

DIE MUSIKFORSCHUNG

72. Jahrgang 2019 / Heft 1

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger
(Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts)
Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad,
Andreas Münzmay und Dörte Schmidt

Inhalt

Lars Klingberg: Zum Gedenken an Gerd Rienäcker (1939–2018)	1
Christoph Henzel: Medium der konkurrierenden Herrschaftsrepräsentation? Hofoper und Hofmusik im Spiegel der Wiener Gesandtschaftsberichte aus Berlin (1740–1780)	2
Ying Wang: „beaucoup plus modal que tonal“ – Konzepte der Tonhöhen- organisation in den Orchesterwerken von Henri Dutilleux	21
Peter Sühring: Die Macht der Refrains im Codex Montpellier. Verborgene französisch-deutsche Interpretationslinien zwischen Jacobsthal und Rokseth. Mit einem Brief von Heinrich Bessler aus dem Jahr 1934	38
Armin Koch: Skizzen, Entwürfe, Konzepte, Arbeitsmanuskripte, Fassungen, Revisionen. Zu Mendelssohns Arbeitsweise	53

Besprechungen

Traditio Iohannis Hollandrini. Band VII: Studien – Essays, Band VIII: Konkordanzen und Indices (Holzer; 69) / Gefühlskraftwerke für Patrioten. Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung; Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today (Mösch; 71) / A. Lotzow: Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert. Studien zu einsätzigen weltlichen Chorwerken mit Orchester von Beethoven bis Brahms (Loeser; 75) / S. O'Regan: Music and Society in Cork, 1700–1900 (Knoth; 77) / M. F. Runowski: August Freyer (1803–1883). Leben, Werk und Wirken eines deutschen Musikers in Warschau (Meischein; 79) / P. Watt: Ernest Newman. A Critical Biography; Granville Bantock's Letters to William Wallace and Ernest Newman, 1893–1921 (Schaarwächter; 80) / S. Danielczyk: Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger (Maschke; 82) / M. Kauffmann: Operette im „Dritten Reich“. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945 (Schmidl; 87) / The Role of Music in European Integration. Conciliating Eurocentrism and Multiculturalism (Domann; 88) / M. Zorn: Stockhausen unterwegs zu Wagner. Eine Studie zu den musikalisch-theologischen Ideen in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus „LICHT“

(1977–2003) (Klein; 90) / Unlaute. Noise/Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900 (Rieger; 92) // [L. van] Beethoven: Streichquartett in Es op. 127, Partitur, Stimmen, Critical Report (Scheideler; 93)

Eingegangene Schriften	96
Eingegangene Notenausgaben	99
Mitteilungen	101
Tagungsberichte	104
Die Autoren der Beiträge	105
Hinweise für Autoren	106

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 72. Jahrgang 2019 / Heft 1. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Andreas Münzmay und Dörte Schmidt.

ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Universität Hamburg, friedrich.geiger@uni-hamburg.de, geschickt werden.

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

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

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

Anzeigenannahme: Anzeigenannahme: Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: bastian@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 21 vom 1. Januar 2019

Beilage: Laaber Verlag, Laaber

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

Lars Klingberg (Hamburg)

Zum Gedenken an Gerd Rienäcker (1939–2018)

Mit dem am 3. Februar 2018 in Berlin verstorbenen Gerd Rienäcker verliert die Fachwelt einen in Forschung und Lehre ungemein engagierten, bisweilen unbequemen und eigenwilligen, stets jedoch originellen Musikwissenschaftler. Er war einer der letzten ostdeutschen Fachvertreter, deren produktive Phase zum großen Teil noch in die Zeit der deutschen Teilung fiel.

