht gemäßregelt habe. Krauß ersuchte daraufhin um seine Entlassung, wobei Bach ihn unterstützte. Ernesti aber verwehrt sie ihm. Krauß, der sich offenbar in seiner Autorität und Ehre als Generalpräfekt verletzt fühlte und sich der Prügelstrafe entziehen wollte, zog Konsequenzen: Er verließ heimlich die Thomasschule. So wurde die Stelle des Präfekten des ersten Chors frei.

Die Stelle musste nun wiederbesetzt werden. Traditionsgemäß, aber auch nach der neuen Schulordnung von 1723, stand dem Kantor das Recht der Auswahl der Präfekten zu, allerdings nach Maßgabe einer „Bewilligung“ des Rektors und einer „Genehmhaltung“ sowie dem „Vorbewust“ des Schulvorstehers.¹⁹ Sowohl Bach als auch Ernesti hielten sich allerdings nicht an diese Regel. Denn Ernesti ernannte ohne Konsultation Bachs Johann Gottlob Krause zum Präfekten des ersten Chors. Krause hatte im Jahr zuvor offenbar Schulden gemacht, war nichtsdestotrotz mit Hilfe des Rektors zu Weihnachten 1735 zum Präfekten des dritten Chors ernannt worden und übernahm im Januar 1736 die Präfektur des zweiten Chors. Bach hielt Krause aber für musikalisch nicht kompetent und versetzte ihn wieder zurück in seine alte Position als Präfekt des zweiten Chors. Darüber hinaus ernannte Bach eigenmächtig den Krause nachgeordneten Präfekten Samuel Kittler zum neuen Präfekten des ersten Chors und machte diese Änderung den Schülern bekannt. Ernesti erfuhr von der Entscheidung Bachs nicht vorab durch den Kantor selbst, sondern erst durch den zurückgestuften Krause und weigerte sich, diese zu bestätigen. Stattdessen suchte er Rückhalt beim Schulvorsteher Christian Ludwig Stieglitz. Und er forderte von Bach, die Wiedereinsetzung Krauses selbst vorzunehmen, wenn er seine Autorität retten wolle. Bach reagierte darauf nicht. Einige Zeit später, am 11. August, machte Ernesti ihn noch ein weiteres Mal auf die Sache aufmerksam und mahnte, dass er mit Einwilligung von Stieglitz die Wiederbesetzung selbst vornehmen werde, wenn Bach bis zum nächsten Tag nicht handeln sollte. Bach tat wiederum nichts. So erfolgte durch Ernesti die erneute Einsetzung Krauses in die Position des ersten Präfekten und die Einstufung Samuel Kittlers in die des zweiten. Bach erkannte die Gültigkeit von Ernestis Handlungen nicht an. Krause blieb gleichwohl im Amt.²⁰

II. Stellung, Macht, Rang

Nach diesen Vorfällen kam es weiterhin zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Ernesti und Bach um die Kompetenz zur Wiederbesetzung der Stelle. Eine Reihe von Eingaben an übergeordnete Obrigkeiten belegt eindrucksvoll den Ernst und die Heftigkeit, mit denen diese Auseinandersetzungen geführt wurden. In der ersten Eingabe, die Bach am 12. August 1736 an den Rat der Stadt Leipzig richtete,²¹ heißt es: „Eu: Magnificentz HochEdelgebohrne und HochEdle Herrlichkeiten geruhen hochgeneigt Sich vortragen zu laßen, daß [...] nach E. E. Hochweisen Raths allhier Ordnung der Schule zu S. Thomæ dem Cantori zu kommet, die jenigen aus denen Schul-Knaben, welche er vor tüchtig erachtet als Præfectos zu erwählen [...]“. Dieses sei „ohne concurrentz des Herrn Rectoris biß anhero und

19 Zitiert nach: Maul, *Dero berühmter Chor*, S. 245.

20 Die folgenden Ausführungen beruhen auf der unpublizierten Habilitationsschrift der Verfasserin dieses Beitrages, Jin-Ah Kim, *Das Selbst: Bach und Beethoven. Selbstverständnis, Selbstbestimmung, Selbstbewusstsein, Selbstbegriff*, Humboldt-Universität zu Berlin 2009, Kapitel I.

21 Dok. I, Nr. 32.

vorhero von denen Cantoribus also und nicht anders gehalten worden“. Der „itzige Rector M. Johann August Ernesti“ aber achte dieses Herkommen nicht, wolle sich ohne sein „Vorwissen und Einwilligung neuerlicher Weise anmaßen“, „den bißherigen Præfectum des andern Chores Krausen zum Præfecto des ersteren“ zu ernennen, und wolle „auch hiervon aller mir geschehenen gütlichen Vorstellung ungeachtet nicht abgehen“. Bach mag aber „solches obangezogener Schul-Ordnung und hergebrachten Gewohnheit zu wieder zum præjudiz meiner Successorium und Schaden des Chori Musici solches nicht geschehen lassen“. Er bittet den Rat deshalb, „diese zwischen dem Herrn Rectore und mir in meinem officio vorgefallene Irrung gütig und hochgeneigt zu entscheiden“. Ergänzend fügt er hinzu, dass die „von dem Herrn Rectore beschehene Anmaßung der Ersetzung derer Præfectorum zu einer disharmonie und Nachtheil derer Schüler“ führe. So fordert Bach den Rat auf, „den Herrn Rectorem, M. Ernesti zu bedeuten, dass er die Ersetzung derer Præfectorum wie bißanhero, der Schul Ordnung und Gewohnheit gemäß voritzo und fernerhin lediglich mir überlaße und hierdurch in meinem Officio mich hochgeneigt zu schützen“.

Der Brief macht deutlich, was der Auslöser des Streites aus Sicht Bachs war. Nämlich der Eingriff des Rektors in die Befugnis seines Amtes, Präfekten zu ernennen, damit ein Verstoß gegen die „Schul-Ordnung“ und gegen die „hergebrachte Gewohnheit“. Bach nahm den Vorfall äußerst ernst. Dies lässt sich am Duktus und Tonfall des Briefes ebenso wie an seiner Wortwahl ablesen. So schrieb er etwa: Ernesti wolle ohne Bachs „Vorwissen und Einwilligung neuerlicher Weise anmaßen“. Oder er weist darauf hin, welche schlimmen Folgen die „vorgefallene Irrung“ hätte, nämlich „präjudiz meiner Successorium und Schaden des Chori“ oder auch „disharmonie und Nachtheil derer Schüler“. Ferner bittet er den Rat darum, ihn in seinem „Officio [...] zu schützen“. Wie aus dieser Formulierung ersichtlich wird, sah Bach den Vorfall als tiefen Eingriff in den Bereich der Sicherheit seiner Stellung im Kantorat und damit als Angriff auf seine soziale Existenz.

Es stellt sich die Frage, weshalb Bach diese Angelegenheit derart ernst nahm und ihr ein so großes Gewicht beimaß. Aus heutiger Sicht, also aus einem Zeitabstand von knapp dreihundert Jahren betrachtet, erscheint seine Reaktion gewiss befremdlich, weil überzogen. Man wird den Anlass zum Streit nachvollziehen können, es bereitet aber gewisse Schwierigkeiten, den Ernst und die Betroffenheit Bachs angemessen zu begreifen. Verständnisschwierigkeiten führten häufig dazu, den ganzen Streit als eine bizarre Randerscheinung in Bachs Biographie zu sehen. Oder man neigte dazu, den Grund für die uns modernen Betrachtern so fremd wirkende Streitigkeit „in einer Beschränkung der Entfaltung seiner Persönlichkeit“²², gelegentlich auch in einem vermeintlichen Charakterzug Bachs zu suchen, etwa in einer streitbaren und leicht reizbaren Wesensart²³ etc.

In solchen Interpretationsansätzen tritt jene bekannte Problematik der Bach-Forschung zutage, auf die Reinhard Szeskus bereits in einem Aufsatz von 1991 hingewiesen hat, nämlich „alles Konflikthafte allein aus persönlichen Konstellationen, äußerlichen Handlungen bestimmter Beteiligter, Charakterbesonderheiten abzuleiten und zu erklären [...]“, ohne „soziale Widersprüche“, die diese Konflikte vorprogrammierten, zu berücksichtigen.²⁴ Der einseitige, personenzentrierte, dabei die soziale Praxis jener Zeit vernachlässigende Blick ver-

22 Friedemann Otterbach, *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk*, Stuttgart 1982, S. 46.

23 Werner Horn, „Johann Sebastian Bach als Theologie“, in: *Bach – in Salzburg*, hrsg. von Thomas Hochradner (= Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Salzburger Bachgesellschaft), Salzburg 2002, S. 19–33, hier S. 19.

24 Reinhard Szeskus, „Gedanken zu Bachs sozialer Stellung in Leipzig“, in: *Bach-Studien* 10 (1991), S. 8–27, hier S. 19.

kennt, dass derartige Auseinandersetzungen zwischen städtischen Beamten, hier zwischen zwei hochrangigen Würdenträgern der Thomasschule, jeweils bestimmten Interaktions- und Wahrnehmungsmustern folgten. Diese operierten gemäß einer spezifischen „Logik“. Diese leuchtet modernen Betrachtern nicht mehr unmittelbar ein. Hat man aber einen Begriff von ihr, dann werden aus heutiger Sicht befremdlich wirkende Wahrnehmungs- und Handlungsweisen in Konfliktsituationen verständlich.

Zunächst ist im Rahmen der Analyse der sozialen Praktiken jener Zeit festzustellen, dass es in den Auseinandersetzungen zwischen Bach und Ernesti um einen zeittypischen Konflikt einander widersprechender Geltungsansprüche ging.²⁵ Der Streit der beiden in den Konflikt involvierten Akteure um ihr Recht und ihre Befugnisse erweist sich also als nichts anderes als der Versuch, ihre jeweiligen sozialen Geltungsansprüche argumentativ zu untermauern, wie bereits an der zitierten ersten Eingabe Bachs beim Rat der Stadt Leipzig ersichtlich wird. Die dem einzelnen Amtsträger zugeschriebene Befugnis war im zeitgenössischen Verständnis ein wichtiger Indikator für seine Stellung innerhalb der sozialen Hierarchie. Und jegliche Befugnis bzw. jegliches Recht wurde auf der Ebene symbolischer Kommunikation als ein Indikator von Macht gesehen. Außerdem demonstrierte die ausgeübte Macht in der zeitgenössischen sozialen Praxis den Rang der Beteiligten. So schließt der Streit um die Amtsbefugnis der Akteure die Dimension der Behauptung des eigenen Ranges mit ein, oder anders gesagt, es ging in dem Konflikt um die Frage, wer Vorrang in der sozialen Hierarchie hatte.

Während der Begriff ‚Rang‘ seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend negative Konnotationen im Sinne eines nicht notwendigerweise gerechtfertigten Vorzuges bei der Zuweisung von Titeln und Ehrenämtern erhielt, wurde er in früherer Zeit – noch zu Lebzeiten Bachs – viel neutraler als allgemeine Bezeichnung für soziale Distinktionen nach der Vorstellung eines Stufenmodells und durchaus positiv als die Ordnung der Gesellschaft stabilisierende, auch mit justiziablem Anspruch versehene Ebene verstanden, die Wert an sich haben sollte. Doch setzte sich allmählich ein neues Verständnis des Begriffs durch, indem der Rang, der im Sinne der Bezeichnung eines äußerlichen Vorzuges zu verstehen war, sich nicht notwendig mit dem, was eine Person an innerer Qualität besaß, decken musste. Deutlich wurden dann der nur äußerlich sichtbare, formelle Rang und der innere, tatsächliche Rang einer Person unterschieden.²⁶

Von hier aus lässt sich der Streit zwischen Bach und Ernesti beleuchten. Beide waren zwar keine Ratsherren, die in Leipzig traditionell den zweithöchsten Rang nach den Universitätsangehörigen einnahmen, aber sie gehörten als durch den Rat vereidigte Personen, als „Ratsverwandte“, zu einer besonders privilegierten Gruppe im städtischen Sozialgefüge. Außerdem nahmen sie in ihrer Eigenschaft als Angehörige des gehobenen Lehrpersonals von

25 Solche zeittypischen Konflikte werden behandelt u. a. bei: Maren Bleckmann, „Suppliken zu Rankonflikten an den Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Formen der politischen Kommunikation in Europa vom 15. bis 18. Jahrhundert: Bitten, Beschwerden, Briefe / Forme della comunicazione politica in Europa nei secoli XV–XVIII: suppliche, gravamina, lettere*, hrsg. von Cecilia Nubola und Andreas Würzler (= Annali dell’Istituto Storico Italo-Germanico in Trento, Contributi 14), Bologna und Berlin 2004, S. 95–115; Winfried Schulze (Hrsg.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte* (= Selbstzeugnisse der Neuzeit 2), Berlin 1996; Thomas Weller, *Theatrum Praecedentiae. Zeremonieller Rang und gesellschaftliche Ordnung in der frühneuzeitlichen Stadt: Leipzig 1500–1800* (= Symbolische Kommunikation in der Vormoderne, Studien zur Geschichte, Literatur und Kunst), Darmstadt 2006.

26 Näher hierzu: Otto Gerhard, Werner Conze und Rudolf Walther, „Stand, Klasse“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Studienausgabe, Stuttgart 2004, Bd. 6, S. 155–284.

St. Thomas, das traditionell engstens mit der Universität, der ranghöchsten Institution in der Stadt,²⁷ verbunden war, auch unter Ranggleichen in der Gesellschaft eine „Ehrenstelle“ ein.²⁸ Sie unterschieden sich jedoch darin, dass Ernesti als Rektor ein höherrangiges Amt innehatte als Bach als Kantor. Der Kantor stand in der Hierarchie der Thomasschule an dritter Stelle nach dem Rektor und dem Konrektor. Wenn wir allein diese Nachordnung von Bachs Amt in Betracht ziehen, erscheint seine Beschwerde bei der Obrigkeit schlichtweg vermessen. Verkompliziert wird die Sache indes dadurch, dass im zeitgenössischen Verständnis der soziale Rang nicht losgelöst von der Person des Amtsträgers gedacht werden konnte. So spielte bei der Frage nach dem Vorrang nicht nur die Inhaberschaft eines höheren oder niedrigeren Amtes eine Rolle, sondern auch eine Reihe weiterer Faktoren, etwa die Zugehörigkeit zu bestimmten Korporationen, das Lebensalter (Ältersein hat Vorzug), das ökonomische Kapital, der akademische Grad oder auch die Frage, wie lange man im Amt war, oder wie lange eine Person oder deren Familie im Ort ansässig war etc.²⁹

Doch sind die genannten Parameter bei Rangkonflikten nur mögliche Kriterien zur Bestimmung von Rangunterschieden. Sie werden von Fall zu Fall neu gewichtet. Insgesamt scheint sich für die Beurteilung von Rangunterschieden die Frage entscheidend auszuwirken, welche Stellung eine Person innerhalb eines sozialen Gefüges hatte. Auf diese geht im Wesentlichen der oben erwähnte „innere“ Rang zurück, dessen Bemessung erwartungsgemäß schwierig war, da er ausschließlich auf Schätzungen beruhte, wobei als Kriterien – neben den Amtstätigkeiten – obrigkeitlich sanktionierte Anerkennungen in Gestalt von Titeln, Ehrenämtern und sonstigen Würden sowie private Tätigkeiten, die mit dem offiziellen Amt der Person nichts zu tun haben, dienten.

Johann August Ernesti wurde am 4. August 1707 in Tennstädt, einem thüringischen Städtchen, als fünfter Sohn von Dr. Johann Christoph Ernesti, einem kurfürstlich-sächsischen Inspector (Superintendent) geboren und wuchs dort auf.³⁰ Er zählte ebenso wie Bach, der als Sohn eines „Hausmannes“, eines leitenden Stadtpfeifers, in Eisenach geboren und in den thüringischen Territorien aufgewachsen war, nicht zu den Leipziguern. Noch

27 Im Rahmen der Analyse der sozialen Praktiken lässt sich feststellen, dass die Universität als Korporation stets Vorrang vor dem Rat hatte. Aber es kam nicht selten zu Streitfällen. Weller, *Theatrum Praecedentiae*, S. 215.

28 Insbesondere der Rektor, gelegentlich auch der Konrektor waren als Professoren unmittelbar Angehörige der Universität. So nahm Ernesti zum Beispiel seit 1742 neben der Dienststelle des Rektors der Thomasschule gleichzeitig eine außerordentliche Professur für antike klassische Literatur („litterarum humaniorum“) an der Universität wahr, seit 1756 dann eine Professur für Rhetorik („Beredsamkeit“), und er erhielt 1759 – nach seinem Rücktritt von der 28 Jahre lang ausgeführten Dienststelle an der Thomasschule – den Lehrstuhl für Theologie. Hierzu Friedrich August Eckstein, Art. „Johann August Ernesti“, in: *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 6, Leipzig 1877, S. 235–241.

29 Vgl. hierzu Studien, die sich mit Rangordnung bzw. Rangkonflikten anhand jeweils unterschiedlicher Gegenstände beschäftigen, z. B.: Barbara Stollberg-Rilinger, „Die Wissenschaft der feinen Unterschiede. Das Präzedenzrecht und die europäischen Monarchien vom 16. bis zum 18. Jahrhundert“, in: *Majestas* 10 (2002), S. 125–150; Martin Dinges, „Der Feine Unterschied. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft“, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 19 (1992), S. 49–76; Jutta Zander-Seidel, „Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung. Inhalte, Überwachung und Akzeptanz frühneuzeitlicher Kleiderordnungen“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1993), S. 176–188; Volker Bauer, *Repertorium territorialer Amtskalender und Amtshandbücher im alten Reich. Adress-, Hof-, Staatskalender und Staatshandbücher des 18. Jahrhunderts*, Bd. 1 (Nord- und Mitteldeutschland), Frankfurt am Main 1997.

30 Folgende Informationen über Ernesti entstammen dem erwähnten Artikel Ecksteins, „Johann August Ernesti“.

bevor er am 21. November 1734 offiziell als Nachfolger des Magisters Johann Matthias Gesner ins Rektorat kam, gehörte er bereits zur bürgerschaftlichen Elite aufgrund seiner Amtstätigkeit als Konrektor seit 1731 und aufgrund seiner universitären Bildung; er hatte ab 1726 anderthalb Jahre lang die Universität Wittenberg besucht. Zum Zeitpunkt des „Präfektenstreites“ trug er den Titel „Magister“ (ab 21. Oktober 1756 Doktor der Theologie). Im Vergleich zu Ernesti musste Bach nachrangig gewirkt haben angesichts seiner niedrigeren Rangfolge innerhalb der Hierarchie des Schulamtes, seiner sozialen Herkunft und angesichts seiner fehlenden Universitätsausbildung. In der Regel übertrug man einem Studierenden das Amt des Kantors. Bachs unmittelbarer Vorgänger Johann Kuhnau etwa hatte gar als Jurist an der Leipziger Universität promoviert. Unter Berücksichtigung dieser objektiv vorhandenen Nachteile Bachs war absehbar, dass die Entscheidung des Konflikts zugunsten Ernestis ausfallen würde. Auffällig ist allerdings das starke Interesse, mit dem Bach danach trachtete, seine Geltungsansprüche trotz dieser vergleichsweise ungünstigen Ausgangsvoraussetzungen zu behaupten.

Hierbei spielten unter anderem folgende Faktoren eine Rolle. Ernesti begab sich erst 1728 nach Leipzig. Das heißt: Zum Zeitpunkt des Ausbruchs des „Präfektenstreites“ war er ca. acht Jahre in Leipzig ansässig und hatte erst knapp zwei Jahre lang das Amt des Rektors inne. Er war also – die Phase des Konrektorats mitgezählt – seit etwa fünf Jahren an der Thomasschule. Bach hingegen war zum Zeitpunkt des Ausbruchs des Streites bereits ca. 13 Jahre in Leipzig ansässig und ebenso viele Jahre im Amt. Das heißt: Bach war ca. acht Jahre länger im Amt als Ernesti. Außerdem zählte er einundfünfzig Jahre, Ernesti erst neunundzwanzig; dieser war also etwa zweiundzwanzig Jahre jünger als Bach. So musste Bach hinsichtlich des Lebensalters, des Dienalters und der Zeitdauer der Ansässigkeit in Leipzig der Vorzug vor Ernesti eingeräumt werden. Noch entscheidender war indes Bachs prominente Stellung in Leipzig aufgrund seines Status als Klaviervirtuose, Orgelexperte, Komponist, Dirigent und Privatlehrer. Nachdem er 1729 die Leitung des angesehenen Collegium Musicum von Georg Balthasar Schott übernahm, gelang es ihm, eine unangefochtene Position in der Stadt gegenüber konkurrierenden geistlichen und weltlichen Einrichtungen einzunehmen. Es kommt hinzu, dass sein Ansehen außerhalb der Region Leipzig ständig wuchs. Er trug fürstliche und herzogliche Ehrentitel der Höfe von Köthen und Weißenfels. Während des „Präfektenstreites“ kam der landesherrliche Titel des Hofkomponisten hinzu. Bach gehörte schließlich zum Zeitpunkt des „Präfektenstreites“ zu den Prominenten der Stadt und genoss beträchtliches Ansehen.³¹

So lässt sich zusammenfassend sagen, dass das Rangverhältnis zwischen Ernesti und Bach alles andere als eindeutig war. Der jeweils festzustellende Rangunterschied ergab sich demnach aus der aktuellen sozialen Praxis, in der die beiden Akteure ihren Rang immer wieder aufs Neue geltend machen und unter Beweis stellen mussten.

Durchaus günstig für Ernesti musste sich allerdings ausgewirkt haben, dass er einen „direkten Draht ins Rathaus und zu den maßgeblichen Entscheidungsträgern in Angelegenheiten der Thomasschule hatte“³². Vor allem stand der Schulvorsteher Stieglitz, der einflussreichste politische Akteur in den Angelegenheiten der Thomasschule, wie durch Michael Mauls Forschung bekannt geworden ist,³³ fest an seiner Seite. Die Beziehung zwischen beiden reicht weit zurück. Stieglitz nahm Ernesti während seiner Studentenzeit in seinem

31 Siehe Wolff, *Johann Sebastian Bach*, S. 275f.

32 Maul, „Überlegungen zu Bachs Amtsverständnis“, S. 90.

33 Maul, *Dero berühmter Chor*, S. 247f.

Hause als Kinderlehrer und Privatsekretär auf. Er unterstützte ihn im Jahre 1731 als Kandidaten für das Amt des Konrektors an der Thomasschule und präsentierte ihn drei Jahre später seinen Ratskollegen als Nachfolger des Rektors Gesner.³⁴ Bach hingegen hatte offenbar keinen Verbündeten im Stadtrat, der die Machtverhältnisse zu seinen Gunsten hätte verschieben können. Aus diesem Grund musste Bach während des „Präfektenstreits“ seine Einflussmöglichkeiten außerhalb des Stadtrats suchen und geltend machen.

Versuchen wir nun unseren Blickwinkel auf die Chorknaben zu lenken, um uns vorzustellen, wie die Einsetzung des Präfekten durch Bach resp. durch Ernesti auf sie gewirkt haben könnte. Indem Bach den Präfekten einsetzte, nahm er die Möglichkeit wahr, seine Befugnis auf der Ebene der symbolischen Kommunikation vor seinen Schülern und vor allen anderen Anwesenden zu demonstrieren. Und dadurch präsentierte und bestätigte er auch seine exklusive soziale Stellung nach außen hin. Im Rahmen dieser Amtshandlung präsentierte und legitimierte er sich vor sich selbst und vor allen übrigen Anwesenden als Autoritätsperson. Dadurch wurde den Anwesenden auch sein Rang zu Bewusstsein gebracht. Diese Art der Präsentation geschieht aber nicht lediglich auf der rein symbolischen Ebene, in der Art etwa, dass Stellung und Machtposition Bachs durch die Einsetzung des Präfekten lediglich symbolisch repräsentiert würde. Vielmehr greift die Einsetzung des Präfekten direkt in die Vorstellungswirklichkeit der Chorknaben ein.³⁵ Die Einsetzung des Präfekten durch einen Kantor bestätigt die Vorstellung, die die Chorknaben von Bachs Macht haben. Tritt nun der Fall ein, dass nicht der Kantor, sondern der Rektor die Initiative zur Einsetzung des Präfekten ergreift, so wird die Vorstellung, die die Thomanerknaben von Bachs Macht hatten, zugunsten Ernestis gemindert. Bei den Chorknaben entsteht eine neue Vorstellung über das Machtverhältnis zwischen Bach und Ernesti. Auf diese Weise lässt sich mit dem Akt des Präfekteneinsatzens die Vorstellungswirklichkeit der Chorknaben real verändern. Man könnte hier mit gewissem Recht von einem „Einsetzungsritus des Präfekten“ sprechen. Die Einsetzung des Präfekten diene offenbar im besonderen Maße dem Zweck, dass ein nicht ausdrücklich vorgeschriebenes Macht- bzw. Rangverhältnis zwischen Bach und Ernesti durch die Praxis legitimiert wird.

Wir sehen: Es geht in dem „Präfektenstreit“ also keineswegs lediglich um eine kleine Episode oder um eine beliebige Äußerlichkeit zu Zeiten von Bachs Leipziger Amtsführung. Vielmehr tangiert der Streit der beiden Kontrahenten um den Rechtsanspruch auf das Einsetzen des Präfekten grundlegend ihre soziale Stellung, ihre Autorität, ihre Macht und ihren Rang. Es handelt sich damit auch um die Möglichkeit, das mit dem Amt verbundene symbolische Kapital sowie die damit einhergehenden spezifischen Macht- und Profitchancen in seinem „sozialen Raum“ im Sinne von Pierre Bourdieu zu realisieren.³⁶ Ein Angriff auf die Amtsführung und das Amtsrecht bedeutet also gleichzeitig die Infragestellung des mit ihm verbundenen symbolischen Kapitals. Es geht dem Betroffenen eben um eine ganz ernste Sache.

34 Ebd.

35 Die theoretische Basis für solche Interpretation liefert folgende Studie: Peter L. Berger und Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, New York 1966.

36 Der Begriff „sozialer Raum“ nach: Pierre Bourdieu, *Sozialer Raum und Klassen. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*, übersetzt von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main 1985, S. 9–46.

III. Amt und Obrigkeit

Bach hat zeitgenössischer Praxis entsprechend seine erste Beschwerde nach dem Vorfall bei der rangnächsten Obrigkeit eingereicht. Gleich am nächsten Tag folgte – wiederum typisch – ein weiteres Schreiben an dieselbe Korporation.³⁷ In dieser zweiten Eingabe wird der Tonfall ernster und schärfer. Zuerst stellt Bach klar, weshalb er das zweite Anschreiben schon so kurz nach dem ersten einreichte, nämlich „wegen der mir zur höchsten Ungebühr von dem Herrn Rectore Ernesti in meiner mir bey hiesiger Thomasschule aufgetragenen function der Direction des Chori Musici und Cantoris unternommenen Eingriffe“. Und er betont mit Nachdruck, dass „dem Herrn Rectori die Ersetzung derer Præfectorum der Schulverfassung und Herkommens gemäß nicht zusetzet“. Dadurch, dass er es dennoch tat, habe Ernesti „in modo procedendi gar sehr sich vergangen“. Damit habe der Rektor „alle autorität“, die der Kantor „über die Schüler wegen derer zu besorgenden Kirchen und anderen Musiquen haben muß“ und die „von E: HochEdlen und Hochweisen Rath bey Antretung meines officii mir übergeben worden [sind], zu schwächen, ja gar abzuschneiden gesucht“. Die Formulierungen implizieren, dass Bach glaubte, all seine für seine Amtsführung nötige Autorität, die er vor seinen Schülern haben musste, beruhe darauf, dass das Amt sie ihm erteile. Gerade an solchen Formulierungen lässt sich Bachs Selbstverständnis ablesen. Er versteht sich als jemand, der durch sein Amt über besondere Autorität und ein besonderes Recht verfügt. Nicht die ihm als Person zugewiesene Qualität spricht er hier als Quelle seiner Geltungsansprüche an, sondern das, was über das Amt definiert ist.

Unter dieser Voraussetzung steht aus Bachs Sicht die Geltung seiner Person in Gefahr, wenn ein Anderer in sein Amtsrecht bzw. seine Amtsbefugnis eingreift. So behauptet Bach, das Vorkommen führe „zu meinem größten despect und prostitution“; Ernesti habe ihn „in [s]einem Amte zum höchsten gekränket“³⁸. Daraus lässt sich ableiten, dass Bach seine Person unmittelbar durch sein Amt konstituiert sah; die „moderne“ Vorstellung, die Person vom Amt zu trennen und als Ort individueller Entwicklung anders zu lokalisieren, ist seinem Selbstverständnis offensichtlich fremd.

In diesem Kontext steht auch der folgende Argumentationsgang Bachs: Wenn die Obrigkeit verfüge, dass Bach allein für den Präfekteneinsatz zuständig ist, so wäre seine Autorität wieder hergestellt. Damit könne die Obrigkeit ihn in seinem Amt schützen und ihm auf diese Weise seine soziale Existenz sichern. Bach scheute daher nicht davor zurück, den Rat als seinen Dienstherrn neben der Wiederherstellung seines Rechtes um den Schutz seiner selbst zu bitten.³⁹ Bach fühlte sich berechtigt, diese Bitte an seinen Dienstherrn zu richten, nicht deshalb, weil er eine hervorragende Leistung erbracht hätte oder weil er eine prominente Persönlichkeit in der Stadt Leipzig sei, sondern schlichtweg deshalb, weil er Inhaber eines Amtes ist, dessen Integrität der Rat als Dienstherr zu garantieren habe. Indem Bach ins Amt getreten war, hatte er sich dazu verpflichtet, sein Amt „treu und fleißig zu verwalten, denen obern und vorgesetzten mit behörigen *respect* und willigkeit zu begegnen [...]“, so wie in dem Bericht über den Verlauf von Bachs Amtseinweisung von 1. Juni 1723 zu lesen

37 Dok. I, Nr. 33.

38 Ebd.

39 Nahezu alle im Zusammenhang mit dem „Präfektenstreit“ überlieferten Eingaben enthalten Bachs Bitte um Schutz: „hierdurch in meinem officio hochgeneigt zu schützen“ (Dok. I, Nr. 32); „um hochgeneigten Schutz gehorsamst gebethen“ (Dok. I, Nr. 33); „bey meinen officio mich zu schützen“ (Dok. I, Nr. 39); „Bey Ausübung meines Amtes mich bey dem dazu nöthigen Respect zu schützen“ (Dok. I, Nr. 40); „und darbey schützen solle“ (Dok. I, Nr. 41).

ist.⁴⁰ Und indem die Obrigkeit ihm das Amt übergeben hatte, wurde sie zum Organ, das zuständig dafür ist, den Amtsinhaber vor jeglichem Angriff zu schützen. Dieses Verhältnis ist keineswegs neu, sondern folgt, wie Frank Mund darlegt, dem „alten sozialen Beziehungsmuster von Herrschaft und Unterordnung und zugleich Schutz und Dienst“⁴¹, welches von den Akteuren zeitgenössischer Streitfälle immer wieder in Anspruch genommen wurde.

Diese Auffassung ist Bestandteil eines Weltverständnisses, das die weltliche Obrigkeit als Ausdruck einer göttlichen Ordnung interpretiert.⁴² Man setzte die weltliche Obrigkeit und die göttliche Ordnung in eins, eine Folge des „Summepiskopats“ bzw. des „Cäsaropapismus“ in den lutherischen Territorien.⁴³ Die Ineinsetzung von weltlicher Obrigkeit und göttlicher Ordnung entspricht – trotz Luthers Lehre von den zwei Reichen – der gelebten Realität der Einheit von Landesherrn und Oberhaupt der Landeskirche. Kirchliche und weltliche Herrschaftsinstitutionen sind – anders als im Katholizismus – nicht zu trennen, und folglich ist jegliche Widersetzlichkeit gegen die kirchlich-weltliche Obrigkeit eine Sünde wider den Plan Gottes. Von daher ist verständlich, weshalb kirchenrechtliche Beschwerden auch dem Stadtrat vorgelegt werden, obwohl formal das Konsistorium zuständig ist, das allerdings in seiner personalen Zusammensetzung Überschneidungen mit dem Stadtrat aufweist.⁴⁴ Einige Beschwerden wie auch hier im Falle des „Präfektenstreites“ gingen bis zum Oberhaupt der lutherischen Landeskirche, dem 1697 katholisch gewordenen Kurfürsten Friedrich August I. oder – ab 1733 – dessen Sohn Friedrich August II.

IV. *Herkommen*

Die Grundlage der Geltungsansprüche Bachs im Streit mit Ernesti war vor allem das Herkommen, das Tradierte, das Gewohnte. Die Benennung des ersten Präfekten sei „ohne concurrentz des Herrn Rectoris biß anhero und vorhero von denen Cantoribus also und nicht anders gehalten worden“. Der „itzige Rector M. Johann August Ernesti“ aber achte dieses Herkommen nicht“, schrieb Bach in seiner oben zitierten Eingabe.⁴⁵ Erfolge die Präfekteneinsetzung nicht durch Bach selbst, sondern durch Ernesti, stellte dies – zumindest aus Sicht Bachs – einen ungewöhnlichen Eingriff in die hergebrachten Rechte des Amtes eines Kantors dar.

Die deutliche Bezugnahme Bachs auf das ungeschriebene Herkommen, das Gewohnte, somit seine Orientierung an der Vergangenheit, die zweifellos „einen Grundzug seines primären Selbstkonzepts“⁴⁶ markiert, lässt sich allerdings nicht so auffassen, dass Bach bereit

40 Dok. II, Nr. 107.

41 Mund, *Lebenskrisen als Raum der Freiheit*, S. 146.

42 Hierzu siehe Jin-Ah Kim, „Die Frage nach Gott: Bach und Händel im Vergleich“, in: *Musik & Ästhetik* 20/80 (2016), S. 49–63, bes. S. 55.

43 Beide Begriffe nach: Heinrich August Winkler, *Der lange Weg nach Westen*, 2 Bde., München 52002, hier Bd. 1, S. 14–16.

44 Zu den personellen Überschneidungen von Leipziger Konsistorium, Leipziger Rat, Leipziger Universität, Dresdener Appellationsgericht und Dresdener Oberkonsistorium siehe Arno Forchert, *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 119f. und S. 279, Anm. 28–30.

45 Dok. I, Nr. 31. Vgl. ähnliche Formulierung in einer in Form einer Fremdschrift überlieferten Eingabe an das Königliche Konsistorium Leipzig am 12. Februar 1737: „da doch 1) nach E. E. Rath's allhier, bey der Schule zu St. Thomæ gemachten Schul-Ordnung Cap. 14 §. 4. mir die Præfectos Chorum aus denen Schul Knaben ohne Concurrentz des Herrn Rectoris zu erwehlen zustehet, solches auch bishero so wohl von mir, als meinen antecessoribus beständig also gehalten worden.“ Dok. I, Nr. 39.

46 Mund, *Lebenskrisen als Raum der Freiheit*, S. 138.

gewesen wäre, „die ältesten Traditionen und Gesetze zu beschwören, wenn es darum ging, sich aufklärerischen Reformen [...] zu widersetzen [...]“⁴⁷, oder dass er „nicht mehr zeitgemäße soziale Denk- und Verhaltensweisen auf[griff]“⁴⁸. Vielmehr steht sie im engen Zusammenhang mit allgemeinen zeitgenössischen Wertvorstellungen und mit der Eigenart von Streitigkeiten jener Zeit: Im Rahmen von Analysen zeitgenössischer Praktiken wird ersichtlich, dass das ungeschriebene Herkommen ein zentraler Grundwert in der Gesellschaft war, obwohl die Tendenz, die jeweils einschlägigen verschriftlichten Ordnungen oder Richtlinien zu bevorzugen, durchaus zunahm. Insbesondere unter August dem Starken genoss das Herkommen – gegenläufig zur neuen Tendenz – besondere Wertschätzung. Das Herkommen bildete auf diese Weise eine jederzeit verfügbare Instanz, auf die bei jeder Gelegenheit rekurriert werden konnte. Es war sozusagen die Basis der damaligen Kultur, die charakterisierbar ist als eine „Gedächtnis-“ bzw. „Erinnerungskultur“.⁴⁹ So ist es kein Wunder, dass das Herkommen – sei es in Übereinstimmung mit schriftlich fixiert vorliegenden Ordnungsvorschriften, sei es in offenem Widerspruch zu diesen – als entscheidende Argumentations- und Entscheidungsgrundlage bei Streitfällen diente.⁵⁰

Daneben ist ein weiterer Aspekt zu berücksichtigen: Dass das Herkommen einen zentralen Orientierungspunkt in der sozialen Praxis jener Zeit darstellte, heißt in der Konsequenz, dass auch eine einmalige Abweichung davon weitreichende Folgen haben konnte, indem dadurch ein Präjudiz für künftige Fälle geschaffen wurde. Darauf spielt Bach in seiner ersten Beschwerde beim Rat der Stadt Leipzig an, indem er den die „hergebrachte Gewohnheit“ verletzenden Eingriff Ernestis keineswegs akzeptieren könne, weil er „zum präjudiz meiner succesorium“ führe. Hier waren offensichtlich auch weitere Befürchtungen Bachs begründet: „wenn hieraus noch mehrere und vielleicht irreparable Unordnungen entstünden“⁵¹; „mehrern öffentliche Ärgernisse in der Kirche [...] und andern schlimmen Folgerungen hochehrleuchtet vorzubauen“⁵²; „auch dieses von Zeit zu Zeit immer ärger werden wird“⁵³; „unmöglich etwas fruchtbares ausgerichtet werden kan“⁵⁴; „damit dieses Beginnen nicht zur Consequence reichen möge“⁵⁵ etc. Im Falle des Bruchs des Herkommens mussten diejenigen, die ein öffentliches Amt bekleideten, jeglichen Eingriff in die Amtsbefugnisse offiziell „thematisieren“. Schweigen hätte weitgehend als Zustimmung gegolten.⁵⁶ Dies erklärt die Anhäufung schriftlicher Proteste, die bei den Obrigkeiten eingereicht wurden. Je schroffer der Protest formuliert wurde, desto vorteilhafter für den Beschwerdeführer. Das war die zeit-

47 Malcolm Boyd, *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*, Stuttgart 1984, S. 215 [Originalausgabe: London und Melbourne 1983].

48 Mund, *Lebenskrisen als Raum der Freiheit*, S. 142.

49 Zur Begrifflichkeit „Gedächtnis-“ und „Erinnerungskultur“ siehe Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt am Main 1988, S. 9–19.

50 Diese Praxis des Herkommens wird durch zahlreiche Rangordnungen jener Zeit reflektiert, wie sie implizit in Stadtadressbüchern und Staatskalendern berücksichtigt werden. Siehe etwa Hartmut Zwahr, „Das deutsche Stadtadreibuch als orts- und sozialgeschichtliche Quelle“, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte* 3 (1968), S. 204–229. Vgl. Weller, *Theatrum Praecedentiae*.

51 Dok. I, Nr. 35.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Dok. I, Nr. 39.

55 Ebd.

56 Weller, *Theatrum Praecedentiae*, S. 303.

genössische soziale Logik. Von hier aus lassen sich Ernst und Heftigkeit von Bachs offiziell vorgetragenen Protesten verstehen.

Dadurch, dass Bach argumentativ nachweisen konnte, dass bereits seine Vorgänger im Amt in der Frage der Präfektenbesetzung wie er gehandelt hätten, hatte er ein gewichtiges Argument auf seiner Seite. Aber er fand beim Leipziger Rat kein Gehör. Stattdessen schickte der Rat Bach nach mehrmonatigem Schweigen eine Abschrift der „Raths Verordnung“ von 1723 zu; dadurch sollte die Sache zuungunsten Bachs endgültig erledigt werden. Wir wissen nicht genau, weshalb der Rat so spät reagierte. Und dass der Rat nichts unternahm, dem Wunsch Bachs nachzukommen, sondern ihm eine Abschrift der „Raths Verordnung“ von 1723 zugeschickt hat, die Vorschriften im Sinne Ernestis enthielt, braucht nicht zu heißen, dass der Rat voll hinter dieser neuen Verordnung stünde. Das Handeln des Rates kann im Sinne einer Vorsichtsmaßnahme verstanden werden, um den Streit zwischen den beiden hohen Würdenträgern der Thomasschule nach einer neuen, schriftlich verfassten Ordnung zu regeln. Ansonsten wäre mit Folgekonflikten zu rechnen, welche für die Stadtobrigkeit weitere Beschwerden mit sich hätten bringen können. Der Rat dürfte der Auffassung gewesen sein, die Parteinahme für die schriftlich vorliegende Regelung mache die Sache einfacher, als wenn er sich für die Beibehaltung des Herkommens ausgesprochen hätte, das eine ältere Ordnung repräsentierte. Aus Sicht Bachs aber sah der Fall anders aus und sollte weitere Konsequenzen haben. Jeder noch so minimale Eingriff in seine Amtsbefugnisse, welcher das Herkommen verletzte, so dachte Bach offenbar, beeinträchtigte seine für die Amtsführung notwendige Autorität. Er dürfte daraus den Schluss gezogen haben, dass der Vorgang langfristig Konsequenzen nicht nur für das Rangverhältnis zwischen ihm und Ernesti, sondern auch für sein Verhältnis zu seinen Schülern, in der Folge auch für die Rangverhältnisse im gesamten Lehrkörper der Schule nach sich ziehen konnte. Bach, der wie anfangs (I.) erwähnt, der neuen Entwicklung der Leipziger Schulpolitik skeptisch gegenüber stand und dementsprechend Vorbehalte gegenüber der neuen Schulordnung von 1723 hatte, lehnte die Geltung dieser „Raths Verordnung“ als Grundlage zur Lösung des anstehenden Konfliktes strikt ab und begründete seine Ablehnung damit, dass die Verordnung sowohl für die Ausübung seines Amtes als auch in der Öffentlichkeit „niemahls“ gegolten habe. Er berief sich explizit auf die alte Ordnung von 1634, gemäß der im Allgemeinen weiterhin praktiziert werde und so mit dem Herkommen übereinstimme.

Ein schriftliches, vollständig ausdifferenziertes Rechtssystem, das vorgeschrieben hätte, wie in einem solchen Streitfall zwischen Herkommen und Neuordnung zu verfahren wäre, gab es zu der Zeit offenbar nicht. Die Entscheidung wurde daher in der Regel den zuständigen lokalen Obrigkeiten überlassen. Der Streit um das Amtsrecht wurde so zwar auf dem Rechtsweg ausgetragen. Damit ist aber nicht notwendig ein ordentliches, systematisches Gerichtsverfahren verbunden. Die Probleme, die sich daraus ergeben können, sind leicht abzusehen. In diesem Zusammenhang lässt sich an zeitgenössischen Konflikten – trotz aller Unterschiedlichkeit im Einzelnen und trotz ihres nicht immer genau zu klärenden Verlaufs – etwas Typisches beobachten: Die Akteure beklagten immer wieder nachdrücklich die Folgen eines möglichen Autoritätsverlustes. Da der Konflikt in der Regel nicht schnell beigelegt werden konnte, entwickelte er eine Eigendynamik. Zusätzlich wurden die Beteiligten durch unvorhersehbare Kosten für den fortlaufenden Streit belastet. Die übergeordneten Instanzen ließen oft mit Entscheidungen auf sich warten. In dieser Wartezeit begannen die Konflikte, sich in ihrer Dimension auszuweiten und in ihrer Intensität wie Ernsthaftigkeit zu verstärken. Als Ausweg aus diesem Dilemma wandten sich die streitenden Parteien an die in der sozialen Hierarchie höherrangige Obrigkeit. Dies bot aber in der Regel ebenfalls nicht die

Gewähr für eine rasche Lösung des Konflikts. So zogen sich die Auseinandersetzungen oft über Monate oder Jahre hin.

Der „Präfektenstreit“ ist durchaus vor dem Hintergrund dieser sozialen Praxis zu sehen. Es entspricht dem typischen Verhalten bei solchen Streitfällen, dass Bach sich an die jeweils höhere Instanz wandte, wenn die zuvor angeschriebene nicht in seinem Sinne oder gar nicht reagierte: Zuerst reichte er, wie erwähnt, innerhalb von nur acht Tagen vier Eingaben beim Rat der Stadt Leipzig ein.⁵⁷ Als dieser nicht darauf reagierte, richtete er ca. drei Monate später eine weitere Eingabe an das Konsistorium,⁵⁸ wieder ein halbes Jahr später eine zweite an dieselbe Institution.⁵⁹ Damit aber nicht genug: Als auch das Konsistorium nicht erwartungsgemäß auf seine Eingaben reagierte, wandte er sich knapp zwei Monate später an den Landesherrn, den Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen.⁶⁰ Unabhängig von den Instanzen, die jeweils angerufen wurden, argumentierte Bach in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Praxis juristisch, benutzte die entsprechenden Fachtermini und verwies auf allgemeine rechtmäßige Grundsätze und deren Autorität. Auch seine Berufung auf das Herkommen als Grundlage seiner Argumentation galt im zeitgenössischen Verständnis, wie erwähnt, keineswegs als willkürlich oder etwa rückständig, sondern als anerkanntes, rechtmäßiges Argument. Im Verlauf des anderthalb Jahre andauernden Streites sah sich Bach immer mehr in seiner Autorität und Reputation verletzt. Der Kreis derer, bei denen er seine Autorität in Frage gestellt sah, erweiterte sich von seinen Schülern über seine Berufskollegen bis zu seinen Dienstherren. So erhielt der Streit seine eigene Dynamik. Und Ernsthaftigkeit und Heftigkeit des Streites steigerten sich – in merklich zunehmender emotionaler Spannung⁶¹ – kontinuierlich.

V. Ordnung

Am Beispiel des „Präfektenstreites“ können wir neben dem Aspekt der allgemeinen Orientierung am Herkommen auch Bachs Festlegung auf einen weiteren zentralen Grundwert jener Zeit erkennen, auf den er immer wieder rekurrierte, nämlich auf den Begriff der „Ordnung“. Bach definierte die Einsetzung des Präfekten als seine Amtsaufgabe und gleichermaßen als seine Amtsbefugnis, und zwar gemäß der (alten) Schulordnung und des Herkommens. Der Eingriff Ernestis in diesen Bereich verletzte aus Sicht Bachs das Herkommen, das Gewohnte; es kommt in seinem Selbstverständnis einer Störung der gesetzmäßigen, dem städtischen Gemeinwesen Leipzig übergeordneten Ordnung gleich. Und diese Störung betrifft alle dieser übergeordneten Ordnung Untergeordneten, so natürlich auch die Thomasschule, die Thomaskirche, den Thomaschor und den Kantor selbst. Auch die Musik ist unmittelbar davon betroffen. Offensichtlich in diesem Zusammenhang spricht Bach in mehreren seiner Eingaben von „Unordnung“ als Folge von Ernestis Eingriff, so etwa: „mehrere und vielleicht irreparable Unordnungen“⁶²; „Unordnung auff der Schule“⁶³; „der

57 Dok. I, Nr. 32–35.

58 Dok. I, Nr. 39.

59 Dok. I, Nr. 40.

60 Dok. I, Nr. 41.

61 Ausführlich zur zunehmenden emotionalen Spannung siehe Mund, *Lebenskrisen als Raum der Freiheit*, S. 96–99.

62 Dok. I, Nr. 35.

63 Ebd.

daher in der Music entstandenen Unordnung⁶⁴ etc. Die Schäden, die durch die Störung der Ordnung eintreten oder eintreten könnten, waren aus Sicht Bachs beträchtlich. Zuerst erläutert Bach die nicht sachgemäße Einsetzung des Schülers Krause durch Ernesti. Krause sei nicht nur musikalisch „zur Direction eines Chori Musici untüchtig“⁶⁵, „dazu nicht geschickt“⁶⁶ und insgesamt „ein untüchtiges Subjectum“⁶⁷, sondern er stehe auch „schon vorm Jahre in solchem schlechten Ruffe wegen unordentlicher LebensArt [...]“⁶⁸. Und als Folge der ordnungswidrigen Strafandrohung Ernestis ergab sich, dass „in gestriger Nachmittags Predigt zu S. Nicolai zu [s]einem grösten despect und prostitution kein einziger Schüler aus Frucht der Straffe das Absingen über sich nehmen, noch weniger die Motette dirigiren“ wollte. Bach befürchtet, dass „die Kirchen Musique in grösten Verfall kommen“ könne; „der Chorus musicus [...] verschlimmert werde“; daneben „auch das Alumneum in weniger Frist dermaßen deterioriret werden dörrfte, daß es in vielen Jahren nicht wieder in solchen Stande zu setzen, als es bißhero geweßen“⁶⁹. Weiterhin: Es entstehe „disharmonie u. Nachtheil derer Schüler“⁷⁰; „Præjudiz meiner Successorum u. Schaden des Chori Musici“⁷¹; „eine der Schule sonsten zuwachsende blame“⁷²; „die Sacra [...] gestöhret“⁷³; „öffentliche Ärgerniße in der Kirche“⁷⁴ etc.

