

Nepomuk Riva (Hannover)

Ein musikalisch-dichtender Urwaldarzt – Albert Schweitzers Wahrnehmung afrikanischer Musik

Eine Hommage an Albert Schweitzer soll die Crossover-Produktion *Lambarena: Bach to Africa* des französischen Produzenten Hugues de Courson und des Gabuner Musikers Pierre Akendengué von 1993 sein. Die beiden berufen sich bei ihrer Vermischung von Ausschnitten aus Bach'schen Werken mit neuarrangierten Gabuner Melodien und Rhythmen auf die Überlieferung, nach der Albert Schweitzer (1875–1965), Gründer und Leiter des Krankenhauses in Lambarene, dort in den Jahrzehnten seines Aufenthaltes neben seiner Tätigkeit als Arzt das Üben von barocker Musik auf einer „Tropenorgel“ nie vernachlässigt hat. Die CD-Produktion will erfahrbar machen, wie sich diese Klanglandschaft angehört hat, und behauptet zugleich einen antikolonialen, wenn nicht sogar paradiesischen Zustand: „In Lambarene hat Albert Schweitzer durch die Musik die Begegnung zwischen Europa und Afrika verwirklicht.“¹ Tatsächlich haben sich die Musiker Gedanken bei der Zusammenstellung verschiedener Musikstücke gemacht. Traditionelle Klatschrhythmen von Todeszeremonien werden thematisch mit Ausschnitten aus der Johannespassion kombiniert (Bombé / „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“), Bach'scher musikalischer Symbolismus wird gleichwertig dem der Musik der Fang-Volksgruppe gegenübergestellt (Mabo Maboe / Gigue aus der 4. Suite für Cello) oder mit traditionellen Gabuner Heilmethoden verbundene Gesänge werden zur Lieblingsmusik des Urwald doktors gespielt (Okoukoué / Kantate BWV 147 Nr. 10). Trotz der eingängigen Musikvermischung ist die Vorstellung, dass in Lambarene zu Schweitzers Lebzeiten eine solche Klanglandschaft existiert haben könnte, eine Illusion.² Die Produzenten bedienen sich des schillernden Begriffes „Lambarene“, im Textheft verbunden mit einem Bild Schweitzers und Ausschnitten einer Landkarte aus der Kolonialzeit, um ihrem Crossover-Produkt eine tiefere Bedeutung zu geben.³ Zwar ist gesichert, dass Schweitzer in Lambarene regelmäßig auf dem Klavier Bach geübt hat,⁴ mit Gabunern hat er aber nur im Gottesdienst zusammen musiziert, in dem er Kirchenchoräle auf dem Harmonium begleitete.⁵

- 1 Siehe Begleitheft zur CD *Lambarena. Bach to Africa*, Hugues de Courson und Pierre Akendengué, EMI 1993.
- 2 Dies Album ist nicht das einzige seiner Art. Siehe auch Enjott Schneider, *African Patchwork. In memoriam Albert Schweitzer. Orgel und Djembé*. Partitur und Stimme, Mainz 2013.
- 3 Zu Assoziationen, die das Wort „Lambarene“ auslösen kann, s. Caroline Fetscher, *Die Tropen als Text. Albert Schweitzers ‚Zwischen Wasser und Urwald‘*, Hamburg 1993, S. 22f.; Nils Ole Oermann und Thomas Suermann, „Albert Schweitzers Lambarene“, in: *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, hrsg. von Jürgen Zimmerer, Frankfurt / New York 2013, S. 270–281.
- 4 Siehe z. B. Albert Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*. Bern / Leipzig 1931, zitiert nach: Ausgabe Frankfurt am Main 72008, S. 128.
- 5 Über die Musikgestaltung während der Gottesdienste schweigt Schweitzer. Beleg des Harmoniumspiels in Gerhard Fischer (Hrsg.), *Albert Schweitzer. Ojembo, der Urwaldschulmeister. Erzählende Schriften*, Berlin 1986, S.59–66. Ein Fotobeleg findet sich bei Albert Schweitzer, *Das Spital im Urwald*, Bern / Tübingen 1948, S. 51.

Das imaginierte harmonische Zusammenklängen von europäischer und Gabuner Musik auf der CD *Lambarena* wirft umgekehrt jedoch die Frage auf, warum es zu Schweitzers Lebzeiten nicht zu so einer Synthese gekommen ist. Mit der Person Albert Schweitzer war schließlich nicht nur ein Arzt, Philosoph und Theologe, sondern auch ein international bekannter Bach-Biograph, Organist und Orgelbauexperte in Gabun. Mit Beginn seines Wirkens in Lambarene 1913 war er der am besten ausgebildete europäische Musiker in Zentralafrika. Ist es überhaupt möglich, dass die Person, der nach eigenen Aussagen als Kind von zweistimmigen Gesängen schwindlig wurde⁶ und die nach dem Hören der ersten Wagneroper tagelang benommen war,⁷ der Gabuner Musik im Gegensatz zu Berichten von Missionaren dieser Zeit keine Aufmerksamkeit gewidmet hat?⁸ Lässt sich bei Schweitzer in Bezug auf die afrikanische Musik ein europäischer Patriarchalismus oder gar Rassismus feststellen, wie er ihm im Verhältnis zu den Afrikanern immer wieder unterstellt wird?⁹ Gilt seine frühe Aussage über die Gabuner „Ich bin dein Bruder; aber dein älterer Bruder“¹⁰ auch für deren musikalische Ausdrucksformen? Oder unterscheiden sich seine Ansichten von Musik gerade durch seine Vorbildung von denen der Missionare und Forschungsreisenden? Keiner der Schweitzer-Biographen hat sich bisher mit dieser musikethnologischen Frage auseinandergesetzt. In Bezug auf Schweitzers musikalische Ambitionen werden grundsätzlich nur der Orgelbau, das Orgelspiel und sein Interesse an der Interpretation der Bach'schen Musik thematisiert.¹¹

Im Folgenden werde ich die Berichte und erzählenden Schriften Schweitzers aus Lambarene daraufhin untersuchen, wie er Gabuner Musiken wahrgenommen hat. Dabei sind seine bereits in Europa entwickelten Vorstellungen von dem, was alles Musik sein kann, ausschlaggebend. Sie ermöglichen ihm, die afrikanische Musik in ihrem sozialen Kontext relativ unbefangen und positiv zu betrachten. Mit musikalischen Metaphern beschreibt er zudem die Klanglandschaft rund um Lambarene auf eine Art, aus der ersichtlich wird, dass er die Bedeutung von Musik für die Menschen besser verstanden hat als seine Zeitgenossen. Literarisch nimmt er dadurch manche Beobachtung vorweg, die erst folgende Generationen von Musikethnologen und Klangforschern analytisch ausbilden.

6 Albert Schweitzer, *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*, Bern / München 1924, zitiert nach: Ausgabe München 1991, S. 23.

7 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 19.

8 François Grébert, *Au Gabon (Afrique équatoriale française)*, Paris 1922, hier S. 89–96. Henri-Louis-Marie-Paul Trilles, *Chez les Fang ou Quinze années de séjour au Congo français*, Lille [u.a.] 1912.

9 Zur Diskussion um die Rassismuskorwürfe gegen Schweitzer siehe James Bentley, *Albert Schweitzer. The Enigma*, New York 1992, deutsche Übersetzung von Gabriele Burkhardt als *Albert Schweitzer. Eine Biographie*, Zürich 1993, hier S. 206–209; Nils Ole Oermann, *Albert Schweitzer 1875–1965. Eine Biographie*. München 2009, S. 201–212. Die Diskussionen drehen sich meistens um Schweitzers Eigenaussagen, vgl. Albert Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald. Erlebnisse und Beobachtungen eines Arztes im Urwalde Äquatorialafrikas*, Bern 1921, zitiert nach Ausgabe München 1952, S. 110; ders.: *Aus meinem Leben und Denken*, S.154–165; auch Verena Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau. Ein Leben für Lambarene*, München 1998, S. 152.

10 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 110.

11 Spezifisch musikwissenschaftlich orientierte Schriften: Rainer Noll, „Albert Schweitzer and Music“ in: *Bach 2000 – Music between Virgin Forest and Knowledge Society*, hrsg. von Jiří Fukač, Alena Mizerová und Vladimír Strakos, Santiago de Compostela 2002, S. 169–176; Bentley, *Albert Schweitzer*, S.47–68; Rudolf Quoika, *Albert Schweitzers Begegnung mit der Orgel*, Berlin / Darmstadt 1954; Erwin Jakobi, *Albert Schweitzer und die Musik*, Wiesbaden 1975.

Die musikwissenschaftliche Lektüre von Texten aus der Kolonial- und Missionszeit

Frühe Belege über Musik in den kolonialen Gebieten in Afrika lassen sich weitgehend nur in den Berichten von Missionaren, Kolonialbeamten oder Forschungsreisenden finden, die in der Regel musikalische Laien oder Autodidakten waren. Oft liegt zudem auf den musikalischen Aufführungen nicht das zentrale Augenmerk, sondern es werden Gebräuche, Zeremonien oder Rituale, zu denen Musik erklingt, aufgrund ihrer theologischen, politischen oder gesellschaftlichen Bedeutung beschrieben. Zwei unterschiedliche Arten des Umgangs mit diesen Quellen sind in der heutigen Wissenschaft festzustellen: Die eine versucht, eine Bestandsaufnahme durchzuführen, um musikgeschichtliche Entwicklungen zu skizzieren – die andere beschäftigt sich mit dem Menschenbild der Autoren und überprüft daraufhin kritisch deren Aussagen über die Musik. Ich möchte in diesem Beitrag einen weiteren Interpretationsvorschlag unterbreiten, in dem ich danach frage, ob dem Autor die kulturell verschiedenen Musikkonzepte aufgefallen sind, und wie er versuchte, diese zu benennen.

Als Beispiel einer reinen Aufarbeitung von Informationen kann das Buch des Theologen Wolfgang Kornder über die Kirchenmusik im ehemaligen deutschen Kolonialgebiet in Tansania gelten.¹² Detailliert wertet er Berichte unterschiedlicher Missionsgesellschaften aus und zeichnet ein schillerndes Bild der Entwicklung der christlichen Kirchenmusik in Ostafrika. Dadurch kann er nachweisen, dass sich die Kirchenmusik keineswegs geradlinig entwickelt hat und nur in Teilen von den deutschen Missionen gesteuert werden konnte. Das Problem einer solchen Darstellung ist, dass die Referenzen stets Gesangstexte, Liedtitel und schriftliche Beschreibungen von Musikpraktiken sind, die relativ unkritisch für wahr gehalten und nur auf ihren Informationswert hin ausgewertet werden.

Einen anderen Weg der Analyse hat Florian Carl in seinem Buch über die Bedeutung der Musik in den Berichten von Afrikareisenden im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert vorgelegt.¹³ Ihn interessiert nicht die Musikpraxis in afrikanischen Ländern, sondern der koloniale Diskurs über die eigene und „fremde“ Musik. Durch eine Analyse derselben anhand postkolonialer Theorien kann Carl Klischees und Stereotypen bei der Beschreibung der Musik in der Mission bestimmen und ihre Entstehung und Verbreitung erklären. Der Vorteil dieser Herangehensweise ist, dass die Objektivität der Berichterstattung von afrikanischer Musik kritisch hinterfragt wird und die Vorstellung der Autoren in den Vordergrund rückt. Diese Untersuchungen sehen allerdings die europäischen Beschreibungen von afrikanischer Musik nur als Bestätigung oder Widerlegung eines bereits vorhandenen Menschenbildes an und beschreiben interkulturelle Dynamiken nur unzureichend.

Eine weitere Möglichkeit besteht darin, die Quellen auf die Wahrnehmung von Musik hin zu untersuchen. Das Zusammentreffen von Europäern und Afrikanern zur Kolonialzeit führte zu einer Konfrontation kulturell unterschiedlicher Musikkonzepte. So, wie afrikanische Kulturen das europäische Musiksystem adaptieren mussten, waren die Europäer gezwungen, sich mit anderen Musikbegriffen und sozial verschiedenen Funktionen von Musikpraktiken auseinanderzusetzen. Diese Herausforderung konnten die Europäer ablehnen. Ihnen war aber auch möglich, die interkulturellen Unterschiede zu erkennen und zu versuchen, sie in ihre Vorstellung von Musik zu integrieren. Hinweise darauf lassen sich nicht so sehr im Handeln, sondern im Sprachstil nachweisen, in dem über unterschiedliche Musiken

12 Wolfgang Kornder, *Die Entwicklung der Kirchenmusik in den ehemals deutschen Missionsgebieten Tansanias*, Erlangen 1990.

13 Florian Carl, *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und 20. Jahrhunderts*, Münster 2004.

geschrieben wird. Eine solche Untersuchung folgt einer Fragestellung, die die Fachgeschichte der Musikethnologie durchzieht. War die Vergleichende Musikwissenschaft im Stile Carl Stumpfs und Erich Moritz von Hornbostels zu Beginn des 20. Jahrhunderts daran interessiert, musiksystematisch Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen europäischen und außereuropäischen Musikstilen anhand von Tonaufnahmen zu analysieren, erkannte die nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzende anthropologisch ausgerichtete Musikethnologie die Bedeutung der sozio-kulturellen Bedingtheit von Musik. Die Musikpraktiken wurden nun direkt in ihrem sozialen Kontext untersucht. Das führte nicht nur dazu, dass die funktionale Gebundenheit von Musik in Gesellschaften erkennbar wurde, sondern auch zur Neuformulierung von Musikbegriffen. Steven Feld belegte beispielsweise bei seinen Forschungen zur Musik der Kaluli in Papua-Neuguinea, dass die Gesänge der Vögel einen festen Bestandteil ihrer Klangwelt darstellen und als Medium zum Transzendenten dienen.¹⁴ Anthony Seeger wiederum entwickelte bei seinen Forschungen über die Suyá im Amazonasgebiet einen Musikbegriff, der alle Geräusche der Umwelt und des Menschen ganzheitlich umfasst und diese in Bezug zum gestalteten Lebensraum der Gemeinschaft setzt.¹⁵ Grundlage für diese neuen Musikbegriffe bildeten dabei die Arbeiten von Klangforschern wie Murray Schafer, der die Welt insgesamt als „sonic universe“ verstand. Seine Kategorien von „keynote sounds, signals and soundmarks“ ermöglichten Analysen von Klanglandschaften, ohne eine bewertende Unterteilung von Natur und Kultur vornehmen zu müssen.¹⁶ Ausgehend von diesen musikethnologischen Forschungen schlägt der Musiksoziologe Christian Kaden vor, dass systemtheoretisch in vielen Kulturen nicht ein universelles Musikkonzept existiert, sondern oft mehrere, sich komplementär ergänzende, die sich im sozialen Leben gegenseitig regeln. Es müsste deswegen an vielen Stellen eher von „Musiken“ im Plural gesprochen werden und deren gegenseitiges Verhältnis analysiert werden.¹⁷

Albert Schweitzers Schriften unter dem Blickwinkel seiner Musikkonzepte zu untersuchen, ist lohnenswert, da er bereits durch seine philosophische und kulturwissenschaftliche Bildung mit einer vielseitigen Vorstellung davon, was alles Musik sein kann, nach Afrika ausreiste. Dies ermöglichte ihm, dort verschiedene kulturelle Ausdrucksformen relativistisch wahrzunehmen. Durch sein akademisches Vorleben in Europa besaß er darüber hinaus die Fähigkeit zum detaillierten Beobachten, analytischen Denken und präzisen Beschreiben, durch das er sich von anderen europäischen Berichterstattern in Afrika zu seiner Zeit abhebt. Schweitzers Musikkonzepte vor der Ausreise nach Afrika im Jahr 1913 lassen sich anhand des ausführlich überlieferten vorehelichen Briefwechsels mit Helene Bresslau¹⁸ und seiner musikwissenschaftlichen Arbeiten¹⁹ rekonstruieren. Die später entstandenen autobiographischen Schriften laufen konform dazu.²⁰ In seinen theologischen und philosophischen Werken sind selten musikalische Bezüge auszumachen. Sie erscheinen gelegentlich in seinen

14 Steven Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia 1982.

15 Anthony Seeger, *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge 1987.

16 R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York 1977.

17 Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel u. a. 2004, S. 19–39.

18 Rhena Schweitzer Miller und Gustav Woytt (Hrsg.), *Albert Schweitzer und Helene Bresslau. Die Jahre vor Lambarene. Briefe 1902–1912*, München 1992.

19 Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908 (1977); ders., *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Leipzig 1906.

20 Schweitzer: *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*; ders.: *Aus meinem Leben und Denken*.

Predigten.²¹ Bei Schweitzers Äußerungen über afrikanische Musik ab 1913 beziehe ich mich auf die öffentlichen Briefe aus Lambarene,²² seine erzählende Literatur,²³ die autobiographischen Schriften und einzelne Privatbriefe. Sie stammen größtenteils aus der kolonialen Zeit Gabuns, in der keine Veränderung seiner Wahrnehmung zu erkennen ist. Die Schriften sind alle entstanden, um die Arbeit in Lambarene zu finanzieren, Rechenschaft an die Spender abzugeben und um zu neuen Spenden für das Hospital aufzurufen. Folglich bildet die medizinische Arbeit den inhaltlichen Schwerpunkt. Die politischen Bedingungen und die Eigenschaften der Gabuner Kulturen werden nur thematisiert, wenn sie im Zusammenhang mit der Arbeit im Krankenhaus stehen. Musikbeschreibungen erscheinen aus diesem Grund nur am Rande, meist bei erlebnisreichen Reiseberichten und besonderen Ereignissen, die nicht direkt etwas mit dem Klinikalltag zu tun haben. Dennoch geben sie frühe, seltene und bedeutsame Einblicke in die Musikkulturen der Fang und Galoa (Pahuin), zu denen Schweitzer den meisten Kontakt hatte. Diese Aussagen können danach in Vergleich gesetzt werden mit den Erinnerungen von MitarbeiterInnen aus Lambarene und biographischen Schriften über Schweitzer und das Leben in Lambarene.²⁴

„Im Banne der Musik“ – Albert Schweitzers Musikkonzepte

Über Albert Schweitzers musikalische Karriere ist das meiste aus seinen autobiographischen Schriften und seinen briefförmigen Lebensberichten zu erfahren. Auf dieses Material stützen sich weitgehend unkritisch seine frühen Bio- bzw. Hagiographen, die bestenfalls versuchen, die Ereignisse historisch einzuordnen.²⁵ Erst in den letzten Jahrzehnten vergleichen die Autoren Schweitzers Schriften mit den Aussagen anderer Zeitzeugen und Archivbeständen und gelangen zu neuen Bewertungen.²⁶ Dabei wird entweder der psychischen Verfasstheit seiner

21 Albert Schweitzer, *Strassburger Predigten*, München 1966.

22 Albert Schweitzer, *Mitteilungen aus Lambarene. 1913–1914*, München / Bern 1925, zitiert nach Ausgabe Berlin 1983; ders., *Zwischen Wasser und Urwald*; ders.: *Briefe aus Lambarene 1924–1927*, München / Bern 1927; Gerhard Fischer (Hrsg.), *Albert Schweitzer. Briefe aus dem Lambaréné-Spital. Berichte aus den Jahren 1930–1954 mit Briefen seiner Mitarbeiter*, Berlin 1981.

23 Gerhard Fischer, *Albert Schweitzer* 1986; Albert Schweitzer, *Afrikanische Geschichten*, Stuttgart / Bern 1938, zitiert nach Ausgabe Hamburg 1985.

24 Jo und Walter Munz, *Albert Schweitzers Lambarene. Zeitzeugen berichten*. Zürich 2013; Almut und Hermann Reichenbecher (Hrsg.), *Emma Hausknecht. 1895–1956. 30 Jahre mit Albert Schweitzer in Lambaréné*, Heidelberg 2001; Verena Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau. Ein Leben für Lambarene*, München 1998; Makoto Abé (Hrsg.), *Akewa: Ali Silvers Weg für Albert Schweitzers Werk*, Tübingen 1984.

25 Henri Hauterre, *Der Urwald doktor von Lambarene. Leben und Wirken des Theologen, Kirchenmusikers, Philosophen und Arztes Albert Schweitzer*, Nürnberg 1947; Rudolf Grabs, *Albert Schweitzer. Denken und Tat*, Hamburg 1954; Stefan Zweig, Jacques Feschotte und Rudolf Grabs, *Albert Schweitzer. Genie der Menschlichkeit*, Frankfurt / Hamburg 1955; Jean Pierhal, *Albert Schweitzer. Das Leben eines guten Menschen*, München 1955; Rudolf Grabs und Albert Schweitzer, *Albert Schweitzer. Ein Leben im Dienste der sittlichen Tat*, Berlin 1959; Waldemar Augustiny, *Albert Schweitzer und Du*, Gütersloh 1960. Rudolf Grabs, *Albert Schweitzer. Dienst am Menschen*, Halle 1961; Boris Michailowitsch Nossik, *Albert Schweitzer. Ein Leben für die Menschlichkeit*, deutsche Übersetzung von Lothar Pickenhain, Leipzig 1977; Harald Steffahn, *Albert Schweitzer*, Reinbek 1979.

26 Paul Herbert Freyer, *Albert Schweitzer. Ein Lebensbild*, Berlin 1978.

Persönlichkeit nachgegangen,²⁷ sein Leben und Werk unter postkolonialem Blickwinkel betrachtet²⁸ oder seine Selbstdarstellung kritisch hinterfragt.²⁹

Ein Grenzgänger zwischen Kulturen ist Albert Schweitzer seit seiner Geburt 1875 im Elsaß. Aufgewachsen in einer Pfarrersfamilie im mehrfach umkämpften deutsch-französischen Grenzgebiet, studiert er in Straßburg Philosophie und Theologie und wird Orgelschüler von Charles-Marie Widor in Paris. Die verschiedenen beruflichen Tätigkeiten, die er im Verlauf seines Lebens nach- und nebeneinander ausgeübt hat, sind inhaltlich durch ein christlich-ethisch motiviertes Forschen und Handeln miteinander verbunden. Seine religionsphilosophische Promotion und seine theologische Promotion und Habilitation führen ihn zu einer Tätigkeit als Privatdozent, Direktor des Thomasstifts und ordinerter Prediger in Straßburg. Die akademische theologische Karriere verläßt er aufgrund der persönlichen Entscheidung, ab dem 30. Lebensjahr in christlicher Nächstenliebe den Menschen dienen zu wollen – auch wenn er weiterhin umfangreiche theologische Schriften verfasst. Mit dem Medizinstudium, das er sich durch internationale Orgelauftritte finanziert, verfolgt er den Plan, „ohne irgendein Reden wirken zu können“³⁰. Seine medizinische Doktorarbeit behandelt eine psychiatrische Beurteilung Jesu. Spätere kulturphilosophische Schriften sowie sein Konzept der „Ehrfurcht vor dem Leben“ sind weitgehend humanistisch geprägt und beinhalten auch Ansichten ostasiatischer Religionen. Die Grundlage bildet aber stets die christliche Botschaft. Nur anhand dieser Linie ist auch sein musikalisches Wirken zu verstehen, als ein praktisches Handeln aufgrund seiner theologischen Überzeugung und mit missionarischem Ehrgeiz. Schweitzers Hauptinstrument bleibt sein Leben lang die Orgel, und den Schwerpunkt seines musikwissenschaftlichen Schreibens bildet die christliche Musik. Dabei ist im Gegensatz zu seinen übrigen Lebensthemen zu erkennen, dass mit den Schriften zum Orgelbau und der Bach-Biographie der schriftstellerische Ehrgeiz früh abgeschlossen ist. Es folgen später nur noch kurze Aufsätze zum Gebrauch des runden Violinbogens zu Bach'scher Musik.³¹ Die Kommentierung und Herausgabe der Orgelwerke Bachs zieht sich zwar bis in seine letzten Lebensjahre;³² dies ist aber in den wechselhaften politischen, persönlichen und beruflichen Situationen begründet. Ein Buch über Schubert wurde ihm 1905 angeboten, das Projekt hat er aber wenig später zugunsten philosophischer und theologischer Bücher verworfen.³³ In vielen Biographien wird nur am Rande darauf verwiesen, dass Schweitzer während seines mehrmonatigen Berlinaufenthaltes im Jahre 1899 in Kontakt mit Carl Stumpf kam, dem Mitbegründer des Berliner Phonogramm-Archivs und der

27 Bentley, *Schweitzer*.

28 Oermann, *Albert Schweitzer*.

29 Sebastian Moll, *Albert Schweitzer. Meister der Selbstinszenierung*, Berlin 2014.

30 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 86.

31 Siehe z. B. Albert Schweitzer, „Der runde Violinbogen. Zum Bach-Konzert von Konzertmeister Rolph Schroeder im Tonkünstlerverein zu Straßburg, am 24. Januar 1933“, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt* 73 (1933), S. 197–203; ders.: „Der für Bachs Werke für Violine solo erforderte Geigenbogen“, in: Karl Matthei (Hrsg.), *Bach-Gedenkschrift 1950*, Zürich 1950, S. 75–83.

32 Albert Schweitzer, *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu „Sämtliche Orgelwerke“ (mit einer Einleitung von Harald Schützeichel)*, Hildesheim / Zürich / New York 1995. Die Erstausgaben mit Noten erschienen unter dem Titel: *Bachs Präludien und Fugen für Orgel. Kritische Ausgabe mit praktischen Abgaben über die Wiedergabe der Werke*, Band I–V, New York 1913–1914, Band VI–VIII, New York 1954, 1967.

33 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 120 und 213.

Vergleichenden Musikwissenschaft.³⁴ Er nahm an dessen tonphysiologischen Experimenten teil, und da die Freundschaft über Jahre anhielt, wusste Schweitzer von Stumpfs und Hornbostels Aufnahmen außereuropäischer Musik.³⁵ Er besaß somit einen geistigen Horizont, der über die europäische Kunstmusik hinaus ging und war mit aktuellen Forschungsrichtungen vertraut. In seinen Schriften unterteilte Schweitzer die Weltkulturen allerdings nicht unter ethnologischen Aspekten, sondern unter dem Blickwinkel ihrer philosophisch-religiösen Weltanschauungen.³⁶ Dabei ist offensichtlich, dass er sich nur mit den Hochkulturen mit schriftlichen Zeugnissen auseinandersetzt.

Welche Bedeutung Musik in Schweitzers Leben besaß und was er überhaupt unter dem Begriff verstand, ist nicht allein in seinem Instrumentalspiel und musikwissenschaftlichem Schreiben zu entnehmen. In seiner Korrespondenz vor der Ausreise nach Lambarene und in den autobiographischen Schriften lassen sich mehrere Musikkonzepte erkennen, die aufeinander bezogen und miteinander verbunden sind, sich dennoch in klar unterscheidbare Bereiche aufteilen lassen.

Aus dem Bildungsbürgertum stammend, verstand Schweitzer unter Musik zuerst die abendländische Kunstmusik, deren Tradition ihm vollkommen geläufig war, wie die Bachbiographie zeigt.³⁷ Als Hausmusik spielte er Beethovens Sonaten³⁸ und dessen Sinfonien zu vier Händen. Für Momente des persönlichen Abschieds wird immer wieder das Adagio aus der fünften Sinfonie Beethovens erwähnt. Als Musikhörer besuchte er Opern und Konzerte,³⁹ reiste zu den Bayreuther Festspielen und war mit der Familie Wagner eng befreundet.⁴⁰ Als Musiker spielt er in Gottesdiensten und bei Kirchenkonzerten die Orgel, als Schüler von Widor setzte er sich für dessen Kompositionen ein. Das freie Improvisieren im abendländischen Stil beherrschte er im Privaten wie bei öffentlichen Auftritten.⁴¹ Diesem klassischen Musikstil widmet er sein musikwissenschaftliches Denken. Eine Grenze zwischen weltlicher und christlicher Musik zieht er nicht. Vielmehr interpretiert er in romantischer Tradition auch die weltliche Musik als religiös durchdrungen. Unterhaltungsmusik ist ihm nicht fremd, er entwickelt allerdings kein allzu großes Interesse daran.⁴² Die europäische Kunstmusik spricht bei ihm die Emotionen an, insbesondere sein inneres Seelenleben.

„Dann setzte ich mich ans Klavier und spielte Beethoven Sonate für das ‚Hammerklavier!‘ Das ist nichts um es anderen vorzuspielen, nein da muß man allein sein, denn man jubelt, man lacht, man weint, man

34 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 27. Die einzige Biographie, die die Experimente, an denen Schweitzer teilgenommen hat, genauer beschreibt, ist James Brabazon, *Albert Schweitzer. A Biography*, Syracuse 2000, S. 87f.

35 Dies legt der Hinweis auf die tonphysiologischen Studien nahe, die Schweitzer in einem Bach-Buch macht. Hier wird das Forschungsfeld mit einem „Kolonialgebiet“ verglichen, siehe Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 397.

36 Albert Schweitzer, *Kultur und Ethik*, München 1960.

37 Siehe im Besonderen das Kapitel über „Dichterische und malerische Musik“, in: Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 388–405.

38 Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 141.

39 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 29, 72, 116, 147, 245, 260–162 und 273.

40 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 33f.

41 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 100, 105, 110, 118, 171, 220, 222–224, 231, 244, 255, 257–258, 260–261, 271, 275, 277–278, 282, 293, 297–299, 306, 310, 333, 335, 344, 347 und 353.

42 Besonders erwähnt wird der Walzer, siehe ebd., S. 40, 77, 182 und 203.

*schluchzt darüber – O diese überirdische Ausgelassenheit – und dann diese traumhaft wonnevolle Welt die in den durchsichtig bewegten Akkorden weht – und ich war allein – Aber es war herrlich, herrlich.*⁴³

Mit dieser Musik kann Schweitzer zugleich zwischenmenschliche Gefühle ausdrücken. Meist sind diese an seine (zukünftige) Frau Helene Bresslau gerichtet. So erinnert er sich zum Beispiel beim Spielen an eines ihrer ersten gemeinsamen Treffen.

„Als meine Finger über die Tasten liefen, waren wir am Rhein – – Sie hatten Ihren Spitzkragen zu der alten Bluse an, und wir sagten nichts –. Ich war erschöpft, als ich vom Klavier aufstand – nicht ein Ton für die anderen, alles, alles für Sie.“⁴⁴

Das gemeinsame Musizieren mit Helene Bresslau befördert ihren emotionalen Zusammenhalt⁴⁵ – „Die Musik war immer unser bester gemeinsamer Freund“ formulierte es seine Frau.⁴⁶ Nach der Geburt ihrer Tochter Rhena verleiht Schweitzer seinen Gefühlen durch Orgelspielen nachts in der Kirche Ausdruck.⁴⁷

Christliche Musik ist für Schweitzer zudem eng mit dem inneren religiösen Erlebnis und einer Verbindung zum Transzendenten verbunden.⁴⁸ Dazu gehört als Klangbild zusätzlich das Glockengeläut von Kirchen, aber auch von Kühen.⁴⁹ Dies erwähnt Schweitzer mehrfach in entscheidenden Augenblicken seines Lebens, wie beispielsweise bei dem legendenhaften Kindheitserlebnis des Vogelschießens am Sonntagmorgen mit einem Schulfreund. Kirchenglocken erinnern ihn im entscheidenden Augenblick an das Gebot, nicht zu töten.⁵⁰

Daneben existiert für Schweitzer ein Zustand, den er romantisierend als „in einer [...] mystischen Einheit mit der Natur zu leben“⁵¹ beschreibt. Darunter versteht er die bewusste ästhetische Wahrnehmung aller hörbaren Geräusche seiner Umgebung. Sein Sprachstil erinnert hier deutlich an sein literarisches Vorbild Goethe und dessen Werke aus der Sturm- und Drang-Zeit. Zugleich vertritt Schweitzer damit Ideen, die auch dem amerikanischen Transzendentalismus nicht fern waren. Die Ehrfurcht vor der Schöpfung und dem Leben, die später sein bestimmendes Konzept wird, klingt hier bereits deutlich an.

„Nebel bedeckt alles ringsherum. Ab und zu taucht ein Laut aus diesem Meere auf: Ein Zuruf von pflügenden Ochsen, das Bellen eines Hundes, der Schrei einer Krähe oder des Hähers... aber sonst ist alles still und wird noch stiller durch diese gedämpften Laute. [...] Sie fehlen mir in der Natur... *in der Natur, wo ich so gerne alleine bin... [...] O die armen Menschen die nur Symphonien im Konzertsaal hören und die großen Symphonien der Natur nicht kennen... Fast kommt es mir klein vor, heute Nachmittag Orgel zu spielen.*“⁵²

Bewusst setzt Schweitzer hier den Musikterminus „Symphonie“ zwischen Natur- und Kulturmusik parallel, er wertet sein eigenes Spielen derselben gegenüber sogar ab. An mehreren

43 Ebd., S. 30. Die Schreibweise wird aus dem Buch übernommen, das bedeutet, dass die kursiv gesetzten Textstellen auf Deutsch verfasst sind, die übrigen ursprünglich auf Französisch.

44 Ebd., S. 75. In ähnlicher Weise S. 95, 99, 147, 190, 276 und 364.

45 Ebd., S. 158, 221 und 330. Gemeinsames Musizieren siehe auch Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 121, 181 und 212.

46 Zitiert nach Pierhal, *Albert Schweitzer*, S. 113.

47 Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 185.

48 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 70, 286 und 303.

49 Ebd., S. 26, 104, 114, 119, 139, 180, 201, 229, 317, 324, 343 und 352.

50 Schweitzer, *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*, S. 36.

51 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 27; Siehe auch Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 58f.

52 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 220.

Stellen beschreibt er diese Musik als unhörbaren Klang, der im Sinne der pythagoreischen Vorstellung dem Universum innewohnt. Durch die Betrachtung der Natur kann er sie innerlich wahrnehmen. Auch dieser Klang spricht seine Gefühle an.

„Deshalb erwacht in mir, sobald ich im Wald bin, sobald ich sein Lied höre, etwas, das tief in meinem Herzen schlummerte, etwas Heidnisches und doch Religiöses, irgendein Gefühl von Stolz und Kraft, von Härte, von Hochmut, das ich nicht definieren kann.“⁵³

Schließlich verwendet Schweitzer regelmäßig musikalische Fachtermini als Metaphern für den Zustand der Welt und das Verhältnis der Menschen zueinander. Im Sinne der europäischen Musiktheorie beschreibt er mit „Dissonanzen“ problematische, spannungsreiche Zustände, mit „Akkorden“ harmonische, gelöste Verhältnisse. Schweitzers Darstellungen seines Lebens sind geradezu durchdrungen von einer musikalischen Wahrnehmung und Interpretation von Erlebnissen und Denkprozessen in Melodien, Mehrstimmigkeitsformen und Klängen:

„Der Ausdruck „reif“ auf den Menschen angewandt, war mir und ist mir noch immer etwas Unheimliches. Ich höre dabei die Worte Verarmung, Verkümmern, Abstumpfung als Dissonanzen miterklingen.“⁵⁴

„Denn die Treue ist eine Melodie, die in uns liegt von Jugend auf, die wir aber zum Ersterben bringen mit all den Mißklängen, durch die wir sie übertönen und durch den furchtbaren Gedanken, daß wir sagen, es ist nun einmal so Weltbrauch: Niemand kann treu sein in seinem Leben, in allem seinen Tun.“⁵⁵

„Sehen Sie, das ist meine Schuld. Für mich ist es immer gegenwärtig; in allen Gedanken, die von mir zu Ihnen gehen... *ist das der Grundton des Akkords. Aber dann, weil ich es für so selbstverständlich und gegenwärtig halte, schweige ich oft darüber... statt die Glocke ihren Klang von sich geben zu lassen. [...] Seit ich Ihren Brief bekommen habe, ist es mir immer als hörte ich den Grundakkord unseres Zueinanderseins... den, der die Tonart angibt... daß wir beide aus der Sehnsucht der Jugend heraus einen Zweck im Leben suchten... und ihn dann miteinander fanden... in dem, was der Große zu uns redete in den gewaltigen Worten seiner tiefen Menschlichkeit...*“⁵⁶

Diese drei Konzepte von Musik widersprechen sich für Schweitzer nicht, sie ergänzen sich vielmehr und sind ohne hierarchische Struktur einander beigeordnet. Da intermodale Wahrnehmungen zwischen Sehen, Hören und Empfinden für Schweitzer zentral sind, verwundert es nicht, dass sie auch in seinen musikwissenschaftlichen Schriften eine gewichtige Rolle spielen. Die zentrale These seiner Bach-Biographie erreicht er dadurch, dass er Kategorien von „malenden“ und „dichtenden“ Komponisten aufstellt und daraufhin seine Interpretationen der Bach'schen Werke als einer „malenden Musik“ ausführt:

„Wie es unter den Dichtern Maler und Musiker gibt, so gibt es unter den Musikern Dichter und Maler. Sie heben sich deutlich voneinander ab, sobald die Einwirkung des ‚anderen Künstlers‘ eine gewisse Bestimmtheit erreicht. Die dichterische Musik hat es mehr mit Ideen, die malerische mehr mit Bildern zu tun; die eine appelliert mehr an das Gefühl, die andere mehr an die Vorstellung [...]. Beethoven und Wagner dichten in Musik, Bach malt.“⁵⁷

53 Ebd., S. 59. In ähnlicher Weise S. 113.

54 Schweitzer, *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*, S. 78.

55 Schweitzer, *Strassburger Predigten*, S. 87, in ähnlicher Weise auch S. 146.

56 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 301.

57 Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 401 und 420.

Schweitzer bekennt in seinen autobiographischen Schriften, dass er sich trotz seiner improvisatorischen Fähigkeiten nicht als einen kreativen, schöpferischen Menschen ansieht.⁵⁸ Über seine schriftstellerischen Fähigkeiten äußert er sich dabei allerdings nicht.⁵⁹ Dabei könnte Schweitzer durch Umkehrung der Begriffe durchaus als ein „musikalischer Dichter“ bezeichnet werden, dem es gelingt, nicht nur musikalische Ereignisse aus seinem Leben in Lambarene zu beschreiben, sondern zugleich durch musikalische Metaphern eine ihm zuvor unbekannte Klanglandschaft in Worte zu fassen.

Europäische Kunstmusik im afrikanischen Kontext

Schweitzer macht keinen Hehl daraus, dass er aus einer europäischen Perspektive auf Afrika blickt. Dazu gehört auch seine Verwurzelung in der abendländischen Kunstmusik. Dies zeigt sich schon daran, dass er zu Beginn seiner Reiseberichte beim Verlassen von Europa immer auf christlich-europäische Musik Bezug nimmt. Ob es nun ein Orgelkonzert in Paris ist, das Glockenläuten⁶⁰ oder ein Violinkonzert im Radio auf dem Schiff⁶¹. Dieser kulturelle Rückbezug bleibt ihm in Lambarene erhalten, so dass ihm der Diebstahl seines Klavierauszugs von Wagners *Meistersingern* zutiefst schmerzt.⁶² Wer diese Musik aufführt, spielt für ihn allerdings keine Rolle. Bei einem Zwischenstopp in Kamerun 1924 nimmt er das Singen einheimischer christlicher Chöre positiv wahr:

„In Mujuka läßt sich ein vierstimmiger Chor auf dem Bahnsteig vernehmen. [...] Aber da ein Lied auf das andere folgt und noch immer keine Nationalhymne zum Himmel steigt und die Kinder im Chor keine Fahnen, sondern Palmen tragen, werde ich stutzig. Und richtig: der schöne Gesang gilt uns. Die Christen von Mujuka holen uns ab. Mit Liedern geht es von der Station ins Dorf.“⁶³

Mit dieser Art der Beschreibung unterscheidet er sich von Missionaren in Kamerun, die durchaus ihre Probleme mit der einheimischen Aufführungspraxis europäischer Musik hatten.⁶⁴ Die wohlwollende Wahrnehmung gilt auch für die christliche Musizierpraxis in Lambarene,⁶⁵ insbesondere dem gemischten Kinderchor, der ihm zur Begrüßung 1913 ein auf die Melodie eines Schweizer Volksliedes geschriebenes Stück vorträgt.⁶⁶ Das christlich-europäische Gemeindelied hat er so verinnerlicht, dass er seine Erlebnisse mit Einheimischen in Lambarene mit Choralversen für sich deutet:

„Ich lag in schweren Banden,
Du kommst und machst mich los.“
Dieses Wort aus Paul Gerhards Adventslied spricht wie kein anderes aus, was das Christentum für den primitiven Menschen ist. Immer und immer wieder muß ich daran denken, wenn ich auf einer Missionsstation am Gottesdienst teilnehme.“⁶⁷

58 Schweitzer, *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*, S. 30.

59 Erzählende Schriften z. B. Albert Schweitzer, *Ein Pelikan erzählt aus seinem Leben*, Hamburg 1950.

60 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 8.

61 Schweitzer, *Briefe aus Lambarene*, S. 7f.

62 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 54.

63 Schweitzer, *Briefe aus Lambarene*, S. 22.

64 Siehe z. B. *Jahresbericht 1905*, Basel 1906, S. 83; *Jahresbericht 1911*, Basel 1912, S. 111.

65 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 21, 23; ders., *Briefe aus Lambarene*, S. 43.

66 Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 146.

67 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 130.

Zu einem konstanten Faktor im Tagesablauf wird die europäische Orgelmusik in Lambarene dadurch, dass Schweitzer von der Pariser Bachgesellschaft ein „Tropenklavier mit Orgelpedal“ geschenkt bekommen hat, da sie ihren Organisten nicht verlieren wollten. Schweitzer, der sich bereits damit abgefunden hatte, seine Musikkarriere in Afrika zu beenden, konnte so seine Fähigkeiten aufrechterhalten.⁶⁸ Die eigene musikalische Praxis dient ihm als Rückzugsgebiet aus dem Alltag in eine innere Welt. Dabei wirkt für ihn interessanterweise die Gabuner Umgebung einerseits befreiend, weil sie „weltfern“ ist; andererseits benötigt Schweitzer die Musik als Heilmittel, um die afrikanischen Lebensherausforderungen zu ertragen und um „wieder Mensch“ zu werden:

„Die Stunde zwischen dem Mittagessen und der Wiederaufnahme der Arbeit im Spital ist der Musik gewidmet, der auch die Sonntagnachmittage gehören. Auch hier merke ich den Segen des weltfernen Arbeitens. Viele Bach'sche Orgelstücke lerne ich einfacher und innerlicher auffassen als früher. Geistige Arbeit muß man haben, um sich in Afrika aufrechtzuerhalten. Der Gebildete, so merkwürdig es klingen mag, erträgt das Leben im Urwald besser als der Ungebildete, weil er seine Erholung hat, die dieser nicht kennt. Beim Lesen eines ernsten Buches hört man auf, das Ding zu sein, das sich den ganzen Tag in dem Kampf gegen die Unzuverlässigkeit der Eingeborenen und die Zudringlichkeit des Getiers aufreibt, und wird wieder Mensch. Wehe dem, der hier nicht so immer wieder zu sich selbst kommt und neue Kräfte sammelt! Er geht an der furchtbaren Afrikaprosa zugrunde.“⁶⁹

Schweitzers Angaben decken sich mit den Berichten seiner MitarbeiterInnen und der Biographen, die ihn in Lambarene besuchten. Besonders das nächtliche Orgelspiel im Zusammenspiel mit den Urwaldgeräuschen stellt einen Topos in den Berichten dar,⁷⁰ wie es etwa Rolf Italiaander bei seinem Aufenthalt beschreibt: „Aber nie hat mich Bach so aufgewühlt wie im Urwald von Zentralafrika.“⁷¹ Diese Praxis wird auch in dem frühen Dokumentarfilm über Schweitzer von Erica Anderson aus dem Jahr 1957 ausführlich gezeigt, aus dem die ersten Bild- und Tonaufnahmen dieser Übungsstunden stammen.⁷² Daneben ist in den späteren Jahren auch vom gemeinsamen Musizieren und Unterrichten im europäischen MitarbeiterInnenkreis die Rede.⁷³ Auch europäische MusikerInnen kamen in den 1950er und 1960er Jahren zu Besuch nach Lambarene.⁷⁴ Eine Abneigung gegenüber populärer Musik wird Schweitzer von seinen MitarbeiterInnen mehr unterstellt, als dass er sich in den Quellen selbst dagegen ausspräche.⁷⁵

68 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 171.

69 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 126.

70 Siehe Pierhal, *Albert Schweitzer*, S. 197; Rhena Schweitzer-Miller, „Das Leben im Spital meines Vaters“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 19–22, hier S. 22; Jo und Walter Munz, „Albert Schweitzer in seinen letzten Lebensjahren“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 127–130, hier S. 128.

71 Rolf Italiaander, *Im Lande Albert Schweitzers. Ein Besuch in Lambarene*, Hamburg 1954, S. 5.

72 Erica Anderson und Jerome Hill, *Albert Schweitzer*, USA / Frankreich 1957.

73 Vreni Mark-Burkhalter, „Die Hausbeamtin im Spital, die hier sogar ihren Verlobten fand“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 31–34, hier S. 32; Jo Munz-Boddingius, „Meine Chance und Freude, Hebamme in Lambarene gewesen zu sein“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 61–66, hier S. 64–65; Walter Munz, „Mit der Zeit bekam ich hier tiefe Wurzeln“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 103–112, hier S. 109; Radim Kalfus, „Kleines Geschöpf, voll von Energie“, in: *Akewa*, S. 53–55, hier S. 54.

74 Jo und Walter Munz, „Gäste in Lambarene – manche wurden zu Mitarbeitern“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 113–119, hier S. 117.

75 Munz-Boddingius, „Meine Chance und Freude“, S. 65f.

Diese Musikpraxis beinhaltet genau die Funktionen, in der sie Schweitzer in Europa praktiziert und rezipiert hat: zur religiösen Vertiefung und zum seelisch-emotionalen Ausgleich.⁷⁶ Es findet hier keine Anpassung an afrikanische Stile oder gar ein Zusammenspielen mit einheimischer Musik statt. Dennoch gilt es zu bedenken, dass das Üben keinen reinen Zeitvertreib für Schweitzer darstellte, sondern indirekt eine praktische Bedeutung für den Betrieb des Krankendorfes besaß. In der Zeit zwischen den Weltkriegen gab Schweitzer – beginnend mit Schweden – zahlreiche Orgelkonzerte in Europa, aus deren Erlös er seine Schulden aus den Kriegsjahren begleichen konnte und neues Kapital für seine zweite Ausreise ansammelte.⁷⁷ Auch in den folgenden Jahren flossen die Erlöse aus Konzerten, die er bis zu seinem achtzigsten Lebensjahr in Europa und den USA gab, in die Arbeit in Lambarene. Das Orgelüben sorgte somit für die Weiterexistenz seines auf Spenden basierenden Projekts.

Zweifellos nehmen diese Musikbeschreibungen den größten Raum in Schweitzers Schriften aus Lambarene ein. Sie sind allerdings auch diejenigen, mit denen seine Leserschaft am meisten verbinden kann. Sie sollen zugleich das Interesse am Organisten Schweitzer wecken. Die Berichte trugen durch die exotische Mischung von Urwald und Bachs Musik zur Popularität des Musikers Schweitzer bei, die der Teilzeit-Musiker im Vergleich zu anderen Orgelinterpreten seiner Zeit ansonsten niemals erhalten hätte.

Schweitzers Beschreibungen afrikanischer Musik

In dem Briefwechsel zwischen Albert Schweitzer und Helene Bresslau vor ihrer ersten Ausreise diskutieren die beiden die politischen Zustände in den afrikanischen Kolonien, von einer Beschäftigung mit zentralafrikanischen Kulturen ist dagegen nie die Rede. Anscheinend sind die beiden nur mit dem wenigen Vorwissen in Lambarene eingetroffen, das sie von ehemaligen Missionaren mündlich erhalten hatten. Allerdings gab es zu der Zeit auch nur wenige Quellen, in denen sie sich informieren konnten.⁷⁸ Grundsätzlich lässt sich konstatieren, dass beide durch die in ihrer Zeit in Europa vertretenen Rassentheorien geprägt waren. Als Mediziner freiwillig nach Afrika zu fahren, verfolgte jedoch das Ziel, kolonialen Schaden wieder gut zu machen, der eben durch diese Theorien legitimiert worden war. Die Trennung der Wohnbereiche in Lambarene zwischen Afrikanern und Europäern war praktisch und medizinisch-hygienisch präventiv motiviert. Der vielfach autoritäre Umgang mit Schwarzen entsteht bei Schweitzer stets aufgrund von persönlichen negativen Erfahrungen und folgt einem der damaligen Zeit üblichen Erziehungsstil, den er in gleicher Weise bereits als Direktor des Thomasstifts in Straßburg gegenüber den Theologiestudierenden ausübte. Zu langjährigen vertrauensvollen Gabuner Mitarbeitern pflegte Schweitzer durchaus eine Freundschaft auf Augenhöhe. Seine Einstellung zum Verantwortungsbewusstsein der Gabuner änderte sich im Verlaufe seines Lebens, so dass er sich vom Befürworter der kolonialen Regierung zum Unterstützer der Unabhängigkeit Gabuns entwickelte.⁷⁹ Diese individuelle Sicht auf Afrikaner und der Umgang mit ihnen, wirkt sich auf die Beschreibung und Beurteilung afrikanischer Musik aus.

76 Das gilt auch für die Kriegs-Internierungszeit zusammen mit Helene Bresslau in Lambarene s. Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 176.

77 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 162. Einen Überblick über die enge Folge von Konzerten und Vorträgen inklusive Besucherzahlen 1928–29 gibt Reichenbecher, *Emma Hausknecht*, S. 69f.

78 Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 137.

79 Oermann, *Albert Schweitzer*, S. 201–212.

Schweitzers Berichte über Gabuner Musikstile beruhen auf seinen eigenen unmittelbaren Eindrücken. Erklärende und reflektierende Einblicke in die kulturellen Praktiken der verschiedenen Volksgruppen hat er zunächst durch seine einheimischen Heilgehilfen erhalten. Erst mit den Jahren ist zu erkennen, dass er sich mit der Geschichte der Kolonisation rund um Lambarene durch schriftliche Quellen beschäftigt hat.⁸⁰ Eine rein inhaltliche Analyse seiner Verweise auf Musik rund um Lambarene führt nur zu einem geringen Informationswert. Interessanter ist dagegen, wie er die für ihn hörbare Musik einordnet und bewertet.

Auffällig an Schweitzers Berichten über Gabuner Musik ist, dass er sie ganz aus ihrer sozialen Funktion heraus beschreibt, wie etwa beim Beladen des Schiffes auf dem Ogowe-Fluss. Wertschätzend verwendet er sogar den europäischen Fachbegriff der „Kadenz“:

„Die N[...] bilden eine Kette und laden ein. An Bord steht einer mit einem Papier. Sobald zehn Scheite herüber sind, singt ihm einer vom Brett in einer schönen Kadenz zu ‚Mach‘ einen Strich!‘; beim hundertsten Stück heißt es auf dieselbe Musik: ‚Mach ein Kreuz!‘“⁸¹

Positiv erwähnt Schweitzer ebenso mehrfach das Singen der Ruderer während verschiedener gemeinsamer Fahrten,⁸² das sowohl dem gleichmäßigen Arbeitsrhythmus als auch dem Ausdruck ihrer momentanen Stimmung dient:

„Hinten standen die zwölf Ruderer in zwei Reihen zu sechsen hintereinander. Sie sangen, wohin die Reise ginge und wer an Bord sei. Zugleich flochten sie klagende Bemerkungen ein, daß sie so früh an die Arbeit müßten und einen so schweren Tag vor sich hätten.“⁸³

Arbeitsgesänge beschreibt Schweitzer auch bei den handwerklichen Tätigkeiten, die für neue Häuser seines Krankendorfes notwendig sind.⁸⁴ Dass viele dieser Gesänge eine wichtige kommunikative Funktion besitzen, wie etwa die Rudergesänge zur Nachrichtenübermittlung, erkennt er und berichtet wiederum unter Verwendung eines europäischen musikalischen Terminus, dem des „Rezitatifs“, ausführlich darüber:

„Vor einigen Wochen fuhr ein Offizier, der mit Vermessungsarbeiten betraut war, vom See Ozingo kommend, an der Station vorüber, und ich erfreute mich an den schönen Gesängen der Ruderer. Am anderen Tage war in den umliegenden Dörfern kein einziger Mann anzutreffen. Sie hatten aus den Rezitativen vernommen, daß der Herr nach N'djole weiterfahren wolle, Ruderer ausheben lasse und Fronden für eine zu erbauende Telegraphenlinie ausschreiben werde. Die Nachricht war falsch; aber der Offizier ahnte sicher nicht, daß seine Ruderer, die natürlich zu diesem Dienste in ihren Dörfern aufgegriffen waren, vor seinen Ohren die anderen Männer zur Flucht aufforderten, damit sie einem ähnlichen Schicksal entgingen.“⁸⁵

Das Funktionsprinzip wird von Schweitzer und den Missionaren vor Ort sogar selbst in Anspruch genommen, um Nachrichten zu verbreiten oder sich selbst zu informieren.⁸⁶

„Ich ersuchte alle Kranken, die neue Bestimmung des Doktors in die Rudergesänge aufzunehmen und sie vor jedem Dorf laut werden zu lassen. Dies ist die beste Publizierungsart hierzulande. Öfters schon teilte mir der Heilgehilfe Joseph mit, dies und jenes sei vorgefallen, und antwortete auf meine Frage,

80 Schweitzer, *Afrikanische Geschichten*, S. 6.

81 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 20. Im Sinne einer antirassistischen Schreibweise wird das N-Wort im Zitat nicht ausgeschrieben.