Geboren wurde Rienäcker am 3. Mai 1939 in Göttingen. Hier und später in Rostock wuchs er in einer bildungsbürgerlichen Familie auf. Sein Vater, der Chemiker Günther Rienäcker, brachte es später in der DDR bis zum Generalsekretär der Akademie der Wissenschaften. In der Familie musizierte man viel und hörte Musik. Insbesondere die Werke Johann Sebastian Bachs, die Gerd Rienäcker auf diese Weise kennenlernte, machten auf ihn einen tiefen und bleibenden Eindruck; oft erzählte er seinen Schülern und Freunden, welch prägendes Erlebnis für ihn die Entdeckung einer Schallplattenaufnahme von Bachs *Matthäuspassion* war. Nach dem Krieg zog die Familie nach Ost-Berlin um, wo Gerd Rienäcker das Abitur ablegte und anschließend von 1959 bis 1964 am Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität Musikwissenschaft (mit dem Nebenfach Kunstwissenschaft) studierte. Zu seinen wichtigsten Lehrern zählen Walther Vetter, Ernst Hermann Meyer und Georg Knepler. Außerdem nahm er Kompositionsunterricht bei Hans-Georg Görner und komponierte eine Zeit lang auch.

Seine erste Stelle trat er 1964 am Landestheater Eisenach an. Seine hier als Musikdramaturg gewonnenen Erfahrungen führten dazu, dass er die Theorie und Dramaturgie der Oper zu seinem künftigen wissenschaftlichen Spezialgebiet machte. 1966 wurde er wissenschaftlicher Aspirant und von 1967 bis 1985 Assistent – wiederum an der Humboldt-Universität, die fortan seine wichtigste Wirkungsstätte bildete. Dort wurde er 1973 mit einer Dissertation über Opern von DDR-Komponisten promoviert und habilitierte er sich 1984 mit einer Untersuchung der Opernfinale deutscher Komponisten des 19. Jahrhunderts. Am selben Ort arbeitete er ab 1985 als Hochschuldozent, ab 1988 als außerordentlicher Professor und schließlich ab 1990 als ordentlicher Professor für Theorie und Geschichte des Musiktheaters. Hier fand er in einer Gruppe unorthodoxer Marxisten, deren Spiritus Rector der Philosoph Wolfgang Heise war, eine geistige Heimat. Der Humboldt-Universität blieb er auch nach der deutschen Vereinigung verbunden, nach 1994 mit dem Status eines Honorarprofessors.

Rienäcker war ein anspruchsvoller, bei seinen Schülern gleichwohl beliebter Hochschullehrer. Er begeisterte mit seinem phänomenalen Musikgedächtnis, das es ihm ermöglichte, seine zahlreichen Musikbeispiele am Klavier ohne Zuhilfenahme von Noten vorzuspielen. Außer auf seinem Hauptforschungsgebiet – hier sei eine Buchpublikation zu Wagner besonders hervorgehoben – arbeitete er zu Bach, Beethoven, Brahms, Verdi, Eisler, Dessau und anderen Komponisten. Seinem Lehrer Georg Knepler folgend, bemühte er sich um marxistische Zugänge zur Musikgeschichtsschreibung. Ebenso wie Knepler geriet er dabei des Öfteren innerhalb der SED, der er selbst angehörte, mit Vertretern dogmatischer Positionen in Konflikt. Zahlreiche weltanschauliche Zerreißproben, die er in der DDR zu bestehen hatte, waren dem ideologischen Spannungsfeld geschuldet, in dem er sich zwischen christlicher Prägung und marxistischer Orientierung bewegte. Eines seiner größten Verdienste besteht in seinem Einsatz für die lange Zeit in der DDR als dekadent und modernistisch verfemte avantgardistische Musik, insbesondere die von Komponisten des eigenen Landes.