Auf den ersten Blick erscheinen diese Argumentationen bloß als Strategien, um den Wert der eigenen Person in den unterschiedlichsten Amtsaufgaben gebührend herauszustreichen. Doch unbegründet waren die Argumente nicht. Bachs Behauptung, der nicht ordnungsgemäße Anspruch Ernestis auf die Kompetenz zur Präfekteneinsetzung führe dazu, dass die Thomasschule in Verruf gerate, und dass der Thomaschor seine Würde verliere, wird von der Tatsache her verständlich, dass die Thomasschule bereits ursprünglich eine Chorschule war und durch die Pflege ihrer musikalischen Tradition ihren hervorragenden Ruf begründet hatte.⁷⁵ Dies legt nahe, dass die Musikaufführungen des Thomaschors auf der Ebene symbolischer Kommunikation die Thomasschule repräsentierten, dass der Thomaschor mithin die Thomasschule nach außen vertrat. Indem der Thomaschor in der Kirche mit musikalischen Darbietungen auftrat, wurden Rang und Status der Thomasschule symbolisch inszeniert. Eine schlechte musikalische Darbietung hätte daher wohl nicht nur Bachs persönliche Ehre, sondern auch die der Schule geschmälert. Ebenso erklärt sich seine Argumentation, dass durch den Vorfall die „sacra gestöhret werde“⁷⁶, daraus, dass die Aufführung von Musik im Rahmen des Gottesdienstes als Teil der zeremoniellen Ordnung gesehen wurde. Jegliche Aufführung von Musik solle demnach anstreben, die zeremonielle Ordnung zum Ausdruck zu bringen und zu bestätigen. Eine nicht gelungene Aufführung von Musik störte diese Ordnung.

64 Dok. I, Nr. 41.

65 Dok. I, Nr. 33.

66 Dok. I, Nr. 34.

67 Dok. I, Nr. 39.

68 Dok. I, Nr. 34.

69 Alle Zitate: Dok. I, Nr. 33.

70 Dok. I, Nr. 32.

71 Ebd.

72 Dok. I, Nr. 34.

73 Dok. I, Nr. 33; Dok. I, Nr. 39.

74 Dok. I, Nr. 35.

75 Ausführlich zu diesem Sachverhalt: Maul, *Dero berühmter Chor*, bes. S. 5–10 und passim. Vgl. auch Maul, „Die erste ‚Cantorey‘ der Thomasschule“, S. 21f.

76 Dok. I, Nr. 33; vgl. Dok. I, Nr. 39.

Aus dem Gesagten geht hervor, welche enorme Bedeutung geradezu zwangsläufig jeder offiziellen Angelegenheit der Aufführung von Musik zugewiesen wurde: Der Musikaufführung insbesondere im Rahmen des Gottesdienstes dürfte angesichts ihrer sakralen Einbettung offenbar zusätzliche Bedeutung zugeschrieben worden sein. Sie legitimierte die Thomasschule als gottgewollte Institution, des Weiteren das Kantorat als gottgewollte Obrigkeit innerhalb der Schule. Angesichts der gewichtigen Funktion und der großen Wertigkeit von Musikaufführungen ist nicht zu verwundern, dass es immer wieder zu Konflikten um Kompetenzen in diesem Bereich kam.⁷⁷

Über die musikbezogene Ebene hinaus ließ sich der Begriff „Ordnung“ auf die Lebensart und Lebenshaltung eines Menschen beziehen. Bach behauptete etwa, dass der vom Rektor ernannte Präfekt mit Mängeln behaftet sei. Diese bezeichnen nicht nur sein „mittelmäßiges“ musikalisches Talent, sondern auch seine Lebensart bzw. Lebenshaltung, die angebliche Verschwendung und Undiszipliniertheit. Krause sei „schon vorm Jahren in solchen schlechten Ruffe wegen unordentlicher LebensArt und daher entstehenden Schulden gewesen“⁷⁸. Damit thematisierte Bach bezeichnenderweise zugleich die drei bedeutendsten sozialen Werte jener Zeit, nämlich Ordnung, Fleiß und Sparsamkeit.⁷⁹ Ferner versäumte er nicht, darauf hinzuweisen, dass Ernesti dennoch „vor ihm, Krausen, iederzeit besondere Geneigtheit spühren laßen“. Damit wurde nicht nur Krauses menschliche wie soziale Qualität in Zweifel gezogen, sondern auch die nicht ordnungsgemäße, dem eigenen sozialen Status nicht entsprechende Haltung des Rektors gegenüber Krause. Demgegenüber verwies Bach auf seine eigene menschliche bzw. soziale Qualität gegenüber seinen Vorgesetzten, indem er der Obrigkeit verdeutlichte, dass er Ernesti durchaus entgegengekommen sei. Damit wollte er demonstrieren, dass er sich dem Rektor gegenüber ordnungsgemäß – d. h. wie im Verlauf seiner Amtseinweisung vom 1. Juni 1723 besprochen⁸⁰ – verhalten habe: „habe Herrn Rectori eine Gefälligkeit erweisen wollen, und den Krausen die Præfectur in der Neüen Kirche [...] gegeben.“⁸¹ Aber Bach „habe ihm ohnmöglich die Præfectur des ersteren Chores können anvertrauen“⁸².

Wenn Zeitgenossen Bachs von Ordnung sprechen, ist stets eine von Gott geschaffene Ordnung mitgemeint.⁸³ Obwohl spätestens seit dem Ende des 17. Jahrhunderts die auf vernunftrechtlichen Grundsätzen beruhende Auffassung sich immer mehr durchsetzte, dass die hierarchische Ordnung eigentlich nur Produkt der Menschen sei, wurde die Gesellschaft als im Rahmen der von Gott geschaffenen und gewollten hierarchischen Ordnung konstituiert gesehen. Eine Missachtung der gesellschaftlichen Ordnung kam somit einem Verstoß gegen die göttliche Ordnung gleich. Vor diesem Hintergrund erschienen soziale Unterschiede unter den Menschen als selbstverständliche göttliche Differenzierungen der Ordnung. So war

77 Ein Beispiel dafür ist der Streit Bachs mit Gottlieb Gaudlitz, dem Subdiakon der Nicolaikirche, Ende der 1720er Jahre. Es handelte sich um das Recht, die Lieder auszusuchen, die vor und nach der Predigt im Vespertgottesdienst gesungen werden sollen. Nach Bach war dieses Recht Teil seiner Amtsaufgabe, Gaudlitz aber beanspruchte es für sich. Siehe Dok. I, Nr. 19.

78 Dok. I, Nr. 34.

79 Ausführlich hierzu siehe: Paul Münch (Hrsg.), *Ordnung, Fleiß und Sparsamkeit. Texte und Dokumente zur Entstehung der bürgerlichen Tugenden*, München 1984.

80 Dok. II, Nr. 147.

81 Dok. I, Nr. 34.

82 Ebd.

83 Siehe Kim, „Die Frage nach Gott“, S. 56f.

der Ordnungsbegriff mit weiteren Begriffen, welche Konnotationen sozialer Unterschiede an sich tragen, wie Rang, Präzedenz etc., untrennbar verbunden.

Den zeitgenössischen gesellschaftlichen Ordnungsvorstellungen zu Folge liegt der Gesellschaft ein weitgehend statisches, hierarchisches Ordnungsschema zugrunde, nach dem jedem Einzelnen idealiter ein fester Platz nach Maßgabe seines Standes oder seines Ranges zugewiesen war. Dass die Vorstellung einer hierarchischen sozialen Ordnung für die höfische Gesellschaft konstitutiv war, ist weithin bekannt. So hat Norbert Elias zum Beispiel den Streit um Rangordnungen in höfischen Zeremonien als ein charakteristisches Merkmal der höfischen Gesellschaft interpretiert.⁸⁴ Aber weniger bekannt war bis in die 1980er Jahre hinein die Tatsache, dass eine hierarchisch verfasste Sozialordnung auch bis weit in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts typisch für die gesellschaftlichen Verhältnisse in den frühneuzeitlichen Städten war.⁸⁵ Aufschlussreich für unsere Fragestellung ist insbesondere eine Untersuchung von Thomas Weller, in der am Beispiel der Stadt Leipzig nachgewiesen wird, dass dort der Sinn für eine solche – auf den ersten Blick durchaus „vormodern“ erscheinende – hierarchische Sozialordnung in hohem Maße ausgeprägt war.⁸⁶ Also in einer Stadt, von der man gewiss als eine der wirtschaftlich bedeutendsten Handels- und Gewerbestädte in Deutschland, und vor allem als internationale Aufmerksamkeit auf sich ziehende Messestadt eine gewisse „Modernität“ erwartet hätte, ferner auch als Universitätsstadt sowie als Verlags- und Buchhandelsmetropole eine gewisse Weltläufigkeit.

Dieses Festhalten an der gesellschaftlichen Ordnung korrespondiert mit der Tatsache, dass es keine schriftlich fixierte, allgemein verbindliche Rangordnung in systematischer Form und von gesamtgesellschaftlicher Reichweite gab, in Leipzig so wenig⁸⁷ wie offen-

84 Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main 91999, S. 120f. Vgl. Klaus Malettke / Chantal Grell (Hrsg.), *Hofgesellschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der Frühen Neuzeit (15.–18. Jh.)* (= Forschungen zur Geschichte der Neuzeit, Marburger Beiträge 1), Münster 2001; Albrecht P. Luttenberger, „Pracht und Ehre. Gesellschaftliche Repräsentation und Zeremoniell auf dem Reichstag“, in: *Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, hrsg. von Alfred Kohler und Heinrich Lutz (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 14), Wien 1987, S. 291–326; Helmut Neuhäus, „Der Streit um den richtigen Platz. Ein Beitrag zu reichsständischen Verfahrensformen in der Frühen Neuzeit“, in: *Vormoderne politische Verfahren, Zeitschrift für Historische Forschung*, Beiheft 25, hrsg. von Barbara Stollberg-Rilinger, Berlin 2001, S. 281–302.

85 Vgl. Untersuchungen über städtische Zeremonien und Rituale, etwa Ratswahlen, Herrscher-Huldigungen etc., die deutlich gemacht haben, dass die städtische Gesellschaft auf eine hierarchische Ordnungsvorstellung rekurrierte: Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, Ithaca/London 1980; Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981; die Sammelbände von Hermann Maué (Hrsg.), „Visualisierung städtischer Ordnung. Zeichen – Abzeichen – Hoheitszeichen“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1993), S. 7–254.

86 Weller, *Theatrum Praecedentiae*.

87 In Leipzig existierte bis zur Einführung der sächsischen Städteordnung im Jahre 1832 keine Ratsverfassung in systematischer Form. Zwar gab es die vermutlich 1500 auf Anregung des Landesherrn entstandene „Alte Ratsordnung“, die als das erste schriftliche Zeugnis im Sinne einer Ratsverfassung zu verstehen ist; diese aber wurde nie für die soziale Praxis relevant. Der Leipziger Rat nahm offenbar primär das Herkommen als Grundlage seiner Entscheidungen bei Streitfällen. Einzelne in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert verfasste Beschlüsse fungierten als Substitut einer Ratsverfassung. Hierzu siehe: Weller, *Theatrum Praecedentiae*, S. 68; Karl Koppmann, „Zur älteren Verfassungsgeschichte der Stadt Leipzig“, in: *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde* 24 (1903), S. 307–323.

sichtlich auch in anderen Städten,⁸⁸ im Unterschied übrigens zu den Fürstenhöfen, in denen eine Festlegung der hierarchischen Ordnung durch detaillierte Rangreglements spätestens seit dem Ende des 17. Jahrhunderts existierte.⁸⁹ Allerdings war das Festhalten der zeitgenössischen Akteure an durch Präzedenz und Rang geprägten Ordnungsvorstellungen keineswegs nur eine Fiktion, die im Widerspruch zur sozialen Wirklichkeit gestanden hätte. Es entsprach vielmehr der sozialen Praxis, dass sich die Gesellschaft als eine hierarchisch gestufte, das Ganze umfassende Einheit in vielfältigen Formen und Dimensionen präsentierte. Nahezu bei allen offiziellen zeremoniellen Akten und Ritualen, so etwa beim alljährlichen Ratswechsel, bei den aus Anlass des Herrscherwechsels stattfindenden Erbhuldigungen für den neuen Landesherrn, bei Trauer- und Begräbniszeremonien, selbst beim Gottesdienst, wurde die soziale Hierarchie in der räumlichen Anordnung der beteiligten Personen bzw. Personengruppen oder beim Auftreten, Sitzen, Gehen und in Form des Umgangs miteinander zur Schau gestellt.⁹⁰ Nicht nur bei offiziellen Zeremonien wurde die hierarchische Ordnung präsentiert, sondern auch im Alltag, durch Kleidung, Wappen oder repräsentative Luxusgüter und in den Umgangsformen gegenüber Untergebenen, Dienstherren, Fremden etc.;⁹¹ Streitigkeiten etwa betrafen Fragen, welche die sozialen Distinktionen mit sich brachten, etwa wer vor wem ging, stand oder saß, oder die Frage, wer was am Körper tragen durfte, oder wer vor wem den Hut zog etc.⁹² All das sind aus Sicht der damaligen Menschen keineswegs nur zeremonielle Äußerlichkeiten oder persönliche Eitelkeiten, sondern dabei ging es um „existentiell empfundene Kämpfe um den Platz des Einzelnen innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung“⁹³. Von daher ist es verständlich, weshalb es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu so vielen Konflikten um die Präzedenz kam, etwa um den Platz in der Prozession, um den Vorrang beim Gang zum Abendmahl oder um die Kirchenstühle, wer in welcher Reihe und vor bzw. nach wem sitzt.⁹⁴

88 Der Forschungsstand erlaubt keine umfassende Aussage. Immerhin sind folgende Untersuchungen zu Rate zu ziehen: Hans Greuner, *Rangverhältnisse im städtischen Bürgertum der Barockzeit unter besonderer Berücksichtigung der Freien Reichsstadt Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1957; Helge bei der Wieden, „Lübecker Rangverhältnisse in der Zeit zwischen dem Abschluss des Bürgerrecesses und dem Ende des heiligen Reiches“, in: *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 68 (1988), S. 159–179.

89 Weller, *Theatrum Praecedentiae*, S. 27f.

90 Dietrich W. Poeck, *Rituale der Ratswahl. Zeichen und Zeremoniell der Ratssetzung in Europa (12.–18. Jahrhundert)*, Köln 2003; André Holenstein, *Die Huldigung der Untertanen, Rechtskultur und Herrschaftsordnung (800–1800)* (= Quellen und Forschungen zur Agrargeschichte 36), Stuttgart/New York 1991.

91 Dinges, „Der Feine Unterschied“ und Zander-Seidel, „Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung“.

92 Z. B. Penelope J. Corfield, „Ehrerbietung und Dissens in der Kleidung. Wandel der Bedeutung des Hutes und des Hutziehens“, in: *Zum Wandel von Zeremoniell und Gesellschaftsritualen in der Zeit der Aufklärung*, hrsg. von Klaus Gerteis (= Aufklärung 6, Heft 2), Hamburg 1992, S. 5–19.

93 Weller, *Theatrum Praecedentiae*, S. 398.

94 Die Ordnung der Kirchenstühle in der Leipziger Nikolaikirche im Zeitraum von 1689 bis 1725 z. B. sah zu Folge einer Untersuchung der Kirchenstuhlrechnungen durch Tanya Kevorkian so aus, dass die erstrangigen Stühle, die der Kanzel am nächsten waren, fast allesamt von den „Leipziger Eliten“ belegt gewesen sind. Damit sind gemeint: Ratsherren, Kaufleute, landesherrliche Beamte, Gelehrte, Ärzte, Juristen, Schreiber und deren Familienangehörige. Die Stühle hinter der Kanzel oder in größerer Entfernung von ihr wurden von Handwerkern besetzt. Tanya Kevorkian, „Laien und die Leipziger religiöse Öffentlichkeit 1685–1725“, in: *Leipziger Kalender* (1996), S. 86–97; dies., *The Material of Faith: Religion and Society in Leipzig 1685–1725*, Baltimore 1997.

VI. Ämter und Titel

Wie die bisherigen Ausführungen belegen, hielt Bach in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Praktiken an der Vorstellung fest, dass in der Gesellschaft wie in der Welt eine hierarchisch gegliederte Ordnung existiere, in der ihm wie seinesgleichen ein eigener Platz zugewiesen sei. Gemäß seinem Selbstverständnis fügte er sich quasi naturgemäß in dieses Ordnungsgefüge. In allen seinen Bemühungen, seine Geltungsansprüche zu behaupten und zu verteidigen, ging es dem übergeordneten Sinne nach letztlich darum, den von Gott ursprünglich vorgegebenen Platz in diesem Ordnungsgefüge zu erhalten. Nicht subjektbezogene Faktoren wie Fühlen, Empfinden, die unmittelbar in der Person lokalisiert wie bei Individuen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oder späterer Zeiten, sind die Grundlage seiner Selbstkonstitution, sondern kosmologische Ordnungsvorstellungen und diesen korrelierende soziale. Auf der Basis dieser allumfassenden, vorgängigen und nicht hinterfragbaren Ordnungsvorstellung bildete Bach ein Verständnis seiner selbst und seiner Stellung in der Welt.

Von hier aus können wir einschätzen, wie wichtig für ihn das Amt war. Denn das Amt bezeichnete nicht nur einen Beruf, der mit einem gesellschaftlichen Status und einem spezifischen Tätigkeitsfeld verbunden war und finanzielle Ressourcen bot, sondern vielmehr genau das, was dem Inhaber die Erhaltung seines Platzes im göttlich legitimierten Ordnungsgefüge ermöglichte. Bach bekleidete bekanntlich in seinem Leben unterschiedliche Ämter, so zunächst das des städtischen Organisten in Arnstadt und Mühlhausen, in Weimar ab 1708 das des Hoforganisten und ab 1714 das des Konzertmeisters, sodann war er Kapellmeister am calvinistischen Hof in Köthen, bis er schließlich in die städtische Dienststellung eines Kantors der Thomasschule und eines Musikdirektors der beiden Hauptkirchen in Leipzig rückte. Damit nicht genug. Bach reichte am 27. Juli 1733 ein Gesuch beim Kurfürsten ein, ihm „ein praedicat von Dero Hoff-Capelle“ zu verleihen. Die landesherrliche Obrigkeit reagierte aber nicht sofort, sie hielt die Angelegenheit ein paar Jahre in der Schwebe. Anscheinend wurde Bachs Gesuch zuerst in Anbetracht seiner sozialen Herkunft und seiner fehlenden akademischen Bildung u. a. am Dresdener Hof mit Vorbehalt aufgenommen. Bach entstammte ja, wie erwähnt, weder der Eliteschicht noch einer alteingesessenen Leipziger Familie, er hatte nicht einmal studiert. Angesichts dieser Nachteile darf die heftige Reaktion einiger Zeitgenossen (u. a. Scheibe und Mattheson) auf die trotzdem erfolgte Verleihung des kurfürstlichen Titels, „Prædicat als Compositeur bey der Königlich HofCapelle“, am 19. November 1736⁹⁵ nicht überraschen.⁹⁶

All dies war in einer geschichtlichen Stunde möglich, in der (von der städtischen Verfassung aus gesehen) externe Rangkriterien, vor allem vom Landesherrn verliehene Titel und Ämter, gegenüber internen städtischen Titeln merklich an Bedeutung gewannen. Das Erlangen solcher Titel und Ämter bedeutete nicht nur soziales Prestige, sondern auch einen Zuwachs an sozialer Sicherheit, da jegliche von außen kommende Widerstände bzw. Übergriffe als Beleidigung der Titelgeber in ihrer Eigenschaft als Titelgewährer und -garant gedeutet werden konnten. Dem korrespondiert, dass die Zahl der kurfürstlichen Amtsträger bzw. der kurfürstlichen Bedienten, die von außerhalb kamen – trotz vieler Versuche, Ämterhäufungen zu beschränken –, im Verlauf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stets zunahm.⁹⁷ Im Zusammenhang damit steht auch die zeitgenössische Tendenz, die Verleihung

95 Dok. II, Nr. 388.

96 Vgl. Dok. II, Nr. 400 und Nr. 409.

97 Weller, *Theatrum Praecedentiae*, S. 73.

von Titeln als strategische Ressource bei Streitigkeiten nutzbar zu machen. Doch garantierte ein Titel nicht immer den angestrebten Erfolg, da der Verlauf zeitgenössischer Streitigkeiten auch von einem Komplex institutioneller und persönlicher Konstellationen abhängig war.

Es ist im Rahmen dieser sozialen Praxis zu sehen, dass Bach unmittelbar nach der Verleihung des Titels, der freilich mit keinen besonderen Verpflichtungen verbunden war, nunmehr als Angehöriger des kurfürstlichen Hofes, eine Appellation an den Kurfürsten nach Dresden mit der Bitte um Entscheidung des Streites mit Ernesti richtete. Während bis zu diesem Zeitpunkt nur der Rat und das Konsistorium in den Konflikt involviert gewesen waren, wurde nun erstmals der Landesherr in die Auseinandersetzung mit einbezogen. Allerdings erklärten sich die kurfürstlichen Behörden für nicht zuständig.⁹⁸ Wir wissen nicht, weshalb auf Bachs Bitte nicht eingegangen wurde. Und es ist auch nicht klar, ob die Verleihung des Titels durch den Kurfürsten überhaupt bei der Durchsetzung seiner Positionen geholfen hat. Ebenso entzieht sich unserer Kenntnis, wie der ganze Streit letztlich ausging. Zu beobachten ist freilich einerseits, dass sich das Verhältnis zwischen Bach und Ernesti in der Zeit nach dem „Präfektenstreit“ keineswegs verbesserte.⁹⁹ Vermutlich steht in diesem Zusammenhang das Verbot der Passionsaufführung für Karfreitag, den 27. März 1739. Auch die fünf Jahre nach dem „Präfektenstreit“ ausbrechende Auseinandersetzung um die Folgen des sogenannten „Sinnerischen Legats“ (Ernestis Freistellung von der Schulinspektion) weist in diese Richtung.¹⁰⁰ Andererseits lässt sich vermuten, dass die Verleihung des landesherrlichen Titels Bach neue Perspektiven zum Prestige- und Sicherheitsgewinn außerhalb des Einflussbereichs des Stadtrats eröffnet hat. Dies hat ganz offensichtlich dazu beigetragen, dass er in den 1740er Jahren jene in der Forschung oft thematisierte „Freiheit“ genießen und jenen Rückzug ins Private vollziehen konnte.¹⁰¹

Im Zusammenhang mit dem „Präfektenstreit“ ist auch Bachs Verhältnis zur Musik zu überdenken. Bach stand beinahe sein ganzes Leben lang in öffentlichen Diensten. Dabei war er stets für Musik, und zwar für die aufgeführte, zuständig. Sie war für ihn daher die Legitimationsgrundlage seiner Existenz in der Gesellschaft und zugleich Medium seiner Geltungsansprüche. So war sie für ihn von existentieller Bedeutung. Aus diesem Grund lässt sich verstehen, weshalb Bach so empfindlich und energisch reagierte, wenn es um innere, musikbezügliche Angelegenheiten der ihm anvertrauten Musikinstitutionen ging. Die Einsetzung eines Präfekten ist auch in diesem Kontext zu sehen. Was sich darin zeigt, ist freilich nicht nur ein Beweis seiner hohen Ansprüche an die Musikalität der Ausführenden oder seiner starken Neigung zur Musik, wie aus heutiger Sicht naheläge. Vielmehr lässt sich konstatieren, dass Bach seine sozialen Geltungsansprüche als ein für Musik zuständiger Amtsträger entwickelte, wofür sozialer Rang, Autorität, Macht ebenso bedeutsam waren wie die gesellschaftlichen Vorstellungen von Herkunft und Ordnung.

98 Dok. I, Nr. 41.

99 Siehe Maul, „Überlegungen zu Bachs Amtsverständnis“, S. 91–94.

100 Ausführlich zu den Folgen des „Sinnerischen Legats“ siehe ebd., S. 88–90.

101 Siehe z. B. Christoph Wolff, „Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik“, in: *Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, Leipzig 1981, S. 21–31, insbesondere S. 29–31. Vgl. Maul, „Überlegungen zu Bachs Amtsverständnis“, S. 87.

VII. Schlussbemerkung

Die bisherigen Ausführungen behandelten Bach als historischen Akteur im sozialen Feld anhand einer Analyse des „Präfektenstreits“. Gerade an der Art und Weise, wie Bach in dieser konflikthaften Krisensituation die sozialen Praxen zur Anwendung brachte, und wie er sich selbst als Subjekt zu der Angelegenheit verhielt oder auch wie er versuchte, seine sozialen Geltungsansprüche gegen konkurrierende Ansprüche durchzusetzen und zu verteidigen, lässt sich ablesen, für welche sozialen Praktiken, Werte und Vorstellungen er stand. Es war also nicht ein individueller, angeblich streitbarer und leicht reizbarer Charakterzug Bachs, der zum Vorgang des „Präfektenstreits“ Anlass gab. Ebenso wenig lässt sich behaupten, dass es ihm nur auf seinen hohen Anspruch an die Qualität der von ihm zu verantwortenden Musik angekommen sei, die ihn beschäftigte und für die er sich einsetzte. Vielmehr geht es ihm neben dem Musikalischen um Stellung, Macht, Rang, Ordnung, Herkommen und nicht zuletzt um sein Amt.

Damit soll Bach keineswegs als überdurchschnittlich sozial engagierter Akteur dargestellt werden. Es bleibt allerdings festzustellen, dass er auf bestimmte objektiv gegebene Bedingungen, welche die juristische, wirtschaftliche, soziale, kulturpolitische und großstädtische Verfasstheit jener Zeit vorgaben, reagierte und die mit ihnen in Verbindung stehenden sozialen Praktiken effektiv zur Anwendung zu bringen suchte. Bachs verbale Kundgebungen, die in den überlieferten, zumeist von ihm selbst verfassten Dokumenten niedergelegt sind, reflektieren diese Bedingungen. Er verstand sich als Subjekt im Gefüge eines umfassenden göttlich legitimierten Ordnungssystems und sah sich selbst einen ihm eigenen Platz darin zugewiesen. Zur Erhaltung dieses Platzes schreckte er nicht davor zurück, alle ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zu nutzen. Dies ging nicht immer auf bewusste persönliche Entscheidungen zurück. Seine diesbezüglichen Tätigkeiten erfolgten vielmehr teils routinemäßig und teils bewusst gemäß dem „sozialen Sinn“ im Handlungsfeld seiner Zeit.¹⁰²

102 Der Begriff „sozialer Sinn“ nach: Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1993.

Michaela G. Grochulski (Gelsenkirchen)

Symphonie, Symphonie-Cantate / Symphoniecantate oder größerer, ausgearbeiteter Psalm?

Überlegungen zu Form und Inhalt von Felix Mendelssohn Bartholdys *Lobgesang* op. 52, MWV A 18¹

1. Zwischen Kontextualisierung und Beethoven-Rezeption – das Dilemma des Lobgesangs

Der *Lobgesang*, der zu den wichtigsten geistlichen Vokalwerken Felix Mendelssohn Bartholdys gehört, prägt bis heute stark die Rezeption dieses Komponisten. Komponiert anlässlich der vierten Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst im Jahre 1840, wurde das Werk im Rahmen der vom 24. bis zum 26. Juni andauernden Feierlichkeiten unter der Leitung des Komponisten am zweiten Festtag in der Leipziger Thomaskirche uraufgeführt.² Es steckt seitdem in einem mehrfachen Dilemma: Zum einen durch eine Kontextualisierung bezüglich des Festanlasses, zum anderen durch die ihm von Anbeginn zugesprochene Nähe zu Beethovens *Neunter Symphonie*. Der Inhalt des Vokalteils wurde hingegen bisher nicht bedacht.

Der Festanlass war ein vordergründig säkularer mit Volksfestcharakter, der aber 1840 zugleich als Nationalfest, mehr oder weniger unterschwellig mit der Forderung nach Pressefreiheit verknüpft, begangen wurde.³ Ein Charakteristikum des Festes stellte die Lichtsymbolik dar, was unter anderem durch die Illumination der Stadt und den Festtermin am Johannistage deutlich wird, aber auch in Festreden und Musikbeiträgen. Zugleich erhielt die Säkularfeier stark religiösen Bezug; verbunden mit dem Nationalfestcharakter und der Lichtsymbolik wurde das Fest eng mit der Reformation verknüpft, Gutenberg als der Wegbereiter Luthers und der Reformation gesehen – in Analogie zu Johannes dem Täufer und Christus, wie zum Beispiel die Festrede Raymund Härtels, des Vorsitzenden des Festkomitees und zugleich Mendelssohns Verleger, zeigt: „In Wittenberg haben sie vor drei Jahrhunderten zuerst diesen Johannistag gefeiert; denn Johannes zum Gutenberg ist ein Johannes Baptista der Reformation gewesen. [...] Daher tragen wir in diesem Festzug als höchsten Ehrenschmuck das Buch der Bücher, die Heilige Schrift, die durch die Buchdruckerkunst auch in die Hand der Armen, und in hundert Zungen unter die fernsten Völker gelangt ist. Das ist unser Stolz, daß unsere zunftgemäße Kunst ein Träger, eine Wehr und Waffe des Geistes ist, und deshalb begehrt diese altberühmte Stadt, der Heerd des deutschen Buchhan-

-
- 1 Dieser Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den ich am 16.9.2016 beim XVI. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz gehalten habe.
 - 2 Der Begriff des Auftragswerks wird nicht verwendet, um den dadurch entstehenden Eindruck zu vermeiden, dass eine Gattung oder ein Thema vorgegeben waren. Soweit aus den Briefen ersichtlich, sollte es sich lediglich um ein größeres Werk handeln. Vgl. u. a. den Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seine Mutter vom 11.1.1840, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, hrsg. von Ingrid Jach und Lucian Schiwietz, Kassel u. a. 2013, S. 134f., hier S. 135 oder an den Verlag N. Simrock vom 25.2.1840, in: ebd., S. 173f., hier S. 173.
 - 3 Hans-Werner Boresch, „Der ‚alte Traum vom alten Deutschland‘. Musikfeste im 19. Jahrhundert als Nationalfeste“, in: *Mf52* (1999), S. 55–69, hier S. 66.

dels, unser Fest als ein eignes hohes Fest, als ein großes deutsches Volksfest.“⁴ Die Reformation und infolgedessen der Buchdruck werden 1840 als ein nationaler Akt der Befreiung und Erlösung bzw. Gutenberg als Erlöser interpretiert; das nationale Volksfest zu begehen, wird geradezu zur Pflicht erhoben. Bei der Festprozession wurde ein Neudruck des Neuen Testaments in der Lutherübersetzung durch die Stadt getragen, Geistliche waren vertreten, und es gab eine Feier auf dem Marktplatz sowie eine Feier in der Thomaskirche. Die Festpredigt zu Joh 1,6–8 hielt Superintendent Großmann: „Es ward ein Mensch von Gott gesandt, der hieß Johannes. Derselbe kam und zeuete von dem Licht.“⁵

Mendelssohns Werk musste also einerseits in den mehrfachen Festrahmen passen, sollte aber gleichzeitig kein Gelegenheitswerk sein: Mendelssohn wollte Neues schaffen, die Komposition musste sich für Aufführungen in anderen Kontexten eignen. An Julius Schubring schrieb er: „Ich ergreife die Gelegenheit etwas neues zu componiren aber nicht es zu der Gelegenheit zu componiren [...]“.⁶ Einen ausdrücklichen Bezug seiner Kompositionen zu Gutenberg lehnte er ab: „[...] ich glaubte damals, es handle sich um einen beliebigen kurzen Satz, der zu einem Beispiele der Notentypen dienen, und außerdem keinen nähern Zusammenhang mit Guttenberg und seiner Erfindung haben sollte, und einen solchen würde ich entweder unter meinen fertigen Sachen gefunden, oder ausdrücklich dazu componirt haben, da ich dies leicht gekonnt hätte [...]“.⁷ Der *Festgesang* für Männerchor und zwei Blech-Blasorchester, BWV D 4, den er ebenfalls zur vierten Säkularfeier komponierte, zeigt allerdings, dass er sich daran schlussendlich nicht hielt: „Gutenberg, der deutsche Mann, zündete die Fackel an.“ bzw. „Gutenberg, der grosse Mann, hat dies hehre Werk gethan.“⁸ Huldigte Mendelssohn mit dem *Festgesang* Gutenberg, so stellte er sich mit dem Lobgesang in die frömmigkeitsgeschichtliche Überlieferung der Gutenbergfeiern seit 1640 und schuf zugleich ein Gegenstück zu dem am ersten Festtag aufgeführten *Dettinger Te deum* Georg Friedrich Händels. Das den Vorreden zu Luthers Wittenberger Gesangbuch von 1524 entstammende Motto „Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst, des der sie geben und geschaffen hat.“, welches dem Erstdruck der Partitur vorangestellt ist, mag vordergründig als Beleg für die frömmigkeitsgeschichtliche Tradition und den Luther-Bezug des Gutenbergfestes angesehen werden können. Gleichwohl ist zu bedenken, dass es erst kurz vor der Drucklegung 1841 hinzugefügt wurde⁹ und für den Komponisten keinen allzu hohen Stellenwert hatte: „Oder soll auf den Umschlag gar kein Titel kommen? Ich weiß sonst eigentlich keinen andern Rath, als den Spruch ganz wegzulassen, was am Ende auch kein Unglück wäre.“¹⁰ Wenn das Motto gedruckt würde, legte Mendelssohn Wert auf eine wortgetreue Wiedergabe; allerdings zeigt seine Textungenauigkeiten enthal-

4 Emil Kade, *Die vierte Säkularfeier der Buchdruckerkunst zu Leipzig am 24. 25. 26. Juni 1840. Eine Denkschrift im Auftrage des Comité zur Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst*, Leipzig 1841, S. 39f.

5 Vgl. ebd., bes. S. 34–37.

6 Vgl. dazu den Brief an Julius Schubring vom 25.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 172f., hier S. 173.

7 Vgl. den Brief an Paul von Falkenstein vom 10.3.1840, in: ebd., S. 185.

8 Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Festgesang für Männerchor und Orchester* (= Mendelssohns Werke, 15, 120), hrsg. von Julius Rietz, Leipzig 1874–77, S. 6f.

9 Die Anweisung an den Verleger erging am 10.5.1841 (vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, hrsg. von Susanne Tomkovič, Christoph Koop, Sebastian Schmideler, Kassel u. a. 2013, S. 97f., hier S. 98), vorher findet sich kein Hinweis in den Korrespondenzen auf ein Motto.

10 Brief Mendelssohns an Hermann Härtel vom 25.5.1841, in: ebd., S. 105.

tende Anweisung an den Verleger sowie die Unkenntnis, wo genau das Zitat zu finden ist,¹¹ dass es wohl eher als „geflügeltes Wort“ bekannt war und weniger der profunden Bibel- oder Lutherkenntnis entsprach.¹²

Über den *Lobgesang* ist bis in das 21. Jahrhundert hinein sehr viel geschrieben worden. Bereits 1930 merkt Rudolf Werner in seiner Dissertation an, dass keines der geistlichen Werke Mendelssohns so intensiv und zugleich so widersprüchlich betrachtet wurde wie dieses.¹³ Die Auseinandersetzung mit dem Werk erfolgt bis heute in erster Linie vor dem Hintergrund der Gattung Symphonie: Der *Lobgesang* sprengt einerseits die traditionellen Gattungsvorstellungen,¹⁴ weckte aber zugleich bereits bei den Zeitgenossen des Komponisten durch die Kombination eines Instrumental- und eines Vokalteils Assoziationen an Beethovens *Neunte Symphonie* und rief dadurch unterschiedlichste Bewertungen hervor.¹⁵ Dazu, dass in der Auseinandersetzung die Form so stark im Zentrum steht, trägt allerdings Mendelssohn auch durch seine Bezeichnung „Symphonie-Cantate“ in der Titelei des im Juli/November 1841 erschienenen Erstdrucks¹⁶ maßgeblich bei. Auf dem Programmblatt zur Uraufführung hingegen steht kein Gattungshinweis, sondern lediglich der Titel.

Die wegweisende Rezension schrieb Robert Schumann über die Uraufführung: „Die aufgeführten Musikwerke waren [...] ‚ein Lobgesang‘ von Mendelssohn. [...] Der Komponist, der seine Werke immer so treffend zu bezeichnen weiß, hat sie selbst ‚Lobgesang‘ genannt. Dem eigentlichen Gesange gingen aber drei symphonistische Orchestersätze voraus, so daß die Form der 9ten Beethovenschen Symphonie zu vergleichen ist, bis auf den hervorzuhebenden Unterschied, der im Symphonistischen noch nicht versucht ist, daß sich die drei Orchestersätze ohne Pausen an einander schließen. Die Form des Ganzen konnte für

11 Vgl. den Brief Mendelssohns an den Verlag vom 10.5.1841, in: ebd., S. 97f., hier S. 98: „Auf dem Titel selbst hätte ich gern mit kleiner Schrift als Motto die Stelle aus Luthers Vorreden zu seinen geistlichen Liedern: Motto: ‚Sondern ich möcht‘ alle Künste, sonderlich die Musika gern sehen im Dienst deß der sie geben und geschaffen hat.‘ M. Luther Ich habe grade kein Exemplar davon hier, bitte Sie also die Stelle (in der 1^{sten} oder 2^{ten} Vorrede meine ich) nachzuschlagen [...]“

12 Unklar ist, weshalb der Komponist das Motto hinzufügte. Denkbar ist, dass es mit den Berufungsverhandlungen für die Stelle als Königlich Preußischer Kapellmeister zu tun gehabt haben könnte, die zu jenem Zeitpunkt geführt wurden.

13 Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, o. O. 1930, S. 89.

14 Friedhelm Krummacher sprach 1978 in seiner Habilitationsschrift davon, dass der *Lobgesang* nur partiell zu den symphonischen Werken gerechnet werden könne. Vgl. Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978, S. 36.

15 Jedoch gab es auch vor Beethoven bereits Komponisten, die Instrumental- und Vokalmusik miteinander verbanden. Zu denken ist hierbei etwa an Peter von Winters *Schlachtsymphonie* c-Moll für großes Orchester und Chor oder Pavel Lambert Mašeks 1813 in Wien uraufgeführte Kantate *Die Schlacht bei Leipzig*. Hartmut Grimm unterstellt in Folge von um 1813 herum entstandenen Schlachtmusiken, dass „[d]ie zentralen musikalischen Ausdruckscharaktere dieser Schlacht- und Siegesmusiken [...] nun zweifellos auch konstitutiv [sind] für die Programmatik von Mendelssohns Lobgesang [...]“ (Hartmut Grimm, „Lob-, Fest- und Triumphgesang im Geiste altjüdischer Tradition und Luthers – Zum Lobgesang von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *JbPrKu 2010*, hrsg. von Simone Hohmaier, Mainz 2010, S. 279–299, hier S. 295, Wiederabdruck unter: „Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der Heiligen Schrift op. 52, MWV A 18“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Matthias Geuting, Laaber 2016, S. 130–149, hier S. 143, vgl. auch S. 142f. die Aussagen zur Schlachtmusik.) Die Zuschreibung von Kampfmetaphorik im *Lobgesang* entbehrt allerdings der Grundlage.

16 Vgl. *Hofmeister Monatsberichte online*: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=1000001&bd=0001841&teil=0203&seite=00000169&zoom=1>> (18.11.2016).

diesen Zweck nicht glücklicher gefunden werden, wenn wir auch zweifeln, ob es ursprünglich so gedacht ist, und beinahe überzeugt sind, daß jene Orchestersätze, schon vor einiger Zeit geschrieben, Theile einer wirklichen Symphonie waren, der er den Lobgesang, der mir durchaus neu scheint, für den besonderen Zweck der Aufführung jetzt anschloß. [...] Vermuthen wir anders richtig, daß die Symphoniesätze früher unabhängig von dem Lobgesang bestanden, so möchten wir beide Werke auch lieber in getrennter Weise veröffentlicht sehen, zum offenbaren Vortheil beider Parteien des Werkes. [...] Wie nun die drei Sätze, von einem Finale beschlossen, eine vollständige Symphonie für das Concert abgeben würden, so steht auch der Lobgesang an sich als einzelnes Werk da [...].“¹⁷

Mit dieser sehr kritischen Einschätzung, veröffentlicht wenige Tage nach der Uraufführung, legte Robert Schumann den Grundstein für eine bis heute andauernde Diskussion um drei wesentliche Aspekte: den Zusammenhang mit Beethovens *Neunter Symphonie*, die Idee einer möglichen und bis in die Gegenwart nicht eindeutig nachweisbaren Zusammensetzung einer früheren Mendelssohn-Symphonie in B-Dur¹⁸ mit dem Vokalteil sowie die Empfehlung der Trennung beider Teile, zwischen welchen er keinen Zusammenhang erkennt und deren Verbindung er als Minderung beider ansieht. Mendelssohn hingegen wünschte keine Trennung beider Teile, wenngleich er von Königin Elisabeth von Preußen um ein Klavierarrangement des Instrumentaltheils zu zwei Händen gebeten worden war und dem nachkam: „D. h. ein *separates* Erscheinen der 3 Sätze ohne die Vocalstücke würde ich allerdings *nicht* wünschen [...]“, schrieb er an seinen Verleger.¹⁹ Für Schumann steht stattdessen der Zyklusgedanke im Vordergrund – verbunden mit dem indirekt geäußerten Wunsch eines symphonischen Finalsatzes –, da er die Attacca-Übergänge im Instrumentalteil eigens als neuartig hervorhebt.

Mendelssohn kannte Beethovens *Neunte Symphonie* gut: Unter der Leitung von Carl Loewe hatte er sie im Orchester im Winter 1826/27 in Stettin gespielt; zudem spielte er sie am Klavier²⁰ und hatte sie unter anderem auch im Leipziger Gewandhaus 1836 und 1837 dirigiert.²¹ Dennoch bereitete das Werk Mendelssohn in der Auseinandersetzung Schwierigkeiten: „Die Instrumentalsätze gehören zum Größten, was ich in der Kunst kenne; von da an, wo die Stimmen eintreten, verstehe auch ich es nicht, d. h. ich finde nur Einzelnes vollkommen, und wenn das bei solch einem Meister der Fall ist, so liegt die Schuld wahrscheinlich an uns. Oder der Ausführung.“²²

In den letzten Jahren ist in der Forschung eine Tendenz sichtbar, Mendelssohn trotz seiner intensiven Kenntnisse von Beethovens *Neunter* Eigenständigkeit zuzuschreiben; das bedeutet aber auch, dass das Beethoven'sche Werk durchaus Referenz-Werk bleibt. Betrachtet

17 Robert Schumann, „Gutenbergfest in Leipzig“, in: *NZfM* 13 (1840), Nr. 2, 4.7.1840, S. 7f.

18 Gemeint ist das Fragment MWV N 17. Vgl. die Erläuterungen bei Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Studien-Ausgabe*, Wiesbaden u. a. 2009, S. 226.

19 Brief Mendelssohns vom 24.8.1841 an den Verlag Breitkopf & Härtel, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 176. Kursivsetzung im Original.

20 Vgl. Wulf Konold, „Mendelssohn und der späte Beethoven“, in: *Münchener Beethoven-Studien*, hrsg. von Johannes Fischer, München / Salzburg 1992, S. 183–191, hier S. 184.

21 Vgl. Alfred Dörfel, *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig*, o. O. 1881, S. 5.

22 Brief Mendelssohns an Johann Gustav Droysen vom 14.12.1837, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, hrsg. von Uta Wald, Kassel u. a. 2012, S. 427–430, hier S. 429.

Reinhard Kapp den *Lobgesang* als Sinfonie²³ und Wolfram Steinbeck diesen vor dem Hintergrund der Vokalsymphonie²⁴, so sieht Jin-Ah Kim in ihm „den Versuch [...], das ausgedehnte Finale (bestehend aus Chören, Choralen, Arien, Ensembles und Rezitativen) den ersten drei ineinander übergehenden Sätzen gegenüberzustellen.“ Sie geht von einer „Zweitelligkeit im Zyklus“ aus, bei welcher beide Teile gleich gewichtig sind und sieht Mendelssohn als einen unter vielen Komponisten jener Zeit, welcher mit der symphonischen Form experimentiert.²⁵ Jüngst warnte Manuel Gervink in seiner *Geschichte der Symphonie* vor der Zuschreibung der Beethoven-Nachfolge: „Dennoch wäre nichts falscher, als den Lobgesang hinsichtlich einer Wiederaufnahme von Kompositionsprinzipien bzw. Werkästhetik von Beethovens *Neunter* zu interpretieren. [...] Im Lobgesang ist es das Ineinanderwirken von symphonischen Instrumentalsätzen und einem vokalen Finale zu einem Werkganzen, das die Einheit in der Vielfalt der Konzeption ausmacht. So konstituiert sich das Finale dadurch, dass es an die vorangegangenen Sätze anschließt, mit denen es thematisch verbunden ist; dabei setzt es sich aber gleichzeitig aus vielfältigen Vokalformen zusammen, deren Integration zum Satzganzen eine Neuschöpfung Mendelssohns bedeutet.“²⁶ Damit distanzieren sich Gervink von der eindeutigen Zuschreibung zu Beethovens *Neunter* als Muster für Mendelssohn, verbleibt aber gleichwohl in der Tradition der Gattung Symphonie. Gervink betont die insbesondere durch die Überarbeitung erreichte Einheit zwischen Instrumental- und Vokalteil, wenn er vom „Werkganzen“ spricht. Dennoch bleibt zu überdenken, ob die Bezeichnung „vokales Finale“ nicht unweigerlich in die Spur des Beethoven-Vergleichs führt und ob nicht auch die Proportion der beiden Teile in der Druckfassung den vokalen Finalgedanken in Frage stellt: drei symphonische Sätze im Umfang von 672 Takten stehen zehn (finalen?) Vokalsätzen von 1.118 Takten gegenüber.²⁷

Daher unternimmt dieser Beitrag den Versuch, den *Lobgesang* nicht vom Finalcharakter her, sondern als Ganzes zu betrachten und sich vom Referenz-Werk *Neunte Symphonie* zu lösen. Ausgehend von einem Einblick in die Entwicklung von Mendelssohns Form- und Inhalts-Vorstellungen anhand einiger Briefzeugnisse soll der Inhalt des Werkes auf Basis eines Textvergleichs von Uraufführungs- und Druckversion in den Blick genommen und auf mögliche Konsequenzen für die Form hinterfragt werden. Die Auseinandersetzung mit dem Inhalt ermöglicht zudem Erkenntnisse zum Einfluss Julius Schubrings und Rückschlüsse auf Mendelssohns Aussagen im Rahmen der Revisionsgeschichte.

23 Reinhard Kapp, „Lobgesang“, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt und Wilhelm Seidel, Laaber 1990, S. 239–249, bes. S. 240: „Die sich anschließende Kantate wiederum nimmt allein schon durch eine so gewichtige Vorbereitung sinfonische Züge an.“ Den drei symphonischen Sätzen weist Kapp den Begriff der Sinfonia zu (ebd., S. 239f.).

24 Wolfram Steinbeck, „Die Idee der Vokalsymphonie. Zu Mendelssohns ‚Lobgesang‘“, in: *AfMw* 52 (1996), S. 222–233.

25 Jin-Ah Kim, „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit – Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit. Zum symphonischen Komponieren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Musik & Ästhetik* 14/54 (2010), S. 38–51, hier S. 41.

26 Manuel Gervink, *Geschichte der Symphonie. Eine Einführung*, Laaber 2016, S. 90f.

27 Für die Uraufführung bzw. für die englische Erstaufführung in Birmingham verhielten sich die Proportionen von Instrumental- und Vokalteil hingegen anders. Sie lagen laut Silke Gömann bei 947 Takten des Instrumentalteils zu 970 Takten des Vokalteils. Für die Endversion benennt sie für den Vokalteil lediglich 1018 Takte. Vgl. Silke Gömann, *Die Orchestersinfonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Studien zum gegenwärtigen Fachdiskurs*, Onlinedissertation, Bonn 1999, S. 190, <URN: nbn:de:hbz:5-02132>.

2. Mendelssohns Johannes-Projekt und dessen Bezüge zum Lobgesang

Bevor sich die Idee des *Lobgesangs* herauskristallisierte, war Mendelssohn mit dem Dessauer Pfarrer Julius Schubring für das Buchdruckerfest über den Stoff Johannes des Täufers im Gespräch. Eine „Schlüsselrolle“ in der zugehörigen Korrespondenz nimmt dabei ein Brief Schubrings an Mendelssohn vom 19./21. Februar 1840 ein.

Aus der Korrespondenz lässt sich schließen, dass die Idee zur Johannes-Thematik von Mendelssohn ausgegangen sein dürfte. Schubring antwortet Mendelssohn: „Was nun Euer Johannisfest betrifft, so gefällt mir die Johannes-Idee, die ich auch schon vor Deinem Briefe aufgefaßt, sehr gut. Aber ich glaube, wenn man diesen Stoff nicht allzugroß auffaßt – etwa eine tüchtige Cantate –, daß es dann 1. in sich selbst passend, 2. einem solchen Feste angemessen, 3. auch bis dahin fertig werden könnte. Denn etwas Ganzes mußt Du dann doch wohl zu Tage fördern.“²⁸ Bemerkenswert ist daran mehreres: Erstens spricht Schubring von „Euer Johannisfest“ und nicht vom Buchdruckerfest o. ä. Das zeigt, wie sehr der Festzeitpunkt anstelle des Anlasses die Überlegungen bestimmt; es steht das christliche Fest im Vordergrund, das allerdings auch auf Gutenbergs Vornamen bezogen wurde. Zweitens kombinieren Mendelssohn wie auch Schubring mit dem Termin die Johannes-Idee problemlos, obgleich Schubring, ebenso wie Mendelssohn, ansonsten Anlass und Werk bzw. Profanes und Sakrales getrennt wissen wollte: „[...] es ist der Würde der christlichen Kirche angemessen, daß solche Werke aus ihr selbständig hervorgehen, und daß sie nicht bei der Gelegenheit eines ganz anderen Festes auftauchen, – aber Johannes, der paßt.“²⁹ Drittens schlägt Schubring eine Kantate vor und begründet das mit der Angemessenheit des Themas in Bezug auf den religiösen Zeitpunkt sowie auf den offiziellen Festanlass und zugleich mit dem Zeitmanagement Mendelssohns. Die Idee zur Form einer Kantate wird also bereits in diesem Brief dargelegt und geht von Schubring aus; Mendelssohn greift sie offenbar später wieder auf und übernimmt sie schlussendlich für die Drucklegung, nach Anregung durch Carl Klingemann³⁰, im Untertitel.