82 Ebd., S. 22 und 37.

83 Ebd., S. 34.

84 Ebd., S. 85.

85 Schweitzer, *Mitteilungen aus Lambarene*, S. 67f.

86 Schweitzer hat Signalarufe der Ruderer auch verstanden, s. Hermann Mai: „Meine erste Begegnung mit Ali Silver“, in: *Akewa*, S.40–44, hier S. 42.

woher er diese Nachricht habe, daß die weiterfahrenden Ruderer es eben mitteilten. Dabei vernahm ich nur ein monotones Rezitativ, auf das der Chor antwortete.“⁸⁷

Diese Angaben entsprechen ziemlich genau dem, was in frühen Filmaufnahmen aus Lambarene zu hören ist – wenn es nicht durch den Kommentarton überdeckt wird.⁸⁸ Im Gegensatz zu Missionarsberichten fehlt bei Schweitzer der Topos der „traditionellen“ als einer „heidnischen“ Musik, die beseitigt werden müsste.

Die Integration dieses neuen Musikstils als eigene musikalische Ausdrucksweise mit positiven Eigenschaften gelingt Schweitzer dadurch, dass er das Konzept einer „funktionalen Musik“ entwickelt, das unter seinen Musikkonzepten bis dahin nicht existierte. Dieser Stil zeichnet sich dadurch aus, dass er kommunikativ und gemeinschaftlich improvisiert und mündlich vermittelt wird und dabei flüchtig bleibt. Damit steht er dem europäischen Musikstil diametral entgegen, kann aber nach Schweitzers Ansicht ohne Abwertungen parallel dazu bestehen.

Die wohlwollende Teilhabe an Gabuner Musiken ändert sich für Schweitzer nur, wenn es um Musikpraktiken geht, die in besonderer Lautstärke praktiziert werden, ekstatische Elemente besitzen oder wenn Trommeln an der Aufführung beteiligt sind. Totenklagen lehnt Schweitzer zwar grundsätzlich nicht ab, beschreibt sie aber nie genauer.⁸⁹ Beim Tanzen zieht er zwar noch rechtfertigende biblische Vergleiche, ein patriarchaler Unterton ist dennoch nicht zu übersehen:

„Als Doktor Lauterbach nach getanem Werk den Operierten auf sein Lager trägt, tanzt ein alter Schwarzer feierlich vor ihm einher. Er weiß keine bessere Art, seinen Gefühlen Ausdruck zu geben. So wird König David vor der Bundeslade einher getanzt sein.“⁹⁰

Kommt die Sprache schließlich auf die hölzerne Schlitztrommel (Tam-Tam) und ihre Wirkung, spricht er seinen Gabuner Mitmenschen jede Form von eigenem Willen und Disziplin ab: „Aber wenn das Tam-Tam in einem Dorfe am Flusse geschlagen wird, erliegen sie [die Ruderer, A. d. V.] oft der Versuchung, das Floß festzubinden und mitzufeiern... zwei, drei, vier, fünf, sechs Tage lang.“⁹¹

Interessanterweise ist das Verbot des Trommelspiels im Krankendorf Lambarene von Schweitzer selbst nicht überliefert. Die Biographen Roy und Arnold liefern als Grund für die Anweisung des Urwald doktors nicht eine kulturelle Ablehnung des Instrumentes, sondern die medizinische Notwendigkeit, dass die Patienten besonders nachts ihre Ruhe benötigten. Sie ergänzen, dass sich dieses Verbot nicht immer durchsetzen ließ.⁹² Auch andere Besucher schildern, dass die Nächte in Lambarene zu späterer Stunde durchaus nicht nur von Urwaldgeräuschen und Orgelspiel geprägt waren:

87 Schweitzer, *Mitteilungen aus Lambarene*, S. 67.

88 Anderson / Hill, *Albert Schweitzer*. Gleiches gilt für den französischen Spielfilm *Il es minuit Dr. Schweitzer* aus dem Jahre 1952 von André Haguët nach dem Theaterstück von Gilbert Cesbron. Der Film wurde allerdings in Frankreich produziert und es erscheint fraglich, ob die schwarzen Darsteller überhaupt aus Gabun stammten, selbst wenn die Filmmusik zentralafrikanisch klingt.

89 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 62 und 143.

90 Schweitzer, *Briefe aus Lambarene*, S. 148.

91 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 88.

92 Charles B. Joy und Melvin Arnold, *Bei Albert Schweitzer in Afrika*, München 1948, S. 33. Siehe auch Tanzbilder in Gerhard Fischer, *Albert Schweitzer. Leben, Werk und Wirkung. Eine Bilddokumentation*, Berlin 1977.

„Und nicht allein die Fauna und die Flora sangen. Oft und oft hörte ich auch nachts Gesang von Menschen. Es sangen in den Baracken Kranke ihre eintönigen Lieder. Es sangen in den fernen und nahen Dörfern Gesunde. Und immer wieder klangen N[...]trommeln. Es ertönten die Tam-Tams zum Gesang. Es ertönten die Tam-Tams zum Tanz. Und es ertönten Tam-Tams, um Nachrichten weiterzugeben.“⁹³

Überhaupt ist an einigen Stellen Schweitzers Schweigen vielsagend. Seine Frau berichtet in Briefen durchaus davon, dass das Paar gemeinsam in benachbarten Dörfern Trommelmusik und Maskentänze erlebte⁹⁴ und bezeichnet eine miterlebte Totenklage als „ergreifend“⁹⁵. Die Ankündigung eines Einheimischen, nach Schweitzers Tod eine Woche lang als Zeichen der Trauer zu trommeln, soll Schweizer nach einem Brief seiner Mitarbeiterin 1965 ironisch beantwortet haben: „Gott sei Dank werde ich es nicht mehr hören.“⁹⁶ Tatsächlich fand eine vergleichbare Aufführung vor seinem Haus statt, ohne dass irgendjemand von dem europäischen Personal daran dachte, dies zu verhindern.⁹⁷ Es sieht ganz danach aus, als wäre Schweizer in diesem Fall daran gelegen, einen Konflikt mit Gabuner Traditionen herunterzuspielen, den er ohnehin nicht gewinnen konnte. Auf vergleichbar missglückte „Erziehungsversuche“ in anderen Lebensbereichen reagiert Schweizer oft ebenso mit Milde, wenn er erkennt, dass die Zustände entgegen seiner Überzeugungen in Lambarene nicht zu ändern sind.⁹⁸ Die Ablehnung von zu dominanten Rhythmusinstrumenten könnte bei Schweizer außerdem auch durch seinen eurozentrischen musikalischen Hintergrund motiviert sein. Mit der Metapher des Dirigenten zur „vorbeziehenden Militärmusik“ kritisiert er später Oswald Spenglers Werk und stellt ihr seine Ethik als „Streichquartett“ gegenüber.⁹⁹

Auch wenn Schweizer den Musiken rund um Lambarene weitgehend positiv gegenübersteht, fallen seine Verweise darauf nicht umfangreich aus. Im Vergleich zu seiner Bach-Biographie ist überraschend, dass die Person, die Theorien über das Wort-Ton-Verhältnis bei Bach aufgestellt hat,¹⁰⁰ die Eigenart der afrikanischen Tonsprachen nicht thematisiert. Warum setzt er seine Theorien zu Rhythmus und Bewegungen¹⁰¹ und zu emotionalen Zuständen¹⁰² nicht in ein Verhältnis mit der Arbeitsmusik der Ruderer? Selbst der legendäre Gabuner Händler Trader Horn, der vor Schweizer am Ogowe-Fluß tätig war, berichtet ausführlicher und interessierter über Gabuner Musik.¹⁰³ Auch Missionare, die zeitgleich in der Gegend tätig waren, bieten detailliert Texte und eigene Notentranskriptionen wie Trilles¹⁰⁴, oder gehen ausführlich auf Tanzgenres, Musikinstrumente und -stile ein wie Grébert.¹⁰⁵ Schweitzers europäische MitarbeiterInnen in späteren Jahren scheinen ebenso

93 Italiaander, *Im Lande Albert Schweitzers*, S. 4. Fotobeleg im Anhang des Buches.

94 Mühlstein, *Helene Schweizer Bresslau*, S. 154.

95 Ebd., S. 160.

96 Frau Obermann im Brief an George Marshall am 23.12.1965, zitiert nach Bentley, *Albert Schweizer*, S. 217.

97 Gesänge, Totentänze und Tam-Tam nach Schweitzers Tod an den Wochenenden der folgenden Monate, siehe Jo und Walter Munz, „Die letzte Lebenszeit“, S. 143–146, hier S. 146.

98 Schweizer, *Briefe aus Lambarene*, S. 45f.

99 Oermann, *Albert Schweizer*, S. 155.

100 Schweizer, *Johann Sebastian Bach*, S. 406–490.

101 Ebd., S. 424–427, 435–442 und 451–465.

102 Ebd., S. 428–431, 442–450 und 465–490.

103 Siehe Ethelreda Lewis (Hrsg.), *Trader Horn. The Ivory Coast in the Earlies*, London / Toronto 1927, S. 47, 63–65 und 73.

104 Trilles, *Chez les Fang*, S. 39, 87 und 179.

105 Grébert, *Au Gabon*, S. 89–96.

empfänglicher für die einheimischen Musikkulturen gewesen zu sein.¹⁰⁶ Wiederum gibt es allerdings einen praktischen Grund für Schweitzers Verhalten: die Konzentration auf die Arbeit im Krankendorf und seine wissenschaftlichen Aktivitäten, die ihm keine Zeit für andere Tätigkeiten lassen. Dies klingt an einer Stelle seiner Briefe aus Lambarene an, in dem er zugibt, dass es für sein Verständnis der Gabuner Menschen besser wäre, wenn er und seine Kollegen mehr Zeit mit ihnen „um das Feuer“ sitzend verbringen würden, anstelle „Medizinmänner und Wächter der Spitalsordnung“ zu sein.¹⁰⁷ Ein deutlicher Beweis dafür ist auch ein Brief von Schweitzer an Stumpf in Berlin vom 4. April 1914. Dieser belegt erneut, welche Meinung Schweitzer von den Musikkulturen in seiner Umgebung besaß. Er fordert zugleich wissenschaftliche Unterstützung an und hofft sogar auf einen Besuch von Hornbostel persönlich:

„In diesem Lande handelt es sich hauptsächlich um Rudergesänge. Sie sind sehr alt und wunderbar schön: motettenartig gearbeitet mit interessantem Contrapunkt! Hier muss eine in ihrer Art große Kultur geherrscht haben. Andererseits ist es Zeit, diese Musik aufzunehmen. In zwanzig Jahren existiert sie nicht mehr. [...] Nun möchte ich gerne Phonogramme aufnehmen und Studien machen, aber meine ausgedehnte Arbeit erlaubt es mir nicht. Ich habe täglich 40 Klienten, 3 Operationen die Woche etc. Die Sorge um die Operierten verbietet mir zu reisen. Das wäre aber absolut nötig, da hier viele Stämme nebeneinander wohnen und jeder seine Sprache und Gesänge hat. Überdies gehört meine ganze freie Zeit der Arbeit an der zweiten Auflage des Bach und der von Schirmer New York geplanten Gesamtausgabe der Werke Bachs für Amerika. Nun aber ein Vorschlag: Es wäre am besten, wenn ein mit den Methoden vertrauter Student hierher käme und die ganzen Gesänge aufnahm und sichtet für eine Doktorarbeit! Da könnte etwas Gediegenes geleistet werden. Ein paar Monate müsste er wohl darauf verwenden. Aber es gäbe eine herrliche Arbeit. Die Musik ist hier überaus reich. [...] Vielleicht kommt Herr Dr. Von Hornbostel selber auf Ferienreise.“¹⁰⁸

Dieser, in keiner Schweitzer-Biographie erwähnte Brief ist sehr aufschlussreich, belegt er doch nicht nur Schweitzers fortwährenden wissenschaftlichen Austausch mit Stumpf. Er zeigt darin zudem seine Vertrautheit mit der zeitgenössischen Theorie „untergehender Kulturen“ und äußert sich als Vertreter einer kulturrelativistischen Weltanschauung. Sein Vorschlag einer persönlichen Feldforschung eines Wissenschaftlers bei den entsprechenden Volksgruppen ist für das Jahr 1914 im deutschsprachigen Raum geradezu revolutionär. Die sogenannte „Lehnstuhl“-Musikethnologie, die nur Material in Europa analysierte, das andere in den Kolonialgebieten gesammelt hatten, war damals noch nicht hinterfragter Standard der Forschungsmethodik. Zu der forschenden Tätigkeit ist es aufgrund des Beginns des Ersten Weltkriegs nicht mehr gekommen. Der überlieferte Briefwechsel von Schweitzer an Stumpf aus den 1920er / 1930er Jahren geht nicht mehr darauf ein.¹⁰⁹

106 Vgl. Einladung zu abendlichen Tänzen in einem Nachbardorf, Schweitzer-Miller, „Das Leben im Spital“, S. 20; Gesänge beim Wäschewaschen im Fluss bei Lambarene, Margit Stark-Bernhard, „Waschfrauen, Büglerinnen, Schneider und Matratzenmacher, Zimmerdienst, Wildfleisch-Einkauf, Hühner und Trinkwasser“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 25–28, hier S. 26; Handwerker, die im Lepradorf Harfen und Tam-Tams als Souvenirs herstellen, Joan Clent, „Im Lepradorf – Village de Lumière“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 75–78, hier S. 77.

107 Schweitzer, *Briefe aus Lambarene*, S. 80.

108 Artur Simon: „Sammeln, bewahren, forschen und vermitteln“ in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Band XXVII, Berlin 1991, S. 215–229, hier S. 217f.

109 Siehe Briefwechsel Stumpf–Schweitzer am 7.7.1929 und 3.5.1930, AISL Günsbach.

Eine musikalisch-dichtende Umweltwahrnehmung in Afrika

Neben den Berichten über die europäische und afrikanische Musikpraxis in Lambarene spielt Musik in einigen Textabschnitten Schweitzers allerdings noch eine Rolle, die sich nicht allein auf ihren Informationsgehalt reduzieren lässt. Dies liegt zum einen daran, dass Schweitzer seine romantische Naturbeziehung auf die tropische Umgebung ausweitet und deren Natur- und Tiergeräusche wie in Europa gleichwertig als Musik bezeichnet: „Die Palmen rauschen leise zu der lauten Musik, die die Grillen und Unken aufführen. Aus dem Urwald tönen häßliche und unheimliche Schreie herüber. Caramba, der treue Hund auf der Veranda, knurrt leise, um mir seine Gegenwart bemerkbar zu machen.“¹¹⁰

In diese Klangwelt nimmt Schweitzer die Laute und Geräusche der Menschen und ihrer Musik gleichwertig mit auf. Zwischen Natur-, Tier- und Menschengerauschen lässt sich kaum noch unterscheiden, wie etwa bei einer Beschreibung der Nacht in Lambarene aus dem Jahr 1935:

„Nach zehn Uhr sind die Lichter in den meisten Zimmern erloschen. Dies will nicht heißen, daß wir alle gleich den Schlaf finden. Da sind zuerst die afrikanischen Grillen und Unken, die von neun Uhr abends bis zwei Uhr morgens einen gründlichen Lärm vollführen... Sind keine Neugeborenen zu vernehmen, so trompeten die beiden Nilpferde, die vor dem Spital hausen, miteinander um die Wette. Oder einer der Geisteskranken (wenn es nicht mehrere sind) trommelt stundenlang auf den Holzwänden seiner Zelle. Oder in einem der Dörfer auf dem jenseitigen Ufer wird die ganze Nacht das Tam-Tam zum Tanze gerührt. [...] Durch die großen, nur mit Drahtgitter verschlossenen Öffnungen der Wohnungen dringt der Lärm ungedämpft herein. [...] Für all den störenden Lärm entschädigt aber die milde, würzige Nachtluft, die durch die Drahtgitter hindurch das Zimmer durchflutet, und das geheimnisvolle Rauschen der Palmen.“¹¹¹

Auf eine Art ordnet Schweitzer mit dieser Beschreibung seine Gabuner „Naturkinder“¹¹² den Geräuschen der Natur zu. Dies muss allerdings aufgrund seiner bereits beschriebenen mystischen Erfahrung in der Natur keineswegs bedeuten, dass er sie damit abwertet. Murray Schafer, der sich bei der Beschreibung der Welt als Klanguniversum aus vielen literarischen Quellen bedient, die er teilweise sehr freizügig zu seinen Gunsten interpretiert, hätte seine Freude an Schweitzers Schriften gehabt. Die Art, wie hier mit Grillen, Unken und Palmenrauschen die Grundtöne („keynote sounds“) der Landschaft beschrieben werden, über denen sich die trompetenden Nilpferde und schreienden Neugeborenen als geographische Klangmarkierungen („sound marks“) erheben und schließlich die Trommelklänge als Signale benannt werden, kommt Schafers Konzept einer Klanglandschaftsdarstellung literarisch um 40 Jahre zuvor.

Zuletzt ist für Schweitzer sein Leben auch in Lambarene durchdrungen von musikalischen Wahrnehmungen, denen er in Metaphern Ausdruck verleiht. So vergleicht er bereits ein Jahrzehnt zuvor die täglichen Rodungsarbeiten für einen Krankenhausneubau metaphorisch mit einer europäischen Symphonie:

„Ein Tag da oben verläuft wie eine Symphonie. Lento: Verdrossen empfangen die Leute die Äxte und Buschmesser, die ich ihnen beim Landen austeile. Im Schneckentempo geht es an die Stelle, wo Gebüsch und Bäume niedergelegt werden sollen. Endlich steht jeder an seinem Platze. Behutsam werden die ersten Striche getan. – Moderato: Äxte und Buschmesser laufen in überaus mäßigem Takte. Vergewissert versucht der Dirigent das Tempo zu beschleunigen. Die Mittagspause macht dem langweiligen

110 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 125.

111 Schweitzer, *Briefe aus dem Lambaréné Spital*, S. 166f.

112 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 95.

Stück ein Ende. – Adagio: Mit Mühe habe ich die Leute wieder auf die Arbeitsstelle im dumpfen Walde gebracht. Kein Lüftchen regt sich. Von Zeit zu Zeit hört man einen Axtstreich. – Scherzo: Einige Späße, zu denen ich mich in der Verzweiflung aufraffe, gelingen mir. Die Stimmung belebt sich. Lustige Worte fliegen hin und her. Einige Leute fangen an zu singen. Es wird auch schon etwas kühler. Ein Lüftchen stiehlt sich vom Fluß herauf in das Dickicht. – Finale: Die Lustigkeit hat alle erfaßt. Dem bösen Wald, um dessentwillen sie hier stehen müssen, statt ruhig im Spital sitzen zu dürfen, soll es übel gehen. Wilde Verwünschungen werden gegen ihn laut. Johlend und kreischend geht man ihm zu Leibe. Äxte und Buschmesser hämmern um die Wette. Jetzt aber darf kein Vogel auffliegen, kein Eichhörnchen darf sich zeigen, keine Frage darf gestellt werden, kein Befehl darf ergehen. Bei der geringsten Ablenkung wäre der Zauber aus. Die Äxte und Buschmesser kämen zur Ruhe, und die Leute würden sich über das Geschehene oder Gehörte bereden und wären nicht mehr in Gang zu bringen. Zum Glück kommt keine Ablenkung. Das Toben geht weiter. Wenn dieses Finale nur eine gute halbe Stunde anhält, war der Tag nicht verloren. Und es hält an, bis ich „Amani! Amani!“ (Genug! Genug!) rufe und der Arbeit für heute ein Ende setze.“¹¹³

Hier beschreibt Schweitzer sich als Dirigenten eines Arbeiterorchesters, in dem die Instrumentalisten mit ihren Geräten durch Striche, Hämmern und Toben Musik machen. An ihren Körperbewegungen ist das Tempo der Sätze abzulesen, an der Art des Geräteeinsatzes die Dynamik des Stückes. Der Dirigent besitzt dabei nur eine eingeschränkte Autorität über seine Musiker. Lediglich über humorvolles Sprechen gelingt es ihm, seine Musiker vom Lachen über das Singen zum stimmungsvollen Arbeiten zu bringen. Einen fast gleichwertigen Einfluss auf die Menschen hat dabei die Natur, die sich hemmend oder förderlich auf das musikalische Arbeiten und Singen auswirkt. Nebenbei beschreibt Schweitzer damit die vorrangige Bedeutung des Rhythmus in der Gabuner Musik, die zentrale Call-and-Response-Gesangsform sowie die sich langsam ins Ekstatische steigende Dynamik gemeinschaftlicher Musikaufführungen.

Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Art von Beschreibungen um literarische Verarbeitungen von Erlebnissen. Schweitzer beschäftigte sich weder intensiv mit den Sprachen der Volksgruppen, mit denen er es in Lambarene zu tun hatte, noch ausführlicher mit deren kulturellen Praktiken. Dennoch stechen solche Beschreibungen in seinen Briefen deutlich aus den ansonsten sehr nüchternen Berichten über den klinischen Alltag hervor. Es ist bei dem sehr sprachgewandten und vielschreibenden Schweitzer schwer vorstellbar, dass er musikalische Metaphern ohne Grund verwendet. Besonders verblüffend ist, dass er mit diesen Beschreibungen eine Analyse der Musik als sozialer Praxis vorwegnimmt, die in der Musikethnologie erst Jahrzehnte später einsetzte. Anthony Seeger arbeitet ebenfalls mit der Metapher des Orchesters, um die Bedeutung von Musik bei den Suyá ganzheitlich beschreiben zu können. Auf diese Weise kann er von dem Dorf als Konzerthalle, den musikalischen Aufführungen im Jahreszyklus als Konzertreihe und der Dorfgemeinschaft als Orchester sprechen.¹¹⁴ Selbstverständlich benutzt Seeger diese Metaphern, um damit weitere Themen wie Identität, Wahrnehmung von Zeit und Strukturierung von Raum zu analysieren. Schweitzer schreibt dennoch mit seiner Metapher aus der europäischen Musikkultur der afrikanischen tönenden Lebenswelt in seiner Wahrnehmung einen hohen Stellenwert zu und weist damit einer anthropologischen Musikanalyse afrikanischer Kulturen zu einem Zeitpunkt einen Weg, als seine deutschen und französischen Kontaktpersonen noch gar nicht auf den Gedanken einer solchen Forschung kamen.

113 Schweitzer, *Briefe aus Lambarene*, S. 139f.

114 Seeger, *Why Suyá Sing*, S. 65.

Albert Schweitzers wegweisende musikalische Wahrnehmung

Albert Schweitzer hat in seinem Leben viele berufliche Tätigkeiten auf sehr hohem Niveau ausgeübt, aber er wurde trotz seiner musikalischen Bildung in Lambarene nicht zu einem Musikethnologen. Aus seinen Werken erfahren wir wenig Konkretes über die Musik der Volksgruppen, unter denen er jahrzehntelang gelebt hat. Die genauere Erforschung der Musik der Volksgruppen der Fang und Galoa (Pahuin) blieb anderen überlassen.¹¹⁵ Der Musiker Schweitzer hat allerdings neben seinen eigenen Orgelübungen in Lambarene die musikalische Umgebung sehr genau wahrgenommen. Dabei ist weniger von Bedeutung, dass er Teilen der Musik positiv gegenüberstand, wie den Rudergesängen, und andere Teile ablehnend betrachtete, wie die Trommelmusik. Vielmehr sind die Musikkonzepte von Bedeutung, die er für das Gehörte entwickelte. Schweitzer sieht die einheimische Musik unlösbar verbunden mit ihrer sozialen Funktion. Durch eine ganzheitliche Betrachtung der Klanglandschaft in seiner Umgebung und durch musikalische Metaphern gelingt es ihm, dieser Erkenntnis Ausdruck zu verleihen. Seine vielfältigen Vorstellungen von dem, was alles Musik sein kann, ob nun Geräusche der Natur, der Tierwelt, der Menschen oder eine unhörbare Sphärenharmonie, und seine Überzeugung innerer Musikerfahrungen helfen ihm dabei, eine fremde Musikkultur zu verstehen. In dieser Vorahnung einer anthropologischen Interpretation von Musik liegt das Besondere seiner Texte. Sie ist ein Zeichen dafür, dass eine hohe europäische Ausbildung im musikalischen Bereich keineswegs zu einer genaueren Analyse der klingenden Musik fremder Kulturen führen muss, dafür aber zu einem besseren Verständnis ihrer Bedeutungen.

115 Siehe z. B. Jacques Binet, *Sociétés de danse chez les Fang du Gabon*, Paris 1972; Pierre Sallée, *Deux études sur la musique du Gabon*, Paris 1978; Åke Norborg, *A Handbook of Musical and Other Sound-producing Instruments from Equatorial Guinea and Gabon*, Stockholm 1989.

Susanne Cox (Bonn)

Beethovens Volksliedbearbeitungen WoO 158 – Einblicke in den Kompositionsprozess

Beethovens Bearbeitungen kontinentaleuropäischer Volkslieder (WoO 158) verdanken ihre Entstehung einem Auftrag von George Thomson aus Edinburgh. Dieser war ein Liebhaber schottischer und britischer Nationallieder, der zwischen 1793 und 1841 Sammelbände mit Bearbeitungen schottischer, irischer und walisischer Lieder verschiedener Komponisten, wie Ignaz Pleyel, Johann Nepomuk Hummel oder Joseph Haydn, veröffentlichte. Ab 1809 bearbeitete auch Beethoven britische Melodien, die Thomson ihm zusandte.

Anfang 1816 plante Thomson schließlich, eine Sammlung kontinentaleuropäischer Volksliedbearbeitungen zu publizieren und beauftragte Beethoven mit den Arrangements: „Je veux beaucoup obtenir quelques échantillons de la musique vocale des différentes nations de l'Europe, – de l'Allemagne de la Pologne de la Russie du Tyrol de la Venise – et de l'Espagne c'est à dire, deux ou trois Airs de chacun de ces pays.“¹ Die nunmehr von Beethoven selbst zur Bearbeitung ausgewählten Volksliedmelodien sollten musikalisch typische Vertreter ihres jeweiligen Herkunftslandes sein und Beethoven sollte sie in der Art der britischen Liedbearbeitungen mit einem Vor- und Nachspiel sowie einer Klaviertrio-Begleitung versehen. Thomson war zudem wichtig, „que ces Airs fussent d'un Style agréable et assez réguliers pour être unis à la poésie“, denn er beabsichtigte den Liedern englische Singtexte zu unterlegen. Deshalb bat er Beethoven auch um kurze Erläuterungen zur Herkunft der Lieder und zum Inhalt der Liedtexte.² Er gab die Liedbearbeitungen letztendlich aber nicht heraus, weil sich seine zuvor veröffentlichten Volksliedsammlungen nicht gut verkaufen ließen.

Thomson erwartete von Beethoven kompositorisch einfache Sätze. Schon bei den britischen Liedern hatte er den Komponisten mit Rücksicht auf den Publikumsgeschmack mehrmals um Veränderung bzw. Vereinfachung seiner Bearbeitungen gebeten.³ Dabei hatte er mitunter klare Vorstellungen, was geändert werden musste: Beispielsweise sollte die Melodie häufiger in der rechten Hand des Klaviers liegen und möglichst auch in den Vor- und Nachspielen aufgegriffen werden. Beethoven ging auf Thomsons Wünsche ein, weshalb es für manche der britischen Bearbeitungen zwei Fassungen gibt.⁴

Thomson bat Beethoven auch darum, bei der Auswahl der kontinentalen Lieder auf einen moderaten melodischen Ambitus (zwischen *c'* und *e'*) zu achten.⁵ Auf der Basis dieser Vorgaben wählte Beethoven seine Bearbeitungsvorlagen aus.⁶ Dabei bediente er sich

1 *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 3, München 1996, S. 203f. (Brief vom 1. Januar 1816).

2 Vgl. hierzu ebd.

3 Vgl. Petra Weber-Bockholdt, *Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder*, München 1994, S. 46. Auch im Brief vom 8. Juli 1816 bat Thomson um Einfachheit der Bearbeitungen: „Faites, je vou[s] supplie, tous les Ritornelles et accompagnemens simples et aisés à exécuter; car autrement il me serait en vain de les publier.“, *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel*, Bd. 3, S. 270.

4 Vgl. hierzu Weber-Bockholdt, *Beethovens Bearbeitungen*, Kapitel II. *Lieder in verschiedenen Fassungen*.

5 Vgl. *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel*, Bd. 3, S. 204.

6 Die Melodievorlagen für WoO 158 Nr. 16, 24 und 25 erhielt er allerdings in Briefen von Thomson.

verschiedener Quellen, wie Volksliedsammlungen z. B. aus Russland⁷ oder Liedveröffentlichungen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*AmZ*).⁸ Auch dienten ihm mehrfach Singpielarien als Vorlagen.⁹

Beethovens Arbeitsweise

Dies waren die Rahmenbedingungen. Wie ging Beethoven nun vor, nachdem er sich für eine Bearbeitungsvorlage entschieden hatte? Wie sahen seine Arbeitsstrategien aus? Zur Beantwortung dieser Frage ist eine Vorüberlegung angebracht: Bei einer Liedbearbeitung handelt es sich um einen Sonderfall des Komponierens, da eine fremde, nicht vom Komponisten selbst erdachte Melodie den Ausgangspunkt der Komposition bildet. Am Beginn steht eine Vorlage, an die Beethoven anknüpft. Aus diesem Grund bediente er sich bei den Liedbearbeitungen anderer Arbeitsmethoden als beispielsweise bei der Komposition eines Liedes.

Zunächst ist festzustellen, dass sich Beethoven in seinen Bearbeitungen unterschiedlich eng an die jeweilige Vorlage anlehnte. Manchmal übernahm er den Verlauf der Singstimme und der Klavierbegleitung der Vorlage fast vollständig und mit nur minimalen Veränderungen in seine Bearbeitung. Bei anderen Liedern behielt er zwar den Großteil des musikalischen Satzes der Vorlage bei, veränderte diesen aber in größerem Umfang als im erstgenannten Fall. Meistens entnahm Beethoven seiner Vorlage jedoch nur die Liedmelodie und den Singtext. Anhand der autographen Partituren ist erkennbar, dass Beethoven sich verschiedener Arbeitsmethoden bediente, je nachdem, wie groß der Anteil des musikalischen Materials war, das er von seiner Vorlage übernahm. Die Liedbearbeitung, die Beethoven als Lohnarbeit verstand, sollte zudem möglichst arbeitsökonomisch verlaufen: Wie wir später sehen werden, versuchte er bei der Komposition dieser auf Thomsons Wunsch hin betont einfach gehaltenen Bearbeitungen, Zeit und Notenpapier zu sparen.

Beethovens Arbeitsweise ist aber nicht ohne Weiteres aus den Quellen zu erkennen, sondern muss erst anhand verschiedener, in den Werkniederschriften vorhandener Indizien rekonstruiert werden. Um diese Indizien verstehen und interpretieren zu können, ist in vielen Fällen die Kenntnis der Bearbeitungsvorlagen nötig, die zu den in den Werkstattmanuskripten vorhandenen Spuren des Arbeitsprozesses in Beziehung gesetzt werden müssen.

Die in Beethovens Manuskripten vorhandenen Indizien, die Aufschluss über Schreibprozesse geben, können als „Metatexte“ bezeichnet werden. Der in der noch jungen Disziplin der genetischen Textkritik etablierte Begriff des Metatextes ist für die nachfolgenden Überlegungen von Bedeutung und soll deshalb kurz erläutert werden.¹⁰ In Werkstatthand-

7 Bearbeitungsvorlagen für WoO 158 Nr. 13–15 aus: Ivan Prač und Nikolaj Aleksandrovič L'vov, *Sobranie narodnych russkich pesen s ich golosami*, St. Petersburg 1790.

8 Vorlage für WoO 158 Nr. 1 aus: *AmZ* 18, Nr. 36 vom 4. September 1816, Beilage 7, Nr. 46; für WoO 158 Nr. 11 aus: *AmZ* 1, Nr. 26 vom 27. März 1799, Beilage 11, Nr. 3; für WoO 158 Nr. 12 aus: *AmZ* 10, Nr. 28 vom 6. April 1808, Sp. 447f.

9 WoO 158 Nr. 2 und 3 aus dem Singspiel *Das neue Sonntagkind* von Wenzel Müller; WoO 158 Nr. 5 aus dem Singspiel *Der Körbelflechter an der Zauberquelle* von Friedrich Satzenhoven; WoO 158 Nr. 7 aus dem *Tyroler Wastel* von Jakob Haibel. Zu weiteren Angaben über Beethovens Bearbeitungsvorlagen siehe den von der Verfasserin herausgegebenen Band *Lieder verschiedener Völker*, Abteilung XI, Bd. 3 der *Neuen Beethoven-Gesamtausgabe*, München 2016.

10 Dabei fließt die Arbeit des Grundlagenforschungsprojekts „Beethovens Werkstatt – Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ ein, das von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz gefördert wird. Siehe auch das auf der Website des Projekts veröffentlichte Glossar mit textgenetischen Begriffen: <<http://beethovens-werkstatt.de/philologisches-glossar/>>, 13.10.2017.

schriften befindet sich neben dem gültigen Notentext und neben ungültigen, im Kompositionsprozess verworfenen Abschnitten eine weitere Art von Texten – die sogenannten Metatexte. Mit dem Ziel, den gültigen Notentext z. B. für einen Kopisten oder Notenstecher klar von den verworfenen Textteilen unterscheidbar zu machen, bedienen sich Komponisten verschiedener skripturaler Maßnahmen, wie Verweiszeichen, Streichungen oder Verbalanmerkungen. Solche absichtlich vom Komponisten geschriebenen und an einen Adressaten gerichteten „expliziten Metatexte“ geben Anhaltspunkte, um nachzuvollziehen, welche Teile des Notentextes früher und welche zu einem späteren Zeitpunkt niedergeschrieben wurden. Dadurch können die einzelnen Textteile in eine chronologische Reihenfolge gebracht und der Schreibprozess rekonstruiert werden.

Weitere aufschlussreiche Indizien für das Verstehen des Kompositionsprozesses liefern zudem die „impliziten Metatexte“, die allerdings keine kommunikative Funktion haben, sondern unabsichtlich entstehen, während der Komponist schreibt. Dazu zählt beispielsweise der zufällige Wechsel der Tintensorten, wodurch im Manuskript unterschiedliche Tintenfarben erkennbar sind, die mitunter verschiedenen Arbeitsgängen zugeordnet werden können. Aber auch Verschiebungen im Notenuntersatz oder die Auslagerung von Textteilen auf Einlegeblätter, wie auch generell Notierungen außerhalb des kontinuierlichen Textflusses, können als implizite Metatexte Aufschluss über den Schreibprozess geben.¹¹

Das gerade Beschriebene soll nun auf ein konkretes Beispiel angewendet werden. Dazu wird das Autograph von Beethovens ungarischem Lied *Édes, kinos emlékezet* WoO 158 Nr. 22 herangezogen (vgl. Abbildung 1).

Die erste Seite der autographen Partitur zeigt die ersten 15 Takte des insgesamt 20 Takte umfassenden Liedes. T. 1–4 enthalten das Vorspiel von Violine, Cello und Klavier. Daran anschließend finden sich die Streicherstimmen von T. 5–14, die nach den gestrichenen Takten in der dritten Akkolade fortgeführt werden. Die Singstimme und der Klavierpart sind für diese Takte nicht notiert.¹² Der letzte Takt auf der Seite (T. 15) enthält wieder alle Stimmen (von oben nach unten: Klavier, Violine und Cello) und auch die letzten fünf Takte des Liedes¹³ sind in den Stimmen vollständig.

Das Fehlen von Singstimme und Klavier in T. 5–14 ist bemerkenswert, da es sich beim Gesang um die Leitstimme handelt, die den Ausgangspunkt bei der Liedbearbeitung bildet. Allerdings befinden sich auf der Seite mehrere explizite Metatexte, die zur Klärung beitragen können. Beethoven setzte nach T. 4, wo der Klavierpart endet und nur noch die Streicher vorhanden sind, ein Verweiszeichen „Vi= cembalo“, dessen zugehöriges „=de“ sich nicht in diesem Arbeitsmanuskript befindet. Weitere Verweiszeichen – durchkreuzte Kreise, deren Pendants ebenfalls in der Quelle fehlen – findet man vor T. 15, der wieder in allen Stimmen

11 Vgl. hierzu Bernhard R. Appel, „Textkategorien in kompositorischen Werkstatt dokumenten“, in: *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Kristina Richts und Peter Stadler, München 2016, S. 49–57, wo die in Arbeitsmanuskripten vorhandenen Textkategorien ausführlich dargestellt und zahlreiche Beispiele für explizite und implizite Metatexte gegeben werden.

12 Aufgrund der scheinbaren Unvollständigkeit bezeichnete Willy Hess diese Quelle als Entwurf (*Beethoven. Supplemente zur Gesamtausgabe*, Bd. XIV: *Volksliederbearbeitungen. Nachträge und Berichtigungen*, hrsg. von Willy Hess, Wiesbaden 1971, S. XIII f.). Daraus könnte man schließen, es habe eine weitere, nicht überlieferte autographe Handschrift gegeben, von der die Abschrift hergestellt wurde.

13 Das Lied-Ende ist Teil einer Handschrift, die heute in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird (D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 III, fol. 11r).

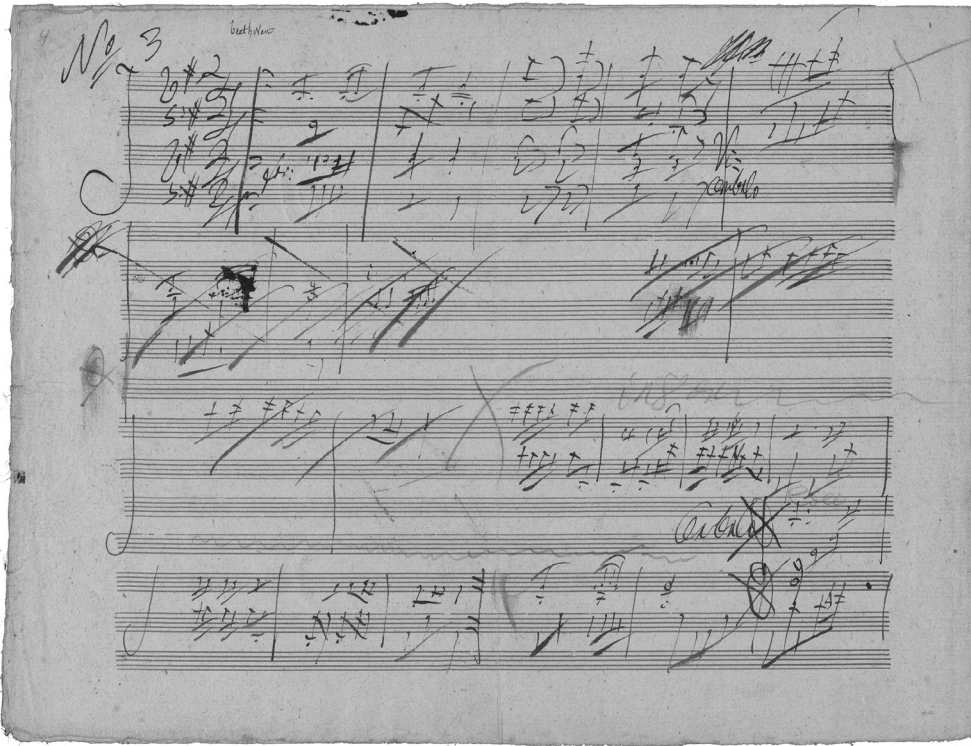


Abbildung 1: Erste Seite der Werkniederschrift von WoO 158 Nr. 22, D-BNba, BH 118, S. 4

vollständig notiert ist. Eine mögliche Interpretation dieser fehlenden korrespondierenden Verweiszeichen wäre, dass Beethoven die im Autograph in T. 5–14 nicht notierten Stimmen an anderer Stelle niedergeschrieben hat. Ein entsprechendes Manuskript ist jedoch nicht überliefert.

Eine Abschrift,¹⁴ die vom Autograph hergestellt wurde, enthält hingegen die dort fehlenden Teile. Aber wovon schrieb der Kopist diese ab? Die Frage lässt sich mithilfe von Beethovens Bearbeitungsvorlage beantworten. Beethoven fand das ungarische Lied in einer Musikbeilage der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Jahrgang 18, Nr. 11 vom 13. März 1816, Beilage II, Nr. 2).¹⁵ Dort hat das Lied eine bloße Klavierbegleitung, kein Vorspiel und nur ein zwei Takte umfassendes Nachspiel. Bei seiner Bearbeitung hielt sich Beethoven allerdings nicht nur sehr eng an diese Vorlage, sondern er übernahm den Notentext der Singstimme und des Klavierparts unverändert in seine Komposition. Das zeigt der Notentext der Abschrift, der in Singstimme und Klavier mit dem der *AmZ* bis in kleinste Details übereinstimmt.¹⁶ Aufgrund dieser Übereinstimmungen kann man annehmen, dass der Kopist die

14 D-DS, Mus. ms. 976, S. 112f. Beethoven überprüfte diese Abschrift und schickte sie als Stichvorlage an George Thomson.

15 Vgl. Kurt Dorfmueller, „Beethovens ‚Volksliederjagd‘“, in: *Festschrift Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhold Schmid, Tutzing 1993, S. 107–125, hier S. 116.

16 Beispielsweise ist in T. 6 der Abschrift beim Akkord in der linken Hand das *d* nach unten und das *fis* nach oben gehalten. Diese getrennte Halsung befindet sich auch in der *AmZ*. Hinzu kommt ein

in der autographen Partitur fehlenden Stimmen direkt von der *AmZ* abgeschrieben hat. Die Gegenstücke der Verweiszeichen aus dem Autograph könnten sich in Beethovens Exemplar der *AmZ* befunden haben. Im Autograph fehlen somit in T. 5–14 Singstimme und Klavier, weil Beethoven aus arbeitsökonomischen Gründen nur die Teile notiert hat, die er zu seiner Vorlage hinzufügte: d. h. das Vorspiel (T. 1–4), die Streicherstimmen und das Nachspiel im Anschluss an die zwei schon in der *AmZ* vorhandenen Nachspieltakte (T. 15–20).

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass man die in der autographen Partitur vorhandenen Metatexte (die Verweiszeichen und die fehlenden Stimmen) mit der Vorlage und der Abschrift in Beziehung setzen muss, um ein vollständiges Bild von Beethovens Arbeitsweise zu erhalten. Davon abgesehen zeigt sich, dass der Kopist die Abschrift nicht, wie man es erwarten würde, anhand eines einzigen Manuskripts (der Werkniederschrift) herstellen konnte, sondern verschiedene Vorlagen miteinander kombinieren musste. Dies gilt auch für die meisten anderen Lieder der Werkgruppe WoO 158: Der Kopist benötigte für die Abschrift fast immer mehrere Vorlagen, weil Beethoven die Singtexte in seinen Autographen nicht notierte. Diese musste der Kopist immer direkt von der Bearbeitungsvorlage abschreiben.

Die am Beispiel des ungarischen Liedes vorgestellte Arbeitsweise Beethovens ist noch bei drei anderen Liedern der Werkgruppe nachweisbar. Immer, wenn Beethoven den Notentext der Vorlage fast vollständig und unverändert in seine Bearbeitung aufnahm, schrieb er nur die Teile in der autographen Partitur nieder, die er gegenüber der Vorlage veränderte oder hinzufügte. Deshalb enthalten die Werkniederschriften zu den Liedern WoO 158 Nr. 5, 6 und 8 zum Großteil nur die Streicherstimmen. Bei diesen Liedern ist die Überlieferung entgegen der bisherigen Meinung¹⁷ vollständig und es handelt sich bei den Manuskripten nicht um Entwürfe, Skizzen oder frühe Niederschriften, sondern um autographe Partituren, die in Kombination mit den Bearbeitungsvorlagen die Grundlage der Abschriften bildeten.

Eine solche Arbeitsweise ist jedoch auch fehleranfällig, was ein Beispiel aus der überprüften Abschrift des Liedes *Ih mag di nit nehma* WoO 158 Nr. 8 verdeutlicht.¹⁸ In dieser Abschrift lauten T. 7–9 wie folgt:

einzigem Melismenbogen in der Singstimme, der in beiden Quellen gleich positioniert ist. Außerdem wurde der Singtext in der *AmZ* an zwei Stellen mit Fußnoten versehen. Der Kopist schrieb zwar die Fußnotenzeichen ab, notierte die Fußnotentexte jedoch nicht.

17 „Beethovens autographe Niederschriften sind nicht vollständig überliefert; [...]“, *Beethoven Werke. Gesamtausgabe*, Abteilung XI, Bd. 1: *Schottische und walisische Lieder, Kritischer Bericht* von Petra Weber-Bockholdt, München 1999, S. 37.

18 D-DS, Mus. ms. 976, S. 114–122.

Abbildung 2: WoO 158 Nr. 8, T. 7–9, Transkription der überprüften Abschrift: D-DS, Mus. ms. 976, S. 115

In T. 8 befindet sich ein Fehler, da ein C-Dur-Septakkord im Klavier gleichzeitig mit einem gebrochenen F-Dur-Akkord im Cello erklingt. Im Klavier wird der schon im vorherigen Takt vorhandene Dominantseptakkord fortgeführt, während sich das Cello bereits in der Tonika befindet. Der Fehler kam wohl durch Beethovens Arbeitsweise zustande. Der Komponist arbeitete hier ähnlich wie beim ungarischen Lied. Da er den Notentext der Vorlage¹⁹ (Singstimme mit Klavierbegleitung) komplett in seiner Bearbeitung verwenden wollte, schrieb er im Autograph nur die Streicherstimmen nieder. Der Kopist stellte die Abschrift somit wiederum anhand von Autograph und Vorlage her. Weil Beethoven die Streicherstimmen und die Klavierbegleitung nie selbst zusammenführte, kam es zu dem Fehler in T. 8, der erst in der Kopistenabschrift auftaucht. Beethoven übersah ihn jedoch bei der Überprüfung der Abschrift.

Neben der gerade beschriebenen Vorgehensweise Beethovens bei der Liedbearbeitung sind noch zwei weitere Arbeitsweisen durch die Quellen zu belegen. Die erste kann anhand der autographen Partitur des Liedes *Wegen meiner bleib d'Fräula*²⁰ WoO 158 Nr. 3 rekonstruiert werden. In diesem Manuskript sind die Streicherstimmen mit einer dunkleren Tinte geschrieben als die Stimmen von Gesang und Klavier (siehe Abb. 3). Die durch den zufälligen Wechsel der Tintensorte entstandenen Farbunterschiede stellen einen impliziten Metatext dar und deuten darauf hin, dass Beethoven die Streicher einerseits sowie Gesang und Klavier andererseits in zwei getrennten Arbeitsgängen notierte. Die Schlüsselangaben, Generalvorzeichen und die Taktart am Liedanfang sowie die Taktstriche wurden mit der helleren Tinte geschrieben, die Beethoven für Gesang und Klavier benutzte. Deshalb ist es unzweifelhaft, dass er als erstes die Singstimme und den Klavierpart notierte und danach mit dunklerer Tinte die Streicher hinzufügte. Für diese Schreibreihenfolge spricht zudem, dass nachträgliche Änderungen in der Singstimme und im Klavier, die als Reaktion auf den Verlauf der Streicher entstanden, mit der dunkleren Tinte ausgeführt wurden.

19 Beethovens Vorlage ist die Nr. 1 des Druckes „Zwey beliebte Tyroler Lieder für das Pianoforte von F. Satzenhoven“, in: *Musikalisches Wochenblatt* 3, Heft 32, S. 254 (Wien, Cappi, Plattennummer 1425).

20 D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 11, fol. 103v–104v, 101r.

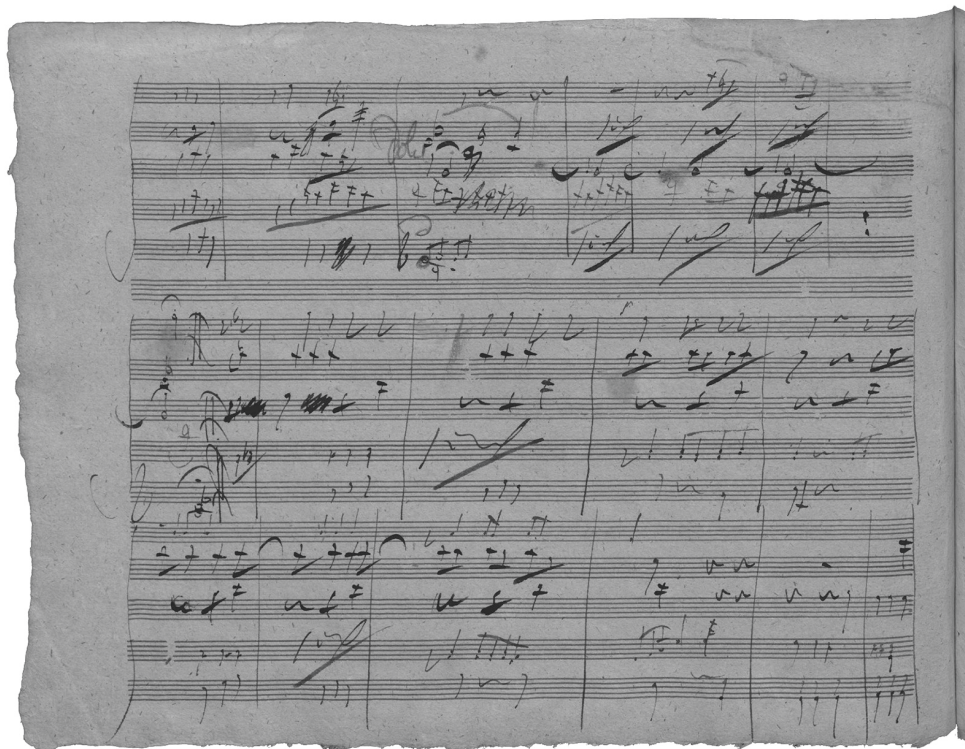


Abbildung 3: Dritte Seite der Werkniederschrift von WoO 158 Nr. 3, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 11, fol. 104v,²¹ Partituranordnung: Singstimme, Violine, Cello, Klavier

Mithilfe von Beethovens Bearbeitungsvorlage kann die anhand der autographen Partitur rekonstruierte Vorgehensweise bestätigt werden. Bei der Vorlage handelt es sich um einen Klavierauszug der Arie *Wegen meiner bleib d'Fräula* aus dem Singspiel *Das neue Sonntagskind* von Wenzel Müller.²² Beethoven hat sich in seiner Bearbeitung sehr eng an diese Vorlage angelehnt. Er nahm die Singstimme, das Vor- und Nachspiel und die Klavierbegleitung zum Großteil in seine Komposition auf. Allerdings änderte er die Klavierbegleitung in T. 19–26 in größerem Umfang und ließ Wiederholungen in den Strophen und im Refrain weg. Außerdem versetzte er die Singstimme, die in der Vorlage im Bassschlüssel steht, in den Violinschlüssel.

Beethovens Arbeitsweise stellt sich also wie folgt dar: Als erstes schrieb er den Notentext der Vorlage ab, wobei er die beschriebenen Änderungen direkt während des Schreibens vornahm. Dabei ließ er die Notensysteme der Streicher frei und fügte später die Streicherstimmen mit der dunkleren Tinte hinzu. Beim Abschreiben von Singstimme und Klavier von

21 Die farbige Abbildung kann unter: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN82013581X&PHYSID=PHYS_0212&DMDID=DMDLOG_0051> eingesehen werden, 13.10.2017.

22 1794 in Wien im Musikalischen Magazin in der Unternbreunerstraße Nro. 1158 ohne Plattennummer erschienen. Vgl. Dorf Müller, „Beethovens ‚Volksliederjagd‘“, S. 109f.

der Vorlage unterliefen Beethoven auch typische Kopierfehler. Ein solcher Fehler ist auf der abgebildeten Seite zu sehen. Er entstand, weil Beethoven die Singstimme gegenüber der Vorlage vom Bass- in den Violinschlüssel versetzte. In den ersten drei Takten auf dieser Seite ist die Singstimme noch richtig im Violinschlüssel notiert. Es folgt ein kurzes Zwischenspiel, in dem die Singstimme pausiert. Danach schrieb Beethoven für sieben Takte im Bassschlüssel weiter, ohne einen Schlüsselwechsel anzuzeigen. Offenbar hatte er die Transposition vergessen und die Noten genau nach der Vorlage abgeschrieben. Ab der dritten Akkolade ist die Singstimme wieder im Violinschlüssel zu lesen.