Christoph Henzel (Würzburg)

Medium der konkurrierenden Herrschaftsrepräsentation? Hofoper und Hofmusik im Spiegel der Wiener Gesandtschaftsbe- richte aus Berlin (1740–1780)¹

Die höfische Oper des 17. und 18. Jahrhunderts gilt als Medium der Repräsentation, als ein Mittel, Rang und Ansehen in der komplexen, in vielfältigen politischen Konkurrenzverhältnissen stehenden Hoflandschaft Europas zu gewinnen bzw. zu behaupten.² Man geht davon aus, dass die Repräsentationsanstrengungen der angesehensten Höfe den europäischen Hochadel und seine Höfe („Le monde“) als die mehr oder weniger auf Augenhöhe stehenden Konkurrenten im Blick hatten; ansonsten waren der niedere Adel, der in sehr unterschiedlicher Weise in den einzelnen Staaten Eigenständigkeit und politischen Einfluss bewahren konnte, sowie die lokal ansässige Hofgesellschaft die Adressaten, eventuell auch in der Verwaltung oder an den Universitäten beschäftigte Gebildete, nicht zu vergessen das in den Residenzen ansässige bürgerliche Publikum.³ Dass diejenigen, die im Opernhaus anwesend waren, durch das Aufführungsereignis und seine zeremonielle Präsentation, in der Regel bei Anwesenheit des Herrschers und seiner Familie, angesprochen werden sollten, vermag unmittelbar einzuleuchten. Anders verhält es sich mit den Angehörigen der räumlich entfernten Dynastien und Höfe. Wie konnten sie von den Opernproduktionen an anderen Orten erfahren, wie einen Eindruck vom dort getriebenen finanziellen und künstlerischen Aufwand gewinnen?

In der Forschung werden zwei Kommunikationswege genannt: der Austausch der Operntextbücher und der Gesandtenbericht. Dass sich die Höfe durch die Verbreitung der

1 Die DFG unterstützte die notwendigen Archivreisen nach Wien und Berlin. Allen Verantwortlichen sei dafür herzlich gedankt.

2 Vgl. aus den letzten Jahren Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 4), Laaber 2003; Christine Fischer, *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 7), Kassel u. a. 2007; Susanne Rode-Breymann, *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*, Hildesheim 2010; Sebastian Werr, *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*, Köln 2010; Lena van der Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft* (= Musiksoziologie 19), Kassel u. a. 2015.

3 Vgl. Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 103), Göttingen 1994, S. 75–114. Andreas Pečar vertritt dagegen die These, dass im 18. Jahrhundert „der Adressat fürstlicher Repräsentation nicht mehr länger in den Untertanen oder Ständen, sondern vielmehr in den anderen Herrschern und Standesgenossen“ zu sehen sei; vgl. Andreas Pečar, „Gab es eine höfische Gesellschaft des Reiches? Rang- und Statuskonkurrenz innerhalb des Reichsadels in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Das Reich und seine Territorialstaaten im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. von Harm Klueving und Wolfgang Schmale (= Historia profana et ecclesiastica 10), Münster 2004, S. 183–205, hier S. 205.

Libretti gegenseitig informierten, ist aber eine bloße Vermutung⁴ (Dass der gedruckte Dramentext, die Bezeichnung der Dekorationen und eventuell die Auflistung der Autoren und Mitwirkenden wesentliche Informationen über das Aufführungsereignis vermitteln könnten, darf man ohnehin bezweifeln.) Tatsächlich gibt es nämlich nur ganz wenige Belege – aus Wien und Hamburg – für den gezielten Versand von Textbüchern, zumal nur von hochoffiziellen musiktheatralischen Veranstaltungen.⁵ Die Behauptung, „dass die Libretti regelmäßig an andere Höfe verschickt wurden“⁶, lässt sich durch nichts belegen.⁷ Im Übrigen ist unklar, ob die versandten Libretti von den Empfängern gelesen wurden.⁸ Dass die Botschafter ihren Herrschern über die lokalen Repräsentationsanstrengungen, auch im Opernhaus, berichteten, wird ebenso unbefragt angenommen. Reinhard Strohm bezieht sich in einer Publikation einmal beiläufig auf diese Quellensorte; sie belegt seiner Überzeugung nach, dass nur das Einmalige an den Aufführungen interessierte: „So nennen Gesandtschaftsberichte der Zeit von Opernaufführungen etwa Venedigs meist vorzugsweise die Maschinenkünste, die Leistung der Aufführenden und das, was sich bei den Aufführungen sonst noch ‚abspielte‘, einschließlich der Skandale und Gerüchte.“⁹ Ob sich die offensichtlich anhand von Referaten aus Venedig gewonnene Beobachtung verallgemeinern lässt, ist eine offene Frage. Müsste nicht die Aufmerksamkeit für die repräsentative Seite der Aufführungen in den Residenzen stärker ausgeprägt gewesen sein als in der Republik mit ihren von Patrizierfamilien unterhaltenen Theatern?