Auch die Idee, Festbezüge durch die Licht-Finsternis-Thematik herzustellen, geht daraus hervor: „Nebenbei könnten, nicht bloß weil Gutenberg auch Johannes heißt, sondern weil seine Sache doch auch aufs ‚Lichtwerden‘ hinzielt, hier und da, besonders auch am letzten Schluß einige Andeutungen vorkommen, die man an dem bestimmten Tage versteht, (wenn sie auch leise sind und nach dem Tage ganz vergessen werden) und die gewiß ihre Wirkung nicht verfehlen würden.“³¹ Trotz aller intendierten Kontext-Ungebundenheit argumentiert Schubring sehr rezipientenorientiert, indem er für Bezüge zwischen Fest und Werk plädiert³² und die Wirkung auf die Festgemeinde bedenkt. Wie nicht allein die Rezension Schumanns³³

28 Brief Julius Schubrings an Mendelssohn vom 19.2.1840, in: Julius Schubring (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, Nachdruck der Ausgabe von 1892, Walluf 1973, S. 155–158, hier S. 157.

29 Ebd., S. 157.

30 Vgl. den Brief Mendelssohns an Carl Klingemann vom 18.11.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 338–340, hier S. 339: „Du hast übrigens mit Deinem vortrefflich gefundenen Titel viel zu verantworten; denn nicht allein schick ich das Stück nun als Symphoniecantate in die Welt [...]“

31 Brief Julius Schubrings an Mendelssohn vom 19.2.1840, in: Schubring, *Briefwechsel*, S. 158.

32 Durch die in der Festpredigt enthaltene Formulierung „Waffen der Finsterniß“ (vgl. Kade, *Die vierte Säcularfeier*, S. 35) ergab sich ein weiterer Bezug, der vermutlich jedoch zu diesem frühen Zeitpunkt in der Form nicht absehbar war. Allerdings ist daraus eine gewisse allgemeinverbindliche Festsymbolik ersichtlich.

33 Vgl. *NZfM* 13 (1840), Nr. 2, 4.7.1840, S. 7f.

zeigt, behielt er recht. Der Chor „Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbeigekommen“ (Nr. 7) wurde seitdem bis heute in Berichten über *Lobgesang*-Aufführungen häufig als das Werkzentrum gesehen. Auch Fanny Hensel, sonst enge fachliche Gesprächspartnerin ihres Bruders, beim *Lobgesang* allerdings nicht weiter involviert, an ihrer Stelle Bruder Paul, war von dem „große[n] d dur Lichtchor“, wie sie ihn nannte, besonders angetan und hob ihn als einziges hervor.³⁴ Jedoch war gerade dieser Chor gar nicht eigens für den *Lobgesang* gedacht. Er sollte im Oratorium *Paulus* vier Jahre zuvor Verwendung finden, war dann aber noch in einer späten Überarbeitungsphase vor der Uraufführung ausgeschieden.³⁵ Mendelssohn griff also auch diesen Hinweis des Freundes auf, wenngleich bei geändertem Projektthema. Schubrings Ansicht, dass sich Choräle von selbst verbieten würden,³⁶ folgte Mendelssohn allerdings bekanntlich nicht.

Besonders aufschlussreich ist der Brief für den Inhalt des *Lobgesangs*. Für das Johannes-Oratorium hat Mendelssohn offenbar Lk 1 nicht in Erwägung gezogen, Schubring hingegen schon: „Soll denn, wie Du vorläufig andeutest, Luc. 1 ganz übergangen werden? Ich glaube, wir dürfen die Bußpredigt nicht zu lang ausspinnen, sonst gefällt's den lebenslustigen Leipziger Festmachern nicht; auch der 2. Theil muß manches Betrübte in sich enthalten. Da wäre die Engelsingeschichte aus Lukas 1 schon ein etwas hellerer Schimmer. Hierbei können dann die Weissagungen des Propheten mit eingeschlossen werden (Maleachi 4,5, Jes. 40,3 u. dergl.) und der Schluß des ersten Theils wäre Luc 1, 68. – Dann käme der 2. und 3. Theil. Es sind nur kurze Theile und brauchen nur kurze Pausen.“³⁷ Schubring empfiehlt mit dem 1. Kapitel des Lukas-Evangeliums das Kapitel der Ankündigung, der Empfängnis und der Geburt Johannes des Täuflers. Es endet mit dem Lobgesang des Zacharias, dem Vater Johannes des Täuflers – eine Stelle, die Mendelssohn besonders zusagte. Schubring hat bereits hier schon vergleichsweise konkrete Vorstellungen von der Geschichte, die erzählt werden soll. Wenngleich Mendelssohn am Ende zwar kein Johannes-Oratorium schreibt, so zeigen sich doch eindeutige Spuren aus diesen Anregungen im *Lobgesang*. Dies betrifft beispielsweise den Lobgesang des Zacharias (Lk 1,68–79), den Mendelssohn für die Johannes-Thematik als „prächtige[s] Motiv“ bezeichnete.³⁸ Die Verse 71f., 74, 78f. finden sich dem Inhalt nach, jedoch zumeist auf der Textbasis der Psalmen, im Vokalteil des *Lobgesangs* wieder: Die Verse 71 und 74 entsprechen demnach dem Tenorrezitativ Nr. 3 bzw. dem Duett Nr. 9, Vers 72 findet sich durch die Idee der Barmherzigkeit in den Nummern 4 und 5 wieder und Vers 78f. zeigt Parallelen zu den Nummern 5 und 6, die Idee der Offenbarungsszene ist hier bereits zu erkennen.

34 Vgl. Tagebuch-Eintrag vom 15.9.1840, in: Fanny Hensel, *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Wiesbaden u. a. 2002, S. 195f., hier S. 196: „Der große d dur Lichtchor ist herrlich, und die Art, wie das Ganze zusammengesetzt ist, ganz wunderschön, originell und tief.“

35 Vgl. Martin Albrecht-Hohmaier, *Mendelssohns Paulus. Philologisch-analytische Studien*, Berlin 2004, S. 337 bzw. S. 374. Der Chor findet sich erst in einer sehr späten Stufe der Libretto-Entwicklung und war ursprünglich für Nr. 21, also gegen Ende des 1. Teils, vorgesehen. In der nächsten Überarbeitungsphase sollte er den zweiten Teil eröffnen, wurde dann aber durch „Der Erdkreis ist nun des Herrn“ ersetzt. Vgl. ebd., S. 375.

36 Fortsetzung des Briefes Schubrings an Mendelssohn vom 21.2.1840, in: Schubring, *Briefwechsel*, S. 158–160, hier S. 158.

37 Briefteil vom 19.2.1840, in: ebd., S. 157f.

38 Brief Mendelssohns an Julius Schubring vom 26.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 176.

Das in Mal 4,5³⁹ enthaltene Motiv der Apokalypse übernimmt Mendelssohn für den *Lobgesang* nicht, allerdings den damit in Verbindung stehenden Gedanken des Jüngsten Gerichts, welcher in der Uraufführungs- und Druckversion unterschiedlich einbezogen ist. Ob das die Vorschläge Mal 4,5 und Jes 40,3 verbindende Motiv des Wegbereiters als Idee im *Lobgesang* Eingang gefunden hat, lässt sich nicht eindeutig feststellen: Auf Mal nimmt Mendelssohn keinen Bezug. Jes 40,3 findet eine Entsprechung hingegen in Lk 3,4–6, welche sich auf Johannes den Täufer bezieht, bzw. in Joh 1,23: „Er sprach: ‚Ich bin eine Stimme eines Predigers in der Wüste: Ebnet den Weg des Herrn!‘, wie der Prophet Jesaja gesagt hat.“⁴⁰ Die konkreten Textstellen zitiert Mendelssohn nicht, sondern wählt für das nach der Uraufführung hinzugefügte Hüter-Rezitativ ein anderes Jesaja-Zitat: Jes 21,11f., welches er in zwei Zitate aus Paulus-Briefen einbettet.⁴¹ Ob der Hüter als Wegbereiter gesehen und damit auf die Anregung Schubrings zurückgeführt werden kann, hängt letztlich vom Rezipienten und seiner Interpretation ab. Damit ist auch die Frage verbunden, ob auf Umwegen über Jes 40,3 und die nicht im Brief thematisierte Parallelstelle aus Lk 3,4–6 das Sujet ‚Johannes der Täufer‘ indirekt erhalten geblieben ist. Theologisch ist Nummer 6 des *Lobgesangs* nicht eindeutig. Zudem widersprechen sich sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte bei einer Interpretation auf Johannes den Täufer hin: Zwar stellen die synoptischen Evangelien von Matthäus, Markus und Lukas Johannes den Täufer als Propheten dar, was formal einer Analogie zu dem von Mendelssohn herangezogenen Jesaja-Zitat entsprechen würde, zumal die Szene bei Mendelssohn wie auch in der Bibel den Übergang vom Alten zum Neuen Testament markiert. Gleichwohl entspricht sie inhaltlich jedoch eher der Darstellung im Johannes-Evangelium, welches Johannes den Täufer als Zeugen vom Licht zeigt; hier ergibt sich in der Idee eine Parallele zum Festanlass und zur Festpredigt des Superintendenten Großmann.⁴² Form und Inhalt stimmen bei Mendelssohn also nicht überein. Hinzu kommt, dass, wollte man eine möglichst umfassende Analogie herstellen, Textstellen aus dem Markus- (Mk 1,11; 11,32b) und Lukas-Evangelium (Lk 7,19–22) herangezogen und mit dem Johannes-Evangelium kombiniert werden müssten – keine von ihnen wird von Schubring erwähnt. Aufgrund all dieser Unwägbarkeiten lässt sich der Einfluss Schubrings in Bezug auf diese Textvorschläge nicht klären, wenngleich nicht auszuschließen ist, dass Johannes der Täufer als Idee im Hintergrund erhalten geblieben sein kann.

Die Anregung, den ersten Teil mit Lk 1,68 zu beschließen, übernimmt Mendelssohn, zwar nicht durch Parallelstellen konkret im Text, aber als Grundidee des Werks: „Gelobt sei der Herr, der Gott Israels! Denn er hat besucht und erlöst sein Volk.“ Man könnte in ihm die Zusammenfassung der Uraufführungsversion sehen.⁴³

Die weiteren Textvorschläge beziehen sich auf die Psalmen: „Was die ‚Erde‘ betrifft, so könnte mit der Herrlichkeit der Schöpfung angefangen werden. Ps 19, Ps. 104 (V. 24) und dergleichen; dann die Sünde eintreten und als Störung einiger glücklicher Verhältnisse behandelt werden –; dann die Erlösung durch Christum, Beseligung auf Erden; schliesse mit

39 Diese Textstelle entspricht in der gegenwärtigen Version der Lutherbibel und in der Einheitsübersetzung Mal 3,23. In der Vulgata und einigen frühen Versionen der Lutherbibel ist sie als Mal 4,5 ausgewiesen.

40 *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen*, hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft, Stuttgart 1985. Auf diese Ausgabe beziehen sich auch die weiteren Bibelzitate dieses Beitrags.

41 Vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt 4 dieses Aufsatzes.

42 Vgl. Abschnitt 1 dieses Aufsatzes.

43 Vgl. dazu auch Abschnitt 4.

einem Aufruf zum Glauben und Warnung vor der Hölle.⁴⁴ Auch hier gibt es mehr oder weniger Parallelen zum späteren Werk. Psalm 104 als ganzer ist ein Lob auf den Schöpfergott, findet sich aber nicht durch enge Textanlehnung bei Mendelssohn wieder, auch nicht der angegebene Vers 24. Dennoch bleibt zumindest zu konstatieren, dass Mendelssohn im *Lobgesang* am Schluss der zweiten Choralstrophe einen Bezug zum Schöpfergott herstellt: „Lob dem dreieinigen Gott, der Nacht und Dunkel schied von Licht und Morgenrot [...]“.⁴⁵ Der Gedanke, die Sünde „als Störung [...] glücklicher Verhältnisse“, also des Paradieses, zu sehen, welcher die Erlösung folgt, ist ur-christliche Interpretation von (Erb-)Sünde und Hoffnung. Gleichwohl kann man festhalten, dass diese Vorschläge, ebenso wie der Aufruf zum Glauben und die Warnung vor der Hölle, in Mendelssohns späterer Komposition als Idee auf eigene Art enthalten sind.⁴⁶

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Schubring ihm in einem weiteren Brief⁴⁷ u. a. Ps 68,33–36 vorschlug, der Mendelssohn besonders zusagte:⁴⁸ „³³Ihr Königreiche auf Erden, singet Gott, lobsinget dem Herrn! Sela. ³⁴Er fährt einher durch die Himmel, die von Anbeginn sind. Siehe, er lässt seine Stimme erschallen, eine gewaltige Stimme. ³⁵Gebt Gott die Macht! Seine Herrlichkeit ist über Israel und seine Macht in den Wolken. ³⁶Wundersam ist Gott in seinem Heiligtum; er ist Israels Gott. Er wird dem Volke Macht und Kraft geben. Gelobt sei Gott!“ Hier ergeben sich ebenfalls ohne zu zitieren von der Idee her Bezüge zum späteren Werk. Der Bezug besteht nicht allein im Aufruf zum Lobgesang aller („Ihr Königreiche“) – im *Lobgesang* später der Gedanke des Einleitungschores Nr. 2 –, sondern auch im Hinblick auf Zeit und Ewigkeit-Gedanken; im Hinblick auf Offenbarung durch das Erschallen der Stimme – in der Überarbeitung besonders im Hüter-Rezitativ ausgedrückt, wenngleich dort leise und nicht gewaltig wie in Vers 34; und im Hinblick auf die Anerkennung der Allmacht Gottes („Gebt Gott die Macht!“), was nicht zuletzt an den Schlusschor erinnert. Trotz dieser Bezüge gibt es aber auch einen bedeutenden inhaltlichen Unterschied: Hier wird explizit der Bund Gottes mit Israel genannt, Mendelssohn vermied diesen deutlichen Bezug und arbeitete in der Revision eher den Neuen Bund heraus.

Aus all dem wird deutlich, dass Mendelssohn zwar das ursprünglich geplante Projekt einer Hymne zu Johannes dem Täufer als Protagonisten⁴⁹ aufgegeben hat, jedoch nicht die dahinterstehenden Ideen. Das Projekt und die schlussendliche Komposition weisen deutliche Bezüge zueinander auf. Diese betreffen Form, Symbolik und Inhalt, letzteres zum Teil

44 Briefteil vom 21.2.1840, in: Schubring, *Briefwechsel*, S. 158f.

45 Anmerkungen zur Textänderung finden sich in Abschnitt 4 dieses Aufsatzes.

46 Weitere Ausführungen ebd.

47 Der Brief, der aus Mendelssohns Antwort vom 26.2.1840 hervorgeht, ist unbekannt. Der *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library Oxford*, Bd. 1, hrsg. von Margaret Crum (= Musikbibliographische Arbeiten 7), Tutzing 1980, S. 88, weist keinen Brief Schubrings an Mendelssohn zwischen dem 21. und 26.2.1840 aus.

48 Brief an Julius Schubring vom 26.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 176: „Du hast mir dabei wieder prächtiges Material gegeben. Namentlich gefällt mir Ps. 68,33–36 zum Anfang über die Maaßen [...]“

49 Vgl. den Brief Mendelssohns an Schubring vom 25.2.1840, in: ebd., S. 172f., hier S. 172: „[...] da ich mir nicht den Zuschnitt eines kleinen Oratoriums, sondern den einer recht großen, schwungvollen Hymne auf den Vorausverkündiger, sein Leiden und Tod, und die Erfüllung, wünsche.“ Aus diesem Brief gehen auch musikalisch-konzeptionelle Ähnlichkeiten zwischen Johannes-Projekt und *Lobgesang* hervor, die allerdings hier nicht weiter thematisiert werden sollen. Das betrifft die möglichst „in einem Zuge fortgehende[n]“ Sätze, den Gebrauch von möglichst wenig Rezitativen, dafür sollen eher Chöre dienen (ebd., S. 172).

auf abstrakter Ebene, nicht immer auf eine konkrete Textstelle bezogen. Schubrings Vorschläge stellen gewissermaßen eine Matrix für den *Lobgesang* dar, wenngleich er nicht zum Librettisten wurde. Mendelssohn verdankt ihm maßgebliche Anregungen, die er auf andere Bibelstellen und – damit verbunden – ein anderes Thema übertrug.

Gründe für Mendelssohns Vorgehensweise lassen sich nur vermuten: Mit dem Protagonisten Johannes dem Täufer hätte Mendelssohn sehr offensiv den Festkontext bedient, da Gutenberg zu diesem analog gesehen wurde als Wegbereiter der Reformation.⁵⁰ Gleichzeitig hätte mit diesem eindeutig innerchristlichen Thema die Gefahr bestanden, dass nichtchristliche Festteilnehmer keine positive Verbindung zum Stoff aufbauen können, sich nicht angesprochen fühlen. Da das Gutenbergfest jedoch ein allgemeines Nationalfest sein sollte, das eben alle – und damit auch religiöse Gruppen – zu einer Nation einen sollte, und auch explizit als Festredner jüdische Mitbürger geladen waren, eignete sich besonders gut ein Stoff, der zur Einheit der Nation beitragen konnte: die Psalmen, sind sie doch für Juden wie Christen beider Konfessionen von großer Bedeutung.

3. Der „Lobgesang“ in Mendelssohns Briefzeugnissen oder: Im Anfang war die Form

Die Korrespondenz Mendelssohns zeigt, dass sich Form und Inhalt der Festkomposition erst allmählich, eher sprunghaft unkoordiniert, und recht spät entwickelten. Nach der schriftlichen Beauftragung Mendelssohns durch das Festkomitee, namentlich Raymund Härtel, vom 31. Oktober 1839,⁵¹ vergingen dreieinhalb Monate bis sich Mendelssohn Carl Klingemann gegenüber äußerte: „[...] (wahrscheinlich mach ich eine Art kleineres Oratorium, oder größeren Psalm)“.⁵² Eine Woche danach verneinte er gegenüber Julius Schubring, mit welchem er gerade über den Stoff Johannes des Täufers im Gespräch war,⁵³ den Oratorien-Gedanken – zu Dementi sah er sich auch in der Folgezeit anderen gegenüber gezwungen, da in der Öffentlichkeit nach dem Erfolg des *Paulus* der Name Mendelssohn mit der Gattung Oratorium verknüpft wurde⁵⁴ – und sprach von „einer recht großen schwungvollen Hymne auf den Vorausverkündiger“ und davon, dass er lediglich versprochen habe „irgend ein neues Stück aufzuführen [...] es mag sich nun dies Stück eignen oder nicht.“ und dass dabei „auf die Leipziger Festmacher [...] nicht die geringste Rücksicht“⁵⁵ genommen werden dürfe.

50 Vgl. die verschiedenen Festberichte, besonders Kade, *Die vierte Säcularfeier*, S. 39.

51 Vgl. Gömann, *Die Orchestersinfonien*, S. 196, Fn 568 sowie S. 197, Fn 570. Möglicherweise hat es auch zuvor schon mündliche Absprachen zwischen beiden gegeben. Den Dank für die Übernahme der Leitung des „Concert spirituel“ zum Buchdruckerfest, also des Konzerts vom 25.6.1840, in welchem der *Lobgesang* uraufgeführt wurde, erhielt Mendelssohn von Härtel mit Briefdatum vom 1.1.1840. Vgl. ebd., S. 197.

52 Brief vom 16.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 162ff., hier S. 164. In einem Brief an Ignaz Moscheles vom 30.11.1839 war bereits von einem neuen Oratorium, welches er angefangen habe, die Rede (ebd., S. 88–92, hier S. 90). Es ist jedoch nicht sicher, ob dieses eindeutig auf das Buchdruckerfest zu beziehen ist, da er gegenüber Moscheles ein bereits begonnenes Projekt erwähnt, gegenüber Klingemann jedoch nur von einer Art [Hervorhebung M.G.G.] kleinerem Oratorium spricht, zudem eher in der Formulierung eines Plans „wahrscheinlich mach ich [...]“ als in der Formulierung eines konkret begonnenen Projekts. Die Schubring-Korrespondenz gibt keinen Hinweis darauf, dass bereits im November 1839 das Johannes-Projekt gemeint gewesen sein könnte.

53 Vgl. Abschnitt 2 dieses Aufsatzes.

54 Vgl. z. B. den Brief an den Verlag N. Simrock vom 25.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 173f., hier S. 173.

55 Brief vom 25.2.1840 an Julius Schubring, in: ebd., S. 172f.

Hieran zeigt sich, dass Mendelssohn sich nicht durch das Festkomitee vereinnahmen ließ. Zum einen hatte er sich nicht auf eine Gattung festgelegt, zum anderen nicht auf ein Sujet. Zugleich scheint zumindest Schubring gegenüber der Gedanke einer Hymne – von Psalm spricht Mendelssohn ihm gegenüber nicht – im Vordergrund zu stehen, denn am gleichen Tage schreibt der Komponist an den Verleger Peter Joseph Simrock: „[...] daß es aber ein Oratorium sei, haben sie [das Festkomitee] sich selbst ausgedacht und brevi manu angekündigt, während ich nur an einem größern, etwas ausgeführteren Psalm arbeitete.“⁵⁶ Weshalb Mendelssohn an einem Tage in Bezug auf denselben Anlass von unterschiedlichen Gattungen sprach, ob er Hymne und Psalm hier gleichsetzte⁵⁷ oder ob es verlegerische Interessen waren, die ihn gegenüber Simrock dazu veranlassten, von Psalm zu sprechen, zumal er mit dem Johannes-Projekt noch nicht im Reinen war, oder ob er das Johannes- und Psalmprojekt simultan bearbeitete, aber Schubring nicht mitteilte, muss offen bleiben. Immerhin hat der Komponist auch Klingemann gegenüber von einem größeren Psalm gesprochen.

Bis dahin also ist in der Korrespondenz von einer Symphonie nicht die Rede. Erst am 21. März 1840 spricht Mendelssohn in einem Brief an Moscheles erstmals von einer Symphonie, die er angefangen habe.⁵⁸ Fortan zieht sich der Gedanke in Variationen durch die Korrespondenz. Besonders intensiv zeigt sich die Suche nach einer Form in einem Brief an Eduard Otto vom 2. April: „Da ich nun einmal von ungelegten Eiern spreche, so will ich auch von meiner Arbeit fürs Buchdruckerfest berichten; ein Oratorium mache ich nicht dafür, wie die Zeitungen gesagt haben – das wäre auch ein eigen Ding ein Oratorium als Gelegenheitsstück so beiläufig hinzuschreiben – sondern eine größere Vokal- und Instrumentalmusik – ich weiß selbst noch nicht, was für einen Titel ich ihr geben soll: ‚Symphonie mit Psalmen‘, oder ‚Psalm mit Symphonie‘ oder ‚Festsymphonie für Chöre und Orchester‘ – welcher gefällt Ihnen am besten? Denn passen thun sie alle drei. Und so ganz recht nun doch noch keiner; ich hätte gern *ein* Wort dafür.“⁵⁹ Von der ursprünglichen Vokalmusik als Hymne oder Psalm und einer neu begonnenen Symphonie hat sich hier nun erstmals der Gedanke der Kombination, und zwar der von Psalm und Symphonie, herausgebildet, und es scheint so anhand der vorherigen Korrespondenz, dass dieses ganz bewusst geschehen ist und nicht ein Symphonie-Fragment als eine Art „Verlegenheitslösung“ in die Konzeption einbezogen wurde. Die damit verbundenen Unsicherheiten werden in diesem Brief so virulent wie in keinem zweiten. Die Formulierung „Symphonie mit Psalmen“ oder „Psalm mit Symphonie“ deutet auf eine Zweiteiligkeit des Werkes hin, eine Einheit zwischen Instrumental- und Vokalteil ist hieraus noch nicht ohne weiteres ersichtlich. Offenbar wird auch, dass Instrumental- und Vokalteil einigermaßen gleich gewichtet waren, andernfalls wäre innerhalb des Titels die Reihenfolge zwischen Psalm und Symphonie klar gewesen. Dementgegen steht allerdings der Vorschlag der „Festsymphonie für Chöre und Orchester“, der dem Symphonischen Vorrang gewährt und auch die Chöre diesem unterordnet. Gleichzeitig liegt der Schwerpunkt auf Chören und berücksichtigt Solistisches nicht. Zudem wird der Anlass sehr stark in den Vordergrund gestellt, was der ursprünglichen Intention Mendelssohns zur Unabhängigkeit vom Fest entgegensteht, wobei schon allein die Gattung Symphonie mit Attributen des Großen, Erhabenen, Feierlichen verbunden wurde

56 Brief an Peter Joseph Simrock vom 25.2.1840, in: ebd., S. 173f., hier S. 173.

57 In Vorbereitung für die englische Übersetzung zeigt sich eine Distanzierung vom Hymnen-Begriff. Vgl. Brief an Carl Klingemann vom 21.7.1840, in: ebd., S. 265ff., hier S. 266f. bzw. Anm. 68 („Hymne durchaus nicht.“).

58 Vgl. Brief an Ignaz Moscheles vom 21.3.1840, in: ebd., S. 194ff., hier S. 196.

59 Brief an Eduard Otto vom 2.4.1840, in: ebd., S. 208–212, hier S. 211. Kursivsetzung im Original.

und von daher dem Festanlass entgegengekommen wäre.⁶⁰ Allerdings bleibt bei dieser Lösung festzuhalten, dass den Chören im Titel Vorrang vor dem Orchester eingeräumt wird. Daher scheint dieser Brief besonders dazu geeignet, die Zuschreibung eines Finalcharakters für den Vokalteil in Frage zu stellen. Indem Mendelssohn letztlich dem Bekannten ein Mitspracherecht nach dem Prinzip des Gefallens einräumt, zeigt er, dass er sich im Stadium der Suche befindet und zugleich auch, dass er Distanz zum eigenen Werk hat.⁶¹ Die Unklarheiten in der Form-Zuschreibung offenbarten sich auch einen Monat später in einem Brief an Raymund Härtel, in welchem er innerhalb eines einzigen Briefes das Werk unterschiedlich, quasi synonym, bezeichnete als „Symphonie mit Psalmen“, „Symphonie“, „Symphonie in Singstimmen“.⁶² Hier wird eine Tendenz zum Symphonischen deutlich, die sich in weiteren Briefen, auch nach der Uraufführung, fortsetzt; nie jedoch spricht der Komponist vom Vokalteil als einem Finale. Nach den Überlegungen mit Klingemann, dessen Idee zur Werkbezeichnung er übernimmt, spricht Mendelssohn seit einem Brief an seine Mutter vom 14. November 1840 offiziell von „Symphonie-Cantate“ und gibt damit dem Vokalen wieder mehr Bedeutung. Gegenüber Klingemann äußert Mendelssohn jetzt sogar deutliche Distanz zum Symphonie-Gedanken: „Sonderbar, daß ich bei der ersten Idee dazu, nach Berlin schrieb, ich wolle eine Symphonie mit Chor machen; nachher keine Courage dazu hatte, weil die 3 Sätze zu lang als Einleitung wären, und doch immer das Gefühl behielt, als fehlte etwas bei der bloßen Einleitung. Jetzt sollen die Symphoniesätze nach dem alten Plan hinein, und dann das Stück heraus. Kennst Du es denn? Ich glaube nicht, daß es viel für Aufführungen taugt, und habe es doch so gerne.“⁶³ Durch die in der Zwischenzeit begonnene Revision und damit verbundene Hinzufügung mehrerer Stücke verschiebt sich also die Proportion zugunsten des Vokalteils. Dass diesem eine höhere Bedeutung als ursprünglich beigemessen und er gleichsam zum Schwerpunkt des Werkes wird, geht aus der obigen Äußerung gegenüber Klingemann ebenfalls hervor; die Symphonie wird zur Einleitung und damit zur Sinfonia, wenngleich Mendelssohn diesen Terminus nicht explizit nannte.⁶⁴ Das hat zur Konsequenz, dass Instrumental- und Vokalteil jetzt aufeinander bezogen sind, d. h. nicht mehr als zwei Teile eines Werkes gesehen werden. Zudem spricht der Komponist von einer „bloßen Einleitung“. Dieses legt nahe, dass der Instrumentalteil als Einleitung zur vokalen Einleitung gesehen werden kann.⁶⁵ Festzuhalten bleibt auch, dass Mendelssohn vor dem Brief an die Mutter immer von Psalm und nicht von Kantate sprach; der Kantaten-Gedanke war, wie bereits dargelegt, ursprünglich von Schubring ausgegangen und erlangte erst jetzt wieder Bedeutung durch die Neuschöpfung des Begriffs der Symphonie-Cantate.

Was bis hierhin auffällt, ist, dass jenseits der kurzen Diskussion um die Johannes-Thematik inhaltliche Überlegungen zumindest in der Korrespondenz vor der Uraufführung

60 Vgl. für die Zuschreibungen Johann Georg Sulzer, Art. „Symphonie“, in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* 4, hrsg. von dems., Nachdruck der 2. Auflage Leipzig 1794, Hildesheim 1967, S. 478ff., hier S. 478.

61 Eine wertschätzende Beziehung baut Mendelssohn zum *Lobgesang* erst in der Überarbeitungsphase auf. Vgl. dazu die Briefzitate vom 18.11.1840 und März 1841.

62 Brief an Raymund Härtel vom 9.5.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 234f., hier S. 234.

63 Brief Mendelssohns an Carl Klingemann vom 18.11.1840, in: ebd., S. 338–340, hier S. 339.

64 Vgl. dazu auch Abschnitt 5 dieses Aufsatzes.

65 Vgl. ebd.

nicht problematisiert wurden.⁶⁶ Erste Änderungen lassen sich in Briefen ab dem 21. Juli 1840 beobachten.⁶⁷ Das bekannteste Zitat stammt aus einem Brief an Klingemann: „[...] die Worte aus den Psalmen, und eigentlich alle Stücke, Vocal und Instrumental-, auf die Worte ‚Alles was Odem hat, lobe den Herrn‘ componirt; Du verstehst schon, daß erst die Instrumente in ihrer Art loben, und dann der Chor und die einzelnen Stimmen. Ich laß es hier von einem Engländer übersetzen, und lege Dir’s natürlich zur Revision vor; [...]. Der Titel Symph. muß im Englischen weggelassen werden – aber wie drückt man ‚allgemeiner Lobgesang‘ am besten aus? Hymne durchaus nicht. Kann man sagen the Song of praise?“⁶⁸ Dieses Zitat zeigt Verschiedenes: zum einen eine Fortsetzung der Form-Diskussion, zum anderen den Beginn einer inhaltlichen Auseinandersetzung in Briefen. Zunächst deutet der Wortlaut weniger auf eine bloße Verdopplung des Lobes als vielmehr auf eine Reihenfolge hin, bei welcher zudem Instrumenten und Stimmen eine je andere Art zugesprochen wird. Zugleich wird deutlich, wie wichtig Mendelssohn die Übersetzung ist, v. a. der Titel: Indem der Komponist die Bezeichnung Symphonie zu streichen wünscht, geht er zur Gattung auf Distanz – zu diesem Zeitpunkt war die Bezeichnung Symphoniecantate noch nicht gefunden – und zeigt auch, welchen Wert er auf den Inhalt legt, der durch eine unzutreffende Gattungszuordnung aus dem Blick geraten kann. Zudem wird Sorgfalt in der Übersetzung des Titels deutlich: Hatte Mendelssohn in anderen Briefen zwischen Psalm und Hymne nicht unterschieden,⁶⁹ so verneint er den Hymnen-Gedanken hier eindeutig.⁷⁰ Mit der Bezeichnung „allgemeiner Lobgesang“ zeigt sich eine religions- und festunabhängige Möglichkeit, das Lob Gottes in den Mittelpunkt zu rücken, den Inhalt zu betonen und nicht die (neue) Form. Dabei fällt auf, dass – entsprechend der überwiegend den Psalmen entnommenen Textgrundlage – das Buch der Psalmen im Judentum als Buch der Lobpreisungen bezeichnet wird.⁷¹ Inwieweit diese Beziehung für den Komponisten eine Rolle spielt, geht aus der Korrespondenz allerdings nicht hervor; möglicherweise können aber bei den Festteilnehmern Assoziationen entstanden sein.⁷² Die hohe Bedeutung des Inhalts des *Lobgesangs* wird im Zuge der Korrespondenzen zur Revision deutlich. Mendelssohn hebt das neu hinzugefügte Hüter-Rezitativ stets positiv

66 Grund hierfür könnte sein, dass Mendelssohn den Text allein zusammengestellt und dieses daher nicht thematisiert hat.

67 Z. B. an Joseph Moore, Henry Fothergill Chorley und Carl Klingemann.

68 Brief an Carl Klingemann vom 21.7.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 265ff., hier S. 266f.; vgl. auch den Brief an Joseph Moore vom 21.7.1840, in: ebd., S. 264f., hier S. 264: „[...] I do not know whether ‚The Song of praise‘ is good English, and a good title, and whether a better translation of our ‚Lobgesang‘ might not be found; of this I will soon write you more. [...] I shall send it to my friends in England to look over & alter it, as they like.“

69 Vgl. Brief an Simrock vom 25.2.1840, in: ebd., S. 173f., hier S. 173.

70 Ein Grund könnte darin liegen, dass im Englischen „Hymn“ mit Kirchenlied gleichgesetzt wird. Diese Übersetzung entspricht dem Inhalt des *Lobgesangs* als Gesamtwerk jedoch nicht.

71 Die Psalmen werden auch Theopoesie genannt, „denn in ihnen geht es nicht um Teilaspekte des Lebens, sondern um Gott als den Grund und Sinn allen Lebens. Die jüdische Tradition hat deshalb diesem Buch den Titel ‚Buch der Lobpreisungen‘ gegeben.“ (*Stuttgarter Altes Testament, Einheitsübersetzung mit Kommentar und Lexikon*, hrsg. von Erich Zenger, Stuttgart 2004, S. 1036).

72 Die Psalmen-Übersetzung seines Großvaters Moses Mendelssohn liegt dem *Lobgesang* allerdings nicht zugrunde, wenngleich Mendelssohn zu jenem Zeitpunkt in deren Besitz gewesen sein dürfte, da er sich diese 1838 von seiner Familie nach Leipzig hatte schicken lassen (vgl. Brief an Fanny Hensel vom 14.1.1838, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 6, hrsg. von Kadja Grönke, Alexander Staub, Kassel u. a. 2012, S. 462f.). Zudem erging 1840 von Brockhaus die Anfrage an Mendelssohn, ob Moses Mendelssohns Werke als Gesamtausgabe erscheinen könnten. Diese wurde 1843 vollendet.

hervor, legt auf dessen Übersetzung und Vertonung besonders viel Wert und erklärt es zum Hauptstück, was zugleich gegen den Vokalteil als symphonischem Finale spricht: „Bitte hilf ihm [gemeint ist Novello] (oder vielmehr mir) zu einer guten Uebersetzung des Recitativs no. 6. Das ist das Hauptstück des Ganzen; und kann durch eine schlechte Wortstellung zu Grunde gerichtet werden. Mein Übersetzungsversuch wird wohl unbrauchbar sein. Aber es dürfen keine Noten, und der Sinn der Worte auch nicht, geändert werden, und wo giebt es ein Wort für: ‚Hüter‘ im Englischen? Watchman steht in der Bibel; aber wird das nicht fast komisch, in dem pathetischen Ausruf? Es klingt ja auch wie Nachtwächter! [...]“⁷³ Gerade auch an den Überlegungen Mendelssohns zur Übersetzung des Hüters kann man erkennen, dass Assoziationen zu einem profanen Begriff vermieden wurden und die Übersetzung auf die inhaltliche Aussage ausgerichtet werden sollte.

Besonders virulent wird das auf den Inhalt gerichtete Augenmerk Mendelssohns anhand des sechs Monate währenden und in Korrespondenzen an mehrere Personen intensiv ausgetragenen Ärgers über die unautorisierte Aufführung in London. Der Verleger Alfred Novello hatte das nicht überarbeitete Aufführungsmaterial der englischen Erstaufführung von Birmingham dazu geliefert, was Klingemann verhindern sollte, aber – aus welchem Grunde auch immer – nicht verhindert hat. Daran zerbrach die Geschäftsbeziehung mit dem Verleger, und die Freundschaft mit Klingemann stand auf dem Spiel. Mendelssohn, der die Erstversion (deutsch wie englisch) schnellstens aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängen wollte, war außer sich vor Wut, als er von den Aufführungsplänen erfuhr: „Ich höre so eben von Sophy, daß man meinen Lobgesang im Philharmonic gegeben hat oder geben will. Da das nur die alte Bearbeitung sein könnte, und Novello weiß, daß ich ihm in wenig Zeit die neuere schicke, so wäre das schändlich und ich wär wirklich außer mir darüber. Ich hoffe, es ist nicht wahr. Sag Novello, daß ichs *in keinem Fall* erlaube, eine Aufführung davon in der früheren Gestalt zu machen; in keinem Fall! Und sieh zu, daß er Dir sobald als möglich die Partitur die er davon hat zurückgiebt, damit er sie nicht in Händen behält. Lege sie dann zu meinen Noten; bei Dir ist sie sicher. Aber bitte protestire gleich aufs kräftigste gegen eine Aufführung ohne die 3 neuen Stücke in meinem Namen! Du wirst das schon einzurichten, und wo möglich die Partitur ihm abzunehmen wissen. *Laß es ja nicht zu!* Dein ganz wüthender F.“⁷⁴ Mendelssohn distanzierte sich hiermit ausdrücklich von seiner früheren Version. Dass dieses sich nicht nur auf die Form, sondern auch auf den Inhalt bezieht, wird vier Tage später in einem überaus emotionalen Brief an Ignaz Moscheles deutlich: „In meinem Leben bin ich kaum so fuchswild gewesen, als bei der Nachricht Deines letzten Briefes, daß das Philharmonic meinen Lobgesang aufführen will, da ich seit 3 Monaten dem Novello geschrieben habe, daß ich 4 neue Stücke dazu componirt habe, die das Ganze um 100mal besser und deutlicher machen, da er weiß daß sie in Zeit von höchstens 4 Wochen in seinen Händen sein müssen, und da er dessenungeachtet sich herausnimmt die frühere Bearbeitung zur Aufführung zu bringen, und da ich dies in einem Briefe an Klingemann (wenn ich nicht irre) ausdrücklich *verboten* hatte (übrigens liegt das Verbot schon in der Sache selbst.) Ich hoffe immer no[ch] Klingemann hat in meinem Namen dagegen aufs feierlichste protestierte [sic!]; ich weiß gar keinen Streich, der mich mehr ärgern könnte, als dies Benehmen gegen eine neue Composition, an der jetzt nach der Beendigung mein Herz sehr hängt, und

73 Brief an Carl Klingemann vom 10.3.1841, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 36–38, hier S. 38. Vgl. auch bereits Brief an Carl Klingemann vom 20.12.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 374–377, hier S. 376.

74 Brief Mendelssohns an Carl Klingemann vom 10.3.1841, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 36–38, hier S. 38.

die man in ihrer unvollkommenen Gestalt ins Leben treten will (wie Hauptmann sich ausdrückt.) Da Dir Novello anbot Dir die Partitur zu schicken, so ist *er* jedenfalls nicht Schuld wenn die Aufführung unterbleibt bis die vollständige Partitur da ist – und eine solche Rücksichtslosigkeit ist mir nimmermehr vorgekommen. Verhält sich die Sache wirklich so, wie ich sie jetzt ansehen muß, wird gar das Stück morgen gegeben, so will ich mein Lebenlang kein Wort und keinen Brief mit Hrn. Novello wieder wechseln. [...] und Novello kam selbst nach Leipzig um sich meinen Lobgesang zu holen, den er nun so behandeln will. Jetzt richte ich die Frage und Bitte an Dich, ob Du mir so jemand dort nennen kannst. Weißt Du keinen passenden, so sollen meine Sachen künftig gar nicht in England erscheinen, ich will viel lieber das Geld verlieren, als meine Musik und meine Wünsche einer so schändlichen Nichtachtung auszusetzen. [...] Meine Wuth über die Idee einer solchen halben Aufführung laß ich aber auch gegen Chorley und Klingemann, und jeden der sie hören will, aus. Und daß sie Dich nicht um Rath und Direction bitten, ist ein würdiges Seitenstück dazu! – Ich glaub's alles immer noch nicht; aber wenn's wahr wäre, wollte ich nicht bitter fluchen!“⁷⁵ Anhand dieses Briefes zeigt sich nicht nur, dass die Beziehung Mendelssohns zu seinem Werk, welches er einige Monate zuvor kritisch beurteilt hatte, eine Entwicklung durchlaufen hat,⁷⁶ sondern auch, dass er nicht nur aus gekränkter Eitelkeit wütend ist. Er hat dafür inhaltliche Gründe, wenn er von einer Verbesserung und Verdeutlichung anhand der vier neuen Sätze und einer unvollkommenen Gestalt der vorherigen Version spricht.⁷⁷ Konkreter wird Mendelssohn einen Tag später gegenüber Klingemann; das Werk wird durch die Überarbeitung nicht nur besser, sondern ein anderes: „Du glaubst nicht, wie mich eine solche Aufführung so schrecklich ärgern würde, weil Du die neuen Sachen nicht kennst. Das ganze Stück wird dadurch wirklich ein anderes, und kommt meiner ursprünglichen Idee soviel näher, drückt sie so ungleich deutlicher und besser aus, daß mir jede Wiederholung des alten, ein wahres Unrecht, eine wahre Beleidigung anthut.“⁷⁸ Von daher ist im Folgenden nach dem Inhalt des *Lobgesangs* zu fragen und danach, was durch die neuen Stücke anders wird, welche Idee durch die Überarbeitung deutlicher und besser ausgedrückt wird und zu überlegen, welche Auswirkung diese Erkenntnisse auf die Form des Werkes haben können.

4. Thema und dramaturgisches Konzept des Vokalteils

Die Betrachtung des Librettos von Uraufführung und Erstdruck ergibt, dass es sich beim *Lobgesang* nicht um eine lediglich lose Textkompilation von Psalmen und anderen Bibelstellen handelt, sondern, dass eine zusammenhängende Botschaft mit einer Erzähl- und

75 Brief Mendelssohns an Ignaz Moscheles vom 14.3.1841, in: ebd., S. 41–43, hier S. 42f. Hervorhebung im Original.

76 Vgl. den oben zitierten Brief vom 18.11.1840. Im Brief an Carl Klingemann vom 15. und 16.(?)3.1841, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 49ff., hier S. 50, relativiert Mendelssohn sein emotionales Verhältnis zum *Lobgesang* wieder: „Mein Herz hängt nun einmal jetzt noch an dem Stück; und während sie in einem Jahr wahrscheinlich es viertheilen könnten meinewegen, würde mich solch ein Benehmen damit jetzt sehr verletzen.“

77 Bemerkenswert ist, dass Mendelssohn in zwei Briefen innerhalb weniger Tage (vgl. Anm. 74 und 75) einmal von drei und einmal von vier neuen Sätzen spricht. Die von Mendelssohn angesprochenen Neukompositionen beziehen sich auf die Nummern 3, 6 und 10. Nr. 9 wurde gravierend umgearbeitet und dadurch von einem Sopran-Solo zu einem Duett für Sopran und Tenor.

78 Brief an Carl Klingemann vom 15. und 16.(?)3.1841, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 49ff., hier S. 49f.

Handlungsstruktur übermittelt wird. Inwieweit diese durch Schubrings Ideen zum Johannes-Projekt beeinflusst worden sein könnte, ist bereits dargelegt worden.⁷⁹ Zwar hat Mendelssohn die Aussage „ich hätte gern *ein* Wort dafür“⁸⁰ auf die Form des Werkes bezogen, aber dennoch könnte man sie auch auf den Inhalt übertragen, wenn man nach zusammenfassender Fachterminologie für die Botschaft fragt. Im *Lobgesang* geht es um die beiden eng zusammenhängenden Themen Soteriologie, also Erlösung, und Eschatologie, also die letzten Dinge, Jüngstes Gericht, Auferstehung von den Toten.⁸¹ Sie hängen deshalb eng zusammen, weil der Mensch – nach christlich-jüdischem Verständnis – als Sünder dem Gericht Gottes untersteht und nicht von sich aus Rettung erlangen kann, sondern auf die Gnade Gottes angewiesen ist. Von daher ist Soteriologie ohne Eschatologie nicht denkbar. Diese beiden Termini machen in unterschiedlicher Gewichtung beide Libretti aus.⁸²

Der Vokalteil beginnt mit einer chorischen und solistischen Aufforderung zum Lobpreis Gottes (Nr. 2), die sogleich zweifach präzisiert wird: zum einen durch die Art des Lobpreises (Saitenspiel, Lied, Ganzheitlichkeit anstelle eines Leib-Seele-Dualismus), zum anderen durch eine Konkretion des zum Lobe aufgerufenen Adressaten. Mendelssohn geht vom allumfassenden Kosmos („Alles, was Odem hat“) aus, zunächst hin zu Menschen und Tieren („alles Fleisch“), anschließend zu dem, was den Menschen ausmacht („Seele, und was in mir ist“) und beendet die Einleitung mit einer Erinnerung an bereits erfolgte Gotteserfahrung („und vergiß nicht, was er dir Gutes gethan“). Ob sich diese nun z. B. auf die Exodus-Erfahrung, relevant für die Juden, oder auf die Erlösung von Sünde und Tod durch Christus, relevant für die Christen – für Protestanten zugespitzt auf die Erfahrung der Gnade – bezieht, bleibt für den Rezipienten offen. Musikalisch setzt Mendelssohn diese Konzeption durch zunächst einen Eröffnungschor um, dem im zweiten Teil der Nummer ein Wechsel von Sopransolo und Frauenchor folgt, also eine Form von Individualisierung. Nr. 3 – ein Rezitativ, und in der Überarbeitung durch eine Tenorarie erweitert – konkretisiert das „Gute“, d. h. die Gotteserfahrung der Barmherzigkeit, aus Nr. 2. Nr. 3 fordert die Erlösten zur Verkündigung des Heilshandelns Gottes auf vor dem Hintergrund ihrer bisherigen Erlösungserfahrung, sei es jener von irdischer Not oder jener von Sünde.⁸³ Entsprechend bleibt auch hier die Religion der Adressaten offen; wer allerdings eine christliche Lesart bevorzugt, kann im Text von Nr. 3 die Taufe als Begründung der persönlichen Erlösung sehen. Die Arie dieser Nummer berichtet vom Heilshandeln Gottes, seinem Erbarmen und seiner Güte dem Menschen gegenüber, also von der Gnade Gottes. Abschließend erfolgt noch einmal der Aufruf zur Verkündigung dessen, zu Dank und Lobpreis seiner Gnade. Der Chor (Nr. 4) fasst die vorherige Nummer durch Kompilation des ersten und dritten Verses aus dem Rezitativ mit dem ersten Vers aus der Arie zusammen, er ist das

79 Vgl. oben, Abschnitt 2 dieses Aufsatzes.

80 Vgl. Brief Mendelssohns an Eduard Otto vom 2.4.1840, oben S. 253.

81 Für Begriffsklärungen vgl. u. a. die Art. „Eschatologie“ und „Soteriologie“ in *LThK*, *RGG* und *TRE* bzw. „Eschatologie“ in: *WiBiLex online*: <<http://www.wibilex.de>>.

82 Die Textgrundlage für die Uraufführungsversion ist den *Texten zur Musikaufführung in der Thomaskirche bei Gelegenheit der Vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst*, Leipzig 1840, S. 5–7 entnommen. Die folgenden Analysen beziehen sich fast ausschließlich auf das Libretto ohne dessen musikalische Umsetzung. Das bedeutet, dass auch die Zuordnung einer Textstelle zu Soli oder Chor außer Acht bleibt, solange sich keine Bedeutungsverschiebungen dadurch ergeben. Zur Übersicht über den Inhalt des *Lobgesangs* vgl. unten, Tabelle 2.