Fehler dieser Art können natürlich auch aufgrund musikalischer Einsichten als Kopierfehler erkannt werden; eindeutig als solche nachzuweisen sind sie aber erst durch einen Vergleich mit Beethovens Bearbeitungsvorlage.

Die im Folgenden beschriebene, dritte Arbeitsweise ist bei den Liedern der Werkgruppe WoO 158 am häufigsten zu finden. In den meisten Fällen übernahm Beethoven nur die Liedmelodie und komponierte eine von der Vorlage unabhängige Begleitung von Klavier und Streichern. Auch hier ermöglichen die autographen Partituren einen Einblick in Beethovens Arbeitsweise. Als Beispiel dient die erste Seite der Werkniederschrift des spanischen Liedes *Yo no quiero embarcarme* WoO 158 Nr. 11 (siehe Abbildung 4).

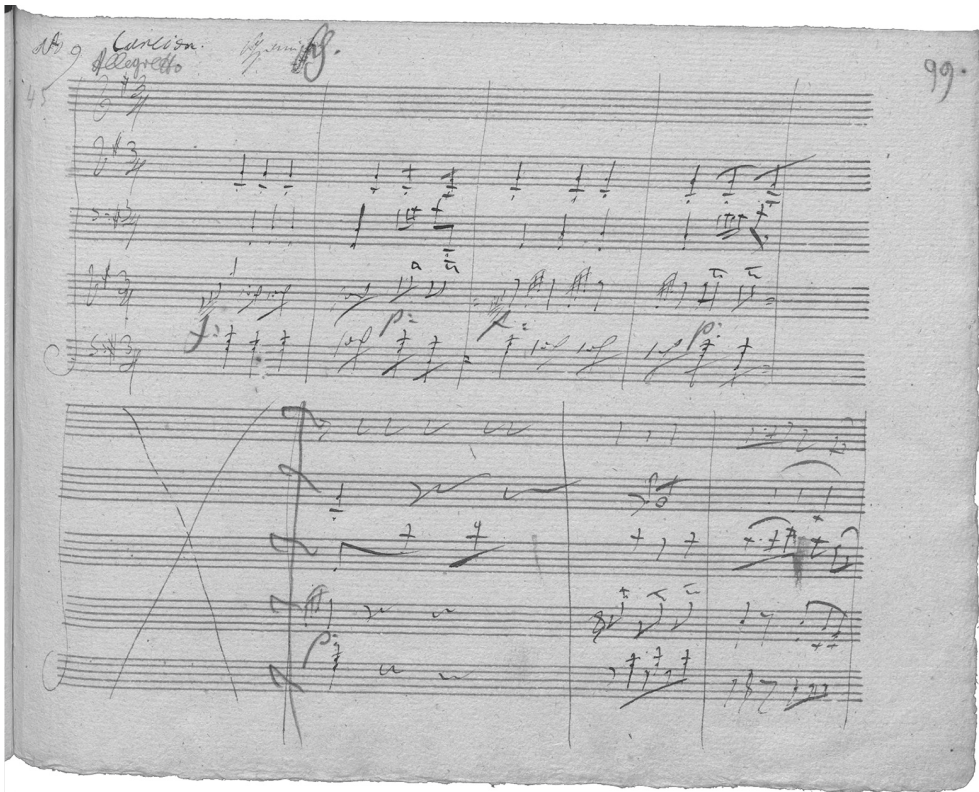


Abbildung 4: Erste Seite der Werkniederschrift von WoO 158 Nr. 11, D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 11, fol. 99r

Hier fällt sofort der in allen Stimmen leere und gestrichene Takt auf, der sich vor dem Einsatz der Singstimme am Ende des Vorspiels befindet. Dieser überzählige Takt resultiert daraus, dass Beethoven zumindest die Singstimme schon niedergeschrieben hatte, als er am Ende des Vorspiels anlangte. Daraus folgt, dass er in der Werkniederschrift offenbar am Liedbeginn Platz frei ließ und dann die Singstimme von seiner Vorlage abschrieb. In dem Freiraum am Anfang notierte er später das Vorspiel. Dieses war in diesem Fall kürzer ausgefallen, als er es zuvor eingeschätzt hatte und er hatte zu viel Platz gelassen.

Solche Lücken vor dem Einsatz der Singstimme finden sich auch in den autographen Partituren von WoO 158 Nr. 9, 15 und 20. Wenn der so entstandene Freiraum sehr groß war, nutzte Beethoven den Platz mitunter, um andere Abschnitte des Liedes dort zu notieren. In der Werkniederschrift des *Schweizer Liedes* Nr. 18²³ füllte er die Lücke, die hier fast eine ganze Akkolade umfasste, mit einem Teil des Nachspiels, um den frei gebliebenen Platz auf der Seite optimal zu nutzen und Papier zu sparen (siehe Abb. 5). Deshalb befinden sich auf der Notenseite T. 13–16 (1. Hälfte) des Liedes mit Verweiszeichen gekennzeichnet vor T. 5 (mit Auftakt).

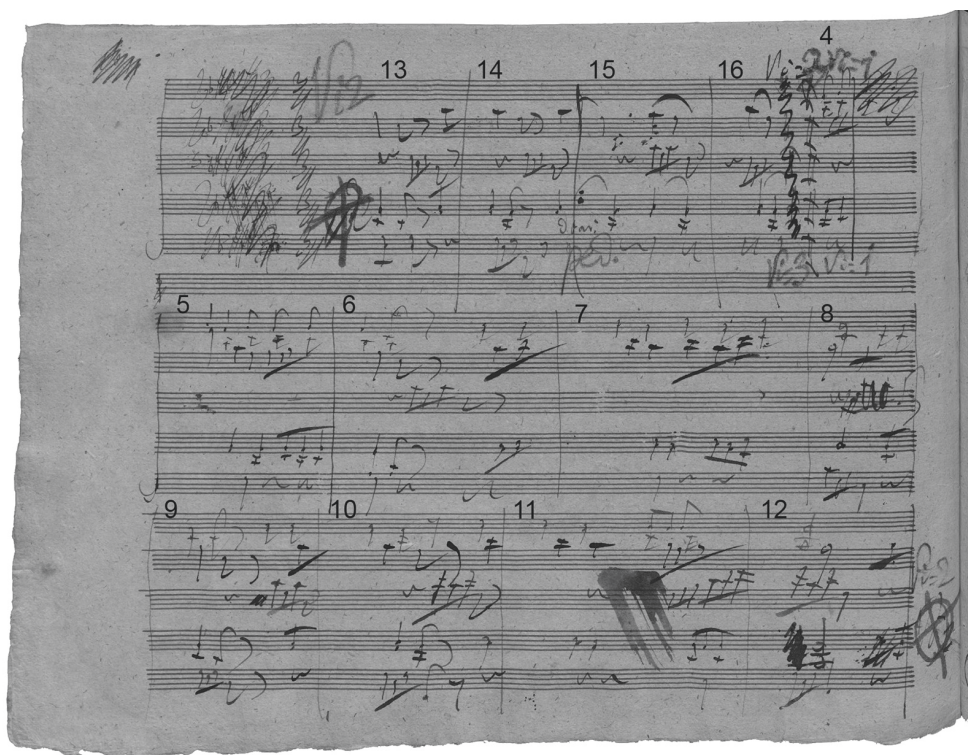


Abbildung 5: Zweite Seite der Werkniederschrift des *Schweizer Liedes* WoO 158 Nr. 18, D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 11, fol. 101v

23 D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 11, fol. 101r–v, 105r.

Exkurs: Klärung editorischer Fragen mithilfe der Erkenntnisse über Beethovens Arbeitsweise

Das Wissen über Beethovens Arbeitsmethoden kann auch für eine Edition der Lieder WoO 158 hilfreich sein, z. B. wenn editorische Entscheidungen anhand der verfügbaren Quellen (Autographe und überprüfte Abschriften) nicht eindeutig getroffen werden können. Ein Beispiel hierfür befindet sich in dem schon zuvor erwähnten *Schweizer Lied* WoO 158 Nr. 18. Dieses weist in der von Beethoven überprüften Abschrift²⁴, die als Stichvorlage für George Thomson angefertigt worden war, eine Lesart auf, die vom Autograph abweicht und deren Zustandekommen man mithilfe von Beethovens Bearbeitungsvorlage und mit den Methoden der genetischen Textkritik rekonstruieren kann, um sie für die Edition angemessen zu bewerten.

Das zweistimmige *Schweizer Lied* gehört zu den Bearbeitungen, bei denen Beethoven nur die Melodie der Singstimmen von seiner Vorlage übernahm. Er fand das Lied in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Jahrgang 13, Nr. 22 vom 29. Mai 1811, Sp. 375f.),²⁵ wo die beiden Singstimmen ohne eine Begleitung abgedruckt worden waren. Beethoven schrieb in der autographen Partitur zunächst die Singstimmen ab. Dabei veränderte er die Unterstimme in T. 4 und 5:



Abbildung 6: Singstimmenverlauf des *Schweizer Liedes* gemäß *AmZ*, T. 1 mit Auftakt



Abbildung 7: WoO 158 Nr. 18, T. 5 mit Auftakt, Singstimmenverlauf gemäß Autograph

In der *AmZ* werden die beiden Stimmen in volksliedhaften Sextparallelen geführt. Beethoven dagegen benutzte Hornquinten. Er schrieb beim Auftakt und bei der Triole in T. 5 jeweils den Ton *c'* anstelle des *b* der *AmZ* und führte die Unterstimme bei der ersten Note in T. 5 nach dem vorangegangenen Quint-Abstand der Stimmen zum *f*.

Die im Autograph und in der Abschrift unterschiedliche Lesart betrifft eben diesen ersten Ton der Unterstimme in T. 5. In der überprüften Abschrift befindet sich dort eine Viertelnote *c'*.

24 D-DS, Mus. ms. 976, S. 53–55.

25 Vgl. Dorfmueller, „Beethovens ‚Volksliederjagd‘“, S. 115.



Abbildung 8: Überprüfte Abschrift von WoO 158 Nr. 18, D-DS, Mus. ms. 976, S. 53, T. 5 mit Auftakt

Im Autograph, von dem die Abschrift hergestellt wurde, steht dagegen *f*[°]. Wie kam es zu dieser Abweichung und wie ist sie zu bewerten? Musikalisch möglich sind beide Töne. Für die Lesart des Autographs (*f*[°]) spricht die Stimmführung in Hornquinten und, dass sich in der rechten Klavierhand, die parallel zu den Singstimmen verläuft, an dieser Stelle als unterer Ton ein *f*[°] befindet. Doch es ist fraglich, ob dies als Begründung für die Entscheidung ausreicht, entgegen der überprüften Abschrift, welche die Hauptquelle der Edition darstellt, ein *f*[°] zu edieren.

Beschäftigen wir uns mit der Frage, warum in der Abschrift anders als im Autograph ein *c*[°] steht. Der Blick in Beethovens Melodievorlage aus der *AmZ* kann an dieser Stelle weiterhelfen, denn dort steht ebenfalls ein *c*[°]. Man könnte vermuten, dass der Kopist die untere Singstimme von Beethovens Bearbeitungsvorlage anstatt vom Autograph abgeschrieben hat. Auszuschließen ist dies nicht, denn der Kopist schrieb, wie bereits festgestellt, die Singtexte immer direkt von der Bearbeitungsvorlage ab, da Beethoven sie in den Autographen nicht unterlegt hatte. Möglicherweise kopierte der Schreiber bei diesem Lied aber nicht nur den Liedtext von der *AmZ*, sondern, zumindest in T. 4 und 5, auch den Verlauf der unteren Singstimme. Darauf weisen Rasuren in der Abschrift hin, die in den beiden Takten in der Unterstimme vorgenommen wurden. Die ursprüngliche Lesart ist durch die Rasuren zwar nicht mehr erkennbar, aber die Rasuren wurden genau bei den Tönen vorgenommen, die sich im Autograph und in der *AmZ* unterscheiden. Vermutlich standen in der Abschrift, bevor die Rasuren ausgeführt wurden, die Töne gemäß der *AmZ*. Der Kopist scheint den Fehler bemerkt und ihn gemäß dem Autograph korrigiert zu haben. Dabei übersah er jedoch den ersten Ton in T. 5, das *c*[°]. Da dieses *c*[°] harmonisch nicht falsch ist, übersah vermutlich auch Beethoven den Fehler des Kopisten bei der Überprüfung der Abschrift.

Für die Edition des Liedes liefert diese Rekonstruktion des Zustandekommens der Lesart – mithilfe der Deutung der expliziten Metatexte (Rasuren) in Verbindung mit dem Vergleich zur Bearbeitungsvorlage – jedoch genug Argumente, um sich gegen die Lesart *c*[°] der Hauptquelle (überprüfte Abschrift) zu entscheiden und stattdessen das *f*[°] aus dem Autograph zu edieren.

Frühe Niederschriften

Für die Edition in der Beethoven-Gesamtausgabe nur bedingt relevant, aus textgenetischer Perspektive hingegen höchst aufschlussreich ist die Betrachtung einer weiteren Quellenart, die für vier Lieder der Werkgruppe erhalten ist – die Betrachtung früher autographischer Niederschriften. Das russische Lied WoO 158 Nr. 15 und die spanischen Lieder Nr. 19–21 sind jeweils in zwei autographen Partituren überliefert.²⁶ Dabei weisen die früher entstandenen Handschriften viele Überarbeitungsspuren auf, während die späteren den Charakter von Reinschriften haben. Die frühen Niederschriften²⁷ sind zum Teil unvollständig überliefert, da Anton Schindler einzelne Blätter abgetrennt und als Erinnerungsstücke weitergegeben hat. Deshalb fehlen bei Nr. 15, 19 und 21 das Lied-Ende bzw. der -beginn. Dennoch ermöglichen die Quellen weiteren Einblick in Beethovens Arbeitsweise. Dabei stellt sich die Frage nach dem Textstatus dieser Handschriften: Einerseits wäre denkbar, dass Beethoven mit den Niederschriften ursprünglich Vorlagen für eine Abschrift herstellen wollte. Im Verlauf der Arbeit wurden die Manuskripte durch verschiedene Änderungen immer unübersichtlicher, weshalb er schließlich entschied, das Ganze für den Kopisten noch einmal sauber abzuschreiben. Die als Reinschriften begonnenen Manuskripte wären somit im Arbeitsverlauf wieder in ein Entwurfsstadium übergegangen. Andererseits könnte es sich bei den Quellen aber auch um reine Entwurfshandschriften handeln, die Beethoven von Beginn an als solche angelegt hat.

Für die folgende Betrachtung wird die frühe Niederschrift des Liedes WoO 158 Nr. 20²⁸ aus dem erhaltenen Quellenmaterial exemplarisch herausgegriffen, weil nur dieses Manuskript vollständig überliefert ist. Die Handschrift weist typische Merkmale Beethoven'scher Skizzen auf: Der Schreibduktus ist flüchtig und man findet zahlreiche Überarbeitungsspuren, da Beethoven viele Änderungen mit Tinte und Bleistift vorgenommen hat. Zudem fehlen die Notenschlüssel sowie Angaben zu Ton- und Taktart am Liedbeginn und auch im weiteren Verlauf des Stückes sind Schlüsselwechsel, Vorzeichen und Pausen nicht vollständig gesetzt. Beethoven verwendete über lange Strecken Abkürzungen, wenn die Streicher parallel zum Gesang verlaufen, und die Partitur ist in den Schlusstakten des Liedes nicht vollständig ausgeführt.²⁹ Diese Eigenschaften weisen darauf hin, dass Beethoven das Manuskript nur für seinen eigenen Gebrauch angelegt hat. Dass er sich auch am Liedbeginn nicht um eine leserliche Handschrift bemühte und weder Schlüssel noch Ton- und Taktartangabe notierte, spricht ebenfalls für ein nur für seine Augen bestimmtes Manuskript. Bei autographen Partituren, die ursprünglich an einen fremden Leser (Kopist, Stecher, etc.) adressiert waren und später in ein Entwurfsstadium zurückfielen, sind diese Angaben in der Regel zu finden. Die

26 Es handelt sich hier um Lieder, bei denen Beethoven wahrscheinlich nur die Liedmelodie (und den Singtext) von der Vorlage übernahm. Die Melodie zu WoO 158 Nr. 15 entnahm Beethoven der Sammlung russischer Volkslieder von Prač und L'vov; die Vorlagen zu Nr. 19–21 sind unbekannt.

27 WoO 158 Nr. 15: J-Tn, Signatur unbekannt; Nr. 19 und 20: D-BNba, BH 79; Nr. 21: D-BNba, NE 21, verso-Seite eines zugehörigen Blattes abgebildet im Auktionskatalog Sotheby's, New York (27. Juni 1989, Los 101).

28 D-BNba, BH 79, fol. 1v–2v. Das Digitalisat kann unter <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15119&template=dokseite_digitales_archiv_de&_eid=1502&_ug=Volksliedbearbeitungen&_werkid=327&_dokid=wm97&_opus=Woo%20158&_mid=Werke&suchparameter=&sucheinstieg=&seite=1-4> eingesehen werden, 13.10.2017.

29 In den letzten fünf Takten fehlen die Streicherstimmen.

später entstandene Werkniederschrift von WoO 158 Nr. 20³⁰ stellt eine Reinschrift dar, in der Beethoven das Lied nur wenig verändert hat. Er nahm an einzelnen Stellen Tonänderungen vor und überarbeitete die Schlusstakte in größerem Umfang.

Die anhand der frühen Werkniederschrift von Nr. 20 gemachten Beobachtungen treffen auch auf die nur fragmentarisch überlieferten frühen Niederschriften der Lieder Nr. 15, 19 und 21 zu. Alle Quellen befinden sich in demselben Kompositionsstadium – es handelt sich um Skizzen. Allerdings liegen nicht für Beethoven typische Skizzenarten, wie Konzept-Skizzen³¹ oder Verlaufsskizzen³² vor, sondern Partiturskizzen. Hier zeigt sich, dass Beethovens Arbeitsweise nicht nur bei der Ausarbeitung der autographen Partitur, sondern auch bei der Skizzierung in verschiedenen musikalischen Gattungen unterschiedlich ist. Skizzen für die Liedbearbeitungen WoO 158 sehen selbstverständlich anders aus als z. B. solche für eine Symphonie – einerseits steht die Liedmelodie, also sozusagen das thematische Material, von Anfang an fest und muss nicht erst neu erfunden werden und andererseits handelt es sich bei den Bearbeitungen um kurze, musikalisch einfache Sätze. Beethovens kompositorische Aufgabe war das Entwerfen eines Begleitsatzes sowie von Vor- und Nachspielen, weshalb es sinnvoll ist, dass er dafür die Form der Partiturskizze wählte.

Partiturskizzen findet man bei Beethoven eher selten und sie gelten als typisch für seine Arbeitsweise der späten Schaffenszeit. Erst aus den Jahren ab 1824 ist eine große Anzahl solcher Skizzen überliefert, die in Zusammenhang mit der Komposition der späten Streichquartette entstanden sind.³³ Doch auch unter den späten Skizzen zu den *Diabelli-Variationen* op. 120 aus dem Frühjahr 1823 befinden sich Partiturskizzen.³⁴ Mit den Volksliedbearbeitungen kommt eine weitere Gattung hinzu, bei der Beethoven auf die Skizzierung in der Partitur zurückgriff.

Die geringe Anzahl der für WoO 158 erhaltenen Skizzen ist z. T. auf Überlieferungslücken zurückzuführen. Jedoch wird Beethoven für viele seiner Bearbeitungen wohl nie Skizzen gemacht haben. Mit hoher Wahrscheinlichkeit trifft dies auf die Fälle zu, in denen er große Teile der Vorlagen in seine Bearbeitungen übernommen hat.

Fazit

Bei den Volksliedbearbeitungen WoO 158 sind drei Arbeitsmethoden Beethovens erkennbar:

- 1) Am Beispiel des ungarischen Liedes wurde gezeigt, wie Beethoven vorging, wenn er den Notentext seiner Bearbeitungsvorlage vollständig übernahm oder wenn er nur kleine Änderungen daran vornahm: Aus arbeitsökonomischen Gründen schrieb er nur die Teile seiner Liedbearbeitung in der autographen Partitur nieder, die er gegenüber der

30 D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 12, fol. 110v–111r.

31 Kurze, nur wenige Takte umfassende Skizzen, mit denen Beethoven neue Einfälle, z. B. ein Thema, festhielt.

32 Diese meist einstimmigen „continuity drafts“ enthalten den Leitstimmenverlauf eines umfangreichen Teils einer Komposition und dienen u. a. der Auslotung der Proportionen der einzelnen Abschnitte. Vgl. Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford 1990, S. 105.

33 Vgl. hierzu *Ludwig van Beethoven. Keflersches Skizzenbuch*. Übertragung von Sieghard Brandenburg, Bonn 1978, S. 11 und Cooper, *Creative Process*, S. 107f.

34 Siehe die Skizzen im „Engelmann-Skizzenbuch“ (D-BNba, HCB Mh 60): zu Variation 33 auf S. 2–6 und zu Variation 15 auf S. 17.

Vorlage veränderte oder hinzufügte. Die autographe Überlieferung ist hier also entgegen der bisherigen Forschungsmeinung vollständig.

- 2) Beim zweiten beschriebenen Fall veränderte Beethoven seine Vorlage in größerem Umfang als beim ersten, übernahm aber dennoch einen großen Teil der Vorlage in seine Bearbeitung. Dabei schrieb Beethoven zunächst alles, was er von der Vorlage beibehielt, ab. Im Anschluss daran komponierte er die noch fehlenden Stimmen oder Abschnitte hinzu.
- 3) Am häufigsten findet man bei WoO 158 allerdings die dritte Vorgehensweise: Beethoven entnahm seiner Vorlage nur die Liedmelodie und schrieb diese als erstes in seinem Arbeitsmanuskript nieder. Vor dem Melodiebeginn ließ er etwas Platz frei, um dort später das Vorspiel notieren zu können. Skizzen sind ausschließlich für Liedbearbeitungen überliefert, bei denen sich Beethoven dieser dritten Arbeitsmethode bediente.

Die Erkenntnisse über Beethovens Arbeitsweise haben zu einer Neubewertung mancher Quellen geführt: Zuvor aufgrund ihrer Unvollständigkeit als Entwürfe angesehene Manuskripte können nun als abgeschlossene Werkniederschriften eingestuft werden. Zudem macht das Wissen über den Kompositionsprozess der Volksliedbearbeitungen bestimmte Schreibeigentümlichkeiten³⁵ überhaupt erst verständlich und hilft bei der Erklärung des Zustandekommens von Fehlern sowohl in den autographen Partituren als auch in den überprüften Abschriften. Die anhand der Werkniederschriften erkennbaren Arbeitsstrategien, die von der üblichen kompositorischen Arbeitsweise Beethovens abweichen, sowie die zur Werkgruppe WoO 158 überlieferten Skizzen zeigen außerdem, dass Beethovens Vorgehensweise davon abhängt, in welchem Gattungskontext er gerade arbeitet.

35 Siehe das Beispiel aus WoO 158 Nr. 18, wo sich im Autograph die Takte 13–16 vor T. 5ff. befinden.

Siegfried Maier (Oberursel)

Metrische Verwerfungen im Eingangschor der *Johannes-Passion* von Johann Sebastian Bach

Ein Kompositionsprinzip, das bei Bach immer wieder beobachtet werden kann, in kaum einem Satz aber so konsequent verwirklicht ist wie im Eingangschor der *Johannes-Passion*, ist die Zuordnung verschiedener Notenwerte und Bewegungsmuster zu den einzelnen Stimmen und Stimmgruppen.¹ Besonders deutlich ist das in den Anfangstakten zu sehen. Die Bedeutung der einzelnen Divisionsebenen für die metrische Organisation des Satzes erschließt sich freilich erst, wenn man den harmonischen Verlauf in die Betrachtung einbezieht. Dazu gehört die Progression der Intervalle im archaisierenden zweistimmigen Satz der Holzbläser, ebenso wie die Folge der Akkorde im Verbund aller Stimmen.

Von besonderem Interesse sind dabei die Vorhaltsdissonanzen. Die Position der Vorhaltsdissonanzen innerhalb des Taktes ist durch die Regeln des klassischen Kontrapunkts, die im Prinzip auch noch im 18. Jahrhundert gelten,² genau festgelegt. Aufgrund dieses historischen Zusammenhangs ist die Figur der Vorhaltsdissonanz (einschließlich ihrer Vorbereitungs- und Auflösungsphase) auch für den heutigen Hörer mit einer bestimmten Akzentuierung verbunden.³ Das an sich abstrakte Akzentuierungsschema des Taktes wird durch die Vorhaltsdissonanzen auf der betreffenden Progressionsebene konkretisiert, an einigen Stellen aber auch konterkariert.

Die Vorhaltsdissonanzen im zweistimmigen Satz der Holzbläser

Die Oboen⁴ bilden in der Sinfonia untereinander insgesamt sieben Vorhaltsdissonanzen, sechs davon in der ersten Hälfte bzw. am Übergang von der ersten zur zweiten Hälfte; eine weitere befindet sich am Ende der Sinfonia als Teil der synkopierten Diskantklausele. Bei den Vorhaltsdissonanzen in T. 3, 6, 8, 10 und 18 fällt die Dissonanz – eingeführt durch einen Sekundschritt in der Bezugsstimme – jeweils in die erste Takthälfte und die Auflösung – über einen Sekundschritt abwärts – in die zweite Takthälfte, wie es den Regeln des strengen Satzes entspricht. Die Fortschreitung der Intervalle geschieht dabei in Halben, also auf der ersten Teilungsebene des Taktes.

Bei den Vorhaltsdissonanzen in T. 1 und 4 dagegen scheint die Intervallprogression auf der Ebene der Viertel zu verlaufen, wobei – auch hier den Regeln entsprechend – die Dissonanz auf das erste bzw. dritte Viertel und die Auflösung auf das zweite bzw. vierte Vier-

1 Arthur Mendel und Robert L. Marshall haben als Erste darauf hingewiesen; siehe Robert L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton 1972, Bd. 1, S. 189f.

2 Siehe z. B.: Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg 1722–1725, Nachdr. Amsterdam 1964, Bd. 1, S. 32f.; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders*, Berlin 1763, Nachdr. Leipzig 1975, S. 77.

3 Vgl. Carl Dahlhaus, „Bach und der lineare Kontrapunkt“, in: *Bach-Jahrbuch* 1962, S. 58–79, hier S. 93; Christfried Lenz, *Studien zur Satztechnik Bachs*, Diss. Heidelberg 1970, S. 108. Nach Lenz haben die Vorhaltsdissonanzen eine „akzentbildende Kraft“.

4 Wenn hier und im Folgenden von Oboen die Rede ist, sind die colla parte geführten Flöten stets eingeschlossen.

tel fällt. Die Stimmführung, insbesondere die Auflösung der Dissonanz über einen Quintsprung, entspräche dabei allerdings nicht den Regeln des strengen Satzes. In Wirklichkeit erfolgt die Auflösung nicht mit dem Quintsprung, sondern erst ein Viertel später: bei der Dissonanz in T. 1 durch den Ton c^2 am Beginn von T. 2 (vgl. Violine 1) und bei der Dissonanz in T. 4 durch den Ton f^2 in der zweiten Takthälfte – den Regeln des strengen Satzes entsprechend jeweils über einen Sekundschritt abwärts. Bei dem Quintsprung d^2-g^1 bzw. g^2-c^2 wechselt die konkrete Stimme vorübergehend zu einer anderen Stimme in einem mehr oder weniger strengen Satz, der hinter dem konkreten Verlauf der Stimmen verborgen ist. In diesem latenten Intervallsatz,⁵ wie er auch im Generalbass zum Ausdruck kommt, verläuft die Intervallprogression bei den Vorhaltsdissonanzen in T. 1 und 4 ebenfalls auf der Ebene der Halben.

Für die Vorhaltsdissonanz in T. 1 bedeutet das, dass ihre Position, eigentlich regelwidrig, um einen halben Takt verschoben ist. Wenn dies vom Hörer toleriert wird, so gibt es dafür zwei Erklärungen, denen zwei unterschiedliche Hörweisen entsprechen. Nach der ersten Erklärung hat die verdeckte Vorhaltsdissonanz – zumal bei der extrem langsamen Bewegung der Halben – ihre ursprüngliche satztechnische und metrische Bedeutung weitgehend verloren und ist im Wesentlichen auf ihre expressive Wirkung reduziert. Der Verlauf der Stimmen an der Oberfläche, der eine Vorhaltsdissonanz mit Intervallfortschreitung auf der Ebene der Viertel suggeriert, wäre dann mit den Stuckaturen und aufgemalten Fugen in der barocken Architektur zu vergleichen, die den Betrachter über das wahre Gefüge hinwegtäuschen.

Nach der zweiten Erklärung führt der Widerspruch zwischen dem notierten Takt (verkörpert durch die Stimmen der Streicher, insbesondere durch die der beiden Violinen, bei denen die Fortschreitung der umspielten Noten in ganzen Takten verläuft) einerseits und dem verschobenen Akzent im latenten Intervallsatz der Bläser andererseits zu einer komplexen, in sich wieder stimmigen Struktur.⁶ Eine solche Hörweise ist satztechnisch begründet: Wenn man die Streicher in den latenten Intervallsatz einbezieht, bildet der Ton g^1 – realisiert im Continuo sowie in der Stimme der 2. Oboe auf dem letzten Viertel von T. 1 – in der ersten Hälfte von T. 2 mit dem von der 2. Violine umspielten Ton a einen Septimvorhalt, der in der zweiten Takthälfte durch den Ton fs^1 – realisiert in der Stimme der 1. Oboe – aufgelöst wird.⁷ Diese Vorhaltsdissonanz ist mit der (an sich regelwidrig positionierten) Vorhaltsdissonanz, die einen halben Takt vorher von den beiden Bläserstimmen gebildet wird, in der Weise verschränkt, dass die Auflösung der einen mit der dissonierenden Phase der folgenden zusammenfällt.⁸ Die ineinander verschränkten Vorhaltsdissonanzen ergeben eine Folge von Septakkorden bzw. deren Umkehrungen, die (wenn man den Septakkord der VII. Stufe in der zweiten Hälfte von T. 2 durch den Septakkord der V. Stufe, dessen Funktion er teilt,

5 Der latente Intervallsatz bildet den historischen Hintergrund für den konkreten Sachverhalt, ohne den dieser nicht zu verstehen ist. Vgl. Dahlhaus, „Bach und der lineare Kontrapunkt“, S. 92ff.

6 Vgl. Wolfgang Metzger, *Psychologie*, Darmstadt ⁴1968, S. 110. Nach Metzger können einander widersprechende Faktoren bei der Ausbildung von zusammenhängenden Gestalten sich entweder gegenseitig abschwächen oder zu Unklarheit und Verwirrung führen, oder aber – wie hier – bewirken, dass sich „eine reichere, verwickeltere, in sich gespannte, aber doch wieder ausgezeichnete Gestalt aus[bildet]“.

7 Bei den Parallelstellen mit Choreinbau (T. 19f. und 40f.) erklingt der Ton fs^1 bereits am Beginn des zweiten Taktes (Tenor und Violine 2); damit entfällt die Vorhaltsdissonanz an dieser Stelle.

8 Zur Verschränkung zweier oder mehrerer Vorhaltsdissonanzen in Kompositionen von Bach siehe auch Siegfried Hermelink, „Bemerkungen zum ersten Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier“, in: *Joseph Müller-Blattau zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1966, S. 111–121, insbes. S. 114f.; sowie Lenz, *Studien zur Satztechnik Bachs*, S. 89ff.

ersetzt) eine Quintfallsequenz bilden, die in T. 3 in die Tonika mündet (siehe Notenbeispiel 1). (Die Positionen der Vorhaltsdissonanzen sind in dem Beispiel mit \times bezeichnet. Die von den Violinen umspielten Töne wurden eine Oktave höher gelegt, so dass in T. 2 anstatt eines Septimvorhalts ein Sekundvorhalt entsteht.)

T. 1–3

I VI⁷ II⁷ VII⁷ I⁴ - 3

Notenbeispiel 1: Latenter Intervallsatz und harmonische Stufenfolge in T. 1–3

Die syntaktische Gliederung in der ersten Hälfte der Sinfonia

Formale Aspekte, wie die syntaktische Gliederung, stehen nicht im Mittelpunkt dieser Untersuchung. Sie werden hier insoweit berücksichtigt, als sie für das Verständnis der metrischen Komplikationen, die im Verlauf der Komposition entstehen, notwendig sind.⁹

Die Gliederung ergibt sich aus der thematischen Entwicklung im zweistimmigen Satz der Holzbläser und aus dem harmonischen Verlauf. Betrachten wir zunächst die thematische Entwicklung.

Die beiden Bläserstimmen exponieren in T. 1–3 ein thematisches Modell (siehe dazu Notenbeispiel 2). Thematisch sind dabei nicht nur die melodischen Phrasen der einzelnen Stimmen, sondern auch die Konfigurationen, die sich durch das Zusammenwirken beider Stimmen ergeben, insbesondere die Vorhaltsdissonanzen am Beginn und am Ende des thematischen Modells mit ihrer jeweils charakteristischen Gestalt. (Die Bezugstöne der Vorhaltsdissonanzen sind in dem Beispiel mit x bezeichnet.)

Notenbeispiel 2: Die thematische Entwicklung in der ersten Hälfte der Sinfonia

⁹ Zur formalen Anlage siehe vor allem Alfred Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*, München 1988, S. 90ff.

Das thematische Modell wird in T. 3b–6 mit vertauschten Stimmen eine Quarte höher wiederholt (siehe Notenbeispiel 2). Der Beginn ist um einen halben Takt vorgezogen, so dass die Vorhaltsdissonanz am Kopf der Phrase nun korrekt am Beginn des Taktes steht. Um zu vermeiden, dass dafür die Vorhaltsdissonanz am Ende der Phrase regelwidrig in die zweite Takthälfte fällt, muss das Modell um einen halben Takt verlängert werden. Dies geschieht durch eine Ausweitung der Phrase in der Stimme der 2. Oboe (T. 5f.; zum Vergleich: Oboe 1, T. 2b–3). Der Ton es^2 der 1. Oboe in T. 6 fungiert infolgedessen nicht mehr als Auflösung einer Dissonanz (wie das ihm entsprechende b^1 der 2. Oboe in T. 3), sondern wird seinerseits zum Bezugston einer Dissonanz in der Stimme der 2. Oboe – nun jedoch nicht mehr mit dem Intervall der Quarte, wie in T. 3, sondern mit dem der kleinen Sekunde. Mit der verlängerten Phrase der zweiten Oboe und dem Sekundvorhalt am Ende unterscheidet sich die Variante in T. 3b–6 auf charakteristische Weise von dem Modell in T. 1–3, so dass von einer eigenständigen zweiten Version des thematischen Modells gesprochen werden kann.

Von der modifizierten Phrase der 2. Oboe wird der mittlere und hintere Teil (vom letzten Viertel von T. 4 an, statt mit der absteigenden verminderten Quinte zu Beginn nun mit dem komplementären Intervall der aufsteigenden übermäßigen Quarte) in derselben Stimme eine Quinte höher wiederholt (T. 6b–8a). Währenddessen setzt die 1. Oboe ihre absteigende Tonleiter fort bis zu dem b^1 am Beginn von T. 8, das – analog zu dem es^2 in T. 6 – wieder als Bezugston einer Vorhaltsdissonanz der 2. Oboe fungiert, wobei aus dem Intervall der kleinen Sekunde wegen der Stimmkreuzung nun das komplementäre Intervall der großen Septime wird.

Nach der Auflösung der Dissonanz in T. 8 durch den Ton g^2 führt die 2. Oboe – die 1. Oboe im Abstand von einem Takt imitierend – ihre Phrase weiter bis zum e^2 am Beginn von T. 9, um anschließend die letzten vier Töne der so verlängerten Phrase mit leicht modifiziertem Ende einen Ton tiefer zu wiederholen (T. 9b–11a). Die 1. Oboe hat bereits einen Takt vorher (ab T. 8b) ihre Phrase aus der ersten Version des thematischen Modells (T. 1–3), eine Quinte höher transponiert, wieder aufgenommen. Der Schlussston am Beginn von T. 10 ist – ähnlich wie in T. 3 – Bezugston eines Quartvorhalts der 2. Oboe.

Harmonisch entspricht dem thematischen Modell in T. 1–3 ein geschlossener Kadenzzyklus (siehe Notenbeispiel 1). Die harmonischen Funktionen sind bereits im zweistimmigen Bläsersatz mehr oder weniger eindeutig festgelegt; durch die Stimmen der Streicher werden sie näher bestimmt.

Der zweiten Version des thematischen Modells in T. 3b–6 entspricht ebenfalls ein vollständiger Kadenzzyklus, nun in der Unterquinttonart c-Moll. Er deckt sich allerdings nicht vollkommen mit dem thematischen Modell, dessen Beginn bei der zweiten Version ja um einen halben Takt vorgezogen worden ist, während der Kadenzzyklus (wie bei der ersten Version) erst mit dem vollen Takt beginnt. Infolgedessen sind in T. 4 die neue Tonika (realisiert in den Streichern durch die Töne c^1 und es^1) und die neue Subdominante (im Bläsersatz ausgedrückt durch die Töne as^2 und f^2) übereinandergeschoben.

Die Takte 6b–8 entsprechen thematisch der zweiten Version, jedoch ohne die charakteristische Vorhaltsdissonanz am Kopf des thematischen Modells. Dementsprechend ist ihnen nur ein unvollständiger Kadenzzyklus S–D–T zugeordnet. Er steht wieder in der Grundtonart g-Moll. (Der vorhergehende Abschnitt schloss mit der Tonika in c-Moll. Diese wird in der zweiten Hälfte von T. 6, kaum dass sie vollständig erklingen ist, umgedeutet zur Subdominante von g-Moll, was in der Stimme der 1. Violine durch die Alteration der Nebentöne f^1 und as^1 zu fs^1 und a^1 zum Ausdruck kommt.)

Auch im folgenden Abschnitt (T. 8b–10), der thematisch der ersten Version entspricht, entfällt die Vorhaltsdissonanz am Kopf des Modells. Der zugeordnete unvollständige Kadenzzyklus *b e g i n n t* hier mit der Tonika und führt mit den gleichen Fundamentalschritten wie beim vorhergehenden Abschnitt, nämlich einem Sekundschritt aufwärts und einem Quintschritt abwärts, über die Doppeldominante zu dem Halbschluss auf der Dominante.

Die Vorhaltsdissonanzen in T. 3, 6, 8 und 10 markieren, wie man sieht, jeweils die Schlussnote einer Kadenz bzw. einer Halbkadenz. Durch die Kadenzen wird die erste Hälfte der Sinfonia (T. 10 gehört grammatikalisch noch zur ersten „Hälfte“) in vier Abschnitte von 3+3+2+2 Takten gegliedert.¹⁰ Die Zäsuren sind unterschiedlich stark ausgeprägt: Während die ersten beiden Abschnitte melodisch durch die Oktavbrechung in beiden Bläserstimmen sowie harmonisch durch einen Hiatus (auf die Tonika in g-Moll folgt unmittelbar die Subdominante der Unterquinttonart c-Moll) deutlich voneinander getrennt sind, wird bei den folgenden Abschnitten die Zäsur in mindestens einer der Bläserstimmen melodisch überbrückt und der Anschluss harmonisch durch eine förmliche Modulation (T. 6b) oder durch die gleiche Funktion (T. 8b) vermittelt. Die Takte 6b–8 und 8b–10 erscheinen deshalb nicht als selbständige Abschnitte, sondern als Erweiterung des zweiten Abschnitts oder als Fortspinnung der zweiten Version des thematischen Modells.

In eine ähnliche Richtung weist die folgende Beobachtung: Wir hatten oben festgestellt, dass in T. 6b–8 und 8b–10 der Kopf des thematischen Modells mit der charakteristischen Vorhaltsdissonanz fehlt. Betrachtet man die thematische Struktur jedoch genauer, so ist in den Takten 5b–8 im Verbund beider Bläserstimmen unschwer die um eine Quinte höher transponierte Variante von T. 3b–6, also der zweiten Version des thematischen Modells, zu erkennen (siehe Notenbeispiel 2, gestrichelte Klammern). Der Sekundvorhalt in T. 6, eigentlich Vorhaltsdissonanz am Ende der thematischen Phrase, übernimmt dabei die Rolle der Dissonanz am Kopf der neuen, mit der vorausgehenden verschränkten Phrase – freilich ohne die charakteristische Stimmführung. In ähnlicher Weise, wenn auch weniger deutlich, erscheint das Segment in T. 7b–10 als transponierte und in die Länge gezogene Variante der ersten Version des thematischen Modells (T. 1–3), die mit der vorhergehenden Phrase (T. 5b–8) verschränkt ist, wobei der Septimvorhalt in T. 8 die Dissonanz am Kopf der Phrase vertritt. Die Takte 3–10 erweisen sich somit als ein Komplex, in dem drei Varianten des thematischen Modells miteinander verschränkt sind.

Die harmonische Fortschreitung in der zweiten Hälfte der Sinfonia

Im Gegensatz zu der differenziert gegliederten ersten Hälfte besteht die zweite Hälfte der Sinfonia grammatikalisch aus einem einzigen Abschnitt, der mit einer förmlichen Kadenz abgeschlossen wird. Als Bindeglied zwischen den beiden Hälften dient die melodische Phrase der 2. Oboe in T. 9b–11a: Hervorgegangen aus der variativen Entwicklung in der ersten Hälfte der Sinfonia, bildet sie das thematische Glied eines weitgespannten Sequenzkanons in der zweiten Hälfte. Materiell handelt es sich um eine Floskel, die aus der klassischen Vokalpolyphonie als besondere Art der Vorhaltsauflösung bekannt ist. Die beiden kleineren Noten (hier die Viertelnoten) können dabei als Verzierung, als antizipierte Auflösung, auf-

10 Hans Darmstadt kommt zu der Gliederung 3+3+3 Takte. Er lässt dabei die thematischen und harmonischen Korrespondenzen in T. 4b–10 außer Acht. Siehe Hans Darmstadt, *Johann Sebastian Bach, Johannes-Passion (BWV 245). Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik* (= Dortmund Bach-Forschungen 10), Dortmund 2010, S. 13ff.

gefasst werden.¹¹ So gesehen erfolgt die Auflösung bei dem Quartvorhalt in T. 10 eigentlich erst mit dem Ton *fis*² am Beginn von T. 11, zusammen mit dem Oktavsprung des Continuo. Das heißt, die Intervallprogression verläuft auf der Ebene der ganzen Takte.

Eine derartige Hörweise wird allerdings durch das in der zweiten Hälfte von T. 10 synkopisch einsetzende *c*³ der 1. Oboe gestört, denn dadurch erscheint der gleichzeitig erklingende Ton *fis*² der 2. Oboe nicht mehr als unwesentliche melodische Verzierung, sondern als konstitutiver Bestandteil der Harmonie, nämlich als Terz des Dominantseptakkordes, der von diesem *fis*² zusammen mit dem *c*³ der 1. Oboe und dem *D* des Continuo gebildet wird. Für den Hörer im Vordergrund steht nicht die Antizipation eines Tones, der zur nachfolgenden Harmonie gehört, sondern die Vorwegnahme der Harmonie selbst.

Die anschließende Sequenzierung der Phrase im Kanon der Bläserstimmen ergibt eine Quintfallsequenz, an der sich auch die Continuostimme beteiligt (T. 11ff.). Das harmonische Modell der Quintfallsequenz ist dabei mit dem melodischen Topos des absteigenden chromatischen Quartgangs verbunden. Die Harmoniefolge – und damit die metrische Struktur – ist durch den Intervallsatz vermittelt: Die beiden Bläserstimmen bilden ab T. 11 zusammen mit dem Continuo zwei ineinander verschränkte Ketten von Septimvorhalten (siehe Notenbeispiel 3; die Position der Dissonanzen ist mit *x* bezeichnet). Die Vorhalte in der 1. Oboe sind auf die Continuoöne in den ungeradzahligem Takten bezogen (oberes System), die Vorhalte der 2. Oboe in Bezug auf die Continuoöne in den geradzahligem Takten (unteres System). Wenn man wie in T. 10 die Viertelnoten als antizipierende Verzierung zunächst außer Acht lässt, fällt die Auflösung der Vorhalte jeweils auf den Anfang des darauffolgenden Taktes. Die Fortschreitung der Intervalle erfolgt somit weiterhin in ganzen Takten.

T. 11–16

The image shows two staves of musical notation for measures 11-16. The top staff is for the first Oboe and the bottom staff is for the second Oboe. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. Dissonances are marked with an 'x' above or below the notes. The music illustrates the 'Quintfallsequenz' (quintfall sequence) and the 'Vorhaltsketten' (suspension chains) described in the text.

Notenbeispiel 3: Vorhaltsketten bei der Quintfallsequenz in T. 11–16

Auch hier ist diese Hörweise nur solange möglich, als nur eine der beiden Vorhaltsketten in Betracht gezogen wird. Denn ähnlich wie bei der Auflösung des Quartvorhalts in T. 10 erscheinen die Viertelnoten, wenn beide Bläserstimmen zusammen erklingen, als Teil eines Akkords, statt als melodische Verzierung. Darüber hinaus sind es hier mit den (infolge der Chromatik ausschließlich kleinen) Septimen die Vorhaltsnoten selbst, die als Bestandteil des Dominantseptakkordes erscheinen, den sie zusammen mit den (durchweg großen) Terzen in der anderen Bläserstimme bilden. Das Streben der Vorhaltsdissonanzen nach Auflösung in eine Konsonanz geht auf in der Tendenz der Dominantseptakkorde, in den Dreiklang der Unterquinte (oder einen verwandten Akkord) weitergeführt zu werden. War es in der ersten Hälfte der Sinfonia die Progression der Intervalle, die den harmonischen Verlauf – und damit im Wesentlichen die metrische Struktur – bestimmt hatte, so ist es in der zweiten Hälfte (abgesehen von den Vorhalten in T. 10 und T. 18) die Fortschreitung der Akkorde.

11 Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 163ff.; vgl. Lenz, *Studien zur Satztechnik Bachs*, S. 135f., Anm. 2.

Das harmonische Gerüst in den Takten 11–15 bilden die Dominantseptakkorde, die (der Intervallprogression bei den konstituierenden Vorhaltsketten entsprechend) im Abstand von einem Takt aufeinander folgen. Aufgrund der antizipierenden Viertelbewegung, verbunden mit der synkopisch vorgezogenen chromatischen Rückung in der Gegenstimme, wird die ganztaktige Folge durch zwei zusätzliche Akkorde in der zweiten Takthälfte modifiziert. Der erste von ihnen, ein Terz-Sextklang mit kleiner Terz und großer Sexte, enthält die charakteristischen Töne des einen halben Takt später folgenden Dominantseptakkords, nämlich die große Terz und die kleine Septime. Er kann deshalb als Vorwegnahme dieses Dominantseptakkords aufgefasst werden.¹² Das bedeutet, dass die Fortschreitung der Harmonie gegenüber der Fortschreitung des Basses – und damit gegenüber dem Takt – um einen halben Takt verschoben ist.

Ab T. 16 wird der chromatische Abstieg in der Stimme der 2. Oboe unverzerrt und in halben Noten fortgesetzt (die Takte 15b–18a sind eine diminuierte Variante der Takte 10–15.) Auch der Continuo und die Harmonie schreiten in Halben weiter. Der harmonische Verlauf im Einzelnen wird durch die Halbtonschritte der 2. Oboe und des Continuo bestimmt. Die chromatischen Halbtonschritte gehen dabei nie über die Taktgrenzen hinweg.¹³ Das bedeutet, dass die Akkorde diesseits und jenseits eines Taktstrichs stets durch einen diatonischen Halbtonschritt, quasi durch einen Leittonschritt, miteinander verbunden sind. Die Akkorde in der zweiten Takthälfte erscheinen so jeweils als Zwischendominante (in T. 16b als Zwischensubdominante) in Bezug auf den Akkord am Beginn des folgenden Taktes. In dem Wechsel zwischen Haupt- und Nebenakkorden kommt die Akzentordnung auf der Ebene der Halben sinnfällig zum Ausdruck.

Der Einbau der Vokalstimmen in die instrumentalen Bauteile

Der Hauptteil ist größtenteils nach dem Verfahren des Vokaleinbaus gestaltet. Dabei werden die Vokalstimmen in einen bestehenden Instrumentalsatz, hier in Teile der Sinfonia, eingebaut. Für den Komponisten stellt sich die Aufgabe, Interpunktion und Akzentuierung des Textes mit der vorgegebenen syntaktischen und metrischen Struktur der Musik in Einklang zu bringen (anders als bei der Motette oder beim Rezitativ, wo die Struktur des Textes die musikalische Gestaltung bestimmt).

Der im Hauptteil vertonte Text lautet: „Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist.“ Als Bauteil für die Takte 19–31 dient die erste Hälfte der Sinfonia (T. 1–10). Den beiden Versionen des thematischen Modells ist das erste Kolon „Herr, unser Herrscher“ zugeordnet. Der Anruf „Herr“ erklingt dabei jeweils dreimal hintereinander, verteilt auf die drei Phasen der Vorhaltsdissonanz am Kopf des Modells. Die vier Silben „un-ser Herr-scher“ werden im Prinzip in Achteln deklamiert, unterbrochen durch ein ausgedehntes Melisma auf der Silbe „Herr-(scher)“. Durch das Melisma (in den Unterstimmen auch durch Textwiederholungen) wird der Absatz der Vokalstimmen – der bei gleichförmiger Deklamation in Achteln bei der ersten Version auf den Beginn von Takt 21, also auf die Schlussnote der Kadenz im Instrumentalsatz fallen würde – um genau zwei Takte verzögert.

Um das instrumentale Modell der verlängerten Phrase der Vokalstimmen anzupassen, werden bei beiden Versionen zwei zusätzliche Takte eingeschoben, in denen die Holzbläser

12 Durch die Streicher wird diese Auffassung unterstützt.

13 Dies entspricht der gewöhnlichen Praxis im 17. und 18. Jahrhundert. Ein schönes Beispiel dafür (übertragen auf die Ebene der Viertel) bietet der Chor „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“, BWV 245/16b.

untereinander wieder mehrere Vorhaltsdissonanzen bilden (T. 21f. bzw. 26f.). Die Dissonanzen fallen dabei jeweils auf das erste oder dritte Viertel, die Auflösung auf das zweite oder vierte Viertel.¹⁴ Die Intervallfortschreitung wechselt somit vorübergehend auf die Ebene der Viertel.¹⁵ Der Wechsel der Progressionsebene unterstreicht den Charakter der beiden Takte als Einschub in einen vorgegebenen Verlauf.

Bei der ersten Version folgen auf die Kadenz am Ende des thematischen Modells (T. 21 – der für die erste Version charakteristische Quartvorhalt wird nun bereits auf dem zweiten Viertel aufgelöst) im Abstand von je einem Takt zwei weitere Kadenzen zur Tonika.¹⁶ Mit der zweiten von ihnen fällt der verzögerte Absatz der Vokalstimmen zusammen (T. 23). Das Melisma der Vokalstimmen deckt sich hier mit dem zweitaktigen Einschub.

Bei der zweiten Version (T. 23b–27) stellte sich das Problem, das instrumentale Modell, das – anders als bei der ersten Version – nicht mit dem vollen Takt, sondern bereits in der zweiten Hälfte des vorhergehenden Taktes beginnt (T. 23b; vgl. T. 3b), mit der Deklamation des Textes, die gegenüber der ersten Version im Wesentlichen unverändert bleibt, in Übereinstimmung zu bringen. Das Modell (T. 3b–6) ist deshalb nicht nur um den zweitaktigen Einschub erweitert, sondern zuvor um einen ganzen Takt gekürzt worden (siehe Notenbeispiel 4). Herausgeschnitten ist die zweite Hälfte von T. 5 sowie die erste Hälfte von T. 6, also die Vorhaltsdissonanz am Ende des thematischen Modells und ihre Vorbereitungsphase. Der für den Schluss der zweiten Version charakteristische Sekundvorhalt erscheint stattdessen mitsamt seiner Vorbereitungsphase (vgl. T. 5b–6) notengetreu, wenn auch im Verhältnis 2:1 verkleinert, am Ende des Einschubs (T. 27), was den nahtlosen Anschluss der Fortspinnung ermöglicht (vgl. T. 7ff). Die Inkongruenz zwischen dem instrumentalen Einschub und dem vokalen Melisma ließ sich mit Rücksicht auf die tonale Disposition offenbar nicht vermeiden.