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, den Gesandtenbericht als Informationsquelle über die höfische Repräsentation mit den Mitteln der Oper und der Hofmusik an einem Beispiel näher zu beleuchten. Ausgewählt wurden die für Wien verfassten Berichte aus Berlin aus den Jahren 1740 bis 1780. Ausschlaggebend für die Wahl war die Überlegung, dass der Kaiserhof spätestens mit der Besetzung Schlesiens im Dezember 1740 durch Friedrich II. Preußen als gefährlichen Rivalen im Reich wahrnehmen musste und, die geschilderten Annahmen über die außenpolitische Bedeutung der kulturellen Repräsentation zugrundelegend, die Bemühungen in Berlin aufmerksam hätte verfolgen müssen. Als güns-

4 Vgl. zur Librettolektüre als „Schlüssellektüre“: Bernhard Jahn, „Oper als politisches Medium. Funktionen des Musiktheaters am Hof Max Emanuels“, in: *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, hrsg. von Stephan Hörner und Sebastian Werr, Tutzing 2012, S. 27–40, hier S. 33–37.

5 Vgl. Rode-Breymann, *Musiktheater eines Kaiserpaars*, S. 33f. u. 101. Der Nachweis bezieht sich auf das anlässlich der Hochzeit Leopolds I. mit Margarita Teresa von Spanien 1667 aufgeführte Rossballett *La Contesa dell’Aria e dell’Aqua* und die ebenfalls dafür vorgesehene, aber erst ein Jahr später aufgeführte Oper *Il Pomo d’Oro*. Belege von 1698 und 1712 aus den in Hamburg aufgeführten Huldigungsoperen gibt Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen 1998, S. 100f., 142f. u. 216f. Einen Ausnahmefall im 18. Jahrhundert stellt der von der sächsischen Kurprinzessin Maria Antonia veranlasste Druck der Partitur ihrer Pastorale *Il trionfo della fedeltà* (1754) dar. Exemplare davon wurden an in Dresden ansässige Gesandte verteilt sowie an Adlige, Herrscherhäuser und kirchliche Würdenträger europaweit versandt; vgl. Fischer, *Instrumentierte Visionen*, S. 414–417.

6 Jahn, „Oper als politisches Medium“, S. 32.

7 So lassen z. B. Anzahl und heutige Aufbewahrungsorte der Münchner Opernlibretti keinen zwingenden Rückschluss darauf zu; vgl. Werr, *Politik mit sinnlichen Mitteln*, S. 271–296.

8 Interessant ist hier die Bitte des englischen Residenten in Hamburg Sir Paul Rycaut an den Staatssekretär, das übersandte Libretto König Wilhelm III. „at his leisure hours“ vorzulegen; vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 217.