83 Im Zuge des Festkontextes kann die Erlösung aus dem Dunkel auch mit Luther oder Gutenberg identifiziert werden.

Ergebnis von Verklammerungen aus Nr. 3. Der Aufruf zur Verkündigung von Gottes Heilshandeln am Menschen geschieht hier auf einer allgemeinen, kollektiven Ebene, die konkrete Erlösungserfahrung betrifft also nicht nur das Individuum. Bis hierhin lässt sich für Nr. 3 und 4 festhalten, dass Gott als jemand dargestellt wird, der am Menschen wirkt. Mit Nr. 5 wird die allgemeine Ebene verlassen und die Darstellung zugespitzt auf die konkrete, individuelle Heilerfahrung – die Ausführung der vorherigen Aufforderung zur Verkündigung („Saget es!“). Formal geschieht dieses durch den Wechsel der Erzählperspektive von der 3. Person Singular zur ersten Person und durch einen Tempuswechsel vom Präsens der vorherigen Nummern zum Präteritum. Das Individuum berichtet von der Barmherzigkeit Gottes und der Erhörungsgewissheit der Bitten mit der mehrfachen Wiederholung des Aufrufs zum Gottvertrauen. Damit zeigt Mendelssohn dem paulinischen und lutherischen Verständnis entsprechend, dass der Mensch nicht von sich aus Heil erlangen kann, sondern auf die Gnade Gottes angewiesen ist, der allerdings die Bitte darum vorausgeht. Die Steigerung zu Nr. 4 besteht nun zum einen in der Einbeziehung der Bitte und in der Erwähnung der Offenbarung Gottes, ohne dass diese bereits selbst geschieht: „[...] er neigte sich zu mir und hörte mein Fleh’n.“; zum anderen besteht sie auch darin, dass Gott dem, der ihn erwartet, antwortet, er also den Menschen als Partner anerkennt und ihn seine (Bundes) Treue spüren lässt. Der Mensch antwortet darauf mit Gottvertrauen: „Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn“.

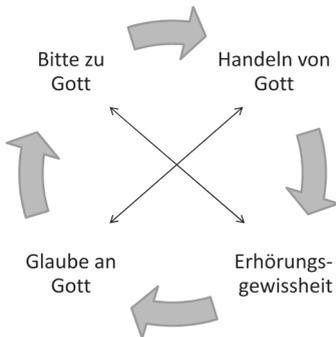


Abb. 1

Für die Dramaturgie bedeutet Nr. 5 sowohl eine Steigerung als auch eine Art „Doppelpunkt“, indem die Erfüllung der Verheißung bereits benannt und ein Retter damit angedeutet wird.⁸⁴ Textgrundlage bilden bis hierhin die Psalmen. Im Laufe der nächsten Nummer ändert sich dies.

Dem Textbeginn von Nr. 6 liegt noch ein Psalm zugrunde (Ps 116,3). Er gibt dem Werk eine entscheidende inhaltliche Wendung: In Nr. 6 verschiebt sich der Schwerpunkt von der Soteriologie auf die Eschatologie; hier geht es um die Gerichtserfahrung und Auferstehung von den Toten. Hierdurch wird die Allmacht Gottes dargestellt, die in den letzten drei Zeilen des Chorals Nr. 8 ihre Entsprechung findet, mit denen auf die Allmacht des Schöpfers Bezug genommen und der eschatologische Teil abgerundet wird. Allerdings ergibt sich durch die Umarbeitung Mendelssohns ein erster inhaltlich entscheidender Unterschied: Die Uraufführungsversion bezieht sich auf das individuelle, die Druckfassung auf das kollektive

⁸⁴ Musikalisch wird dieser Doppelpunkt durch die einzige Generalpause vor dem Beginn eines Satzes im Werk unterstützt, vgl. auch unten, S. 265.

Gericht. Bis auf diesen Unterschied sind zunächst die ersten Verse identisch, dem Psalmzitat folgt in beiden Versionen ein Zitat aus dem Epheser-Brief (5,14), also erstmals einem neutestamentlichen Bibelvers. Ab hier unterscheidet sich aber nun die Fortsetzung der Nummer gravierend.

In der Uraufführungsversion folgt nach einem Zwischenspiel die sofortige Auferstehung: „Und ich stand auf, und wandelte im Licht; und die Finsterniß ward hell um mich!“ Der Tempuswechsel vom Präsens ins Präteritum zeigt, dass der Vorgang abgeschlossen ist, die Erlösung ist eingetreten, Eschatologie hier engstens mit Soteriologie verknüpft. Der Wendepunkt des Werkes wird rückblickend als ein abgeschlossenes Geschehen betrachtet, er wird erzählt. Die Offenbarung Gottes „Wache auf, der du schläfst [...]“ (Eph 5,14), ihrerseits selbst als Erzählung formuliert, bezieht sich auf die individuelle Auferstehung von den Toten; es folgt keine weitere Offenbarung, mit anderen Worten: Die Offenbarung ist in der Uraufführungsversion nicht der Höhepunkt des Werkes, sondern Höhepunkt ist die Erzählung danach: die Auferstehung. Gott wird dadurch dargestellt als der, der von den Toten auferweckt hat. Das ist eine eindeutig christologische Interpretation durch Mendelssohn, die als Spitze gegen jüdische Hoffnungsvorstellungen empfunden werden kann.

Dadurch, dass der Höhepunkt als Erzählung und zugleich im Präteritum formuliert ist, gerät die folgende Nr. 7, der große sog. „Lichtchor“⁸⁵, der die Dichotomie von Licht und Finsternis auf der Textbasis des Römerbriefes (Röm 13,12) ausgestaltet, in den Fokus der Aufmerksamkeit, zumal bereits in Nr. 6 Identifikationsmöglichkeiten für die Festgemeinde gegeben sind, Gutenberg als den Erlöser zu deuten und dieses durch den Chor stellvertretend bejubeln zu lassen. – Im Rahmen des konkreten Festereignisses, der Massen und der national aufgeheizten Stimmung nicht auszuschließen. Theologisch betrachtet, erfolgt in diesem Chor der Aufruf zu einem Gott gefälligen Leben, zur Umkehr, zur Abkehr von der Sünde („Werke der Finsterniß“). Dem setzt Mendelssohn das Anlegen der „Waffen des Lichts“ entgegen.⁸⁶

In der Druckversion ergibt sich durch das Hinzufügen des Hüter-Rezitativs über die bereits erwähnte kollektive Eschatologie hinausgehend eine deutlich andere Ausrichtung. Der Wendepunkt der Uraufführungsversion „Und ich stand auf, und wandelte im Licht; und die Finsterniß ward hell um mich!“ entfällt durch die Überarbeitung. Stattdessen schließt an das Epheser-Zitat eine Textstelle aus dem Buch Jesaja (Jes 21,11f.) an. Dadurch gerät die Auferstehung zugunsten einer dem Prophetenbuch entnommenen und neu kontextualisierten Ausgestaltung der Gerichtsszene in den Hintergrund; die Auferstehung bleibt in Epheser 5,14 lediglich als Ankündigung erhalten, nicht aber als abgeschlossene Realisierung. Die Offenbarung Gottes ist in der Druckversion nicht mit dem Epheser-Zitat abgeschlossen, sondern findet im Jesaja-Zitat, Vers 12, ihre Fortsetzung durch eine Zeit-Ansage.⁸⁷ Mendelssohn gestaltet die Offenbarung Gottes auf Basis der Bibel dialogisch und als Paradoxon: „Wenn der Morgen schon kommt, so wird es doch Nacht sein“ etc. Die Paradoxie als Stilmittel dient der Lenkung der Aufmerksamkeit und dem Aufbau von Spannung, etwas, was Mendelssohn hier textlich wie auch musikalisch auskostet zur Darstellung eschatologischer Erwartung.⁸⁸ Den Spruch des Gottes Israels, der in der Bibel durch Jesaja verkündet wird,

85 Vgl. Anm. 34.

86 In der Druckversion ist das „anlegen“ durch „ergreifen“ ersetzt worden.

87 Vgl. zur Deutung des Jesaja-Zitats als Zeitansage Josef Wohlmuth, *Theologie als Zeit-Ansage*, Paderborn 2016, S. 9–11. Den Hinweis auf die Textstelle bei Wohlmuth verdankt d. Verf. Michael Böhnke.

88 Zu denken ist hier etwa an die Tremoli, die bereits auf das Rezitativ hinführen und es über weite Teile bestimmen, oder an den Tritonusprung am Ende der angstvollen, zweifach gestellten Frage „Hüter, ist

macht er zum Bestandteil der Gerichtsszene und erreicht damit, dass der Hüter mit Gott bzw. – im Hinblick auf den nachfolgenden Chor mit der Textgrundlage aus dem Römerbrief und dem als „Tauflied“ bekannten vorherigen Zitat von Eph 5,14 – mit Christus identifiziert werden kann. Und diese Gerichtsszene, die mit der Parusieerwartung verknüpft ist, löst er mit dem dreitaktigen A-cappella-Sopransolo, welches die Offenbarung Gottes nicht mehr im Rahmen einer Erzählung wiedergibt, wie die beiden vorherigen Offenbarungen durch Eph 5,14 und Jes 21,11f., sondern als direkte Rede symbolisiert, auf: „Die Nacht ist vergangen!“, der Tod – wie er zudem innerhalb der Arie als todesähnlicher Schlaf dargestellt wurde – ist überwunden; die Äonenwende hat begonnen. Damit steigert Mendelssohn letztlich auch den Offenbarungsgedanken: vom kurzen indirekten Zitat der Arie über eine oratorische Szene hin zur direkten Offenbarung Gottes. Textbasis ist der Einleitungsvers von Röm 13,12 – also erwartungsgemäß neutestamentlich –, der durch den anschließenden „Lichtchor“ Nr. 7 aufgegriffen und vervollständigt wird. Der Wendepunkt des Werkes liegt also nicht im Chor, wie dessen machtvolle Wirkung suggeriert und als der er bis heute in der Rezeption auch immer wieder aufgefasst wird, sondern im dreitaktigen A-cappella-Sopransolo des Rezitativs zuvor. Mendelssohn reduziert also das anfangs instrumentatorisch und vokal opulente Werk zunehmend – die Konzentration auf den Kern des Werkes in Nr. 6 erfolgt geradezu minimalistisch. Festzuhalten bleibt auch, dass das Sopransolo nicht in sich abgeschlossen, retrospektiv ist, wie der Text der Uraufführungsversion, sondern prozessual eingebunden. Mendelssohn arbeitet die Gerichtsszene nicht kantatenhaft, sondern oratorisch aus, er lässt die präsentisch-eschatologische Spannung des aus christlicher Sicht endgültig angebrochenen Reiches Gottes, welches aber noch nicht vollendet ist, im Hüter-Rezitativ gegenwärtig werden. Formal bettet er dazu das Propheten-Zitat in zwei Paulus-Zitate ein.

All das zeigt, dass in der Druckfassung eine inhaltlich völlig andere Konzeption als in der Uraufführung vorliegt. Es steht deutlich die Eschatologie im Zentrum, weniger ihr soteriologischer Bezug. Kern des Wendepunkts ist nicht mehr die Auferstehung von den Toten, sondern die Gotteserkenntnis, welche letztlich nur über Offenbarung möglich ist, und die damit verbundene Äonenwende, auf die das Hüter-Rezitativ ausgiebig hinarbeitet und das Sopransolo die Antwort gibt. Mendelssohn tilgt hier die ursprünglich antijüdische Spitze zugunsten eines eher aufklärerisch geprägten Vorgehens: Gotteserkenntnis auf Basis der Logik, der Einsicht. Dazu passt auch, dass die Psalmen als Antwort auf die Tora gelten; Mendelssohn fügt nun durch die beiden neutestamentlichen Textstellen aus dem Epheser- und Römerbrief eine Antwort auf die Psalmen hinzu. Entsprechend ist der oben bereits benannte Inhalt des Chores Nr. 7 auf die Gotteserkenntnis und die damit verbundene Äonenwende bezogen, nicht mehr auf die individuelle Auferstehung von den Toten. Dieses verdeutlicht Mendelssohn tonmalerisch mit der Betonung des Wortes „vergangen“: Ihm wird im Sopran der höchste Ton des Satzes (*a*) zugewiesen (T. 21f., 150f.), der sonst lediglich noch den Worten „Nacht“ (T. 183f., 191f.) und „Waffen“ (T. 64f.) vorbehalten ist.⁸⁹ Zugleich spalten sich auf „vergangen“ (T. 21) die Stimmen zur Achtstimmigkeit auf, was eine besondere Ausschmückung bedeutet. Mit gut zweieinhalb Takten klingt der Akkord so lange wie zuvor lediglich in Nr. 2 der Orgelpunkt auf „Namen“, der ihn mit vier Takten überdauert (T. 112–116). All das verleiht dem Wort eine extraponierte Stellung, über die der Rezipient nicht

die Nacht bald hin?“, die dreimal wiederholt wird, beim letzten Mal in vierfacher Repetition und nicht mehr a cappella, sondern durch bis zum Fortissimo gesteigerte Streichertremoli begleitet.

89 Das *a* ist der zweithöchste Ton im Werk, welcher nur sehr sparsam im *Lobgesang* eingesetzt wird: In Nr. 2 auf „Fleisch“ (T. 95f.), in Nr. 5 auf „neigte“ (T. 67 Solosopran); der höchste Ton des Werkes *b* bleibt den Worten „preiset“ in Nr. 10 (T. 166f., 174ff.) und „lobe“ (T. 176, 180) vorbehalten.

hinweghören kann, und zeigt die Bedeutung für das Werk.⁹⁰ Entsprechend ist die theologische Aussage von Nr. 7, der Aufruf zu einem Gott gefälligen Leben zur Umkehr und Abkehr von der Sünde, die Folge der Äonenwende. Mendelssohn liest Jesaja christologisch, die Auflösung erfolgt im Neuen Testament durch das Zitat aus dem Römerbrief. Demzufolge liest sich rückwirkend betrachtet das gesamte Libretto christologisch. Dadurch wird das Christentum als aus dem Judentum geradezu logisch hervorgehend gedeutet; die alttestamentlichen Textstellen erscheinen in Anbetracht der neutestamentlichen in messianischem Licht. Der sich anschließende Choral „Nun danket alle Gott“ (Nr. 8), auf dessen erste und dritte Strophe sich Mendelssohns Fassung bezieht, verstärkt den neutestamentlichen Bezug der vorherigen Aussage. Er führt inhaltlich zum Dank für die dem Menschen erwiesene Gnade, Treue und Barmherzigkeit Gottes und zum Lobpreis zurück. Im Rahmen des eschatologischen Kontexts kann sich der Dank auch auf die Äonenwende beziehen. Im Rahmen des Festkontextes verstärkt dieser Choral das nationale Pathos noch, weil er tags zuvor bei dem säkularen Festakt auf dem Marktplatz in Mendelssohns Gutenberg-Festkantate erklingen war – jedoch zu anderem Text –, zumal er seit der Schlacht von Leuthen national besetzt ist.⁹¹ Allerdings erlaubt sich Mendelssohn mindestens einen Eingriff in den Text:⁹² Die letzten drei Verse führen nicht zum ewigen Gott des Rinckart'schen Originals, sondern zum Schöpfergott und damit zum Alten Testament zurück.⁹³ Bemerkenswert ist dabei nicht zuletzt auch, dass Mendelssohn den Schöpfergott mit der biblisch nicht verbürgten Trinität verbindet und damit eindeutig auf den christlichen Glauben Bezug nimmt, Altes Testament und christlichen Glauben in einem Satz kombiniert: „Lob dem dreiein'gen Gott, der Nacht und Dunkel schied [...]“.⁹⁴ Der Änderung der letzten drei Choralzeilen – ausgenommen der Verbindung zur Trinität – liegt möglicherweise Amos 4,13 zugrunde. Dafür spricht neben dem in der Bibel selten vorkommenden Wort „Morgenröte“, dass im Buch des Propheten Amos eine Gerichtsrede enthalten und Eschatologie für ihn typisch ist. Der Tag des jüngsten Gerichts ist bei ihm allerdings eher apokalyptisch mit Finsternis verbunden. Mit dem Wort „Morgenrot“ stellt Mendelssohn darüber hinaus Bezug zur Äonenwende her, für die sie als Beginn eines neuen Tages sinnbildlich stehen kann.⁹⁵ Damit rundet er inhaltlich den eschatologischen Gedankengang ab und führt gleichzeitig formal auf die alttestamentliche Textbasis der Psalmen zurück, auf die er sich in den beiden abschließenden Nummern 9

90 Die Bedeutung des Wortes „ergreifen“ wird in diesem Satz ebenfalls über Tondauern deutlich bzw. über Melismen. Die so entstehende Betonung kann im Zuge des Festkontexts auf Aktivität und Entschlossenheit bezogen und als eine Anspielung auf Kants Definition von Aufklärung interpretiert werden, womit sich „die Leipziger Festmacher“ im Hinblick auf die Forderung nach Pressefreiheit besonders identifiziert haben dürften.

91 Vgl. dazu Siegmund Keil, „Nun danket alle Gott“ – ein Kirchenlied als Inspirationsquell“, in: *Die Tonkunst online*, Ausgabe 0510 (1.10.2005), S. 1, URL: <http://www.die-tonkunst.de/dtk-archiv/pdf/0510-nun_danket_alle_gott.pdf>.

92 Auf Textänderungen im Vergleich zum Original Rinckarts kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Dem Original entsprechen eigentlich nur die jeweils ersten beiden Choralzeilen.

93 Im Jahr 2005 gab es eine Rekonstruktion der Uraufführungsversion des *Lobgesangs* (Ltg. Riccardo Chailly). Der im CD-Booklet (Decca Nr. 000289 475 6939 8) wiedergegebene Text weicht jedoch, z. T. an signifikanten Stellen, geringfügig bis erheblich vom Programmzettel der Uraufführung ab. Dieses betrifft auch die letzten drei Choralzeilen, die im Programmzettel bereits im Wortlaut der Druckversion stehen.

94 Bezeichnend ist für Mendelssohns Textgestaltung, dass er Gott nirgends beim Namen nennt.

95 Im Zuge des Festanlasses dafür bezeichnend, spielte das Wort „Morgenröthe“ in der Festpredigt des Superintendenten Großmann eine Rolle. Vgl. Kade, *Die vierte Säcularfeier*, S. 34.

und 10 wieder bezieht. Entsprechend lesen sich diese trotz des Bezugs zum Schöpfergott am Ende von Nr. 8 nicht wie anfänglich die Nummern 2–5.

Mit Nr. 9 führt Mendelssohn zur Soteriologie des Anfangs zurück. Zwar unterscheiden sich in Nr. 9 Uraufführungs- und Druckversion kompositorisch deutlich, und auch der Wortlaut ist geändert, aber dennoch ist der theologische Gehalt weitestgehend gleich: Es geht um Lob und Dank für die erwiesene Treue Gottes, für seine Barmherzigkeit der Rettung, für seine Gnade und für die Erhörungsgewissheit. Was unter Rettung genau zu verstehen ist, bleibt Interpretationssache und hängt von der Version, also Nr. 6, ab, zu welcher der deutliche Rückbezug besteht. Diesen gibt es auch zu Nr. 3 und 5. Das geäußerte Gottvertrauen des *pars pro toto* für die Gemeinschaft aller Glaubenden stehenden Individuums – es liegt hier ebenso wie in Nr. 3 kein Chorsatz vor – zeigt, dass der Erlöser am Ende von Nr. 6 und in Nr. 7 als solcher erkannt wurde, so dass eine christologische Interpretation nahe liegt. Dem möglichen Gedanken einer Antizipation der Äonenwende aus jüdischer Sicht widerspricht allerdings der protestantische Choral, der in Mendelssohns zweiter Strophe auf die Trinität Bezug nimmt.

Nr. 10 ist ein großer Lobpsalm des gesamten Kosmos auf die Herrlichkeit Gottes, bestehend aus unterschiedlichen Psalmversen, deren Ziel der Höhepunkt des Psalters ist: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!“ (Ps 150,6) Er bildet formal und inhaltlich mit Nr. 2 den Rahmen. Ein bedeutender Unterschied zwischen Uraufführungs- und Druckversion besteht darin, dass Mendelssohn bei ersterer direkt vor dem Abschluss durch Ps 150,6 auf den Gerichtsgedanken aus Nr. 6 zurückgreift, der im Kontext des Lobes „Danket Alle dem Herrn und rühmt seinen Namen!“ wie eine Strafandrohung für all jene klingt, die sich dem in Nr. 6 verkündeten Gott nicht anschließen: „Er wird den Erdkreis richten mit Gerechtigkeit, und die Völker mit seiner Wahrheit.“ Die Nummern 6 und 10 der Uraufführungsversion zusammengenommen erwecken den Eindruck, als seien jene, die nicht an Christus glauben, nicht gerechtfertigt. Eingebettet in das Lob aus Ps 150,6 entsteht der Eindruck, dass selbiges auch das Gericht umfassen könnte und das Gericht als Heilshandeln Gottes an den Menschen verstanden werden könnte – und das ausgerechnet beim Höhepunkt des Psalters! Von diesem Gedanken des strafenden Gottes, der dem ansonsten im *Lobgesang* als gütig und barmherzig gezeigten Gott entgegensteht, verabschiedet sich der Komponist im Zuge der Revision und arbeitet stattdessen das Lob des Kosmos stärker heraus und bewirkt so eine Einheit des Satzes und des gesamten Werkes, inhaltlich wie musikalisch. Die Nummern 9 und 10 sind der Lobpreis und Dank für die Gewissheit der eschatologischen Hoffnung.⁹⁶

Vor dem Hintergrund der obigen Analysen dürfte Mendelssohns monatelange Verärgerung über Novello, sein Drängen auf Antwort von Klingemann und die Aussage, dass das Stück durch die Überarbeitung „wirklich ein anderes“ wird,⁹⁷ verständlich sein. Es geht nicht ausschließlich um musikalische, sondern maßgeblich auch um inhaltliche Änderungen, die letztlich eine andere theologische Ausrichtung bewirken.

Wie lassen sich nun diese Ausführungen mit denen zum Kontext und zur Form zusammenbringen?

96 Für mögliche Zusammenhänge zwischen der Gattung des Lobpreises und Eschatologie vgl. Michael Böhnke, *Gottes Geist im Handeln der Menschen. Praktische Pneumatologie*, Freiburg i. Br. 2017, Kapitel 2.2.3 Doxologie.

97 Vgl. Brief Mendelssohns an Klingemann vom 15. und 16.(?)3.1841, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 49ff., hier S. 50.

5. Konsequenzen

Die bisherigen Ausführungen ergeben, dass das Werk zwar deutliche Bezüge zum Festanlass erlaubt, aber gleichzeitig auch eigenständig mit immanenter theologischer Botschaft gelesen werden kann. Vor ihrem Hintergrund, dem Lobpreis auf den universalen Heilsratschluss Gottes durch den Schlusschor, kann man den instrumental- und vokalen Teil als musikalische Umsetzung dieses universalen Heilsratschlusses verstehen. Bezeichnend hierfür ist auch, dass Mendelssohn von einem „allgemeinen Lobgesang“ sprach,⁹⁸ also einem, der zwar vom engen Bezug zu Israel losgelöst ist, diesen aber auch nicht ausschließt.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund das ganze Werk als eine Einheit, so ergibt sich als eine mögliche Konsequenz eine Gliederung des Inhalts. Dieser lässt sich in Bezug auf die Druckfassung des *Lobgesangs* in fünf Abschnitte unterteilen:

Satz-Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Textgrundlage	----	AT	AT	AT	AT	AT/NT	NT	[NT/AT]	AT	AT
Inhalt	Instrumental- proömium	Vokal- pro- ömium (kollektiver / individueller Lobpreis)	Soteriologie			Eschatologie			Soteriologie / individueller Lobpreis	Kollektiver Lobpreis
Tonart	B – g/G/g – D	B	g	g	Es	c → C → D	D	G	B	g → B

Tabelle 1

1. Ein Instrumentalteil, welcher aus drei in ihrem Charakter unterschiedlichen Sätzen besteht, eröffnet das Werk. Der letzte Satz enthält den bei Mendelssohn nur noch einmal im gesamten Œuvre vorkommenden Zusatz „religioso“⁹⁹. Zwar hat Mendelssohn den Instrumentalteil in seinem penibel durchgesehenen Erstdruck der Partitur nicht näher bezeichnet, sondern nur die Satzbezeichnungen darüber notiert – der Zusatz *Sinfonia* findet sich erst in späteren Drucken –, aber in Anbetracht der einleitend bereits erwähnten Proportion zwischen Instrumental- und Vokalteil, der bereits zitierten brieflichen Äußerung gegenüber Klingemann vom 18. November 1840¹⁰⁰ sowie der hier nicht näher zu erläutern- den motivischen Bezüge beider Teile bleibt zu überlegen, ob die Eröffnung nicht durchaus als *Sinfonia*¹⁰¹ oder als Proömium bezeichnet werden kann. Immerhin hat der Komponist in Bezug auf die Überarbeitung von Nummer 6 als dem Hauptstück des Werkes gesprochen, was eine Gleichrangigkeit beider Teile, die durch die Bezeichnung *Symphonie-Cantate* evo-

98 Vgl. den bereits zitierten Brief Mendelssohns an Carl Klingemann vom 21.7.1840.

99 Lediglich in der Orgelsonate op. 65 Nr. 4 in B-Dur findet sich der Zusatz „religioso“ ebenfalls.

100 Vgl. dazu oben, S. 254.

101 Armin Koch wählt in seiner Dissertation diese Bezeichnung; vgl. Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 12), Göttingen 2003, S. 167–171).

ziert wird, auflöst.¹⁰² Bereits Sulzer hat in seiner Ästhetik der Symphonie Sinfoniacharakter zugeschrieben: „Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschikt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in ein Kammerconcert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. Soll sie diesem Endzweck [sic!] vollkommen Genüge leisten, und ein mit der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorhergeht, verbundener Theil seyn, so muß sie neben dem Ausdruck [sic!] des Großen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stük [sic!] im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schickt [sic!], unterscheiden.“¹⁰³ Beabsichtigte Bezüge zwischen Mendelssohn und Sulzers Ästhetik lassen sich zwar in der Korrespondenz nicht nachweisen, aber Parallelen zwischen dem Instrumentalteil des *Lobgesangs* und dem Symphonie-Verständnis Sulzers scheinen auch nicht gänzlich abwegig, sind eher deutlich erkennbar.

2. Der instrumentalen Einleitung folgt durch den Chor Nr. 2 eine vokale. Dieser Gedanke geht bereits aus dem angesprochenen Brief Mendelssohns an Klingemann vom 18. November 1840 hervor.¹⁰⁴ Der solistische Teil in Nr. 2 leitet in das Werkinnere über und bildet zugleich den formalen Rahmen zum individuellen Lobpreis in Nr. 9. Textbasis sind Psalmverse und damit das Alte Testament.

3. Es folgt ein soteriologisch geprägter Abschnitt der Nummern 3–5. Die Textgrundlage besteht hier ebenfalls aus Psalmversen.

4. Dem soteriologischen folgt ein eschatologischer Abschnitt durch die Nummern 6–8. Hier ändert sich die Textbasis vom Alten zum Neuen Testament. Der Höhepunkt dieses Wechsels und des Werks besteht in der Offenbarung Gottes durch das Sopran-Rezitativ am Ende der Nr. 6, welches im Chor Nr. 7 seine Bestätigung findet. Der Choral Nr. 8 führt zum Alten Testament zurück.

5. Den lobpreisenden, erneut auf Psalmversen basierenden Schluss bilden die Nummern 9 und 10. Hier ergibt sich die formale Parallele nun zu Nr. 2 einmal in vokaler Hinsicht durch einen individuellen Lobpreis, der in den kollektiven mündet, zugleich aber auch eine Parallele zu Nr. 1 als Abschluss des alle, „die Odem haben“, umfassenden Lobes.

Musikalisch wird diese Gliederung in mehrfacher Hinsicht unterstützt, wovon hier exemplarisch lediglich die Tonartbeziehungen hervorgehoben seien. So fällt auf, dass Mendelssohn im Zusammenhang mit alttestamentlichen Textstellen jeweils Mediantbeziehungen – Parallelen eingeschlossen – und B-Tonarten verwendet. Im Zusammenhang mit neutestamentlichen Textstellen verwendet er Kreuztonarten, die in Dominantbeziehungen zueinander stehen. Diese können ihrerseits wiederum im Mediantverhältnis zur Grundtonart betrachtet werden. Jene Tonartbeziehungen sind bereits im instrumentalen Proömium angelegt, wie die obige Tabelle zeigt. Aus diesen Tonartbeziehungen wird deutlich, dass Mendelssohn Altes und Neues Testament nicht nur innerhalb der textgebundenen Handlung, sondern auch musikalisch aufeinander bezieht.

102 Vgl. den bereits zitierten Brief an Carl Klingemann vom 10.3.1841.

103 Johann Georg Sulzer, Art. „Symphonie“, S. 478–480, hier S. 478f.

104 Vgl. oben, S. 256.

Bemerkenswert ist das Verhältnis der Tonarten zueinander aber auch im Hinblick auf den Symbolcharakter für die Rezeption, da die Mediantenrückung seit Carl Maria von Weber und Gustav Reichardt „als sakralisierendes musikalisches Zeichen“¹⁰⁵ konnotiert war: „Beide hatten die Mediantenrückung als musikalisches Zeichen verwendet, wenn es um das erlösende Einwirken Gottes auf die deutsche Nation ging. Die Rückung sollte lautmalerisch verdeutlichen, daß metaphysische Kräfte die deutsche Nation aus den politischen Niederungen der Gegenwart in eine erlösende Zukunft emporzuheben vermochten.“¹⁰⁶ Ob nun Mendelssohn den *Lobgesang* versteckt einer nationalen Festinterpretation öffnen wollte, sei dahingestellt. Jedoch konnte dies im Rahmen des national aufgefassten Gutenbergfestes zusammen mit der Symbolik, die Mendelssohn im Kantatenteil verwendete, so empfunden werden. Auf jeden Fall aber unterstützt Mendelssohn durch die Mediantbeziehungen die soteriologischen Aussagen seines Librettos. Gleichzeitig wird aber auch der eschatologische Teil, der Anbruch des Neuen, nicht nur durch die einzige vor Satzbeginn stehende Generalpause des Werks, sondern auch durch C-Dur und die Kreuztonarten klanglich deutlich herausgehoben. Dabei kommt besonders der Tonart D-Dur Bedeutung zu, indem die Offenbarung „Die Nacht ist vergangen“ und der darauffolgende Chor in dieser gesetzt sind. Dass dieses mit Bedacht geschehen ist, zeigt eine ungewöhnliche Mitteilung des Komponisten, der mit Äußerungen über seine Kompositionen sonst sehr zurückhaltend war. An Ludwig Friedrich Christian Bischoff in Wesel schreibt er: „Wüßten doch nur mehr Leute aus einem Kunstwerk zu erkennen, was einer damit hat ausdrücken und machen wollen, – wie Sie das so zu fühlen und zu sagen wissen. Sie haben die Stelle mit dem Hüter am Schlusse so wieder angebracht, daß man gar zu gern irgendwie oder wo ein d dur möchte klingen hören und sich recht nach dem Schluß der Fermate sehnt. Die dauert aber lange, und es möcht' einem graulich dabei werden.“¹⁰⁷ Die Aussage dürfte sich auf Takt 126 beziehen, der letzten Wiederholung der Frage „Ist die Nacht bald hin?“, die gleich zwei Fermaten enthält. Das erwähnte D-Dur folgt direkt im Anschluss. Zwar zeigt die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Tonartencharakteristik, dass in der Musiktheorie Unterschiedliches mit D-Dur verbunden wurde, dennoch lässt sich für diese Tonart eine überwiegend positive, glänzende, teils auch kämpferische Grundstimmung ausmachen.¹⁰⁸ In der *Deutschen Encyclopädie* verbindet man mit D-Dur „ausgelassene Lobgesänge“: „Das D wirft Feuer in die Herzen. Nun wird der ganze Körper belebt, der Geist schwingt sich zu Heldenthaten, wird zu frechen, freudigen, ja etwas ausgelassenen Lobgesängen aufgemuntert. Auch der Donnergott hat Anspruch auf diesen Ton.“¹⁰⁹ Bei Christian Friedrich Daniel Schubart verbinden sich mit der Tonart Triumph, Halleluja, Kriegsgeschrei, Siegesjubel. „Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufwachzenden Chöre in diesen

105 Dietmar Klenke, *Der singende „deutsche Mann“*. *Gesangervereine und deutsches Nationalbewußtsein von Napoleon bis Hitler*, Münster u. a. 1998, S. 67.

106 Ebd., S. 87.

107 Brief Mendelssohns an Ludwig Friedrich Christian Bischoff vom 22.7.1842, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 459.

108 Vgl. dazu den Anhang bei Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften 36/6), Frankfurt a. M. 1983, S. 466–484 sowie ebd., S. 403 und S. 409.

109 Anonym, Art. „Ausdruck (musikalischer)“, in: *Deutsche Encyclopädie, oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten*, Bd. 2, hrsg. von Heinrich Martin Gottfried Köster, Frankfurt a. M. 1779, S. 384–387, hier S. 386.

Ton.¹¹⁰ Betrachtet man Mendelssohns Äußerung vor diesem Hintergrund, so kann man den Eindruck gewinnen, dass er den Anbruch des Reiches Gottes als Triumph der christlichen Anschauung darstellt und durch die Wahl der Tonart unterstützt. Schubarts Tonartencharakteristik könnte auch im Hinblick auf den den eschatologischen Teil abschließenden Choral „Nun danket alle Gott“ (G-Dur) herangezogen werden: „jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; – mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens lässt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken.“¹¹¹

Durch diese Bezüge bei gleichzeitig deutlicher Hervorhebung der Nummern 6–8 werden die theologische Aussage und die Form unterstützt. Wenn sich Mendelssohn von Bischoff verstanden fühlt, wie aus dem genannten Briefzitat hervorgeht, und Bischoff zur Form in der Rezension schreibt: „Die Form ist Bedingung der Kunst; die Formen aber sind veränderlich. Die besondere Form wird etwas Sach- und Zeitgemässes zugleich sein müssen. Eine nicht zeitgemässe, so gern wir uns bei alten Kompositionen ihr fügen, würde in einer heutigen, als etwas Fremdes, dem Komponisten selbst nicht Eigenes, auch nicht zu unserm Innern sprechen. [...]“¹¹², dann kann man schließen, dass Mendelssohn die Form der Symphonie mit Chören nicht für zeit- oder sachgemäß hielt, zumal, wenn das Werk auch außerhalb von Nationalfesten, wie es das Gutenbergfest ja zweifelsohne war, erklingen und als geistliche Musik verstanden werden sollte. Ein Oratorium wäre aber wohl hauptsächlich aus Zeitgründen nicht denkbar gewesen, zumal das Thema der Psalmauswahl einen solchen Stoff nicht hergab.

Vergleicht man nun die Gliederung des *Lobgesangs* mit dessen Textgrundlage, dem Buch der Psalmen, so zeigt sich, dass dieses aus fünf Büchern besteht und eine doppelte Einleitung, genannt Proömium, hat. Damit ergibt sich aus formaler Perspektive eine deutliche doppelte Parallele, die – unter der auf den vorherigen Textanalysen beruhenden Prämisse, das Werk als Einheit und nicht den Vokalteil als Dopplung oder Vollendung des Instrumentalteils zu betrachten – auch als Analogie gesehen werden kann. Insofern und unter Berücksichtigung von Mendelssohns bereits zitierter Aussage: „[...] die 3 Sätze zu lang als Einleitung wären, und doch immer das Gefühl behielt, als fehlte etwas bei der bloßen Einleitung“¹¹³, stellt sich die Frage, ob Mendelssohn durch die Überarbeitung sowohl formal als auch inhaltlich der ursprünglichen Aussage, „nur an einem größern, etwas ausgeführteren Psalm“¹¹⁴ zu arbeiten, letztlich nicht doch näherkam als es der Begriff der Symphonie-Cantate auszudrücken vermag.

110 Ludwig Schubart (Hrsg.), *Christian Friedrich Daniel Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 379.

111 Ebd., S. 380.

112 Ludwig Friedrich Christian Bischoff, „Recension“, in: *AMZ* 44 (1842), Sp. 181–185, hier Sp. 183f.

113 Brief Mendelssohns an Carl Klingemann vom 18.11.1840, vgl. oben, S. 254.

114 Vgl. Brief Mendelssohns an den Verleger Simrock vom 25.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 173f., hier S. 173.

Satz	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10
Satzart	Chor mit S-Solo	Rezitativ	Arie	Chor	Arie / Chor	Arie / Rezitativ	Chor	Choral	Duett	Chor
Inhalt	Lob	Glaube	Gnade, Barmherzigkeit	Gnade, Barmherzigkeit, Glaube	persönliche Gotteserfahrung – Gottesvertrauen: 1) Von Gott (Gnade) 2) Zu Gott (Glaube) → Gott und Mensch als Partner, Dialogizität	Gerichtsszene, Allmacht Gottes, Offenbarung Gottes: Äonenwende	Erkennen der Äonenwende, Buße, Umkehr	Dank für die Gnade Gottes, Lob des Schöpfergottes	Lob und Dank für die Treue Gottes, Erhörungsgeiwissheit, Barmherzigkeit und Gnade → Glaube	Lob, bei der Urauf-führung zusätz-lich Jüngstes Gericht

Tabelle 2

Kleiner Beitrag

Jeanna Kniازهva (St. Petersburg)

Ein weiterer bislang unbekannter Brief Igor' Stravinskij's an Jacques Handschin

Die Korrespondenz zwischen Igor Stravinskij und Jacques Handschin ist in musikwissenschaftlichen Kreisen seit langem gut bekannt. Der größte Teil der Briefe wird in der Paul-Sacher-Stiftung Basel aufbewahrt, nämlich 16 Briefe aus den Jahren 1930 bis 1933 und 1952. Eine erste Veröffentlichung stammt von Robert Craft, der eine Auswahl dieser Briefe in englischer Übersetzung publizierte;¹ die zweite gab Viktor Varunz heraus, der mehrere Briefe wesentlich kürzte.² Beide Ausgaben sind daher unvollständig, und zudem gibt es auch in der Erforschung der Korrespondenz noch eine Reihe von Fragen. Die Paul-Sacher-Stiftung besitzt nur die Briefe Handschins an Stravinskij (im Nachlass des Komponisten). Von den Gegenbriefen kannte man bis vor kurzem nur ein Dokument, den Brief aus dem Jahre 1921, der im Nachlass Handschin aufbewahrt wird.³ Im Frühjahr 2016 konnte im Zuge der Forschungen über Handschins Korrespondenz in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Basel ein weiterer aufgefunden werden.⁴

Dieser Brief ist mit 22. November 1932 datiert und wurde aus Voreppe (Frankreich) abgeschickt:

Я. Гандшину. Цюрих

Посылаю Вам, любезный друг,

согласно Вашей просьбе в заказном письме страницу из Двойной фуги (2-ая часть Симфонии Псалмов) в манускрипте орк[естровой] партитуры. Если хотите, то мож[ете] оставить эту страницу себе на память от меня, также к[а]к и приложенный затем портрет мой.

Когда Вы все это воспроизведе[де]те для своей брошюры, то я Вам подпишу и photo и манускрипт. Пока же этого не делаю, ибо не надо, чтобы такие вещи попадали в печать.

Я по всей вероятности тут в Швейцарии от 20-го до 26-го марта, ибо у меня несколько концертов с скрипачом Душкиным в Лозанне, Шаих-de-Fonds, Базеле и Винтертуре. Хочу надеяться, что где-нибудь мы с Вами то увидимся.

-
- 1 Robert Craft (Hrsg.), *Stravinsky: Selected Correspondence*, Bd. 3, London 1985, S. 133–138.
 - 2 И. Ф. Стравинский, *Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии* (= Igor F. Stravinskij, *Briefwechsel mit russischen Korrespondenten. Materialien zur Biographie*), hrsg. von Viktor Varunz, Bd. 3: 1923–1939, Moskau 2003. In dieser Publikation wird der Umfang dieser Sammlung nicht richtig angegeben: Varunz schreibt über zwölf Briefe aus der Zeit zwischen 1930 und 1933 (ebd., S. 404, Nr. 1598, Anm. 1). Die dabei fehlenden vier Briefe finden keine Erwähnung; wahrscheinlich betrachtete der Forscher sie als inhaltlich unbedeutend.
 - 3 Janna Kniازهva (= Jeanna Kniازهva), Jacques Samuel Handschin – Igor' Stravinskij: Eine noch unbekannte Seite des Dialogs; in: *Die Musikforschung* 52 (1999), S. 207–211.
 - 4 Ich danke Frau Marie Stravinsky (Genf), die die Veröffentlichung dieses Briefes freundlicherweise bewilligt hat. Mein Dank gilt auch Frau Isabell Akağaç, der Mitarbeiterin der Handschriftenabteilung der UB Basel, für mehrere Konsultationen bei der Vorbereitung dieser Publikation. Für die freundliche Hilfe bei der Übersetzung dieses Beitrages ins Deutsche danke ich Herrn Martin Elste (Berlin).

Живется нам тут не плохо, но ½ года у меня всегда уходит на концертные события, и я не в полной мере могу пользоваться здешним дивным лёгким воздухом.

Екатерина Гавриловна Вам шлет свой сердечный привет, Вам и супруге Вашей, к чему я присоединяю кроме того и самое искреннее рукопожатие.

Ваш И. Стравинский.

Voreppe, Isère. 22.XI.1932

Die Übersetzung lautet:

An J. Handschin, Zürich

Ich sende Ihnen, lieber Freund, gemäß Ihrer Bitte, als Einschreiben eine Seite aus der Doppelfuge (der 2. Teil der Psalmensymphonie) im Manuskript der Orchesterpartitur. Wenn Sie wünschen, dürfen Sie diese Seite als ein Souvenir von mir behalten, ebenso wie das ebenfalls beigelegte Porträt von mir.

Wenn Sie das alles in Ihrer Broschüre wiedergeben, werde ich Ihnen das Foto wie auch das Manuskript signieren. Momentan mache ich es aber nicht, da solche Sachen nicht in die Presse gelangen sollen.

Ich bin hier in der Schweiz höchstwahrscheinlich vom 20. bis 26. März, da ich einige Konzerte mit dem Geiger Duškin in Lausanne, Chaux-de-Fonds, Basel und Winterthur habe. Will hoffen, dass wir uns irgendwo doch sehen.

Es geht uns hier nicht schlecht, aber ½ Jahr nehmen mir Konzertereignisse, und ich kann die hiesige wunderbar leichte Luft nicht in vollem Ausmaß nutzen.

Jekaterina Gawrilowna grüßt Sie und Ihre Gemahlin herzlich, wozu ich außerdem noch den aufrichtigsten Händedruck hinzufüge.

Ihr I. Stravinskij

Voreppe, Isère. 22.XI.1932

Stravinskij lebte damals in Frankreich. 1931 war er von Nizza, wo er sieben Jahre verbracht hatte, nach Voreppe (Isère) übersiedelt. In der *Chronik meines Lebens* schreibt er darüber: „[...] Aber die reine Luft, die ländliche Ruhe, ein schöner Park, ein geräumiges und bequemes Haus, das alles bestimmte mich, das Isère-Tal als Wohnsitz zu wählen. Wir verlebten dort die nächsten drei Jahre.“⁵ Der Komponist arbeitete in jenen Tagen an seinem Violinkonzert („Inmitten von halbleeren Koffern und Kisten, bei dem ständigen Kommen und Gehen der Umziehleute, Tapezierer, Elektriker und Installateure beendete ich mein neues Werk.“⁶). Im darauffolgenden Sommer, am 15. Juli 1932, schloss er das *Duo Concertant für Violine und Klavier* ab. Das *Duo Concertant* wurde am 28. Oktober 1932 im Berliner Rundfunk erstmalig uraufgeführt; im gleichen Konzert gab man auch das Violinkonzert (Uraufführung: 23. Oktober 1931 im Berliner Rundfunk).

Die Entstehung der beiden Werke wurde von der Zusammenarbeit mit dem im Brief erwähnten Geiger Samuil Duškin (1891–1976) inspiriert, einem amerikanischen Musiker russischer Herkunft, den Stravinskij als Musiker sehr schätzte und mit dem er Anfang der 1930er Jahre viel konzertierte.⁷ So schreibt Stravinsky im Zusammenhang mit der Uraufführung des *Duo Concertant* in der *Chronik*: „Anschließend gaben wir [Stravinskij und Duškin] zusammen eine Reihe [Kammer-]Konzerte für Violine und Klavier, auf deren Programm außer dem ‚Konzertanten Duo‘ auch die von mir arrangierten Stücke standen

5 I. Стравинский, *Хроника моей жизни*, Ленинград 1963 (= Igor Stravinskij, *Chronik meines Lebens*, Leningrad 1963), S. 239. Zitiert nach der dt. Ausgabe Igor Strawinsky, *Mein Leben*, München 1958, S. 155.

6 Ebd., S. 155.

7 Ebd., S. 152f.

[...].“⁸ Während der Reihe an Kammerkonzerten mit Duškin im Herbst 1932 verfasste Stravinskij den oben zitierten Brief an Handschin.

Der Organist und Musikwissenschaftler Jacques Handschin (1886 Moskau – 1955 Basel), der in den 1910er Jahren die Orgelklasse des Petersburger Konservatoriums leitete, hatte Anfang der 1920er Jahre eine schwierige Zeit durchlebt, in die die Übersiedelung von Russland in die Schweiz fiel. 1930 wird Handschin zum außerordentlichen Professor an der Universität Basel ernannt und wohnt in Zürich, wo er als Organist an St. Peter tätig ist. Als Musik-Mediaevist ist Handschin im Herbst 1932 in musikwissenschaftlichen Kreisen bereits gut etabliert. Seine Korrespondenz belegt, dass er damals im Briefwechsel mit mehreren prominenten Wissenschaftlern stand, darunter Erich M. von Hornbostel, Ernst Kurth sowie Higinì Anglès.⁹ Nur drei Jahre später (1935) wird Handschin nach dem Tod Karl Nefs auf eine ordentliche Professur am Musikwissenschaftlichen Seminar der Basler Universität berufen.

Der Briefwechsel zwischen Stravinskij und Handschin begann wahrscheinlich im Jahre 1921, als der Komponist den Organisten um Hilfe bei der Kontaktaufnahme zu seiner in Russland verbliebenen Mutter bat.¹⁰ Die Korrespondenz aus den späten 1920er Jahren konnte bislang noch nicht aufgefunden werden. In den Briefen aus den frühen 1930er Jahren – das sind jene Dokumente, die heute in der Paul-Sacher-Stiftung aufbewahrt werden – tauschen sie sich in freundschaftlichem Ton über ganz unterschiedliche Fragen des Musik- und Alltagslebens aus.

Das Hauptthema des vorliegenden Briefes sind die Materialien zu einer Arbeit Handschins über Stravinskij. Es geht dabei um ein kleines Buch, eine „Broschüre“, wie Handschin selbst schreibt, die er im Auftrag der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich verfasste (*Igor Stravinsky. Versuch einer Einführung*).¹¹ Stravinskij's Brief von 1932 lässt sich in die Gruppe der von Varunz veröffentlichten Korrespondenz einordnen, wo die Vorbereitung dieser Monographie besprochen wird. So hatte Handschin etwa Mitte November 1932 an Stravinskij Folgendes geschrieben: „Lieber Igor Fiodorovič! Könnten Sie bitte so lieb sein, mir bis Ende November sowohl ein Porträt von Ihnen als auch eine Seite der Psalmen-

8 Ebd., S. 158.

9 Die gesamte Korrespondenz von Jacques Handschin wird momentan in einem gemeinsamen Projekt des Russischen Instituts für Kunstgeschichte (St. Petersburg) mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg zur Veröffentlichung vorbereitet.

10 Die Hypothese von Varunz, dass Stravinskij und Handschin bereits in St. Petersburg in Kontakt standen (s. Stravinskij, *Briefwechsel mit russischen Korrespondenten*, Bd. 3, S. 404, Anm. 1 zu Nr. 1598) konnte bislang nicht bestätigt werden; s. auch: Jeanna Kniazeva, *Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte*, Basel 2011, S. 98.

11 Jacques Handschin, „Igor Stravinsky. Versuch einer Einführung“, in: *121. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1933*, Zürich / Leipzig 1933, S. 1–38. Im Jahr 2000 wurde diese Arbeit im Buch *Jacques Handschin. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern* (hrsg. von Michael Maier, Schliengen 2000, S. 219–247) wiederveröffentlicht. Es ist bemerkenswert, wie bescheiden Handschin selbst diese Arbeit einschätzt – er nennt sie den „Versuch einer Einführung“. Aber in dieser, wenn auch nicht sehr umfangreichen Publikation hat Handschin zum ersten Mal Ideen zur Musikkultur des 20. Jahrhunderts formuliert, die er später zu einem musikhistorischen Konzept ausarbeitete (dargelegt im Buch *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948). Von Interesse ist auch das Verhältnis von Stravinskij zur Broschüre Handschins, worüber wir aus dem Briefwechsel Handschins mit Paul Sacher erfahren; am 29.3.1933 schreibt Paul Sacher: „[...] Eine besondere Freude war es mir, vom Sohn Strawinsky [...] zu hören, wie sehr sein Vater Ihre Arbeit über Igor Strawinsky schätzt.“ Der Brief befindet sich in der Korrespondenz Sachers in der Paul-Sacher-Stiftung, Basel. Eine Geringschätzung des frühen Handschin-Essays scheint also unberechtigt zu sein.