Wegen dieser Verschiebung fällt der Absatz der Vokalstimmen („Herr-scher“) – und damit zugleich die Kadenz am Ende des thematischen Modells (T. 27b) – nicht mehr auf den Beginn, sondern in die Mitte des Taktes. Nach der Norm, wie sie im 18. Jahrhundert von den maßgeblichen Theoretikern vertreten wird,¹⁷ müssen Kadenzen und Absätze auf

14 In T. 22 bildet der von Tenor und Viola umspielte Ton *d'* auf dem 2. Viertel mit dem *es*“ der 1. Oboe eine Vorhaltsdissonanz, die auf dem 3. Viertel mit dem von Sopran und Violine 1 umspielten *c*“ aufgelöst wird und die mit der Vorhaltsdissonanz, die die 2. Oboe auf dem 3. Viertel mit dem *a*“ in der Stimme von Alt und Violine 2 bildet, verschränkt ist (vgl. die Generalbassbezeichnung). T. 22–23a erweist sich somit als verkleinerte Variante der 1. Version des thematischen Modells (T. 1–3).

15 Mattheson (*Critica Musica*, Bd. 1, S. 32f.) beschreibt diesen Sachverhalt als Übergang vom „tempus binarium simplex“, bei dem der Takt zwei Glieder hat, und deshalb in einem Takt nur eine Vorhaltsdissonanz („Ligatur“) stattfinden kann, zum „tempus binarium compositum“, bei dem der Takt vier Glieder hat, und deshalb in einem Takt zwei Vorhaltsdissonanzen möglich sind. Aus Matthesons Bemerkung, dass beide Arten „gemeiniglich stark gemischt werden“, ist zu schließen, dass damit kein Wechsel der Taktart, sondern nur ein Wechsel der Progressionsebene gemeint ist. Vgl. Nicole Schwindt-Gross, „Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte“, in: *Musiktheorie* 4 (1989), S. 203–222, hier S. 207.

16 Bei der ersten Kadenz (T. 21, 2. Viertel, bis T. 22, 1. Viertel) handelt es sich im Bläsersatz fast notengetreu um die Verkleinerung der Kadenz am Ende der Sinfonia (T. 17b–19a), bei der zweiten (T. 22 bis T. 23, 1. Viertel) im Verbund aller Stimmen um eine Kombination dieser Kadenz mit der verkleinerten 1. Version des thematischen Modells (vgl. Anm. 14).

17 Siehe z. B.: Johann Mattheson, *Der Völlkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr. Kassel u. a. 1954, S. 147; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1759–1763, Nachdr. Hildesheim 1974, Bd. 2, S. 8; ders., *Anleitung zur Musik*, S. 76f.

T. 1ff.

1. Version

2. Version

T. 19ff.

T. 40ff.

T. 70ff.

Notenbeispiel 4: Erweiterungen und Kürzungen des thematischen Modells

den Beginn des Taktes fallen. Die Autoren beschreiben mit dieser Regel, ähnlich wie bei den Vorhaltsdissonanzen, eine historische Tradition. In zusammengesetzten Taktarten ist ein Kadenzschnitt auch am Beginn der zweiten Takthälfte möglich. Über den Begriff der zusammengesetzten Taktarten gehen die Auffassungen der Theoretiker allerdings auseinander.¹⁸ Sachlich hängt die Position der Kadenzen mit der Fortschreitung der Harmonie zusammen:¹⁹ Wenn die harmonische Fortschreitung – sei es die Intervallprogression oder die Fortschreitung der Akkorde – auf der ersten Divisionsebene verläuft (in unserem Fall also auf der Ebene der Halben, wie in der ersten Hälfte der Sinfonia), dann kann ein Kadenzschnitt nur am Beginn des Taktes stattfinden; andernfalls würde sich das metrische Verhältnis zwischen Pänultima und Ultima umkehren. Hier jedoch verläuft die harmonische Fortschreitung auf der zweiten Divisionsebene, nämlich in Vierteln. Die metrischen Verhältnisse sind somit in beiden Takthälften analog, ein Einschnitt ist deshalb am Beginn jeder der beiden Takthälften möglich.

Im Anschluss an die zweite Version setzen die Vokalstimmen die Deklamation mit dem Anfang des zweiten Kolons („dessen Ruhm“) unmittelbar fort, ohne merkliche Zäsur. Der Absatz wird scheinbar um einen halben Takt verzögert, bis zum Beginn von T. 28 – ein Eindruck, zu dem nicht zuletzt die Achtelpause in den oberen drei Stimmen nach dem Wort „Ruhm“ beiträgt. Diese Achtelpause ist jedoch nicht als grammatischer Einschnitt zu verstehen, sondern als rhetorische Figur, als *Suspiratio*, durch die das Wort „Ruhm“ emphatisch hervorgehoben wird. Der Sinnzusammenhang geht über die Pause hinweg; zunächst bis zu dem melismatisch verlängerten weiblichen Absatz „herr-lich“ in T. 29 und schließlich bis zu dem männlichen Absatz „ist“ in T. 31. Bemerkenswert ist dabei die genaue Übereinstimmung zwischen textlicher und musikalischer Interpunktion: So entspricht dem von den Vokalstimmen überspielten Absatz in T. 27b, ebenso wie dem verlängerten Absatz in T. 29, im Instrumentalsatz eine nur schwach ausgeprägte Kadenz; dagegen steht am Beginn von T. 31, also an der Stelle, an der beide Kola zum ersten Mal vollständig vorgetragen worden sind, im Instrumentalsatz ein deutlicher Halbschluss.

Der zweitaktige instrumentale Anhang (T. 31–33a) ist harmonisch die variierte Wiederholung der Halbschlusskadenz, melodisch aber die leicht veränderte erste Version des thematischen Modells.

Nach zwei kürzeren Abschnitten ohne direktes Vorbild in der Sinfonia folgt im Instrumentalpart ein großes Bauteil (T. 40–58), dem als Vorlage die ganze Sinfonia zugrunde liegt. Es beginnt mit der erweiterten ersten Version des thematischen Modells samt Vokaleinbau (T. 40–44a; vgl. T. 19–23a). Anstelle der Wiederholung des ersten Kolons in Verbindung mit der zweiten Version folgt in den Vokalstimmen in T. 44 unmittelbar der Anfang des zweiten Kolons („dessen Ruhm“), ähnlich wie in T. 27f. (dort anschließend an die erweiterte zweite Version). Da die Wiederholung des ersten Kolons entfällt, ist im Instrumentalpart die zweite Version des thematischen Modells zum großen Teil herausgeschnitten (siehe No-

18 Mattheson, für den es im Grunde keine zusammengesetzten Taktarten gibt, möchte einen Einschnitt in der Taktmitte in allen geraden Taktarten, also auch im Zweihalbetakt, zulassen, was in der Sache unsinnig ist und von anderen Theoretikern kritisiert wird. Marpurg (*Kritische Briefe*, Bd. 2, S. 23) sieht gerade in der Position der Einschnitte ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Zweihalbe- und dem Viervierteltakt. Siehe dazu Siegfried Maier, *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1984, S. 94f.

19 Bei Marpurg kommt dieser Zusammenhang im Begriff der „guten“ und „schlechten“ Taktteile zum Ausdruck. Siehe Marpurg, *Anleitung zur Musik*, S. 77; dazu Maier, *Studien zur Theorie des Taktes*, S. 126f.

tenbeispiel 4). Die Nahtstelle in T. 44, an der die Teile neu zusammengefügt sind, ist an den Sprüngen der Bläserstimmen deutlich zu erkennen.²⁰ Übriggeblieben von der zweiten Version sind die letzten eineinhalb Takte mit dem für das Ende der zweiten Version charakteristischen Sekundvorhalt (T. 44b–45b; vgl. T. 5b–6b). Doch anders als in T. 6 markiert der Sekundvorhalt hier nicht die Schlussnote eines Abschnitts, sondern übernimmt die Rolle der Vorhaltsdissonanz am Kopf eines thematischen Abschnitts: Die Takte 44b–47 können, wie oben im Blick auf das entsprechende Segment in T. 5b–8 gezeigt worden ist, als transponierte Variante der Takte 3b–6, also der zweiten Version des thematischen Modells, angesehen werden, mit der wiederum die Takte 46b–49 (vgl. T. 7b–10) als Variante der ersten Version verschränkt sind.

Der neuen Gliederung im Instrumentalsatz wird durch die Verteilung des Textes Rechnung getragen. Der Textabschnitt „dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist“ reicht vom zweiten Viertel in T. 44 bis zu dem männlichen Absatz in der Bassstimme am Beginn von T. 47, also bis zum Schluss der versetzten zweiten Version des thematischen Modells. Noch bevor der Bass seinen Text vollständig zu Ende gebracht hat, beginnt der Sopran auf dem letzten Viertel von T. 46 – ein Viertel später gefolgt vom Alt – bereits den neuen Textabschnitt „Herr, unser Herrscher“. Der Überlappung der Texte entspricht im Instrumentalsatz die Verschränkung der thematischen Abschnitte. Den neuen Textabschnitt beschließen alle vier Stimmen gemeinsam mit dem Absatz am Beginn von T. 49, der mit dem Halbschluss im Instrumentalsatz zusammenfällt.

In die große Quintfallsequenz ist ein Spiralkanon der Vokalstimmen eingebaut. Er beginnt bereits in T. 49. Der Einsatz der Altstimme wird – der ganztaktigen harmonischen Fortschreitung entsprechend – einen Takt später im Sopran beantwortet (zunächst noch tonal, da die Quintschritte erst in T. 51 beginnen), während Tenor und Bass die Einsätze von Sopran und Alt bereits einen halben Takt vorher auf der jeweiligen Stufe vorwegnehmen – analog zur Antizipation der Harmonie im Instrumentalsatz. In den beiden Hauptstimmen (Alt und Sopran) fallen die rhetorischen Absätze („Lan-den“) stets auf den Beginn des vollen Taktes, in den vorimitierenden Stimmen (Tenor und Bass) dagegen auf den Beginn der zweiten Takthälfte. Hinsichtlich der Position der vokalen Absätze werden die beiden Takthälften also auch hier, der harmonischen Struktur der instrumentalen Vorlage entsprechend, unterschiedlich behandelt.

Prinzipien der Textbehandlung

Die genaue Übereinstimmung zwischen Text und Musik, wie wir sie hinsichtlich der grammatischen Struktur festgestellt haben, gilt auch hinsichtlich der Akzentuierung, also für die Position der betonten und unbetonten Silben im Takt. Deklamiert wird in der Regel in Achteln, immer wieder unterbrochen durch längere oder kürzere Melismen auf den betonten Silben. (Da die Melismen stets die Ausdehnung des um ein Achtel vermehrten Ein- oder Vielfachen eines halben Taktes haben, und folglich sowohl deren Beginn als auch deren Ende auf eine akzentuierte Note fällt, wird die Akzentuierung der Silben nicht beeinträchtigt.)

Bei der Deklamation in Achteln wird durch die unterschiedliche Position der Silben im Takt nicht nur zwischen betonten und unbetonten Silben, sondern auch zwischen stärker

20 Harmonisch gelingt der Anschluss durch die Alteration des Molldreiklangs der Tonika in den als Zwischendominante zur Subdominante fungierenden verminderten Septakkord; vgl. T. 23, wo der Molldreiklang in einen Dominantseptakkord alteriert wird.

und schwächer betonten Silben differenziert. So fallen bei den Worten „*ùn-ser Hérr-scher*“ und „*dès-sen Rúhm*“ die Silben mit dem Hauptakzent „*Hérr-(scher)*“ und „*Rúhm*“ stets auf den Beginn einer Takthälfte, also auf das erste oder auf das fünfte Achtel, während die Silben mit dem Nebenakzent „*ùn-(ser)*“ und „*dès-(sen)*“ nur auf dem dritten oder siebten Achtel vorkommen. Die Deklamation in T. 47f. in den Stimmen von Alt und Bass bildet scheinbar eine Ausnahme. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass durch den enggeführten Kanon in den beiden Stimmen nicht nur die Silben um ein Viertel verschoben sind, sondern gleichzeitig auch die Noten – und mit ihnen deren Akzent gegenüber dem gewöhnlichen Akzentuierungsschema des Taktes.

An einigen Stellen wechselt die Deklamation auf die Ebene der Viertel, meist, indem zwei Achtel zu einer Silbe zusammengefasst werden (z. B. T. 28, 45f.). Eine Unterscheidung zwischen stärker und schwächer akzentuierten Silben (durch die Position am Beginn der ersten oder der zweiten Takthälfte) ist dabei allenfalls ansatzweise zu erkennen (so in T. 46 in den oberen Stimmen). Abgesehen davon und mit Ausnahme von T. 57, in dem die drei Unterstimmen in Halben deklamieren, sind für den Akzent der Silben nur die Ebenen der Achtel und der Viertel maßgeblich. Das heißt, hinsichtlich der Akzentuierung des Textes werden beide Takthälften im Prinzip gleichbehandelt, während im Blick auf die Position der Absätze gewöhnlich zwischen ihnen unterschieden wird.

Die Abschnitte ohne Vorbild in der Sinfonia

In T. 33 geht die kreisende Sechzehntelbewegung der Streicher für vier Takte auf den Continuo über, während die Streicher ihrerseits nur noch die Viertel markieren. Gemeinsam mit den Oboen bilden sie den harmonischen und metrischen Hintergrund für das im Fugato vorgetragene Thema der Vokalstimmen.

Charakteristisch für das Thema der Vokalstimmen ist das sequenzierte Synkopenmotiv in Verbindung mit dem Melisma auf der Silbe „*Herr-(scher)*“. Die Synkopation geschieht dabei in Achteln, also auf einer Ebene unterhalb der Progressionsebenen, auf die sich die Regeln für die Vorhaltsdissonanzen normalerweise beziehen.²¹ Außerdem fällt die Dissonanz, sofern eine solche überhaupt im Spiel ist, nicht wie bei den Vorhaltsdissonanzen auf die *zweite* Hälfte der synkopierten Note, sondern auf die *erste* Hälfte, das heißt, es wird nicht ein Ton aus der vorhergehenden Harmonie übergebunden, sondern es wird ein Ton aus der nachfolgenden Harmonie antizipiert. Diese Synkopen haben deshalb, anders als die Vorhaltsdissonanzen der Bläser in der Sinfonia und den entsprechenden Abschnitten des Hauptteils, keine besondere Bedeutung für die metrische Struktur.

Maßgeblich für die metrische Struktur in diesem Abschnitt ist der harmonische Verlauf, wie er im Verbund der Instrumentalstimmen und in den Generalbassakkorden zum Ausdruck kommt. Entsprechend der Bewegung der Bläser und Streicher bewegt sich die Harmonie vorwiegend in Vierteln. Sie fluktuiert dabei zwischen dem Dreiklang (bzw. dem Dominantseptakkord) und dem (Sekund-)Quartsextakkord über den jeweils fast zwei Takte lang gehaltenen Orgelpunkten des Continuo. Durch den Wechsel zwischen Haupt- und Nebenakkorden wird der durch das Taktschema vorgegebene regelmäßige Wechsel zwischen akzentuierten und nicht akzentuierten Vierteln klanglich realisiert.

Innerhalb der beiden Takte eines Orgelpunktes kommt die Harmonie nicht von der Stelle, sondern kehrt jedes Mal zu ihrem Ausgangspunkt (oder zu einem Akkord auf dersel-

21 Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, S. 34; Marpurg, *Anleitung zur Musik*, S. 78.

ben Stufe) zurück: Die harmonische Progression in Vierteln ist eingebettet in eine Quintfallsequenz, bei der das Fundament – die Harmonie im Großen – erst nach jeweils zwei Takten fortschreitet.

Die in T. 33 begonnene Quintschrittfolge wird ab T. 37 mit leitereigenen Septakkorden und beschleunigten Schritten fortgesetzt.²² Die Verteilung der Bewegungsmuster auf die einzelnen Stimmgruppen entspricht im Wesentlichen wieder derjenigen in der Sinfonia und am Beginn des Hauptteils (abgesehen von der prägnanteren Gestaltung der Streicherstimmen). Die Bläserstimmen bilden mit dem Continuo, ähnlich wie in T. 11ff., zwei Ketten von Septimvorhalten (diesmal ohne antizipierende Verzierung), die zusammen eine Quintfallsequenz ergeben. Der Intervallprogression in den Vorhaltsketten entsprechend verläuft die harmonische Fortschreitung in Halben. Anders als bei der Quintfallsequenz in T. 11ff., die ausschließlich aus Dominantseptakkorden bestand, haben wir es hier mit leitereigenen Septakkorden zu tun. Für den Hörer bleiben deshalb die Vorhaltsdissonanzen und das mit ihnen verknüpfte Akzentuierungsmuster auch im Verbund beider Vorhaltsketten durchaus präsent. (Ausgenommen sind die Vorhaltsdissonanzen der 2. Oboe mit dem Continuo in der zweiten Hälfte von T. 37 und 39, bei denen die Septimen zu Bestandteilen eines Dominantseptakkordes werden. In T. 38f. überlagern sich zwei Vorhaltsdissonanzen und damit zwei widersprüchliche Akzentuierungen, ähnlich wie in T. 1f. Die Takte 38–40a erweisen sich dabei harmonisch als Variante des thematischen Modells in T. 1–3.)

Der Vokalpart wird vom Kanon der beiden Außenstimmen dominiert, wobei die Absätze der thematisch führenden Bassstimme jeweils auf den Beginn des Taktes fallen, die der imitierenden Sopranstimme auf den Beginn der zweiten Takthälfte (T. 38b, 39b). Die wechselnde Position der Absätze entspricht der Struktur der Quintfallsequenz als zweier ineinander verschränkter Vorhaltsketten. Der gemeinsame Absatz aller vier Stimmen fällt auf den Beginn des vollen Taktes, zusammen mit einer förmlichen Kadenz im Instrumentalpart (T. 40).

Die Verschiebung des Taktes am Beginn des Mittelteils

Im Mittelteil werden überwiegend Abschnitte aus dem Hauptteil wiederverwendet. Die Bauteile werden transponiert (meistens in die Tonart der Oberquinte, was in der Regel mit einer Vertauschung der Stimmen verbunden ist) sowie teilweise im Takt verschoben. Ungewöhnlich ist, dass mit den instrumentalen Bauteilen auch die eingebauten Vokalstimmen – nun mit neuem Text – übernommen werden. Insofern handelt es sich hier im Mittelteil nicht um das Verfahren des Vokaleinbaus, sondern um das der Parodie. Dies führt auf der einen Seite zu einem in Bachs Vokalwerk einzigartigen Reichtum an Beziehungen.²³ Auf der anderen Seite ergeben sich dabei wegen der anderen Struktur des neuen Textes zahlreiche Probleme.

Der im Mittelteil vertonte Text besteht aus fünf Verszeilen von unterschiedlicher Länge. Der ganze Text wird zweimal nacheinander in zwei ähnlich aufgebauten Stollen vorgetragen. Die ersten beiden Zeilen sind einem Abschnitt unterlegt, der musikalisch dem Abschnitt in der Mitte des Hauptteils entspricht (T. 58b–66 bzw. T. 78b–82; vgl. T. 33–37a). Statt fünf sind nun zweimal acht Silben zu vertonen. Dem Melisma der Vokalstimmen werden deshalb

²² Die ganze Quintschrittfolge des Continuo in T. 31–40 ist eine am Anfang vergrößerte, ab T. 37 verkleinerte Variante der Continuostimme in der zweiten Hälfte der Sinfonia (T. 10–19).

²³ Vgl. Dürr, *Die Johannes-Passion*, S. 90 und 92.

mehrere Silben unterlegt. Trotzdem hängt in der jeweils zuletzt einsetzenden Stimme (z. B. im Alt in T. 60b) die Phrase um einen halben Takt über den Absatz der übrigen Stimmen hinaus. Im ersten Stollen ist dieser Abschnitt außerdem auf den doppelten Umfang erweitert, verbunden mit einer veränderten Modulationsordnung: Den beiden Quintfällen des Continuo geht im Abstand von zwei Takten jeweils ein Schritt um eine kleine Terz nach unten voraus.

In beiden Stollen ist der Abschnitt im Vergleich zum Hauptteil um einen halben Takt verschoben. Solche Verschiebungen sind bei Kompositionen in einer zusammengesetzten Taktart, wie dem Viervierteltakt, nicht ungewöhnlich.²⁴ Sofern sich die Takthälften metrisch nicht unterscheiden,²⁵ ist eine Verschiebung um einen halben Takt musikalisch ohne Bedeutung. Hinsichtlich der Akzentuierung der Viertel in den Stimmen der Bläser und Streicher sowie hinsichtlich der Deklamation des Textes werden auch in den beiden Abschnitten hier (T. 58b–66 und T. 78b–82), ebenso wie in dem entsprechenden Abschnitt im Hauptteil (T. 33ff.), beide Takthälften durchaus gleich behandelt.

Problematisch ist jedoch, dass die weiträumigen Quintschritte des Fundaments in T. 62b und 66b bzw. in T. 80b und 82b – auch wenn es sich dabei nicht eigentlich um Kadenzten handelt – ebenso wie die Terzschritte in T. 60b und 64b nun mitsamt den Absätzen der Vokalstimmen nicht mehr auf den Beginn, sondern in die Mitte des Taktes fallen. Denn am Ende eines Orgelpunktabschnitts (T. 60a, 62a, 64a, 66a; vgl. T. 34b, 36b) bewegt sich die Harmonie nicht, wie in den drei Halbtakten davor, in Vierteln, sondern nimmt jeweils einen halben Takt ein.²⁶ Der Akzent am Beginn eines neuen Abschnitts ist deshalb nicht auf das letzte Viertel, sondern auf die letzte Halbe vor dem großräumigen Fundamentschritt zu beziehen. Dies bedeutet, dass die Takthälften vor und nach einem solchen Fundamentschritt metrisch nicht gleichwertig sind. Durch die Verschiebung um einen halben Takt wird das metrische Verhältnis zwischen ihnen – der Notation nach – umgekehrt. Dies aber widerspricht dem musikalischen Sachverhalt. Der Takt, wie er notiert ist, stimmt mit dem Takt, wie er satztechnisch zum Ausdruck kommt, nicht überein.

Die verschobene Notation hat äußerliche Gründe: In T. 58 ist der Schlusstakt des Hauptteils – offenbar, damit die Pause nach dem Schluss oder die Schlussnote²⁷ selbst nicht zu lang wird – um einen halben Takt gekürzt worden. Bei der zweiten Stelle (T. 78b–82) ist bereits der Schluss des Abschnitts davor, mit dem der Beginn des Abschnitts verschränkt ist, um einen halben Takt verschoben (siehe dazu weiter unten). Für Bach scheint die verschobene Notation trotz der dabei auftretenden Widersprüche weniger problematisch gewesen zu sein als eine Notierung mit wechselnden Abständen zwischen den Taktstrichen.

24 Beispiele finden sich in Fugen (immer wenn der Abstand zwischen den Themeneinsätzen ein ungeradzahliges Vielfaches eines halben Taktes beträgt), aber auch, so wie hier, im Mittelteil dreiteiliger Vokalsätze.

25 Siehe z. B. Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 107; dagegen: Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Teil 2, Berlin u. Königsberg 1776–1779, Nachdr. Hildesheim 1968, S. 131f. Bei Kirnberger hat im zusammengesetzten Takt die erste Takthälfte das größere Gewicht.

26 Die Instrumentalstimmen wechseln nur innerhalb desselben Akkords ihre Lage, der freie Nonvorhalt der 1. Violine wird auf dem letzten Viertel aufgelöst.

27 Die Fermate zeigt nur das Ende des Satzes nach der Wiederholung des Hauptteils an.

Die Korrektur der Verschiebung durch asymmetrische Halbtaktgruppen

In den folgenden Abschnitten (T. 66b–69 bzw. T. 82b–86a) wird die Verschiebung korrigiert. Als Korrektiv dient eine Gruppe von drei Halbtakten am Beginn des Abschnitts, in denen die kreisende Sechzehntelbewegung vorübergehend von den Bläsern übernommen wird. Die ungewöhnliche Gruppierung von drei Halbtakten hängt mit der besonderen Deklamation des Textes zusammen: Sind die beiden unterlegten Textzeilen „zu al-ler Zeit“ und „auch in der größ-ten Nied-rig-keit“ mit vier gegenüber acht Silben an sich schon verschiedenen lang, so wird die Asymmetrie dadurch noch verstärkt, dass bei der kürzeren Zeile in Achteln deklamiert wird, bei der längeren Zeile dagegen, jedenfalls zu Beginn, in Vierteln. In der jeweils führenden Stimme (in T. 66b–69 im Sopran, in T. 82b–86a im Tenor) sind dem ersten Halbtakt der Dreiergruppe die vier Silben der ersten der beiden Zeilen und dem zweiten und dritten Halbtakt die ersten vier Silben der zweiten Zeile zugeordnet. (Wegen des jambischen Metrums fällt die vierte Silbe jeweils auf den Beginn des folgenden Taktes.) Der zweite und dritte Halbtakt zusammen entsprechen hinsichtlich des äußeren Wertes der Noten, aber auch hinsichtlich der Akzentuierung (auf zwei Ebenen) dem ersten Halbtakt in der Vergrößerung 2:1 (siehe Notenbeispiel 5).

T. 66b–69a: Sopran

zu al-ler Zeit, auch in der größ-ten Nied-rig-keit

T. 82b–86a: Tenor

zu al-ler Zeit, auch in der größ-ten Nied-rig-keit

Notenbeispiel 5: Die Deklamation bei den Gruppen von drei Halbtakten

Die Ähnlichkeit verliert sich freilich, wenn man die drei übrigen Stimmen, die im Kanon im Abstand von einem Viertel nacheinander einsetzen, mit in den Blick nimmt: Damit der männliche Absatz auf der Silbe „-keit“ in allen Stimmen gemeinsam auf den Beginn des Taktes fällt, muss in der ersten Hälfte von T. 68 in den Stimmen, die nach dem Sopran eingesetzt haben, auch bei der zweiten der beiden Textzeilen teilweise in Achteln deklamiert werden.²⁸ Umgekehrt müssen bei der Parallelstelle (T. 82b–86a), wo der Absatz der Vokalstimmen um einen Takt verzögert ist, die Notenwerte bei der zweiten Zeile – vor allem in den Stimmen, die zuerst eingesetzt haben – teilweise vergrößert werden.²⁹

28 Hinsichtlich der Akzentuierung entstehen dabei mehrere Härten. In der Fassung von 1739 sind einige von ihnen abgemildert worden. Davon zu unterscheiden sind die Akzentverschiebungen durch den engegeführten Kanon, wo das Akzentuierungsschema in den betreffenden Stimmen gegen das Akzentuierungsschema des Taktes verschoben ist.

29 Die äußere Länge der Noten entspricht dabei stets dem Akzent der Silben, ähnlich wie in der klassischen Vokalpolyphonie. Anders als dort, fällt die äußere Länge hier fast immer mit der „inneren Länge“, also mit dem Akzent aufgrund der Position innerhalb des Taktes, zusammen.

Die Harmonie verharrt in den drei Halbtakten (T. 66b–67b), der Dreiklangsmelodik in den Vokalstimmen entsprechend, auf dem g-Moll-Dreiklang. (In T. 82b–83b wird auf der dritten Halben die Rückmodulation nach d-Moll eingeleitet.) In den folgenden Takten (T. 68–70 bzw. T. 84ff.)³⁰ wechselt die Harmonie jeweils am Beginn eines Taktes, womit der Gleichschritt zwischen realem und notiertem Takt wieder hergestellt ist.

Die verschobene Notation bei den Bauteilen aus der ersten Hälfte der Sinfonia

Für die letzte Zeile werden Bauteile aus dem Hauptteil verwendet, die ihrerseits auf Teile der Sinfonia zurückgehen. Als Bauteil für den entsprechenden Abschnitt im ersten Stollen (T. 70–78) dient der Anfang des Hauptteils mit den erweiterten zwei Versionen des thematischen Modells und der sich daran anschließenden Fortspinnung (T. 19–31a). Die Wiederverwendung dieses Bauteils liegt besonders nahe, spielt doch die melismatisch hervorgehobene Silbe „Herr-(scher)“ bzw. „herr-(lich)“ auch in der hier zu unterlegenden Textzeile, nun als Bestandteil des Wortes „ver-herr-licht“, die zentrale Rolle. Allerdings steht die Silbe jetzt nicht mehr, wie im Hauptteil, am Ende des Kolons, sondern am Anfang desselben. Der dreifache Anruf „Herr“, mit dem die erste Zeile im Hauptteil begann, hat keine Entsprechung im neuen Text. Der Kopf des thematischen Modells mit der charakteristischen Vorhaltsdissonanz, auf deren drei Phasen die drei Anrufe verteilt waren, wird deshalb aus dem Bauteil herausgeschnitten (siehe Notenbeispiel 4).

Bei der ersten Version (T. 70ff.) beginnt der Abschnitt (abgesehen vom Auftakt der Vokalstimmen) nun direkt mit dem zweitaktigen Einschub, in den das ausgedehnte Melisma der Singstimmen eingebaut ist (T. 70f., vgl. T. 21f.). Gegenüber der Vorlage fehlen also zwei ganze Takte (T. 19f.). Wegen der beiden zusätzlichen Hebungen am Ende des Kolons („wör-den bíst“) wird die Deklamation der Vokalstimmen in T. 72 in Anlehnung an T. 44 („dés-sen Rúhm“) um einen halben Takt über den ursprünglichen Absatz (vgl. T. 23) hinaus weitergeführt.³¹ Bei dem neuen Absatz in T. 72b handelt es sich, im Gegensatz zu T. 44b, nicht nur scheinbar, sondern tatsächlich um einen Absatz – allerdings ohne entsprechende Kadenzformel im Instrumentalsatz.

Bei der sich unmittelbar anschließenden Wiederholung der Textzeile in Verbindung mit der zweiten Version ist aus der Vorlage exakt die Vorhaltsdissonanz am Kopf des thematischen Modells mit ihren drei Phasen (denen im Hauptteil das dreimalige „Herr“ unterlegt war) herausgeschnitten (T. 23b–24), also insgesamt eineinhalb Takte. Infolgedessen ist von T. 72b an das Bauteil (vgl. T. 25ff.) um einen halben Takt verschoben.

Wegen dieser Verschiebung fällt der Absatz der Vokalstimmen in T. 75, wie zuvor schon der Absatz in T. 72, in die Mitte des Taktes, während sich die Kadenz im Instrumentalsatz jeweils am Taktanfang befindet. Die vokalen Absätze sind dabei auch harmonisch fundiert: Die harmonische Fortschreitung im Instrumentalsatz wird überlagert durch die Fortschreitung der Harmonie im Verbund der Vokalstimmen, die jeweils in Achtelbewegung zu einer Art Halbschluss am Beginn der zweiten Takthälfte führt. Grundsätzlich steht einem Einschnitt am Beginn der zweiten Takthälfte an beiden Stellen nichts entgegen; denn nachdem

30 Ab T. 84 übernimmt die Continuo-Stimme transponiert und rhythmisch leicht verändert die Stimme, die in T. 68–70a von den Sechzehnteln der 1. Violine umspielt worden ist.

31 In der Fassung von 1739 hat Bach diesem Umstand Rechnung getragen, indem er in T. 71b in der Stimme des Vokalbasses die ausgeprägte, analog zu T. 22b gebildete Kadenzformel der älteren Fassung vermied.

in den Takten davor die Intervallprogression bei den Vorhaltsdissonanzen der Bläser auf der Ebene der Viertel verlief, bleibt das metrische Verhältnis zwischen den Takthälften zunächst unbestimmt.³²

Zu ersten Komplikationen kommt es ab T. 76: Die Vorhaltsdissonanz in der zweiten Hälfte dieses Taktes wird erst am Beginn des folgenden Taktes aufgelöst. Das bedeutet, dass die Intervallprogression ab hier wieder auf der Ebene der Halben verläuft. Damit widerspricht die Position dieser Dissonanz dem Takt, wie er notiert ist. Das Gleiche gilt in der Folge für den Halbschluss in der zweiten Hälfte von T. 78. Der notierte Takt ist hier – ähnlich wie am Beginn des Mittelteils – gegenüber dem Takt, wie er satztechnisch zum Ausdruck kommt, um einen halben Takt verschoben.

Metrische Umdeutung bei den Bauteilen aus der zweiten Hälfte der Sinfonia

Beim zweiten Stollen wird für die Vertonung der letzten Zeile (T. 86–95) der Abschnitt am Ende des Hauptteils verwendet, dem die zweite Hälfte der Sinfonia entspricht (T. 49–58a; vgl. T. 10–19a). Der Abschnitt bietet wieder die Gelegenheit, die Silbe „(ver)-herr-(licht)“ durch ein Melisma hervorzuheben. Doch auch hier stellt sich das Problem, ähnlich wie am Ende des ersten Stollens, dass diese Silbe am Anfang des Kolons steht, während in der Vorlage der melismatisch verlängerten Silbe „Lan-(den)“ drei Hebungen vorausgingen. Das Bauteil ist deshalb an seinem Beginn im Vokalpart und im Continuo um einen halben Takt (T. 49a) gekürzt worden.³³ Infolgedessen ist der ganze Abschnitt gegenüber der Vorlage wieder um einen halben Takt verschoben. Doch anders als bei den Abschnitten am Beginn der beiden Stollen (T. 58b–66 und 78b–82) und bei den drei Takten am Ende des ersten Stollens (T. 76–78), handelt es sich hier nicht bloß um eine Sache der Notation, sondern um eine Umstrukturierung im klanglichen Geschehen.

Dies zeigt sich bereits bei dem Halbschluss am Beginn des Abschnitts (siehe Notenbeispiel 6): Der Einschnitt (im Notenbeispiel mit * gekennzeichnet), der sich in T. 10 und in T. 49 in der Mitte einer übergebundenen Bläsernote befand (Oboe 2), trifft nun mit dem Beginn einer ganzen Note in der anderen Bläserstimme (wegen der Vertauschung der Stimmen wieder Oboe 2) zusammen. Nach wie vor fällt der Einschnitt auf den Beginn des Taktes. Das bedeutet, dass der Takt, wie er satztechnisch – hier in der Position des Einschnitts – zum Ausdruck kommt, mit dem notierten Takt übereinstimmt: Die Vorlage wird metrisch umgedeutet.

32 Eine metrische Differenzierung der Takthälften (die in T. 72 durch die chromatische Führung der 1. Oboe unterstützt wird) würde andererseits durchaus dem natürlichen Akzent der Silben entsprechen, wie er in jeweils drei der Vokalstimmen zum Ausdruck kommt (mit einer stärkeren Betonung auf der Silbe „-herr-“).

33 Bei der notwendig gewordenen Umarbeitung der Vokalstimmen hat Bach mit dem quer zum Takt gelagerten Oktavsprung (T. 86, Sopran) eine ebenso symbolträchtige wie ausdrucksstarke Lösung gefunden. Im Übrigen scheint für die Deklamation, insbesondere für die Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenakzenten, in diesem Abschnitt weniger die Stellung der Silben im Takt als vielmehr deren äußere Länge sowie der Tonhöhenverlauf maßgebend zu sein.

T. 9bff., 48bff.

T. 85ff.

Notenbeispiel 6: Metrische Umdeutung in T. 86ff.

Für die Umdeutung macht sich Bach die besondere harmonisch-metrische Struktur der Quintfallsequenz zunutze. War es bei den Parallelstellen in der Sinfonia und im Hauptteil (T. 10ff. bzw. T. 49ff.) die Fortschreitung des Continuo, die mit dem Takt übereinstimmte, während die Harmonie zu wesentlichen Teilen jeweils in der zweiten Hälfte des vorausgehenden Taktes vorweggenommen wurde, so ist es in T. 87ff. umgekehrt die Harmonie, die sich in ihren wesentlichen Teilen im Gleichschritt mit dem Takt bewegt, während der Continuo jeweils um einen halben Takt nachhängt.

Bei der anschließenden erweiterten Kadenz ab T. 91b gehen die chromatischen Halbtonschritte nun – anders als bei den Parallelstellen in T. 16ff. und 55ff. – über die Taktgrenzen hinweg; dafür liegen die leittönigen Akkordverbindungen teilweise in der Taktmitte. Der bei den Parallelstellen beobachtete regelmäßige Wechsel zwischen Haupt- und Nebenakkorden geht dabei verloren. Die Dehnung der Doppeldominante auf einen ganzen Takt (T. 93; vgl. T. 17b) – äußerlich die auffälligste Veränderung im Instrumentalsatz – ist notwendig, damit die Schlussnote der abschließenden Kadenz wieder auf den Beginn des Taktes fällt.

Die metrische Umdeutung in T. 86ff. hat ihrerseits Folgen für die Behandlung des Textes: zwar weniger für die Akzentuierung der Silben – in dieser Hinsicht wird zwischen den beiden Takthälften (abgesehen von T. 94, wo der Bass in Halben deklamiert) nicht unterschieden –, wohl aber für die Position der vokalen Absätze. Dies betrifft zunächst den Spirkanon in T. 86–92a. Bei der Parallelstelle im Hauptteil (T. 49b–55) hatten wir festgestellt, dass die (rhetorischen) Absätze in den beiden Hauptstimmen (Alt und Sopran) stets auf den Beginn des vollen Taktes, in den vorimitierenden Stimmen (Tenor und Bass) dagegen auf den Beginn der zweiten Takthälfte fallen. Der Absatz befand sich dort jeweils unmittelbar nach der melismatisch verlängerten Silbe „Lan-(den)“. Hier im Mittelteil folgen auf die hervorzuhebende Silbe „(ver)-herr-(licht)“ noch weitere Silben („wor-den bist“), so dass der Absatz der Vokalstimmen erst einen halben Takt später erfolgt (siehe Notenbeispiel 7).

T. 49ff.: Alt

des-senRuhm in al-len Lan - - - - den, des-sen Ruhm

T. 86ff.: Sopran

ver-herr - - - - - licht wor-den bist,

Notenbeispiel 7: Textunterlegung in T. 86ff. im Vergleich zu T. 49ff.

Weil jedoch das Bauteil gegenüber der Vorlage um einen halben Takt verschoben ist, fallen die Absätze der beiden Hauptstimmen (hier also von Sopran und Tenor) wieder auf den Beginn des Taktes und die Absätze der vorimitierenden Stimmen (Tenor und Bass) auf den Beginn der zweiten Takthälfte. Die Verschiebung des Taktes entspricht somit dem veränderten Bau der Phrasen.

Ab T. 92 sind die Vokalstimmen gegenüber der Parallelstelle im Hauptteil (T. 55b–58a) stärker umgearbeitet – zum einen, um der Struktur des neuen Textes gerecht zu werden, zum anderen aber, um der metrischen Umdeutung und der dadurch notwendigen Verlängerung des Abschnitts um einen halben Takt Rechnung zu tragen. Der gemeinsame Absatz aller vier Stimmen am Beginn von T. 92 und der Absatz des Basses am Beginn von T. 93 (gleichzeitig mit dem Anfang des Melismas der drei Oberstimmen)³⁴ zeigen ebenso wie die Deklamation der Bassstimme in T. 94, bei der der Akzent ordnungsgemäß auf die erste Halbe fällt, dass der reale Takt mit dem notierten Takt übereinstimmt; das heißt, dass in diesem Abschnitt – anders als in den Abschnitten am Beginn und in der Mitte des Mittelteils – mit der Verschiebung des Taktes eine metrische Umdeutung des musikalischen Inhalts verbunden ist.

Zusammenfassung

So vielschichtig und komplex sich die metrische Organisation im Eingangschor der *Johannes-Passion* von Beginn an gezeigt hat, so vielfältig sind die Komplikationen, denen sie im Verlauf der Komposition unterworfen ist. Wir haben gesehen, wie aus einem thematischen Vordersatz, ja eigentlich aus der Figur einer Vorhaltsdissonanz mit besonderer Stimmführung die Sinfonia mit ihren zwei ungleich strukturierten Hälften entwickelt wird, und wie durch Vokaleinbau in die instrumentalen Bauteile der Sinfonia der Hauptteil entsteht (zum überwiegenden Teil) und aus den Abschnitten des Hauptteils durch Parodie wiederum der Mittelteil. Bei der Anpassung der Bauteile an den jeweiligen Text kommt es vor allem im Mittelteil zu Verwerfungen in der Taktstruktur. Das Ergebnis ist eine nahezu perfekte Übereinstimmung zwischen der Deklamation und der Gliederung des Textes einerseits und der metrischen und syntaktischen Struktur der Musik andererseits.

³⁴ Der gemeinsame Absatz in T. 92 ist in der Fassung von 1739 durch die Angleichung der Bassstimme an die Mittelstimmen noch deutlicher herausgearbeitet worden. Der Absatz des Basses in T. 93 findet sich noch nicht in der älteren Fassung.

*Die kompositorischen Schritte und die wichtigsten Ergebnisse im Überblick**Sinfonia:*

Vorhaltsdissonanz mit unregelmäßiger Stimmführung (T. 1–2a)
 Intervallprogression (verdeckt) in Halben → Position im Takt verschoben,
 (Verschränkung von zwei Vorhaltsdissonanzen)

Ergänzung zu Vordersatz: thematisches Modell (T. 1–3)
 vollständiger Kadenzzyklus (Quintfallsequenz)

Wiederholung des thematischen Modells (transponiert): 2. Version (T. 4–6)
 Position der Vorhaltsdissonanz korrigiert → harmonische Überlagerung in T. 4

Fortspinnung der 2. Version (T. 6b–8, 8b–10)
 2 verkürzte Varianten des thematischen Modells (Vorhaltsdissonanz am Kopf entfällt)
 → Verschränkung von 3 Varianten des thematischen Modells

Sequenzierung der variativ entwickelten Phrase (T. 9b–16a)
 Quintfallsequenz (2 verschränkte Vorhaltsketten),
 Fortschreitung in ganzen Takten → Harmonie gegen den Takt verschoben

Hauptteil:

Vokaleinbau in die 1. Hälfte der Sinfonia (T. 19–31a, 40–49)
 thematisches Modell durch 2-taktigen Einschub erweitert,
 → Unterbrechung des metrischen Verlaufs (Intervallprogression in Vierteln)

Vokaleinbau in die 2. Hälfte der Sinfonia (T. 49–58a)
 Spiralkanon, eingebaut in Quintfallsequenz → strukturelle Übereinstimmung

Abschnitt mit Vokaldominanz (T. 33ff.)
 neue Zuordnung der Bewegungsmuster im Instrumentalpart,
 harmonische Bewegung in Vierteln über großräumigen Quintschritten

Überleitung zur Reprise (T. 37ff.)
 Vokalkanon, eingebaut in Quintfallsequenz (2 verschränkte Vorhaltsketten),
 → strukturelle Übereinstimmung

Mittelteil:

Neutextierung des Abschnitts mit Vokaldominanz (T. 58b–66, 78b–82)
 Bauteil gegenüber Vorlage um einen halben Takt verschoben,
 Notation widerspricht der Struktur des Satzes (verschobene Notation)

Korrektur der Verschiebung (T. 66b–69, 82b–86a)
 durch asymmetrische Taktgruppe (3 halbe Takte),
 eingeführter Kanon der Vokalstimmen (teilweise Verschiebung im Takt)

Schluss des 1. Stollens (T. 70–78)
 Umtextierung des Bauteils T. 19–31 (entspricht 1. Hälfte der Sinfonia, T. 1–10)
 Vorhaltsdissonanz am Kopf des thematischen Modells entfällt
 → verschobene Notation in T. 76ff.

Schluss des 2. Stollens (T. 86–95)
 Umtextierung des Bauteils T. 49–58a (entspricht 2. Hälfte der Sinfonia, T. 10–19a)
 Bauteil am Beginn um einen halben Takt gekürzt → Verschiebung im Takt,
 Inhalt wird umstrukturiert (metrische Umdeutung)

Kleiner Beitrag

Peter Rastl (Wien)

Schubert-Liedertexte: Recherchen in digitalisierten Quellen

Mittlerweile sind allein im Projekt „Google Books“ über 25 Millionen Bücher eingescannt worden, und eine Reihe weiterer Digitalisierungs-Projekte, vom Münchener Digitalisierungszentrum bis zum Internet Archive in San Francisco, tragen dazu bei, den Bestand an urheberrechtsfreien Büchern im Internet laufend zu erweitern. Ein Großteil dieser digitalisierten Druckwerke ist mittels automatisierter Texterkennung auch inhaltlich erschlossen und somit einer Volltextsuche zugänglich. Dieser Umstand bietet der literarischen Quellenforschung erweiterte Möglichkeiten, was im Folgenden anhand der Recherche bisher unbekannter Textquellen bei Franz Schuberts Vokalmusik illustriert werden soll. Sowohl im Deutsch-Verzeichnis von 1978 als auch in Schochows mehrbändiger Sammlung von Schuberts Liedertexten aus dem Jahr 1974 gibt es eine Reihe von Vokalkompositionen, deren Texte nur unvollständig überliefert oder deren Textdichter unbekannt geblieben sind.¹ Seither sind zwar etliche weitere Textquellen aufgefunden worden, doch auch in dem 2012 erschienenen *Schubert Liedlexikon*² sind noch Fragen offengeblieben, die sich – zumindest in einzelnen Fällen – durch entsprechende Recherchen in digitalisierten Quellen beantworten lassen.

D 110 – „Wer ist groß?“

Von dieser Kantate für Bassstimme, Chor und Orchester, deren Autograph in der Wien-Bibliothek verwahrt wird, kannte man bislang nur den Text, den Schubert in seinem Manuskript unterlegt hatte. Das Deutsch-Verzeichnis notiert „7 Strophen, nur 1 bekannt“; Textdichter unbekannt. Während eine Google-Suche nach dem Titel „Wer ist groß“ zu keinem brauchbaren Ergebnis führt, liefert bereits eine Suche nach der ersten Textzeile „Wer ist wohl groß“ das gewünschte Resultat³: Der gesuchte Text steht in der Tageszeitung *Der Wanderer* (Nr. 64, 5. März 1814, S. 254f.). Die Download-Option von Google gestattet einem überdies, das gesamte digitalisierte Buch herunterzuladen, in diesem Fall der Halbjahres-Sammelband Jänner bis Juni 1814 von *Der Wanderer*, von Google eingescannt aus dem Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur 104975.

Was das konkrete Recherche-Ergebnis für die Kantate D 110 betrifft, so kennen wir nun den gesamten Text mit 14 Strophen: Die ersten sieben Strophen, die mit dem Refrain „Ist der wohl groß?“ enden, sind in der ersten Hälfte der Komposition zu wiederholen, die folgenden Strophen in der zweiten Hälfte, wobei Schubert für die letzte Strophe eigens fünf Schlusstakte geschrieben hat. Was den Textdichter anbelangt, enthält die aufgefundenene

1 Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. Neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold*, Kassel u. a. 1978; Maximilian und Lilly Schochow (Hrsg.), *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, Bde. 1–2, Hildesheim u. a. 21997.

2 Walther Dürr u. a. (Hrsg.), *Schubert Liedlexikon*, Kassel u. a. 2012.

3 <https://books.google.at/books?id=n21MAAAAcAAJ&pg=RA1-PA254>, 16.3.2018.

Quelle leider keinerlei Hinweis; er wird wohl weiterhin als „unbekannt“ gelten müssen. Die von Werner Bodendorff in seiner Textsammlung der mehrstimmigen Lieder geäußerte Vermutung, dass der Text von D 110 von Schubert selbst stamme, kann allerdings aufgrund der Veröffentlichung in einer Tageszeitung, viereinhalb Monate vor dem Kompositionsdatum, nicht aufrechterhalten werden.⁴

D 155 – „Das Bild“

Franz Schubert komponierte das Lied „Das Bild“ am 11. Februar 1815. Das Lied hat drei Strophen, der Textdichter blieb bisher unbekannt. Der Text findet sich, wie eine Google-Suche nach der zweiten Textzeile („mir vor der Seele schwebet“) sofort ergibt, in der Anthologie *Erstlinge unserer einsamen Stunden. von einer Gesellschaft* (Bd. 2, Prag 1792, S. 141ff.) als Gedicht mit dem Titel *Das Bild. An Idalien*, welches acht Strophen umfasst.⁵ Schubert vertonte die Strophen 1, 2 und 7 (und ersetzte in der letzten Zeile das Wort „Urbild“ durch „Mädchen“). Dass Schubert diese Textquelle verwendet hat, wird durch die Tatsache erhärtet, dass in derselben Anthologie auf Seite 25 auch das Gedicht *Als ich Sie erröthen sah* von Bernhard Ambros Ehrlich steht, das Schubert einen Tag früher vertont hatte (D 153).

Der Verfasser dieses Gedichts ist in der Anthologie nur mit S** bezeichnet. Hier hilft der Umstand weiter, dass dieser Dichter in der genannten Anthologie mit insgesamt zehn Gedichten vertreten ist, von denen zwei in der Folge auch im Göttinger Musenalmanach 1794 (*Poetische Blumenlese, aufs Jahr 1794*)⁶ erschienen sind, wo der Dichter mit „A. Nm.“ bezeichnet ist („Die Vergötterung. An Amönen“ und „An Cölien / Cölia“). Außerdem sind im *Wiener Musenalmanach*⁷ sowohl 1793 als auch 1794 unter dem Namen „A. A. Nomis“ je sechs weitere Gedichte desselben Autors erschienen.

Die Tatsache, dass „Nomis“, umgekehrt gelesen, den Namen „Simon“ ergibt, und die Annahme, dass Simon der reale Name des Dichters ist, wird durch das Gedicht von Johann Hoheisel⁸ erhärtet, das dieser seinem Gedichtsammlerband *Sämmtliche Gedichte von Johann Hoheisel* (Wien 1819, S. 5)⁹ voranstellt:

4 Werner Bodendorff (Hrsg.), *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, Bd. 3: *Die Texte der mehrstimmigen Lieder*, Hildesheim u. a. 2006, S. 127.

5 Österreichische Nationalbibliothek, Signatur 301981-A.2 (siehe <<http://data.onb.ac.at/rec/AC00875076>>, 16.3.2018), auch als Online-Ressource verfügbar (<<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ7520207>>, 16.3.2018).

6 <<https://books.google.at/books?id=7gtfAAAAcAAJ>>, 16.3.2018.

7 *Wiener Musenalmanach auf das Jahr 1793*, hrsg. von Alois Blumauer, Wien 1793 und *Wiener Musenalmanach auf das Jahr 1794*, hrsg. von dems., Wien 1794, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur 46.V.18 (siehe <<http://data.onb.ac.at/rec/AC10146999>>, 16.03.2018), auch als Online-Ressource verfügbar:

1793: <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ182831208>, 16.3.2018;

1794: <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ182831300>, 16.3.2018.

8 Von Johann Hoheisel stammt auch der Text zu Schuberts „Kantate zu Ehren von Josef Spendou“, D 472.

9 Österreichische Nationalbibliothek, Signatur 43.Mm.54 (siehe <<http://data.onb.ac.at/rec/AC09964560>>, 16.3.2018), auch als Online-Ressource verfügbar (<<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ17458970X>>, 16.3.2018).

Epistel an Herrn Simon

Du, dessen silberreine Leyer
 Mir in entzückte Ohren klang,
 Und oft schon, wie electricisch Feuer,
 Vom Scheitel bis zur Zehe drang;
 Für den mein weiches Herz schon oft
 Noch unter N o m i s Nahmen brannte,
 Bis das Geschick jüngst unverhofft
 Mir Dich und deine Wohnung nannte,
 Verzeih mir die Verwegenheit,
 Durch meine, rohen Poesien
 Dir einen Theil der edlen Zeit
 Als Unbekannter zu entziehen! [...]

Der Textdichter zu Schuberts Lied „Das Bild“ ist somit der Deutschböhme Anton Simon (1760–1809), der 1803 als Gouverneur und Miterzieher des Kronprinzen Joseph Franz Leopold in Wien nachgewiesen werden kann und als Autor kleinerer Dichtungen hervorgetreten ist.¹⁰

Bei den beiden Vokalquartetten mit Klavier vom 25. August 1815, D 267 und D 268, war bisher ebenfalls nur jeweils die erste Strophe überliefert und der Textdichter unbekannt; Bodendorff führt 2006 beide Werke in seiner Textsammlung der mehrstimmigen Lieder noch unter den „Liedern nach unbekanntem Verfasser“.

D 267 – Trinklied „Auf! Jeder sei nun froh“

Eine Google-Suche nach dem Textfragment „froh und sorgenfrey“ liefert sofort die richtige Textquelle. Das gesuchte Trinklied mit insgesamt elf Strophen steht in einem Wiener Wanderführer der damaligen Zeit: *Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden um Wien* (hrsg. von Franz von Paula Gaheis, Bd. 3, Wien 21800, S. 124–128)¹¹.