9 Reinhard Strohm, „Die klassizistische Vision der Antike. Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64 (2007), S. 1–22 u. 77–104, hier S. 12f. Belege führt Strohm nicht an.

tig für dieses Vorhaben erwies sich der Umstand, dass die betreffenden Unterlagen, und zwar sowohl die Berichte als auch die Anweisungen für die Botschafter aus Wien, schließlich auch inoffizielle Schreiben der zeitweise häufig wechselnden Gesandten an die Vorsteher der österreichischen Hofkanzlei bzw. (ab 1742) Staatskanzlei wohl vollständig überliefert sind. Sie befinden sich im Österreichischen Staatsarchiv, Abteilung: Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien. Da die Gesandtschaft in Zeiten der kriegerischen Auseinandersetzung die preußische Hauptstadt verließ, liegen keine Berichte aus folgenden Zeiten vor: Februar 1741 bis Juli 1742 (Erster Schlesischer Krieg), Oktober 1744 bis Juli 1746 (Zweiter Schlesischer Krieg), August 1756 bis August 1763 (Siebenjähriger Krieg) und August 1778 bis November 1779 (Bayerischer Erbfolgekrieg). Anders als in den 1740er Jahren ruhte der Opernbetrieb während des Siebenjährigen Kriegs sowie während der Auseinandersetzung um Bayern. Wegen der „Lücken“ wurde der Zeitraum der Berichterstattung weitgespannt, auch um den möglichen Einfluss persönlicher Neigungen der Gesandten bei der Gewichtung der Inhalte einschätzen zu können. Immerhin schrieben in den 41 Jahren dreizehn Gesandte sowie, mal in Stellvertretung, mal parallel zu ihnen, diverse Gesandtschaftssekretäre über die Zustände in Berlin nach Wien.¹⁰ Die Auswertung auch der inoffiziellen Schreiben schließlich zielte auf ergänzende Informationen und persönliche Bewertungen, die jenseits der zentralen Themen der Berichte mitteilenswert erschienen. Ein Teil dieses Materials, die quasi privaten Berichte Gottfried van Swieten an den Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg aus den Jahren 1771 bis 1777, wurden bereits von Gudrun Busch ausgewertet, allerdings unter einer ganz anderen Fragestellung. Ihr Augenmerk galt der Präsenz des Gesandten im Berliner Musikleben und dem von ihm möglicherweise vermittelten kulturellen Transfer zwischen Berlin und Wien.¹¹ Aus dem Brieffundus schon länger bekannt ist ein Johann Sebastian Bach und seinen Sohn Wilhelm Friedemann betreffendes Bruchstück.¹² Man kann in van Swieten wahrscheinlich den einzigen Gesandten ausmachen, der sich persönlich für Musik interessierte und auch ein Gespräch darüber zu führen vermochte.

Freilich schlägt sich dies in der offiziellen Korrespondenz nicht nieder. Generell spielen Oper und Musik in den Gesandtschaftsberichten nur eine ganz untergeordnete Rolle. So kommt das Wort Oper (auch als Opernhaus, Opernsaal, Operette, Opéra comique, Opera

10 Die Gesandten waren: Franz Christoph von Demeradt (bis 3.8.1740), Karl Josef Graf Batthyány (3.8.–15.10.1740), Anton Otto Marchese Botta d'Adorno (29.11.–27.12.1740 und 5.3.–7.10.1743), Heinrich Graf Richécourt 26.9.1742–5.3.1743), Philipp Josef Graf Orsini-Rosenberg (20.3.–17.7.1744), Josef Graf Bernes (29.9.1746–13.4.1748), Johann Graf Chotek (15.9.1748–6.8.1749), Anton Graf Puebla (6.8.1749–15.9.1756), Josef Freiherr von Ried (28.7.1763–12.9.1764), Josef Jakob Graf Nugent (13.9.1764–14.4.1770), Gottfried Freiherr van Swieten (14.11.1770–19.3.1777), Johann Ludwig Graf Cobenzl (18.9.1777–8.7.1778) und Karl Freiherr von Reviczky (4.12.1779–12.8.1785); vgl. Erwin Matsch, *Geschichte des Auswärtigen Dienstes von Österreich(-Ungarn) 1720–1920*, Wien 1980, S. 120.