[Symphonie]-Partitur zuzusenden, oder anzugeben, wo ich das ausleihen könnte, da das die bei mir bestellte Broschüre über Sie verschönern soll (die Seite ist genug groß, aber der Umfang ist klein). Und dann schreiben Sie bitte noch dazu, wie Sie sich fühlen und wann Sie wieder in die Schweiz kommen?“¹² Im oben zitierten Brief vom 22. November 1932 sendet Strawinskij das gewünschte Porträt und die Partitur-Seite, darüber hinaus teilt er die ungefähren Daten seiner Konzerte im Frühling 1933 in der Schweiz mit. Es folgt Handschins Brief vom 19. Dezember 1932: „Lieber Igor Fiodorovič! Danke! Bin sehr glücklich, sowohl das eine als auch das andere aufzubewahren, besonders mit Ihrer Unterschrift, bin aber nicht ganz sicher, ob ich es bezüglich der Seite aus den Psalmen[-Symphonie] nehmen darf. Denn es kann sein, dass es irgendwann gewünscht wird, die gesamte Handschrift an einem Ort zu haben; so sagen wir ‚auf Abruf‘ [...]. Würde gerne Ihre Schweizer Daten im voraus wissen, um zu kombinieren, wann ich Sie aus dem Hinterhalt überfallen kann.“¹³

Bemerkenswert ist, dass Handschin um eine Seite aus der Psalmen-Symphonie bittet. Dieses Werk war von Stravinskij zwei Jahre zuvor beendet worden, und der Wissenschaftler schätzte diese Symphonie besonders. Handschin war der Ansicht, ein wenig an der Komposition „beteiligt“ gewesen zu sein, da er in der Zeit, als Stravinskij an dieser Symphonie arbeitete, für ihn in Basel ein kleines Konzert mit mittelalterlicher Musik durch Studierende veranstaltet hatte.¹⁴ Was das Treffen von Stravinskij und Handschin im Frühling 1933 angeht, existieren eine ganze Reihe von Fragen. Ein späterer Brief Handschins vom 1. April 1933 bestätigt, dass die persönliche Begegnung tatsächlich stattgefunden hat: „Lieber Igor' Fiodorovič! Mit Freude denke ich an Ihr Konzert zurück [...].“¹⁵ Es geht hierbei um eines der Konzerte der zweiten Reise Stravinskij's im Jahr 1933, die zwischen dem 13. März und dem 3. April 1933 stattfand – und zwar mit Sinfoniekonzerten in London, Paris, Budapest und lediglich einem Kammerkonzert mit Duškin am 25. März in Winterthur.¹⁶ Varunz vermutet, dass Handschin aus Zürich nach Winterthur kam, um dort Stravinskij zu hören.¹⁷ Der Text des neu aufgefundenen Briefes vom 22. November 1932 zeigt aber, dass Stravinskij zwischen dem 20. und 26. März 1933 weitere schweizerische Städte besichtigen wollte, außer Winterthur noch Lausanne, Chaux-de-Fonds und Basel. Das Zusammentreffen mit Handschin muss also nicht unbedingt in Winterthur stattgefunden haben.

Der Brief vom 22. November 1932 wird in der Manuskriptabteilung der Basler Universitätsbibliothek in der Kollektion von Karl Geigy-Hagenbach (1866–1949), einem bekannten Basler Handschriftensammler, aufbewahrt. Die Bibliothek hat ihn mit anderen Briefen von der „Stiftung Sammlung Karl Geigy-Hagenbach“ am 29. Dezember 1960 erworben; die Sammlung wurde unter der Signatur „Autogr.-Slg.Geigy-Hgb.“ registriert, die Signatur des Stravinskij-Briefes ist 2665.

Es stellt sich die Frage, wie der Brief Stravinskij's an Handschin in Geigy-Hagenbachs Sammlung kommen konnte. Aus den vier Anhängen zum Sammlungskatalog ergibt sich, dass der Brief zwischen 1933 und 1939 akquiriert wurde. Hagenbach lebte sein Leben lang in Basel; Handschin übersiedelte im April 1934 nach Basel. Es ist denkbar, dass sich beide persönlich kennenlernten, allerdings taucht der Name Geigy-Hagenbach auf den Seiten

12 Stravinskij, *Briefwechsel mit russischen Korrespondenten*, Bd. 3, Nr. 1708, S. 488–489.

13 Ebd., Nr. 1712, S. 495.

14 Kniazeva, *Jacques Handschin in Russland*, S. 121.

15 Stravinskij, *Briefwechsel mit russischen Korrespondenten*, Bd. 3, Nr. 1724, S. 511.

16 Vgl. Stravinskij, *Chronik meines Lebens*, S. 243 und Stravinskij, *Briefwechsel mit russischen Korrespondenten*, Bd. 3, S. 510.

17 Ebd., S. 511.

in Handschins Korrespondenz und in den Dokumenten seines Nachlasses nirgends auf. Die biographischen Daten Hagenbachs geben ebenfalls keinen Hinweis auf ein mögliches Zusammentreffen mit Handschin. Man kann daher vermuten, dass sich Hagenbach – der als leidenschaftlicher Sammler von Handschriften berühmter Personen bekannt war – an Handschin wandte und darum bat, ihm ein Dokument aus seinem Briefwechsel mit prominenten Persönlichkeiten zu schenken oder zu verkaufen. Handschin könnte den Brief vom November 1932 ausgewählt haben, weil er keine persönlichen Dinge betraf.

Als Resümee ist zu konstatieren: Unklar bleibt weiterhin das spätere Schicksal der Briefe Stravinskij's an Handschin. Der erste Brief des Komponisten (1921) wurde im Nachlass Handschin in zwei Hälften zerrissen aufgefunden, und auf den Rückseiten notierte Handschin Skizzen zu seiner Doktorarbeit. Somit behandelte Handschin den frühen Brief Stravinskij's so, wie er es mit aller Korrespondenz zu tun pflegte, deren Inhalt ihm nicht besonders wichtig erschien – er benutzte sie für eigene Skizzen. Weitere Briefe oder Brieffragmente Stravinskij's wurden in diesem Nachlass nicht aufgefunden. Die Materialien im Nachlass zeigen gleichwohl, dass der Musikwissenschaftler Briefe von ihm besonders nahestehenden Freunden und Kollegen aufbewahrte. Daher dürfen wir mit gewisser Vorsicht vermuten, dass in den 1930er Jahren eine Sammlung von Briefen Stravinskij's an Handschin als einheitliches Konvolut vorhanden gewesen sein dürfte. Wenn diese Kollektion existierte, überreichte Handschin nach 1933 eben daraus den Brief an Geigy-Hagenbach. Diese Hypothese wird indirekt durch den Umstand bestätigt, dass sich in der Sammlung Geigy-Hagenbach die im Brief erwähnte Partiturseite und das Porträt nicht befinden. Höchstwahrscheinlich bekam der Sammler also ausschließlich den Brief. Die Partiturseite gab Handschin dem Komponisten vermutlich zurück, wie er es im Brief vom 19. Dezember 1932 angekündigt hatte. Aber wo verblieb das Porträt, das vom Komponisten signiert werden sollte und sich im Handschin-Nachlass ebenfalls nicht mehr auffinden lässt? Wenn es nicht im Verlag behalten wurde – was prinzipiell möglich ist – könnte das Porträt von Handschin selbst in seine Stravinskij-Briefsammlung hineingelegt worden sein und bei einer der verschiedenen Verlagerungen seines Nachlasses gemeinsam mit den anderen Dokumenten von Stravinskij verlorengegangen sein.

Besprechungen

REBECCA HARRIS-WARRICK: *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History. Cambridge: University Press 2016. 502 S., Abb., Nbsp. (Cambridge Studies in Opera.)*

Von der auf zwei Bände ausgelegten Publikation zur Funktion des Tanzes in der französischen Barockoper liegt Band I vor, der von 1672 bis 1735 reicht. Im zweiten Band wird es um den Tanz seit Jean-Philippe Rameaus *Hippolyte et Aricie* gehen. Ziel ist es, nicht nur alle verfügbaren Quellen zum Tanz zu untersuchen, seine dramatische Funktion zu analysieren, seine ästhetische und dramatische Bedeutung als wesentlichen Bestandteil der *Tragédie en musique* darzustellen, sondern auch die Vorbehalte gegen den Tanz in der Oper zu widerlegen (dies gilt wohl für Deutschland mehr als für andere Länder). Das Werk ist als Lehrbuch für Musik-, Tanz- und Theaterwissenschaftler, als Anleitung für Interpreten heutiger Aufführungen und als Lektüre für den Liebhaber konzipiert (für diese Leser enthält der Band Erklärungen elementarer Gegebenheiten).

Im Zentrum des ersten Teils des vorliegenden Bandes stehen *Divertissement* und Tanz in Lullys Opern, im zweiten diese in den Operngattungen im Zeitalter André Campras. Die beiden Teile haben einen ähnlichen Aufbau: Im ersten geht es nach der allgemeinen stilistischen Charakterisierung der Opern und der Situierung der *Divertissements* in der Handlung um die grundlegenden Prinzipien des Barocktanzen, um die „Konstruktion der *Divertissements*“ und die Rolle des Tanzes darin und separat um beide in den Prologen sowie in den „leichteren“ dramatischen Gattungen Lullys. Im zweiten Teil wird die Neuorientierung der Oper nach dem Tod Lullys skizziert, das Spektrum der Opern und ihrer

Divertissements an fünf heiteren Gattungen und fünf *Tragédies en musique* aufgezeigt, bevor eine Systematik der *Divertissement*-Typen, der verwendeten Tänze und ihrer dramaturgischen Funktion erfolgt.

Zu Beginn des ersten Teils stehen einige allgemeine Informationen zu den Opern Philippe Quinaults und Lullys. Die von ihnen geschaffenen „Konventionen“ stellt die Autorin an den verfügbaren Quellen dar, wobei als Referenz für choreographische Befunde der von ihr edierte *Mariage de la grosse Cathos* herangezogen wird, da darin vielfach Details des Einsatzes der Tänze genauer definiert sind als in den Quellen der Opern Lullys. Zu den Grundsätzen gehört die Einbettung der Tänze in vokale Stücke (*Soli*, *Ensembles*, *Chöre*), die gesungenen Tänze, bei denen die Tänzer nicht in Aktion treten und die dogmatisch vertretene Fokussierung auf ein Darstellungselement (gesungener Text oder Tanz) als „basic principle“ (S. 81). Die Tänze erklingen vor dem Vokalsatz und repräsentieren die „expressive unit“ des *Divertissements*. In *Chören* treten die Tänzer lediglich bei *Ritornellen* in Aktion.

Bei der Übersicht der von Lully verwendeten Tanztypen fehlt der von ihm in *Acis et Galathée* eingeführte *Rigaudon* – dieser wird auf Seite 193 als „proto-rigaudon“ bezeichnet, weil die beiden *Rigaudons* im Partiturdruk als „Air“ betitelt sind. Warum die „wrong headings“ in den Ballard-Drucken nicht für diese *Rigaudons* gelten sollen, bleibt die Frage.

Wenn die Quellen keine genauen oder mehrdeutigen Hinweise für die Ausführung der Tänze enthalten, ergänzt die Autorin plausible oder auch hypothetische. Ein Grundsatz der *Choreographie* in Beziehung zur Form der Tanztypen lautet: Die Abfolge der Tanzschritte ist auf jeden einzelnen Takt festgelegt. Infolgedessen spielt die *Quadratur* oder allgemein ausgedrückt die musikalische Form des Tanzes keine Rolle. Die Wiederholung eines Tanzes war grundsätzlich mit einer veränderten oder neuen

Choreographie verbunden. In den Notationsarten der Choreographie sind lediglich die Fußschritte festgelegt, nicht jedoch die vielen anderen Faktoren, die Bewegung der Arme, die Gestik, Mimik, das Kostüm und dessen Attribute, die den Ausdruck wesentlich mitbestimmen. Die Tanztypen und *Airs* („dance for character types“) unterscheidet Harris-Warrick mit Ausnahme der „*entrée grave*“ nicht prinzipiell. Dabei wäre eine Typologie der *Airs*, die nicht auf Charaktertypen beschränkt sind, durchaus zu bewerkstelligen. Acht Tänzer mit oder ohne Solist, der stets in der Gruppe integriert ist, bilden die Standard-Gruppe, wobei ihre Aufteilung auf Untergruppen durch einen Metrumwechsel im Tanz motiviert ist. Das von mir mehrfach als besonderer Typus genannte „unterbrochene“ *Divertissement*, das zu einer dramatischen Wende führt, thematisiert Harris-Warrick nicht als eigenen Typus, da für sie jedes *Divertissement* im Handlungsverlauf ohne prinzipielle Unterscheidung gegeben ist. Die ästhetische Norm der Choreographie ist die Symmetrie und die „*vraisemblance*“.

Die Parodien von Instrumental-, meist Tanzsätzen, werden erwähnt, die Kritik an teilweise problematischen, weil gegen die *Bienséance* verstößenden Texten wird als nicht haltbar angesehen, aber nur ein Beispiel, in dem das Problem nicht existiert, wird als Beleg angeführt. Die Feststellung, die parodierten Verse seien „more metrically regular than those in recitative, even if not every line has the same number of syllables“ (S. 45), ist nicht haltbar. Die Rezipitativ-Verse folgen den Regeln der Poetik des „*classicisme*“, während diese im „*canevas*“ außer Kraft gesetzt sind (auch der Wechsel von männlicher und weiblicher Reimkadenz). Das Erkennungsmerkmal der Parodieverse ist in der Regel die unorthodoxe „*coupe*“, d. h. es sind ausgeprägt heterometrische Verse (vgl. die Beispiele S. 206, 292, 297, 298, 370).

Da die Perspektive analytischer Fragestellungen auf die gleichen „*Divertissements*“

verschieden ist, kommt die Autorin mehrfach erneut auf das gleiche *Divertissement* zurück. Dadurch sind Redundanzen häufig und fast unvermeidlich. Ganz neue Einsichten liefert Harris-Warrick in die leichteren Gattungen Lullys (*Le Carnaval mascarade* etc.). Sie beleuchtet insbesondere die Rolle der Komik in diesen Werken. Obwohl Quinault und Lully von der vierten Tragédie ab darauf verzichteten, blieb Lully Komik und Grotteske in den leichteren Gattungen und durch die Reprisen seiner ersten drei Tragédies treu.

Die Neuorientierung der Oper und der Funktion des Tanzes nach Lullys Tod macht Harris-Warrick an vier Kriterien fest: die Schaffung neuer, dazu komischer Gattungen, deren Einfluss auf die Tragédie en musique, die zunehmende Bedeutung des Tanzes und die Entstehung des Starwesens im Tanz. Impulse erhalten alle dramatischen Gattungen nach der Ausweisung der sehr beliebten *Comédie italienne* 1697. Dadurch erlebte die Komödie im Musiktheater eine Wiedergeburt. Die Anzahl der Tänzer(innen) und ihre Rollen sind seit 1699 gut zu ermitteln, da ihre Namen in den Librettodrucken erscheinen. Exemplarische Einzelanalysen der *Divertissements* unter Berücksichtigung des Stoffes sind unter den Titeln „The Contested Comic/Domestication“ an drei, unter „The Realm of the Héroïque“ an zwei und unter „Melpomène“ an fünf Werken zusammengefasst.

Charakteristisch für die Zeit vor Rameau sind die Auseinandersetzungen zwischen Thalie, Melpomène und Terpsichore in den *Opéras-ballets*. Der Einfluss Italiens wurde sowohl im Musiktheater (hinsichtlich der Stoffwahl und der Musik) sehr groß, ohne dass es mit einer Ausnahme zu Aufführungen italienischer Opern kam. Paradigma der Neuorientierung war Antoine Danchets und André Campras *L'Europe galante*, die in allen Details erörtert wird. Programmatisch werden Venedig und der dortige Karneval als „Spielfeld für Sex“ in *Les Fêtes vénitienes*

eingeführt. Der Maskenball wird zum Topos in Opern mit zeitgenössischen Stoffen, sein wichtigster Tanz ist die Forlane, „Emblem“ der Venedig-Fantasien. Der chinesische Tanz wird aus der Comédie italienne übernommen.

Die Opernparodie, die in der Comédie italienne und in den Théâtres de la Foire beheimatet war und weiterhin zu ihrem Repertoire gehörte, findet auch Eingang ins Opéra-ballet. Die ausladende Da-capo-Arie verändert die Balance zwischen Vokalstücken und Tänzen in den Divertissements. Die Anzahl der Tänze nimmt enorm zu (bis zu acht aufeinanderfolgende Tänze). Gesungene Tänze wurden nun auch getanzt, d. h. Tänzer sangen und tanzten in den Divertissements.

In den „Fragmenten“ sind beliebte Stücke oder Szenen aus älteren Stücken zusammengestellt, von denen erfolgreiche Teile am Ende von Opernabenden aufgeführt wurden. Die Dorfhochzeit in zeitgenössischem oder antikem Gewand findet Eingang ins pastorale Divertissement. Das maritime Fest ist ein weiterer Topos, für den der Tambourin charakteristisch ist. Auf einen provenzalischen Text wurde erstmals in „La Provençale“ gesungen. Louis Fuzelier, der 1746 im *Mercure de France* grundlegende „Reflexionen über den Tanz“ publizierte, brachte in *Les Fêtes grecques et romaines* erstmals einen „historischen“ Stoff auf die Bühne.

Fragen zur Rolle des Tanzes betreffen drei Divertissement-Typen, die veränderte Zusammensetzung der Ballettruppe, die neuen Anforderungen an die Tänzer in den „Symphonies“ Jean-Féry Rebels und acht unterschiedliche Kategorien des Tanzes.

Marin Marais knüpft in gewisser Weise an Lullys *Alceste* an, indem er in *Sémélé* (Text von Houdar de La Motte) die Komik jedoch nicht im Dialog, sondern im Tanz einführt (Divertissement IV). Nicht weniger als 20 Tänzer, Schäfer und Schäferinnen, Bauern, der Vogt und der Steuereintreiber, treten als komische Figuren auf, darunter die Stars

Marie-Catherine Guyot, Françoise Prévost und David Dumoulin. In der Tragédie en musique fanden komische Elemente in pastoralen Divertissements Eingang.

Die Veränderungen während der Epoche nach 1700 bis zu Rameaus erster Oper wird mit der Beziehung zwischen den Musen Melpomène (führend), Thalie (bleibt aktuell) und Terpsichore (stets zunehmende Bedeutung) beschrieben. Die Rekonstruktion der Namen aller Tänzer und Tänzerinnen belegt die Größe der Ballettruppen (z. B. 1704 elf Tänzer und zehn Tänzerinnen, 1718 dreizehn zu zwölf) und die zunehmende Spezialisierung der sehr gut honorierten Stars auf bestimmte Rollentypen. Zu dieser Zeit war der Anspruch an Virtuosität bei Tänzern noch höher als bei Tänzerinnen. Durch die Tätigkeit für mehrere Theater von Autoren wie Jean-François Regnard ergaben sich Wechselwirkungen und Einflüsse zwischen den Theatern, freilich auch zwischen den Gattungen Tragédie en musique und Opéra-ballet.

Eine enorme Wirkung hatten die „Symphonies“ Rebels, insbesondere *Les Caractères de la danse*. In diesem im Anhang an Opern gespielten Werk werden an die Tänzer und Tänzerinnen ungewöhnliche Anforderungen gestellt. Dies wirkte sich auch auf den Tanz in der Oper aus. Die auf die Musik von *Les Caractères de la danse* parodierten Verse wurden als „Porträts“ von Liebeszuständen verstanden. Dass diese Vokalisierung des Werkes auch zum Singen gedacht waren und tatsächlich auch gesungen wurden, erfährt man nicht. Bei einer anderen berühmten „Symphonie“ Rebels, *Les Éléments*, ist nicht nachgewiesen, wie Erde, Lust, Feuer und Wasser choreographisch umgesetzt wurden. Wie sehr Terpsichore ins Zentrum trat, zeigt die Kantate in Louis Fuzeliers und François Colin de Blamonts *Fêtes grecques et romaines*. Anders als bei Lully, wo Tanz und gesungene Partien in Beziehung zueinander standen, gewann der Tanz unabhängig von gesungenen Wor-

ten erheblich an Selbständigkeit in seiner dramatischen Funktion.

Von den 350 existierenden Tanznotationen entfallen nur 47 auf die Oper. Unter den in der Académie royale de musique getanzten Forlanen existieren zwei Choreographien in der Beauchamps-Feuillet Notation, drei von der komischen Variante der Chaconne als Harlekin-Tanz.

Im Epilog widerlegt Harris-Warrick den zum oft zitierten Vorurteil gewordenen Vorwurf Dubuissons gegenüber Campras und Danchets letzter Oper *Achille et Déidamie* (1735), das Werk sei mit Tänzen überladen. Sie weist nach, dass sich Campra hier in der Lully-Tradition bewegt und nicht mehr Tänze als in seinem *Tancredi* (1702) verwendet.

Die zahlreichen Notenbeispiele, Abbildungen und tabellarischen Darstellungen erleichtern es dem Leser, die analytischen Befunde nachzuvollziehen.

Unter den wenigen Fehlern in dem Buch sind anzugeben: Auf S. 260 lautet der Verweis „see below p. 51“; S. 350: „charmantas“; auf S. 366 ist der zweite Vers „Amoureux oiseaux / Célébrez le retour de Flore“ mit Majuskel zu schreiben; S. 383: „assignments“; S. 401: falsche Silbentrennungen im Notenbeispiel, „dés-es-poir“, peig-nez, transports“. Auf den in den französischen Libretti üblichen Einzugs der Verse je nach Anzahl der Silben wird bis auf wenige Ausnahmen verzichtet.

Die von Harris-Warrick gestellten Fragen nach Fassungen von *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* und *Psyché* sind inzwischen zumindest hinsichtlich der vom Komponisten autorisierten Version zu beantworten, da Abschriften beider Werke aus der Bibliothek Lullys in den Beständen der Singakademie in Berlin erhalten sind. Auf S. 423 wird auf Appendix 3 verwiesen, aber erst aus dem Inhaltsverzeichnis erfährt der Leser, dass dieser im Internet zu suchen ist.

Angesichts der vielen angesprochenen Probleme war die Beschränkung der Litera-

turauswahl gewiss notwendig; bedauerlich ist, dass die deutschsprachige Literatur nur mit wenigen Titeln vertreten ist.

Harris-Warrick hat nicht nur die Rolle des Tanzes im Musiktheater der Epoche zwischen 1672 und 1735, sondern darüber hinaus auch viele Probleme der Operngeschichte mit größter Kenntnis behandelt. Ihr Buch ist zweifellos ein Standardwerk.

(April 2017)

Herbert Schneider

Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte. Gemeinsam mit Martina FALLETTA und Eric F. FIEDLER hrsg. von Adolf NOWAK. Beeskow: ortus musikverlag 2015. 213 S., Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 18.)

Der vorliegende Band enthält die Schriftfassungen von zehn Referaten, die im Mai 2011 auf dem dritten Frankfurter Telemann-Symposium gehalten wurden (Veranstalter: Frankfurter Telemann-Gesellschaft und Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt). Sie sollen, so die Herausgeber/innen, Telemanns Trauermusik unter den im Titel genannten Aspekten kontextualisieren. „Trauermusik“ wird aufgefasst „als eine spezifische Art der Verarbeitung von Trauer [...] [i]m Medium der Musik“, als „eine ‚Trauerarbeit‘ [...], die auf religiöse und gesellschaftlich vermittelte Rituale zurückgreift“ (S. 7). Es geht also um zwei Themenfelder: um das Genre „Trauermusik“, das auch den textlich-musikalischen Ausdruck von Trost, Hoffnung und Freude einschließt (drei Beiträge), und um Musik, die gattungs- bzw. genreunabhängig und auch über den konkreten Zusammenhang mit Tod hinaus den Affekt der Trauer ausdrückt (drei Beiträge). Flankiert wird dieser inhaltliche Kern des Bandes von drei einführenden Aufsätzen und einem ans Ende gerückten Beitrag, der aus systematischer Perspektive Emotionalität in der Musik ins Auge fasst.

Der eröffnende Dreierblock bietet Überblick über die Trauermusik des 17. und 18. Jahrhunderts (Adolf Nowak), über das Verhältnis von Trauer und Zeremoniell im 18. Jahrhundert (Hagen Jäger), schließlich grundlegend über Traditionslinien der Funeralmusik (Norbert Bolin). Bei Nowak steht das Genre im Mittelpunkt. Er fokussiert sich auf ästhetische und religiöse Aspekte in lutherischer Tradition, in der Trost, Sündenvergebung und Auferstehung großes Gewicht gegenüber Trauer und Klage haben. Er arbeitet die gesellschaftliche und/oder politische Dimension des Genres heraus, die kontextabhängig in unterschiedlichen Formen von Repräsentation und Gedächtnisstiftung für den Toten besteht. Er geht auf die Affektenlehre und auf die Wandlung des Ausdrucks-Begriffes im 18. Jahrhundert ein und bringt dafür zahlreiche knappe analytische Belege. Hier jeweils Notenbeispiele mitzuteilen, hätte vermutlich den Rahmen gesprengt, die Darstellung aber noch einmal wesentlich bereichert. Der Aufsatz reißt in jedem Fall zahlreiche Aspekte an, die später im Band immer wieder thematisiert werden.

Jägers Beitrag geht von biblischen Vorstellungen vom Tod und von der Existenz nach dem Tod aus und wendet sich dann dem 18. Jahrhundert zu. Im Mittelpunkt stehen hier die lebensweltliche Verortung von Trauerritualen, die ständischen Unterschiede in deren Vollzug sowie der sich mit der Aufklärung vollziehende Wandel von glaubens- zu philosophiebasierten Vorstellungen einer Existenz nach dem Tod. Als musikalischer Gewährsmann tritt eigenartigerweise nur Johann Sebastian Bach auf.

Einen historisch weitausgreifenden Überblick über die Rolle der Musik bei Sterbe- und Totenritualen liefert Bolin. Er beginnt bei heidnischen Riten und verfolgt den Weg über das Christentum und die Reformation bis ins 18. Jahrhundert, für das er einen Wandel von kollektiven zu indivi-

duellen Ritualen im Zuge der Aufklärung konstatiert.

So gewichtig vor allem Nowaks und Bolins Beiträge für sich genommen sind, so offensichtlich sind die inhaltlichen Überschneidungen innerhalb der eröffnenden Text-Trias und ist zugleich der Umstand, dass in allen drei Texten eine tatsächliche Spezifizierung auf Telemann nur sehr bedingt stattfindet. Diese setzt erst auf Seite 45 mit Ute Poetzschs Studie zur „Trauer in der Kirchenmusik Telemanns“ – so zumindest im Titel – ein. Poetzsch untersucht insgesamt zehn Kirchenkantaten Telemanns aus ganz unterschiedlichen Schaffensperioden und auf Texte verschiedener (nicht immer genannter) Dichter, die zu Mariä Reinigung, zum 16. und zum 24. Sonntag nach Trinitatis entstanden. Die Texte setzt sie in Beziehung zu entsprechenden Predigten Erdmann Neumeisters, von denen man weiß, dass Telemann sie benutzte (S. 45). In den Überlegungen geht es kaum um Trauer, sondern um Todessehnsucht, Auferstehung usw., mithin um das Themenfeld „Trost“; und es geht auch fast ausschließlich um die Texte in ihren Bezügen zu den Predigten, während die Kompositionen nicht ernsthaft in den Blick genommen werden. Deutlich wird, wie eng sich die Kirchenmusiktexte auf die Predigten bezogen. Aussagen zur Trauer in Telemanns Kirchenmusik bleibt der Beitrag einem jedoch schuldig.

Carsten Lange untersucht die Darstellung des Traueraffektes in Oratorien und Passionen Telemanns. Er wählt dafür Sätze aus, die von Telemann mit „Traurig“ überschrieben oder durch andere eindeutige Hinweise mit einer traurigen Affektlage bzw. Vortragshaltung gekennzeichnet sind; und er setzt sie in vielfache Beziehungen zu ästhetischen Aussagen relevanter Telemann-Zeitgenossen (Scheibe, Mattheson, Burmeister, Quantz). Auf dieser Basis bietet Lange detaillierte Analysen der musikalischen Gestaltung und leitet eine sehr gute Zusammenstellung kompositorischer und instrumentatorischer

Verfahren ab, die sich gerade auch für Untersuchungen anderer Komponisten der Zeit als Grundlage hervorragend eignen. Diesen Aufsatz sollte man unbedingt lesen.

Schließlich nimmt Friederike Wißmann „ambivalente Topoi“ von Trauer und Komik in weltlichen Trauermusiken Telemanns in den Blick. Gemeint sind damit zum einen Trauermusik-Parodien, zum anderen die Gestaltung von Trauermusik in fiktiven Trauersituationen. Untersucht werden die „Kanarienvogel-Kantate“, der Abschiedschor in *Socrates* und die Kantate *Der Melancholicus*. Wißmann benennt verschiedene musikalische Trauer-Chiffren (S. 174f.), auf deren Grundlage sich ein trauriger Affekt auch etwa im komischen Kontext ausdrücken und evozieren lässt. Die lesenswerten analysierten Beispiele zeigen, gerade in der Parodie, wie sehr Trauer im frühen 18. Jahrhundert inszeniert ist; und sie lassen sich, so die Autorin, sogar als implizite Kritik an einer „Egomanie des sich selbst inszenierenden Trauernden“ lesen (S. 188).

In den drei folgend besprochenen Aufsätzen geht es um das Genre „Trauermusik“. Joachim Kremer widmet sich Trauermusiken Telemanns aus dem Zeitraum 1693–1708, die sich nicht exakt datieren lassen. Aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet Kremer die für diese Kompositionen relevante „Frühwerk“-Problematik. Er warnt (sehr berechtigt) vor ahistorischen Bewertungskriterien etwa der Faktur, der formalen Disposition und stilistischer Homo-/Heterogenität, die nicht zuletzt zu voreiligen Datierungsvorschlägen führen können. Vielmehr sind die Jahre um 1700 eine Phase des Nebeneinanders verschiedener (neuer und alter) ästhetischer Konzepte, auf deren stilistische Implikationen die Komponisten selbstverständlich in voller Breite zugriffen. So ist beispielsweise stilistische Heterogenität eines Werkes nicht per se ein Indiz für Unreife und damit für die besonders frühe Entstehung. Kremers Überlegungen sind sehr differenziert und haben weit über Te-

lemann hinaus Geltung; auch dieser Aufsatz sei ausdrücklich empfohlen.

Eric F. Fiedler diskutiert Telemanns neun Trauermusiken für Hamburger Bürgermeister. Sein Beitrag liefert viel Material – Biogramme, Übersichten über die während Telemanns Hamburger Zeit tätigen Bürgermeister (auch jene, für die Telemann keine Trauermusik komponierte), bis hin zu den musikalischen Quellen. Auf dieser Basis widmet sich Fiedler zunächst den Texten und arbeitet grundlegende Gemeinsamkeiten in deren Struktur heraus; im Anschluss würdigt er die hohe Qualität der Telemann'schen Kompositionen und weist auf deren stilistisch weites Spektrum hin. Eine Zusammenfassung bzw. die Präsentation eines übergeordneten Ergebnisses gibt es nicht. Fiedlers Materialsammlung ist hilfreich. Zahlreiche seiner Folgerungen leiden jedoch unter unscharfer Terminologie und unpräzisen Formulierungen und gründen auf einem erstaunlich ahistorischen Blick auf die behandelte Materie. Der Text wurde offenbar auch nicht redigiert, er enthält zahllose Tipp-, Orthographie- und Grammatikfehler; die Zitierweise der Libretti ist nicht einheitlich.

Ein vergleichbares Thema behandelt Jürgen Neubacher mit den drei Trauermusiken für römisch-deutsche Kaiser. Er diskutiert die Frage nach den Auftraggebern, die Abläufe in Hamburg beim Zustandekommen der Texte, Kompositionen und Aufführungen, die formale Anlage der Texte (hierzu dienen Übersichten über die Formteile in Zuordnung zur Epicediums-Struktur sowie alle vollständigen drei Texte als Anhänge) und schließlich die (einzig erhaltene) Musik Telemanns von 1745. Die Bemerkungen zur Komposition sind auch hier ausgesprochen knapp, heben aber doch stets Wesentliches hervor. Insgesamt ruht der Aufsatz auf einem breiten Wissensfundament, er ist entsprechend dicht und konzise. Man sollte ihn lesen, gerade auch dann, wenn man nicht direkt zu Telemann forscht.

Rainer Bayreuther befasst sich abschließend mit dem Zusammenhang zwischen Musik und Emotionen um 1700. Die von Telemann-Zeitgenossen vorgenommene und von der Musikwissenschaft für die Analyse von Musik der Zeit ausgiebig angewandte Zuordnung bestimmter musikalischer Parameter – Tonarten, Rhythmen, Satztypen, Kon-/Dissonanzen usw. – konfrontiert er mit Überlegungen aus der emotionstheoretischen Forschung. Die daraus abgeleiteten Folgerungen zur Stelle und zur Funktion von Musik im Prozess der Emotionalisierung musikalischer Akteure – Komponisten, Ausübende, Zuhörer – sind lesens- und bedenkenswert. Sie beziehen sich zunächst auf textgebundene Musik (nicht spezifisch auf Telemann, auch wenn die gewählten Beispiele *hier* von Telemann stammen); eine Ausweitung auf Musik ohne Text bzw. ohne Textassoziation(en) und außerhalb des rhetorischen Paradigmas wäre hochspannend. Das Ergebnis erscheint beinahe unspektakulär, und dennoch muss man es betonen: Musik an sich ist, auch wenn es das Schrifttum des 18. Jahrhunderts, allen voran der Lieblingskronzeuge der Musikwissenschaft Johann Mattheson, anders suggeriert, nicht per se Trägerin von Emotionen, sondern kann diese nur in gegebenen Kontexten akzentuieren. Die Frage, wie angesichts dieser Erkenntnis die eindeutigen zeitgenössischen Zuweisungen zu bewerten sind, bleibt vorerst – jedenfalls im besprochenen Beitrag – offen.

Zusammenfassend: Das Fazit der Herausgeber, dass zu den Themen des Bandes – meines Erachtens vor allem zur „Trauer in der Musik“ – „noch vieles zu erforschen ist“ (S. 7), lässt sich bestätigen; zu ergänzen ist, dass Ansätze über Telemann und überhaupt über einzelne, gar „bedeutende“ Komponisten hinausgehen sollten. Einige der hier bereits vorgelegten Ergebnisse bedürften noch einer adäquaten Darstellung. Insgesamt kann man den Band jedem, der sich mit Trauermusik um 1700, sei es als Text

oder/und Komposition beschäftigt, ans Herz legen.

(Januar 2017)

Hansjörg Drauschke

TIMO JOUKO HERRMANN: Antonio Salieri und seine deutschsprachigen Werke für das Musiktheater. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2015. VII, 451 S., Abb., Nbsp.

Erst allmählich hat das Genre des deutschen Singspiels in den letzten Jahren das Interesse der Musikwissenschaft geweckt. Die wichtigsten Forschungsbeiträge wurden von Irmgard Scheitler in ihrer Rezension der Dissertation von Adrian Kuhl „*Allersorgfältigste Ueberlegung*“. *Nord- und miteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (*Die Musikforschung* 69, 2016/4) erwähnt; sie untersuchen jedoch nicht spezifisch das Wiener Singspiel, das ab der 1776 auf Wunsch von Kaiser Joseph II. eingeführten Reorganisation des Hoftheaters seine Blütezeit erlebte. Mit seiner von Hermann Jung betreuten Dissertation über Salieris deutschsprachiges Musiktheater trägt Timo Jouko Herrmann dazu bei, diese Lücke zu schließen: Objekt seiner Forschung ist die vollständige deutschsprachige Theaterproduktion des Komponisten, inklusive der späteren Fassungen.

Die vier Bühnenwerke, die Salieri von 1781 bis 1807 komponierte (*Der Rauchfangkehrer*, *Die Neger*, *Die Hussiten vor Naumburg*, *Danaus*) werden vom Autor einzeln in einer ausführlichen Analyse aller Solonummern und Ensembles beschrieben; wie diskutabel diese Methode auch sein mag, so hilft sie dennoch dem Leser, sich mit vergessenen Titeln lückenlos und detailliert auseinanderzusetzen. Verteilt im Korpus dieser kompositorisch-dramaturgischen Analyse sind zahlreiche Impulse für eine interdisziplinäre Ausdeutung, die der Leser aus der Behandlung der einzelnen Szenen herausfiltern kann, wie etwa die Gesellschaftskri-

tik in *Der Rauchfangkehrer* oder die Gleichstellung unterschiedlicher ethnischer Gruppen in *Die Neger*. Herrmanns Lektüre dieses Singspiels stellt insbesondere die Interpretation von Uta Sadjı in Frage, die in dem Werk eine unproblematische, die Thematik der Sklaverei vollkommen ausklammernde Idylle sieht: Ganz im Gegenteil habe Salieri hier bewusst die Utopie einer Gesellschaft ohne Rassendiskriminierung umgesetzt. Auf der dramaturgischen Ebene stellt der Autor die gemeinsamen Elemente zwischen *Die Neger* und dem Genre der *pı̄ce au sauvetage* fest, die er mittels zahlreicher musikalischer Beispiele und mit Bezügen auf Beethovens *Leonore* beweist (S. 166f.). Auch in *Die Hussiten vor Naumburg* verrate der Komponist eine potentiell ideologische Stellungnahme: Gegen jede Form von Fanatismus habe Salieri versucht, in der Vertonung der Chöre für die Wiener Erstaufführung (1804) „die zum Kampf entschlossenen Naumburger Bürger [...] ganz in die Nähe seiner klingenden Charakterisierung der Hussitenkrieger“ (S. 324) musikalisch darzustellen.

Herrmanns Werkanalyse schließt zahlreiche intertextuelle Bezüge auf zeitgenössische Singspiele und Opern ein; die historische Bedeutung dieser Bezüge ist qualitativ unterschiedlich. In einigen Fällen handelt es sich lediglich um motivische Anklänge (z. B. S. 177, 218); in anderen spürt der Autor eine tiefere dramaturgische Affinität typologischer Situationen auf, wie zum Beispiel zwischen dem Finale des ersten Aktes in *Die Neger* und der Ballsaal-Szene im ersten Finale von Mozarts *Don Giovanni*, indem hier wie dort die Komik plötzlich ins Drama umschlägt (S. 232); oder auch eine deutliche stilistische Ähnlichkeit zwischen dem Quintett II/7 (*Die Neger*) und dem Terzett I/6 in Beethovens *Leonore* (S. 262). Solche Bezüge sind nicht bloß äußerlich, sondern sie dienen auch einer historischen Kontextualisierung der analysierten Werke.

Die Assimilationsfähigkeit des Sing-

spiels gegenüber unterschiedlichen Gattungen und Stilen wird an mehreren Stellen betont. Besonders impulsgebend erweisen sich Herrmanns Anmerkungen, wenn er die Funktion eines „heterogenen“ Genres oder technisch-kompositorischen Verfahrens bestimmt: Das Melodram, zum Beispiel, das bevorzugt in mythologisch-heroischen Sujets Verwendung findet, benutze Salieri in *Der Rauchfangkehrer* in parodistischer Absicht, um Situationen ins Grotesk-Komische umzukehren (S. 81 und 111). Gerade in einer solchen Stilmischung läge die von den Forschern bisher wenig untersuchte „Vorbildfunktion“ von *Der Rauchfangkehrer* für Mozarts *Entführung* (Vgl. S. 3 und 143).

Zahlreich sind die Anmerkungen über Salieris Charakterisierung seiner Figuren, die entweder auf rhythmisch-melodischer Basis oder mittels bestimmter Instrumentengruppen bezüglich ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit und ihres Verhaltens vorgenommen werden. Ebenso gewichtig ist Herrmanns Aufmerksamkeit auf Salieris Verwendung von Erinnerungsmotiven, wie zum Beispiel einem in der Ouvertüre zu *Die Neger* erklingenden thematischen Material, das im Laufe der Handlung wiederaufgenommen wird – eine Technik, die der Autor in verschiedenen anderen Opern des Komponisten festgestellt hat.

Auf der philologischen Ebene fehlen keine von Herrmann während seiner Archivforschung getätigten Entdeckungen, wie zum Beispiel die Identifizierung der autographen Frühfassung eines Duettts aus *Die Neger* in der Österreichischen Nationalbibliothek, oder eine Skizze zum Kanon des Finale II des gleichen Werks, die „auf Blättern mit [...] Übungen Franz Schuberts“ erkannt worden ist. Fragmente sowie verschollene und projektierte Werke werden in den letzten beiden Kapiteln der Arbeit einzeln behandelt.

Der Hauptbeitrag der Dissertation besteht natürlich darin, Salieris stilistisch-historische Stellung im Bereich des deutsch-

sprachigen Musiktheaters zu bestimmen. Grundlage der Kultur des Komponisten sei die am Ende des 18. Jahrhunderts auslaufende barocke Affektgestaltung; von diesem Ausgangspunkt habe Salieri versucht, sich vorsichtig den Geschmacksänderungen anzupassen, indem er die Möglichkeiten entwickelt, Figuren und Situationen zu charakterisieren. Nicht zuletzt habe der Komponist nach jener „edlen Einfachheit“ gestrebt, die in Wien seit Glucks „reformierten“ Bühnenwerken Bestandteil der lokalen Musikkultur geworden war. In der Zusammenfassung betont Herrmann, wie Salieri von der „heutigen Musikwissenschaft [...] immer noch weitgehend durch die Brille des späten 19. Jahrhunderts“ gesehen wird; zu den Vorurteilen gehöre auch die vermeintliche „anti-deutsche“ Haltung des Komponisten, dessen Kultur eher für kosmopolitisch zu halten sei. Es ist demnach wünschenswert, dass neben Herrmanns grundlegender, analytisch orientierter Arbeit weitere Untersuchungen unternommen werden, insbesondere über die anderen, heute vergessenen Komponisten des Wiener Singspiels: unter anderen Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Weigl und Peter von Winter.

(April 2017)

Roberto Scoccimarro

MARIA BIRBILI: *Die Politisierung der Oper im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: PL Academic Research 2014. 379 S., Abb., Nbsp. (Perspektiven der Opernforschung. Band 21.)

Es handelt sich um eine außergewöhnlich breit angelegte Repertoirestudie, die – im Anschluss an Anselm Gerhards Studie über die *Verstädterung der Oper* – den Politisierungsprozess der Gattung von der französischen Revolution bis ins Risorgimento verfolgt. Besonders verdienstvoll ist der Nachweis, dass die politisch-propagandistische Funktion der Opernstoffe nicht nur von der sogenannten „Rettungsoper“ auf

der Bühne der Opéra comique ausging, sondern auch an der Opéra in der durchkomponierten Gattung greifbar wird. Die Verfasserin analysiert hierzu eine große Anzahl an Werken, die sie unter dem heuristischen Sammelbegriff der „Belagerungsoper“ zusammenfasst. Die Idee der Volkssouveränität und des kollektiven Handelns, das die Intrigenhandlung des ancien régime ersetzt, wird vor allen Dingen in den kollektiven Schwurszenen der Opern greifbar. Dass diese Gestaltungsmerkmale der Opern der Revolutionszeit für alle weiteren analysierten Werke des 19. Jahrhunderts gattungsprägend waren, ist die zentrale These des Buches.

Von den Opern des Empire wird vor allem Gasparo Spontinis *Fernand Cortez* analysiert, das die Verfasserin als Übergangswerk und Vorläufer der Grand Opéra auffasst. Der Grund für die „Unzufriedenheit Napoleons mit der Fassung von 1809“ (S. 84) bleibt allerdings trotz der ausführlichen Analyse der späteren Fassungen unklar.

Unfreiwillig komisch geraten manche der Adaptionen französischer Modelle in der neapolitanischen Oper, denen die Verfasserin im Folgenden in extensiver Breite nachgeht. Zu Recht stellt sie Gioachino Rossinis *Mosè in Egitto* ins Zentrum dieses Kapitels; unklar bleibt allerdings, warum sie Honoré de Balzacs dezidiert politische Deutung der Oper in *Massimilla Doni* nicht berücksichtigt, die ihr eine deutlich präzisere Beschreibung des politischen Gehaltes ermöglicht hätte, welche auf die spätere Rezeption des *Nabucco* als italienische Nationaloper vorausweist. Die folgende Analyse von Daniel François Esprit Aubers *Muette de Portici* bietet weitgehend Bekanntes, allerdings ist die Behauptung, dass die Konzeption der Tenorrolle als „schwankender Held“ „bisher unbekannt“ sei (S. 121) zu relativieren: Der zumindest artverwandte Rollentypus des „passiven Helden“ begegnet bereits in den von Napoleon bewunderten Opern

Achille (1801) von Ferdinando Paër und *Ossian* (1804) von Jean François Le Sueur.

Die Kontextualisierung von Rossinis *Le Siège de Corinthe* zeigt mit nachgewiesenen Bezügen nicht nur zum aktuellen griechischen Freiheitskampf, sondern auch zur zeitgenössischen antirestaurativen und liberalen Bewegung neue Aspekte auf, die in diesem Werk greifbar werden. Ebenfalls neu ist die Erkenntnis, dass die Dramaturgie der Rütli-Schwur-Szene in Rossinis *Guillaume Tell* unmittelbar auf den Modellen der Revolutionsoper beruht, mit der der Librettist Etienne de Jouy noch aus direkter Anschauung vertraut war. Dass Rossini „die erste in ihrer Essenz kompromißlos politische Oper zu schaffen wagte“ (S. 202), erweist sich u. a. an der Nebensächlichkeit der Liebeshandlung zwischen Sopran und Tenor, welche für die politische Haupthandlung – die Befreiung der Schweizer vom Joch der Habsburger – irrelevant ist.

In den folgenden Analysen der Hauptwerke der Grand Opéra – Jacques Fromental Halévy's *La Juive* und Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* und *Le Prophète* – wird einmal mehr deutlich, welchen großen Einfluss Meyerbeer auf die Gestaltung der Libretti seiner Opern nahm, während Halévy das Scribe'sche Modell unverändert vertonte. Besonders ergiebig sind die ausführlichen Quellenstudien, welche die Autorin hier betrieben hat, indem sie einerseits unbekannte Frühfassungen zum *Prophète* (z. B. den „Mormonenplan“) dokumentiert und andererseits die Kompositionsstadien des berühmten „Grand Duos“ aus den *Huguenots* analysiert. Von diesem Modell sind auch die Duette in Giuseppe Verdis *Don Carlos* geprägt, die sie im Anschluss untersucht.

Gleichwohl kommt ihre methodische Prämisse, sich ausschließlich auf die politische Aussage der Werke zu konzentrieren, gerade an diesen Schlüsselwerken des Repertoires an ihre Grenzen. Denn zum einen führt die Prämisse des Politischen zu einer

ungerechtfertigten Abwertung der zweifellos konventionelleren, aber doch auch sehr erfolgreichen Dramaturgie Halévy's. Zum anderen fällt mit *Robert le diable* ein Schlüsselwerk Meyerbeers zunächst aus dem Fokus der Betrachtung, das doch, wie Sieghart Döhring gezeigt hat, konstituierend für Meyerbeers Ideendiskurs war. Etwas unvermittelt wird eine Analyse dieses Werkes dann doch noch nachgereicht, und zwar unter dem Stichwort „Inzest“, worunter die Verfasserin offenbar jede Art von innerfamiliären Liebesbeziehungen versteht – in diesem Fall die väterliche Liebe des Dämonen Bertram zu seinem Sohn Robert. Die Autorin vergleicht dessen Dramaturgie im Folgenden mit ähnlichen Beziehungen in Opern Verdis, für die *Rigoletto* paradigmatisch genannt sei. Generell untersuchen die letzten Kapitel Anlehnungen in Opern Verdis an mögliche französische Vorbilder.

Verdienst der Studie ist es zweifellos, die Kontinuität eines politischen Ideendiskurses seit der Revolutionszeit auch in der durchkomponierten Gattung der Opéra nachgewiesen zu haben. In Revolutionsduetten oder Schwurszenen sind die Modelle, welche die „Belagerungsoper“ der Revolutionszeit entwickelt haben, bis in die Epoche der Grand Opéra nachweisbar; allerdings werden diese Modelle spätestens durch Eugène Scribe und Meyerbeer so stark transformiert und individualisiert, dass sie höchstens noch als Allusionen durchschimmern, bei Meyerbeer ohnehin nicht mehr in direkter Anlehnung an die Opern der Revolutionszeit, sondern höchstens noch über Rossini vermittelt.

Die Studie ist aufschlussreich und interessant. Die Lesbarkeit wird allerdings dadurch beeinträchtigt, dass die Autorin – vor allem im ersten Teil – allgemeinhistorische Digressionen einfügt, die zur Erhellung des Untersuchungsgegenstandes wenig beitragen. Gelegentlich leidet die Gedankenführung an der überbordenden Masse an analysierten Opern. Das Literaturverzeichnis ist

knapp gehalten und enthält nicht alle in den Fußnoten nachgewiesenen Titel; redaktionell sind Fehler stehengeblieben, z. B. sind die *Mémoires d'un bourgeois de Paris* natürlich von Louis Véron und nicht von Jacques Bonnaure (S. 215, Fußnote 407); *Le Prophète* ist nicht 1839, sondern 1849 uraufgeführt worden (S. 236), und *La Juive* wird nicht ins Feuer geworfen, sondern in einen Kessel mit kochendem Öl (S. 217, auch 283). (Dass dies gegenüber den Heroinen, die von Voltaire bis Berlioz zuhauf ins Feuer gehen, zweifellos eine Steigerung des Schreckens darstellt, hätte im Kapitel 10 „Dokumentation des Schreckens“ dargestellt werden können.) Hilfreich ist der Index, der nicht nur alle zitierten Eigennamen, sondern auch die besprochenen Werke erschließt.

(März 2017)

Matthias Brzoska

JOHN CARNELLEY: George Smart and Nineteenth-Century London Concert Life. Woodbridge: The Boydell Press 2015. XII, 329 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)

Als Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 nach London kam, war es Sir George, wie er ihn nannte, in dem er den besten und feinsten Dirigenten sah (S. 250). Ähnlich pries auch Ignaz Moscheles den exzellenten Dirigenten, der fast alle wichtigen Festivals und Konzerte in London und in der Provinz mit größter Sorgfalt und Präzision dirigierte (S. 65). Doch wer war dieser vielgepriesene Dirigent, worin bestanden seine Leistungen?