Der Autor des Liedes wird wie folgt vorgestellt: „Auch das Lied eines Freundes: Joseph Martinides, der in den Mauern von Krakau die Unterhaltungen der Musen mit den ernstern Geschäften der Landrechte verbindet, und ehemals ein so treuer Gefährte auf unsern früheren Wanderungen war, wurde gesungen. Er möge es uns vergeben, daß wir es hier einem größern Kreise mittheilen, als für dem [sic] es von ihm bestimmt war.“¹² Als Textautor des Liedes kann also der Jurist Joseph Martinides (1770–1827) identifiziert werden.¹³

10 Vgl. Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Dresden, 1898: Buch VII, § 298, 35 (Bd. VI, S. 736); *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung vom Jahre 1803*, S. 910 (<<https://books.google.at/books?id=cyVRAAAAYAAJ>>, 16.3.2018); *Das Königreich Böhmen; statistisch-topographisch dargestellt von Johann Gottfried Sommer*, 2. Bd, Prag 1834, S. 299 (<<https://books.google.at/books?id=TtoBAAAAYAAJ>>, 16.3.2018).

11 Österreichische Nationalbibliothek, Signatur 394358-A.3 (siehe <<http://data.onb.ac.at/rec/AC09883000>>, 16.3.2018), auch als Online-Ressource verfügbar (<<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ179802500>>, 16.3.2018).

12 Ebd., S. 123.

13 Vgl. auch die Nennungen von Martinides in: *Intelligenzblatt der Annalen der Literatur des Österreichischen Kaiserthums* (Juni 1807), S. 248 (Österreichische Nationalbibliothek, Signatur 105109-C, siehe <<http://data.onb.ac.at/rec/AC09659059>>, 16.3.2018, auch als Online-Ressource verfügbar, <<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ185815706>>, 16.3.2018); im: *Hof- und Staats-Schematismus des österreichischen Kaiserthums*, Wien 1813, S. 517 (Österreichische Nationalbibliothek, Signatur

Dem Charakter eines Trinklieds entsprechend wollte Schubert gewiss mehr als nur die eine Strophe, die er seinem Strophenlied unterlegt hatte, gesungen haben. In seiner ersten Niederschrift hatte Schubert freilich die restlichen Strophen des Gedichts nicht notiert, und als Ferdinand Schubert am 7. August 1840 daraus jene Abschrift anfertigte, die in der Sammlung Witteczek-Spaun erhalten ist, wusste man längst nicht mehr, wo die übrigen Strophen aufzufinden gewesen wären.

D 268 – „Bergknappenlied“

Dieser Liedertext, von dem ebenfalls der Textdichter unbekannt und nur die erste Strophe überliefert war, bereitet keinerlei Schwierigkeiten. Eine Google-Suche nach dem Textfragment „hinab mit frohem Mut“ liefert sofort die betreffende Quelle¹⁴: ein elfstrophiges Gedicht in *Gedichte von Gotthold Friedrich Stäudlin*, Bd. 2, Stuttgart 1791, S. 153–156.

Als Textdichter von Schuberts *Bergknappenlied* ist daher Gotthold Friedrich Stäudlin (1758–1796) ermittelt; seine biographischen Daten bedürfen hier keiner ausführlicheren Darstellung, denn er ist hinlänglich in der einschlägigen Literatur behandelt.¹⁵

D 301 – „Lambertine“

Der Text dieses Liedes wurde bisher Josef Ludwig Stoll zugeschrieben, wenn auch durchaus Zweifel an dieser Zuschreibung bestanden. Wiederum liefert eine Google-Suche unter Verwendung eines geeigneten, weil besonders ungewöhnlichen Textfragments aus der dritten Verszeile („grausam peinigend durchwühlet“) sofort die gesuchte Quelle: *Udo der Stählerne oder die Ruinen von Drudenstein – eine Niedersächsische Volkssage vom Verfasser Wallrabs von Schreckenhorn*, Wien 1799, S. 187.¹⁶

Wallrabs von Schreckenhorn ist eines der zahlreichen Pseudonyme von Josef Alois Gleich (1772–1841),¹⁷ einem bekannten Wiener Theaterdichter und Verfasser von Schauerromanen. Der gegenständliche Roman *Udo der Stählerne* umfasst 19 Kapitel. Ganz am Ende der Geschichte singt Lambertine, einsam in eine Gartenlaube zurückgezogen, dieses Lied zur Harfe, bevor ihr geliebter Udo, der ihr heimlich zugehört hatte, sie in die Arme schließen kann.

393866-B.1813, siehe <<http://data.onb.ac.at/rec/AC09964486>>, 16.3.2018, auch als Online-Ressource verfügbar <<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ113978902>>, 16.3.2018); in: *Zeitschrift für österreichische Rechtsgelehrsamkeit und politische Gesetzeskunde* 1827, Bd. 3, S. 130 (Österreichische Nationalbibliothek, Signatur 104722-B.1827,3, siehe <<http://data.onb.ac.at/rec/AC10460146>>, 16.3.2018, auch als Online-Ressource verfügbar <<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ196614204>>, 16.3.2018)

14 <<https://books.google.at/books?id=3z87AAAAcAAJ>>, 16.3.2018.

15 Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Dresden, 1893: Buch VI, § 270, 17 (Bd. V, S. 408); <https://de.wikisource.org/wiki/ADB:St%C3%A4udlin,_Gotthold>, 16.3.2018.

16 <<https://books.google.at/books?id=V2FIAAAAcAAJ>>, 16.3.2018.

17 Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Dresden, 1898: Buch VII, § 295, II A.1 (Bd. VI, S. 397); <https://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Alois_Gleich>, 16.3.2018.

D 522 – „Die Liebe“

Als Textdichter des Lieds „Die Liebe“ wurde bisher Gottlieb von Leon angesehen. Dies ist nur teilweise berechtigt: Das Gedicht findet sich in *Selam. Ein Almanach für Freunde des Mannigfaltigen auf das Jahr 1813* (hrsg. von Ignaz Franz Castelli, Wien 1813, S. 240)¹⁸ mit der Autorangabe „Gottlieb Leon“, aber gleichzeitig mit der Anmerkung „S. Ign. Felners neue Allem. Gedichte S. 110“. Tatsächlich ist Leon also nur der Übersetzer des im alemannischen Dialekt verfassten Gedichts „Die Liebe“ von Ignaz Felner (1754–1825)¹⁹. Felners Originalgedicht erschien in: Ignaz Felner, *Neue Allemannische Gedichte*, Basel 1803, S. 110f.²⁰

D 725 – „Linde Weste wehen“

Dieses Duett-Fragment umfasst nur elf Takte, doch bietet der im Autograph unterlegte Text „Linde Weste wehen, athmen Balsamdüfte von Jasmingesträuchen, und von Veilchenaun“ mit seinen ungewöhnlichen Wörtern einen ausreichenden Anknüpfungspunkt für eine erfolgreiche Suche, die eine Identifikation des Texts ermöglicht hat:

Der Text stammt von Christian zu Stolberg-Stolberg, und zwar aus dem mit „Frühlingslied“ bezeichneten Wechselgesang (in: *Gedichte der Brüder Ch. und F. L. Grafen zu Stolberg*, 2. Teil, Wien 1817, S. 122–124).²¹ Die Dichtung findet sich ursprünglich im 1786 entstandenen Schauspiel *Otanes* von Christian Graf zu Stolberg, welches 1787 im Druck erschien,²² als Wechselgesang zwischen Mardontes und Gabena. Stolberg hat diesen Wechselgesang aus dem Schauspiel für die Veröffentlichung unter den Gedichten „anonymisiert“ und die Namen Mardontes und Gabena durch „Er“ und „Sie“ ersetzt, bzw. im Gedichtstext durch Geliebter / Geliebte. Auch sonst hat er noch kleinere Veränderungen vorgenommen, insbesondere in den vier Versen (Verse 1102–1105), die Schubert notiert hat. Daraus ist ersichtlich, dass Schubert nicht das Schauspiel, sondern einen Gedichtband als Vorlage benutzte.

Das Gedicht war (unter dem Titel „Frühlingsfeier“) bereits 1807 im Druck erschienen, und zwar in der von Friedrich von Matthisson herausgegebenen *Lyrischen Anthologie* (Zwanzigster Teil, Zürich 1807, S. 153–155; textgleich mit der Gedichtausgabe von 1817). Ob das Gedicht bereits vor 1807 unabhängig vom Schauspiel veröffentlicht wurde, konnte nicht geklärt werden.

18 <<https://books.google.at/books?id=fRFnAAAAcAAJ>>, 16.3.2018.

19 Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Dresden, 1900: Buch VII, § 308, 24 (Bd. VII, S. 545); <https://als.wikipedia.org/wiki/Ignaz_Felner>, aufgerufen am 26.10.2017.

20 <<https://books.google.at/books?id=G3s6AAAAcAAJ>>, 16.3.2018.

21 Österreichische Nationalbibliothek, Signatur 24.Zz.25.(Vol.2) (<http://data.onb.ac.at/rec/AC10351541>), auch als Online-Ressource verfügbar (<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ160626701>).

22 Christian und Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, *Schauspiele mit Chören*, 1. Teil, Karlsruhe 1787, S. 285–288 (Österreichische Nationalbibliothek, Signatur 2188-A, siehe <<http://data.onb.ac.at/rec/AC10351545>>, 16.3.2018, auch als Online-Ressource verfügbar, <<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ136753800>>, 16.3.2018).

D 822 – „Lied eines Kriegers“

Franz Schubert komponierte das „Lied eines Kriegers“ (D 822) am 31. Dezember 1824; es wurde 1842 in der Nachlass-Lieferung 35, und dann nochmals (in veränderter Form) um 1847 in der ersten Auflage der Nachlass-Lieferung 41 von A. Diabelli & Co. in Wien veröffentlicht.²³

Schuberts Textvorlage ist bisher unbekannt geblieben. Eine Google-Suche nach „Friede ward uns zugewendet“ liefert aber gleich zwei interessante Quellen: Zum einen findet sich der konkrete Schubert'sche Liedertext im Buch *Vorlesungen über die Taktik der Reuterey. Elemente der Bewegungskunst eines Reuter-Regiments* (Karlsruhe 1819).²⁴ Zum anderen führt die Suche zu einem weiteren, etwas längeren Gedicht, das mehrere textliche Übereinstimmungen mit dem anderen Text hat, und zwar in *Alpenrosen, ein Schweizer Almanach auf das Jahr 1819* (Bern / Leipzig 1819).²⁵

Das erste Buch besteht aus zwei separat paginierten Teilen, und dem zweiten Teil ist auf der Rückseite des Titelblattes ein Gedicht (unter Anführungszeichen) vorangestellt:

„Des stolzen Männerlebens schönste Zeichen
Sind Flammen, Donner und die Kraft der Eichen.
. doch
Nichts mehr vom Eisenspiel, vom Bliz der Waffen!
Der ew'ge Friede ward uns zugewendet,
Dem Schläfe ward die Kraft der Faust verpfändet.
. zwar – erst jüngst noch
Haben wir das scharfe Schwert geschwungen,
Und kühn auf Leben oder Tod gerungen;
Jetzt aber sind die Tage hohen Kampfs verklungen
Und was uns blieb aus jenen Tagen,
Es ist vorbei, bald sind's – ach! nur noch Sagen!“

Zwischen diesem Gedicht und dem von Schubert vertonten Text bestehen zwar kleine Unterschiede, vor allem haben die verkürzten Verse in Zeile 3 und 7 Schubert aus rhythmischen Gründen zur Auslassung einzelner Wörter veranlasst, doch besteht kein Zweifel, dass wir in dem Buch aus dem Jahr 1819 eine Vorlage für Schuberts Liedertext vor uns haben. Vermutlich hat Schubert nicht das Buch selbst in der Hand gehabt, sondern vom unbekanntem Auftraggeber der Komposition eine (ungenau) Abschrift des Gedichts erhalten. Auch die Herkunft des ursprünglichen und von Schubert wieder ausgestrichenen Titels „Reiterlied“ wird durch diese Textquelle verständlich.

Das Buch selbst gibt zwar keinerlei Hinweis auf den Verfasser des betreffenden Gedichts. Doch lässt das zweite, in den *Alpenrosen* aufgefundene Gedicht eine Annahme zu. Der Band enthält unter dem Titel „Kriegslust. Eine Sonnetten-Trias.“ drei Gedichte von A. Stähele:

23 Zur Originalgestalt der Schubert'schen Komposition siehe Alfred Orel, „Kleine Schubertstudien I, Die authentische Fassung von Schuberts ‚Lied eines Kriegers‘, in: *Archiv für Musikforschung* II (1937), S. 285–298.

24 Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Sc. mil. 8 (<<http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV001372575/>>, 16.3.2018), auch online verfügbar unter <<https://download.digitale-sammlungen.de/BOOKS/download.pl?id=bsb10784449>>, 16.3.2018.

25 Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Bibl.Mont. 673-1819, auch online verfügbar unter <<https://download.digitale-sammlungen.de/BOOKS/download.pl?id=bsb11039157>>, 16.3.2018.

1.
 Der Mann muß glühend lieben, glühend hassen;
 Dem Weibe ziemt die süße Zaubermitde.
 Ihn schmückt die stolze Kraft, der Muth, der wilde,
 Mit Flammen-Armen muß er alles fassen.
 Und wirft das Schicksal ihn auf blut'ge Straßen,
 So wagt er seinen Leib im Schlachtgefilde;
 Ein kühnes wackres Herz mit Waff' und Schilde,
 Es zittert nicht, wenn Memmen rings erblassen.
 Des stolzen Männerlebens schönste Zeichen
 Sind Flammen, Donner, und die Kraft der Eichen,
 Die mit der Windsbraut hohlem Brausen spielen.
 O, Heil Euch Allen, die im Kampfe fielen!
 Denn wenn es galt für's Vaterland, das hohe,
 So steigt aus dunklem Grab der Freyheit Lohe.
2.
 Wer trägt denn nicht ein kühn begeistert Lieben
 Für's Vaterland, das herrliche, das hehre?
 Ist doch gewalt'ger Thaten Stolz und Ehre
 Aus großer Vorwelt uns zum Erb geblieben!
 Wie auch die Wolken unsre Blicke trüben,
 Wenn ich der Ahnen Riesenschlachten höre,
 Da tobt's in mir, daß wild ich Kampf begehre,
 Des Lebens Kraft in Todes Noth zu üben.
 Denn die Geschichten sind wie Donnerlocken,
 Die mich hinauf zu Sternenwelten locken,
 Die mich hinab zu Siegesgräbern rufen.
 Kein Sklave nie! viel lieber todt im Sarge
 Als glänzend – Diener an des Thrones Stufen!
 Der Tod ist reich – das Leben nicht – das karge.

3.
 Was sprichst vom Eisenspiel, vom Blitz der Waffen?
 Der ew'ge Friede ward uns zugewendet,
 Dem Schlafe ist die Kraft der Faust verpfändet.
 Wie schön ist es halb gähnend zuzugaffen,
 Wenn andre Völker blutig auf sich rafften!
 O spaltet euch, ihr dunkeln Gräber, sendet
 Die Ahnen wieder, deren Ruhm geschändet,
 Daß sie die Bogen spannen, die erschlaffen!
 Einst haben wir das scharfe Schwert geschwungen,
 Und kühn auf Leben oder Tod gerungen;
 Jetzt sind die Tage hohen Kampfs verklungen,
 Und was herüber schallt aus alten Sagen,
 Vermag nicht mehr, an unsre Brust zu schlagen,
 Als wären wir ein Volk – verzagter Klagen.²⁶

Die textlichen Übereinstimmungen zwischen dem „Lied eines Kriegers“ (A) und der „Kriegs-
 lust“ (B) sind unübersehbar:

- Vers 1–2 in (A) stimmt wörtlich überein mit Vers 9–10 in (B-1)
- Vers 4–6 in (A) stimmt weitgehend überein mit Vers 1–3 in (B-3)
- Vers 8–10 in (A) stimmt überein mit Vers 9–11 in (B-3)

Man kann daher davon ausgehen, dass beide Texte von demselben Verfasser stammen. Auch der Umstand, dass beide im Jahr 1819 gedruckt wurden, weist in diese Richtung. Daher darf angenommen werden, dass es sich beim Dichter von Schuberts Liedtext um Johann Andreas Stähele (1794–1864) handelt, einen Schweizer Lehrer und späteren Regierungsrat.²⁷

²⁶ *Alpenrosen, ein Schweizer Almanach auf das Jahr 1819*, Bern / Leipzig 1819, S. 131ff.

²⁷ Vgl. Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Dresden, 1913: Buch VIII, § 333, 61 (Bd. X, S. 568) und *Sämtliche Briefe an Johann Heinrich Pestalozzi. Kritische Ausgabe*, Bd. 5, hrsg. von Rebekka Horlacher und Daniel Tröhler, Zürich 2013, S. 278 (online unter <<https://books.google.at/books?id=ghzoBQAAQBAJ&pg=PA278>>, 16.3.2018).

D 830 – „Lied der Anne Lyle“

Schubert hat eine deutsche Übersetzung jenes Gedichts vertont, das Walter Scott in seinen Roman *A Legend of Montrose*²⁸ aufgenommen hat und das aus dem Opernlibretto *Love and Loyalty*²⁹ von Andrew MacDonald stammt. Bislang bestand allerdings Unklarheit darüber, um wessen Übersetzung es sich dabei handelt. Nach Otto Erich Deutsch stammt die Übersetzung von Sophie May, was sich als Irrtum herausgestellt hat, da diese Übersetzung einen völlig anderen Wortlaut aufweist.³⁰ Eine Google-Suche nach „bei mir im Lebensthal“ liefert allerdings sofort die gewünschte Antwort: Walter Scott, *Montrose. Ein romantisches Gemählde*, übers. von Wilhelm Adolf Lindau, 2. Teil, Leipzig 1824, S. 271.³¹ Somit ist der betreffende Übersetzer als Wilhelm Adolf Lindau (1774–1849)³² identifiziert.

D 902/3 – „Il modo di prender moglie“

Von Schuberts *Drei Gesängen für Bassstimme op. 83* stammt der Text für die ersten beiden von Pietro Metastasio. Der Textdichter für das dritte Lied „Il modo di prender moglie“ (Die Art ein Weib zu nehmen) war auch Schubert (der in der Stichvorlage „NB. Autore ignoto“ vermerkt hat) unbekannt, ebenso wie das Werk, aus dem der Text entnommen ist. Zumindest diese letzte Frage konnte nun geklärt werden: Es handelt sich um die Arie des Duca Alberto di Kalitz am Beginn der Szene I.8 von Luigi Carlinis Oper *Il contraccambio ovvero L'amore alla pruova* (Librettist unbekannt). Das Stück wurde im Winter 1823 im Teatro del Fondo in Neapel aufgeführt. Ein Textbuch befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek³³ und enthält die betreffende Arie von neun Strophen, von denen Schubert die Strophen 3 bis 8 vertonte.

Wie die hier beschriebenen Beispiele zeigen, bietet die Textrecherche im Internet eine wertvolle und erfolgversprechende Ergänzung der traditionellen Methoden literarischer Quellenforschung, weil sie Textquellen in die Recherche einbezieht, an die man ansonsten wohl kaum gedacht hätte. Hätte man denn nach dem Text des „Lieds eines Kriegers“ in einem militärstrategischen Lehrbuch gesucht? Aber auch Gedichte, die in irgendwelchen literarisch weniger bedeutenden und vergessenen Prosawerken enthalten sind, können durch die Textsuche im Internet wieder zum Vorschein kommen, wie das Beispiel „Lambertine“ zeigt.

28 *Tales of my Landlord, Third Series*, Collected and arranged by Jedediah Cleishbotham, [...]. In four volumes. Vol. IV. Edinburgh: Printed for Archibald Constable and Co. Edinburgh; [...] 1819, Seite 277–278; online unter <<https://books.google.at/books?id=1QYOAAAAQAAJ&pg=PA277>>, 16.3.2018.

29 *The Miscellaneous Works of A. M'Donald; including [...]*, London: Printed for J. Murray. M.DCC.XCI. [1791], Seite 289; online unter <<https://books.google.at/books?id=R2EUAAAAQAAJ&pg=PA289>>, 16.3.2018.

30 Graham Johnson, *Franz Schubert. The Complete Songs*, Bd. 2, New Haven/ London, 2014, S. 218. Johnson vermutete Jacob Nicolaus Craigher de Jachelutta als Übersetzer.

31 <<https://books.google.at/books?id=zpZKAQAAMAAJ>>, 16.3.2018.

32 Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Dresden, 1898: Buch VII, § 295, 14 (Bd. VI, S. 386); <https://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Adolf_Lindau>, 16.3.2018.

33 S. 17f. Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: L.eleg.m. 4367, auch online verfügbar: <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10579187/bsb:BV001574195?page=17>>, 16.3.2018.

Besprechungen

MARK BAILEY: *The Decline of Serfdom in Late Medieval England. From Bondage to Freedom. Rochester/Woodbridge: The Boydell Press 2016. IX, 373 S., Abb., Tab.*

Mark Baileys neue Geschichte des Verfalls der Leibeigenschaft im spätmittelalterlichen England behandelt mehrere Arten von Grundstücksverwaltung und Eigentum, die unter anderem davon abhängen, ob es sich bei dem Mietherrn um einen einzelnen Besitzer, eine monastische Institution oder eines der Oxford Colleges handelt. Bailey gliedert sein Buch in drei Teile. Zuerst betrachtet er die bisher erschienene Literatur und legt seine Methodologie und Fragestellung dar. Dann stellt er die von ihm gesammelten Daten über den Verfall in sogenannten „villein tenures“ (Land, das erblich von einem Leibeigenen gehalten wurde) und „servile incidents“ (Dienstpflichten der Leibeigenen) vor und präsentiert die Resultate der insgesamt 38 Fallstudien, die sechs große Grundeigentümer sowie eine Auswahl mehrerer kleinerer Güter betreffen. Abschließend präsentiert er eine Chronologie des Verfalls der Leibeigenschaft und nimmt eine Neubewertung dieser Entwicklungen vor.

Baileys Ziel ist „eine exakte Chronologie des Verfalls zwischen 1300 und 1500“ (S. 11, meine Übersetzung). Er betrachtet die bisherigen mangelhaften Erkenntnisse über die „villeinage“ als durch zwei Gründe bedingt. Einerseits wurden die regionalen Verschiedenheiten zu wenig beachtet und andererseits mangelhafte, dem Gegenstand unangemessene Methoden verfolgt. Seine eigene Methode basiert auf den folgenden Prinzipien: Er beginnt seine Untersuchungen etwa ein halbes Jahrhundert bevor sich die Pest in England weit verbreitete, um die wichtigsten Eigenschaften der „villeinage“ in England zu verstehen, ohne mit den durch die Epidemien eintretenden Dysfunktio-

nalitäten konfrontiert zu sein. Erst danach werden die Auswirkungen der Pest und das Sterben großer Bevölkerungsteile auf die sozialen Beziehungen zwischen Herren und Leibeigenen untersucht. Darüber hinaus arbeitet er für jede seiner Fallstudien eine möglichst präzise Chronologie aus, anhand derer sich die historischen Entwicklungen genau beschreiben lassen. Schließlich verbindet er die Chronologie mit den bekannten historischen Trends, die Einflüsse auf den Verfall hatten.

Seine Quellen entstammen primär den sogenannten „court rolls“ der Güter sowie Buchhaltungshandschriften. Die erste Dokumentengruppe erlaubt es ihm, die Anzahl der wegen verschiedener Vergehen beim Hofgericht angezeigten Personen zu ermitteln: Sie sind als Leibeigene ohne Erlaubnis weggezogen oder mussten Gebühren bezahlen. Ebenso sind die Mietverträge in die „court rolls“ eingetragen worden und bilden daher für Bailey eine wichtige Quelle zum Übergang von geerbten Flächen zu Mietverträgen auf Zeit oder auf Lebensdauer. In den Buchhaltungshandschriften sind verschiedene Arten der Miete eingetragen. Der Verfall der Leibeigenschaft zeigt sich auch an den „servile incidents“, zu denen ein Leibeigener verpflichtet war, wie etwa Pflügen, Säen, Jäten oder Erntetätigkeiten. Bailey geht der Inanspruchnahme von „servile incidents“ bis in die letzten Jahre nach, in denen sie sich nachweisen lässt. Dadurch gelingt es ihm zu zeigen, dass das traditionelle „villein tenure“ etwa dreißig Jahre früher zurückgegangen ist als bisher angenommen wurde (S. 287). Diesen Rückgang interpretiert er als Indiz für eine Umwandlung von Grundstücken, die als „villein tenure“ galten, in Grundstücke, die auf Zeit vermietet wurden.

Durch seine Wahl, die Untersuchung um 1300 zu beginnen und um 1500 zu beenden, greift Bailey einen Zeitraum heraus, in dem die Bevölkerung Englands eine gewaltige Veränderung durchlebte: Die Pest hatte eine erhebliche Zahl von Todesopfern gefordert.

Damit wurde die Anzahl von Arbeitskräften, die angemietet werden konnten, deutlich geringer. Dies hätte man, ohne die Zeit vor den Pestwellen zu berücksichtigen, bereits als ausreichenden Grund für den Verfall der Leibeigenschaft halten können. Jedoch kann Bailey zeigen, dass dies nicht der einzige Grund gewesen sein konnte. Schon bevor die Pest in England ankam, hatten die Grundstücksbesitzer mehrere verschiedene Methoden für die Verwaltung ihrer Güter praktiziert. Weiter schreibt Bailey: „Villeinage had effectively reached its high point in the thirteenth century, because the development of the common law acted as a subsequent barrier to both the enserfment of new groups of people, and to the relegation of free tenures into villeinage“ (S. 13). Aus welchen Gründen und durch welche Regelungen das „Common Law“ dies vollbrachte, beschreibt er leider nicht weiter.

Die vier großen Grundbesitztümer und zwei Grundstückseigentümer, die untersucht werden, sind Walsham-le-Willows, Merton College Oxford, Aldham, Tingewick und Upper Heyford, der Abt von Bury St. Edmund, und die Herzöge von Norfolk. An einigen Fällen, z. B. Tingewick und Upper Heyford, kann man die Veränderungen im Verhältnis zwischen Eigentümer und Leibeigenem bzw. Mieter anhand von Grundstücksverkäufen nachvollziehen. Tingewick wurde von einem Priorat und Upper Heyford von einer Familie an das New College Oxford verkauft, und das College hat seinen Umgang mit den Leibeigenen gegenüber den vorigen Herren geändert. Bailey hat seine Daten in Tabellen zusammengestellt, die die Anzahl von „incidents“, die Werte von Grundstücken und die Häufigkeit von Gebühren beinhalten. Gebühren fallen an als „merchet“ (Erlaubnis zu Heiraten), „heriot“ (bezahlbar bei dem Tod von Leibeigenen), „childwite“ (für ein uneheliches Kind) und als „millsuit“ (Mühlgebühr). Dazu vermerkt Bailey, wie die Menschen in den Quellen beschrieben werden, nämlich als „nativi“, „nativi de sanguine“, oder „terre native tenentes“ (S. 57).

Durch diese Daten sind nicht nur die oben genannten Chronologien entstanden, sondern sie ergeben auch einen guten Überblick darüber, welche Verhältnisse als üblich betrachtet werden dürfen und welche eher als Ausnahmen zu behandeln sind.

Baileys quellenbasierte Methodologie ergibt überzeugende Resultate und liefert so eine interessante Neufassung der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte von East Anglia und den South Midlands. Das Buch ist sicherlich für diejenigen, die sich mit diesen Themenbereichen beschäftigen, ein großer Gewinn. Für das musikwissenschaftliche Publikum bietet es jedoch nur wenige Anhaltspunkte. Wir erfahren z. B., dass die große benediktinische Institution, St. Albans, sehr wenig Geld von Eltern, die als Leibeigene galten, verlangte, um deren Kinder auszubilden, woraus Bailey den Schluss zieht: „the monks were actually recruiting bright young talent into its [the Abbey's] own school“ (S. 46). Dies ist aber nur eine Randbemerkung. Baileys Forschung könnte denjenigen als nützlicher Kontrapunkt dienen, die insbesondere mehr über die soziale Lage in England zu der Zeit erfahren möchten, als musikalische Reaktionen zur Pest verfasst wurden. Jedoch handelt es sich bei dem Buch nicht um ein absolutes Muss für die eigene musikwissenschaftliche Bibliothek.

(Januar 2017)

Miriam Wendling

OLGA GERO: Dietrich Buxtehudes geistliche Vokalwerke. Texte, Formen, Gattungen. Uppsala: Uppsala Universitet 2016. 427 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. Band 26.)

Die geistlichen Vokalkompositionen Dietrich Buxtehudes sind mehrheitlich als „Organistenmusik“, also für gottesdienstliche Zwecke komponiert worden: Sie entstanden nicht unbedingt für die von Buxtehudes Vorgänger Franz Tunder übernommene Form der geistlichen Abendmusiken, für die er

größer dimensionierte Werke schuf, obwohl Buxtehude an St. Marien zu Lübeck nicht für die Aufgaben des Kantors zuständig war. Die Anzahl der erhaltenen Vokalwerke Buxtehudes ist – vor allem gemessen an ihrer Verbreitung – allerdings erstaunlich: Erhalten sind immerhin 122 Werke für Singstimmen und Instrumente und zwei lediglich fragmentarisch überlieferte Kompositionen. Der auch für Buxtehude verbreitete Begriff der „Kantate“ ist allerdings nur bedingt auf diese Kompositionen anzuwenden, wenngleich sich unterschiedliche Gattungsgestalten beschreiben lassen.

Angesichts dieses Reichtums ist unter kultur-, liturgie- und gattungsgeschichtlichen Perspektiven die Frage, wie einander entgegengesetzte Einzelgattungen bei Buxtehude sich präsentieren und schließlich wirkungsgeschichtlich relevant verschmelzen, sehr berechtigt. Olga Gero widmet ihre an der Universität Leipzig angenommene Dissertation der Frage, mit welchen Mitteln Buxtehude den Gesamteffekt von Texten wiederzugeben vermag und inwiefern seine Musik eine unabhängige Gestaltung erfährt, die autonom und nur bedingt abhängig von der ihr zugrundeliegenden Textgestalt erscheint. Sie bezieht sich auf die zu Buxtehude bereits erschienenen Studien, die nur selten „einen direkten Bezug zur Vokalmusik von Buxtehude“ (S. 16) aufweisen; die Verfasserin meint damit vor allem die von ihr in den Mittelpunkt ihrer Beschäftigung gerückte Frage der Textvertonung und -deutung bei Buxtehude. Ob es noch im 21. Jahrhundert notwendig ist, gegenüber den Sottisen Philipp Spittas apologetisch für Buxtehude einzutreten, sei dahingestellt – tatsächlich gehört aber die Auseinandersetzung mit dem Vokalœuvre Buxtehudes seit langem zum Kerngeschäft derjenigen, die sich mit dem protestantischen Repertoire des 17. Jahrhunderts auch analytisch befassen und seitdem versuchen, das Repertoire zu kontextualisieren. So versteht etwa Martin Geck schon 1965 die Aria-Kompositionen Buxtehudes als Zeug-

nis einer Musik aus pietistischem Geist und sieht demgemäß in der Aria das Zentrum des Schaffens Buxtehudes – eine plausible, auf subtile Analysen der Funktion des Lieds im pietistischen Denken gestützte These, die aber analoge Erscheinungen außerhalb des pietistischen Kulturraums außer Acht ließ und die Relation der Aria zu anderen figuralen Gattungen im Œuvre Buxtehudes vernachlässigte. Gecks Darstellung wurde in der Folge mehrfach ergänzt oder korrigiert.

Die Frage nach einer Textvertonung, vor allem aber nach einer Deutung durch die Komposition als hermeneutisches Kerngeschäft, ist eine Sisyphus-Aufgabe, der sich Olga Gero in ihrer Arbeit stellt – und der sie nur bedingt gerecht wird. Dazu ist ihre Auseinandersetzung mit dem Korpus auch zu sprunghaft: Einer Identifikation der Quellen Buxtehudes – die nach wie vor nur sehr lückenhaft gelingen kann – folgt der Versuch, sich erneut zur Gattungssystematik zu äußern. Beide Ansätze kommen nicht ohne Aus- oder Rückgriffe auf stilkritische Analysen aus; wenn die Autorin anschließend den Löwenanteil ihrer Arbeit, nämlich das Kapitel „Schreibweise und Stil“, stilkritischen Untersuchungen widmet, müsste sie den Leser durch ständige Querverweise auf ihre ursprünglichen Untersuchungsergebnisse leiten – worauf sie ebenso verzichtet hat, wie auf eine schlüssige Untergliederung, die ja entweder systematisch nach Gattungen (trotz der zahlreichen Überschneidungen) oder gar chronologisch (trotz der zahlreichen Unsicherheiten) hätte erfolgen können.

Der Verzicht auf einen schlüssigen Leitfaden verstellt, dass die Verfasserin andererseits auch zu sehr bemerkenswerten und überzeugenden Ergebnissen kommt. So sind ihre Studien zur Metrik der den Vokalkompositionen zugrundeliegenden Texte sehr instruktiv und kundig. Die literaturwissenschaftliche Vernetzung ist deutlich, muss aber – auch angesichts des liturgischen und kulturhistorischen Orts der Kompositionen – notwendigerweise flankiert werden durch

eine eingehende Untersuchung des Frömmigkeitskontexts, in dem die Werke entstanden sind. Gero verweist zwar etwa immer wieder auf insbesondere ikonographische Zusammenhänge – die Reproduktionen der Bildtafeln von Anton II. Wierix im Anhang sind sehr anschaulich –, die Studie verbleibt aber an den Stellen an der Oberfläche, wo eine tiefgreifende Analyse auch Aufschluss über die Verwurzelung der Vokalwerke Buxtehudes in der Frömmigkeitsgeschichte seiner Zeit geben könnte. Verwunderlich ist ferner, dass Gero für ihre kompositionstheoretischen Überlegungen offenbar scharf zwischen kontrapunktischer und „vertikaler“ Schreibweise unterscheidet – und sich nicht scheut, zwischen diesen im 17. Jahrhundert wie im vorangehenden Jahrhundert untrennbaren Perspektiven einen Gegensatz zu konstruieren (so auf S. 145). Eine Näherung über Aspekte modellbasierten Komponierens wäre dem Werk angemessener gewesen und sicherlich historisch legitimer als die von der Verfasserin gelegentlich herangezogene Funktionstheorie – die etwa bei der Erarbeitung der Chaconne-Formen (z. B. S. 257) ein einfaches Modell wie die Quintfallsequenz verstellt. Hin und wieder stolpert die Verfasserin über die von ihr selbst ausgelegten hermeneutischen Fallen – oder verstrickt sich in apologetischen Sätzen, die direkt einem anderen Jahrhundert entsprungen zu sein scheinen, so auf Seite 286: „Solch eine elegante Struktur des Werkes, eine besondere Klangfarbe seines instrumentalen Ensembles und eine auserlesene Textvertonung lassen es zu den Meisterwerken zählen.“ (Dass die Autorin konsequent die schon seit einiger Zeit ungebräuchliche Form des Vornamens „Dietrich“ anstelle des verbürgten „Dieterich“ nutzt, ist symptomatisch zu nennen.)

Insgesamt ist die Lektüre des Buchs durchaus anregend angesichts der vielen (wenn gleich vielfach offengebliebenen) Ansätze der Verfasserin. Zu fragen ist auch nach der Lektüre des eindrucksvollen Kompendiums, ob das Schaffen Buxtehudes tatsächlich einen

Paradigmenwechsel im musikalischen Denken, in der Gestaltung der Form und in der Verselbständigung der Musik darstellt, wie die Autorin konzidiert – auch gemessen am umfangreichen Schaffen seiner Zeitgenossen, die (wie etwa Johann Philipp Förtsch, Kaspar Förster oder Johann Nicolaus Hanff) ja weiterhin von der Forschung bislang nur sehr stiefmütterlich behandelt werden. Die ausführliche Auseinandersetzung mit dem protestantischen Repertoire des 17. Jahrhunderts und seinem kulturhistorischen Umfeld bleibt ein Desiderat, vor allem angesichts der Fülle an wiederentdecktem und inzwischen erschlossenem Quellenmaterial insbesondere aus dem deutsch-dänischen Grenzgebiet.

(Januar 2018)

Birger Petersen

PETER WOLLNY: Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag 2016. VII, 507 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 5.)

„Bis heute steht die Erschließung und Bewertung großer Teile des überlieferten musikalischen und archivalischen Quellenmaterials noch aus.“ (S. 13.) Diese Feststellung bildet für Peter Wollny die Grundlage für eine Darstellung der protestantischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dem genannten Umstand ist auch die Tatsache geschuldet, dass die Zeit zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach noch immer nur in Ansätzen erforscht ist, obwohl sich gerade in dieser Zeit große stilistische Wandlungen vollziehen. Den Ausgangspunkt bildet dabei laut Wollny die Jahrhundertmitte, da sich das Musikleben nach dem Dreißigjährigen Krieg neu formierte und das Anknüpfen an Italien wiederbelebt wurde (S. 32ff.). Die dem Anhang beigegebene Tabelle gibt einen anschaulichen Überblick über die Drucküberlieferung der protestantischen Kirchenmusik zwischen 1600

und 1670. Für die zweite Jahrhunderthälfte herrsche laut Wollny jedoch die handschriftliche Überlieferung vor. In logischer Konsequenz bildet die Quellenerschließung einen gewichtigen Teil der Arbeit. In Kapitel II unternimmt Wollny daher eine eingehende Untersuchung der relevanten handschriftlichen Sammlungen. So beschreibt er etwa die Herkunft und Zusammensetzung der bislang kaum ausgewerteten Quellen der Sammlung Kassel (S. 44ff.). Anhand der Klärung von Schreiber- und Provenienzfragen erhellt sich nicht nur die Zusammensetzung der Sammlungen, sondern auch die Verbreitung des Repertoires. Neue philologische Erkenntnisse für die Sammlung Düben etwa lassen erkennen, wie moderne italienische Quellen nach Schweden gelangt sind. In kleineren mitteldeutschen Inventaren hingegen zeigt sich, wie konservativ die ländlicheren Gegenden mitunter lange Zeit noch geprägt waren. Auch mit der Sammlung Grimma beschäftigt sich Wollny eingehend, rekonstruiert die Entstehungsgeschichte und weist Quellen aus der Amtszeit Tobias Petermanns nach, deren Existenz bisher nicht angenommen wurde. Die Auswertung der verschiedenen Sammlungen und die Identifizierung von Repertoireanteilen aus Leipzig ermöglichen es Wollny, im letzten Teilkapitel ein Leipziger Repertoire zu rekonstruieren, das anhand der bloßen Leipziger Nachlassverzeichnisse bisher nicht abzulesen war (S. 149ff.).

In den sich daran anschließenden Kapiteln zeichnet Wollny die Stationen stilistischer Wandlungen nach, die er vor allem anhand von Rezeptionsphänomenen fasst. Noch um die Jahrhundertmitte war Venedig das musikalische Zentrum, dem es nachzueifern galt. Neben Schütz ist für Wollny vor allem Johann Rosenmüller die Hauptperson eines solchen Rezeptionswegs. Auch hier bietet die Erschließung neuer Quellen eine erneute Bewertung des kompositorischen Schaffens (S. 166ff.). Entsprechend zeigt Wollny, dass auch die frühen, deutschsprachigen Werke Rosenmüllers bereits neue Klangideale ver-

folgten. Anhand der neuen philologischen Erkenntnisse sind auch Anhaltspunkte zur Datierung gegeben. Vor allem jene Werke, die zeitlich nach der Italienreise Rosenmüllers anzusetzen sind, zeigen einen revidierten Stil, der Refrainformen und eine gesteigerte Textausdeutung aufgriff. Auch gezielte Bezüge zu Claudio Monteverdi lassen sich fassen, wobei Wollny dem Komponisten ein Werk neu zuordnet. Gleichzeitig verfolgte Rosenmüller auch kontrapunktische Ambitionen und führte damit ein Anliegen von Schütz fort, wie Wollny anhand der Darstellung einer Papierspende durch Schütz konstatiert.

Ab etwa 1655 verschob sich die Aufmerksamkeit nach Rom. Wollny verfolgt die Rezeption des neuen Vorbilds zunächst über Imitationen der Werke Giacomo Carissimis durch seine Schüler Vincenzo Albrici und Giuseppe Peranda in Dresden. Das Aufgreifen courantischer Rhythmen zeigt sich dann aber vor allem im Schaffen Johann Ernst Eulenhaupts, dessen biographische Daten Wollny neu ermittelt, und in demjenigen von Werner Fabricius, in dem sich auch Ansätze zu Concerto- und Aria-Modellen finden lassen. Diese neue römische Form greift schließlich Sebastian Knüpfer auf. Wollny rekonstruiert auch hier anhand von Überlieferungssträngen eine Chronologie der Werke. Die Orientierung am alten polyphonen Stil, die auch Knüpfers späte Werke prägt, zeigt sich in Dresden wiederum an der Rezeption der Werke Giovanni Pierluigi da Palestrinas in Form von häufigen Aufführungen seiner Kompositionen oder etwa in Johann Theiles vokalpolyphon gestalteten Werken (S. 313ff.).

Der letzte Teil der Arbeit ist dem Phänomen der Parodie gewidmet – einem Verfahren, das nach wie vor durch den Bezug zu kompositorischen Autoritäten eigene Werke rechtfertigte und die Übernahme neuer Stile ermöglichte. Die Orientierung an Italien zeigt Wollny beginnend bei Schütz und Rosenmüller in Monteverdi- oder Alessandro-Grandi-Parodien. Kaspar Förster greift über

eine Parodie die römischen Dialoge nach Art Carissimis auf, und Christian Ritter rezipiert anhand einer Bearbeitung die Concerto-Aria-Kantate Albricis. Eine neue Einfluss-sphäre bot sich um 1670 mit der römischen Solo-Motette samt Rezitativ und Arie. Die Bedeutung der Werke des führenden Vertreters Bonifazio Graziani für die deutsche Kirchenmusik hebt Wollny erstmals hervor und weist Bearbeitungen seiner Werke etwa durch Alessandro Poglietti, Johann Philipp Krieger und Dieterich Buxtehude nach. Die Errungenschaften der Solo-Motette wurden laut Wollny auf diese Weise auf das instrumental begleitete beziehungsweise mehrstimmige Konzert übertragen und bildeten zudem die Voraussetzung für die deutsche Kantate (S. 380ff.).

In der großangelegten Studie schildert Wollny nicht nur die Grundlagen und Bedingungen für die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik ab der Mitte des 17. Jahrhunderts, sondern auch deren Stationen in der Überlieferung. Als übergreifendes Merkmal der vielschichtigen Musik dieser Zeit konstatiert er eine stete Verknüpfung neuer Stilelemente mit dem fortwährend gültigen und als kompositorische Qualität verstandenen Kontrapunkt. Im Mittelpunkt stehen dabei Überlieferungs- und Rezeptionsphänomene, die auf die Übernahme von Gattungsmodellen (etwa das der Concerto-Aria-Kantate) aus dem italienischen Raum verweisen und nach der Jahrhundertmitte den Wechsel der Aufmerksamkeit nach Rom vollziehen. Die gewichtigste Errungenschaft der Arbeit liegt in der umfangreichen Erschließung und Neubewertung der für den besprochenen historischen Zeitraum relevanten, verstreuten Quellen, die die Untersuchung solcher Rezeptionsphänomene erst ermöglichen. In philologischer Detailarbeit und mit unbeirrtem Spürsinn hat Wollny zahlreiche Verbindungslinien und Vermittlungswege von musikalischen Repertoires und deren Entstehung herausgearbeitet, Autorschaften geklärt und Bearbeitungen eru-

iert. Hierzu gehört auch die Ermittlung bisher unbekannter biographischer Daten, die Rekonstruktion von Kompositionsanlässen und das Zusammentragen von Anhaltspunkten zur Datierung etlicher Werke. Für all jene, die sich in Zukunft mit der protestantischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beschäftigen, stellt Wollnys Studie daher eine unerlässliche Grundlage dar, die an vielen Stellen auf weitere höchst relevante Forschungsfelder verweist.

(Dezember 2017)

Juliane Pöche

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.

„Mit dem Erscheinen des Werkverzeichnisses tritt die Händelforschung aus dem Stadium einer Geheimwissenschaft heraus.“ So kommentierte Hans-Joachim Schulze 1985 während des Händel-Symposiums in Halle (Saale) die damalige Situation und würdigte zugleich die Leistung von Bernd Baselt, der das Händel-Werkverzeichnis (HWV) in den 1970er und 80er Jahren unter heute kaum noch vorstellbaren (DDR-)Bedingungen erarbeitet hatte. Im Anschluss an das HWV hatte Baselt drei Anhänge geplant, von denen er selbst – bedingt durch seinen frühen Tod – nur noch den ersten mit den Pasticci und Opernfragmenten fertigstellen konnte. Hier setzen Hans Joachim Marx und Steffen Voss an, deren Forschungsprojekt „G. F. Händel – Kompositionen zweifelhafter Echtheit“ von 1999 bis 2003 durch die DFG gefördert wurde. Die ersten vier Teile (von insgesamt sechs) wurden bereits in den Bänden 11 (2006) bis 14 (2012) der *Göttinger Händel-Beiträge* publiziert; dazu kamen einzelne Aufsätze in Zeitschriften und Konferenzberichten. In dem hier vorgelegten, das Projekt abschlie-

ßenden Band werden die Kompositionen nach Besetzung bzw. Gattung in sechs Großgruppen eingeordnet und mit einer eigenen Nummerierung (gemäß „HWV Anh. B“) versehen. Dabei bleibt es nicht aus, dass Werke mit einer regulären HWV-Nummer, deren Zuschreibung fraglich war, hier erneut erscheinen. Insgesamt profitierte das vorliegende Verzeichnis deutlich von den Fortschritten der Musikbibliographie (vor allem RISM), aber auch von den weitgefächerten Diskussionen zu Detailfragen, die durch das Erscheinen des HWV und den Fortschritten der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) ermöglicht wurden.

Unter den aufgelisteten Kompositionen finden sich viele alte Bekannte und manche Neufunde, aber auch Werke wie die *Serenata Il Germanico* (Anh. B 136) von Giovanni Bononcini, die mit einer falschen Zuschreibung an Händel zeitweilig als Pseudo-Sensationen gehandelt wurden. Zuschreibungsprobleme lösen sich natürlich am einfachsten, wenn glaubwürdige Konkordanzen mit anderen Komponistennamen vorhanden sind, die aber vor allem bei den italienischen Kantaten und Instrumentalwerken allzu oft fehlen. Wenn sich andererseits die ersten beiden der sogenannten „Hallenser Sonaten“ (HWV 374/Anh. B 457 und 375/Anh. B 458) als Pasticci erweisen, liegt eine entsprechende Vermutung in derselben Richtung auch für die dritte Sonate HWV 376/Anh. B 459 nahe. Schwieriger ist der Befund bei den sechs sogenannten Oboentrios HWV 380–385/Anh. 466–471, die in der Händel-Forschung seit wenigstens zwei Generationen als definitiv nicht authentisch gelten. Die Autoren übernehmen die vagen Hypothesen von Siegbert Rampe und wollen diese Kompositionen nun – für die meisten Forscher sicher überraschend – wiederum als Werke Händels gelten lassen. Solche Beispiele zeigen nur, wie schnell sich die Diskussionslage aufgrund bisher unbekannter Quellen verändern kann und scheinbar abschließende Urteile immer wieder auf die

zugrundeliegenden Voraussetzungen zu befragen sind.

Der vorgelegte Katalog wird durch Verzeichnisse der Quellenfundorte, Literatur und Editionen sowie Register der Kompositionen und erwähnten Personen in muster-gültiger Weise erschlossen, das vielschichtige Manuskript CH-CObodmer 11.641 (mit autographen Eintragungen) darüber hinaus noch mit einem gesonderten Inhaltsverzeichnis. Lediglich die Entscheidung, welche Kompositionen mit einem Incipit versehen werden und welche nicht, scheint manchmal recht willkürlich getroffen worden zu sein. Eine Dopplung zum HWV wäre ganz sicher nicht nötig gewesen, aber der Verweis auf Incipits in entlegenen Katalogen, Werkverzeichnissen und Editionen macht die Benutzung nicht immer einfach. Das mindert nicht die grundsätzlichen Verdienste des vorgelegten Bandes, der ein weiteres Kapitel „Geheimwissenschaft“ beendet und gleichzeitig Räume für weitere Studien eröffnet. Mit der Widmung „In memoriam Bernd Baselt (1934–1993)“ schließt sich darüber hinaus ein wichtiger Kreis deutscher Händel-Forschung.

(Januar 2018)

Gerhard Poppe

KATHARINA HOTTMANN: „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVI, 944 S., 51 Abb., Nbsp., Tab.

Gibt ein Thema, das in der musikwissenschaftlichen Forschung bisher nur ganz am Rande behandelt wurde, so viel her, dass sich darüber ein Buch von beinahe 1.000 Seiten schreiben lässt? Nach der Lektüre von Katharina Hottmanns großartiger Studie über die „weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung“, der Druckfassung ihrer 2015 an der Universität Hamburg angenommenen

Habilitationsschrift, lässt sich diese Frage nur mit einem emphatischen Ja beantworten.

Im Mittelpunkt steht ein „Kernrepertoire“ (S. 37) von rund 500 Liedern, die zwischen 1740 und 1780 in 16 in Hamburg und Altona gedruckten Liederbüchern erschienen. Es sind Dokumente einer lockeren Gruppierung von Dichtern und Komponisten, deren Bezeichnung als „Hamburger Liederschule“ (S. 24) sich terminologisch gegen die ungleich stärker beachtete und erforschte „Berliner Liederschule“ – bisher – nicht durchzusetzen vermochte. Ausgehend von diesem Repertoire verfolgt die Studie das Ziel, „die verschiedenen Dimensionen der Hamburger Liedkultur der Aufklärung zu rekonstruieren und ihre Funktionen für die Identitätsstiftung der sie tragenden Menschen zu erfassen“ (S. 10). Im Unterschied zu den eher werkorientierten Ansätzen der älteren Liedgeschichtsschreibung geht es der Autorin zum einen darum, „Werkgruppen in vielfältigen übergreifenden textuellen und kontextuellen Strukturen zu untersuchen“, und zum anderen im Sinne der modernen Kulturgeschichtsschreibung die historische Relevanz „des Handelns und Deutens einzelner Akteure“ zu beleuchten (S. 10f.). „Liedkultur“ versteht sie als Oberbegriff für eine Fülle unterschiedlicher Formen eines auf die Gattung des Liedes bezogenen kulturellen Handelns. Von diesen leitet sie „fünf zentrale Handlungsfelder“ ab, denen sie je ein Kapitel widmet.

Am Anfang („Lieder singen“) steht ein vielgestaltiger Abriss der blühenden Handelsstadt Hamburg „als Schauplatz der Liedkultur“. Nach einer „Ortsbegehung“, die ein facettenreiches Bild Hamburgs im Zeitalter der Aufklärung zeichnet, werden die „Lied-Akteure“ und ihre „Netzwerke“ vorgestellt, Dichter wie Friedrich von Hagedorn, dessen Ode *Indoctum sed dulce bibenti* das Zitat im Titel der Studie entnommen ist, Komponisten wie Georg Philipp Telemann und sein Schülerkreis, aber auch Personen, die der kulturtragenden Gesellschaftsschicht angehörten, wie der Mediziner Peter Carpser oder das

Ehepaar Unzer. Ausschnitte aus autobiographischen Dokumenten geben schlaglichtartige Einblicke in die Praxis des Liedersingens in der Hamburger Bürgergesellschaft. „Orte und Räume des Liedersingens“ – sowohl im Privathaus wie in Gärten, am Wasser oder sogar bei Hinrichtungen – werden besichtigt, verschiedene Formen der für dieses Liedrepertoire zentralen Geselligkeit vorgestellt und schließlich auch die „Institutionen mit Liedkultur“ wie Kirche, Schule und unterschiedliche Gesellschaften (Freimaurerlogen oder der Orden des guten Geschmacks) in den Blick genommen.

Das zweite Kapitel („Lieder vertonen“) befasst sich mit dem „Repertoire der Liederbücher“ und bietet eine kompakte Übersicht, die im letzten Kapitel durch zahlreiche Detailanalysen sinnvoll ergänzt wird. Besonders großen Raum nimmt das dritte Kapitel („Lieder publizieren: Medien und Markt“) ein. Auf über 200 Seiten entfaltet die Autorin ein faszinierendes Panorama des liedbezogenen Buch- und Notendrucks und seiner Verbreitung, in dem sie selbst vermeintlich nebensächlichen Aspekten wie dem Notensatz oder den Schmuckvignetten Einsichten abzugewinnen versteht.