11 Vgl. Gudrun Busch, „Kaunitzische Diplomatie und ihre musikalischen Folgen: Gottfried van Swieten als kaiserlicher Gesandter in Berlin (1771–1777)“, in: *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794). Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, hrsg. von Grete Klingenstein und Hanna Begusch, Graz 1996, S. 324–340; dies., „Der österreichische Botschafter Gottfried van Swieten, das Berliner Musikleben 1771–1777 und die Musik C. P. E. Bachs“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach – Musik für Europa. Bericht über das internationale Symposium 1994 im Rahmen der 29. Frankfurter Festtage der Musik*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg (= Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderbd. 2), Frankfurt/Oder 1998, S. 108–162.

12 Vgl. *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze (= Bach-Dokumente 3), Kassel 1972, S. 276.

buffa) in den nach Wien geschickten Berichten 74-mal vor, das Wort Singspiel, stets in der Bedeutung von großer Oper, fällt zusätzlich fünfmal. Bedenkt man nun, dass Berichte im hier untersuchten Zeitraum aus rund 29 Jahren vorliegen, dann beschränkt sich der gesamte Bereich der Oper (in dem die große Oper überwiegt) auf nicht einmal drei Erwähnungen pro Jahr im Durchschnitt. Dies ist in Relation zu der Tatsache zu sehen, dass in der Regel zwei Berichte pro Woche nach Wien geschickt wurden. Gewiss wird niemand erwarten, dass Oper und Musik eine prominente Position darin einnehmen. Kaum überraschend dürfte sein, dass die Berichterstattung in erster Linie die Person des Herrschers, seinen Gesundheitszustand und seine Aktivitäten, danach seine Familienmitglieder, die wichtigsten Minister und die Vertrauten zum Inhalt hat. Die im Rahmen der Audienzen und (weniger offiziellen) Empfänge, etwa während des Karnevals, geführten Gespräche mit Friedrich II. werden stets ausführlich und wörtlich wiedergegeben. Weiterhin sind Truppenbewegungen, Manöver und Rüstungsanstrengungen ein wichtiges Thema. Dasselbe gilt für die Anwesenheit anderer Gesandter, ihre Kontakte zum König und untereinander, ihre angeblichen oder persönlich vernommenen Äußerungen, schließlich auch das Empfangszeremoniell. Demgegenüber werden Opernaufführungen und – noch viel mehr – Konzerte, wenn überhaupt, nur sporadisch, nämlich dann, wenn es nichts Wichtigeres zu berichten gab, erwähnt. Typisch dafür ist folgender Passus aus dem Schreiben des Grafen Puebla vom 5. April 1755:

„Manquant absolument des matieres plus interessantes je dois me borner à dire à Votre Excellence, que Sa Majestè le Roy, qui s'est tendu icy le 1er de ce mois pour felititer Sa Majestè la Reine Mere sur son jour de naissance, dont par rapport au Jedy Saint la fête a etè differée cette année cy, fit Représenter ce jour le nouvel Opera intitulé Ezio, qui si bien dans ses belles decorations, que dans la composition du Sr Graun Maître de Chapelle du Roy, a très bien Reussî [...]“¹³

Bezeichnend ist schließlich noch folgendes Indiz: Von den meisten Berichten liegt auf einer Rückseite eine Kurzzusammenfassung in Stichworten vor, die möglicherweise als Orientierungshilfe für den Staatskanzler gedacht war. Die Hofoper kommt hier, selbst wenn über sie berichtet wird, niemals vor. Von einer gezielten Aufmerksamkeit für sie, vor allem als Medium der Repräsentation, kann also keine Rede sein. Dies passt auch zu der Tatsache, dass es keine einzige Instruktion gibt, die die Beobachtung der Opernproduktionen empfiehlt.¹⁴

I.