Grundlage von John Carnelleys gründlicher Studie über Leben und Wirken von Sir George Thomas Smart (1776–1867), den ersten professionellen Dirigenten in Großbritannien, ist dessen handschriftliches autobiographisches Journal (Sir George Smart Papers, London, British Library, Add. MSS 41771–41779, 42225). Carnelly beleuchtet die außergewöhnliche Karriere von Smart aus drei Perspektiven: zunächst

seinen erfolgreichen Weg an die Spitze des Londoner Musiklebens, dann seine innovativen Beiträge zum Konzertleben in London und zu Musikfesten in den englischen Provinzen; außerdem seine Reise in wichtige europäische Musikmetropolen im Jahre 1825, auf der er u. a. mit Beethoven zusammentraf und bei Weber eine englische Oper in Auftrag gab. Seitdem galt er als der führende britische Musiker seiner Zeit und war ab 1830 vielfältig in den Aufbau des viktorianischen Musiklebens involviert.

Carnelleys Buch kann deshalb zum einen als eine gründliche Fallstudie zum Werdegang eines erfolgreichen und einflussreichen britischen Musikers des 19. Jahrhunderts gelesen werden: George Smart begann als Organist der St. James's Chapel, Hampstead Road, war dann Lehrer an Schulen und gab „amateur lessons“ für adlige Schüler und „professional lessons“ für professionelle Sänger. 1794 sprang er bei einem Konzert unter Haydns Leitung als Paukist ein und sang als Bass in Oratorien- und Opernchören. 1802, in der Zeit der kurzen Unterbrechung des Kriegs zwischen Großbritannien und Frankreich, besuchte er gemeinsam mit Vater und Bruder Paris. Hier, wie auch auf seiner späteren Europareise 1825, notierte Smart täglich, was ihm Erinnerungswürdig war, etwa die Zusammensetzung des Opernorchesters oder die Möglichkeit des Dirigierens mit Taktstock. Anhand zahlreicher Quellen arbeitet Carnelly heraus, welche karrierefördernde Wirkung zu Smarts Zeit der Kontakt zu einflussreichen Förderern aus den obersten Schichten der Gesellschaft hatte, im Fall von Smart insbesondere zu Lord Charles Spencer. Smart war der erste britische Musiker, der als Dirigent Karriere machte, in der Vereinigung der Funktionen von Impresario, Verwalter und Dirigent. Damit wurde er zur zentralen Figur für die Entwicklung des Londoner Konzertlebens in der Zeit zwischen 1800 und 1867. Effektive Probenarbeit mit guten Musikern und ein bewusst innovatives Re-

pertoire waren die Grundlage seines Erfolgs. Von 1805 an stieg, wie Carnelley belegt, die Zahl der von Smart dirigierten Konzerte in London bis zu 62 im Jahr 1830 (Tabelle auf S. 98), daneben dirigierte Smart 87 Konzerte bei Festivals in der Provinz. Insgesamt dirigierte er zwischen 1798 und 1858 an die 1.500 Konzerte, ab den 1820er und 30er Jahren mit Taktstock – eine Praxis, die er bereits 1802 in Paris gesehen hatte. Privatkonzerte waren für Smart die lukrativste Einkommensquelle, und nachweislich war er dabei oft der einzige Nicht-Italiener. Smart war auch der erste Musiker seiner Zeit, dem ein Adelstitel verliehen wurde, und zwar 1811 vom Lord Lieutenant von Irland. Dieser Titel trug anschließend beträchtlich zu seiner wachsenden Akzeptanz bei adligen Auftraggebern bei. Ab 1807 kann Carnelley die Präsenz von Beethoven-Werken in Smarts Programmen nachweisen: Unter den zwischen 1819 und 1824 dirigierten 95 Sinfonien waren fast alle von Beethoven. Durch Smart wurden die Orchesterwerke Beethovens dann allmählich auch außerhalb Londons bekannt. In Beethoven sah Smart – verstärkt ab den 1830er Jahren – den geeigneten Komponisten, um das Projekt einer nationalen Musik auf europäischer Grundlage voranzutreiben. Fast wäre es ihm auch gelungen, Beethoven nach London zu holen und damit Johann Peter Salomons Erfolg mit Haydn zu wiederholen.

Smart war nicht nur maßgeblich an der Gründung der Philharmonic Society 1813 beteiligt, sondern setzte sich 1823 auch für die Gründung einer Royal Academy of Music ein. 1824 erlebte unter Smarts Leitung *Der Freischütz* in Covent Garden seine britische Erstaufführung. Daneben leitete er von 1813 bis 1826 über hundert Oratorienkonzerte. Smart weitete seinen Einfluss aus und dirigierte auf Musikfestivals in Liverpool, Bath, Newcastle, Norwich und Edinburgh. Auch hat Smart in den von ihm dirigierten Konzerten viele junge und talentierte Solis-

ten in die britische Musikszene eingeführt, darunter den jungen Franz Liszt.

Carnelleys Auswertung von Smarts Journal bestätigt überzeugend neuere Forschungsergebnisse von Ian Taylor (2010), dass es zwischen der Abreise Haydns 1795 und der Gründung der Philharmonic Society 1813 in London ein sich lebhaft weiterentwickelndes Konzertleben gegeben hat. In den Zeitungen nahm zwar die Zahl von Konzertankündigungen wegen der Einführung von Anzeigengebühren ab – was im Rückblick den falschen Eindruck sinkender Konzertzahlen und eines stark reduzierten Konzertlebens bewirkt hat. Doch ist, wie Carnelley belegen kann, die Zahl der Konzerte zwischen 1805 und 1825 im Wesentlichen stabil geblieben (siehe Tabelle 1, S. 70).

Carnelleys Buch bietet aber weitaus mehr als die vertiefte Erschließung des „Nineteenth-Century London Concert Life“ (und insofern ist das Titelbild mit dem Blick in das Innere der Westminster Abbey bei den Krönungsfeierlichkeiten von Queen Victoria auch einseitig): Smarts detaillierte Aufzeichnungen von seiner Reise in die Konzertzentren Wien, Leipzig, Berlin und Paris im Jahre 1825 fördern wertvolle Informationen zur musikalischen Aufführungspraxis und zu namhaften Komponisten zutage. So traf Smart u. a. persönlich mit Beethoven und Weber zusammen: Von Beethoven erwartete Smart Hinweise zur Aufführung besonders der neunten Sinfonie, bei Carl Maria von Weber wollte er eine neue englische Oper in Auftrag geben. Daneben ging es ihm darum, Verbindungen zu prominenten Musikern und Komponisten aus den Musikmetropolen des europäischen Festlandes aufzunehmen und sie für London zu gewinnen.

Mendelssohn Bartholdy kam 1829 nach London, 1830 dirigierte Smart die erste Aufführung der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre in London bei der Philharmonic Society. Mendelssohn selbst dirigierte seine erste Sinfonie und zeigte sich von der Qua-

lität des Orchesters begeistert. Smart war es, der Mendelssohns *Paulus* erstmals in Großbritannien beim Liverpool Festival 1836 aufführte. Dieses Stück wurde zum Bezugspunkt für alle späteren britischen Oratorienkomponisten, in seiner gelungenen Verbindung von Händel'schen Elementen und der Musiksprache des 19. Jahrhunderts.

Bei den Krönungsfeierlichkeiten für Queen Victoria 1838 trat Smart als Dirigent, aber auch als Komponist und Organist auf, was von der Presse nicht positiv aufgenommen wurde. Smart zog sich in den darauffolgenden Jahren aus dem öffentlichen Leben mehr und mehr zurück und wirkte als Komponist liturgischer Musik und als Organist an der Chapel Royal im St. James's Palace.

Insgesamt bietet Carnelleys Buch über das Biographische hinaus für das Londoner und für das europäische Musikleben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Fülle an gründlich aufgearbeiteten und gut präsentierten Materialien.

(März 2017)

Hartmut Möller

Inklusion & Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945. Hrsg. von Sabine MECKING und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R unipress 2016. 380 S., Abb.

Der vorliegende Band geht auf eine fast gleichnamige Tagung zurück, die bereits Ende 2012 in Düsseldorf stattgefunden hat, und ist durch vier zusätzliche Beiträge ergänzt. Die ebenfalls schon von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos im Jahr 2012 im selben Verlag herausgegebene, eine Ringvorlesung aus dem Jahr 2010 publizierende Schrift *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne* ist der Schwesterband. Im Verhältnis zu diesem bringt das neue Buch zwei bereits im Titel markierte inhaltliche Fokussierungen, nämlich auf „deut-

sche“ Musik“ und einen konkreten Zeitraum: „1848–1945“.

Begründet wird die historisch nachvollziehbare Setzung dieser Untersuchungsphase mit jenen beiden Großsäuren deutscher politischer Geschichte, die nicht gleichwertig mit musikalischen oder musikgeschichtlichen Argumenten erscheinen. Dementsprechend weisen einzelne Beiträge einen eher politikgeschichtlichen als musikhistorischen Fokus auf. Stefan Keym etwa lässt seinen Beitrag über das Leipziger Konzertrepertoire vor 1914 nachvollziehbarerweise mit dem Amtsantritt Felix Mendelssohn Bartholdys im Jahr 1835 beginnen, dessen Ära am Pult des Gewandhausorchesters aber bekanntlich durch den viel zu frühen Tod 1847 bereits vorüber war, als Deutschland von den Aufständen 1848/49 durcheinandergeschüttelt wurde. Auch bleibt die im Titel unbenannte enorme Bedeutung der Binnenzäsur des Ersten Weltkriegs in der Bandkonzeption nicht unberücksichtigt, da gleich mehrere Beiträge diese explizit adressieren (vgl. neben Keym die Texte von Heike Bungert, Dietmar Klenke und Alexander Friedman).

Inhaltlich geht es dem Band um die „Wirkmechanismen von Musik bei der Stiftung von Identität(en) und Solidarität“ (S. 7), dabei „zum einen um den affirmativen Gebrauch von Musik als Machtdemonstration, zum anderen um die subversive Infragestellung dieser Macht und auch um die verschiedenen Transformationsphasen dazwischen“ (S. 9f.). Hierfür werden exemplarisch „das Chorwesen, die Sinfonik, Komponisten, Filmmusik, Lieder, Musikfeste oder Vereine auf ihre Funktionen als Träger und Diskussionsorte von musikalisch zu stiftender Identität“ (S. 10) hin untersucht. Der interdisziplinär konzipierte Band bringt dafür MusikwissenschaftlerInnen und GeschichtswissenschaftlerInnen zusammen, was aber allenfalls graduell spürbar wird, etwa im jeweils aufgegriffenen Schrifttum, da auch

die musikwissenschaftlichen Beiträge eher historiographisch und soziologisch als z. B. musikalisch-analytisch angelegt sind. Korrespondierend versucht sich der Band auch nicht an einer Definition von „deutscher Musik“ oder gar ihrer Bestimmung durch die Analyse von Werken oder Darbietungspraktiken. Vielmehr beabsichtigt er, eine Metaperspektive einzunehmen und nachzuspüren, was in unterschiedlichen Kontexten „im Betrachtungszeitraum [...] hierrunter verstanden wurde“ (S. 28). Schon der Eröffnungsbeitrag von Mecking, der einleitende Funktionen übernimmt, ohne sich Einleitung zu nennen, offenbart hier große Vorsicht, wenn von einer „imaginierte[n] Ausnahme- und Hegemonialstellung der deutschen Kultur und Musik“ (S. 8) die Rede ist oder gefragt wird, „inwieweit eine ‚deutsche‘ Musik lediglich eine Vision oder gar Illusion darstellt“ (S. 11).

Der Band ist angemessen lektoriert und attraktiv im Satzbild. Erfreulich zahlreiche Tabellen und – leider mit im Kleingedruckten oft schlecht lesbaren Unterschriften versehenen (vgl. z. B. S. 106, 156, 164, 255, 265, 292) – Abbildungen ergänzen die Einzeldarstellungen. Verschiedene Register zu Orten, Personen, Chören/Orchestern/Institutionen sowie musikalischen Werken erleichtern das Navigieren durch die Beiträge auf der Suche nach Informationen zu wiederkehrenden Aspekten des Oberthemas.

Bei einem Sammelband wäre vielleicht nicht zu erwarten, aber doch aufschlussreich ergänzend ein übergreifendes Literaturverzeichnis oder ein vorab etablierter Forschungsstand gewesen, welche den Ausgangspunkt gebündelt sichtbar werden lassen, der sich nun vor allem aus dem reichen Fußnotenapparat ablesen lässt: Das Buch von Mecking und Wasserloos bringt sich nämlich in einen Forschungsdiskurs ein, der in beiden Disziplinen seit den 1990er Jahren doch einige Konjunktur erfahren hat. Diesen Diskurs um thematisch übergreifende, auch hier referenzierte Bei-

träge von ForscherInnen wie Celia Applegate, Frank Hentschel, Michael Kater, Sven Oliver Müller, Pamela Potter oder Albrecht Riethmüller ergänzt und erweitert der vorliegende Band vor allem um eine Fülle von instruktiven Einzelfallstudien.

Die Beiträge des Bandes verteilen sich dabei im Anschluss an Meckings allgemein gehaltene Einführung auf mehrere Themenfelder, ohne dass diese Binnenakzentuierung durch Sektionsbildung forciert oder allzu streng voneinander abgegrenzt wird: Handlungsräume für „deutsche“ Musiker, Musik und Musikwissenschaft (Keym, Klenke, Harald Lönnecker, Christiane Wiesenfeldt), Wirkungspotentiale von als „deutsch“ eingestufte Musik (Helmke Jan Keden, Manuela Schwartz, Wasserloos), Konditionierung von Menschen als „deutsch“ mittels Musik (Bungert, Stefanie Strigl), Musiker als Projektionsfläche und Gegenstand von politischer Instrumentalisierung (Marie-Hélène Benoit-Otis, Friedman, Stefan Manz) sowie Musik im Lichte der Konzepte Heimat/Fremde (Mauro Fosco Bertola, Volker Kalisch).

Unschwer abzulesen anhand des Fußnotenapparats ist dabei der deutliche Akzent der AutorInnen auf der für die weitere Forschung besonders nützlichen Aufbereitung von Primärquellenmaterial. Neben einigen Abbildungen und Notenauszügen prägt den Band eine Vielzahl an zitierten zeitgenössischen Äußerungen des Untersuchungszeitraums, in denen Menschen andere von der Kategorie „deutsche“ Musik“ ausgrenzten bzw. jene für diese reklamierten. Symptomatisch hierfür ist die Schilderung von Stigl, wie der Männerchor von Pécs hier als „ungarische“, dort aber als „deutsche“ Musik galt.

Was anlässlich der dem Band zugrundeliegenden Tagung 2012 sicherlich so noch nicht absehbar war, ist das Ausmaß an Aktualität, die der Band in Zeiten eines wiedererstarbten Nationalismus und Rechtspopulismus gewinnt, der weite Teile der west-

lichen Welt nun fünf Jahre später deprimierend erfolg- und folgenreich im Griff hat. Viele der Kommunikationsstrategien der Ein- und Ausgrenzung, welche die AutorInnen um Mecking und Wasserloos als historische Praktiken aufzeigen, kann man heute wieder im Einsatz erleben, in der Mitte der Gesellschaft, von Breitbart bis Twitter, bis in ganz alltägliche Absurditäten hinein wie dem Streit, ob das ZDF Wolfgang Amadeus Mozart zu den „größten Deutschen“ zählen darf, oder dem Wehklagen, dass Deutschlands Beiträge zur weltgrößten Musikschau, dem Eurovision Song Contest, mittlerweile regelmäßig von ausländischen AutorInnen stammen. Deswegen sind wissenschaftliche Arbeiten wie diese so wichtig, zeigen sie doch Kontinuitäten in den Taten und Konsequenzen auf, aber eben auch Wege, diese zu dekonstruieren und damit argumentativ gegen sie vorgehen zu können.

(März 2017)

Frédéric Döhl

ARNOLD JACOBSHAGEN: Gioachino Rossini und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2015. 378 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Gioachino Rossini war der „erfolgreichste und meistgespielte Komponist seiner Generation“. Mit dieser Feststellung leitet Arnold Jacobshagen sein Buch ein und wird den Beleg dafür gut 110 Seiten weiter nachliefern und mit zahlreichen Details akribisch erläutern. Die vorgestellten Zahlen überraschen selbst Opernkenner. Sie bilden einen wichtigen Mosaikstein des jahrzehntelang international erarbeiteten aktuellen Forschungswissens über Rossinis Leben und künstlerisches Werk. Das – wie man heute weiß – aus kunstpropagandistischen Motiven gezeichnete Bild Rossinis als eines genussüchtigen Lebemanns, der sein schaffensleichtes Komponieren auf Erfolg getrimmter Opern einstellte, als er genug davon hatte, scheint tat-

sächlich noch immer nicht aus der Welt zu sein. Mit derlei Vorstellungen aufzuräumen, gelingt dem Autor vortrefflich.

Liebe zum Detail, genaue Kenntnis der Forschungsliteratur, die skrupulös ausgeführte Würdigung und Befragung inzwischen edierter Dokumente, darunter die überlieferten Briefe, der kritische Umgang mit der schon zu Rossinis Lebzeiten überwiegend anekdotisch geprägten Biographie, das saubere Trennen zwischen Ondits und belegbaren Fakten, bilden Jacobshagens Rüstzeug zur Bearbeitung ausgewählter Aspekte im „Der Künstler“ titulierten Kapitel I: Kreativität – Humor – Leid – Understatement – Erfolg. Auf die Orientierung am sogenannten Lebensfaden des Protagonisten wird – man kann das bedauern – gänzlich verzichtet. Der Autor gibt einer Darstellung den Vorzug, die Reizthemen aus Rossinis Biographie aufgreift. Was sind die Hintergründe seiner Schaffenskrisen, der Brüche seiner Biographie, seines Sarkasmus? Es zeichnen sich kaum vorstellbare physische und psychische Belastungen ab als wohl Hauptursache des raschen Endes der Opernkarriere.

Die drei folgenden, dem künstlerischen Schaffen gewidmeten Kapitel – „Stationen, Traditionen, Genres“ (Kapitel II), „Musik im Brennpunkt“ (Kapitel III), „Rossini und Andere“ (Kapitel IV) – setzen die an Einzelaspekten orientierte Darstellungsweise fort. Der Leser erfährt Grundlegendes über die Strukturen des italienischen Theaterbetriebs, über die rechtlichen Rahmenbedingungen in damaliger Zeit, so dass er sich erschließen kann, warum Rossini in seiner frühen Karriere so viele Opern schreiben musste, um sich und seine Eltern finanzieren zu können.

Wie immer bei Akzentsetzungen bleiben Fragen offen. Wie bewegte sich Rossini in wechselnden gesellschaftlichen Kontexten – hier das napoleonisch geprägte Neapel, dort Paris zur Zeit des Second Empire –, wie bewegte er sich „in seiner Zeit“: als Teil oder

Gast der tonangebenden Society, im Umgang mit geistigen Eliten, nicht zuletzt als Künstler? Zuweilen verstecken sich Hinweise darauf unter Stichworten, unter denen man sie nicht erwartet: So wird die Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist unter „Unterwegs“ behandelt, die strukturebedingte Besonderheit und Qualität des Neapler Orchesters, schließlich die Zusammenarbeit mit dem für Rossinis Œuvre relevanten Impresario Domenico Barbaja unter „Opera seria“.

In den im engeren Verständnis den Kompositionen gewidmetem Kapitel III wird der Schwerpunkt wiederum auf Aspekte gelegt. Das hat den Vorteil, dass langatmige Strukturbeschreibungen „am Werk entlang“ vermieden werden, stattdessen mit systematischem Ansatz Einblick in relevante Spezifika gegeben wird (Metrum und Melodie, Formmodelle von Arien und Ensembles, Bühnenmusik). Wer allerdings erschöpfende Ausführungen über konkrete Werke oder Werkgruppen erwartet, kommt mit diesem Buch nicht zurecht. So wenig es als Biographie angelegt ist, so wenig geht es um Werkmonographien.

Bei einer auf zentrale Fragen des Lebens und Schaffens Rossinis konzentrierten Publikation darf man angesichts des Reihenanspruchs, den Protagonisten darüber hinaus in „seiner Zeit“ zu betrachten, im abschließenden Kapitel „Rossini und Andere“ eine Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen erwarten, den unmittelbaren Vorläufern, Konkurrenten und Nachfolgern. Jacobshagen legt den Schwerpunkt allerdings auf Themen wie „Rossini und Bach“ (um glänzend vorzuführen, auf welcher abstrusen, wissenschaftlich abwegigen Weise man sich noch in den 1990er Jahren damit beschäftigt hat), auf deutlich ältere Komponisten, diffus auf die „romantische Generation“ oder auf „Rossini und die Moderne“. Geopfert wird dabei die Chance, exemplarisch herauszuarbeiten, was Rossini *anders* gemacht hat als Simon Mayr, Pietro Gene-

rali oder Giovanni Pacini, um nur die erfolgreicheren unter den italienischen zeitgenössischen Opernkomponisten zu erwähnen.

An den Anfang des 378 Seiten umfassenden Buches ist eine 42 Seiten umfassende „Chronik“ gestellt, deren enttäuschende Qualität mit dem insgesamt wirklich gelungenen Buchprojekt nicht in Verbindung gebracht werden kann. Daten und Ereignisse, überwiegend Rossinis Lebensweg betreffend (darunter Hinweise wie „Anna Rossini wirkt als Sängerin von Nebenrollen am Theater von Ancona“), werden offenbar wahllos mit Daten zur Realgeschichte oder mit Lebensdaten anderer Persönlichkeiten kompiliert (1795: „Eroberung Hollands durch Frankreich“, 1810: „Napoleon heiratet in zweiter Ehe die Prinzessin Marie-Luise von Österreich“, 1844: „Nikolai Rimski-Korsakov und Friedrich Nietzsche geboren“). Ebenso enttäuschen Qualität und Präsentation der in einem Anhang zusammengestellten Abbildungen. Es fehlt ein Abbildungsverzeichnis bzw. ein systematischer Nachweis der Bildquellen. Die Bildkommentare sind zum Teil ärgerlich, etwa wenn an die Stelle eines sachgerechten Kommentars zu einem Porträt Olympe Pélissiers (S. 327) ein die zweite Gattin Rossinis allgemein betreffender Textauszug tritt, der als Teilzitat bzw. als Kompilation von Ausführungen auf S. 94 nicht kenntlich gemacht ist. Diese eher den Verlag betreffenden Kritikpunkte ändern nichts an dem überaus positiven Gesamteindruck der gegenwärtig lohnendsten Publikation zum Thema Rossini.

(März 2017)

Sabine Henze-Döhring

IRÈNE MINDER-JEANERET: „Die beste Musikerin der Stadt“. Caroline Boissier-Butini (1786–1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. XIII, 528 S., Abb., Nbsp., CD. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung, Band 10.)

Als der Feminismus in den USA Kreise zog und sich in den 1980er Jahren auf Deutschland ausdehnte, begann man, vergessene Komponistinnen auszugraben. Über dreißig Jahre liegen zwischen Eva Weissweilers Übersicht „Komponistinnen aus 500 Jahren“ aus dem Jahr 1981 bis hin zur Untersuchung des Lebens und Schaffens der Genfer Musikerin Caroline Boissier-Butini (1786–1836). Mit dem Übergang der Frauen- in die Geschlechterforschung und von dort in die Genderforschung haben sich die Debatten auf Fragen von Geschlechterkonstruktionen verschoben, wobei Themen wie Diversität, Autorschaft und Geniebegriff den Diskurs beherrschen. Nichtsdestotrotz ist es noch immer legitim und wichtig, komponierende Frauen aus der Vergangenheit zu entdecken und ans Licht der Öffentlichkeit zu bringen, und Irène Minder-Jeaneret tut dies mit Engagement. Sie vermeidet die Opferperspektive, obwohl ihre Protagonistin aus bisherigen Darstellungen der Genfer Musikszene der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgeschlossen und von der Schweizer Musikwissenschaft übergangen wurde. Aus dem vorhandenen Material des Nachlasses (Noten, Tagebücher, Briefe) entsteht eine Person mitsamt ihren gesellschaftlichen Tätigkeiten, lokalen Besonderheiten und ihren Kompositionen.

Da es nur wenig Material über die Komponistin und ihr Leben gibt, kann ein solcher Versuch nur gelingen, wenn die Gegebenheiten der Zeit und des Orts eingehend einbezogen werden. Der farbig illustrierte Band beginnt mit einer kontextualisierten Biographie, worauf die kom-

plexe Rolle Boissier-Butinis im Genfer Musikleben folgt; der Band schließt mit einer Schilderung ihrer Reisetätigkeit. Die Autorin erweitert mit Hilfe zahlreicher Quellen den Gegenstand um Exkurse in die Genfer Musikgeschichte, da das im calvinistischen Genf entstandene Musikleben keinen Vergleich mit anderen Ländern oder Städten sinnvoll erscheinen lässt. In Genf gestattete der religiöse Rigorismus Johannes Calvins zwar den vierstimmigen Gemeindegesang, der Instrumentalmusik stand er jedoch ablehnend gegenüber. Erst mit Entstehung der Société de musique 1823 (da war Boissier-Butini bereits 37 Jahre alt), die als Nährboden für das bürgerliche Musikleben der Stadt diente, verlagerte sich ein Teil der Musikpraxis von den Wohnzimmern der Privathäuser in einen halböffentlichen Raum, in dem die Komponistin, Klaviervirtuosin und Musikförderin sich betätigen konnte. Sie durchbrach die Regeln der statusbewussten bürgerlichen Frau ihrer Zeit und lehnte die Rolle der „femme d'intérieur“ ab, deren Leben dem reinen Repräsentieren gewidmet war. Mit ihrem geigenden Ehemann und etlichen anderen MusikerInnen hat Boissier-Butini durch ihren Beitrag als Künstlerin, Organisatorin und Geldgeberin dazu beigetragen, dass sich in Genf ein Musikleben anbahnen konnte, „wie es in den grossen europäischen Städten seit der Mitte des 18. Jahrhunderts – in London hundert Jahre früher – seinen Anfang fand“ (S. 237).

Ein abschließendes Fazit wird in Form von Thesen zusammengefasst, die auf die Leistungen der Musikerin Caroline Boissier-Butini hinweisen. Ihr Handeln war ambitioniert und ihr Können als Pianistin kann als überdurchschnittlich gelten. Ihre Kompositionen, die in einer CD auszugsweise zu hören sind, kommen neckisch-volkstümlich daher, was aber nicht als Gradmesser für einen kritischen Umgang mit ihr dienen sollte. Boissier-Butini konnte keine professionelle Laufbahn einschlagen wie ein Mann, doch bedeutet das Minder-Jeaneret zu-

folge keine unmittelbare Diskriminierung, da sie als Frau eine größere Freiheit als ein männlicher Genfer Zeitgenosse ihrer Gesellschaftsschicht genoss. Dieser hätte angesichts des niedrigen gesellschaftlichen Prestiges niemals eine vollzeitliche Musikerkarriere ergriffen. Sie verdankte vieles den Vorteilen ihres Standes, und somit waren „Netzwerke weniger von der Geschlechterhierarchie als von der gesellschaftlichen Hierarchie dominiert“ (S. 414). Die Beachtung und häufig auch Vorrangstelle der privilegierten Schicht vor dem Geschlecht ist ein Faktor, der auch bei künftigen Untersuchungen innerhalb der Genderforschung stärker einzubeziehen wäre. Dennoch staunt man, dass die Schriften des Genfer Philosophen und Autors Jean-Jacques Rousseau ebenso wenig wie die des Aufklärungsphilosophen Christian Wolff und anderer, die sich so ausgiebig zur untergeordneten Rolle der Frau äußerten und sie als unmündig und abhängig darstellten, kaum Eindruck auf Frauen wie Boissier-Butini machten. Eine solche Spezialuntersuchung, die ihre Eigengesetzlichkeit in sich trägt, mag einerseits für sich alleine stehen, andererseits zeigt sie, wie viele Faktoren bei der Bewertung und Erarbeitung des Lebens und Wirkens von Komponistinnen der Vergangenheit zu beachten sind, will man eine möglichst ausgewogene Darstellung erreichen.

Die große Ausführlichkeit der Studie führt zuweilen zu einer Zersplitterung in zahlreiche Einzelheiten, was bewirkt, dass die Darstellung sich nicht zu einem Gesamtbild rundet.

Dennoch ist der Versuch geglückt, die Sonderstellung der Schweiz im Kreis der europäischen Länder – und darüber hinaus die Sonderstellung der calvinistisch geprägten Stadt Genf – durch die Sichtung zahlreicher Quellen einzuordnen und lebendig zu machen. Eine CD mit Dokumenten und Schriftstücken ergänzt den Band.

(März 2017)

Eva Rieger

Richard Wagner – Kgl. Kapellmeister in Dresden. Wissenschaftliche Referate des Internationalen Richard Wagner-Symposiums Dresden, 24. bis 27. Januar 2013. Hrsg. von Ortrun LANDMANN, Wolfgang MENDE und Hans-Günter OTTENBERG. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. XXII, 502 S., Abb., Nbsp., Tab. (Dresdner Beiträge zur Musikforschung, Band 4.)

Der 200. Geburtstag des Komponisten Richard Wagner bildete lediglich den äußeren Anlass des Symposiums. Das Missverhältnis zwischen der Bedeutsamkeit der Dresdner Zeit Wagners für sein Werk und der vergleichsweise geringeren Betrachtung dieser Zeitspanne in der Forschung war dagegen die tiefere Ursache und Begründung für die nähere Betrachtung des „Königlichen Kapellmeisters in Dresden“. Bildete Dresden doch den Ort in Wagners Leben, an dem er 20 Jahre seines Lebens verbrachte und damit mehr Zeit als an jedem anderen Ort. Dass Dresden denn auch ein Ort wesentlicher persönlicher, stofflicher und musikalischer Inspiration für den Komponisten bildete, bestätigt sich durch die Ergebnisse des Symposiums auf das Deutlichste. Und man geht wohl nicht zu weit zu behaupten, Wagner habe „in Dresden das Fundament seines Lebenswerks geschaffen“ (S. XI), wie es der Chefdirigent und der Orchesterdirektor der Dresdner Staatskapelle in ihrem einleitenden Grußwort tun.

Inhaltlich sticht sofort die sinnhafte Gliederung des vorliegenden Bandes ins Auge: Es werden der Kapellmeister (überwiegend), der Komponist und der Kunstreformer Wagner mit mehreren Beiträgen bedacht, aber auch spätere, nach 1849 liegende Spuren seines Dresdner Wirkens betrachtet, die teilweise weit über die Dresdner Zeit hinausweisen. Ein besonders enger Konnex zur früheren Wirkungsstätte Wagners ergibt sich dadurch, dass zwei Mitglieder der Staatskapelle Dresden selbst fundierte Beiträge zum Symposiumsband bei-

gesteuert haben, welche zum einen deutlich werden lassen, wie fruchtbar sich Praxis und Forschung ergänzen können, und zugleich einen Hinweis darauf zu geben vermögen, was Musikwissenschaft in optimo sein kann.

Zu den einzelnen Beiträgen: Ortrun Landmann lässt die äußere und innere Situation der Staatskapelle zur Kapellmeisterzeit Wagners vor dem Auge des Lesers lebendig werden; aus zentralen Quellen und Fakten entsteht so ein überzeugendes Panorama, das zu Recht den Auftakt dieses Bandes bildet. Gerade auch die im täglichen Betrieb üblichen und für die Tätigkeit Wagners letztlich rahmensetzenden Usancen in Dresden werden aus verschiedenen Perspektiven und mit Quellen beleuchtet und vermitteln ein genaues Bild der administrativen und musikalischen Situation, in der sich Wagner in Dresden befand. Helmut Loos vergleicht die beiden sächsischen Kapellmeister Mendelssohn Bartholdy und Wagner anhand ihres Engagements für eine angemessene Finanzierung ihrer Orchestermusiker. Aus der Betrachtung grundlegender Unterschiede vermag er plausibel werden zu lassen, wie sich hier Wagners Drang zu „genialischer Selbstverwirklichung“ einerseits und im Kontrast dazu Mendelssohns von „persönlicher Verantwortung“ (S. 48) gekennzeichnete Haltung andererseits Bahn brechen. Ulrike Thiele stellt in ihrer Untersuchung „Richard Wagner als Operndirigent in Dresden“ das Selbst- und Fremdbild des Dirigenten Wagner gegenüber, kontextuell gekonnt beleuchtet durch Darlegung der Wagners Dirigieren eigentlich zugrundeliegenden Ambitionen. Eckart Haupt lässt mit seinem Aufsatz verständlich werden, warum die Dresdner Staatskapelle nicht nur Wagner selbst als „Wunderharfe“ erschienen sein mag: In faszinierender Detailkenntnis zeigt Haupt, wie die Innovationsfreude und – modern formuliert – Leistungssteigerung in Bau und Spieltechnik der konventionellen Flöte, einen Verzicht auf die moderne

Böhm-Flöte ermöglichte. Ein Verzicht, der mit Einbußen hinsichtlich der Dynamik, aber mit der Bewahrung eines romantischen Flötenklangs einherging, der Wagners Instrumentation bis zum *Parsifal* beeinflusst hat. Eberhard Steindorf entwirft auf Basis zeitgenössischer Pressestimmen ein anschauliches Bild der Konzertsituation und Konzerttätigkeit Wagners in Dresden und weiß die damalige Sicht auf Wagners Aktivitäten differenziert darzustellen. Hervorgehoben wird Wagners Dringen auf Innovationen, dem – etwa in Form der eingeführten Abonnementkonzerte – in Teilen nachgegeben wurde, während es zum Teil auch einer mehr oder minder rigiden Missachtung zum Opfer fiel. Aber auch die Eigenheiten des Wagner'schen Dirigierstils und seiner Repertoireauswahl werden aufgezeigt. Peter Damm vermag mit einem auf gründlichster Sachkenntnis fußenden Beitrag faszinierend zu zeigen, wie der junge Wagner mit seinen Opern *Rienzi*, *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* die neuen Möglichkeiten des Ventilhorns ersann, einforderte und – gemeinsam mit den Musikern der Dresdner Staatskapelle – im Orchester seiner Zeit etablierte.

Thomas Synofzik nimmt die Beziehung Wagner-Schumann neu in den Blick – in Bezug auf ihre Arbeit mit den teilweise gleichen Sängern und Instrumentalisten in ihrer Dresdner Zeit. Dabei wird insbesondere deutlich, wie die Begegnung mit den gleichen Instrumentalisten beide Komponisten in ihrer Instrumentenbehandlung beeinflusst hat. Hans-Günter Ottenberg zeigt die Bedeutung des Dresdner Musikkritikers Christian Albert Schiffner für die Wagner-Darstellung im zeitgenössischen Musikschrifttum Dresdens auf und vermittelt interessante Einsichten in von der Wagner-Forschung bislang nicht oder wenig beachtete Quellen. Wolfgang Fuhrmann untersucht die Entwicklung der Wagner'schen Motivtechnik hinsichtlich ihrer dramatischen Verwendung. Überzeugend vermag er dar-

zulegen, dass die gängige Unterscheidung zwischen – eher rückwärts verweisenden – Erinnerungsmotiven einerseits (bis *Lohengrin*) und – auch vorausahnenden – Leitmotiven andererseits (ab dem *Rheingold*) trotz einem offensichtlich deutlichen Wandel der Motivverarbeitung Wagners an dieser Zäsur (1849), so einfach nicht aufrechtzuerhalten ist. Er weist nach, dass es eher die Unterscheidung zwischen einer auf szenisch präsente Aspekte sich beziehenden Motivtechnik und einem sich mehr und mehr auch auf szenisch latente Aspekte beziehenden Verfahren ist, welche hilft, die genannte Zäsur angemessen zu beschreiben. Wolfgang Mende führt anhand einer detaillierten klangsemantischen Analyse des Holzbläsersatzes im *Lohengrin* beeindruckend vor Augen, wie differenziert und zugleich planvoll durchdacht Wagner seine Instrumentation als semantisches Bedeutungssystem bereits im *Lohengrin* einsetzt und sie damit einer Komplexität zuführt, die derjenigen seiner Motivtechnik – das andere zentrale musiksemantische System – nicht nachsteht.

Friedrich Dieckmann enthüllt in einer verblüffenden biographisch-psychologischen Betrachtung von Leben und Werk Wagners, wie die innige Beziehung des Komponisten zu seiner Schwester Rosalie zentrale Mann-Frau-Beziehungen in seinen Opern von der *Hochzeit* bis zum *Ring* geprägt haben könnte. Werner Breig lässt Wagners schrittweise Annäherung an den *Meistersinger*-Stoff in einer gründlich-detaillierten Untersuchung lebendig und nachvollziehbar werden und erwägt, warum der Komponist sich zunächst mehr zur Vertonung des *Lohengrin*-Stoffes gedrängt fühlte. Björn Dornbusch zeigt auf, wie die berühmte Sopranistin und Zeitgenossin Wagners, Wilhelmine Schröder-Devrient, nicht nur Wagners Werken zum Durchbruch verhalf, sondern diese durch ihr persönliches Sängerprofil, das Wagner durch eine intensive Zusammenarbeit bestens kannte und bewunderte, entschieden beeinflusste. Lo-

thar Schmidt führt überzeugend vor Augen, wie Wagner mit seiner *Autobiographischen Skizze* und seiner Rede an Carl Maria von Webers Grab in der Dresdner Zeit wohl erstmals die „Technik der autobiographischen Rezeptionslenkung“ (S. 335) einführt und auf diese Weise sich und Weber als deutsche Musiker gegen Meyerbeer und Mendelssohn, den Protagonisten der von Wagner behaupteten „Komponisten-Banquierhäuser“ (S. 330), zu positionieren sucht. Auch wird deutlich, wie bei Wagner in seiner Dresdner Zeit erstmals theoretische Denkschriften und künstlerisches Schaffen einen engen Konnex eingehen. Heidrun Laudel erläutert kenntnisreich, wie der Komponist Wagner und der Architekt Gottfried Semper aus ihrer Rezeption der antiken griechischen Idee des Theaters jeweils unterschiedliche Konsequenzen für die Schöpfung eines Gesamtkunstwerks ziehen, unterschiedlich vor allem deshalb, weil sie jeweils die von ihnen selbst vertretenen Künste als Zentrum eines solchen Kunstwerks sehen wollen. Eckhard Roch entführt den Leser, mit Hilfe tiefsinniger Überlegungen zur Funktion von Erinnerung und ihre besondere Bedeutung für Wagner, in die Ambivalenzen des Wagner'schen Rückblicks auf seine Dresdner Zeit, wie sie sich in den Cosima-Tagebüchern und in seiner Autobiographie finden lassen. Judith Schor vermag anhand einer überzeugenden Analyse und Interpretation der Wesendonck-Lieder zu zeigen, dass diese – ganz analog zum zeitnah entstandenen *Tristan* – die Schopenhauer'sche Philosophie in Text und Musik abbilden bzw. zur Voraussetzung haben. Udo Bermbach arbeitet in seinem interessanten Beitrag heraus, inwiefern sich die Rezeption der musikdramatischen Werke Wagners durch Houston Stewart Chamberlain von seiner Rezeption der theoretischen Werke Wagners unterscheidet. Dabei stellt er fest, dass Chamberlain – aufgrund des ihm eigenen Kunstbegriffs – die musikdramatischen Werke unvoreingenom-

mener aufnimmt (und aufnehmen will) als die theoretischen Werke Wagners, welche er von vornherein einer verzerrenden Lesart zuführt, die es Chamberlain ermöglicht, in den Schriften Wagners vorrangig eigene Ideen und Überzeugungen „wiederzuentdecken“ und bestätigt zu finden. Boris Kehrmann erläutert die verschiedenen Entwicklungsstufen der Wagner-Rezeption in der DDR. Dabei lässt er anhand sprechender Belege plastisch lebendig werden, wie um eine dem neuen politischen System nicht widersprechende bzw. dieses sogar stützende Sicht auf Wagner und sein Werk – und mithin um die Möglichkeit seiner Auf-führung – gerungen wurde.

Alles in allem erweist sich der Bericht zum Wagner-Symposium als ein inhaltlich reichhaltiger Band, der zur faszinierten Lektüre reizt und zahlreiche Anregungen für weitere Forschungen vermittelt.

(März 2017)

Constantin Grun

Perspektiven musikalischer Interpretation.
Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN. Redak-tionelle Mitarbeit: Chris KATTENBECK. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 231 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 4.)

Die elf Aufsätze dieses Sammelbandes gehen zurück auf eine Ringvorlesung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, die sich im Wintersemester 2014/15 Fragen der Interpretation von Musik widmete. Die im Bandtitel angekündigten „Perspektiven“ auf dieses Themenfeld sind vielfältig in mehr-facher Hinsicht: Beiträge mit einer strikt wissenschaftlichen Ausrichtung stehen neben solchen, die sich ihrem Gegenstand von der künstlerischen Erfahrung her nähern, empirische Studien haben ebenso ihren Platz wie eher historisch orientierte Aufsätze.

Den Beginn machen drei Beiträge aus dem Bereich der systematischen Musikwis-senschaft. Wolfgang Auhagen gibt einen

kompakten Abriss der Geschichte musik-psychologischer Interpretationsforschung und weist auch auf aktuelle Fragen dieser spannenden Forschungsrichtung hin. Reinhard Kopiez und Friedrich Platz gehen der Frage nach, wie die Wechselwirkung von Sehen und Hören das „Gefallensurteil“ eines Zuhörers, der im Konzert oder anderen öffentlichen Veranstaltung zugleich auch ein Zuschauer ist, beeinflusst. So sehr sich die Antworten auf diese Frage von Fall zu Fall unterscheiden, so ist doch festzustellen, „dass das Konzertleben mehr als bloße hörende Werkvermittlung ist; es ist ein auf Persuasion für alle Sinne ausgerichtetes Ereignis“ (S. 41). Andreas C. Lehmann und Roland Kolb beschäftigen sich mit einem Kuriosum: „20 Einspielungen der Scarlatti-Sonate K. 55 durch Christian Zacharias“. Der bekannte Pianist hatte Scarlattis G-Dur-Sonate über viele Jahre hinweg als Zugabe in seinem Repertoire, 20 Aufnahmen des Werks, entstanden zwischen 1973 und 1994, wurden 1995 auf einer CD mit dem Titel *Encore* bei EMI veröffentlicht. Die Autoren analysieren diese Aufnahmen hinsichtlich eines Parameters, der Tempogestaltung, und versuchen, aufgrund von Messergebnissen Aussagen über Stabilität und Veränderlichkeit von Zacharias' Interpretation des Scarlatti-Werks zu machen. Der dabei betriebene Aufwand steht in einem gewissen Missverhältnis zum Ergebnis, denn die Studie bestätigt lediglich den aus anderen Untersuchungen bereits bekannten „leichten Trend zu langsamerer Ausführung mit dem Alter“ (S. 59).

Seit einigen Jahren wird auch im deutschsprachigen Raum über „künstlerische Forschung“ diskutiert. Arnold Jacobshagen hat sich umgeschaut und gibt in seinem Beitrag einen hilfreichen und instruktiven Überblick über „Konzepte und internationale Kontexte“ künstlerischer Forschung, der deutlich erkennen lässt, wie vielstimmig die Diskussion über diesen Ansatz geführt wird.

Zwei Beiträge nähern sich dem Thema der musikalischen Interpretation aus der Perspektive der Gender Studies. Cordelia Miller befasst sich mit der „Musikalische[n] Interpretation im Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts“. Sie beschränkt sich dabei auf Instrumentalistinnen, über deren Abwertung im Kontext eines männlich dominierten Musiklebens freilich schon viele Studien vorliegen. Einem Spezialthema ist der bei weitem umfangreichste Beitrag des Bandes gewidmet. Hannah Lindmaier untersucht „Handlungsmöglichkeiten von Gitarristinnen des 19. Jahrhunderts vor dem Spiegel der Geschichtsschreibung“. Als Beispiel dient ihr die Biographie der Gitarristin Catharina Pratten. Ihr hatte die Autorin bereits ihre Masterarbeit gewidmet, deren Ergebnisse offenbar zu einem beträchtlichen Teil in diesen Beitrag eingeflossen sind. Mit dem Generalthema des Bandes hat dieser stark sozialgeschichtlich ausgerichtete Aufsatz allerdings nur am Rande zu tun. Das gilt auch für Gesa Finkes Ausführungen zum „Konzept des Steinway Artists zwischen Marketing und Mäzenatentum“. Die Autorin bekundet zwar die Absicht, „an Überlegungen von Beatrix Borchart“ anzuknüpfen, „Interpretationsgeschichte mit Aspekten des kulturellen Handels zu verbinden“ (S. 141), kommt aber über eine Darstellung der Methoden, mit denen die Firma Steinway & Sons große Pianisten zu Werbezwecken für sich einsetzte, nicht hinaus.

Richard Braun verweist auf die „Aktualität der Aufführungspraxis der Zweiten Wiener Schule“ und fasst knapp zusammen, was zur Vortragslehre des Schönberg-Kreises seit langem bekannt ist. Erst zum Schluss formuliert er vorsichtig einige Einwände, ohne diese aber auszuführen. Hermann-Christoph Müller befasst sich mit der „Interpretation indeterminierter Musik“. Anhand von drei Beispielen zeigt er unterschiedliche Strategien von Interpreten im Umgang mit den offenen Strukturen von John Cages *Variations II*, Karlheinz Stockhausens *Prozes-*

sion und Cornelius Cardews *Treatise*. Indetermination, die Offenheit des Notentextes, ist für Müller offenkundig ein Phänomen allein der Neuen Musik. Ein Blick zurück in die ältere Musikgeschichte hätte ein anderes, komplexeres Bild ermöglicht.

Aus dem Reichtum seiner Erfahrung als Forscher, der die Diskologie, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tonträgern, im deutschsprachigen Raum etabliert hat, fragt Martin Elste nach „Nationalität und Internationalität der musikalischen Interpretation“. Er kann auf die große Rolle verweisen, die Schallplattenfirmen bei der Durchsetzung bestimmter Aufführungsstile besaßen. Elste gewährt zum einen spannende Einblicke in die Entstehung und Wirkungsgeschichte des sogenannten Wiener Mozart-Stils, zum anderen kann er deutlich machen, dass es auch in der Bach-Interpretation „einen bedeutenden österreichischen Einfluss“ (S. 202) gegeben hat. Während die Wirkung, die Nikolaus Harnoncourt seit den 1960er Jahren erzeugte, allgemein bekannt sind, ist die Rolle, die Herbert von Karajan in der Geschichte der Bach-Interpretation spielte, weitgehend vergessen.

Den Beschluss bildet ein kurzer Beitrag des Pianisten Anthony Spiri, der sich mit überzeugenden Argumenten für den Gebrauch einer ungleichstufigen Stimmung bei der Aufführung von Werken bis hinein in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ausspricht.

(April 2017)

Thomas Seedorf

ELISABETH BAUCHHENS: Eugen Szenkar (1891–1977). Ein ungarisch-jüdischer Dirigent schreibt deutsche Operngeschichte. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2016. 348 S., Abb.

Wer je in seiner Arbeit auf den Namen des Dirigenten Eugen Szenkar gestoßen ist und daraufhin versucht hat, Näheres über

diesen in Erfahrung zu bringen, wird ermes- sen und schätzen können, welche Pionier- tat Elisabeth Bauchhenß mit der nun vor- liegenden Biographie dieses außergewöhn- lichen und zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Musikers geleistet hat. Die Au- torin, studierte Zoologin, hat sich aus per- sönlicher Motivation als „Mensch mit viel Freizeit nach Abschluss des Berufslebens“ (S. 8) einer beeindruckenden Recherchear- beit unterzogen, die zu leisten die institu- tionalisierte Musikforschung verabsäumt hat. Die großen Lexika unseres Fachs haben den Künstler nahezu vollständig übergan- gen. Sechs marginale Erwähnungen in der MGG² sind erst seit kurzem über die Voll- textsuche der Onlineversion gezielt auffind- bar. Eine 1970 unter dem Titel *Mein Weg als Musiker* von Szenkar selbst verfasste Auto- biographie (Berlin 2014) blieb bis vor weni- gen Jahren unpubliziert, war Insidern aber im Manuskript zugänglich und bildete den Ausgangspunkt für einen (von Bauchhenß nicht erwähnten) Essay Wilfried Trübiger, der 2004 im Booklet einer Szenkar gewid- meten CD-Box des Labels archiphon (ATC- 136/38) veröffentlicht wurde.

Über Szenkars Autobiographie hinaus- gehend sind die von Bauchhenß verarbei- teten Hauptquellen – insbesondere für die Zeit vor 1950 – aus Szenkars Familienkorre- spondenz, aus teils gesammelten, teils lokal archivierten Programmzetteln, aus Presse- ankündigungen und Kritiken erschlossenen Aufführungsdaten, aus denen die Autorin minutiös die Chronologie dieses Künstlerle- bens rekonstruiert.