Das vierte Kapitel („Lieder besprechen: Diskursformationen“) befasst sich mit der Verankerung des Lieds im aufgeklärten Denken der Zeit und zeigt, wie unterschiedlich und kontrovers über Fragen der Liedästhetik diskutiert wurde. Das fünfte und letzte Kapitel („Mit Liedern etwas sagen: Themen, Sprechweisen und Formen“) führt noch einmal zu den Liedern selbst und erschließt ihre „Themenkomplexe“ (am Beispiel von „Geselligkeit“, „Satire“ und „Liebe“), beschreibt verschiedene „Kommunikationsmodelle“ (wie Erzählung, Dialog, Selbstgespräch) und setzt sich auch mit Fragen der Aufführungspraxis auseinander. Besonders eindrucksvoll sind die Einblicke in verschiedene „Strophenlied-Dramaturgien“, die gründlich mit der verbreiteten Vorstellung aufräumen, Strophenlieder des 18. Jahrhunderts seien in

der Regel von einfacher, wenn nicht unterkomplexer Struktur.

Katharina Hottmann versteht Liedgesang als eine kommunikative Praxis, an der eine Vielzahl von Akteuren beteiligt sind. Die damit einhergehende Weitung des Liedbegriffs ermöglicht Erkenntnisse unterschiedlichster Art, die sich in ihrer Gesamtheit zu einem faszinierenden kulturgeschichtlichen Panorama zusammenschließen. Obwohl sich die Autorin oft auf vermeintlichen Nebengleisen bewegt (und dabei manchmal auch etwas zu sehr ins Detail geht), behält sie doch stets den Blick fürs Ganze. Als Mittel, der Gefahr eines Sich-Verlierens im Detail zu begegnen, sind 20 „Lied-Porträts“ über die ganze Studie verteilt, kurze, aber prägnante Betrachtungen zu Gedichten, die exemplarisch für einen bestimmten Kontext stehen, und Vertonungen dieser Texte, die nicht selten von mehreren Komponisten aufgegriffen wurden und die Entstehung von Liedern von großer Unterschiedlichkeit anregen.

Zur guten Lesbarkeit des lebendig und mit spürbarem Vergnügen am sprachlichen Detail geschriebenen Buchs tragen die zahlreichen Tabellen und Abbildungen bei. Fast jedes der besprochenen Lieder ist anhand von faksimilierten Notenbeispielen nachzuvollziehen. Hin und wieder wäre freilich ein zusätzliches Beispiel willkommen (etwa auf S. 755 zu Johann Gottfried Mühels *Ein Schäferlied*), auch sind die meisten Abbildungen allenfalls von mittlerer Qualität und verlangen den Augen der Leser und Betrachter eine gewisse Anstrengung ab.

Mit ihrer Studie gelingt Katharina Hottmann nicht nur eine fundamentale Neujustierung der Liedgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts, ihr Buch leistet auch einen wichtigen Beitrag zur Klärung des komplizierten Verhältnisses von Aufklärung und Musik. Gelungen sei ihre Studie dann, so die Autorin in ihrer Einleitung, „wenn sich das Vorgehen einer kulturgeschichtlich multiperspektivischen Annäherung an die Gattung des weltlichen Liedes im 18. Jahrhun-

dert darin bewährt, die Integration der Musik in den übergreifenden kulturellen Prozess der Aufklärung zu beschreiben, ihre Wechselwirkung mit anderen Künsten auszuleuchten und die komplexe Einbindung musikkultureller Praxis in gesellschaftliche Strukturen konkret sichtbar zu machen“ (S. 46). Diesem selbst gestellten hohen Anspruch wird das Buch glänzend gerecht.

(Januar 2018)

Thomas Seedorf

EDWARD KLORMAN: Mozart's Music of Friends. Social Interplay in the Chamber Works. Mit einem Vorwort von Patrick MCCRELESS. Cambridge: Cambridge University Press 2016. XXXII, 325 S., Abb., Nbsp., Tab.

Dieses Buch des amerikanischen Musiktheoretikers und Bratschisten Edward Klorman spannt einen ungewöhnlichen Bogen von musikhistorischen Beobachtungen zur Musizierpraxis des späten 18. Jahrhunderts über die musikalische Analyse von Notentexten im Sinn einer kommunikativen Struktur, welche mit der Musizierpraxis verwoben ist, bis hin zu Wechselwirkungen mit der kammermusikalischen Erarbeitung und Aufführung ausgewählter Werke. Der sich rasch aufdrängenden Frage, wer sich eigentlich an dieses Opus magnum gewagt bzw. dieses konzipiert hat und es in seinen theoretischen und musikpraktischen Hinsichten durchgeführt hat, geht Klorman in seinem Vorwort und dann erst wieder auf den letzten Seiten seines reichhaltigen Buches nach. Er schreibt dort im letzten Absatz: „The analyses in this book examine a conversation in music that is also about music, interpreting the characters' utterances and interactions as they play out through the harmony, counterpoint, form, and phrase rhythm. But unlike conventional analyses of those musical elements, multiple agency takes seriously the idea of social interplay as an integral aspect of formal or metrical processes and frames musical

events in terms of the characters' interactions and exchanges.“ (S. 297) Und wenig davor: „My performance background informs my analytical perspective in a variety of ways. For instance, whereas performance- and analysis studies have for some time been dominated by pianists, multiple agency betrays my affiliation with a single-line instrument: while playing chamber music, I *become* one of the characters within the texture. And my background specifically as a violist surely informs my advocacy for the agency of inner-voice and accompanimental parts, correcting against certain overly melodic conceptions of quartet-as-conversation advanced by many historical and modern authors.“ (S. 292) Klorman erprobt in diesem Buch die Quadratur des Kreises (oder, um mit dem von ihm selbst zitierten Literaturwissenschaftler Meyer Howard Abrams zu sprechen, den Unterschied zwischen dem Spiegel und der Lampe, S. 297), denn nicht nur gewinnt er Erkenntnisse aus der kammermusikalischen Interpretationspraxis, sondern auch aus einer Durchdringung historischer Erkundungen mit musiktheoretischer Analyse. Für dieses Vorhaben entwickelt Klorman seine Theorie der „Multiple Agency“, des „mehrfachen Handelns“ oder „vielfachen Tuns“. Er leitet den Ansatz her aus seinen sehr detailreich recherchierten und u. a. mit zahlreichen Abbildungen belegten musikhistorischen Beobachtungen zur Dominanz kommunikativer Aspekte des kammermusikalischen Musizierens in der Mozart-Zeit und später (vgl. S. 3ff.). Mehrstimmige Musik, die von mehreren Personen miteinander gespielt werden muss, steht im Zentrum, und hier wiederum die dichtesten und vielschichtigsten Passagen, mit denen sich bereits um 1800 der Musiktheoretiker Jérôme-Joseph de Momigny (*Cours complet d'harmonie et de composition*, 3 Bde., Paris 1806, bei Klorman zitiert u. a. auf S. 296) ihrer Dichte wegen bevorzugt befasste. Und immer ist der Ansatz der „Multiple Agency“ nur dann von Nutzen, wenn er sich mit den traditionellen musiktheoretischen

Werkzeugen verknüpft. Letzteres heißt bei Klorman seinem professionellen Umfeld entsprechend ein historisch reflektierter Ansatz in der Nachfolge Heinrich Schenkers, somit beispielsweise auf die Spannung zwischen Melodie und Phrasenrhythmus eingehend. Die „Multiple Agency“ bringt aber einen wesentlichen Aspekt zum Tragen, indem sich Klorman von der alleinigen Gegenüberstellung von Hauptmelodie und Basslinie wegbewegt und sich der Einbeziehung der übrigen Stimmen als zeitweiligen Trägern der Hauptstimme und somit im Sinn einer anspruchsvollen und ausgeglichenen Konversation zuwendet. Er verankert seinen Ansatz insbesondere in den Publikationen Heinrich Christoph Kochs und verweist auf dessen Unterscheidung von „Hauptmelodie“ versus „zusammenhängende Melodie“ in seinem Artikel „Hauptstimme“ (*Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 749), der auf ständige Wandlungen der Rollen eingeht und die Hierarchie von Begleitung und Hauptmelodie als kompositorisch nachrangig meidet (Klorman, S. 35). Als essentiell beobachtet Klorman, dass diese „Hauptmelodien“ im Sinn einer gut geführten Konversation durch anderes musikalisches Material nicht verschleiert werden dürfen (ebd.). Den Terminus „Music of Friends“ leitet Klorman aus der Publikation *The Development of Chamber Music* von Richard Henry Walthew (London 1909, hier S. 42) ab, geht zugleich aber davon aus, dass dieser im mündlichen Gebrauch wesentlich früher geprägt wurde.

Das sehr flüssig und sprachsicher geschriebene Buch ist von einem durchaus persönlichen Stil geprägt, der im amerikanischen Sprachraum häufiger anzutreffen ist. Es ist anzunehmen, dass sich Klorman der riskanten Seiten seines Unterfangens bewusst ist, sie aber nicht fürchtet, indem er seinen zwei großen Kapiteln erstens zu historischen und zweitens zu analytischen Perspektiven das überaus ausführliche Vorwort des Musiktheoretikers Patrick McCreless, seinerseits ein Verfechter der „New Music Theory“ in pro-

duktiver Auseinandersetzung mit der „New Musicology“, und ein weiteres ausführliches eigenes voranstellt. Andererseits geht er den Weg dieser „New Music Theory“ nicht nur inhaltlich ein großes Stück weiter, sondern auch konzeptuell, indem er sein „Projekt“ nicht nur zusätzlich als E-Book präsentiert, sondern auch multimedial auf Internet-Plattformen verankert, einer eigenen Website zum Buch (<http://mozartsmusicoffriends.com/>; letzter Zugriff am 13.01.2018) mit einem Schatz an im Buch erwähnten und hier hinterlegten Quellen, einer Facebook-Seite zum Buch (<https://www.facebook.com/pg/Mozartsmusicoffriends/>; letzter Zugriff am 15.1.2018) und seinem Vimeo-Kanal (<https://vimeo.com/edwardklorman>; letzter Zugriff am 15.1.2018), wo die größtenteils von ihm selbst mit anderen Musikerinnen und Musikern eingespielten oder selbst gesprochenen Videoquellen der anderen beiden Webseiten nochmal versammelt sind. So gesehen, bietet Klorman weit mehr als ein Buch, nämlich vertiefende und medial für seine Fragestellung passende und für weitergehend Interessierte am Thema willkommene Darstellungen und Ergänzungen.

Einzig die Perspektive im Sinn einer historisierenden bzw. historisch informierten Auführungspraxis mit entsprechendem Instrumentarium, die man bei diesem Buch durchaus erwarten würde, bezieht Klorman leider nicht explizit ein. Aber sie hätte den Umfang des Vorhabens wohl auch gesprengt. Wohl geht er auf Elisabeth Le Guins analytische Arbeit – insbesondere in „A Visit to the Salon Parnasse“ (in: *Haydn and the Performance of Rhetoric*, hrsg. von Tom Beghin und Sander M. Goldberg, Chicago 2007) – kurz kritisch ein (S. 14f.). Dieses Buch setzt Maßstäbe und Anfänge für weitere vergleichbare Vorhaben auf dem gemeinsamen Terrain der musikwissenschaftlichen, interpretatorischen und musiktheoretischen Forschung.

(Januar 2018)

Simone Heilgendorff

MARKUS RATHEY: Bach's Major Vocal Works. Music, Drama, Liturgy. New Haven/London: Yale University Press 2016. XI, 234 S.

Wer ist Heinrich Müller? Dürfte der Theologe und Autor zahlreicher populärer Erbauungsschriften des 17. Jahrhunderts weiten Teilen der Musikforschung ein Begriff sein – Elke Axmacher verwies bereits im Bach-Jahrbuch 1978 darauf, dass weite Teile der freien Dichtung der *Matthäuspasion* sich inhaltlich und sprachlich eng bis wortwörtlich an dessen Passionspredigten orientieren –, gilt dies wohl nicht umstandslos für das Zielpublikum des hier besprochenen Buchs. *Bach's Major Vocal Works* von Markus Rathey ist „with a general audience in mind“ (S. 7) geschrieben und die Werkbeschreibungen „are geared toward music lovers who want to read about a piece before going to a performance“ (S. 4). Die laientaugliche Vermittlung von Inhalten und sprachlichen Wendungen im geistlichen Vokalwerk mit Hilfe jener frömmigkeitsgeschichtlichen Quellen, mit denen Bach nachweislich in Berührung gekommen ist, zieht sich als roter Faden durch das Buch. Auf gut 200 Seiten bespricht der Autor neben dem *Magnificat* BWV 43 und der liturgisch verwandten Kantate BWV 10 auf Mariae Heimsuchung ausgewählte Nummern aus dem *Weihnachtsoratorium*, der *Johannes-* und *Matthäuspasion*, dem *Oster-* und *Himmelfahrtsoratorium* und der *b-Moll-Messe*. In zahlreichen Details der besprochenen Werke kommt Rathey zu neuen Interpretationsansätzen oder Perspektiven, welche allesamt – dies ist das Hauptcharakteristikum der Texte – das Erlebnis der Musik Bachs auf einer sinnlichen Ebene vertiefen. Ausgangspunkt dieser Interpretationen ist der Einblick des Autors in die liturgischen Gegebenheiten in Leipzig zu Bachs Zeit, der bereits erwähnte Ansatz, konsequent frömmigkeitsgeschichtliche Quellen aus Bachs Umfeld mit einzubeziehen und ein sensibles Gespür, dem Verhältnis von Text und Musik nachzuge-

hen. Ein exemplarischer Streifzug durch die Werkbesprechungen mag dies am besten verdeutlichen.

Zu den empfindlichsten Lücken unseres Wissens über den Thomaskantor zählen zeitgenössische lokale Rezeptionsdokumente über dessen liturgisch eingebettete Figuralmusik in den Leipziger Hauptkirchen. Dieser Umstand wird noch bemerkenswerter, wenn man – wie Rathey in der Besprechung der *Matthäuspasion* darauf hinweist – sich bewusst macht, dass in Leipzig vom Beginn der Fastenzeit bis zur jährlichen Aufführung der Passionsmusiken in der Karfreitagsvesper über 40 Tage lang keine Instrumentalmusik erklingen durfte. Dies ist keine neue Erkenntnis, wird aber von dem Autor subtil dem musikinteressierten Laien quasi als Anregung zu einem historisch informierten Hören mitgegeben: „We can hardly imagine the impact the first measures of the *St Matthew Passion* had in its original listeners: the long instrumental prelude with its flowing rhythm and the musical motive that gradually expands the musical space; a space that had been left almost void during the forty days of sonic fasting that preceded Good Friday.“ (S. 109) Ein weiteres Detail aus der *Matthäuspasion*: Die strahlenkranzartige Streicherbegleitung der Worte Jesu zählt zu den Hauptcharakteristika der „großen Passion“. Der Autor weist auf eine Ausnahme hin, die – der Historia folgend – auch in ihrer Deutung schlüssig ist: Die letzten Worte Jesu am Kreuz – „Eli, Eli, lama asabathni“ – werden von Bach einzig ohne Streicherbegleitung vertont, da sich der Sohn Gottes in diesem letzten Moment tatsächlich von Gott verlassen fühlt (vgl. S. 114). Eingangs erwähnter Heinrich Müller (1631–1675) – in Bachs Bestand „an geystlichen Büchern“, der später so bezeichneten „theologischen Bibliothek“, ist er der am dritthäufigsten vertretene Autor – wird von Rathey umfangreich zitiert. Vielleicht nicht immer bringt die Zitierung aus dessen *Evangelischer Schlusskette*, eine Postille auf alle Sonn- und Festtagevangelen, den gleichen

hermeneutischen Mehrwert. Interessant ist aber etwa die Passage aus der Schrift Müllers, die im Zusammenhang mit dem *Himmelfahrtsoratorium* BWV 11 (*Lobet Gott in seinen Reichen*) gebracht wird. Auf den Text des Rezitativs 7a („Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr und sehet gen Himmel?“) komponiert Bach zunächst ein Duett der „zwei Männer [Engel] in weißen Kleidern“, welches dann in einen Kanon übergeht. Heinrich Müllers Kommentar zu diesem Evangelium: „Diese Engel waren zweene, und zweene, machen ein Band. Die Engel sind enträchtigte Geister, verbunden zu dem einen, der ihrer aller Schöpffer ist, alle als einer in dem einen Herrn, dem sie alle dienen.“ (S. 160)

Ein kleiner sachlicher Fehler findet sich in der Besprechung der *Johannespassion*: Der Eingangschor „Herr, unser Herrscher“ basiert nicht auf dem ersten, sondern auf dem zweiten Vers von Psalm 8 (S. 81). Und zumindest hinterfragenswert ist die Lesart des Ariosos „Mein Herz, indem die ganze Welt“ (S. 97ff.) im gleichen Werk, in welchem „Mein Herz“ als das eigene Herz angesehen wird. Heißt es „in dem die ganze Welt“ oder „indem die ganze Welt“? Die parallel bereitgestellte Übersetzung von Michael Marissen bringt, und damit auch der NBA folgend, richtigerweise ein „while“ („indem“) und entscheidet sich somit, „Mein Herz“ als Anrede bzw. Aufforderung einzuschätzen (bei Rathey jedoch: „in dem“ – also eine lokale Bestimmung). Aber spricht nicht der Gesamtaufbau des Librettoabschnitts („Mein Herz [...] Was willst du deines Ortes tun?“) dafür, „indem“ im Sinne von „während“ aufzufassen? Ungewöhnlich wäre dies nicht: Gerade Heinrich Müller spricht in seinen Passionspredigten seine Zuhörer/Leser sehr oft mit „Mein Herz“ an. Ein bekannteres Beispiel ist das schöne Sommerlied von Paul Gerhardt: „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“.

Die vorliegende Besprechung einzelner Details aus *Bach's Major Vocal Works. Music, Drama, Liturgy* von Markus Rathey sollte deutlich gemacht haben, dass – ungeachtet

der Tatsache eines vorrangigen Liebhaberpublikums – auch Kenner das Buch als eine bemerkenswerte Bereicherung der Perspektiven auf das geistliche Vokalwerk Johann Sebastian Bachs schätzen werden. Und so erklärt sich schließlich auch eines der dem Buch vorangestellten Mottos, wenn aus der Feder des Thomaskantors von 1733 sich bedient wurde und von „gegenwärtiger geringer Arbeit, welche ich in der Musik erlangt habe“ die Rede ist, welche „in tiefster Devotion“ überreicht wird. Wer das Buch gelesen hat und mit den Bescheidenheitstopoi des 18. Jahrhunderts vertraut ist, wird dies nicht falsch verstehen.

(Januar 2018)

Benedikt Schubert

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

Fast 1.300 vierspaltig bedruckte Seiten, vorgelegt in zwei Bänden und mit zahlreichem Bildmaterial illustriert – alleine diese äußerlich quantitativen Faktoren drängen den Wagner-Wissen-Wollenden zu erschlagen, der sich Aufschluss erhofft über die wechselvolle „Geschichte der Bayreuther Festspiele“, wie sie nun deren langjähriger Pressesprecher und wissenschaftlich-künstlerischer Berater von Wolfgang Wagner vorgelegt hat. Doch es ist auch nicht die Intention dieser Chronik, in einem Zuge durchgelesen zu werden. Dafür wäre bereits der Erzählduktus der einzelnen Kapitel zu gleichförmig. Sie ist als ein Nachschlagewerk zu verstehen, welches die Chance des permanenten LeseEinstiegs bietet. Zu welchem Zeitabschnitt auch immer eine Auskunft über Bayreuther Inszenierungen gebraucht wird – Bauer informiert über Regie, Bühnenbild, Dirigent, Sänger und Wirkung bei Publikum und Presse, zu deren Archiv er alleine qua Amt Zugang hatte.

Bevor allerdings die einzelnen Festspielinszenierungen reflektiert werden, befasst

sich der Autor mit den Voraussetzungen für das Bayreuther Projekt. Unverständlich dabei bleibt, dass Bauer Wagners Pariser Zeit um 1840, in welcher der Komponist für diese Ideen einen reichen Nährboden gefunden hatte, klischeehaft pauschal als „Pariser Elendsjahre“ abtut – kein Hinweis auf Étienne-Nicolas Méhul, François-Henri-Joseph Castil-Blaze, Hector Berlioz und andere Komponisten, die damals für Wagner zu richtungsweisenden Wegmarkierungen geworden sind, auch nicht auf André-Ernest-Modeste Grétry, auf dessen Konzeption eines neuen Theaters der später in Bayreuth realisierte amphitheatralische Anstieg des Zuschauerraums ohne Logen gleichermaßen zurückzuführen ist wie das verdeckte Orchester. Von der Wagner-Forschung wurde dieser Befund schon Ende der 1980er Jahre veröffentlicht, was in Bauers Chronik jedoch keinen Niederschlag gefunden hat.

Genauso problematisch ist in diesem Kontext auch Bauers Aussage, Wagner hätte im dritten Teil seiner Grundlagentheorie *Oper und Drama* „die Technik des Leitmotivs theoretisch begründet“. Das Wort „Leitmotiv“ jedenfalls sucht man in Wagners fast genauso seitenstarker Abhandlung wie Bauers Chronik vergebens, wie sich Wagner auch niemals über seine „Kompositionstechnik“ geäußert hatte.

Mit Wagners Tod 1883 ging also die Leitung der Bayreuther Festspiele auf Cosima über, und Bauer verweist (S. 188) zu Recht auf deren geringe theaterpraktische Erfahrung und „Auffassung von Inszenierung als die Rekonstruktion der vom ‚Meister‘ erarbeiteten Musteraufführungen. [...] Cosima machte Bayreuth zu einem Vatikan in Sachen Wagner“ (S. 192). Die Vatikan-Metapher bemüht Bauer allerdings nochmals (S. 312). Derlei Redundanzen ziehen sich durch das gesamte zweibändige Opus maximum. Einen Freund von Wagner-Opern, der es als Nachschlagewerk nutzen und beispielsweise nur Informationen über eine bestimmte Festspielaufführung in einem einzelnen Jahr ent-

nehmen möchte, dürfte dies auch kaum tan-
gieren. Einen philologisch Lesenden nervt es
allerdings, wenn er innerhalb weniger Seiten
auf textgleiche Inhalte stößt.

Sehr wichtig ist in diesem Kontext Bauers
Feststellung, dass nicht Richard, sondern Co-
sima Wagner jene „kulturpolitische Leitlinie
begründet [hatte], die bis ins Dritte Reich
führte“ (S. 311). Und Bauer differenziert
dabei klug: „Es wäre jedoch wissenschaftlich
kaum haltbar, wollte man eine monokausale
Abhängigkeit ableiten von Cosimas Bay-
reuther Interpretationen und ihrer Wahn-
fried-Ideologie und der Kulturgeschichts-
Klitterung des Dritten Reiches. Bei dieser
Entwicklung wirkten unterschiedliche gesell-
schaftliche und wissenschaftliche Kräfte mit.
Der Anteil Wahnfrieds an dieser Wirkung-
geschichte ist jedoch beträchtlich und kann
nicht unterschätzt werden“ (S. 312).

Auch Siegfried Wagner, der 1908 die al-
leinige Festspielleitung übernommen hatte,
öffnete Bayreuth nicht für zeitgenössische
Kunstrichtungen, wiewohl er sich mit den
neuen *Parsifal*-Kostümen des Jugendstil-
Künstlers Ludwig von Hofmann um mode-
rate zeitgemäße Akzente bemühte. Verdienst-
voll ist in diesem Zusammenhang, dass Bauer
die Bedeutung des reflektierten Kenners der
Bayreuther Szene Paul Bekker herausgearbei-
tet hat; desgleichen, dass er aufgrund einge-
sehener Briefkorrespondenz klarstellte, „dass
Siegfried nicht dem militanten Antisemitis-
mus anhing, sondern um Differenzierung
bemüht war“ (S. 407). Bayreuths braune
Jahre werden in Bauers Chronik primär auf
der Basis vorhandener Forschungsarbeiten
(beispielsweise von Brigitte Hamann) behan-
delt; wertvoll sind Bauers Auswertungen der
Tagebücher von Gertrud Strobel.

Der zweite Band der Chronik ist dann den
„Neubayreuther“ Jahren von 1951 bis 2000
gewidmet. Hier erweist sich die persönliche
Nähe des Autors zum Gegenstand seines
Werks und insbesondere zur Persönlichkeit
Wolfgang Wagners mitunter als problemati-
sch. Klug sind die Bemerkungen über die

Dirigate von Horst Stein und Pierre Boulez so-
wie die Ausführungen zu den Inszenierungen
August Everdings und Patrice Chéreau; dass
sich Bauer allerdings dazu hat hinreißen las-
sen, Götz Friedrichs *Parsifal*-Inszenierung zu
rezensieren (S. 369), gehört hingegen genau-
so wenig zu den Aufgaben eines Chronisten
wie die Bewertung künstlerischer Leistungen
von Sänger/innen (z. B. von Gwyneth Jones;
S. 207). Auch Harry Kupfers Inszenierung
des *Rings* wird von Bauer mehr rezensiert als
chronifiziert (S. 436–437). Sympathisch hin-
gegen ist die Würdigung der Verdienste von
Hans-Peter Lehmann (S. 216 bzw. 246), der
nach Wieland Wagners Tod die szenischen
Einstudierungen von dessen Produktionen
übernommen hatte und seinerseits als pro-
funder Wagner-Regisseur in Erscheinung
getreten ist (u. a. mit dem *Tannhäuser* an der
Bayerischen Staatsoper München).

Im zweiten Chronik-Band stören zudem
manche Ungenauigkeiten und Widersprü-
che. Der bedeutende Regisseur und Inten-
dant Rennert hieß mit Vornamen Günther
und nicht Günter (S. 216), wie auch der
Name des langjährigen deutschen Außen-
ministers Hans-Dietrich Genscher war und
nicht nur „Dietrich Genscher“ (S. 499). Und
Karl Böhm stand nicht 1970 „zum letzten
Mal am Pult des Festspielorchesters“ (S. 216),
sondern 1976, als er zum Abschluss des Ju-
biläums-Festakts das Festwiesensbild aus den
Meistersingern dirigierte, was Bauer 50 Seiten
später auch selbst dokumentiert (S. 265f.).
Erfreulich ist indessen, wie Bauer kurz und
bündig die unzutreffende „Todespauken“-
Metapher des Germanisten Hartmut Zelins-
ky in einem Halbsatz pointiert erledigt (S.
361), wiewohl man sich in diesem Kontext
eine kritisch-nüchternere Haltung gegen-
über Carl Dahlhaus gewünscht hätte.

Bedauerlich ist, dass in den letzten rund
100 Seiten von Bauers Chronik ein gerüttel-
tes Maß an Bitterkeit anklingt, wenn es um
veröffentlichte Kritik am langjährigen Chef
des Autors, Wolfgang Wagner geht. Gerade
zur *Tannhäuser*-Inszenierung von 1985

gab es positive Pressestimmen in deutschen Tageszeitungen, zu denen Bauer im Pressearchiv der Festspiele Zugang hatte – warum verschweigt er dies? Nur um in einem Rundumschlag zu formulieren, dass „Wolfgang Wagner für die Kritiker [sic!] kein innovativer Regisseur“ gewesen sei (S. 500; in Bezug auf die *Meistersinger* von 1997)? Da hätte man sich mehr Differenzierungsvermögen und Sachlichkeit gewünscht.

(Januar 2018)

Jörg Riedlbauer

MICHAEL FISCHER: Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral „Ein feste Burg ist unser Gott“ zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg. Münster/New York: Waxmann 2014. 350 S., Abb. (Populäre Kultur und Musik. Band 11.)

Gut 100 Jahre Wirkungsgeschichte des berühmten Lutherchorals „Ein feste Burg ist unser Gott“ zeichnet Michael Fischer in seiner Dissertation nach – vom Beginn des 19. Jahrhunderts, markiert durch die antinapoleonischen Kriege und das Wartburgfest 1817 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Es ist dies nicht ein beliebig gewählter Zeitabschnitt in der langen Rezeptionsgeschichte, sondern es handelt sich um die Epoche der besonderen Aneignung des Liedes in Zeiten nationaler und kriegsverherrlichender Gesinnung, eine Facette also „der reichen religiösen und politischen Wirkungsgeschichte des Chorals [...], die das gesamte Spektrum kultureller Äußerungen – von der Literatur über die Musik bis hin zu den bildenden Künsten – abdeckt“ (S. 9).

Dass dieses Vorhaben als durchweg gelungen bezeichnet werden kann, ist vorab festzustellen. Besonders zu würdigen ist jedoch die Systematik, mit der Fischer die wahren Materialfluten einer strukturierten Analyse zugeführt hat, deren Nachvollzug in den vier Hauptkapiteln der Studie glänzend disponiert und realisiert ist. Einige Beispiele mögen dies belegen.

So ist die im Titel genannte Begriffskette „Religion – Nation – Krieg“ keine bloß assoziative Setzung des Autors, sondern ein Interpretationsgerüst, das den ersten Hauptteil durchzieht, in dem das Lutherlied als nationalprotestantisches Identifikationssymbol im 19. Jahrhundert gekennzeichnet wird. Ausgehend von einer Parallelisierung der Reformation mit den zeitaktuellen Vorkommnissen, insbesondere mit dem Wartburgfest 1817, gerät die Reformation zur „Befreiungstat“, zum „Gründungsmythos deutscher Kultur und Nation“ (S. 25). Das Wormser Lutherdenkmal, 1868 im Vorfeld der Reichsgründung eingeweiht und von entsprechendem nationalen Pathos getragen, wird in mehrfacher Hinsicht mit dem Lutherchoral assoziiert. Dass derartige Parallelen auch wesentlich definierter gezogen werden konnten, zeigt sich am Beispiel der Befreiungskriege 1870/71, wo gerade von Seiten der Hymnologie (Otto Kade, Philipp Wackernagel) die kriegerischen Auseinandersetzungen mit der Dogmatik des Papsttums gegen den Protestantismus gleichgesetzt werden.

Die einmal konstatierten Mechanismen scheinen sich – auch dies eine wichtige Erkenntnis, die die Lektüre des Buchs vermittelt – im Verlauf der Zeitgeschichte zu reproduzieren, aber auch auszudifferenzieren. Das zeigt sich am Beispiel des vielfältigen Gebrauchs des Lutherchorals während des Ersten Weltkriegs: Wiederum dient der Choral als Kriegslied, der nunmehr nicht nur zum Schutz der Protestanten, sondern der gesamten Nation dienen soll. Und fast schon als Ironie der Geschichte erscheint dann das Lutherjubiläum des Jahres 1917, das in eine Zeit des umfassenden Umbruchs fällt, der mit den veränderten militärischen und politischen Zeitumständen auch nachhaltige Auswirkungen auf die Gesellschaft hat, was sich hier nun, bedingt auch durch die Kriegssituation, verstärkt im publizistischen Bereich auswirkt, der auch Kriegsliteratur und Bildpostkarten umfasst.

Den zeitlichen Abschluss der chronologischen Materialerhebung markiert die Analyse des nach Kriegsende 1918 und Friedensschluss aufkommenden Bemühens der Konfessionen, ihr jeweiliges Engagement für den positiven Kriegszweck und die nationale Überhöhung zu rechtfertigen und gleichzeitig einer Fortsetzung dieser Geisteshaltung mäßig entgegenzusteuern. Fischer exemplifiziert diese Rechtfertigungsdiskurse und Schuldzuweisung anhand der Schriften jeweils eines Vertreters beider Konfessionen: Bruno Doehring's *Ein feste Burg*, 1914 erstmals erschienen und bis 1921 in vier Auflagen nachweisbar, mit dem (nicht unerwarteten) Ergebnis, dass der Choral weiterhin eine nationalprotestantische Erinnerungskultur beflügeln möge. Das katholische Pendant wird durch den Jesuiten und Reformationsforscher Hartmann Grisar dargestellt, dessen Schriften *Luthers Trutzlied „Ein feste Burg“ in Vergangenheit und Gegenwart* (1922) und *Der Deutsche Luther im Weltkrieg und in der Gegenwart* (1924) einer eingehenden Analyse unterzogen werden. Bei der Betrachtung der katholischen „Gegenposition“ entsteht der Eindruck einer changierenden Gesinnung zwischen harscher Ablehnung der mit dem Lutherlied konnotierten antikatholischen Denkweisen und dem Appell, dieses als gemeinsames Lied katholischer wie protestantischer Christen zu begreifen.

Es bezeichnet die diskursanalytische Qualität der Untersuchung, dass der als „Schlussbetrachtung“ ausgewiesene letzte Teil zusätzlich zur chronologischen Abfolge vier systematische und überdies interdisziplinäre Forschungsparadigmen heranzieht: Zwei literaturwissenschaftlichen Ansätzen (Rezeptionsästhetik und die Verbindung nationalistischer und theologischer Auffassungen) steht jeweils ein Interpretament aus der Historie (Symbol- und Motivgeschichte) sowie der Soziologie (gesellschaftliche Funktionen des Religiösen) gegenüber.

Den Band runden zwei ausführliche Anhänge ab: Eine umfangliche Textanthologie

präsentiert Gedichte als Rezeptionszeugnisse, Um- und Weiterdichtungen also, deren Aussagekraft ohne jeden Kommentar erheblich ist, sowie ein (farbiger) Abbildungsteil, der auf seine Weise die Extreme (vom Wormser Luther-Denkmal bis zum Luther-Sammelteller der Firma Rosenthal zum Lutherjubiläum 1917) auslotet.

Fischers Buch ist eine gründliche, im besten Sinne „vielseitige“ und glänzend geschriebene Studie über den schmalen Grat zwischen Rezeption und Instrumentalisierung von Kultur, die an keiner Stelle ins Polemische gerät, diese allenfalls beim Leser auslöst, der sich stets wieder fragen muss, wie es denn „so weit“ hat kommen können. Und so sagt es uns auch viel über die Mechanismen kultureller Vereinnahmungen, deren Zeugen wir auch heute stets werden können und werden.

(November 2017)

Manuel Gervink

RAIKA SIMONE MAIER: „Lernen, Singen und Lehren“. *Lula Mysz-Gmeiner (1876–1948), Mezzosopranistin und Gesangspädagogin*. Neumünster: von Bockel Verlag 2017. 475 S., Abb., Tab.

Für ihre Biographie über die im siebenbürgischen Kronstadt geborene Konzertsängerin Lula Mysz-Gmeiner hat die Autorin in bewundernswerter Akribie aus beinahe ganz Europa große Mengen Material über die Künstlerin zusammengetragen. Dieses stammt nicht nur aus öffentlichen Archiven und Bibliotheken, sondern es wurden ihr auch umfangreiche private Dokumente aus dem Nachlass der Sängerin zur Verfügung gestellt. Aus diesen Unterlagen, etlichen Einträgen der Künstlerin in zeitgenössischen Lexika sowie zahlreichen Zeitungsartikeln über ihre künstlerische Arbeit zeichnet die Autorin ein facettenreiches Bild der Sängerin und Gesangspädagogin Mysz-Gmeiner. Ferner gelingt es ihr, mit Hilfe der vorhandenen Briefe, Programmzettel, Photographien und Schall-

plattenaufnahmen das Netz persönlicher und künstlerischer Beziehungen nachzuzeichnen, in dem sich Mysz-Gmeiner jahrzehntelang bewegte. Insbesondere als Sängerin setzte sie sich nicht nur für im Repertoire bereits etablierte Komponisten ein, sondern nahm auch Werke damals noch umstrittener Zeitgenossen wie etwa Max Reger in ihre Konzertprogramme auf. 1905 wurde sie zur k. k. Kammersängerin ernannt, 1921 als Professorin an die Staatlich Akademische Hochschule für Musik zu Berlin berufen. 1944 wurde sie Leiterin im Fach Gesang am Konservatorium Schwerin, nachdem sie zuvor die deutsche Staatsangehörigkeit angenommen und einen sogenannten „Ariernachweis“ erbracht hatte sowie in die Reichsmusikkammer eingetreten war (vgl. S. 282).

Dieses Material wird in der Dissertation erstmals aufgearbeitet, reflektiert und ausführlich gewürdigt. Es wird deutlich, dass die Künstlerin zeitlebens in der öffentlichen Wahrnehmung sehr präsent war, und zwar nicht nur durch ihre europaweiten Konzerte (für die sie zeitweise die Unterstützung zweier Agenturen in Anspruch nahm), sondern auch als Gesangslehrerin. Relevante Lücken in ihrer Biographie, die noch gefüllt werden müssten, sind daher kaum ersichtlich. Im Gegenteil erreicht die Autorin diesbezüglich eine Dichte, die kaum zu überbieten ist. Methodisch bedient sich die Autorin des „Lückenschreibens“ nach Beatrix Borchard, hält aber kaum einmal inne und stellt vergleichsweise wenig Fragen an ihr Material. Weitere Ansätze aus der aktuellen Biographieforschung bleiben praktisch unberücksichtigt. Auf Seite 106 behauptet die Autorin beispielsweise, dass „[sich] [d]ie Wirkung der künstlerischen Arbeit, der Vermittlungsprozess an sich, [...] in der Kommunikation zwischen der Sängerin und ihrem Publikum ab[s]piele und [...] mit den Methoden der Historischen Musikwissenschaft nicht erfasst werden“ könne. Das ist einerseits richtig, andererseits bleibt hierbei die Öffnung der Historischen Musikwissenschaft in den letzten Jahren für neue

Methoden, etwa den Möglichkeiten der Publikumsforschung unerwähnt – und dass man Rezensionen zur Erforschung dieser Zusammenhänge heranziehen könnte, erwähnt die Autorin erst auf den Seiten 129ff. –, auch andernorts werden Zusammenhänge auseinandergerissen. So wird Mysz-Gmeiner auf Seite 44 mit den Vornamen Julie Sophie eingeführt und erläutert, dass im Folgenden der Vorname Lula verwendet werde. Erst auf Seite 226 erfährt man, dass der dritte Vorname der Künstlerin tatsächlich „Lula“ lautet. Ebenso erfährt man erst auf Seite 225, dass die Künstlerin ihren leiblichen Cousin geheiratet und mit ihm zwei Kinder bekommen hat, jedoch war schon auf Seite 77 von „ihrer kleinen Familie“ die Rede.

An manchen Stellen vermisst man als Leserin Interpretationen oder Deutungen, etwa was genau die Künstlerin zur Konzertsängerin und Gesangspädagogin qualifizierte, wenn schon ihr eigener Unterricht so unbefriedigend war, wie sie ihn selbst beschreibt (vgl. S. 71). Ferner begründet die Autorin nicht überzeugend, warum und inwiefern bei der Künstlerin eine geschlechtsspezifische Benachteiligung in Bezug auf die öffentliche Würdigung vorgelegen haben soll (vgl. S. 20). Der tatsächliche Grund dafür, dass die Künstlerin nach ihrem Tod recht schnell vergessen wurde, liegt möglicherweise in ihrer Stimme begründet, die zeitlebens nicht ohne Kritik blieb (vgl. etwa S. 166); hier wäre es spannend gewesen, nach dem sich verändernden sängerischen Ideal zu fragen. Ein weiterer Grund waren wohl die von Mysz-Gmeiners Zeitgenossen (etwa ihrem Vorgesetzten in Schwerin sowie etlichen Schülerinnen) als problematisch empfundenen Methoden als Gesangslehrerin (vgl. S. 323, 358, 299ff.), bei denen man sich eine kritischere Auseinandersetzung der Autorin gewünscht hätte.

Kritisch anzumerken ist insgesamt, dass der Autorin gelegentlich die professionelle Distanz zu ihrem Gegenstand zu fehlen scheint. So benennt sie nicht, dass es sich bei der Darstellung der Künstlerin auf einem

Foto als „bürgerliche (Ehe-)Frau in einem häuslichen Ambiente“ (S. 93) um eine Inszenierung handelt, die der Abgrenzung zur „Operndiva“ diene und es u. a. ermöglichte, dass Frauen auch nach der Eheschließung ihrem Beruf als Konzertsängerin ungestört nachgehen konnten. Insofern erscheint es nicht zwingend zu behaupten, dass die Künstlerin „dem Rollenbild als berufstätige Frau und als öffentliche Person in mehrerer Hinsicht“ widersprochen habe (S. 257).

Positiv ist zu vermerken, dass die Autorin spannende Einblicke in die Repertoirebildung, die Arbeit mit Konzertagenturen, das Networking mit Kollegen und Kolleginnen und schließlich die Vorbereitung und Durchführung von Konzertreisen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gibt. Die Autorin verschweigt auch nicht, dass sich Mysz-Gmeiner im Nationalsozialismus durchaus opportunistisch der NS-Kulturpolitik in Bezug auf ihr Repertoire und ihre öffentlichen Äußerungen angepasst hatte, gegen die Entlassung ihrer jüdischen Korrepetitorin nichts unternahm und daher ihre sängerische und gesangspädagogische Tätigkeit ohne Unterbrechungen oder Probleme ausüben konnte (vgl. S. 278ff.). Da die Künstlerin zudem nicht nur eine Schubert-Liederausgabe herausgegeben, sondern sich auch über ihre eigene ebenso wie fremde Gesangspädagogik schriftlich geäußert hat, sind in diesem Zusammenhang spannende Kontextualisierungen möglich. Diese zeigen freilich auch, wie unklar und unreflektiert der Gesangsunterricht der Künstlerin verlief, da sie methodisch und gesangstechnisch offenbar ohne Orientierung arbeitete (vgl. S. 299ff.). Zu ihrer Zeit dürfte sie damit allerdings keine Ausnahme gewesen sein.

Dies führt zu der Frage, wie es Mysz-Gmeiner trotz der Mängel ihrer stimmlichen und pädagogischen Ausbildung gelungen ist, eine so lange und erfolgreiche Karriere zu durchlaufen. Dies wäre auch eine spannende Überlegung gewesen, die über der gesamten Dissertation hätte stehen können, weil sie

über den spezifischen Einzelfall hinausragt und von generellem Interesse für die Musikforschung ist: Leserinnen und Leser können erfahren, wie man als Sängerin und Gesangslehrerin in Kaiserreich, Weimarer Republik und Nazizeit dank einer durchdachten Karriereplanung und Programmgestaltung sowie einem glänzenden Networking mit Agenten, Komponisten, Klavierbegleitern und sonstigen Unterstützern quer durch Europa jahrzehntelang gut leben und arbeiten konnte. Insgesamt handelt es sich also um einen interessanten Beitrag zur Sängeringeschichte im 20. Jahrhundert.

(Januar 2018)

Karin Martensen

Musicologica Istropolitana XII. Wege der Musikwissenschaft in Mitteleuropa. Jahrbuch des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Comenius-Universität in Bratislava. Hrsg. von Marcus ZAGORSKI und Vladimír ZVÁRA. Bratislava: Vydavateľstvo Univerzity Komenského v Bratislave 2016. 265 S., Abb., Nbsp., Tab.

Musikwissenschaftliche Arbeiten werden im internationalen Rahmen immer seltener in deutscher Sprache verfasst, da ihr Verständnis bei Fachvertretern abnimmt. Weite Teile der Forschung bleiben damit unberücksichtigt, und eine kritische Rezeption der Fachgeschichte ist nur noch eingeschränkt gewährleistet. Umso lebhafter sind ausländische Publikationen zu begrüßen, die sich in großen Teilen der deutschen Sprache bedienen. Zu finden sind sie vor allem im östlichen und nördlichen Europa, das musikhistorisch eng mit dem deutschen Sprachraum verbunden ist. Bemerkenswert ist die Intensität, mit der inzwischen die eigene Fachgeschichte durchleuchtet wird, wie im vorliegenden Preßburger Jahrbuch. Exemplarisch anhand des Tabulaturbuchs Vietoris weist Ilona Ferenczi die Absurdität nationaler Musikgeschichtsschreibung auf, die im mitteleuropäischen

Raum an den historischen Verhältnissen immer wieder scheitern muss. Die Funktionalisierung der Musikwissenschaft zur Legitimation klar abgegrenzter Kulturnationen wirkt bis heute nach und bedarf dringend der kritischen Korrektur, da die politischen Grenzen, die willkürlich gesetzt und verschoben worden sind, in keiner Weise der musikhistorischen Struktur Europas entsprechen. Marta Ottlová führt in die Entstehungsgeschichte der tschechischen Nationalmusik und ihre Suche nach der idealen Nationaloper ein, die sich am Werk Richard Wagners abzuarbeiten hatte. Otakar Hostinský war der Vertreter des Fortschritts, der in dem Anschluss an Wagner die Möglichkeit zu erkennen glaubte, die tschechische Musik modern, ohne Eklektizismus und Epigonentum auf der Höhe der Zeit ansiedeln zu können. Dies entsprach gewissermaßen der Position der Neutschechen, gegen die František Pivoda als Altscheche die Position volksliedhafter Einfachheit und musikantischer Tanz- und Chorszenen ins Feld führte. Dass Hostinský zum Gründer der tschechischen Musikwissenschaft avancierte, hatte also auch politische Aspekte. Zwar bildete sich ein Kanon tschechischer Nationalmusik heraus, der nach den Ausführungen von Jarmila Gabrielová mit Bedřich Smetana als Klassiker der tschechischen Nationaloper und Antonín Dvořák als Klassiker der absoluten Instrumentalmusik ein Gleichgewicht herstellte, in den Hostinský aber (im Sinne eines kanonisch geradezu notwendigen Dritten) Zdeněk Fibich als Klassiker des Melodrams, einer für spezifisch tschechisch gehaltenen Gattung, einführte. Unterstützt wurde er dabei von seinem Schüler Zdeněk Nejedlý, der in der Folge ein eigenes, in sich geschlossenes, „metahistorisches“ (Hayden White) Geschichtsbild entworfen und folgenreich vertreten hat. Miloš Zapletal analysiert seinen dem Muster biblischer Geschichte folgenden Aufbau, in dem der Erlöser Smetana mit seinen Aposteln Fibich, Bohuslav Foerster und Otakar Ostrčil die progressive Kraft gegenüber den Reaktionären Dvořák, Josef Suk und

Vítězslav Novák vertritt. Bekanntlich hat dieses ideologische Geschichtsbild bis zum Ende der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik Gültigkeit beansprucht. Daneben gab es im 20. Jahrhundert weitere Bestrebungen um Nationalschulen, auch um eine slowakische, deren Aktualität Vladimír Zvara allen gegensätzlichen Verlautbarungen, Nationalmusik sei ausschließlich ein Phänomen des 19. Jahrhunderts, zum Trotz konstatiert. Ján Cikker und Eugen Suchoň gelten als führende Nationalkünstler einer slowakischen Musikmoderne. Den Einfluss Nejedlýs auf die tschechische Hymnologie nimmt Stanislav Tesař kritisch unter die Lupe. Karel Konrád legte 1881/1893 ein grundlegendes Werk zum hussitischen Gesang in Böhmen vor, das mit seiner historisch-kritischen Methode den vehementen Widerspruch Nejedlýs hervorrief. Er verfasste 1904, 1907 und 1913 eine große Gegendarstellung auf geschichtsphilosophischer Basis, die historisch heute als vollständig widerlegt gilt. Die Hymnologie als historisch-kritische Disziplin hat Dobroslav Orel in der universitären tschechoslowakischen Musikwissenschaft etabliert und wurde damit zu einer lange unterschätzten Gründungsfigur des Faches.

Die zweite Hälfte des Sammelbandes ist musiktheoretischen Konzepten gewidmet, die in Mitteleuropa ausgehend von Hugo Riemann, Guido Adler und Heinrich Schenker eine wichtige Rolle spielten (Lubomír Spurný). Faszinierende Einblicke gewinnt László Vikáriusz durch die Beschäftigung mit der Edition der Schriften Béla Bartóks in seine Musiktheorie und ihre Entwicklung im Zusammenhang mit dem Diskurs der Zeit. Die Anfänge der Musikanalyse in Ungarn behandelt Anna Dalos und würdigt Ernő Lendvai als international bedeutenden Vertreter dieser Forschungsrichtung. (Sie merkt auch seine „nationalistische Auffassung“ an, nach der Bartók in der neuen westlichen Musik die leitende Rolle zugefallen sei. [S. 157]) Marcus Zagorski unterzieht Theodor W. Adornos Beethoven-Auffassung einer kriti-

schen Analyse, indem er seine Vorstellungen von „entfalteter Wahrheit“, „moralischer Verpflichtung“ und der damit begründeten Überlegenheit der avantgardistischen Moderne hinterfragt. Das musiktheoretische Denken der Slowaken Jozef Kresánek und Miroslav Filip erläutern Lubomír Chalupka, Markéta Štefková und Marek Žabka. Den Abschluss des Bandes bildet eine Untersuchung Márton Kerékfy über die Bedeutung von Folklore für das Werk György Ligetis, die zusammen mit dem Beitrag von Hartmut Krones über historische und (nach Jaroslav Jiránek) semiologisch-linguistische Möglichkeiten semantischer Musikanalyse willkommene Bereicherung bietet. Jegliches Mäkeln an der bescheidenen Ausstattung des Bandes verbietet sich angesichts des bedenkenwerten Verständigungsangebots, das hier vorgelegt wird und einer interessierten Aufnahme nicht mangeln sollte.

(Dezember 2017)

Helmut Loos

Arthur Sullivans Musiktheater, Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke. Hrsg. von Antje TUMAT, Meinhard SAREMBA und Benedict TAYLOR. Essen: Oldib Verlag 2017. 425 S., Abb., Nbsp. (SullivanPerspektiven. Band 3.)

Sir Arthur Sullivan war lange ein Opfer seines eigenen Ruhmes auf dem begrenzten – und sehr englischen – Gebiet des viktorianischen Singspiels, das die Nation auch heute noch sowohl im Pub als auch im Royal Opera House in Covent Garden zelebriert. Diese extrem gut gemachten komischen Opern (die meisten zu Libretti von William Schwenck Gilbert) verfolgten Sullivan schon zu Lebzeiten in Form seiner „highbrow“ Kritiker, denen die Beschäftigung des hochdekorierten Komponisten mit dieser populären Form ästhetische Magenschmerzen bereitete. Posthum sind seine Werke in anderen Gattungen sogar im Vereinigten Königreich praktisch in

Vergessenheit geraten. Das Herausgeberteam der mittlerweile dreibändigen *SullivanPerspektiven* um Meinhard Saremba und Benedict Taylor will diese Lücke in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts schließen; im vorliegenden dritten Band komplettiert durch Antje Tumat, die den ersten Vorsitz der Deutschen Sullivan-Gesellschaft zusammen mit der Mitherausgeberschaft des Bandes von Albert Gier übernommen hat.

Obwohl ein harter Kern von englisch- und deutschsprachigen Autoren aus den früheren Bänden dem Projekt treu geblieben ist, besteht in Band drei zum ersten Mal beinahe ein Gleichgewicht zwischen deutsch- und englischsprachigen Beiträgen (acht gegen neun originale Kapitel mit Abstracts in der jeweils anderen Sprache sowie einige kurze und prägnante Ansichten Sullivans über seine Musik und ihre Interpretation, hier erstmals ins Deutsche übersetzt). Saremba eröffnet den Band mit einem passionierten Angriff auf die ältere Opernforschung, die die Gilbert-Sullivan-Kooperationen aufgrund ihrer Stoffe und Singspielzüge nicht als Grundbausteine einer englischen Operntradition akzeptiere. Dem setzt er, versehen mit beneidenswerter Detailkenntnis der zeitgenössischen Bühnenkomposition und -interpretation in England und anderswo, eine Definition von „authentischer“ englischer Oper entgegen (im Gegensatz zu „gefälliger“, S. 70), die meines Erachtens den Begriff Oper wohlgeraten weit definiert, den Begriff des Englischen aber extrem eng. In jedem Fall verweist sie auf Sullivan als Gründer dieser indigenen Tradition (getragen von der Idee, dass genuin englische Oper auf englischen Stoffen basieren und idealerweise in England spielen sollte). In diesem Kampf Davids gegen Goliath (die kontinentaleuropäischen Traditionen) scheint es unvermeidlich, dass einige von Sarembas Steinen statt in der Stirn des Riesen auch unter den der „gefälligen“ Oper verdächtigen Umstehenden einschlagen, etwa Michael Balfe, Walter Macfarren, oder Frederic Cowen. Trotz dieser Querschläger ist das

Kapitel überaus lesenswert und reichhaltig und stößt heftig zum Nachdenken an.