1891 in eine jüdische Musikerfamilie in Budapest geboren, durchläuft Szenkar die übliche Kapellmeisterkarriere, die ihn über kleinere Engagements in Budapest, Prag, Salzburg und Dresden zu einer ersten lei- tenden Funktion in Altenburg (Thüringen) und später über die Frankfurter Oper und die Große Volksoper Berlin an das Städti- sche Opernhaus Köln führt, wo er als Nach- folger Otto Klemperers von 1924 bis 1933

seine wichtigste Wirkungsstätte findet. Dass die Darstellung der kleineren Engagements streckenweise vornehmlich im Referieren von Spielplänen und Kritiken besteht, ist der Quellenlage geschuldet, macht aber sehr deutlich, dass die wohl bekannteste Epi- sode aus Szenkars Leben, der 1926 erfolgte Skandal um die Uraufführung von Béla Bartóks Pantomime *Der wunderbare Man- darin* nur eine Station im lebenslangen Be- mühen um aktuelle Musik gewesen ist, das ihn – von Bauchhenß durchgehend sensibel für kulturpolitische Zusammenhänge re- gistriert – wiederholt in Bedrängnis bringt. Im nationalistischen Klima im „heiligen Köln“ zunächst als Ungar beargwöhnt, spä- ter als „Parteigänger der jungradikalen Mu- sikrichtung“ diffamiert, mit dem „deutlich und deutsch“ (S. 73) zu sprechen sei, musste Szenkar schließlich einer von den National- sozialisten beschworenen „Volksempörung gegen das verjudete Opernhaus“ (S. 133) weichen.

Nach dem Verlust des Kölner Amtes führt ihn sein Weg unter bisweilen wid- rigsten Umständen über Wien, Moskau, Paris und Palästina nach Südamerika, wo er das Orquestra Sinfônica Brasileira auf- baut und bis zu seiner Rückkehr nach Eu- ropa 1949 leitet. Als Generalmusikdirektor in Mannheim (1950–1952) und Düsseldorf (1952–1960) gelingt ihm ein Comeback, mit dem er aber nicht mehr an seine Kölner Erfolge anschließen kann.

Bauchhenß schildert Szenkars Leben mit unverhohlener Sympathie und Partei- nahme, stets aber auf dem Fundament aus- giebig zitierter Quellen. Sie zeichnet das Bild eines unermüdlichen Musikers von höchster künstlerischer Integrität, der noch im Alter als Anwalt „moderner Musik“ in einem Spektrum „von Strawinsky bis Hart- mann“ (S. 261) auftrat.

1928 war die einzige Schallplattenauf- nahme entstanden, die Szenkars Dirigat zur Zeit seiner großen Erfolge überliefert; sie wird von der Autorin auf einer knappen

Seite abgehandelt, wobei – eine Konstante des Buches – keinerlei interpretationshistorische Charakterisierung versucht wird. Dass mit dieser (in der oben erwähnten archiphon-Box zugänglichen) Einspielung der 5. Symphonie Beethovens mit dem Berliner Staatsopernorchester das Zeugnis einer hochvirtuosen Orchesterbehandlung vorliegt, die auf Augenhöhe mit den Größen spätromantischer Rubato-Kultur steht und zudem interpretatorischen Eigenwillen zeigt, erfährt man hier nicht. Stattdessen schildert die Autorin die Aufnahme als „traumatisch“ für den Dirigenten, der sich daraufhin geschworen habe, „nie mehr für die Schallplatte zu musizieren“ (S. 94). Es ist die Tragik dieses an äußeren Widerständen reichen Lebens, dass Szenkar, indem er seinem Schwur weitgehend treu blieb, eine nachhörende Rezeption seiner Dirigierkunst selbst behinderte und die frappante Diskrepanz zwischen einstigem Ruhm und fehlendem Nachruhm mitverursachte.

Besonders verdienstvoll ist daher die von Bauchhenß zusammengetragene Phonographie (S. 317–321), die mit 85 Titeln dann doch nicht ganz gering ausfällt, wenngleich die meisten Aufnahmen (z. T. private) Live-Mitschnitte aus den 1950er Jahren sind, die kaum von exzellenter Qualität sein dürften und jedenfalls nur bedingt auf den Dirigenten der 20er Jahre schließen lassen. Abgesehen von der an den wenigen bisher veröffentlichten Aufnahmen gewonnenen Gewissheit, dass Szenkar „eine der großen Dirigentengestalten des 20. Jahrhunderts gewesen“ sei (S. 8), macht aber die Autorin eine Beurteilung der Tondokumente selbst nicht zum Gegenstand ihrer Arbeit.

Der umfangreiche Anhang enthält neben Endnoten, Tafelteil, Quellen-, Abkürzungs- und Abbildungsverzeichnissen, die erwähnte Phonographie, eine Liste von Szenkars musiktheatralen Aufführungen (eine deutlich umfangreichere Liste der konzertanten Werke ist auf der Homepage des Verlags verfügbar) sowie ein Personen-

register, das neben Seitenverweisen auch Lebensdaten und eine Kurzcharakterisierung der Genannten liefert. Abgesehen von einer wenig benutzerfreundlichen Gestaltung der Nachweise, die vom Leser ein mehrfaches Nachschlagen erfordert (Haupttext → Endnoten → Abkürzungsverzeichnis → Literaturverzeichnis), ist hier ein schönes Buch gelungen, das eine nicht unbedeutende Lücke schließt.

(April 2017)

Lars E. Laubhold

STEFAN MENZEL: Hōgaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. VII, 338 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 87.)

Als Auftakt zur Studie von Stefan Menzel über Hōgaku kann das Coverfoto der Publikation genommen werden. Dort sind eine Geigerin und ein Koto-Spieler bei einer Musikvorführung zu sehen. Die beiden musizieren die Komposition *Haru no umi* des berühmten blinden Koto-Spielers Miyagi Michio aus dem Jahr 1932, die in der Regel auf der Shakuhachi, der traditionellen japanischen Bambusflöte, zur 13-saitigen Koto gespielt wird.

Die Darstellung eines Spielers aus der japanischen und einer Spielerin aus der europäischen Musikkultur wirft die Frage auf, wie denn das zusammen geht. Der Untertitel „Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert“ rückt die japanische Musik in den Kontext der Moderne. Damit klingen bereits Entwicklungen an, die die japanische Kultur im „langen 20. Jahrhundert“ (das heißt: vom Beginn der Meiji-Zeit im Jahr 1868 bis in die Zeit nach 1945) nehmen sollte. Natürlich ist die Begrifflichkeit einer „modernen Tradition“ ein Paradox, und der Autor unternimmt es in seiner historisch angelegten Arbeit, dieses Paradoxon aufzulösen. Dabei belegt er überzeugend, dass Tradition nicht einen fixierten

Bestand an kulturellen Inhalten bedeutet, sondern mannigfachen Wandlungen unterliegt. Daher definiert er Hōgaku als ein Sowohl-als-auch von „tatsächlicher“ traditioneller Musik, die aus der Blütezeit der jeweiligen Genres stammt (und die professionell reproduziert wird), und Genres, die nach dem Anbruch der japanischen Moderne entstanden sind (S. 6). Es geht darum, „die mannigfaltigen Wechselwirkungen mit der seit dem späten 19. Jahrhundert importierten westlichen Kunst und Unterhaltungsmusik [...] ins Auge zu fassen, die wiederum primär von sozialen, politischen und institutionellen Prozessen angestoßen wurden“ (S. 10). Über die Jahrzehnte nahm der Einfluss der westlichen Musik (gleichbedeutend mit „internationaler“ Musik) gegenüber der traditionellen japanischen Musik permanent zu, so dass sie zeitweilig als einzige Stilrichtung akzeptiert wurde. Aber zeitgleich bricht sich immer wieder das Interesse an den eigenen Traditionen Bahn.

Der musikalische Weg der japanischen Musik zur westlichen Musikkultur führte (wie auch in China und Korea) über das Schullied. In den 1880er Jahren erfolgte „als zweifellos nachhaltigste Reform [...] die Einführung des schulischen Singunterrichts“ (S. 11). Aus den eigenen wie auch den westlichen Strömungen wurden die Elemente, die für die Musizierpraxis am geeignetsten betrachtet wurden, aufgegriffen. Teilweise wurden westliche Melodien mit neu geschaffenen japanischen Texten versehen. Daher erfolgte der Zugang zur westlichen Musikkultur effektiv über den eigenen Gesang der Heranwachsenden. Ein nachhaltiger Traditionsbezug wurde zudem über das Instrumentarium hergestellt: über die schon erwähnten Instrumente Koto und Shakuhachi, die viersaitige, birnenförmige Biwa, die dreisaitige, kastenförmige Shamisen, die Shō („Mundorgel“) sowie eine Vielzahl an Perkussionsinstrumenten.

Gleichwohl gewannen die aus Europa und den USA stammenden Instrumente des

westlichen Symphonieorchesters und das Klavier recht bald so weit die Oberhand, dass die seit dem Jahr 2002 obligatorische Einführung von traditionellen japanischen Instrumenten an allen öffentlichen Junior High Schools sowie an den übrigen Ausbildungsstätten sogar als revolutionär empfunden wurde.

Die historische Anlage der Monographie ist auf den zeitlichen Rahmen zwischen 1868 und der Gegenwart begrenzt – der Autor nennt diesen Zeitraum – wie schon erwähnt – das „lange 20. Jahrhundert“, das bei der Aufhebung der totalen politischen Isolation ansetzt, die Zeit des „verschlossenen Landes“ hinter sich lässt und mit der Öffnung des Landes gegenüber dem Westen eine totale Umwälzung des privaten und öffentlichen Lebens in Handel, Technologie, Bildung, Kultur und Politik herbeigeführt hat.

Die Einleitung schildert unter der Überschrift „Weg in die ästhetische Krise“ den Anbruch der japanischen Moderne, die Kontakte mit dem Westen, die Erfahrung wirtschaftlicher und militärischer Inferiorität und damit einhergehend auch in kultureller Hinsicht die Erfahrung einer Minderwertigkeit gegenüber den westlichen Ländern. Menzel schildert an Beispielen „die teils verheerenden Auswirkungen dieses Inferioritätstopos auf die traditionelle Musiklandschaft“ (S. 11).

Im Kapitel II erörtert der Autor die Bewältigung der Moderne anhand zweier Fallstudien über die „neue japanische Musik“ der Meiji-Zeit (ab 1868 bis in die 1920er Jahre) und die japanische Symphonik der 1930 und 40er Jahre. Im anschließenden Kapitel III geht es um die Zeit nach 1945 mit der „klassischen“ Hōgaku-Repertoirepflege und um „zeitgenössische japanische Musik“.

Abschließend werden die wichtigsten Resultate des historischen Diskurses benannt. Sie bestehen in der Erkenntnis, dass die traditionelle japanische Musik keineswegs nur

als fest stehendes kulturelles Erbe gepflegt und weitergereicht wird. Vielmehr wird deutlich, „dass das Bild einer statischen, nur noch tradierten Hōgaku-Kultur weit an der Realität vorbei geht“ (S. 15). Das belegt der Autor u. a. mit einem Hinweis auf die quantitative Dimension: Offenbar beträgt die Anzahl der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts neu komponierten Hōgaku-Stücke deutlich mehr als 4.000. Der Umfang des Repertoires zeigt, dass Hōgaku alles andere als ein marginales Phänomen der japanischen Musikkultur ist. In japanischen Schulen ist die Behandlung von Hōgaku seit 1998 verpflichtend, und in westlichen Ländern ist das Interesse an Dialogen mit den asiatischen Kulturen gewachsen. Selbst an deutschen Schulen sind interkulturelle ästhetische Kompetenzen bei Projekten und ähnlichen Lernformen längst Bestandteil der pädagogischen Arbeit. Nicht zuletzt machen die digitalen Medien Phänomene der japanischen Kultur leicht und für jeden zugänglich. Auch die eingangs erwähnte Komposition *Haro no umi* von 1932 sowie weitere Hōgakus sind über Youtube abrufbar. Dass Zugänglichkeit und Verbreitung über die elektronischen Medien Rückwirkungen auf stilistische Erscheinung und kompositorische Fortentwicklung haben, ist auf die „kulturelle Globalisierungsdynamik“ (S. 16) zurückzuführen.

Zur Einordnung in den allgemeinen musikwissenschaftlichen und ethnomusikalischen Diskurs ist folgendes zu sagen:

1) Die bei Menzel zentrale Fragestellung „Was ist traditionelle japanische Musik?“ wird auch in der Übersichtsdarstellung im siebten Band der *Garland Encyclopedia of World Music*, hrsg. von Robert C. Provine u. a. (Bd. 7: *East Asia: China, Japan, and Korea*, New York und London 2002) ausführlich abgehandelt. Ähnlich finden wir auch bei Peter Ackermann in Band acht des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* (Laaber 1984) Darstellungen der viele Jahrhunderte zurückreichenden Tra-

ditionen der japanischen Musik am Kaiserhof, im Buddhismus und im Theater. Auch regionale Entwicklungen, die Bindungen an das Theater (Nō, Kabuki), an religiöse Praktiken und folkloristisches Brauchtum sind dort berücksichtigt. Das gehört natürlich in eine Überblicksdarstellung hinein. Dem gegenüber hat sich Menzel auf ein wesentlich enger gefasstes Thema eingelassen, das im Übrigen bei den genannten Übersichten vernachlässigt ist. Die fehlende inhaltliche Breite wird also durch die Fokussierung voll und ganz aufgewogen.

2) Ein Blick ins Internet weist auf einen anderen Aspekt hin. In der Darstellung über *Latest Trends by Genre des Performing Arts Network Japan* widmet sich Kazumi Narabe (2010) insbesondere auch den aktuellen Erscheinungsformen des Hōgaku (*Hōgaku – Traditional Japanese Music*, http://www.performingarts.jp/E/overview_art/1005_09/1.html). Welche Resonanz findet diese Musik bei jungen Leuten, und welche Veränderungen erfährt Hōgaku in der Jazz- und Rockmusik? Die aktuellen Szenen bedienen sich durchaus der traditionellen japanischen Musik. Darauf geht der Autor lediglich kurz, nicht aber substantiell ein.

3) Zu guter Letzt ordnet der Autor den Hōgaku in die Globalisierungsthematik ein. Das macht die durchgängige Einbeziehung sozialer und medialer Kontexte plausibel und notwendig. Freilich findet der Rezensent die Behauptung, dass „hier die erste moderne Musikkultur außerhalb des Abendlandes“ (S. 309) entstanden sei, mutig, aber diskussionswürdig.

Insgesamt liegt die profunde Darstellung einer wichtigen musikkulturellen Entwicklung Japans für deutsche Leser vor, wie sie bisher in der deutschen wie in der englischsprachigen Literatur gefehlt hat. Dem Autor ist eine Darstellung gelungen, die begriffliche Klarheit schafft und in der Sache zu einer differenzierten Darstellung findet. Nicht unerheblich trägt dazu die sprachliche Kompetenz des Autors im Japanischen

bei. Das umfangliche Quellen- und Literaturverzeichnis bringt die Titel dankenswerterweise zweisprachig. Auch daran zeigt sich eine große kulturelle Einfühlung, wie sie in der westlichen Welt alles andere als selbstverständlich ist.

(April 2017)

Günter Kleinen

ANNA MAGDALENA SCHMIDT: Die imaginäre Grenze. Eine Untersuchung zur Bedeutung von Musik für Jugendliche türkischer Herkunft in Deutschland und ihre Verortung im Diskurs der interkulturell orientierten Musikpädagogik. Köln: Verlag Dohr 2015. 214 S. (musicologia. Band 14.)

Die Integration von zugewanderten Menschen in die deutsche Gesellschaft ist eine der größten Herausforderungen unserer Zeit. Und bei aller tagesaktuellen Aufmerksamkeit für die seit 2015 vor Bürgerkriegen, Gewalt und Armut nach Deutschland geflüchteten Menschen darf nicht in Vergessenheit geraten, dass sich große Teile der zweiten und dritten Generation der eingewanderten Menschen noch immer nicht als gleichwertiger und -berechtigter Teil der deutschen Gesellschaft empfinden. Mit welchen „imaginären Grenzen“ sich Jugendliche auseinandersetzen, zeigt Anna Magdalena Schmidt eindrucksvoll in ihrer Dissertationsschrift zur Bedeutung von Musik für Jugendliche türkischer Herkunft in Deutschland und ihre Verortung im Diskurs der interkulturell orientierten Musikpädagogik. Ihre Studie ist zur rechten Zeit erschienen; denn für (musik-)pädagogische Maßnahmen zur Überwindung der imaginären Grenzen muss erst das komplexe Geflecht aus wechselseitigen Zuschreibungen, Annahmen und Befürchtungen verstanden, entwirrt und konstruktiv reflektiert werden.

Anna Magdalena Schmidt fragt in ihrer Studie zu den musikalischen Umgangsweisen von Jugendlichen türkischer Herkunft in Deutschland z. B.: Welche Musik

hat für sie eine besondere Relevanz und warum? Welche Bedeutungen weisen sie verschiedenen Musikstilen zu, und inwiefern hat Musik eine identitätsstiftende Rolle? Zur Beantwortung dieser Kernfragen werden nach einigen einführenden Klärungen zum türkischen Musikleben in Deutschland (Kapitel 2), zum Stand der interkulturell orientierten Musikpädagogik (Kapitel 3), zum Kultur- und Identitätsbegriff (Kapitel 3 und 4) und der Methodik (Kapitel 5) zehn Jugendliche in ihren musikalischen Lebenswelten befragt, interviewt und portraitiert. Die methodisch sorgfältig erhobenen und ausgewerteten Daten, die überzeugend gestalteten Portraits sowie die anschließenden Verknüpfungen mit den im Theorieteil dargestellten Konzepten und Begriffen bilden das Herzstück und die große Stärke der Arbeit. Hier geht die Autorin über die in der Literatur bisher vorrangig unsystematisch dokumentierten Alltagserfahrungen weit hinaus und schließt – ein Stück weit – eine wichtige Forschungslücke. Der bedeutungsorientierte Kulturbegriff und vor allem das Konzept der Transdifferenz (als „mentales Geschehen“) bieten dazu (anders als die Konzepte von Kreolisierung und Hybridität) geeignete interpretatorische und theoretische Anschlussmöglichkeiten.

Dass sich die Autorin in ihrem methodischen Vorgehen auf die grounded theory stützt, ist allerdings nur teilweise nachvollziehbar. Denn wo sie die Interviews qualitativ auswertet und in Bezug zu vorhandenen Theorien setzt, kommt sie zu interessanten Ergebnissen, die durch einen intensiveren Theoriebezug noch plausibler und anschlussfähiger hätten werden können (z. B. die Aufdeckung von Widersprüchen in den Identitätsbegriffen von Erik Erikson und Heiner Keupp oder eine Bezugnahme auf die in der Musikpädagogik thematisierten Ansätze der projizierten und inszenierten Ethnizität). Versuche aber im Sinne der grounded theory aus den erhobenen Daten theoriegenerierende Aussagen zu formu-

lieren (z. B. die singulären Aussagen einer jungen Frau, ihre Zukunft in der Türkei zu sehen und türkische Popmusik zu hören, zu korrelieren und zu verallgemeinern) mögen nicht recht überzeugen.

Gleichwohl: Mutige Aussagen und kritische Bemerkungen erst regen fachliche Diskussionen an und sollen die zentrale und unwidersprochene Erkenntnis der Autorin keineswegs schmälern: Anknüpfend an die umfangreichen Feldforschungen von Martin Greve zum türkischen Musikleben in Deutschland und an den theoretischen Diskurs zum Kultur- und Identitätsbegriff in der interkulturell orientierten Musikpädagogik hat Schmidt in den Bedeutungszuweisungen der interviewten Jugendlichen eine imaginäre Grenze als Schlüssel- bzw. Kernkategorie herausgearbeitet. Den Jugendlichen sind verschiedene Musiken, die sie als „türkisch“ bezeichnen, emotional wichtig und persönlich bedeutsam. Doch obwohl der Wunsch nach Anerkennung und Wertschätzung ihrer musikalischen Interessen seitens der Mehrheitsgesellschaft und ihrer „deutschen“ Altersgenoss*innen besteht, üben sie sich gleichzeitig in Zurückhaltung, ihre Interessen auch nach außen zu tragen. Denn sie befürchten wegen der als fremd empfundenen Musik ausgelacht oder nicht verstanden zu werden, oder auch eine falsch empfundene Anerkennung der Mehrheitsgesellschaft, die sich auf die Wahrnehmung von Differenz und Andersartigkeit bezieht. In der Regel aber beruhen die imaginierten Befürchtungen nicht auf real erlebten Erfahrungen: „Der mangelnde Austausch beruht nicht auf gewollter Trennung unterschiedlicher musikalischer Bereiche, sondern auf wechselseitigen interaktionalen Prozessen innerhalb der Mehrheits- und der Minderheitsgesellschaft“ (S. 166). Durch diese aber kann die „imaginäre Grenze“, die vor allem eine bei den anderen vermutete Grenze ist, auch zu einer real existierenden werden. Und obwohl sich die Autorin in der Regel mit Wertungen zurück-

hält, scheint ihr die Verhärtung in eine reale Grenze als nicht wünschenswert, denn „eine Chance“ könne im Gegenzug darin liegen, neue Sichtweisen zu entdecken und keine eindeutigen, sondern fluktuierende Positionierungen einzunehmen (S. 177).

In ihrem Bemühen, sowohl die formale Anlage als auch das methodische Vorgehen und die inhaltliche Argumentationsstruktur nachvollziehbar zu machen, ist die Arbeit besonders leserfreundlich geschrieben und hochinteressant für Eingeweihte wie für Neueinsteiger*innen. In kaum einer Arbeit zuvor ist es so deutlich gelungen zu zeigen, wie sehr die Zuweisungen von musikalischen Bedeutungen Auskunft geben können über eine allgemeine kulturelle Verortung und das Lebensgefühl von Jugendlichen mit einem sogenannten Migrationshintergrund. Insofern sind die vorgeschlagenen Unterrichtsideen mehr als Ideen zu einem „guten“ Musikunterricht: Sie können einen Beitrag leisten zu einem erfolgreichen und friedlichen Miteinander im Einwanderungsland Deutschland.

(April 2017)

Dorothee Barth

Embracing Restlessness. Cultural Musicology. Hrsg. von Birgit ABELS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. VI, 161 S., Abb. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Die Bezeichnung „Cultural Musicology“ (CM) ist in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder mit wechselnder Bedeutung in musikwissenschaftlichen Debatten aufgetaucht. Seit einigen Jahren wird insbesondere an den Universitäten Amsterdam und Göttingen unter dieser Bezeichnung eine spezifische Neupositionierung musikwissenschaftlicher Forschung propagiert. Diese Variante von CM lässt sich als eine Fusion der postmodern-kulturwissenschaftlich und post- bzw. dekolonial inklinierten Strömungen innerhalb der zeitgenössischen Ethno-

musikologie – welche als Disziplin abgeschafft werden soll – mit ähnlich orientierten Tendenzen in der Historischen Musikwissenschaft (New/Critical/Cultural Musicology) sowie den Popular Music Studies charakterisieren. Der grundsätzliche Anspruch dieser Ausprägung von CM deckt sich im Wesentlichen mit dem seit längerem mehrheitlich akzeptierten Ziel der Ethnomusikologie, das Verständnis aller Musiken der Welt als Teil eines soziokulturellen Gesamtgewebes zu vertiefen und umgekehrt menschliche Existenz durch Musik zu verstehen – uneingeschränkt von der (trans-) regionalen oder sozialen Verortung dieser Musiken. Daher sind nicht nur in der Ethnomusikologie, sondern auch in der CM, die sogenannte „westliche Kunstmusik“ oder „westliche Popmusik“ legitime Forschungsthemen. Kennzeichnend für diese Art von CM ist ferner die stark post- bzw. anti-disziplinäre Vision, welche die Reformbestrebungen antreibt. Nach einer Reihe programmatischer Texte, insbesondere von Wim van der Meer und Birgit Abels, liegt mit *Embracing Restlessness* nun ein ganzer Sammelband mit Beiträgen zum theoretischen Fundament der CM vor.

Den Auftakt macht Abels mit „Restless, Risky, Dirty (An Introduction)“. In diesem Positionspapier umreißt sie grundlegende Motivationen, Fragen und Ziele der CM. CM soll, anders als – nach Abels Einschätzung – etablierte musikwissenschaftliche Disziplinen, intellektuell, methodisch und konzeptuell rastlos und anti-systematisch sein, um dem facettenreichen und zu einem gewissen Grad nicht-verbalisierbaren Charakter und Wirken von Musik nahe zu kommen. CM ist am Spezifischen interessiert, nicht am Allgemeinen, und soll dadurch moralisch-dekoloniale Verantwortung gegenüber dem „Anderen“ übernehmen. Wissenschaftliche Autorität im Sprechen über Musik wird zurückgewiesen, um alternative Epistemologien zu ihrem Recht kommen zu lassen. Inhaltlich ergänzt wird

die Einleitung durch Abels knappen Beitrag „Sketching Cultural Musicology“, eine kurze Skizze der Geschichte des Begriffs CM.

Eva-Maria van Straaten steuert den theoretisch ambitionierten Beitrag „It Slaps and It Embraces! On Psytrance, Immersion, and Potential Facets of a Transductive Cultural Musicology“ bei. Van Straaten bedient sich des Begriffsystems des Philosophen Gilbert Simondon, um anhand einer Fallstudie zum immersiven Erleben Amsterdamer Psytrance-Fans verschiedene erkenntnis- bzw. wissenschaftskritische Thesen und Fragen aufzuwerfen, welche die CM wieder klar in einer postmodernen Tradition verorten. Aufgrund der komplexen Prosa, in welcher van Straatens Text geschrieben ist, muss eine nähere Kritik ihrer nicht unkontroversen und nicht unmittelbar evidenten Argumente und Vorschläge in dieser Rezension unterbleiben.

Lawrence Kramer hat bereits in der Vergangenheit CM als Alternative zur Bezeichnung „New Musicology“ vorgeschlagen. In seinem Beitrag „A Grammar of Cultural Musicology (Which Has No Grammar)“ betrachtet er – wie schon in früheren Texten – in essayistischer Form vermischte theoretische Fragen und Probleme der kulturellen Interpretation von Musik als konkretem Ereignis, ein Forschungszugang, der für Kramer einen zentralen Bestandteil von CM bildet. Kramers Beitrag ist ferner die Quelle der für *Embracing Restlessness* leitmotivischen und von Emmanuel Levinas abgeleiteten intellektuellen (und sinnlichen) Rastlosigkeit in der Auseinandersetzung mit Musik, die er als notwendige Vorbedingung reichhaltiger kultureller Interpretationen ansieht.

Charissa Granger widmet sich, im theoretischen Anschluss an Mieke Bal, in ihrem Artikel „Bomb Tunes and Festival Fliers: Framing and its Usefulness for Cultural Musicology“ dem diskursiven Prozess des Framings kultureller Phänomene

als Einflussfaktor auf die Bedeutung dieser Ereignisse. Granger argumentiert, dass CM bei der Interpretation von Musik diverse Frames anlegen sollte, nicht nur die im gegebenen Fall vermeintlich nächstliegenden, um die Vielschichtigkeit von Musik als kulturellem Phänomen zu durchleuchten. Granger gibt dieser Strategie darüber hinaus im Zusammenhang mit einer Fallstudie zu den Werbetexten eines Amsterdamer World Music Festivals eine post- bzw. dekoloniale Stoßrichtung, insofern sie die CM in der Verantwortung sieht, anti-hegemoniale Frames in Diskurse über Musik einzubringen. Insofern steht sie akademisch-autoritativem Sprechen über Musik, sofern für die richtigen diskursiven Zwecke eingesetzt, augenscheinlich weitaus weniger kritisch gegenüber als beispielsweise Abels oder auch van Straaten.

„Ecological Close Reading of Music in Digital Culture“ von John Richardson ist eine lesenswerte und dank des weitestgehenden Verzichts auf postmodernen Jargon überaus lesbare Darlegung und Verteidigung einer zeitgemäßen Form von Close Reading als genuin geisteswissenschaftlicher Methode in der akademischen Auseinandersetzung mit Musik. Bemerkenswert ist, dass sich Richardson – anders als die übrigen Autor_innen – nicht explizit und ostentativ zur CM als zukunftsweisender Form musikwissenschaftlicher Forschung bekennt.

Der abschließende Beitrag „The Academicist Malady Writ Large: Music Studies, the Writing of Polyphony and the Not-Quite-Post-Colonial Pacific Ocean“ stammt wieder von Abels. Durch den Vergleich von Reiseberichten aus dem 18. Jahrhundert mit aktueller Forschung, die den Begriff „Pan-Pacific Pop Music“ verwendet, versucht Abels darzulegen, dass noch heute koloniale Sichtweisen in der Musikforschung perpetuiert werden. Das ist sicherlich nicht ausgeschlossen, allerdings nimmt Abels, abgesehen von einem punktuellen Verweis auf einen Über-

blicksartikel in der *Garland Encyclopedia of World Music*, keinen Bezug auf substantiellere zeitgenössische Forschungsarbeiten. Daher ist nicht nachvollziehbar, ob der Begriff „Pan-Pacific Pop Music“ tatsächlich die koloniale Wirkung im musikwissenschaftlichen Diskurs entfaltet, die Abels unterstellt. Zugleich kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, ein Strohmann-Argument präsentiert zu bekommen. Eine genauere Demonstration der kritikwürdigen Effekte des Begriffs an konkreten Beispielen aus der Forschungsliteratur wäre auch im von Abels gewählten essayistischen Format wünschenswert.

Wenngleich die einzelnen Beiträge durch Bezugnahme auf das Motiv der Rastlosigkeit eine gewisse Verzahnung aufweisen, sind die Artikel, wie bei einem Sammelband zu erwarten, in Form und Inhalt doch recht divers, mehr oder weniger überzeugend und mehr oder weniger innovativ. Eine detaillierte kritische Auseinandersetzung mit dem Gesamtprojekt CM über die Einzelbeiträge in *Embracing Restlessness* und frühere einschlägige Veröffentlichungen hinaus, eine Untersuchung der Stichhaltigkeit der Argumente und eine Beurteilung der insbesondere von Abels und van der Meer beanspruchten Innovativität des propagierten Forschungszugangs wäre wünschenswert, muss aber in einem anderen Rahmen geleistet werden. Zu fragen wäre auch, inwiefern die teils recht tiefgreifenden institutionellen Visionen und Reformbestrebungen der CM (beispielsweise Abschaffung der Ethnomusikologie) unter den aktuellen politisch-ökonomischen Bedingungen an europäischen Universitäten (Stichwort: akademischer Kapitalismus) und dem Druck, der in dieser Situation auf geisteswissenschaftliche Forschung ausgeübt wird, tatsächlich zweckdienlich und nachhaltig sind oder ob nicht vielleicht das sprichwörtliche Kind mit dem Bade ausgeschüttet wird.

Embracing Restlessness ist in jedem Fall ein wichtiges Dokument des Selbstverständ-

nisses dieser Variante von CM. Ob der Band der Förderung der Sache der CM dienlich ist, wird die Zukunft zeigen.

(April 2017)

Malik Sharif

ANNA WOLF: „Es hört doch jeder nur, was er versteht.“ Konstruktion eines kompetenzbasierten Assessments für Gehörbildung. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2016. XVIII, 216 S., Abb., Tab.

Die Beziehung zwischen Musikwissenschaft und Musiktheorie samt ihren Teildisziplinen ist nicht immer spannungsfrei. Einen schönen Beleg für manches Unverständnis, aber auch für die hilfreiche ergänzende Perspektive bietet Anna Wolfs Dissertationsschrift. In ihr verfolgt sie das Ziel, einen Test zu entwickeln, der „die Hörkompetenz einer Person adäquat repräsentiert“ (S. xii). Hierzu wurden drei Vorstudien mit Teilnehmenden der studienvorbereitenden Ausbildung (SVA) von niedersächsischen Musikschulen durchgeführt. Gemessen wurde anschließend der Leistungszuwachs von Studierenden im ersten Semester an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, wo die Autorin als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig ist. Eine weitere Studie mittels Online-Fragebogen sollte mit vergrößerter Stichprobe die Ergebnisse überprüfen und differenzieren.

Anna Wolf, die an der Universität Bremen ihr Bachelorstudium in Musikwissenschaft absolvierte und in London einen Master in „Music, Mind and Brain“ erwarb, leitet kritische Anmerkungen zur derzeitigen Gehörbildung über den Umweg der Musiktheorie her. Abgesehen von der problematischen Gleichsetzung argumentiert sie mit überholten Stellungnahmen: Sie beruft sich u. a. darauf, dass Ludwig Holtmeier 2003 in der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* diagnostizierte, es fehlten dem Fach Kongresse, Veröffentlichungen und Fachdiskussionen. Dies jedoch hat sich –

über ein Jahrzehnt danach – grundlegend gewandelt: Mit dem Vortrag eröffnete Holtmeier den ersten Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie, abgedruckt wurde er als erster Aufsatz im ersten Jahrgang der *ZGMTH*. Mittlerweile ist die Zeitschrift im 13. Jahrgang angekommen, die Gesellschaft plant ihren 17. Kongress (im November 2017 in Graz) und mehrere Hochschulen haben eigene musiktheoretische Schriftenreihen etabliert.

Nur eine einzige vergleichsweise neue Gehörbildungslehre taucht in Anna Wolfs Literaturliste auf, nämlich Clemens Kühns *Gehörbildung im Selbststudium* (München/Kassel: dtv/Bärenreiter 1983). Vielleicht musste sich die Autorin aus ihrer Sicht nicht näher damit befassen, da sie sich eher als Testdesignerin und -auswerterin verstand. Und auch wenn sie Musiktheorie und Gehörbildung skeptisch hinterfragt: Bei den Aufgabenstellungen vertraute sie doch den Professoren der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover für genau diese Fächer (Guido Heidloff Herzig, Volker Helbing, Christoph Hempel und Maren Wilhelm) – denn sie besäßen „ein Repertoire an Aufgaben, die im Alltag funktionieren“ (S. 99).

Dieser Aufgabenpool ist jedoch bestimmend für die Art der Hörkompetenz, die erfasst wird – nicht zuletzt durch die Auswahl der Bereiche, aus denen die Aufgaben entstammen: Form und Intonation werden außen vor gelassen. Für das Erfassen der Hörkompetenz bleiben so als Säulen Melodik, Harmonik und Rhythmus. Aufgabentypen sind etwa Fehlerhören, das Einordnen von Melodien in den tonalen Raum, das Erfassen von Drei- oder Vierklängen und von rhythmischen Pattern und Gliederungen.

Indirekt bezieht Anna Wolf die Fachliteratur durch Luis Alfonso Estrada Rodríguez' Vergleich von 13 Gehörbildungslehren ein (*Didaktik und Curriculumentwicklung in der Gehörbildung. Eine vergleichende Untersuchung an deutschsprachigen*

Lehrbüchern zur Gehörbildung aus der Zeit 1889 bis 1985, Hannover 2008). Sie legt seine Einschätzung dar: Es gebe keine ausführliche Theoriebildung, keinen systematischen Bezug auf vorangegangene Schriften, „und es wurde versäumt, den Wissensstand aus benachbarten Disziplinen wie der Lerntheorie, (Musik-)Psychologie und Musikpädagogik zu rezipieren“ (S. 78).

Hier trifft die Kritik am Fach sicherlich einen wunden Punkt. Dies zeigt den Bedarf an Untersuchungen, die den Schwierigkeitsgrad von Aufgaben auswerten, Hörtypen (und Problemstellungen) analysieren und eine Methodik des Übens von Gehörbildung voranbringen. Anna Wolf liefert einen Beleg für den Leistungszuwachs durch Gehörbildungsunterricht über zwei Semester – man mag darüber streiten, ob die ermittelten 4,9% Verbesserung des Durchschnittsergebnisses (von 53% zu 57,9%) viel oder wenig sind, und man mag sich darüber wundern, dass Übezeiten außerhalb des Unterrichts „weder einen Einfluss auf die Hörkompetenz nach dem zweiten Semester noch auf den Lernzuwachs zwischen beiden Testzeitpunkten“ (S. 145) hatten. Die Schwierigkeitsgrade der Aufgaben sind aus ihrem reichhaltigen statistischen Material ablesbar, das unter www.hml.hmtm-hannover.de/de/forschung/meta abrufbar ist; aus diesem können noch viele ergänzende Schlussfolgerungen gezogen werden.

Der testtheoretische Apparat, mit dem Aufgaben aus dem anfangs großen Bestand aussortiert wurden, ist beeindruckend. Die Ergebnisse aber sind ausbaufähig: Männer hörten statistisch besser als Frauen; andere Variablen müssten noch weiter untersucht werden. Um die Durchführung im Internet zu ermöglichen bzw. zu vereinfachen, wurde auf Aufgaben verzichtet, die das Notenschreiben erfordern. Damit wird allerdings eine wesentliche Problemstellung in der Gehörbildung – nämlich das Gehörte in Schrift umzusetzen – weitgehend ausgeblendet. Für die Auswertung musste in rich-

tig und falsch unterschieden werden können, auch Höranalyse und -interpretation entfielen damit. Was also bleibt von der Definition der Gehörbildung, auf welche Anna Wolf sich bezieht (Ulrich Kaiser in *MGG2*, Sachteil, Bd. 3, Sp. 1126), nämlich zu lehren, „das Wahrgenommene in Wort (Höranalyse), Schrift (Notendiktat) und Ton (Nachsingen und -spielen) wiedergeben zu können“ (S. 65)? Zu Recht weist die Autorin auf den Fragebogen hin, den Catherine Fourcassié und Violaine de Larminat 2001 vorgelegt hatten; dieser Bogen mit 38 Seiten demonstriert die Komplexität des Hörens. Anna Wolf hingegen schlägt Kurzversionen ihres Tests mit zehn bzw. 25 Fragen vor und postuliert „ein eindimensionales Kompetenzstrukturmodell“ (S. 171) des analytischen Hörens.

Mit ihrer Untersuchung hat sie einen langen Atem bewiesen und außerdem viele vorliegende musikbezogene Studien in die Thematik eingeordnet. Wichtig ist ihre Arbeit deshalb, weil sie die Diskussion darüber anstößt, was Hörkompetenz ausmacht und was in der Hochschule unterrichtet werden sollte: Genügen grundlegende Aufgaben, oder sind diese erst Vorübungen für den Umgang mit Literaturbeispielen?

Erkenntnisreich wird Gehörbildung an einer Musikhochschule aber vor allem in den Bereichen, welche die Studie ausklammert.

(März 2017)

Jörn Arnecke

NOTENEDITIONEN

[FRANÇOIS] COUPERIN: *Pièces de clavecin. Premier livre (1713). Urtext. Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XXXVI, 128 S.*

Als Friedrich Chrysander 1888 seine Denkmäler-Ausgabe der Couperin'schen Cembalostücke herausgab, wagte er es als

erster, auf eine Anpassung an die Lese- und Spielgewohnheiten seiner Zeit weitgehend zu verzichten. Um dem Original möglichst nahe zu bleiben, ließ er eigens neue Stempel für die verschiedenartigen Verzierungen anfertigen. Abweichungen von der Vorlage betrafen die Schlüsselung (Ersetzen von Sopran-, Alt- und Tenor-Schlüsseln) und eine für moderne Rezipienten klarere Darstellung von zu wiederholenden Satzteilen. Insgesamt präsentierte Chrysander Couperins Stücke so, wie es weitaus später dann allgemein üblich werden sollte: etwa in der Couperin-Gesamtausgabe (Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre), in József Gáts (Budapest: Editio musica, Mainz: Schott) oder Kenneth Gilberts (Paris: Heugel) Edition.

Dass der Umgang mit historischen Notendruckern sich nach der Jahrtausendwende erneut gewandelt hat, zeigt die von Denis Herlin betreute Ausgabe. Hinter dem Etikett „Urtext“ verbirgt sich eine langjährige, intensive Forschungstätigkeit, die finanziell vom französischen Kultusministerium und der Salabert-Stiftung unterstützt worden ist. Das Ergebnis ersetzt die bisherige, in der Forschung schon lange als defizitär angesehene Gesamtausgabe durch eine veritable historisch-kritische Edition. Moderne Schlüssel und eine moderne Verwendung von Akzidenzien (bei Couperin gelten sie stets nur für die einzelne Note) sind fast die einzigen Zugeständnisse an heutige Lesegewohnheiten. Dem Originaldruck abgesehen ist die Wiedergabe sekundärer Elemente des Notentextes. So verwendet die Ausgabe kleinere und größere Zeichen für das Tremblement in Abhängigkeit vom Notenwert. Wie bei der Vorlage wird differenziert zwischen eckigem Phrasierungs- und rundem Bindebogen. Die Übernahme der alten Wiederholungszeichen und der fantasiereichen Symbole für die Reprise von Formteilen (signes de renvois) rettet in das grundsätzlich moderne Noten- und Schriftbild ein wenig von der Aura des ursprünglichen Drucks und gewährt dem Interpreten

ein besonderes Vergnügen, ohne dass er sich den (Schlüssel-)Schwierigkeiten eines Faksimiles zu stellen bräuchte. Eingefügt sind natürlich auch die Fingersätze, die Couperin nachträglich in seinem Lehrbuch *L'Art de toucher le clavecin* für besonders schwierige Stellen angegeben hat. Grundsätzlich richtet sich die Edition an einen informierten Interpreten. Für Klavierschüler, die man früher gerne mit Couperin auf Johann Sebastian Bachs technisch schwierigere „Klavier“-Musik vorbereitete, gibt es inzwischen ein andersartiges Anfängerrepertoire.

Begrüßenswert ist der Entschluss, sich eine wichtige Qualität von Couperins Druck zum Vorbild zu nehmen: Gerade in seinem ersten Clavecinband gelang es dem Komponisten, seine Stücke so anzuordnen, dass praktisch kein Umblättern erforderlich war. Während frühere Editionen sich um dieses Prinzip nicht gekümmert haben (Gáts Ausgabe etwa zertrennt mehr als 30 Stücke), weicht die neue Bärenreiter-Ausgabe nur an zwei Stellen davon ab (*La Garnier, Les Baccanales*). Couperins Vorbild zu folgen, bedeutet nicht bloß, ein komfortables Spielen zu ermöglichen. Dahinter verbirgt sich auch Respekt vor Couperins minutiösem Austarieren des Druckraums. Gemeinsam mit seinem Graveur muss er im Vorfeld die Anzahl der Notensysteme (4, 5, 6 oder 7 pro Seite) ebenso wie die Abstände der Noten (teils eng gestaucht, teils locker verteilt) bis ins letzte Detail ausgetüfelt haben. Auf diese Weise liegt jedes einzelne Stück als Einheit vor dem Auge des Ausführenden.

Herlin hat eine vorzügliche Einleitung verfasst, die alle Aspekte zum Kontext des Drucks, seiner Genese, Verbreitung, Rezeption sowie zu Fragen der Notation zusammenträgt. Neben aktuellen Forschungen wertet der Verfasser sämtliche verfügbaren Quellen aus und bringt etliche unbekannte Informationen ein, so dass hier ein gänzlich neuer Standard erreicht wird. Auf eine spekulative Ausdeutung der Titel wird verzich-

tet. Für den auf das Englische angewiesenen Nutzer bietet ein Glossar eine Übersetzung sämtlicher französischer Textelemente, die dem Notentext zugefügt sind (Titel und Tempoangaben). Der vorbildlich gestaltete Kritische Kommentar enthält eine Übersicht über die 16 Auflagen, die der Druck zwischen 1713 und 1745 erlebte. Der Herausgeber hat persönlich in 69 beschriebene Exemplare Einsicht genommen und berücksichtigt für die Edition auch die komplette Abschrift des Abbé Pingré, dessen Korrekturen der oft inkonsistenten Rhythmusnotation übernommen und weitergeführt werden.

Einige Monenda müssen gleichwohl genannt werden. Der Leser vermisst den Text von Couperins Widmung seines *Premier livre* an Christophe-Alexander Pajot de Villers. Er ist nur als Faksimile-Abbildung greifbar (S. 65). Zwei Missverständnisse begegnen in Peter Blooms englischer Übersetzung von Couperins Vorwort. Übersehen wurde bei Couperins Angaben zum Unterricht, den er dem Duc de Bourgogne und weiteren Prinzen und Prinzessinnen „presqu'en même temps“ (S. XXXVII) erteilt hat, dass diese Tätigkeit nicht bereits 1693 parallel mit dem Antritt des Hoforganistenamtes einsetzte. Bloom reproduziert eine inzwischen revidierte Auffassung und gerät so in Widerspruch zur Darstellung im Vorwort (S. V). Nicht zutreffend erscheint außerdem die Wendung „I have strictly observed correct time values and correct note values“ (S. XXXVI) für Couperins Satz „J'y ay observé perpendiculairement la juste valeur des tems, et des notes“ (S. XXXVII). Entscheidend ist hier der Begriff „perpendikulär“. Denn die Couperin'schen *Livres de pièces de clavecin* zeichnen sich dadurch aus, dass simultan erklingende Noten in den beiden Notensystemen für die linke und rechte Hand konsequent untereinander notiert erscheinen – ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu heute selbstverständlichen Notationsstandards. Ein wenig überrascht schließ-

lich der Entschluss, im fünften Ordre in die Reihenfolge der Stücke einzugreifen. *La Badine* wird vor *La Tendre Fanchon* gezogen, so dass sich eine durchgehende Kette von 6/8-Sätzen ergibt. Hier erlaubt sich der sonst so klug abwägende Herausgeber ein Urteil über die musikalische Konsistenz, das zwar bedenkenswert erscheint, aber in einer Urtext-Edition nichts zu suchen hat.

(Januar 2017)

Lucinde Braun

ANDREAS HAMMERSCHMIDT: *Werkausgabe. Band 8: Chor-Music auff Madrigal-Manier. Fünffter Teil Musicalischer Andachten (1652/53). Hrsg. von Michael HEINEMANN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Sven RÖSSEL. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2015. 384 S.*

Robert Eitner wäre gewiss sehr darüber verwundert, dass nun eine Gesamtausgabe der Werke von Andreas Hammerschmidt erarbeitet wird. Denn er sparte seinerzeit in seinem „Quellen-Lexikon“ (Bd. 5, S. 19) nicht gerade mit Kritik an dessen Werken, die er als monoton und unbedeutend ansah. Dass nun diese letztlich doch stark subjektive Einschätzung überprüft und relativiert werden kann, verdankt sich der Initiative Michael Heinemanns. Erfreulich rasch konnte mit Band 8 der erste der Reihe der Öffentlichkeit vorgelegt werden. Vielleicht auch als Folge von Eitners Verdikt ist Hammerschmidts „Chor-Music auff Madrigal-Manier“ bislang nicht in digitaler Form greifbar, was natürlich auch die Einschätzung der Zuverlässigkeit dieser Edition erschwert – dies umso mehr, als dass bis auf das Titelblatt und Heinrich Schütz' Empfehlungsgedicht keine weiteren Faksimiles aus dem 1652/53 erschienenen Druck geboten werden. Etwas umfangreicher dokumentiert ist die autographe Quelle, die aber offenkundig nicht als unmittelbare Vorlage für den Druck gedient hat. Von Bedeutung

ist diese vor allem, weil sich hier Arbeitsspuren des Komponisten finden. Ohne Lupe lässt sich allerdings mit der diesbezüglichen Abbildung 8 kaum etwas anfangen. Auf dem als Abbildung 9 gebotenen Ausschnitt aus einer Bassus-Stimme hätte man schon alleine deswegen gut verzichten können, weil die angeblich dort zu sehenden handschriftlichen Korrekturen wegen der mangelnden Abbildungsqualität noch nicht einmal erahnbar sind. Dafür findet sich, dem Vorwort noch vorgeschaltet, das Prunkwappen der Stadt Zittau in wunderbarer, sogar mehrfarbiger Qualität.

Das Vorwort selbst behandelt zunächst einmal die historischen Voraussetzungen für die Sammlung und versucht, den Stil Hammerschmidts näher zu beschreiben. Dass dessen Werke im Vergleich etwa zu denen Schütz' als „ungleich weniger ambitioniert“ (S. 10) und der Tonsatz als „einer strengen Konvention verhaftet“ (ebd.) eingeschätzt werden, steht ein wenig im Widerspruch zu der unmittelbar darauf behaupteten Originalität der Sätze und der abschließenden Bewertung als „empfehlenswertes Kompendium“ (S. 14), die sich freilich vor allem auf die im Druck des fünften Teils „Geistlicher Andachten“ enthaltene Lobrede von Heinrich Schütz bezieht. Den wesentlichen Teil des Vorwortes nimmt die Beschreibung der autographen Quelle ein, die nicht nur in der Reihenfolge der Stücke, sondern auch in der Hinzufügung eines Bläserchores bei einigen wenigen Stücken von dem Druck abweicht. Diese Differenzen werden allerdings allgemein und weniger in der Bedeutung für die Edition diskutiert. Weitere hier faksimilierte Schriftproben, auf die bereits Eitner hingewiesen hatte, belegen, dass es sich bei dem Notenmanuskript um die Eigenschrift des Komponisten handelt. Die in dieser Quelle erweiterten oder auch stärker überarbeiteten Stücke werden im Notenteil separat mitgeteilt.