Martin Yates' Beiträge über die Oper *The Yeomen of the Guard* und das Oratorium *The Light of the World* aus den Kategorien Musiktheater sowie Chorwerke folgen Sarembas Argumentation, indem sie mit detaillierten Beispielen und reichem Kontext Sullivans Streben nach Einheit, seine tonsetzerische Intelligenz und seinen Einfluss in diesen Werken postulieren – der erste Schritt auf dem langen Weg, Sullivan einen Platz in den traditionellen Kanons der Vokalmusik zu sichern. Nach Sarembas Einordnung von *The Light of the World* im Vergleich zu Elgars Oratorien im vorigen Band ist dies das zweite Kapitel über dieses Werk. Sarembas zweiter Beitrag im neuen Band verortet Sullivans übernatürliche Figuren (wie etwa die Fee Iolanthe in der gleichnamigen Oper) kreativ im Kontext der zeitgenössischen Dichotomie zwischen viktorianischem Rationalismus und Geistesglaube. Selwyn Tillett schließt daran eine realistische Betrachtung von Wilfred Bendalls posthumer Bearbeitung von Sullivans skizzenhafter Bühnenmusik zu Joseph Comyns Carrs Schauspiel *King Arthur* an – eine Legende, deren Verwirklichung als große dramatische Oper Sullivan nie gelang. William Parrys Kapitel über die ebenso unbekanntere Bühnenmusik zu Lord Tennysons *The Foresters*, eines von der Legende um Robin Hood inspirierten Schauspiels, strebt, wie auch Tillets, nach Gesamtheit: nach einer Einordnung auch der sogar innerhalb der Sullivanforschung vernachlässigten Werke, ohne jedoch unüberlegte und nur schwer haltbare Ansprüche auf deren Güte zu stellen. James Brooks Kuykendall rundet den umfangreichsten Teil dieses Bandes über das Musiktheater mit einer über Sullivan hinaus nützlichen Typographie von Versensembleformen in Oper und Singspiel ab.

Der bei weitem schmalste Teil des Bandes über Orchestermusik besteht aus zwei Beiträgen von Richard Silverman und Paul Seeley. Silvermans Kapitel sucht den möglichen

Einfluss von Hector Berlioz' *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* auf Sullivans Orchestrierung zu verorten (insbesondere auf der Basis einer Analyse von Sullivans Behandlung seiner Blechbläser), was aber teilweise spekulativ bleiben muss. Seeleys Betrachtung des *Danish March* schließt mit demselben Fazit wie auch Parrys und Kuykendalls: Obwohl „certainly no masterpiece“ (S. 244), sei dieses frühe Stück mit seinen dänischen Melodien dennoch ein Gradmesser für Sullivans Ambition und Potential.

Florian Csizmadia breitet zu Beginn des größeren Chormusikteiles einen wissenschaftlichen Kontext nicht nur der Aufführungspraxis, sondern auch der Probenbedingungen sowie der wirtschaftlichen und geographischen Lage der großen englischen Chorfestivals des 19. Jahrhunderts aus, auf deren Bühnen Sullivans ebenso wie später Elgars Oratorien zuhause waren. Auch für nur generell an britischer Musik interessierte Leser ist dies ein wertvolles Kapitel. Csizmadias zweites Kapitel über Sullivans kompakte und selbst im Verhältnis zu den anderen Werken wenig beachtete Gruppe der Partsongs analysiert eine Auswahl dieser Stücke und wirbt für die Wiederaufnahme der besten ins Chorrepertoire. Auch die Kapitel von Sarah-Lisa Beier und Martin Wright bieten mehr Kontext zu ihren Werken (Beiers Betrachtung der Masque *Kenilworth* und Wrights Analyse der Kantaten *On Shore and Sea* und *The Martyr of Antioch*) als die über das Musiktheater – was sicherlich der größeren Bekanntheit letzterer geschuldet ist. Beier und Wright interessieren sich vor allem für Sullivans Darstellung von Ritual und Religion, für die der Komponist von der zeitgenössischen Kritik sowohl bewundert als auch angegriffen wurde. Erik Dremels Chronologie der Anthems wiederum verfolgt dasselbe Ziel wie Tillett und Parry: einen Überblick über das gesamte Schaffen in diesem Bereich zu geben, inklusive der weniger interessanten Stücke.

Der kammermusikalische Teil beginnt mit Jana Poljanovskajas unterhaltsamen Einblick

in Sullivans Klavierunterricht an der Royal Academy of Music bei William Sterndale Bennett sowie am Leipziger Konservatorium bei Ignaz Moscheles und widmet der Technik und dem Unterrichtsstil der Lehrer große Aufmerksamkeit. Das Kapitel bildet eine gute Einleitung zu Benedict Taylors Beitrag, der Sullivans Klavierwerke vorstellt. Auch hier dominiert das, mit Analysepartikeln gestützte und meiner Ansicht nach richtige Argument, dass Sullivans Charme eben nicht nur in den Opern zu finden ist, sondern auch in den unbeachteten kleinen Werken (von denen übrigens mehr eingespielt sind, als die Klagen vermuten lassen). Das letzte Kapitel von Maximilian Burgdörfer, gewidmet den zwei Streichquartetten und den zwei Stücken für Cello und Klavier, nimmt diesen Faden auf und liefert einen abrundenden Überblick über diese frühen Werke, die teils noch in Leipzig entstanden, wo sie Lehrer wie Mitstudierende beeindruckten.

Alle hier vertretenen Autorinnen und Autoren streben konsequent nach der Anerkennung der Breite und Qualität von Sullivans Werk. Dabei stellen sie auch, und teilweise detailliert, schwächere oder kleine Stücke vor. Dies mag nicht jedermanns Sache sein (vor allem wenn man der Meinung anhängt, dass es kontraproduktiv ist, die begrenzte Aufmerksamkeit von den Stärken eines nicht etablierten Œuvres abzulenken), aber es dient dem Ziel der Sullivan-Gesellschaft, die Werke nach dieser detaillierten Behandlung in den geplanten Folgebänden weiter zu kontextualisieren. Daher bringen die Kapitel, deren Ziel es hier bereits ist, Sullivans manchmal schwer einzuordnende Kompositionspraxis im Kontext zeitgenössischer Kollegen und Aufführungspraxis zu beleuchten, am meisten Erkenntnisgewinn. Obwohl gelegentlich eine spekulative Frage stehenbleibt, das eine oder andere Kapitel qualitativ oder mit kleinen Korrekturleseschwächen zurückfällt und man sich einen Index gewünscht hätte, erfüllt die vorliegende Kollektion das Kriterium „labour of love“ vollständig: Sie ist ihren

Autorinnen und Autoren eine Herzensangelegenheit, die sowohl dem Neuling wie auch an Repertoirevergrößerung interessierten Musikerinnen und Musikern viel Nützliches über Sullivan bietet und Neugier auf die folgenden Bände weckt.

(Januar 2018)

Annika Forkert

MELANIE UNSELD: Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2014. 514 S., Abb. (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis. Band 3.)

In ihrer Habilitationsschrift zum spannungsreichen Verhältnis von Biographie und Musikgeschichte hat die in Wien lehrende Musikhistorikerin Melanie Unselde einerseits die Wandlungen der musikspezifischen biographischen Konzepte seit der Frühen Neuzeit aufgearbeitet, andererseits den fachgeschichtlichen Diskurs über diese Darstellungsform seit dem Ende des 19. Jahrhunderts rekonstruiert, und dies in fruchtbarer Auseinandersetzung mit der literatur-, geschichts- und kunstwissenschaftlichen Biographieforschung sowie mit der kulturwissenschaftlichen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung. Impuls für die Inangriffnahme dieser materialreichen Untersuchung war die Diagnose einer Verspätung der Musikwissenschaft im Hinblick auf die theoretische Reflexion der Biographie, deren Gründe Unselde u. a. im zweimaligen Ausschluss der Darstellungsform durch prominente Fachvertreter ausmacht: 1885 verwies Guido Adler die „Biographistik“ im „Gesamttgebäude“ der Musikwissenschaft auf den letzten Platz der „Hilfswissenschaften“ (S. 376), 1975 kritisierte Carl Dahlhaus in seiner Polemik „Wozu noch Biographien?“ die Biographie als unzeitgemäß und für das Verständnis musikalischer Weise irrelevant. Ziel der Verfasserin ist es daher, „die Musikwissenschaft an die interdisziplinäre Biogra-

phikforschung anschlussfähig zu machen“, anstatt einer „theorielosen, sich tendenziell der Heroenbiographik des 19. Jahrhunderts zuneigenden Biographik das Feld zu überlassen“ (S. 10).

Das Buch ist in drei Teile untergliedert: Zunächst situiert Unseld ihre Studie im fast unüberschaubar gewordenen interdisziplinären Forschungsfeld zum kollektiven Gedächtnis und zur Medialität von Erinnerungskultur(en). Sie zeichnet den vergleichsweise langen Weg der Musiker zur Biographiewürdigkeit nach und zeigt, dass diese selbst für „gelehrte Musici“, im Unterschied zu bildenden Künstlern, bis zur Entstehung des romantischen Künstlerbildes im frühen 19. Jahrhundert an moralische Integrität gebunden blieb. Im nächsten Schritt stellt sie die Ausdifferenzierung der musikalischen Lexikographie im 18. Jahrhundert (Johann Mattheson, Ernst Ludwig Gerber u. a.) dar und erläutert den um 1800 sich vollziehenden Übergang vom lexikalischen zum monographischen Schreiben über Musiker. Dabei arbeitet sie heraus, inwiefern Leopold Mozarts letztlich ungeschrieben gebliebene Biographie des Sohnes eine Schwellenposition zwischen traditioneller Gelehrtenbiographie und moderner Individualbiographie einnimmt.

Der zweite und umfangreichste Teil ist den sich wandelnden biographischen Konzepten von den Anfängen bis ins 21. Jahrhundert gewidmet. Die oft als wahrheitsverfälschend gescholtene (Musiker-)Anekdote erfährt hier eine Rehabilitierung als „Nucleus biographischen Schreibens über Musikerinnen und Musiker im 18. Jahrhundert“ (S. 118). Außerdem stellt Unseld mit dem Wunderkind-Modell, dem Entwicklungsmodell, das die Karriere als linearen Fortschritt erzähle, und dem Modell des genealogischen Kreislaufs, das (karrierelose) weibliche Leben erzählbar mache, drei wirkungsmächtige biographische Narrative vor, die jeweils an Beispielen erläutert werden. Von der Überhöhung von Musikern (vor allem Beethoven, aber

auch Haydn, Mozart oder Bach) als nationale Heroen zeugen die häufig mehrbändigen Biographien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, „die halfen, das Konzept des (männlich konnotierten) Heroismus tief in die Musikwissenschaft zu implementieren“, da monumentale Biographien zu einem „Ausweis herausragenden wissenschaftlichen Arbeitens“ (S. 258f.) wurden. Sehr erhellend sind die Ausführungen zur Haltung Nadia Boulangers, die jegliche biographische Annäherung an die Schwester Lili unterband, um ihr, Person und Geschlecht ausblendend, einen „Platz in der ‚Geschichte der Großen‘“ (S. 292) zu sichern, die aber gerade durch diese radikale Biographie-Verweigerung dazu beitrug, ein hochgradig idealisiertes Bild der Komponistin im öffentlichen Bewusstsein festzuschreiben. Weitere Analysen sind den Auswirkungen der Erfahrungen der NS-Zeit auf (auto-)biographische Konzepte gewidmet. So wählt etwa Peter Ambros in seiner auf Interviews basierenden Biographie der Holocaust-Überlebenden Eliška Kleinová eine mehrstimmige Konstruktion, bei der das Lesepublikum auf alle Stimmen Zugriff hat, da die „Machart“ (S. 303) der Narration bewusst offengelegt wird. Im Kapitel über Adriana Hölszkys Oper *Giuseppe e Sylvia* (2000) sowie in Überlegungen zu Joshua Sobols Polydrama *Alma – A Show Biz ans Ende* (1996), Kurt Palms Mozart-Film *Der Wadenmesser oder das wilde Leben des Wolfgang Mozart* (2005) und dem Biopic *I'm Not There* (2007) über Bob Dylan nähert sich Unseld am weitesten der Gegenwart an und erläutert „offen-polyperspektivisch[e] Modell[e]“, die „parallele biographische Bilder“ (S. 363) zulassen.

Im dritten Teil stellt die Verfasserin überzeugend dar, dass die Frage „Wie hältst Du's mit der Biographie?“ (S. 374) als Gretchenfrage der frühen Musikwissenschaft gelten kann, lässt sich doch an den Antworten eines Friedrich Chrysander, Otto Jahn, Philipp Spitta, Guido Adler oder Hugo Riemann jeweils ihr Verständnis von Musikwissenschaft,

-forschung und -geschichte sowie auch ihr Werkbegriff, ihre Haltung zur Kanonisierung und zum „Popularen“ ablesen. Für die Zeit nach 1945 zeigt sich, dass das ohnehin konfliktreiche Verhältnis zwischen Biographie und Musikwissenschaft von politischen Frontlinien durchkreuzt wird, was u. a. anhand der folgenreichen Dahlhaus-Polemik erläutert wird. Der fachhistorische Teil endet mit Überlegungen zur Präsenz des Biographen im biographischen Text, wobei eine Entwicklung hin zu einer immer deutlicheren Kenntlichmachung der eigenen Beteiligung an der Modellierung des Erkenntnisgegenstandes, aber auch der eigenen Erkenntnislücken deutlich wird.

Eine Gattung, die dazu beigetragen hat, dass die akademische Musikwissenschaft überhaupt entstehen konnte, und die nach wie vor nicht nur in der Populärkultur einen prominenten Platz einnimmt, sondern auch als musikwissenschaftliche Darstellungsform fortexistiert, kann nicht „überwunden“, sie kann nur kritisch reflektiert werden. Aus den eigenen Forschungen resultieren für Unseld daher keine Verdikte, sondern „Anforderungen an eine gegenwärtige musikwissenschaftliche Biographik“ (S. 436). Musikbiographik ist für sie dann weiterhin legitimiert, wenn sie ihren „Sehepunkt“ (Johann Martin Chladenius) freilegt und die Bedingungen ihres Geschriebenwerdens sichtbar macht. Diese Forderung bezieht nicht zuletzt auch die Lesenden ein: Sie sind „in die Pflicht genommen, sich (den Biographien) im Rezeptionsprozess aktiv zu nähern, Lesen als Konstruktionsleistung zu begreifen, bei der eigene biographische Bilder mit dem des Autors/der Autorin konfrontiert und/oder in Einklang gebracht werden“ (S. 440). Die Bewusstmachungsarbeit, die Unseld – stets auch mit dem feinen Sensorium der Genderforscherin – mit dieser Arbeit geleistet hat, kann nicht hoch genug geschätzt werden, denn ein Blick in die Kataloge der einschlägigen Verlage zeugt nicht nur vom Fortleben der Musikerbiographik im engeren Sinne, sondern auch von einem

wahren Boom anderer personenbezogener Darstellungsformen. Die Studie lädt daher zu weiteren Überlegungen ein, die keineswegs allein die Musikwissenschaft betreffen: Welche Vorstellung von Wissenschaft und welche Subjekt-Konzepte liegen eigentlich den derzeit scheinbar unumgänglichen dickleibigen (Komponisten-)Handbüchern zugrunde? Welche wissenschaftstheoretischen Annahmen werden in den zahllosen Handreichungen vom Typus „XY zur Einführung...“ stillschweigend an die nächste Studierendengeneration weitergegeben? Und was bedeutet es für die Musikkultur und -wissenschaft, wenn in renommierten Reihen wie *Große Komponisten* (Laaber Verlag) oder *Musik-Konzepte* (edition text+kritik) in Zeiten allgemeiner „biographischer Barrierefreiheit“ (S. 438) weibliche Musiker weiterhin gar nicht oder nur als vereinzelte Ausnahmen präsent sind? (Januar 2018) Vera Viehöver

Lost in Contemporary Music? Neue Musik analysieren. Hrsg. von Benjamin LANG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 231 S., Abb., Nbsp.

Wie der Herausgeber Benjamin Lang im Vorwort schreibt, widmet sich die vorliegende Publikation „der Analyse Neuer Musik und ihrer Vermittlung“, der man sich „von verschiedenen Seiten“ her annähern wolle (S. 7). In den Beiträgen zu Anton Webern, Igor Strawinsky, Elliott Carter, Gérard Grisey und Horacio Vaggione ist diese Zielsetzung gut nachvollziehbar – insbesondere, was den Aspekt der Vermittlung betrifft. Dies hängt wohl auch damit zusammen, dass die Autoren nicht nur Theoretiker sind. Die Schwerpunkte ihrer Tätigkeit liegen im Komponieren, Dirigieren und der Pädagogik.

Für so manche Leser bringt dieser Praxisbezug Vorteile mit sich: Die Texte sind flüssig zu lesen und somit für einen breiteren Leserkreis geeignet. Von wenigen Ungenauigkeiten abgesehen (auf S. 55 heißt es, die frühere

Musik Weberns sei ein „Bindeglied zwischen romantisch-tonaler Tradition und serieller *Neuer Musik*“ – es ist aber offensichtlich nicht die serielle, sondern die dodekaphone Musik gemeint), sind sie solide gearbeitet und eignen sich „zum Gebrauch an Musikhochschulen sowohl als Sammlung von Lehrmaterial für Dozierende wie auch zur eigenständigen Lektüre für Studierende“ (S. 9).

Dazu passt auch die Wahl der Themenstellungen: Studien zu Rhythmus- und Temporelationen (in Philippe Kochers Text über Carter) sowie zu Intonationsaspekten (in Burkhard Kinzlers Beitrag zu Weberns Symphonie op. 21) sind nicht nur für Theoretiker von Interesse, sondern betreffen unmittelbar die Musikpraxis. Wohltuend macht sich bemerkbar, dass nicht nur gängige Debatten angesprochen, sondern auch originelle Fragen gestellt werden. So wird in den Webern-Analysen (Christian Strinning, Burkhard Kinzler) die janusköpfige Einstellung des Komponisten zu (in weitestem Sinn) „Tonalem“ plastisch veranschaulicht (eine Anregung: Als Alternative zum Begriff „Grundton“, vgl. S. 136, der auf das Fundament des Tonsatzes fixiert ist, ließe sich von „Zentral-“ oder „Achsentönen“ sprechen). Auch Feststellungen wie jene Felix Baumanns, dass in Strawinskys Denken „neben dem Begriff der Montage die Nähe zum ‚organischen Ganzen‘“ (S. 85) größer sei als erwartet, sind erfrischend, weil sie Stereotype der Forschung in Frage stellen.

Trotz dieser Vorzüge mag so mancher wissenschaftlich geschulte Leser eine Enttäuschung über eine gewisse Theorieferne empfinden. Dass es ein „Lehrbuch mit allgemeingültigen Strategien zur Analyse Neuer Musik“ (S. 7) nicht (oder zumindest derzeit noch nicht) geben kann, leuchtet ein. Hier und da wären Kontextualisierungen zur musikhistorischen, ästhetischen und -analytischen Forschung aber doch von Vorteil gewesen.

Einige Beispiele: In Germán Toro Pérez' und Kenn Mouritzens Text wird neben einer dichten und fundierten Analyse von Vaggionnes *24 Variations* die grundlegende Frage

nach den Möglichkeiten der Analyse elektroakustischer Musik reflektiert. Dabei kommen auch Begriffe wie z. B. Figur und Textur (S. 191) ins Spiel, wobei aber der diesbezügliche Forschungsstand nicht benannt wird. Zugegebenermaßen liegt der primäre Fokus dieses reichhaltigen Texts nicht in der theoretisch-methodischen Reflexion, sondern in einer analytischen Standortbestimmung mit künstlerisch-kreativem Hintergrund. Wird jedoch der begriffliche Diskurs ausgeklammert, so besteht die Gefahr, dass – bei aller Differenziertheit des Denkens – isolierte Diskursfelder eröffnet werden.

Ähnliches gilt für Kochers präzise Darstellung von Elliott Carters rhythmischen Techniken, die – wie der Autor ausführt (S. 16) – unter anderem durch eine Brelet- und Souvtchinsky-Lektüre beeinflusst waren. Dass auch Strawinsky diese Texte gelesen hat, bleibt unerwähnt. Letztlich wird die Aufgabe der Kontextualisierung dem Leser anvertraut: „Im besten Fall haben diese Methoden für die Musik anderer Komponisten ebenfalls ihre Gültigkeit und können auch dort zum Verständnis der rhythmischen Strukturen beitragen“ (S. 53). Ob dieser Fall eintreten kann, wird offengelassen.

Jeder wird einsehen, dass in einem Sammelband kein „Anspruch auf Vollständigkeit“ (S. 9) gestellt werden kann. Wenn aber von einem „grundlegenden Einarbeiten in die Analyse Neuer Musik“ (ebd.) die Rede ist, sollten die wichtigsten Forschungszweige, die sich diesbezüglich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet haben, doch zumindest am Rande Erwähnung finden. So fällt etwa die Vernachlässigung der Skizzenforschung auf, die möglicherweise Aufschlüsse gebracht hätte – so z. B. für Langs These, in Gérard Griseys *Vortex Temporum* sei durch die Widmungen an Gérard Zinsstag, Salvatore Sciarrino und Helmut Lachenmann ein Subtext angedeutet, anhand dessen „eine zunächst verborgene tiefere Ebene kompositorischen Denkens“ (S. 9) freigelegt werden könne. Zwar ist der Bezug Grisey/Zinsstag zweifelsfrei gegeben,

und die Analogien, die Lang herausarbeitet, sind allesamt schlüssig. Ob es hier um eine tiefere Übereinstimmung geht, bleibt aber etwas vage: Die Zeitphilosophie Edmund Husserls, die für Zinsstag zentral ist, wird in den Interviews und Schriften Griseys (im Gegensatz zu Gilles Deleuze) mit keinem Wort erwähnt. Könnte das Skizzenmaterial Hinweise liefern? Wir wissen es nicht. So müssen wir uns auf die Fakten stützen: Griseys Thesen zur musikalischen Zeit waren bereits in den 80er Jahren in Theorie und Praxis ausdifferenziert (vgl. den Text *Tempus ex Machina*, 1986, und das Quintett *Talea*, 1988), und der Zinsstag-Bezug lässt daher nicht auf substanzielle Neuansätze schließen. Ähnliches gilt für den Bezug zu Lachenmann: Trotz aller Analogien, die zu Recht festgestellt werden, sollten auch die Unterschiede herausgearbeitet werden (vgl. z. B. die Überlegungen Lachenmanns und Griseys zur Wahrnehmung).

Am Ende des Buches (im Text zu Vaggione) wird schließlich doch zu einer Kontextualisierung angesetzt und die Relation zwischen der Formanalyse elektroakustischer Musik und der traditionellen Formenlehre thematisiert: „Der Begriff *musikalische Formen* vom Barock bis zur Zweiten Wiener Schule war die Bezeichnung für einen Kanon von langsam herausgebildeten und zur Konvention gewordenen Modellen musikalischer Organisation“ (S. 222). „Vom Standpunkt des Zuhörers gesehen existieren diese festen musikalischen Formen ‚da draußen‘ unveränderlich als Text- und Zeichensystem unabhängig von ihm“ (S. 223). Zwei Fragen drängen sich auf: Ist die These, Formen seien unveränderliche und unabhängige externe Bezugssysteme gewesen, nicht eine nachträgliche Idealisierung? Und war – abseits einer Auffassung von Formenlehre als Kanon von Modellen – nicht auch eine phänomenologisch orientierte Methodik schon früh Bestandteil der Musikanalyse (vgl. etwa Jérôme-Joseph de Momigny, Gottfried Weber, Ernst Kurth u. a.)?

folgt man, anstatt diese Fragen zu stellen,

dem gedanklichen Modell einer Dichotomie – hier eine jenseits der Empirik verankerte kanonische Anschauung von Formen, dort eine neuartige Verfasstheit des Hörens, der zufolge Formen „auf der Seite der *Rezeption* analytisch gesucht“ werden (S. 223) –, so führt dies zu Missverständnissen, die sich in so manchen Stellungnahmen zur Neuen Musik finden (vgl. z. B. Georg Friedrich Haas' mittlerweile vieldiskutierte *Sechs Thesen*). Übersehen wird dabei, dass eine wahrnehmungsinformierte Analysepraxis zwar neue Impulse braucht, aber nicht gänzlich neu erfunden werden muss.

Trotz dieser Einwände ist eine Lektüre des vorliegenden Bandes jedenfalls zu empfehlen – vor allem für Studierende, Lehrende, MusikerInnen und Musikinteressierte, deren Blick auf bisher wenig beachtete Perspektiven Neuer Musik gelenkt wird. Bei jenen, die Wert auf theoretischen Diskurs legen, rückt wohl der Aspekt des eigenständigen Weiterdenkens in den Vordergrund. Auch dafür kann das Buch als verlässliche Materialbasis dienen.

(Januar 2018)

Lukas Haselböck

HELMUT LOOS: E-Musik. Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 160 S., Abb.

Helmut Loos, bis 2017 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, fügt in diesem anregenden Buch neun nach der Jahrtausendwende entstandene Aufsätze zusammen, die, wie der Verfasser in der Einleitung formuliert, geprägt sind durch „Zweifel an der Wissenschaftlichkeit emphatischer Musikgeschichtsschreibung“ (S. 13) und die zusammengenommen eine streitbare eigene Position umreißen.

Loos widmet sich einem aus seiner Sicht bislang nicht zu Ende gedachten Aspekt der

Musikgeschichtsschreibung, der sich nicht auf den Arbeitsbereich einer historisch-kritischen Disziplin beschränke, sondern als Kunstwissenschaft im emphatischen Sinne von einer romantischen Kunstreligion abhängig sei. Dieses in der Theologie und den Kulturwissenschaften in der letzten Zeit thematisierte Konzept der romantischen Kunstreligion wendet Loos in den ersten drei Kapiteln vermutlich erstmals mit Gewinn auf die Musikgeschichtsschreibung an und präsentiert aussagekräftige Belege zu den Stichworten „Heilige Musik“, „Evolution“ und „Fortschritt“ in Schriften ab 1800. Sodann vermag er zu zeigen, wie sich die an deutschen Universitäten neu konstituierende Musikwissenschaft – zum Erweis ihrer historischen Notwendigkeit – die herrschenden Vorstellungen von Autonomie, Fortschritt und Evolution zu eigen machte. (Bedenkenswert, wie Loos die Ausgrenzung aus der Wissenschaftsgeschichte von Arnold Schmitz, der 1927 den Abstand zwischen dem romantischen Beethovenbild und seiner quellenmäßig belegbaren Lebenswirklichkeit thematisiert hatte, auf die Dominanz von Vertretern der emphatischen Musikgeschichtsschreibung zurückführt [S. 66f.])

Ein eigenes Kapitel ist den „kulturdarwinistischen Tendenzen in der deutschen Musikgeschichtsschreibung“ gewidmet, die Loos unter anderem – wen soll's wundern? – auch in zahlreichen Aussagen von Theodor W. Adorno findet, bis hin zu einer „deutschen Evolution des musikalischen Materials“ (Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1997, S. 134) und zur programmatischen Umbenennung des Schönbergkreises in „Zweite Wiener Schule“. Loos demonstriert sodann überzeugend, wie das evolutionäre Fortschrittsdenken auch das Selbstverständnis der Avantgarde und die ihr zugewandten Veröffentlichungen durchzieht: So sei etwa die Überblicksdarstellung in Hermann Danusers *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (1984) wesentlich von den Prinzi-

pien des Fortschritts und der Autonomie bestimmt (S. 104ff.).

In zwei Aufsätzen weitert der Verfasser die Frage nach der Rolle der Kunstreligion auf Brahms und Berg aus. Unter dem Titel „Zur Beethoven-Rezeption von Johannes Brahms“ problematisiert er die Meistererzählung Bach-Beethoven-Brahms und belegt auch im Fall von Brahms die soziale Funktion der Musik als bürgerliche Kunstreligion. Alban Bergs Komponieren sieht er im Kontext der Kunstreligion nach 1900 bei Alexander Skrjabin und Frederick Delius und diskutiert die christliche Prägung des *Wozzeck* exemplarisch an der „Bibelszene“.

Neben einem Kapitel zu Prometheus als Leitfigur der Moderne und zu Prometheus-Musiken vom 18. Jahrhundert bis zu Luigi Nonos Hörtragödie *Prometeo* (1984) beschäftigen sich zwei Aufsätze mit dem Beethoven-Jahr 1970 und der deutschen Musikwissenschaft „im Zeichen der 1968er-Bewegung“. Erhellend ist hier besonders die Gegenüberstellung der Veröffentlichungen im Zusammenhang mit dem Beethovenfest Bonn 1970 und der Wiener Festwochen im gleichen Jahr. Loos findet reichlich Belege für zwei Thesen: dass das Beethoven-Jahr 1970 einerseits zu einer „Entmythologisierung der E-Musik im theologischen Sinne“ geführt habe (S. 94); dass aber andererseits „ein kunstreligiöses Evangelium durch ein neues ersetzt“ worden sei: „Beethoven als Ausgangspunkt der ‚Zweiten Wiener Schule‘“ (S. 96). (Der Impetus zur Durchsetzung dieses Begriffs ist, wie Loos belegt, von den Schriften Adornos seit den 1950er Jahren ausgegangen.)

Dem aus seiner Sicht auftrumpfenden Anspruch auf Deutungshoheit, der sich für ihn in einer Reihe der Beiträge zum Bonner Kongress 1970 äußerte, hält er die gesellschaftliche Aufgabe der Musikwissenschaft als „informative und neutrale Instanz im Meinungsstreit der Gegenwart“ (S. 110) entgegen.

Es hängt mit der kumulativen Genese des Buches aus Vorträgen und Aufsätzen zusam-

men, dass es teilweise zu kleinen Überschneidungen kommt und man sich an einigen Stellen eine vertiefte Darstellung wünscht. Doch entschädigen dafür die Stärke des Autors zum synthetisierenden Denken und seine Thesenfreudigkeit. Das Buch von Helmut Loos regt an, zahlreiche weitere, darunter auch neueste Veröffentlichungen unter dieser kunstreligiös-kritischen Perspektive gegen den Strich zu lesen, etwa Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* (München 2009) oder auch René Thuns *Der Klang der Vernunft. Eine Philosophie der Neuen Musik* (Bielefeld 2017), bei dem dann zu prüfen wäre, ob es womöglich gar nicht so falsch in der Rostocker Universitätsbibliothek in den theologischen Buchbestand eingeordnet worden ist. (Januar 2018) Hartmut Möller

les espaces sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken. Hrsg. von Michael KUNKEL. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 286 S., Abb., Nbsp.

Die Plurale im Titel stellen unmissverständlich klar, dass es um mehr gehen soll: Nicht um den oder einen Klangraum, sondern um die Vielfalt von Klangräumen, Stimmungen, Klanganalysen und spektralen Musiken. Damit sticht der Sammelband im Forschungsfeld zum Thema Klang deutlich heraus, da die genannten Aspekte zumeist im Singular und ausgehend von einer mehr oder weniger expliziten, a priori gefassten Definition behandelt werden. Demgegenüber nimmt der Herausgeber Michael Kunkel die verschiedenen Perspektiven selbst in den Blick, deren Gemeinsamkeit er im „Interesse an [...] speziellen Klangerscheinungen, verbunden mit dem Verlangen, in vertiefter Auseinandersetzung mit ihnen eine möglichst hohe Klangempfindlichkeit zu entwickeln und Wahrnehmungsroutine durch Erkenntnisinteresse zu erfrischen“ (S. 9), sieht. Die Beiträge weisen die erstrebte Vielfalt auf mehreren Ebenen auf: sprachlich, indem sie in

Deutsch, Englisch sowie Französisch verfasst sind; disziplinär, indem ihre Autoren in so unterschiedlichen Gebieten wie Musikjournalismus, Komposition, Instrumentenbau, Musiktheorie sowie Musikpraxis beheimatet sind; und formal, indem ihre Textsorten vom wissenschaftlichen Aufsatz bis zum Einblick in die künstlerische Werkstatt reichen. Die Texte und die Konzeption des Bandes gehen auf den thematischen Schwerpunkt im Studienjahr 2011/12 an der Hochschule für Musik und am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel zurück, der mit seinen zahlreichen Veranstaltungen im Anhang dokumentiert wird.

Die insgesamt sieben Kapitel fächern die Themenbereiche perspektivisch auf, und die beiden ersten gehen zudem historisch weit zurück. In Form einer philosophischen Abhandlung (und in konsequenter Kleinschreibung) stellt Jakob Ullmann die Wirkungsgeschichte von Platons Idee einer Harmonie der Sphären von der Spätantike bis zur Gegenwart dar. Conrad Steinmann reflektiert am Beispiel des Orestes-Fragments von Euripides sowohl vom musiktheoretischen als auch spielpraktischen Standpunkt die antike Notenschrift. Auf Basis instrumentenkundlicher Erkenntnisse zum Cimbalo cromatico diskutiert Martin Kirnbauer das Phänomen und die Ausführung der Vieltönigkeit in der Renaissance- und Barockmusik.

Die Kapitel drei bis fünf zentrieren sich um die spektralen Musiken, die eingangs von den beiden Komponisten Georg Friedrich Haas und Michel Roth in „Selbstbefragungen“ kritisch beleuchtet werden. Während Haas sich scharf abgrenzt – der Titel seines Beitrags lautet: „Ich bin kein spektraler Komponist“ –, reflektiert Roth das erkenntnistheoretische und künstlerische Potential von Sonogrammen. Das vierte Kapitel verschiebt den Fokus von den spektralen harmonischen Strukturen auf die Gestaltung musikalischer Zeit. Unter musiktheoretischer Perspektive analysiert Lukas Haselböck die wahrnehmungspsychologischen Ambiguitäten in der

Musik Claude Debussys und Gérard Griseys. Ewa Schreiber untersucht von einem musikästhetischen Blickwinkel aus die Funktion der organischen Metapher für Griseys Schaffen sowohl in seinen Kompositionen als auch in seinen poetologischen Schriften. Mit der Gedankenfigur „hors du temps“ und „dans le temps“ (S. 132) beschreibt der Komponist und Musiktheoretiker Xavier Dayer die Konzepte zur musikalischen Zeit von der Renaissance bis zur Gegenwart. Die Transkription eines als Konzerteinführung dienenden „Artist Talk“ von Ulrich Mosch mit Hugues Dufourt, Jean-Luc Hervé und Marcin Stanczyk schließt das Kapitel. Den fünften thematischen Schwerpunkt bilden „verzerrte Spektren“, denen Alessandro Arbo anhand der intertextuellen Verweise und semantischen Charakteristika der Werktitel Fausto Romitellis nachgeht. In musikgeschichtlicher Hinsicht verfolgt Jan Topolski die spektralen Spuren in der Musik der jungen polnischen Komponistengeneration, die das Bekanntwerden der Werke Griseys im Jahr 2003 hinterließ, und Björn Gottstein legt in einem journalistischen Essay Enno Poppes Verfahren zur Veränderung von Spektren am Entstehungsprozess von *Salz* dar.

Die letzten beiden Kapitel thematisieren die vielfältigen Möglichkeiten der Klanganalyse und Intonation. Im Hinblick auf die Grundlagen der Interpretationsforschung diskutiert Lena-Lisa Wüstendörfer Tondokumente als zentrale Untersuchungsgegenstände der Disziplin. Einen Einblick in die kompositorische Werkstatt gewährt Alexander J. Harker, indem er seine digitalen Verarbeitungsstrategien von Samples beschreibt. Dem Gegenstück zur Aufspaltung von Klang in Daten, der Sonifikation, widmen sich die Beiträge von Torsten Möller und Thomas Resch. Während Möller die künstlerischen und wissenschaftlichen Möglichkeiten des Verfahrens auslotet, führt Resch in die Sonifikations-Software *note-for Max* ein (leider bleibt die algorithmische Minikomposition, die er damit während seines Vortrags erzeug-

te, der Publikationsform Buch verwehrt). Abschließend schildert Hauke Harder vor dem Hintergrund der eigenen künstlerischen Tätigkeit seine Erfahrungen mit Klanginstallationen. Das siebte Kapitel wendet sich der Mikrotonalität zu, die Stefan Pohlit hinsichtlich der verschiedenen musiktheoretischen Systeme erörtert. Manfred Stahnke erläutert seinen kompositorischen Umgang mit verschiedenen feinstufigen Stimmungssystemen und Uli Fussenegger beschreibt den Entstehungsprozess der mikrotonalen Ondiolo-Aufnahmen von Giacinto Scelsi.

Durch seinen Perspektivenreichtum bietet der Band Gelegenheit, in Denkräume einzutreten, die der eigenen Disziplin üblicherweise fernliegen. Im Durchgang der „espaces sonores“ entsteht ein faszinierendes und inspirierendes Panorama an Zugängen und Vorstellungen von Musik als klingender Materie. Die Entdeckungslust des Lesers stößt dabei manchenorts jedoch auf Hürden. So erschwert die nicht bis ins Letzte stringente Kapiteleinteilung die Orientierung – das zweite Kapitel besteht aus nur einem Aufsatz, und der Beitrag Stahnkes zu mikrotonalen Stimmungen hätte ebenso gut dort statt im siebten Kapitel platziert werden können –, und für einen Überblick über die zahlreichen besprochenen Werke und Komponisten wäre ein Register hilfreich. Da sich über die Pluralität der Aspekte und Herangehensweisen hinaus kaum verbindende thematische oder methodische Linien einstellen, erzeugt die an sich erfrischende Diversität der Beiträge den Eindruck latenter Disparität. Allerdings wird gerade dadurch deutlich, dass in den verschiedenen disziplinären und sprachlichen Räumen unterschiedliche Vorstellungen der zentralen Begriffe kursieren, z. B. wird die Spektralmusik teils als melo-harmonisches Prinzip (Haas, Roth, Topolski), teils als Gestaltungsweise der musikalischen Zeit (Haselböck, Dayer) aufgefasst. Indem der Band die auch divergierenden Perspektiven aus allen mit Klang befassten Bereichen an einem Ort vereint, bildet er die unbeding-

notwendige Grundlage für eine gelingende Verständigung zwischen den fachlich getrennten Bereichen, die erst mit dem Wissen um Unterschiede möglich ist. Damit wird die eingangs formulierte Forderung nach einer „gesündere[n] Durchblutung“ (S. 9) der verschiedenen Klangräume eingelöst und es ist zu hoffen, dass die Stimulation zu einem stabilen Kreislauf zwischen den einzelnen disziplinären Blutbahnen führt.

(Januar 2018)

Florence Eller

Musikedition als Vermittlung und Übersetzung. Festschrift für Petra Weber zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Christian SPECK. Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2016. 306 S., Abb., Nbsp., Tab. (Ad Parnassum Studies. Band 9.)

Themenbezogene Festschriften bergen stets ein Problem, da bekanntlich nicht diejenigen Kollegen zur Mitwirkung eingeladen werden, die sich auf diesem Gebiet besonders ausgewiesen haben, sondern solche, die dem Jubilar bzw. der Jubilarin biographisch besonders verbunden sind. Auch zu dieser Festschrift zum 60. Geburtstag von Petra Weber haben keineswegs nur ausgewiesene Spezialisten beigetragen.

Obgleich Albrecht von Massows Aufsatz „Vom philosophischen Umgang mit mittelalterlichen Quellen“ eine wie auch immer geartete Beziehung zur Edition vermuten lassen könnte, so wird eine solche Erwartung nicht eingelöst. Auch Wilhelm Seidels Ausführungen zum „Tactus“, den „Taktarten“ und dem „Takt“ fügt sich nicht in die Thematik, bietet jedoch einige bemerkenswerte Beobachtungen. Demgegenüber suchen Hartmuth Kinzler und Glenn Stanley in ihren eher analytisch geprägten Beiträgen durchaus einen Bezug zur Edition. Wenn es bei Kinzler überwiegend um die Frage geht, ob bei der ersten Note von Beethovens Klaviersonate op. 2, Nr. 1 ein Staccato-Punkt nur vergessen wurde oder absichtlich fehlt, wofür er u. a.

sehr unterschiedliche Ausgaben auf ihre Lösungsversuche hin befragt, so handelt es sich doch um eine veritable editorische Fragestellung. Stanley geht eher von der Aufführung aus und zieht Beethovens Skizzen und auch instruktive Ausgaben heran, um die Rhythmik der Anfangstakte der E-Dur-Sonate op. 109 auf verschiedene aufführungspraktische Möglichkeiten hin zu durchleuchten. Jedenfalls scheint ihm das Notat die wirkliche Intention Beethovens nur unzureichend widerzuspiegeln.

Weitgehend analytisch geprägt ist auch die Studie von Bernd Edelmann über Carl Orffs 1911 entstandene Vertonung von Friedrich Hölderlins Ode *Sonnenuntergang*. Dass Orff in den 1970er Jahren nur den Schlussteil dieses Liedes überarbeitete, lässt verschiedene Schlüsse zu; der Musikphilologe muss sich freilich entscheiden – und offenbar wurde bei der Ausgabe entschieden, das Lied genau gegenläufig zum Quellenmaterial zu edieren: Von der vollständig erhaltenen Erstfassung wird nur der (später veränderte) Schluss mitgeteilt, von der nur partiell erhaltenen Überarbeitung aber die Mischfassung aus früh entstandenem Beginn und später verändertem Schluss – ein sehr wohl anfechtbares Verfahren.

Trotz seiner Herausgebere Tätigkeit für die Lasso-Gesamtausgabe bietet Bernhold Schmid hier eher eine allerdings sehr profunde Materialsammlung zu Bearbeitungen des Susannen-Stoffes, dabei ausgehend von der bekannten Beobachtung, dass zahlreiche Vertonungen musikalisch Bezug auf Didier Lupis Tenor seiner Chanson *Susanne un jour* nehmen, die anschließend Ausweitungen erfährt. Mit der Übersetzung von Notat zu klingendem Ergebnis beschäftigt sich der Beitrag von Heinz von Loesch, Vincent Grau und Fabian Brinkmann, in dem der Tempogestaltung in Beethovens Cellosonate A-Dur op. 69 nachgegangen wird. Die Ergebnisse der Untersuchung von Spieldauer und Temposchwankungen verschiedener Interpretationen waren zwar fast zu erwarten,

werden aber durch die hier gelieferten Messergebnisse objektiviert. Eher um eine Skizze handelt es sich bei dem Beitrag von Reinhard Wiesend zum Drama per musica *I misteri eleusini* von Giovanni Simone Mayr. Wiesend verdeutlicht die Vielschichtigkeit von Fragestellungen, die der Einschätzung eines solchen Werkes erst gerecht werden können, bleibt aber eine Beantwortung weitgehend schuldig.

Musikphilologisch relevanter ist Gerhard Poppe's detaillierte Untersuchung zur eigentlichen Gestalt von Johann Adolf Hesses wohl 1751 entstandenem *Te Deum laudamus*. Poppe kann plausibel machen, dass in der Erstfassung das „Salvum fac“ nicht vertont war. Als Bearbeiter einer Arie aus einer Motette Hesses, die mit modifiziertem Text die Lücke schließen sollte, vermutet Poppe Johann Adam Hiller. Einem für die Edition mitunter wichtigen Teil des Werkes, nämlich dessen Titel, widmet sich Beate Angelika Kraus. Auch wenn sie als Beispiele auf S. 91 besser Heinrich Schütz' *Matthäus-Passion* als dessen *Lukas-Passion* angeführt hätte, da es nur von ersterer einen authentischen Originaltitel gibt. So überzeugen ihre Ausführungen zu Beethovens Neunter Symphonie, die sie ja auch herausgegeben hat, durchaus.

Als Beitrag zur editorischen Grundlagenforschung lässt sich der Aufsatz von Michael Raab lesen, der nicht nur unsere Kenntnisse zum verlegerischen Umgang mit den Plattennummern wesentlich präzisiert, sondern auch ein Stück weit Ordnung in dieselben bringen kann. Ausgangspunkt ist die Frage, ab wann Schuberts *Die Forelle* mit einem Vorspiel eröffnet wurde. Schön, dass diese interessante Detektivarbeit auch plausible Ergebnisse zeitigt.

Einen profunden Einblick in die Probleme der Opernedition bietet Michael Klaper, der als Herausgeber versuchen muss, die diversen und partiell sehr unterschiedlichen Quellen von Francesco Cavallis *Xerse* zu bewerten und zu ordnen. Erschwert wird dies dadurch, dass die Oper für ihre Aufführung in Paris aus sehr

unterschiedlichen Intentionen Umarbeitungen erfuhr, die aber nicht in Gänze rekonstruierbar sind. Ein schwieriges Unterfangen, das hier kenntnisreich dargestellt wird.

Gerne wird übersehen, dass Ferruccio Busoni neben seinen instruktiven Bach-Ausgaben auch als Editor bei der Gesamtausgabe der Klavierwerke von Franz Liszt mit großem Engagement beteiligt war. Robert Abels zeichnet insbesondere Busonis Kampf mit Breitkopf & Härtel nach, der sich vor allem an der Frage entzündete, ob – wie Busoni meinte – wirklich alle Werke und auch alle Fassungen in der Gesamtausgabe ediert werden müssten. Davon, dass solche Diskussionen auch heute noch ganz ähnlich geführt werden müssen, könnte mancher Herausgeber ein Lied singen. Dass genau diese Uneinigigkeiten zu Inkonsequenzen der Ausgabe(n) führen, die letztlich dem Herausgeber angekreidet werden, zeigt das Beispiel Busoni sehr schön. Abels' weitere Ausführungen und Einschätzungen zu Busonis instruktiven Bach-Ausgaben verdeutlichen die unterschiedlichen editorischen Prinzipien, die Busoni freilich sehr bewusst einsetzte.

Andreas Traub bietet einen wohlfundierten Überblick über die Editions-geschichte der Werke von Sándor Veress und zeigt zugleich die Probleme einer Kritischen Edition auf, die entstehen, wenn eine solche ohne Institutionalisierung erfolgt. Ähnliche Probleme zeichnet auch der Beitrag von Thomas Emmerig nach. Er skizziert die Geschichte des Musikarchivs Regensburg der KünstlerGilde Esslingen e. V., in dem ein großer Fundus an Werken von Komponisten „aus den deutschen Ostgebieten“ überliefert ist und im Grunde einer detaillierten editorischen Auswertung harrt, damit einzelne der hier vertretenen Komponisten nicht gänzlich dem Vergessen anheimfallen; überdies stellt er einzelne Biographien vor.

Der Band wird beschlossen mit einer Publikationsliste der Jubilarin. Obgleich es ein wenig irritiert, dass auch heute noch je nach Beitrag alte und neue Rechtschreibung

nebeneinander Verwendung finden, ist der Band insgesamt sehr ordentlich redigiert und die Notenbeispiele sehr gut lesbar. Lediglich in den Beiträgen von Michael Raab und Bernd Edelmann sind ein paar kleinere Textfehler stehengeblieben.

(Januar 2018)

Reinmar Emans

NOTENEDITIONEN

CAMILLE SAINT-SAËNS: Œuvres instrumentales complètes. Serie I: Œuvres symphoniques. Band 3: 3e Symphonie en ut mineur, op. 78. Hrsg. von Michael STEGEMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. CV, 213 S.

Der Start einer neuen kritischen Gesamtausgabe ist immer ein besonderes Ereignis. Ein Editionsprojekt von mehreren Jahrzehnten Laufzeit wird aufs Gleis gesetzt, was in Zeiten sich wandelnder Editionspraxis Herausforderung und auch Wagnis ist. Dabei empfiehlt es sich, ein besonders prominentes Werk, das dem Projekt die notwendige Aufmerksamkeit sichert, an den Beginn des Unternehmens zu stellen. An dieser Praxis hat sich seit den Anfangszeiten der Neuen Bach-Ausgabe und ihrer prominenten Platzierung der h-Moll-Messe Mitte der 1950er Jahre erkennbar nichts geändert, und so überrascht es nicht, dass sich die Verantwortlichen für die Werke von Camille Saint-Saëns hier für die Dritte Symphonie entschieden haben: Ein Meisterwerk der Symphonik des 19. Jahrhunderts von überragender instrumentatorischer Raffinesse und – besonders im Finale – von gewaltiger suggestiver Kraft. Für den Editionsleiter der Ausgabe, Michael Stegemann, der zugleich Herausgeber des vorliegenden Bandes ist, muss das Projekt an sich und die editorische Arbeit am Werk so etwas wie die Erfüllung eines langgehegten Traumes gewesen sein; hat er sich doch zeit seines Lebens intensiv mit dem Werk des

Komponisten beschäftigt. Seine bereits Anfang der 1980er Jahre entstandene Studie zu Saint-Saëns und der Geschichte des französischen Solokonzerts zeichnete sich (obwohl Dissertation!) immer auch durch besonders angenehme Lesbarkeit aus. Es war eines der Bücher, die der Rezensent in seiner Studienzeit vor 30 Jahren förmlich verschlungen hat. Schon das Geleitwort Stegemanns zur vorliegenden Ausgabe nimmt den Leser gefangen, erneuert die Faszination für ein einmaliges Lebenswerk: „Charles-Camille Saint-Saëns wurde am 9. Oktober 1835 in Paris geboren – achteinhalb Jahre nach dem Tod Ludwig van Beethovens – und starb am 16. Dezember 1921 in Algier – achteinhalb Jahre nach der Uraufführung von Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps*. [...] Seine erste Komposition, ein Klavierstück in C-Dur [...], notierte er (eigenhändig) am 22. März 1839, im Alter von knapp dreieinhalb Jahren; seine letzte Partitur, die Orchesterfassung seiner *Valse nonchalante* op. 110 [...], beendete er 86jährig am 13. Dezember 1921, drei Tage vor seinem Tod. Es dürfte wohl kaum einen anderen bedeutenden Komponisten geben, dessen Schaffen sich über einen ähnlich langen Zeitraum erstreckt und das eine vergleichbare Vielfalt aufzuweisen hat“ (S. XI). Im Verlagsprospekt mit der Einladung zur Subskription sind Faksimiles der beiden genannten „Eck-Partituren“ abgebildet, die den Betrachter unwillkürlich rühren.

Die Ausgabe selbst teilt sich in vier Abteilungen, für die jeweils acht bis zehn Bände vorgesehen sind: Symphonische Werke, konzertante Werke, Kammermusik sowie Werke für Klavier, Orgel und Harmonium. Sie umfasst alle vollendeten Werke in ihrer Erst- bzw. Originalfassung, alle vom Komponisten selbst eingerichteten Alternativfassungen, Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten sowie alle substantiellen Fragmente, insgesamt rund 325 Kompositionen. Man kann sich leicht ausmalen, was für eine Herkulesaufgabe es ist, „sämtliche relevanten, zu Lebzeiten des Komponisten entstandenen

Primär- und Sekundärquellen zu identifizieren, zu sichten und zu gewichten, um nach einem Abgleich aller (in den Einzelanmerkungen verzeichneten) Abweichungen eine zuverlässige Lesart des Notentextes zu erstellen, die sich auf die aktuellen philologischen Prinzipien und Modelle stützt“ (ebda.). Die dem Notentext vorangestellten Textteile – Geleitwort, Vorwort sowie Hinweise zu wichtigen Dokumenten wie hier etwa programmatische Hinweise zur englischen und französischen Erstaufführung – sind jeweils dreisprachig (französisch, englisch, deutsch); der Kritische Bericht mit Quellenbeschreibungen, einer sehr nützlichen Tabelle mit den Eckdaten zur Werkentstehung und der jeweils relevanten Quellen sowie den eigentlichen Anmerkungen zur Textkritik am Ende des Bandes ist allein in Französisch abgefasst. Hervorzuheben ist der herausragende Informationswert des Vorworts, das den intimen Kenner und jahrzehntelangen Spezialisten verrät, dies freilich mit angenehmer Dezenz. Stegemann führt behutsam ein in die schwierige Symphoniegeschichte Frankreichs, erörtert Kompositionsauftrag, Entstehungs- und frühe Aufführungsgeschichte sowie anhand ausführlicher Quellenzitate die frühe Rezeption. Mit besonderem Gewinn liest man das Kapitel zur „Pianissimo-Manie“ und anderen Aspekten der Interpretation sowie – Stichwort: suggestive Kraft – zur Verwendung der Symphonie als Soundtrack in verschiedenen Filmen. Zu ergänzen wäre hier ein Fernseh-Rückblick auf das Schicksalsjahr 1989, der seinerzeit in der ARD ausgestrahlt wurde und der im Vorspann die bewegenden Bilder des Jahres zeigte, untermalt vom Hymnus aus dem vierten Satz der Symphonie (T. 392ff.). Die Editionsprinzipien sind klar dargelegt und in jedem Punkt nachvollziehbar; die Neuausgabe basiert auf dem Erstdruck der Partitur; außerdem sind Saint-Saëns' Autograph und der vom Komponisten sorgfältig durchkorrigierte Fahnenabzug erhalten. Nicht erhalten ist lediglich die Partitur der Londoner Uraufführung des Werkes. Beson-

dere Beachtung verdienen schließlich auch die abschließend gegebenen Hinweise zur Interpretation, die vor allem die fein differenzierten Angaben zur Dynamik im Finale und hier namentlich die Klangbalance zwischen Orgel und Orchester betreffen.

Das Notenbild selbst lässt kaum Wünsche offen. Das Druckbild ist klar und übersichtlich, die Wendestellen sind unproblematisch. Anstoß nimmt, wer mag, am Wechsel der Rastralgröße gleich beim Übergang von der ersten zur zweiten Notenseite sowie gelegentlich im Finale. Die Verteilung von zwei oder drei Akkoladen auf eine Notenseite geht weithin unauffällig vonstatten, die gefürchteten „weißen Flecken“ (etwa auf S. 58) sind selten. Im zweiten Satz (ab Buchstabe U) drängen sich die zahlreichen Klammern zur Triolen-3 (bedingt durch die Achtelpause) etwas unziemlich ins Bild. Eigentliche Herausgeberzusätze in Gestalt diakritischer Zeichen sind dagegen nur sparsam angebracht; der Benutzer ist dankbar dafür.

Alles in allem kann man den Beteiligten an diesem Mammutprojekt, namentlich dem Editionsleiter und Herausgeber, nur gratulieren und weiterhin eine gute Hand wünschen. Im Ergebnis liegt eine Ausgabe vor, wie man sie sich nur wünschen kann: ein wissenschaftlich abgesicherter Notentext eines glanzvollen, großartigen Werkes, dazu Textteile, die der Fachmann mit Gewinn liest, die für universitäre Seminararbeit bestens geeignet sind und die man auch dem interessierten Laien bedenkenlos empfehlen kann. In diesem Sinne: *Vivant sequentes!*

(Januar 2018)

Ulrich Bartels

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LI: Concerten-Jahrgang. Zwölf Kirchenmusiken von Rogate bis zum 6. Sonntag nach Trinitatis nach Texten von Erdmann Neumeister. Hrsg. von Maik RICHTER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LVII, 320 S., Faks.*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LV: Jahrgang ohne Recitativ. Kirchenmusiken von Oculi bis Cantate und Mariae Verkündigung. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LXIII, 307 S., Faks.*

Mit der Neukonzeption der Telemann-Ausgabe in den frühen 1990er Jahren sind die Vokalwerke stärker in den Mittelpunkt gerückt. Damit erhält vor allem die Kirchenmusik Telemanns den repräsentativen Platz in der Werkausgabe, der ihr sowohl nach dem Selbstverständnis des Komponisten als auch nach Umfang und historischer Breitenwirkung dieses Teils seines Schaffens gebührt. Besonders gilt das von Telemanns Gottesdienstmusiken für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs, und hier für die als Jahreszyklen mit je eigenem textlichem und musikalischem Profil konzipierten Kantatenjahrgänge. Da deren vollständige Wiedergabe bei einem Umfang von gut 70 Stücken pro Jahrgang den Rahmen sprengen würde, beschränkt sich die Telemann-Ausgabe jeweils auf einen Ausschnitt. Dem Ziel, die Charakteristik der einzelnen Zyklen zu veranschaulichen, werden die beiden hier zu besprechenden Bände mit je einer Kantatenfolge von zwölf Werken vollauf gerecht.

Der in zeitgenössischen Quellen sogenannte „Concerten-Jahrgang“ ist mit Unterbrechungen (aufgrund von Engpässen in der Bereitstellung von Texten) in den Jahren 1716 bis 1726 nach Dichtungen von Erdmann Neumeister, Gottfried Simonis, zu kleineren Teilen auch von Telemann selbst sowie vereinzelt nach anonymen Vor-

lagen entstanden. Der von Maik Richter in Band LI vorgelegte Jahrgangsausschnitt von Rogate (dem fünften Sonntag nach Ostern) bis zum sechsten Sonntag nach Trinitatis (dem siebten Sonntag nach Pfingsten) geht allerdings einheitlich auf Dichtungen von Neumeister zurück. Die Kantaten von Rogate bis Pfingsten entstanden 1717 im Rahmen des für Frankfurt und Eisenach bestimmten Jahrgangs 1716/17, die übrigen erst 1720 nach verspätet nachgelieferten Texten Neumeisters.

Eine gewisse Einheitlichkeit der fünf- bis siebensätzigen Kantaten ist durch die Textgestalt vorgegeben. So beginnen alle Kantaten mit einem biblischen Dictum, dem sich, meist regelmäßig alternierend, Rezitative und Arien anschließen; den Beschluss bildet eine Kirchenliedstrophe. Die musikalische Gestaltung zeigt Telemann von seiner besten Seite, spiegelt überbordenden Einfallsreichtum ebenso wie die souveräne Verfügung über eine breite Palette kompositorischer Mittel wider. Die Leitidee, der der Jahrgang seinen Namen verdankt, ist das konzertierende Prinzip, das auf unterschiedliche Weise verwirklicht wird. Am markantesten zeigt es sich darin, dass immer wieder einzelne Instrumente (besonders Blasinstrumente) solistisch oder als Paar konzertierend eingesetzt werden (so etwa, bemerkenswert virtuos, eine Blockflöte in der Pfingstkantate *Daran ist erschienen die Liebe Gottes* TVWV 1:165). Die Dicta sind überwiegend für vierstimmigen Chor im Wechsel mit Solisten gesetzt. Die Arien, oft in Da-capo-Form, sind vielfältig gestaltet, verschiedentlich folgen sie Tanzmustern, gelegentlich beschäftigen sie auch zwei und mehr Stimmen, vereinzelt kommen instrumentale Choralzitate hinzu. Die Rezitative werden fast immer durch Ariosi belebt. Abgesehen von den stets vierstimmig-homophon gehaltenen Schlusschorälen sind alle Sätze von dem Bestreben bestimmt, den Text bis ins Detail affektiv und illustrativ auszudeuten. Wenn Richter im Vorwort seines Bandes vermerkt, dass der „Concerten-Jahr-

gang“ zu Telemanns „erfolgreichsten Kantatenjahrgängen gehört“ (S. XI), so verdankt der Zyklus seine Beliebtheit bei den Zeitgenossen gewiss dem lebendigen Umgang des Komponisten mit dem Text ebenso wie der in reicher Fülle entfaltenen kompositorischen Phantasie. Dass die Pfingstkantate *Gott der Hoffnung erfülle euch* TVWV 1:634 in einer Abschrift des 18. Jahrhunderts unter die Werke Bachs geriet, nachmals sogar – wenn auch unter Vorbehalt – in die Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft aufgenommen wurde und von dort 1950 in das *Bach-Werke-Verzeichnis* gelangte (BWV 218), mag beispielhaft als Zeichen kompositorischer Qualität und berechtigter Wertschätzung gelten.

Der Kritische Bericht erfasst und beschreibt in vorbildlicher Weise die textlichen und musikalischen Quellen. Die relativ günstige Quellenlage ermöglicht ein vereinfachtes textkritisches Verfahren nach folgendem Grundsatz: „Als Editionsgrundlage dienen entweder das Autograph (Rogate, dritter bis sechster Sonntag nach Trinitatis) oder aber Quellen, die dem Autograph oder einer von Telemann autorisierten Abschrift vermutlich am nächsten stehen“ (S. XXIII). Das bedeutet, dass bei ausschließlich apokrypher Überlieferung in den meisten Fällen Abschriften von der Hand Heinrich Valentin Becks (1698–1758) aus den Beständen der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main die Rolle der Hauptquellen einnehmen. Beck, der seit 1737/38 in Frankfurt als Bassist und Vize-Kapelldirektor wirkte, hatte offenbar in früheren Jahren Gelegenheit gehabt, die erste Hälfte des Jahrgangs nach Vorlagen zu kopieren, die auf Telemanns Lieferungen an den Eisenacher Hof aus den Jahren 1716/17 zurückgingen. Nur in zwei Fällen treten an die Stelle der Beck'schen Kopien Abschriften der Berliner Sing-Akademie aus der Hand des aus Thüringen stammenden Berliner Organisten Johannes Ringk (1717–1778) aus dessen Zeit vor 1740, die mutmaßlich ebenfalls auf Eisenacher Überlieferung zurückgehen. Die Hauptquellen werden von Richter in

gebotener Ausführlichkeit, die Nebenquellen knapper, aber unter Berücksichtigung wesentlicher Abweichungen beschrieben. (Bei dem aus dem Harzdorf Bösenrode stammenden, heute in Göttingen liegenden Stimmensatz zu der schon erwähnten Kantate TVWV 1:165, Quelle C1 [S. XXX], vermisst man allerdings einen Hinweis auf dessen Besetzungsvarianten, insbesondere die Ersetzung der konzertierenden Blockflöte durch ein – zwei Oktaven tiefer klingendes – Fagott oder Violoncello.) Die als Hauptquellen dienenden Abschriften Becks und Ringks sind sorgfältig kopiert, zudem lassen sich die meisten Versehen zwanglos mit Hilfe der Nebenquellen berichtigen, so dass die Lesartenlisten sich in gut überschaubarem Umfang halten.

Notenteil und Kritischer Bericht des Bandes werden ergänzt durch ein ausführliches Vorwort. Ausgehend von der Entstehung des Jahrgangs, dessen textlichen Grundlagen und musikalischen Charakteristika, widmet es sich der zeitgenössischen Rezeption namentlich in Eisenach, Frankfurt und Hamburg, beleuchtet Fragen zur Besetzung und Aufführungspraxis und bietet abschließend Nachweise zu den in den vorgelegten Kantaten auftretenden Kirchenliedtexten und -weisen. Hinzu kommt eine – m. E. entbehrliche – gesonderte Edition der Kantatentexte, der sich ein Abbildungsteil mit Faksimiles textlicher und musikalischer Quellen anschließt. Den Anhang des Bandes bildet eine Edition der nur als Fragment erhaltenen Trinitatis-Kantate *Heilig ist der Herr Zebaoth* TVWV 1:727. Die Aufnahme in den Band könnte angesichts der massiven Textverluste überraschen, doch trägt gerade diese Kantate mit ihrem als „Concerto per choro“ angelegten doppelchörigen Eingangssatz in besonderer Weise zum Gesamtbild des „konzertanten“ Jahrgangs bei.

Der von Ralph-Jürgen Reipsch in Band LV vorgelegte, um das Osterfest zentrierte Ausschnitt aus Telemanns „Jahrgang ohne Recitativ“ zeigt den Komponisten von einer ganz anderen Seite. Der Jahrgang ist für das Kir-

chenjahr 1724/25 im Auftrag des Eisenacher Hofes entstanden, der auch die Texte vorgab: Die erste Hälfte des Jahrgangs (bis Exaudi) stammt aus der Dichterfeder des Eisenacher Regierungssekretärs Johann Friedrich Helbig (†1722), die zweite (von Pfingsten an) von dem am Ansbacher Hof tätigen renommierten Dichter Benjamin Neukirch. Der Verzicht auf Rezitativdichtung dürfte Teil des Auftrags an die beiden Verfasser gewesen sein; und wie die relative Einheitlichkeit der Textvorlagen vermuten lässt, kamen wohl weitere Maßgaben hinzu: In der Regel enthält jede Kantate fünf bis sieben Sätze, bestehend aus zwei Textpaaren Dictum (Bibelspruch) plus Arie (meist in dieser Abfolge) und (an beliebiger Stelle) einer oder mehreren Strophe(n) eines Kirchenliedes.

Offenbar hatte Telemann auf sehr beschränkte Kapellverhältnisse Rücksicht zu nehmen. 1724 bemerkt er in einem Brief, dass die hamburgische „Execution viel besser beschaffen [sei] als die Eisenachische, bey welcher ich mich sehr nach der Decke strecken muß“ (S. XIV). Telemann beschränkt sich auf eine Grundbesetzung von vier Sängern, zwei Violinen, Viola und Generalbass. Dicta und Arien sind in der Regel solistisch behandelt und so angelegt, dass den Sängern der vier Stimmlagen je ein Solo zufällt; nur in den – stets homophonen – Choralstrophen treten alle vier Sänger zusammen. Im Instrumentalpart ist die Bratsche meist als unthematische Füllstimme behandelt, die Violinen sind häufig unisono geführt, in den Arien duplieren sie oft die Singstimme. Das zweite Dictum jeder Kantate ist überdies nur zweistimmig gehalten. Die Singstimme wird hier von einem thematisch eigenständigen Basso obbligato begleitet, der in höherer Oktavlage von Violinen und Viola unisono verstärkt wird.

Den offenbar vorgegebenen Beschränkungen setzt Telemann einiges an konstruktiver Phantasie entgegen. Mit dem Wechsel der Besetzungsformen und des Satztypus gelingt es ihm, die Solosätze der einzelnen Kantaten unterschiedlich zu profilieren. Der gewich-

tigste Satz ist jeweils das erste Dictum: Hier wird stets textgezeugtes thematisches Material vierstimmig instrumental exponiert und auf weite Strecken im doppelten Kontrapunkt durchgeführt. Bei den Arien tritt die Da-capo-Form in den Hintergrund, verschiedentlich begegnen Strukturtypen wie AABB, AB, ABC, gelegentlich erscheinen die Sätze auch als durchkomponierte Oden. Und wie immer zeigt sich Telemann inspiriert von Affekt und Bildlichkeit der Texte.

Gleichwohl setzten die äußeren Vorgaben Telemanns Erfindungsreichtum Grenzen. Spürbar stellt sich bei Betrachtung der Kantatenfolge der Eindruck einer gewissen Blässe und Gleichförmigkeit ein, zu dem die – auch nach Einschätzung des Herausgebers – oft etwas „spröde“ (S. XII) wirkenden Basso-obbligato-Stücke nicht wenig beitragen. Unvorteilhaft wirkt sich auch das Fehlen von Rezitativen aus (mit dem der Jahrgang um 1725 schon ein wenig aus der Zeit fällt). Nicht nur fehlt den Texten ein inhaltlich zwischen Dicta, Arien und Liedstrophen vermittelndes Element, man vermisst auch den musikalischen Kontrast zwischen ariosen und rezitierenden Formen; und es entfällt die modulatorische Funktion des Rezitativs, die eine freie Tonartenfolge der Kantatensätze ermöglicht: Selten reicht das Tonartenspektrum über die Dur- oder Mollvariante der Grundtonart und deren Dur- oder Mollparallele hinaus.

Die Quellenlage ermöglicht ein ähnlich einfaches textkritisches Verfahren wie bei der Edition des „Concerten-Jahrgangs“. Zwar liegen keine Telemann'schen Autographe vor, wohl aber stehen auch hier Partiturabschriften Heinrich Valentin Becks zur Verfügung, die mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Eisenacher Vorlagen zurückgehen. Sie dienen auch hier als Hauptquellen. Als wichtigste Nebenquellen treten Frankfurter Materialien (meist Stimmen) von Aufführungen im Kirchenjahr 1724/25 und aus späteren Jahren hinzu, teils ergänzt durch verstreut überlieferte einzelne Kantaten.

Auch hier werden Vorwort und Kritischer Bericht ihrer Aufgabe mit vorbildlicher Gründlichkeit gerecht. Noten- und Textfaksimiles veranschaulichen die Ausführungen. Ein wenig überraschend ist im Notenteil, dass bei den zweistimmigen Dicta mit Basso obbligato stets die den Bass jeweils in ihrer Oktavlage duplierenden Violin- und Viola-Stimmen in eigenen Systemen ausgedruckt sind – was schwerlich Telemanns eigener Partiturnotation entsprechen dürfte und auch in Becks Partituren (nach den Ausführungen auf S. XXXII und dem Faksimile auf S. XLVIII zu schließen) nur an den Satzanfängen angedeutet ist. Die Edition orientiert sich hier zusätzlich offenbar an den in Frankfurt ausgeschrieben Stimmen, die allerdings (wie bei Beck) im Bassschlüssel notiert sind, und speziell bezüglich der Schlüsselung und Oktavlage an einigen in der Leipziger Musikbibliothek und der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek erhaltenen Abschriften des Meeraner Kantors Christian Gottlieb Sensenschmidt (1714–1778), in denen die Violinpartie im Violinschlüssel erscheint (während die Viola hier pausiert) (vgl. S. XIV, XXXII und Faksimile S. L). Aus den Frankfurter Stimmensätzen übernimmt die Ausgabe auch Hinweise auf die Duplierung der Violinpartien durch Oboen, doch werden diese Besetzungsangaben im Partiturbild durch Kursivschrift ausdrücklich als „aufführungspraktischer Vorschlag“ (S. XXXI) des Herausgebers gekennzeichnet. Bezifferung tritt in Becks Abschriften (und deshalb auch im vorliegenden Band) nur sporadisch auf. Angesichts der Interpolation aufführungs-

praktischer Elemente aus den zeitgenössischen Materialien in Frankfurt, Leipzig und Hamburg fragt man sich allerdings, warum nicht auch die in den Frankfurter Orgel- und Cembalostimmen regelmäßig vorhandene Bezifferung (S. XXXI) in ähnlicher Weise als Herausgebervorschlag aufgenommen worden ist.

Beide Bände zeigen ein vorzügliches Druckbild und sind großzügig ausgestattet. Das Geleitwort der Editionsleitung und das Vorwort des Herausgebers sind auch in englischer Übersetzung beigegeben. Die Kritischen Berichte werden je durch einen umfangreichen Faksimileteil ergänzt. Beiden Bänden ist nach den Gepflogenheiten der Telemann-Ausgabe eine Generalbassaussetzung beigegeben, beim „Concerten-Jahrgang“ eine gut spielbare, am vierstimmigen Satz orientierte Bearbeitung von Wolfgang Hirschmann, beim „Jahrgang ohne Recitativ“ eine sehr einfache, auffallend geringstimmig gehaltene Ausarbeitung von Andreas Köhs. Wenngleich Generalbassaussetzungen heute bei einer reinen Partiturbildung für die Zwecke der Wissenschaft entbehrlich erscheinen, erinnern sie doch daran, dass der eigentliche Endzweck des Notenbildes seine klangliche Realisierung ist. Es wäre daher zu begrüßen, wenn das Institut für Musik der Universität Halle-Wittenberg und das Telemann-Zentrum Magdeburg als die Herausgeber-Institutionen zusammen mit dem Bärenreiter-Verlag Wege fänden, zu der einen oder anderen Kantate auch Aufführungsmaterial für die musikalische Praxis vorzulegen. (Dezember 2017) *Klaus Hofmann*

Die im Jahre 2017 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Melissa Hauschild (Münster)

Nachträge 2009

Kassel. *Fachbereich Humanwissenschaften, Institut für Musik*. Timo Fischinger: Zur Psychologie des Rhythmus. Präzision und Synchronisation bei Schlagzeugern.

Nachträge 2015

Freiburg. *Pädagogische Hochschule, Fakultät für Kultur- und Sozialwissenschaften, Institut für Musik*. Peter Mall: Schule und Orchester. Aspekte des Zusammenspiels von schulischer und außerschulischer Musikvermittlung in kooperativer Projektarbeit.

Kassel. *Fachbereich Humanwissenschaften, Institut für Musik*. Holger Schwetter: Teilen – und dann? Kostenlose Musikdistribution, Selbstmanagement und Urheberrecht.

Nachträge 2016

Bremen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Martin Peter: Unterrichtsstrategien bei Solokadenzen am Beispiel von Mozarts Fagottkonzert B-Dur.

Promotionen 2017

Augsburg. *Philosophisch-sozialwissenschaftliche Fakultät, Leopold-Mozart-Zentrum, Fach Musikwissenschaft*. Georgios Mentzos: Beethovens Klaviertrios op. 70 und ihre Skizzen.

Basel. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Federica di Gasbarro: Figura – Armonia – Forma. Amériques di Edgard Varèse. Un'analisi funzionale. □ Mathias Gredig: Tiermusik – Zur Geschichte der skeptischen Zoomusikologie.

Bayreuth. *Fach Musikwissenschaft*. Stefanie Alich: Angolan Kuduro: Carga, Aesthetic Duelling, and Pleasure Politics performed through Music and Dance.

Berlin. *Humboldt-Universität, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Fach Musikwissenschaft*. Henrique André Cristiano Rievers: Psychological Perspectives of Avant-garde Music.

Berlin. *Freie Universität, Institut für Theaterwissenschaft, Seminar für Musikwissenschaft*. Martin Andris: Music non-stop. Paul Hindemiths Geschichtskonzeptionen am Ende der Weimarer Republik (1927–1931). □ Franziska Kollinger: Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre.

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik*. Jiyoung Kang: Der komplexe „Pluralismus“ in den Musiktheaterwerken Hans Zenders. □ Jungyu Zhang: Die Entstehung des Chinesischen Kunstliedes.

Bern. *Philosophisch-historische Fakultät, Institut für Musikwissenschaft*. Leo Dick: Zwischen Konversation und Umlaut. Der Sprecherauftritt im „Composed Theatre“. □ Elisabetta Fava: Il fantastico nella musica tedesca del primo Ottocento. □ Johannes Gebauer: Der „Klassikervortrag“. Joseph Joachim und die Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts. □ André Lorenzetti: Nur nicht den Kopf verlieren! Gymnasialer Musikunterricht im Spannungsfeld von Praxis, Emotion und Kognition. □ Leonardo Miucci: Le Sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven: le edizioni curate da Ignaz Moscheles.

Bremen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Nicola Bunte: Die Entwicklung musikalischer Konzepte im Grundschulalter und ihrer Bedeutung für kindliche Musikpräferenz. □ Valerie Krupp-Schleußner: Jedem Kind ein Instrument? Teilhabe an Musikkultur vor dem Hintergrund des capability approach. □ Friedemann Jörg Ekkehard Lenz: Musikalisches Tempoempfinden in audiovisuellen Medien.

- Paderborn/Detmold. *Hochschule für Musik, Musikwissenschaftliches Seminar*. Marleen Hoffmann: „Work is the only safe source of happiness.“ Auktoriale Überlieferungstradition von Werk, Œuvre und Selbstbild bei Ethel Smyth.
- Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Institut für Musikwissenschaft*. Gabriel Isenberg: Orgellandschaft im Wandel. Die Geschichte der Orgeln in den südwestfälischen Kreisen Olpe und Siegen-Wittgenstein zwischen 1800 und 1945. Ein Beitrag zur Orgelgeschichte Westfalens. □ Tobias Schick: Musik, Gesellschaft, Wirklichkeit – Weltbezüge im Werk Mathias Spahlingers.
- Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Fachrichtung Musikpädagogik/Schulmusik*. Christin Werner: Zur Entwicklung und Förderung rhythmischer Kompetenz in Bezug auf den Umgang mit Rhythmusnotation im Musikunterricht der Grundschule. Eine empirische Untersuchung.
- Essen. *Folkwang Universität der Künste, Fachbereich 2*. Markus Siedenber: Beethovens Vermächtnis – die Klaviersonate op. 111. Dokumentation, Analyse und Deutung dreier Aufnahmen – aufbauend auf Analyse und Deutung des Notentextes. □ Markus Uhl: Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Meciacea 1614/15.
- Frankfurt am Main. *Goethe-Universität, Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaft, Institut für Musikwissenschaft*. Paul Elvers: Music listening as self-enhancement. How empowering music affects self-esteem.
- Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Fachbereich Musikwissenschaft*. Michael Hofmeister: Alexander Ritter. Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss. □ Dale Marrs: Die Trompete in der Kunstmusik der Tschechoslowakischen Ära. Von den Experimenten mit der Vierteltontrompete zur tschechischen Auslegung der Neuen Musik für Trompete.
- Freiburg. *Hochschule für Musik, Musiktheorie und Musikwissenschaft*. Juliane Brandes: Der Komponist und Musiktheoretiker Ludwig Thuille (1861–1907). □ Moritz Heffter: Die Pleiades Musicae des Henricus Baryphonus. □ Cosima Linke: Über Form in der neuen Musik. Theorie, Ästhetik und Kritik.
- Graz. *Karl-Franzens-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Andrea Zedler: Antonio Caldaras Kantatenschaffen im Kontext des römischen Stadtadels und des Wiener Kaiserhofs.
- Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst*. Victor Sebastian Alcantara-Olivera Kelldorfer: Aspekte des Kontrapunkts und der bilateralen Symmetrie in der linearen Jazzpiano-Improvisation. □ Anna Katharina Benedikt: Körper.Behinderung.Musik. Das Verhältnis von Behinderung und Musik im 20. und 21. Jahrhundert. □ Vanessa Katharina Bosch: Zum Umgang von Klavierlehrkräften mit Unterrichtsabbrüchen. Eine qualitative Studie. □ Katharina Egger: Binaural Timing Sensitivity in Multiple Electrode Stimulation. □ Visda Goudarzi: Systematic Procedure to Develop Sonification. □ Christoph Ferdinand Hönerlage: Centonisation as Interpretation. Formelfunktionen und Wort-Tonverhältnis in den Gradualien des V. Modus. □ Johannes Jany-Luig: Prosodic and Paralinguistic Speech Parameters for the Identification of Emotions and Stress. □ Lucija Konfic: Giuseppe Michele Stratico's Treatises on Music between Theory and Practice: Edition and Commentary. □ Cyprian Leiner: Orchester- und Solohorn bei Joseph Haydn. □ Drasko Masovic: Sound Radiation from an Open Pipe with a Mean Flow. □ Heinrich Murnig: Einflüsse der russischen Klaviermusik auf das improvisatorische Schaffen von Keith Jarrett, dargestellt an seiner Doppel-CD „Carnegie-Hall Concert 2006“. □ Kristina Nikolic: Die musikalische Stilistik von Sonny Rollins. □ Markus Noisternig: Breitbandige Signalaufbereitung in Ein- und Mehrkanal-Mikrofonanwendungen. □ Stefan Oser: Charakteristik und Entwicklung des Impro-

visations- und Begleitstils des Gitarristen Nelson Faria im Umfeld der brasilianischen Musik und des Jazz. □ Byung-Jun Park: Tempoprobleme in der neunten Symphonie Beethovens. □ David Pirro: Composing Interactions. □ Peter Planyavsky: Zur Kompositionstechnik und Ästhetik im Werk Anton Heillers. □ Matej Podstensek: Theresianisch-Josephinisches Kirchenliedrepertoire und dessen Übersetzungen ins Slowenische. □ Hannes Pomberger: Acoustic boundary value problems and their application to partial spherical microphone arrays. □ Walter Rehorska: Musikschulen in der Steiermark: Entwicklung, Analysen, Perspektiven. □ Martin Rumori: Binaural – Das andere Stereo. Ästhetik und Technik auditiv vermittelter Räume. □ Bettina Schöberl: Dave Holland. Musikalische Biografie. Eine jazzhistorische und analytische Perspektive. □ Dorothea Charlotte Seel: Der Diskurs um den Klang der Flöte im 19. Jahrhundert. □ Malik Sharif: Charles Seeger and Twenty-First-Century Musicologies: A Critical Assessment of His Meta-Musicological Thinking.

Halle-Wittenberg. *Martin-Luther-Universität, Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft*. Theresa Bernhard: Musik. Bildung. Distinktion. Eine soziologische Analyse des kulturellen Feldes der DDR und dessen Bedeutung als Opposition zur bürgerlichen Musikkultur.

Hamburg. *Institut für historische Musikwissenschaft*. Ralph Kogelheide: Kompositorische Auseinandersetzung mit Schallaufzeichnung, 1900–1930.

Hannover. *Hochschule für Musik, Theater und Medien*. Stephanie Hodde-Fröhlich: Beruf: Pianistin – Facetten kulturellen Handelns bei Marie Wieck (1832–1916) und Sofie Menter (1846–1918).

Heidelberg. *Pädagogische Hochschule, Fakultät für Kultur- und Geisteswissenschaften, Abteilung Musik*. Darya Lenz: Förderung exekutiver Funktionen im Musikunterricht. □

Inka Neus: Singen. Zentrale Begriffe, psychosoziale Wirkfunktionen und musikpädagogische Handlungsfelder.

Kassel. *Fachbereich Humanwissenschaften, Institut für Musik*. Tobias Marx: Musiker unter sich. Kohäsion und Leistung in semiprofessionellen Musikgruppen. □ Hendrik Neubauer: Die Aufführung von Liedern zeitgenössischer Humoristen. Zur Umgebung, Funktion und Struktur von Erlebnissystemen.

Kiel. *Christian-Albrechts-Universität, Musikwissenschaftliches Institut*. Katharina Loose-Einfalt: Historisch-kritische Edition der Bläsertrios op. 40 und 114 von Johannes Brahms mit Studien zu Form und Klangstrukturen des Horntrios op. 40.

Köln. *Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Institut*. Vahid Matejko: Heilung und Musik bei den Bachši in Tadschikistan.

Köln. *Erziehungswissenschaftliche Fakultät, Institut für Musikpädagogik*. Stefanie Rogg: Aufgabenstellung – Zentrum der didaktischen Funktionen des Musikbuchs. Historische und systematische Aspekte.

Leipzig. *Fakultät für Geschichte, Kunst und Orientwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft*. Veit Heller: Methoden zur Untersuchung und Dokumentation der Geigen am Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“, Institut für Musikwissenschaft*. Michael Florian Müller: Träger nationaler Gesinnung? Die Bedeutung des protestantischen Chorals in der Konzertouvertüre.

Mainz. *Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Abteilung Musikwissenschaft*. Beatrix Obal: Arnold Schönberg und seine Verleger.

München. *Ludwig-Maximilians-Universität, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Department Kunstwissenschaften, Institut*

- für *Musikwissenschaft*. Antonio Chemotti: Polyphonic Music pro mortuis in Italy (1550–1650). Context and Intertext. □ Ellen Freyberg: „Es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen“. Studien zur musikalischen Lyrik Aribert Reimanns. □ Stefanie Pritzlaff: Die Entwicklung der Traversflöte im 17. Jahrhundert. Eine organologische Untersuchung unter besonderer Betrachtung der Traversflöte Richard Hakas. □ Julia Zupancic: Studien zum Fortschrittsdenken in der Neuen Musik der 1950er Jahre.
- Münster. *Westfälische Wilhelms-Universität, Institut für Musikpädagogik*. Markus Schweer: Olivier Messiaen und die Synästhesie – Multisensorische Rezeption des 5. Satzes der Pfiingstmesse von Olivier Messiaen.
- Erlangen-Nürnberg. *Friedrich-Alexander-Universität, Fach Musikpädagogik*. Alexander Köhler: Musikalische Betätigung und Selbstkonzept – Validierung eines Instruments zur Erfassung des musikalischen Selbstkonzepts und Auswirkungen musikalischer Betätigung auf das Selbstkonzept.
- Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Musik*. Susanne Stamm: Klassenmusizieren im Praktikum. Kompetenzselbsteinschätzungen von Musiklehramtsstudierenden.
- Osnabrück. *Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Judith Zimmermann: Auftrittsangst und Auftrittserleben bei Musikstudierenden nicht-künstlerischer Studiengänge. Eine Mixed-Methods-Studie zu Verbreitung, Entwicklung und Präventionsmöglichkeiten im Rahmen des Studiums.
- Salzburg. *Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft, Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft*. Jonas Menze: Musical Backstages: Die Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse des deutschsprachigen Musicals. □ Agnieszka Zagodzón: Von „recreation“ bis „glorification“ – zur musikalischen Inszenierung des historischen Broadway-Sounds in amerikanischen Musicals des späten 20. Jahrhunderts.
- Salzburg. *Universität Mozarteum, Fach Musikwissenschaft*. Werner Bind: Das Wiener Musikleben und der Josephinismus im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Kultursoziologische und rechtshistorische Aspekte sowie Institutionengeschichte. □ Monika Kammerlander: Musikpflege am Benediktinenstift Nonnberg des 17. und 18. Jahrhunderts. Historische Darstellung und Beschreibung des Nonnberger Liederkorpus. □ Anita Mellmer: Fingerpicking / Fingerstyle. Studien zur Notation und Interpretation einer Gitarrentechnik. □ Dalshad Said: A Study of Kurmanji Music: Focus on the Dance Songs of the South Kurmanji Region. □ Helmut Schmidinger: Kompositionspädagogik. Theoretische Grundlegung als Fachrichtung der Musikpädagogik. □ Peter Herbert Schmidt: Tonmeister. Vermittler zwischen Kunst und Technik. Ausbildung, Persönlichkeit, Arbeitsumfeld. □ Karina Zybyna: Die Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart und die Salzburger Tradition.
- Salzburg. *Universität Mozarteum, Fach Musikpädagogik*. Eva Salmutter: Studien zur Intervallwahrnehmung. Grundton- bzw. Schwerpunkttempfindung und das Phänomen des Zurechthörens.
- Schloss Thurnau. *Universität Bayreuth, Forschungsinstitut für Musiktheater*. Elfi Vomberg: Wagner-Vereine heute.
- Siegen. *Fakultät II, Departement Kunst und Musik*. Benjamin Eibach: Musik-Lernen: Dimensionierung eines Grundbegriffes der Musikpädagogik. □ Jens Röth: Der Komponist als Philologe – Einblicke in das Liedschaffen von Adolf Busch. □ Reinke Schwinning: Philosophie der Musik in Ernst Blochs frühem Hauptwerk „Geist der Utopie“. Kommentar zu ausgesuchten Stellen des Kapitels „Zur Theorie der Musik“ in der zweiten Ausgabe von 1923.
- Stuttgart. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Institut für Musikwissen-*

schaft und Musikpädagogik, Fach Musikwissenschaft. Hans-Jakob Zimmer: Wie klingt es im „Paradies“? Deutschsprachige Reiseberichte als Quellen zur Musikgeschichte Brasiliens im 19. Jahrhundert.

Weimar/Jena. *Hochschule für Musik Franz Liszt, Institut für Musikwissenschaft.* Katharina Hoffmann: Musik und Macht. Analyse und Deutung ausgewählter Werke Luigi Nonos aus sozialphilosophischer Sicht. □ Wolf-Georg Zaddach: Metal Militia behind the Iron Curtain. Heavy Metal als soziale und ästhetische Praxis in der DDR der 1980er Jahre.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Sofija Bajrektarević: Die Rolle der Musik beim serbischen Hochzeitsbrauch in Wien: Bestandsaufnahme zu (musikalischer) Identität und Transkulturation. □ Ingrid Bendl: How professional female singers react to changed auditory feedback under room simulation conditions in “German Lied” singing. □ Lorenz Beyer: Transkulturelle Musikprozesse in Oberbayern: Fallstudien zu hybrider Musik und territorialer Codierung im gesellschaftlichen Kontext. □ Juri Gianini: Interpretation zwischen Praxis und Ästhetik: Hans Swarowsky als Übersetzer von Opernlibretti. □ Thomas Glaser: Der Interpret als Double. René Leibowitz und die musikalische Interpretation im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule. □ Nils Henrik Gröppel: Marketing im Kulturbetrieb: Annäherungen an eine Konzeption des Marketing im Spannungsfeld von kulturellem Wert und ökonomischer Realität. □ Philipp Hauß: „Das Paradies liegt unter 13 Hz“: Selbstmanagement und Steuerungsfantasien der Wellness im Kontext der Kulturbetriebslehre. □ Johannes Heher: Kompositorische „Ästhetiken“ bei Schülern Arnold Schönbergs, insbesondere bei Egon Wellesz. □ Maria Isabella Jenner: Ranat-ek, das Xylophon in Thailand. □ Marko Kölbl: Burgenlandkroatische und kroatische Totenklagen. □ Johanna Mertinz: Die Kulturpolitik des Nationalsozialismus und ihre Auswirkungen auf die österreichische Theater-

kunst: unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Theater 1938/39 und des Nachlasses von Heinrich Schnitzler. □ Ane-Marija Pacal: Elektronische Tanzmusik: musikologische und soziologische Aspekte des House. □ Anke Simone Schad: Doing politics – making democracy? Cultural governance in der kommunalen Kulturpolitik: ein pragmatisch-interpretativer analytischer Ansatz. □ Tatiana Statsenko: Computer aided testing methods. □ Else Bernadette Unterwiesing: Die Rezeption ostasiatischer Charakteristika in der Spieltechnik zeitgenössischer Musik für Querflöteninstrumente. □ Friedrich Zitter: Alexander Skrjabin – das späte Klavierwerk: Analysen ausgewählter Miniaturen.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Isabel Birgit Biederleitner: Musiktheater-Uraufführungen von 1945 bis 2010 in Wien. □ Sotiris Despotis: Das Stichetikon des Bischofs von Neai Patrai Germanos im autographen Kodex Patm. 930. □ Anna Christina Gadzinski: James Newton Howards Soundtrack zu „Michael Clayton“ (2007): Filmmusik auf der Höhe ihrer Zeit. □ Ioana Geanta: Untersuchungen zu Stille als musikalischem Phänomen. □ Angela Kail: Joseph Ramsauer (1905–1976): Biografie und Werkzeichen eines Bad Ischler Komponisten. □ Carolin Krahn: Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz’ musikalisches Italien um 1800. □ Yoko Maruyama: Beethovens Streichquartette Opus 59 im Kontext der Wiener Streichquartette des früheren 19. Jahrhunderts. Komposition und Bedeutung. □ Jörg Mühlhans: Musik und Angst – Untersuchung einer starken negativen Emotion in der Musik. □ Jonas Pfohl: Motettenkompositionen am Hof Maximilians II. (1527–1576). □ Daniel Tiemeyer: Klang als dramatisches Ausdrucksmittel in den Opern Franz Schrekers. □ Susanne Turba: Der Bereich Musik im „Kulturamt der Stadt Wien“ von 1938–1945 mit besonderer Berücksichtigung der Förderung zeitgenössischer Komponisten. □ Nadja Wallaszko-vits: Restaurierung historischer Audiomate-

rialien mit Schwerpunkt Aufnahmen aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. □ Monika Wieser-Kröpf: Im Spannungsverhältnis von Tradition, Kulturpolitik und künstlerischem Aufbruch. Facetten österreichischer Musik im 20. Jahrhundert.

Wuppertal. *Bergische Universität, Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften, Fachgruppe Musikpädagogik*. Michael Gehlmann: Proportio artificiosa raro usitata. Taktmetrische Erweiterungen als originäres Moment im kompositorischen Werk Ferdinand Hillers.

Würzburg. *Julius-Maximilians-Universität, Institut für Musikforschung, Fach Musikwissenschaft*. David Catalunya: Music, Space and Ritual in Medieval Castile, 1221–1350. □ Till Reininghaus: Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Fa-

milie. Die Geschichte einer musikalischen Institution in den Jahren 1841 bis 1860 vor dem Hintergrund der Mozart-Pflege und der Sammlung von Mozartiana. □ Torsten Röder: Die Rezeption des „Verdi-Requiems“ im deutschsprachigen Raum 1874–79.

Habilitationen 2017

Halle-Wittenberg. *Martin-Luther-Universität, Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft*. Dr. Natalia Nowack: Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930.

Münster. *Westfälische Wilhelms-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Dr. Judith I. Haug: Ottoman and European Music in ‘Ali Ufukı’s Compendium, Ms. F-Pbn Turc 292: analysis, interpretation, cultural context.

Eingegangene Schriften

C. P. E. Bach und Hamburg. Generationenfolgen in der Musik. Zum 300. Geburtstag von Carl Philipp Emanuel Bach. Hrsg. von Tobias JANZ, Kathrin KIRSCH und Ivana RENTSCH unter Mitarbeit von Inken MEENTS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 271 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 97.)

BORIS BELGE: Klingende Sowjetmoderne. Eine Musik- und Gesellschaftsgeschichte des Spätsozialismus. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2018. 312 S., Abb. (Beiträge zur Geschichte Osteuropas. Band 50.)

LUCIANO BERIO: Interviste e colloqui. Hrsg. von Vincenzina Caterina OTTOMANO und mit einer Einleitung von Paul GRIFFITHS. Torino: Giulio Einaudi 2017. VIII, 518 S., Abb.

Boccherini Studies. Volume 5. Hrsg. von Christian SPECK. Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2017. 468 S., Nbsp., Tab.

Brahms-Studien. Band 18. Im Auftrag der Johannes-Brahms-Gesellschaft Hamburg Internationale Vereinigung e. V. hrsg. von Beatrix BORCHARD und Kerstin SCHÜSSLER-BACH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 364 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen der Johannes-Brahms-Gesellschaft Hamburg.)

FRANK DORN: Jazz als Prozess. Ästhetische und performative Dimensionen in musikpädagogischer Perspektive. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 282 S., Abb. (Mannheimer Manieren. musik + musikforschung. Band 8.)

STEFAN DREES: „Kunst ist das Gegenteil von Verarmung“. Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 248 S., Abb., Nbsp.

MERLE TJADINA FAHRHOLZ: Heinrich August Marschners „Der Templer und die Jüdin“. Eine Studie zum konzeptionellen Entwurf der romantischen Oper. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 290 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 25.)

- Les grands topoi du XIXe siècle et la musique de Liszt. Hrsg. von Márta GRABÓCZ. Paris: Éditions Hermann 2018. 432 S., Abb. (Collections du GREAM. Sémiotique & Narratologie.)
- SERGE GUT: Les principes fondamentaux de la musique occidentale. Un demi-millénaire de polyphonie (1400–1900). Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Vincent ARLETTAZ. Paris: Beauchesne éditeur 2017. 431 S., Abb., Nbsp., Tab. (Collection l'éducation musicale.)
- Handbuch Musikpsychologie. Hrsg. von Andreas C. LEHMANN und Reinhard KOPIEZ. Bern: Hogrefe Verlag 2018. 800 S., Abb.
- Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph-Haydn-Instituts, Köln. Band XI, Heft 2: Auf dem Weg zu einem neuen Haydn-Werkverzeichnis. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln, 19.–20. Juni 2015. München: G. Henle Verlag 2017. 277 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Jahrbuch Musik und Gender. Band 7: Rohe Beats, harte Sounds. Populäre Musik und Aggression. Hrsg. von Florian HEESCH und Barbara HORNBERGER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 212 S., Abb.
- Jahrbuch Musik und Gender. Band 9: 1914: Krieg.Mann.Musik. Hrsg. von Susanne RODE-BREYMANN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 203 S., Abb.
- Jahrbuch Musik und Gender. Band 10: Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik. Hrsg. von Kadja GRÖNKE und Michael ZYWIETZ. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 179 S.
- JIŘÍ KOPECKÝ und LENKA KRUPKOVÁ: Das Olmützer Stadttheater und seine Oper. „Wer in Olmütz gefällt, gefällt in der ganzen Welt“. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 304 S., Abb. (neue wege – nové cesti. Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts. Band 14.)
- Mein 20. Jahrhundert. Musikforschung zwischen Subjektivität und Fachlichkeit. Hrsg. von Thomas ERLACH und Klaus OEHL. Berlin: LIT Verlag 2018. 300 S., Abb., Nbsp. (Dortmunder Schriften zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 2.)
- Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier. Hrsg. von Heidy ZIMMERMANN, Michelle ZIEGLER und Roman BROTBECK. Zürich: Chronos Verlag 2017. 223 S., Abb., Nbsp.
- Musicological Annual. Vol. LIII/1. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljana 2017. 313 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Musicological Annual. Vol. LIII/2: Music and the First World War. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljana 2017. 190 S., Abb., Tab.
- Musik – Tanz – Mannheim. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum der Gründung der Académie de Danse. Hrsg. von Jörg ROTHKAMM, Martina KRAUSE-BENZ und Thomas SCHIPPERGES. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 346 S., Abb., Nbsp., Tab. (Mannheimer Manieren. musik + musikforschung. Band 7.)
- MATTEO NANNI: Die Leiblichkeit der Musik. Studien zur musikalischen Wissenskultur in Padua und zur frühen Trecento-Ballata (1250–1360). Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. IX, 509 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musica Mensurabilis. Band 8.)
- JOHN O'KEEFFE: The Masses of Seán and Peadar Ó Riada. Explorations in Vernacular Chant. Cork: Cork University Press 2017. X, 297 S., Nbsp., CD.
- JANINE ORTIZ: „Nun ist alles beim Teufel“. Franz Schrekers späte Opern. München: edition text + kritik 2017. 388 S., Abb., Nbsp.
- Die Produktivität von Musikkulturen. Hrsg. von Holger SCHWETTER, Hendrik NEUBAUER und Dennis MATTHEI. Wiesba-

den: Springer-Verlag 2018. XI, 288 S., Abb. (Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung.)

Max Reger – ein nationaler oder ein universaler Komponist? Hrsg. in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der internationalen Arbeitsgemeinschaft für Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig von Helmut LOOS, Klaus-Peter KOCH und Susanne POPP. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2017. XI, 435 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 18.)

Die Rezeption der Wiener Schule in Osteuropa. Hrsg. in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der internationalen Arbeitsgemeinschaft für Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig von Hartmut KRONES, Helmut LOOS und Klaus-Peter KOCH. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2017. XI, 404 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 19.)

MAIK RICHTER: Lateinische Ordinariumsvertonungen im lutherischen Gottesdienst in Mitteldeutschland zwischen 1640 und 1770. Beeskow: ortus musikverlag 2017. VII, 372 S., Abb., Tab. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 8.)

The Role of Music in European Integration. Conciliating Eurocentrism and Multiculturalism. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017. VI, 257 S., Abb. (Discourses on Intellectual Europe. Band 2.)

WOLFGANG-ANDREASSCHULTZ: Die Heilung des verlorenen Ichs. Kunst und Musik in Europa im 21. Jahrhundert. München: Europa Verlag 2018. 176 S.

ANNA SCHÜRMER: Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik. Bielefeld: transcript Verlag 2018. 356 S., Abb.

Salvatore Sciarrino. „Vanitas“. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORDT. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 224 S., Abb., Nbsp.

SUSANNE SPIEGLER: Georg Friedrich Händel im Fadenkreuz der SED. Zur Instrumentalisierung seiner Musik in der DDR. Beeskow: ortus Musikverlag 2017. VIII, 334 S. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 5.)

Unlaute. Noise/Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900. Hrsg. von Sylvia MIESZKOWSKI und Sigrid NIEBERLE unter Mitarbeit von Innokentij KREKNIN. Bielefeld: transcript Verlag 2017. 380 S.

BETTINA ZIMMERMANN: con tutta forza. Bernd Alois Zimmermann. Ein persönliches Portrait. Dokumente, Briefe, Fotos, Zeitzeugen. Begleitet von Rainer PETERS. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 464 S., Abb., Nbsp.

Eingegangene Notenausgaben

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Gesamtausgabe. Abteilung II. Band 4: Werke für Militärmusik und Panharmonikon. Hrsg. von Anja MÜHLENWEG unter Mitarbeit von Bernhard R. APPEL. Nach Vorarbeiten von Heide VOLCKMAR-WASCHK. Koreferat: Jens DUFNER. München: G. Henle Verlag 2017. XII, 106 S. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Gesamtausgabe. Abteilung IX. Band 1: Ouvertüren zur Oper Leonore. Hrsg. von Helga LÜHNING. Koreferat: Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2017. XIV, 188 S. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn.)

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IX: Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten. Band 2: Arrangements für Klavier zu zwei Hän-

den oder für die linke Hand allein. Hrsg. von Valerie WOODRING GOERTZEN. München: G. Henle Verlag 2017. XLVI, 117 S.

ANTONÍN DVOŘÁK: Zigeunermelodien. Op. 55. Urtext. Hrsg. von Veronika VEJVODOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. Hohe Stimme: XVII, 37 S. Tiefe Stimme: XVII, 37 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXII. Band 2: Verschiedene kirchenmusikalische Werke. 1. Folge. Hrsg. von Marianne HELMS. München: G. Henle Verlag 2017. XLIII, 236 S.

BOHUSLAV MARTINŮ: Nonett Nr. 2. H 374. Urtext. Hrsg. von Jitka ZICHOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XI, 53 S.

CAMILLE SAINT-SAËNS: Œuvres instrumentales complètes. Série III: Musique de chambre. Volume 1: Quatuors et quintette à cordes. Hrsg. von Fabien GUILLOUX. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. CV, 152 S. (Musica Gallica.)

FRANZ SCHUBERT: Sonate G-Dur für Klavier. Op. 78 – D894. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XVIII, 36 S.

BEDŘICH SMETANA: Šárka. Partitur. Urtext. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XIV, 63 S.

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie III: Symphonien und Tondichtungen. Band 5: Don Juan. Op. 20. Hrsg. von Stefan SCHENK und Walter WERBECK. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss/London u. a.: Boosey & Hawkes/Leipzig u. a.: Edition Peters Group/Mainz: Schott Music 2017. XXVII, 104 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LVIII: Oratorischer Jahrgang. Fünf ausgewählte Oratorien. Hrsg. von Ute POETZSCH und Steffen VOSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. LXVI, 403 S.

Mitteilungen

Ab dem 25. Mai 2018 gilt die neue Datenschutzgrundverordnung der Europäischen Union auch in Deutschland. Dies hat auch für die Gesellschaft für Musikforschung Konsequenzen, die als eingetragener Verein neue Auflagen hinsichtlich der Mitgliederdaten zu beachten hat. So dürfen keinerlei personenbezogene Daten ohne ausdrückliche Einwilligung der Betroffenen veröffentlicht werden. Unsere bisherige Praxis, in den Mitteilungen Geburtstage und Todesfälle zu annonciieren, muss daher zunächst ausgesetzt werden. Die Mitglieder der Gesellschaft werden demnächst Formulare erhalten, mit denen sie der Veröffentlichung entsprechender Daten zustimmen oder diese ablehnen können. Sobald uns der Rücklauf dieser Erklärungen vorliegt, werden wir die Rubrik wieder aktivieren und selbstverständlich alle ausgesetzten Daten nachtragen.

*

PD Dr. Gregor HERZFELD, Universität Basel, hat das Angebot einer Tenure-Track-Stelle für Musikwissenschaft an der Universität Wien angenommen.

Tagungsberichte

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

Hamburg, 17. bis 17. September 2017
Musik und Bewegung. 33. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie
von Nicola Bunte, Detmold

Sofia, 9. bis 11. Februar 2018
Die bulgarische Musikwissenschaft – Retrospektiven und Perspektiven (70 Jahre Musikwissenschaft in der BAN)
von Patrick Becker, Berlin

Die Autoren der Beiträge

SUSANNE COX, geb. 1987 in Mönchengladbach. 2006 Beginn des Magisterstudiums mit dem Hauptfach Musikwissenschaft sowie den Nebenfächern Wirtschaftswissenschaften und Geschichte an der Universität Koblenz. Magister artium 2012 mit einer Edition der *Lieder verschiedener Völker* WoO 158 von Ludwig van Beethoven als Magisterarbeit. 2012 bis 2013 wissenschaftliche Assistentin im Lektorat des G. Henle Verlags in München. Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „Beethovens Werkstatt – Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ auf einer Qualifikationsstelle und Arbeit an einer Dissertation zum Thema „Skizzen aus Beethovens später Schaffenszeit im *Engelmann-Skizzenbuch*“. Editionen: 2011: Baldassare Galuppi, *Miserere Es-Dur* (ortus Musikverlag); 2014: Domenico Scarlatti, *Ausgewählte Klaviersonaten Band IV* (G. Henle Verlag); 2016: Ludwig van Beethoven, *Lieder verschiedener Völker*, Neue Beethoven-Gesamtausgabe, Abteilung XI, Bd. 3

SIEGFRIED MAIER, geb. 1942 in Frommern (heute Balingen), Studium der Evangelischen Kirchenmusik in Stuttgart, 1967 A-Prüfung; Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie in Heidelberg und Frankfurt am Main, 1982 Promotion bei Prof. Dr. Ludwig Finscher mit *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Tutzing 1984); bis 2007 hauptamtliche Tätigkeit als Kirchenmusiker.

PETER RASTL, geb. 1945 in Bad Aussee (Steiermark). Studium der Chemie, Physik und Mathematik an der Universität Wien. 1974 Promotion zum Dr. phil. (Chemie) mit einer Dissertation zur Quantenmechanik der Festkörper. Ab 1970 angestellt an der Universität Wien im Computer-Bereich, von 1976 bis 2010 Leiter des EDV-Zentrums der Universität Wien. In dieser Funktion unter anderem maßgeblich für die Einführung des Internets in Österreich verantwortlich (1990 erster Internetknoten Österreichs an der Universität Wien). Vorstandsmitglied in verschiedenen nationalen und internationalen Organisationen im Bereich Internet-Management. Seit 2010 im Ruhestand. Seit 2013 Vizepräsident der Joseph-Marx-Gesellschaft (Wien).

NEPOMUKRIVA, geb. 1974 in Stuttgart, Studium der Musikwissenschaft und Ev. Theologie in Heidelberg und an der HU Berlin. 2012 Promotion im Rahmen des Graduiertenkollegs „Schriftbildlichkeit“ an der FU Berlin über schriftliche und mündliche Überlieferungen Kameruner Kirchenlieder. 2013–2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Lehrgebiet Musiksoziologie/Historische Anthropologie der Musik am Musikwissenschaftlichen Seminar der HU Berlin. Seit 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Lehrgebiet Musikethnologie der HMTM Hannover und wissenschaftlicher Koordinator des DAAD-Graduiertenkollegs „Performing Sustainability“ zwischen dem Center for World Music (Universität Hildesheim), der University of Cape Coast (Ghana) und der University of Maiduguri (Nigeria). Forschungsschwerpunkte sind die Musiken Afrikas, die Repräsentation Afrikas in der europäischen Musik, musikalische Gestik sowie Schriftlichkeit- und Mündlichkeitsprozesse in der Musikgeschichte.