Der Kritische Bericht ist sehr knapp gehalten, enthält aber alle wesentlichen In-

formationen, um mit dem Notentext vernünftig umgehen zu können. Einige Druckexemplare wurden auf etwaige Revisionen hin überprüft; ebenso werden teilweise in ihnen enthaltene Korrekturvermerke berücksichtigt. Die Widmungen von und an Hammerschmidt werden ebenso wie die Vorrede vollständig abgedruckt (S. 367–369). Nicht ganz nachvollziehbar sind einige, im Kapitel „Zur Edition“ (S. 369) dargelegte Entscheidungen. So wird hinsichtlich des Umgangs mit dem Text darauf verwiesen, dass sehr unterschiedliche Orthographien begegnen, für die „keine Systematik erkennbar“ sei, weswegen letztlich unterschiedliche „Graphien“ der „am häufigsten verwendeten Form angeglichen“ wurden. Das ist natürlich legitim, doch wundert dann, dass in *Domine Jesu Christe* die Schreibung von „Domine“ nicht einander angeglichen ist und im Basso „domine“ zu lesen ist. Ob die Wahrung des Lautstandes bei Texten des 17. Jahrhunderts immer ganz glücklich ist, lässt sich bezweifeln. Wie viele Chorsänger mögen bei „thew- -rer“ zunächst einmal ins Straucheln kommen? Dies fragt sich umso mehr, wenn diese den abgedruckten Text auf S. 371 zu Rate ziehen und dort „theurer“ finden. Und wie viele werden erst beim zweiten Durchgang erkennen, dass „schla-ffen“ (S. 100) mit einem langen „a“ zu singen ist? Freilich lässt sich durchaus argumentieren, dass die Nutzer einer Ausgabe, die wieder einmal „allen Erfordernissen von Wissenschaft und Praxis“ genügen soll (S. 7) – so als hätte sich in den letzten Jahrzehnten nicht deutlich erwiesen, dass dieser fromme Wunsch ein Paradoxon darstellt –, eben auch den Umgang mit alten Texten lernen sollten und könnten. Dasselbe gilt ähnlich für die Continuo-Spieler, die mit der partiell unvollständigen und dadurch auch mitunter fehlerhaften Bezifferung der Quellen vorlieb nehmen müssen. Auch wenn die in der Tat befremdliche Bezifferung in T. 26 von *O Jesu mein Erlöser* (S. 54), nämlich # / b in den Anmerkungen

als „ungewöhnlich, aber logisch“ bezeichnet wird, dürfte ein Continuo-Spieler zumindest kurzzeitig an dieser Stelle stutzen – während er wohl eine 5+ / 3 sofort intuitiv begreifen würde. Diese Zurückhaltung bei Richtigstellungen bzw. Modernisierungen der Bezifferung, die sich in der letzten Zeit immer mehr bei Editionen durchgesetzt hat, sollte vielleicht noch einmal grundsätzlich überdacht werden, damit die Ausgaben nicht nur dem Wissenschaftler, sondern auch wirklich dem Praktiker nutzen. Nicht thematisiert wird zudem, warum auf Systemvorsätze verzichtet wird, obwohl diese die rasche Orientierung erleichtern. Da die moderne Schlüsselung gleichzeitig als Abweichung von den Vorlagen gewertet werden muss, hätte diese auch für den Wissenschaftler zumindest irgendwo benannt werden müssen.

Die Prinzipien, nach denen auf S. 370–374 die Texte – wenn man so will eindimensional – abgedruckt werden, bleiben leider ungenannt. Dabei ist eine Reduktion aus einem mehrstimmigen Vokalsatz nicht immer ganz eindeutig zu bewerkstelligen.

Als letztes bleibt eine Frage offen, die sich bei der Durchsicht von *O Domine Jesu Christe* stellt, einem der wenigen Stücke, von denen eine weitere Edition vorliegt. Dabei fiel auf, dass diese am Schluss Fermaten enthält, die im vorliegenden Band jedoch fehlen. Es zeigt sich nun, dass hier grundsätzlich auf das Setzen von Fermaten verzichtet wird, auch wenn diese sowohl in der autographen Quelle als auch im Druck vorhanden sind. Zwar werden die einzelnen Takte in den Speziellen Anmerkungen mitgeteilt, doch hat sich an keiner Stelle erschließen lassen, warum der Herausgeber auf deren Abdruck verzichtet hat.

Bis auf diese Kleinigkeiten ist der Notentext freilich sehr gut nutzbar und erlaubt eine gewissenhafte Überprüfung von Robert Eitners Verdikt. Und so negativ wird man heute zu Recht nicht mehr über Hammerschmidts Chorsätze urteilen; unter die-

sen finden sich durchaus solche, die die Sänger einerseits vor nicht allzu große Herausforderungen stellen und andererseits doch – trotz ihrer meist harmonischen Schlichtheit – klanglich wirkungsvoll sein können.

(März 2017)

Reinmar Emans

GIOACHINO ROSSINI: Werke. Band 5: Le Comte Ory. Oper in zwei Akten. Libretto von Eugène SCRIBE. Hrsg. von Damien COLAS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 2 Bde. CXLVI, 822 S.

GIOACHINO ROSSINI: Werke. Band 5: Le Comte Ory. Kritischer Kommentar von Damien COLAS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 359 S.

Gioachino Rossinis am 20. August 1828 in der Opéra de Paris uraufgeführte komische Oper *Le Comte Ory* war ein zeitgenössischer Erfolg und wurde bis in die 1880er Jahre regelmäßig an der Pariser Oper aufgeführt. In historischer Hinsicht ist sie aus verschiedenen weiteren Gründen bemerkenswert: Es handelt sich um die letzte komische Oper Rossinis, die zudem im Unterschied zu den vorangegangenen Opere buffe in französischer Sprache komponiert wurde. Sie stellt die einzige Zusammenarbeit zwischen Rossini und Eugène Scribe dar, einem der erfolgreichsten französischen Dramatiker und Opernlibrettisten in den 1820er Jahren. Und schließlich ist es eine sowohl gattungs- als auch institutionengeschichtliche Besonderheit, dass an der Pariser Oper (als Académie royale de musique) nicht mehr nur vier- oder fünftaktige ernste Opern aufgeführt wurden, sondern auch eine solche „petit opéra“ komischen Inhaltes.

Le Comte Ory ist aber auch ein Machwerk im besten Sinn des Wortes: Teile der Musik wurden aus Rossinis wenige Jahre zuvor (1825) und ebenfalls in Paris anlässlich der Krönung von Charles X entstandenem Auftragswerk *Il viaggio a Reims* übernom-

men. Scribes Aufgabe bei der Erstellung des Librettos bestand für diese Abschnitte darin, neuen französischen Text für eine bereits vorhandene Musik zu erstellen, die ursprünglich für einen italienischen Text konzipiert worden war. Darunter das spektakuläre „gran pezzo concertato“ für 13 bzw. 14 Stimmen, das auch nach Absetzung der für den Anlass bestimmten Oper in Konzerten des Pariser Théâtre Italien wiederholt aufgeführt wurde und für das Finale des ersten Aktes von *Le Comte Ory* von Rossini für sogar dreiundzwanzig Stimmen – einschließlich der Chöre – erweitert wurde. Die Handlung der Oper wurde ihrerseits einem Comédie-Vaudeville mit dem Titel *Le Comte Ory. Anecdote du XIe siècle* entlehnt, das Scribe zusammen mit Charles-Gaspard Delestre-Poirson 1816 geschrieben und erfolgreich aufgeführt hatte. Die Heranziehung dieser beiden „Vorlagen“ wurde jedoch keineswegs verheimlicht, sondern im Gegenteil werbewirksam in der Pariser Presse bereits Monate vor der Premiere lanciert.

Diese und weitere Informationen zur opern- und kulturgeschichtlich äußerst interessanten Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von *Le Comte Ory* finden sich in der ausführlichen, unter Heranziehung zahlreicher zeitgenössischer Dokumente und Quellen gründlich recherchierten und dreisprachig (französisch, englisch, italienisch) präsentierten Einleitung zur vorliegenden von Damien Colas besorgten Edition der Oper, die im Rahmen der am Center for Italian Opera Studies at The University of Chicago erarbeiteten *Works of Gioachino Rossini* (WGR) erschienen ist. Selbstverständlich stellt ein solches „produziertes“ Werk eine Edition vor zahlreiche methodische und praktische Probleme, die ebenfalls in der Einleitung diskutiert werden. Hierzu zählen das Fehlen einiger autographischer Quellen, insbesondere für die aus *Il viaggio a Reims* übernommenen Nummern, sowie die Tatsache, dass die bereits im Uraufführungsjahr gedruckte Partitur des

Werkes eine gegenüber den bis dahin gegebenen Aufführungen offensichtlich reduzierte Fassung darstellt. (Die Reduktionen zielten zunächst vermutlich lediglich auf die Praktikabilität des Partiturdruks. In der Folge wurden einige dieser Kürzungen aber auch für die Aufführungen an der Pariser Oper wirksam.) Ziel der Edition ist die Darstellung einer „version originale“, womit die Fassung der Uraufführung gemeint ist. Als Hauptquelle wird in der Regel eine Partiturabschrift verschiedener Kopisten herangezogen, die u. a. die bereits erwähnte umfangreiche Besetzung des Finales des ersten Aktes beinhaltet. Eine für den Erstdruck auf sieben bzw. neun Stimmen reduzierte Fassung erscheint als Anhang. Weitere Anhänge präsentieren die historischen Melodie- und Textvorlagen der von Rossini in der Ouvertüre verwendeten „Ancienne romance picarde“ (auf die auch in Scribes und Delestre-Poirsons Vaudeville von 1816 Bezug genommen wurde), Skizzen, musikalische Aufzeichnungen zu Bühneneffekten beim Gewitter im zweiten Akt sowie eine gekürzte Fassung von Nr. 7 und alternative Arien zu Nr. 4. Die Einleitung klärt über die grundsätzlichen Änderungsstadien der Partitur nach der Uraufführung auf, der (auf Englisch formulierte) „Critical Commentary“ bietet auch die für einige Stücke aus Aufführungsmaterialien erschließbaren „Revisions at the Opéra“ bzw. Hinweise zur „Performance History at the Opéra“.

Der edierte Notentext übernimmt zahlreiche Eigenarten der Quellen, insbesondere bei der Balkenziehung und den von Rossini zuweilen verwendeten geschlossenen Akzentkeilen oder Crescendo-/Decrescendogabeln. Die Auszeichnung von Ergänzungen bzw. Korrekturen des Herausgebers ist aufgrund ihrer Vielfalt manchmal etwas verwirrend: Neben den in wissenschaftlichen Noteneditionen eingeführten Strichlungen von Bögen und eckigen Klammern verwenden die WGR auch Kursive und Zeichengröße als Unterscheidungsmerkmale.

So werden z. B. ergänzte Dynamikangaben kursiv gesetzt (die aus der Quelle übernommenen stehen gerade), ergänzte Akzidenzen sind in kleinerer Größe dargestellt. Beide Auszeichnungen lassen – zusammen mit den Strichelungen und eckigen Klammern für ergänzte Artikulationszeichen usw. – das Notenbild zuweilen etwas unruhig erscheinen, die Differenz zwischen normalen und kleinen Akzidenzen ist zudem nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen. (Ergänzte Akzidenzen zu – per se kleiner gesetzten – Vorschlagsnoten sind dann gleichwohl wieder in eckige Klammern gesetzt.)

Insgesamt bietet die Edition jedoch eine willkommene Möglichkeit, sich mit einer „auf das Vollkommenste instrumentierte[n] Komödie für Musik“ (Norbert Miller) auf einer differenzierten Textgrundlage auseinanderzusetzen. Eine solche Beschäftigung wird sowohl in historisch-philologischer als auch in kulturwissenschaftlicher Hinsicht von einem Vergleich dieser Edition mit dem (1978 als Faksimiledruck publizierten und inzwischen z. B. bei IMSLP auch im Internet verfügbaren) Erstdruck der Oper sowie mit der bereits 1999 im Rahmen der *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* erfolgten Edition von *Il viaggio a Reims* durch Janet L. Johnson profitieren.

(März 2017)

Thomas Ahrend

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie II: Werke für Violine (Violoncello) und Orchester. Band 1: Konzert für Violine und Orchester d-moll. Early version [Op. 47/1904]. Hrg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2014. XXXIII, 301 S.

Seit 1998 wird gemeinsam durch die Universitätsbibliothek Helsinki und die Sibelius-Gesellschaft Finnland das Gesamtwerk von Jean Sibelius herausgegeben. Eine stattliche Anzahl von fast dreißig Bänden liegt

inzwischen vor, darunter auch etliche Sinfonien. Nun ist in der Serie II der erste Band, Sibelius' einstiges „Sorgenkind“ (wie er es selbst einmal nannte, S. XXIII), das Violinkonzert op. 47 erschienen. Gehört es heutzutage selbstverständlich zum Kanon der großen Violinkonzerte, hatte das Werk anfänglich einen schweren Stand und begann sich erst allmählich in den Konzertsälen zu etablieren. Schon kurz nach der Erstaufführung entschied sich Sibelius, sein Konzert einer gründlichen Revision zu unterziehen (und in den 1930er Jahren bestanden offenbar weitere Überarbeitungspläne).

Dem Grundsatz der Gesamtausgabe entsprechend, jeweils sämtliche verfügbaren Fassungen eines Werkes edieren zu wollen, enthält diese Ausgabe sowohl die erste Fassung von 1904 als auch die schließlich als op. 47 erschienene Fassung von 1905 (in einem weiteren Band soll ferner die ganz am Anfang entstandene Fassung für Violine und Klavier nachfolgen). Damit gelangt die frühe Fassung erstmals überhaupt zum Druck. Gerade angesichts der extensiven Änderungen und Kürzungen, die Sibelius sowohl bei der Violinstimme als auch bei der Orchesterbegleitung vorgenommen hat, ist diese Gegenüberstellung sehr begrüßenswert – zumal der Editor Timo Virtanen den Aufwand nicht scheute, den Notensatz so zu gestalten, dass die in beiden Fassungen übereinstimmenden Takte jeweils auf eine Notenseite eingepasst sind, so dass ein unmittelbarer Vergleich erheblich erleichtert wird (wobei das Medium des Buches für dieses Vorhaben freilich nur bedingt geeignet ist).

In seiner ausführlichen Einleitung erläutert Virtanen dazu kenntnisreich die verwickelte Werkgenese mitsamt den verschiedenen Überarbeitungsplänen, in die teilweise nur einzelne Sätze involviert waren. Die dementsprechend nicht ganz einfache, weil vielschichtige Quellenlage, wird eingehend kommentiert und in ihrer Filiation überzeugend dargelegt. Eine Vielzahl an

hochwertigen Faksimiles illustriert die verschiedenen Stadien der Überlieferung. Zur Rezeption des Violinkonzerts sowie zu den verschiedenen geplanten und ungeplanten Solisten liefert Virtanen ebenfalls in der Einleitung gut recherchierte Erkenntnisse. Der „historische Kontext“, den das Vorwort verspricht, wird dagegen kaum eingelöst.

Problematischer als diese kleine Vernachlässigung ist jedoch der stellenweise inkonsequente Umgang mit bestimmten Begrifflichkeiten. So wird auf dem Titelblatt die zuerst entstandene Fassung naheliegend als frühe Fassung („early version“, S. 1 und 3) bezeichnet. Gegen diese rein chronologische Bezeichnung ist nichts einzuwenden. In der Einleitung ist dann aber mitunter von der „original version“ (S. VIII) die Rede, was in der deutschen Übersetzung als „Urfassung“ (S. XVIII) taxiert wird. Von der Frühfassung zur Urfassung: Während die chronologische Nomenklatur wertneutral bleibt, suggeriert die Urfassung einen von späteren Zusätzen bereinigten Originaltext und verspricht quasi die ursprüngliche Intention des Autors wiederherzustellen.

In dieser sprachlichen Verbiegung deutet sich eine philologische Haltung an, die der ganzen Edition zugrunde zu liegen scheint und die mit Stichworten wie Komponistenintention unterfüttert wird (bspw. S. 261). Dass für die frühe Fassung die autographe Partitur als Referenzquelle dient, ist aufgrund des nicht erfolgten Drucks nur logisch. Nicht ganz nachvollziehbar ist dagegen, dass für die spätere Fassung – das Autograph der Partitur ist in diesem Fall verschollen – statt des Erstdrucks die Stichvorlage als Hauptquelle fungiert. Virtanen begründet dies mit Abweichungen, die auf Eingriffe des Verlegers zurückzuführen seien. Gleichzeitig hält er aber fest, dass der Erstdruck von Sibelius persönlich supervisiert wurde (und man darf annehmen, dass das Zielmedium von Sibelius wohl der Druck gewesen sein dürfte und nicht das Autograph oder die Stichvorlage).

Dazu passt, dass Handexemplare des Komponisten, die sogar Korrekturen und Eintragungen desselben beinhalten, zu secondary sources degradiert werden. Das editorische Ideal liegt offensichtlich im handschriftlichen Original, denn für die Solostimme wurde als Referenzstimme wiederum nicht die Stichvorlage, sondern die entstehungsgeschichtlich noch weiter zurückliegende autographe Klavierfassung beigezogen. Aus diesem philologischen Verständnis heraus erklärt sich, dass Emendationen des Editors, die von der Referenzquelle abweichen, jeweils durch diakritische Zeichen wie eckige Klammern oder gestrichelte Bögen markiert sind.

Als Folge dieser Maxime hinterlässt die Edition teilweise offene Fragen und Unklarheiten, besonders dort, wo sich Virtanen entschied, spezifische Charakteristika von Sibelius' Handschrift (die der erste Verleger Robert Lienau bereits tilgen wollte) beizubehalten. Eine solche Idiosynkrasie besteht zum Beispiel in der gelegentlichen Setzung eines doppelten Haltebogens auf ein und derselben Note (oben und unten). Diese Handhabung taucht vorwiegend bei den Celli und Kontrabässen auf, doch kommt sie auch einmal (aber nur dieses eine Mal) in der Sologeige vor (T. 5–6). Handelt es sich hier um ein Versehen von Sibelius oder hat es eine spielpraktische Bewandnis? Man erfährt dazu nichts. Auch eine Erklärung, weshalb Sibelius diese doppelten Haltbögen überhaupt setzte respektive welche Intention sich nun dahinter verbirgt, sucht man vergebens.

Eine andere irritierende Entscheidung betrifft die Platzierung von Crescendogabeln, die – im ansonsten sehr akkurat gesetzten Notensatz – mal am Kopfende, mal am Hals ansetzen und manchmal bei der nächsten Note enden, manchmal mitten in der Note aufhören. Im Kritischen Bericht begründet dies Virtanen mit der präzisen Setzung bei Sibelius, gesteht aber gleichzeitig eine über die Stimmen hinweg inkonsis-

tente Schreibweise in den Autographen ein. Ob mit diesem zugleich differenzierenden, aber doch auch vereinheitlichenden Verfahren die Intention des Komponisten tatsächlich adäquat erfüllt ist? Der Spielpraxis ist damit wohl kaum gedient. Wenn Virtanen am Erstdruck der späteren Fassung unter anderem die Standardisierung des Notensatzes kritisiert, so wäre eine solche Anpassung an aktuelle Standards hier sinnvoller gewesen – ohne dass damit die Werktreue der Edition in Frage gestellt worden wäre.

(März 2017)

Michael Matter

Eingegangene Schriften

OSWALD GEORG BAUER: Die Geschichte der Bayreuther Festspiele. Band 1: 1850–1950. Band 2: 1951–2000. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2016. 1292 S., Abb.

DAVID BEACH: Schubert's Mature Instrumental Music. A Theorist's Perspective. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2017. X, 212 S., Nbsp., Tab. (Eastman Studies in Music. Band 142.)

Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Mainz: Schott Music 2017. 264 S. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 57.)

MICHAEL BRAUN: Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Volkskompositionen. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 362 S., Nbsp., Tab. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 11.)

Community Music. Beiträge zur Theorie und Praxis aus internationaler und deutscher Perspektive. Hrsg. von Burkhard HILL und Alicia DE BANFFY-HALL. Münster: Waxmann Verlag 2017. 193 S., Abb.

HERMANN DANUSER: Metamusik. Schliengen: Edition Argus 2017. 497 S., Abb., Nbsp.

Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music. Hrsg. von Jessie Ann OWENS und Katelijne SCHILTZ. Thurnhout/Tours: Brepols Publishers 2016. 507 S., Abb., Nbsp., Tab. (Centre d'études supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Vom Dirigieren. Annäherungen an einen Mythos. Hrsg. vom Dirigentenforum unter Mitarbeit von Susanne VAN VOLXEM und Sabine BAYERL. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016. 136 S., Abb.

„Es ist gut, dass man überall Freunde hat“. Brigitte Schiffer und ihre Korrespondenz mit Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius. Hrsg. von Matthias PASDZIERNY, Dörte SCHMIDT und Malte VOGT unter Mitarbeit von Hemma JÄGER und in Verbindung mit dem Musikarchiv der Akademie der Künste Berlin. München: edition text + kritik 2017. XII, 714 S., Abb. (Kontinuitäten und Brüche im Leben der Nachkriegszeit.)

VERA GEHRS: Persönlichkeit in Bewegung. Konzeption und Anwendung eines musik- und bewegungsbasierten diagnostischen Instruments für die Grundschule. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2016. 507 S., Abb., Tab. (Beiträge zur empirischen Musikforschung. Band 2.)

MICHAEL GÖLLNER: Perspektiven von Lehrenden und SchülerInnen auf Bläserklassenunterricht. Eine qualitative Interviewstudie. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 311 S., Abb., Tab. (Perspektiven musikpädagogischer Forschung. Band 6.)

Die G. F. Händel zugeschriebenen Kompositionen, 1700–1800 (HWV Anh. B). Deutsch-englisch. Hrsg. von Hans Joachim MARX und Steffen VOSS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 510 S., Abb., Nbsp., Tab.

- Händel-Jahrbuch. 63. Jahrgang 2017. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 309 S., Abb., Nbsp.
- DANIEL HENSEL: Beiträge zur Musikinformatik. Modus, Klang- und Zeitgestaltung in Lassus- und Palestrina-Motetten. Wiesbaden: J. B. Metzler 2017. XIV, 541 S., Abb., Nbsp., Tab.
- CARMEN HESS: Konzeptionelle Spannungsfelder des Klassenmusizierens mit Blasinstrumenten. Eine Analyse divergenter Prämissen und Zielvorstellungen. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 293 S., Abb., Tab. (Perspektiven musikpädagogischer Forschung. Band 5.)
- LUDWIG HOLTMEIER: Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 340 S., Nbsp. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 13.)
- JOHANN HONNENS: Sozioästhetische Anerkennung. Eine qualitativ-empirische Untersuchung der arabesk-Rezeption von Jugendlichen als Basis für die Entwicklung einer situativen Perspektive auf Musikunterricht. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 360 S., Tab. (Perspektiven musikpädagogischer Forschung. Band 7.)
- VLADIMIR JANKÉLÉVITCH: Die Musik und das Unaussprechliche. Aus dem Französischen von Ulrich KUNZMANN. Mit einem Nachwort von Andreas VEJVAR. Berlin: Suhrkamp Verlag 2016. Ausgabe: Éditions du Seuil 1983. Originalausgabe: Éditions Armand Collin 1961. 267 S., Nbsp.
- FRANZISKA KLOOS: Jennifer Walshe. Spiel mit Identitäten. Hofheim: Wolke Verlag 2017. 136 S., Abb., Nbsp.
- KLAUS HEINRICH KOHRS: Anton Bruckner. Angst vor der Unermesslichkeit. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld Verlag 2017. 136 S., Abb., Nbsp.
- Komponieren & Dirigieren. Doppelbelegungen als Thema der Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Alexander DRČAR und Wolfgang GRATZER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2017. 630 S., Abb., Nbsp., Tab. (Rombach Wissenschaften. Reihe klang-reden. Schritten zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 16.)
- Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch. Hrsg. von Stephan MÖSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 389 S., Abb., Nbsp., Tab.
- DOMINIC LARUE: Cologne Synchronicity. Zur musikalischen Inszenierung von Stadt. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 317 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 29.)
- Lexikon Schriften über Musik. Band 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ullrich SCHEIDELER und Felix WÖRNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 550 S., Abb., Nbsp.
- HELMUT LOOS: E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 160 S., Abb.
- Lost in Contemporary Music? Neue Musik analysieren. Hrsg. von Benjamin LANG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 231 S., Abb., Nbsp.
- ALEXANDER LOTZOW: Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert. Studien zu einsätzigen weltlichen Chorwerken mit Orchester von Beethoven bis Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 483 S., Abb., Nbsp., Tab. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 55.)
- KARSTEN MACKENSEN: Musik und die Ordnung der Dinge im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2017. 353 S., Abb., Tab. (Musica poetica. Band 1.)

- Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe. Band 1–12: 1816 bis November 1847. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. CD.
- Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe. Band 12: Februar 1847 bis November 1847. Gesamtregister der Bände 1 bis 12. Hrsg. von Stefan MÜNNICH, Lucian SCHWIETZ und Uta WALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 632 S.
- Methoden empirischer Forschung in der Musikpädagogik. Eine anwendungsbezogene Einführung. Hrsg. von Maria Luise SCHULTEN und Kai Stefan LOTHWESSEN. Münster: Waxmann Verlag 2017. 215 S., Abb., Tab.
- JEAN-PAUL C. MONTAGNIER: The Polyphonic Mass in France, 1600–1780. The Evidence of the Printed Choirbooks. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2017. 331 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Music in Goethe's „Faust“. Goethe's „Faust“ in Music. Hrsg. von Lorraine Byrne BODLEY. Woodbridge/New York: The Boydell Press 2017. XIX, 336 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Musical Migrations: Crossroads of European Musical Diversity. Hrsg. von Jernej WEISS. Festival Ljubljana 2017. 489 S., Abb., Nbsp., Tab. (studia musicologica labacensia. Band 1.)
- Musik der mittelalterlichen Metropole. Räume, Identitäten und Kontexte der Musik in Köln und Mainz, ca. 900–1400. Tagungsbericht Mainz/Köln, Oktober 2014. Hrsg. von Fabian KOLB. Kassel: Merseburger 2016. 556 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 179.)
- Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011. Hrsg. von Martin SKAMLETZ, Michael LEHNER und Stephan ZIRWES unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2017. 361 S., Abb., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 7.)
- NATALIA NOWACK: Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2017. 521 S., Abb., Nbsp.
- Qualitätsmanagement und Lehrentwicklung an Musikhochschulen. Konzepte – Projekte – Perspektiven. Hrsg. von Bernd CLAUSEN und Heinz GEUEN. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 330 S., Abb., Tab.
- Rhetorik und Musik. Hrsg. von Hartmut KRONES. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016. 250 S., Nbsp., Tab. (Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Band 35.)
- HANS SCHNEIDER: musizieraktionen. frei – streng – lose. Anregungen zur V/Ermittlung experimenteller Musizier- und Komponierweisen. Mit 29 Originalbeiträgen. Bidingen: Pfau-Verlag 2017. 263 S., Abb., Nbsp.
- Schütz-Jahrbuch. 38. Jahrgang 2016. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V. hrsg. von Jürgen HEIDRICH in Verbindung mit Werner BREIG, Konrad KÜSTER und Walter WERBECK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 127 S., Abb.
- DIAU-LONG SHEN: E. T. A. Hoffmanns Weg zur Oper. Von der Idee des Romantischen zur Genese der romantischen Oper. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2016. 240 S., Nbsp., Tab. (Perspektiven der Opernforschung. Band 24.)
- ULRICH SIEGELE: Johann Sebastian Bach komponiert Zeit. Tempo und Dauer in seiner Musik. Band 3: Wohltemperiertes Klavier I und II. Hamburg: tredition 2017. 133 S., Nbsp., Tab.
- Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil. Hrsg. von Saskia Maria WOYKE, Katrin LOSLEBEN, Stephan MÖSCH und Anno MÜNGEN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 326 S., Abb., Nbsp., Tab. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 28.)

Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012. Hrsg. von Sarah SPRINGFELD, Norbert GREINER und Silke LEOPOLD. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016. VII, 358 S., Abb., Nbsp., Tab.

LAURE SPALTENSTEIN: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert. Mainz: Schott Music 2017. 274 S.

Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag, München, 26.–28. Juni 2014. Hrsg. von Sebastian BOLZ, Adrian KECH und Hartmut SCHICK. München: Allitera Verlag 2017. 603 S., Abb., Nbsp., Tab. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 77.)

ANDREAS SWOBODA: Die Anfänge der elektronischen Blasinstrumente. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2017. 134 S., Abb., Tab. (Wiener Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 2.)

Symphonie-Rezeption in deutschsprachigen Periodika von 1798–1850. Eine Quellensammlung in drei Bänden. Hrsg. von Jin-Ah KIM und Bert HAGELS unter Mitarbeit von Clemens GUBSCH und Maria WEISS. Berlin: Ries & Erler 2017. Band 1: A–F. XVI, 382 S., Nbsp., CD. Band 2: G–Müh. VI, 458 S., Nbsp. Band 3: Mül–W. VII, 453 S., Nbsp.

Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater. Hrsg. von Matthias HENKE und Sara BEIM-DIEKE. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 232 S., Abb., Nbsp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 32.)

SASKIA MARIA WOYKE: Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien 1600–1750. Würzburg: Verlag Königshausen & Neu-

mann 2017. 528 S., Tab. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 33.)

FERDINAND ZEHENTREITER: Musikästhetik. Ein Konstruktionsprozess. Hofheim: Wolke Verlag 2017. 423 S.

Eingegangene Notenausgaben

[BÉLA] BARTÓK: Kritische Gesamtausgabe. Band 37: Für Kinder. Für Klavier. Frühfassung und revidierte Fassung. Hrsg. von László VIKARIUS in Zusammenarbeit mit Vera LAMPERT. München: G. Henle Verlag/Budapest: Editio Musica Budapest 2016. CXXXII, 265 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Drei Sonaten in c, F, D für Klavier. Op. 10. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XIX, 65 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: String Quartet in E-flat major. Op. 127. Critical Commentary. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 34 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Zwei Sonaten in g, G für Klavier. „Sonates Faciles“. Op. 49. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XV, 24 S.

ANTON BRUCKNER: Neue Anton Bruckner Gesamtausgabe. Serie III: Orchesterwerke. Abteilung 1: Symphonien. Band I/1: Symphonie Nr. 1 in c-Moll. WAB 101. Fassung von 1868 („Linzer Fassung“). Hrsg. von Thomas RÖDER. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2016. VIII, 305 S. Editionsbericht: 74 S.

JEAN DE LIZE: Chants de Guerre. Elf Lieder aus dem Ersten Weltkrieg. Neuedition historischer Drucke. Hrsg. von Tina VOGEL und Stefan HANHEIDE. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2016. XXIX, 67 S. (Musikedition Osnabrücker Schloss. Band 3.)

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Klavierquartett in D-Dur. Op. 23. Urtext. Hrsg. von Robin TAIT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XIII, 73 S. Stimmen: Violine: 15 S., Viola: 11 S., Violoncello: 12 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Konzert a-Moll für Violine und Orchester. Op. 53. Partitur. Urtext. Hrsg. von Iacopo CIVIDINI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXII, 152 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Konzert a-Moll für Violine und Orchester. Op. 53. Bearbeitung für Violine und Klavier. Urtext. Hrsg. von Iacopo CIVIDINI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXIII, 39 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Lieder II hohe Stimme. Urtext. Hrsg. von Veronika VEJVODOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXX, 137 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Lieder II tiefe Stimme. Urtext. Hrsg. von Veronika VEJVODOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXX, 137 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Slawische Rhapsodie D-Dur. Op. 45/1. Urtext. Partitur. Hrsg. von Robert SIMON. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. IX, 72 S.

JOHANN JOSEPH FUX: Werke. Serie A: Kirchenmusik. Reihe I: Messe, Requiem. Band 1: Missa Sancti Joannis Nepomucensis K 34A. Vorgelegt von Ramona HOCKER und Rainer J. SCHWOB. Wien: Hollitzer Verlag 2016. XLIII, 79 S.

[FELIX] MENDELSSOHN BARTHOLDY: Psalm „Non nobis Domine“/„Nicht unserm Namen, Herr“. MWV A9/op. 31. Lateinischer Text aus der Vulgata (113. Psalm). Deutscher Text von Felix Mendelssohn Bartholdy nach dem 115. Psalm der Luther-Bibel. Klavierauszug vom Komponisten. Hrsg. von John Michael COOPER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. IX, 45 S.

[FELIX] MENDELSSOHN BARTHOLDY: Psalm „Non nobis Domine“/„Nicht unserm Namen, Herr“. MWV A9/op. 31. Lateinischer Text aus der Vulgata (113. Psalm).

Deutscher Text von Felix Mendelssohn Bartholdy nach dem 115. Psalm der Luther-Bibel. Partitur. Urtext. Hrsg. von John Michael COOPER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXIX, 74 S., Tab.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 1: Historia der Geburt Jesu Christi (SWV 435). Neuausgabe hrsg. von Bettina VARWIG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXX, 132 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Winfried PAPE am 21. Februar 2017 in Aachen,

Prof. Dr. Ekkehard JOST am 23. März 2017 in Marburg,

Prof. Dr. Hans SCHNEIDER am 9. April 2017 in Tutzing,

Prof. Dr. Thomas PHLEPS am 5. Juni 2017 in Kassel,

Dr. Kurt DORFMÜLLER am 16. Juni 2017 in Regensburg,

Prof. Dr. Richard JAKOBY am 9. Juli 2017 in Hannover.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hubert UNVERRICHT zum 90. Geburtstag am 4. Juli,

Prof. Dr. Werner KEIL zum 65. Geburtstag am 7. Juli,

Prof. Dr. Udo SIRKER zum 75. Geburtstag am 10. Juli.

Prof. Dr. Dieter KRICKEBERG zum 85. Geburtstag am 14. Juli,

Prof. Dr. Friedrich LIPPMANN zum 85. Geburtstag am 25. Juli,

Prof. Dr. Gerd NAUHAUS zum 75. Geburtstag am 28. Juli,

Reinhard GOEBEL zum 65. Geburtstag am 31. Juli,

Prof. Dr. Reinhard STROHM zum 75. Geburtstag am 4. August,

Prof. Dr. Manfred Hermann SCHMID zum 70. Geburtstag am 10. August,

Prof. Dr. Hans-Joachim HINRICHSEN zum 65. Geburtstag am 21. August,

Prof. Dr. Jürg STENZL zum 75. Geburtstag am 23. August.

Prof. Dr. Günther NOLL zum 90. Geburtstag am 24. August,

Prof. Dr. David HILEY zum 70. Geburtstag am 5. September,

Dr. Martin ELSTE zum 65. Geburtstag am 11. September,

Prof. Dr. Michael FREIHERR VON TROSCHKE zum 65. Geburtstag am 13. September,

Prof. Dr. August GERSTMEIER zum 70. Geburtstag am 22. September,

Prof. Dr. Martin STAEHELIN zum 80. Geburtstag am 25. September,

*

Dr. Irene HOLZER, Universität Basel, hat einen Ruf an die Universität Hamburg auf eine Junior-Professur für Historische Musikwissenschaft angenommen.

PD Dr. Gregor HERZFELD hat sich von der Freien Universität Berlin an die Universität Basel umhabilitiert, und es wurde ihm die Lehrbefugnis für Musikwissenschaft erteilt.

*

Zwei neue Forschungsvorhaben zu Anton Bruckner an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) zielen darauf, eine digitale Edition des „Kitzler Studienbuchs“ zu erstellen und das *Werkverzeichnis Anton Bruckner* (WAB) in einer

überarbeiteten, deutlich erweiterten Form neu herauszugeben. In dem interdisziplinären Projekt *Digitale Musikanalyse mit den Techniken der Music Encoding Initiative (MEI) am Beispiel der Kompositionsstudien Anton Bruckners* wird anhand der automatisierten Analyse harmonischer Strukturen erforscht, inwieweit digitale Methoden gewinnbringend im Bereich der Musikwissenschaft eingesetzt werden können. Sie erlauben, große Musikdatenbestände hinsichtlich harmonischer Strukturen und Varianten auf interaktive Weise zu durchsuchen, zu analysieren und die Ergebnisse am Computerbildschirm darzustellen. Paradigmatisch soll Bruckners „Kitzler-Studienbuch“ in zeitgemäßer Weise erschlossen werden. Dazu werden sämtliche Inhalte im Codierungsformat der *Music Encoding Initiative* (XML-MEI) transkribiert und auf Taktebene mit den bereits vorhandenen Digitalisaten der Handschrift verknüpft. Die Projektlaufzeit ist März 2017 bis Februar 2019; die Finanzierung trägt die ÖAW-GO!DIGITAL (Nationalstiftung für Forschung, Technologie und Entwicklung). Das Projekt wird von Robert Klugseder geleitet, MitarbeiterInnen sind Paul Gulewycz, Agnes Seipelt und Marek Cupák.

Das Projekt *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner* bezweckt die grundlegende Neubearbeitung des gedruckten *Werkverzeichnisses Anton Bruckner* (WAB) in Synergie mit den Projekten *www.bruckner-online.at* und *Anton Bruckner-Lexikon online* (ABLO). *www.bruckner-online.at* wird am Ende des Projekts die weltweit umfassendste Webpräsenz für einen Komponisten darstellen. Das auf relationalen Datenbanken beruhende Bruckner-Archivsystem wird auf eine MEI-Datenhaltung umgestellt. Ziel des Projekts ist ein digitales, multimediales Werkverzeichnis in einem für die Langzeitarchivierung tauglichen und plattformunabhängigen Datenaustauschformat. Als Datenrepositorium wird eine Weiterentwicklung der MerMEId-Applikation der Königlichen Bibliothek Kopenhagen zum Einsatz kommen.

Durch die XML-Datenhaltung ist eine Publikation der Informationen sowohl in elektronischer (online) wie in gedruckter Form möglich. Das Projekt läuft von Mai 2017 bis April 2019 und wird vom FWF, Der Wissenschaftsfond (Open Research Data Call 2016) finanziert. Die Projektleitung liegt bei Robert Klugseder, MitarbeiterInnen sind Desiree Mayer, Clemens Gubsch und Marek Cupák.

Auf der Mitgliederversammlung der Internationalen Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft in Händels Geburtsstadt Halle haben sich am 3. Juni 2017 die drei in Deutschland wirkenden Händel-Gesellschaften – neben der Internationalen Gesellschaft die Göttinger und die Karlsruher Händel-Gesellschaft – darauf verständigt, in Zukunft noch stärker als bisher in der Förderung der Händel-Pflege und Händel-Forschung an einem Strang zu ziehen. Ermöglicht werden nun Doppel- und Tripelmitgliedschaften in den drei Gesellschaften, um den Mitgliedern den Zugang zum Festspielangebot in seiner gesamten Bandbreite zu erleichtern. So gewähren die Gesellschaften ausdrücklich jeweils alle Vorzüge hinsichtlich des Ticketerwerbs wie bei einer Vollmitgliedschaft.

Die VolkswagenStiftung hat zum Wintersemester 2017 das Forschungsprojekt *Die Orgel als Erklärungsmodell für Kulturphänomene von der Aufklärung bis in die Gegenwart – Betrachtungen von Transformationen und Paradigmenwechsel im kulturhistorischen Diskurs* an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg (HfK HD) in ihr Förderprogramm „Originalitätsverdacht“ aufgenommen. Das Projekt würdigt den Eintrag von „Orgelbau und Orgelmusik“ als immaterielles Kulturgut in das nationale Verzeichnis der Bundesrepublik Deutschland (2014) bzw. deren Nominierung durch die Bundesregierung als immaterielles Kulturerbe der Menschheit bei der UNESCO (2016). Es hat das Ziel, die Bedeutung des Orgelklangs im Wandel der Epochen als Ausdruck von überliefertem Wissen, schöpferischer Inspiration und Erfindergeist von Gesellschaften

fassbar zu machen. Die Orgel kann in der Kulturgeschichte Europas als eine Metapher für spezifische Erscheinungen, Traditionen, Innovationen und Kodierungen gelten, in denen sich Geist und Geschichte des Kontinents bis in die Gegenwart spiegeln. An der Vielfalt von Orgelinstrumenten lassen sich modellhaft akustisch-musikalische, handwerklich-technische und politisch-soziale Kulturphänomene wie künstlerische Produktion und Aufführungspraxis, technischer Fortschritt und Erfindergeist, soziale Prozesse, kulturelle Ereignisse und markante politische Zäsuren in ihren jeweiligen zeitbedingten Charakteristika, Paradigmen und Transformationen darstellen und erläutern. Die Koordination des Projekts, das auf anderthalb Jahre angelegt ist, liegt bei Prof. Dr. Michael G. Kaufmann, unterstützt von Prof. Dr. Uta Hengelhaupt. Kontakt: Hochschule für Kirchenmusik (HfK), Hildastraße 8, D-69115 Heidelberg, E-Mail: sekretariat@hfk-heidelberg.de.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Berlin, 5. bis 7. April 2017

Trayectorias / Cultural Exchanges Music between Latin America and Europe 1945–1970
von Franziska Streblov, Berlin

Nürnberg, 9. bis 11. Mai 2017

Private Passion – Public Challenge. Musikinstrumente sammeln in Geschichte und Gegenwart
von Sascha Wegner, Bern

Wien, 11. bis 12. Mai 2017

Leopold Spinner (1906–1980). Komponist in Wien und London
von Jürg Stenzl, Salzburg

Rom, 17. Mai 2017

Musica e pace. Nuove ricerche sull'Età moderna
von Giuseppina Crescenzo, Weimar

Schwetzingen, 17. bis 18. Juni 2017

Die Familie Stamitz und die europäische Musikermigration im 18. Jahrhundert
von Hanna Knötzele, Heidelberg

Pesaro, 9. bis 11. Juni 2017

Rossini 2017

von Richard Erkens, Rom

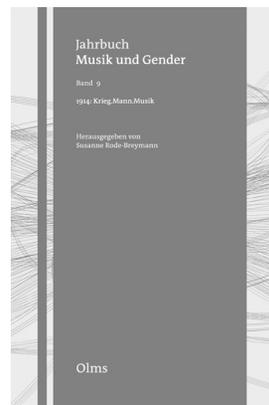
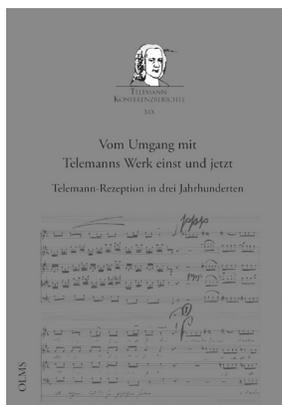
Die Autoren der Beiträge

MICHAELA G. GROCHULSKI, geb. 1975 in Gelsenkirchen, Studium der Musik, Musikwissenschaft, kath. Theologie, Germanistik in Wuppertal und Bochum, Volontariat in einem musikwissenschaftlichen Verlag, freiberufliche Tätigkeiten als Lektorin und Musikwissenschaftlerin (u. a. für die Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf), wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Systematische Theologie an der Bergischen Universität Wuppertal, gegenwärtig Arbeit an einer interdisziplinären Dissertation zu den Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys; Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: geistliche Musik, insbesondere des 19. Jahrhunderts, Musik Felix Mendelssohn Bartholdys, Robert Schumann, Rezeptionsforschung, interdisziplinäre Fragestellungen (insbesondere zwischen Musikwissenschaft und Theologie), Vorträge und Veröffentlichungen u. a. zu Felix Mendelssohn Bartholdy und Winand Nick.

JIN-AH KIM, geb. 1969 in Seoul/Korea, Professorin am Minerva College of Liberal Arts der Hankuk University of Foreign Studies, Seoul/Yongin. Studium der Musikwissenschaft an der Universität Münster; 1999 dort Promotion; 2009 Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin. Stipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft (2002–2004). 2009–2012 Visiting Assistant Professor am College of Music an der Seoul National University. 2011–2015 Privatdozentin im Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin (Lehrgebiet: Musiksoziologie und Historische Anthropologie der Musik), Leitung mehrerer internationaler Projekte, u. a. „Notation of Music. Asia & Europe“ (2008–2010), „Music and Cultural Transfers“ (seit 2011), „Transfer und Diversität. Musik und transkulturelle Praxis: Deutschland – Türkei“ (2014/2015). Zuletzt erschienen: *Symphonie-Rezeption in deutschsprachigen Periodika von 1800–1850. Eine Quellensammlung*, 3 Bde., Berlin 2017, hrsg. zusammen mit Bert Hagels.

JEANNA KNIAZEVA, geb. 1965 in St. Petersburg/Russland, studierte Musikwissenschaft und Klavier. Promotion 1994 im Russischen Institut für Kunstgeschichte (St. Petersburg) zum Thema „Orgelmusik im Konzertleben St. Petersburgs 1862–1917“. 1995–1996 Postdoktoratstudium im Institut für Musikwissenschaft der Universität München. 2011 erschien das Buch *Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte* (Schwabe, 2011). Habilitation 2012 im Russischen Institut für Kunstgeschichte mit dem Thema „Jacques Handschin und die russische Musikkultur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts“. Seit 1991 ist Kniazeva am Russischen Institut für Kunstgeschichte (Musikabteilung) als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig.

OLMS MUSIKWISSENSCHAFT



Peter Schleuning

So könnte es gewesen sein - Musikergeschichten

Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven und Fanny Hensel.

2017. 176 S. mit 5 farbigen Abb. Englische Broschur.

ISBN 978-3-487-08588-3

€ 22,00

Wahr oder erfunden? Auf dieser Gratwanderung bewegen sich die Texte zu Ausschnitten aus dem Leben von vier Komponisten und einer Komponistin: *Johann Sebastian* und *Carl Philipp Emanuel Bach*, *Mozart*, *Beethoven* und *Fanny Hensel*.

In lebendigen und informativen Dialogen werden Charakter und Probleme, Bekannte und Umfeld der Protagonisten beleuchtet. Dabei werden Lücken gefüllt, die der bisherigen Musikforschung unzugänglich waren.

Die Frage nach Wahr und Erfunden, ständige Begleiterin bei der Lektüre, wird durch Anhänge geklärt

Carsten Lange, Brit Reipsch (Hg.)

Vom Umgang mit Telemanns Werk einst und jetzt

Telemann-Rezeption in drei Jahrhunderten. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 2012, anlässlich der 21. Magdeburger Telemann-Festtage.

2017. 356 S. mit farbigen Abb. Paperback.

ISBN 978-3-487-15544-9

€ 78,00

Der Band enthält Fallstudien zur Telemann-Rezeption aus drei Jahrhunderten.

Georg Philipp Telemann gehörte im 18. Jahrhundert zu den bekanntesten Komponisten, geriet aber nach seinem Tod weitgehend in Vergessenheit. Doch gibt es Nachweise für eine von Organisten und Kantoren getragene ungebrochene Telemanntradition bis in die

Mitte des 19. Jahrhunderts, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Arnold Schering oder Max Schneider fortgesetzt wurde. Weiter wird die Telemann-Rezeption außerhalb Deutschlands beleuchtet.

Cornelia Bartsch, Britta Sweers (Hg.)

Grenzgänge. Gender, Ethnizität und Klasse als Wissenskategorien der Musikwissenschaften

2016. 187 S. mit 5 Abb. Englische Broschur.

ISBN 978-3-487-15478-7

€ 29,80

Was ist Natur? Was ist Geist, was Kultur? Schon in diesen grundlegenden Konzepten der Wissensorganisation sind Gender, Ethnizität und Klasse wirksam, wurden doch Natur und Materie im abendländischen Denken immer wieder sowohl mit »Weiblichkeit« als auch mit dem Außerhalb der Zivilisation in Verbindung gebracht. Band 8 des Jahrbuchs Musik und Gender befasst sich mit der Produktion der disziplinären Grenzen entlang der genannten Differenzkategorien und fragt nach den Folgen für die inneren und äußeren Landkarten des musikwissenschaftlichen Wissens.

Susanne Rode-Breyman (Hg.)

1914: Krieg, Mann, Musik

2017. 203 S. mit 15 Abb. Englische Broschur.

ISBN 978-3-487-15546-3

€ 29,80

Krieg, Mann, Musik ist ein Beitrag zu einer gendered history des Ersten Weltkrieges. Der Band durchschreitet das Jahrhundert seit 1914 dabei weder kontinuierlich noch systematisch. Das künstlerische-wissenschaftliche Projekt folgt der Idee der »Offenen Form«, in der Forschung und Kunst, Rationalität und Assoziation gleichwertig sind und kreative Wechselbeziehungen zwischen Wissenschaft, Musik und Ausstellungen gestiftet wurden. So enthält die Publikation Beiträge, die verschiedene Denkstile und Forschungserfahrungen repräsentieren.

Große Komponisten und ihre Zeit

Neuaufgabe

korrigiert + erweitert

Anton Webern ist einer der zentralen Protagonisten des Mythos Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Emphatisch wurde er von der Nachkriegs-Avantgarde als wichtigster künstlerischer Ahnvater des radikalen Neubeginns nach 1945 reklamiert. Andreas Krause bietet in seinem fundamentalen Webern-Buch nun eine Vielfalt an Zugängen zu dieser schwer zu ergründenden Persönlichkeit mit ihrem hermetisch wirkenden Werk.

Anton Webern und seine Zeit
Von Andreas Krause
2., korrigierte und erweiterte Neuauflage.
Ca. 350 Seiten mit 24 Abbildungen und
zahlr. Notenbeispielen
ISBN 978-3-89007-698-0

Neuerscheinung

Leonard Bernstein war eine der faszinierendsten, populärsten und erfolgreichsten US-amerikanischen Musikerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Als gesellschaftlich engagierter Komponist, Dirigent, Pianist, Musikdenker, Publizist und Lehrer verkörperte er den Typus des universalen Musikers. Der Sammelband ermöglicht kenntnisreiche Einblicke in Leben und Schaffen dieses vielseitigen Künstlers.

Leonard Bernstein und seine Zeit
Herausgegeben von Andreas Eichhorn
407 Seiten mit 25 Abbildungen und
25 Notenbeispielen
ISBN 978-3-89007-768-0

Zwei große Komponisten des 20. Jahrhunderts