Die Berliner Hofoper taucht zum ersten Mal 1742 in einem Bericht des Sekretärs Jacob Ernst Hoffmann vom 14. August auf. Geschildert wird hier der Tagesablauf des Königs vom Vortag, welcher in der Abnahme der Wachparade auf dem Schlossplatz, einem Festmahl in Schloss Monbijou (bei seiner Mutter, Königin Sophie Dorothea) „mit zahlreichem Hofstaat“, der Rückkehr ins Berliner Schloss und schließlich, „nachdem Sie vorhero das Opern-Haus in höchsten Augenschein genommen hatten“, der Abreise nach Charlottenburg bestand.¹⁵ Dass es sich um einen Neubau an einem öffentlichen Platz, ein ganzes Stück vom Stadtschloss entfernt handelte, was ungewöhnlich war, findet ebenso wenig Erwähnung

13 A-Whh, 47 St.K. Preußen: Korrespondenz 1755–1756, fol. 35r.

14 Dasselbe gilt übrigens auch für die Anweisungen, die Friedrich II. 1746 seinem außerordentlichen Gesandten und bevollmächtigten Minister Otto Christoph Graf von Podewils vor seiner Abreise nach Wien gab; vgl. *Friedrich der Große und Maria Theresia: Diplomatische Berichte von Otto Christoph Graf von Podewils*, hrsg. von Carl Hinrichs, Berlin 1937, S. 22–32.

15 34 St.K. Preußen: Korrespondenz 1741–1743, fol. 52f.

wie die Tatsache, dass es im Berliner Schloss von Dezember 1741 bis Januar 1742 bereits eine Aufführungsserie von Grauns *Rodelinda* gegeben hatte.¹⁶ Sie markierte nichts weniger als den Beginn einer regelmäßigen Opernpflege, nachdem der Vorgänger auf dem Thron Friedrich Wilhelm I. nicht einmal eine Hofkapelle unterhalten hatte.

Von einer Aufführung ist zum ersten Mal anderthalb Jahre später die Rede, allerdings auch nur indirekt. Sekretär Leopold von Weingarten berichtet am 1. Februar 1744 über den König, dass er „mit dero gestern abends nach der Opera erfolgten Abreise nach Potsdam denen bißherigen Lustbarkeiten meistens ein ende gemachet“ habe.¹⁷ Tatsächlich war am 31. Januar Grauns *Catone in Utica* zum achten und letzten Mal gegeben worden. Vorausgegangen waren neun Aufführungen seiner Oper *Artaserse*.¹⁸ Davon erfuhr die Staatskanzlei nichts, und auch nichts von den vier Festaufführungen der Hofoper im Juli 1744 anlässlich der Hochzeit der Prinzessin Ulrike Luise mit dem Kronprinzen Adolf Friedrich von Schweden.¹⁹ Die Feier selbst wird zwar beschrieben, von den Opern ist aber keine Rede.²⁰

Vom Winter 1746 an finden die Berliner „Carnevals-Lustbarkeiten“, zu denen immer (mit Ausnahme der auf den Frieden von Hubertusburg 1763 anschließenden Saison) Aufführungen der großen Oper gehörten, einigermaßen regelmäßig Erwähnung, vom darauffolgenden Frühjahr an auch die ab 1744 regelmäßig veranstalteten Festlichkeiten zum Geburtstag der verwitweten Königin am 27. März, die stets von einer Uraufführung gekrönt wurden. So schreibt Graf Bernes am 6. Dezember 1746:

„Die Carnevals-Lustbarkeiten gehen mit abwechselnden apparemens, Comoedien, Opern und Redouten ihren gang fort, und wohnt denenhalben der Hoff jederzeit bey, deßgleichen auch ich, weil man dadurch seine Cour machet, mich dabey einfinde, und erst vorgestern die gnad gehabt habe, daß sich der König in dem apartement bey der Regierenden Königin über eine halbe Stunde lang in allerley indifferenten discoursen den kaiserl. Hoff und das Militaire betreffend mit mir unterhalten hat [...]“²¹

Am 8. April 1747 berichtet er, „daß Ihre Maj. der König den 5ten dieses von Potsdam hier eingetroffen, und den folgenden tag darauf den in vorigen Monath eingefallenen geburts-tag Ihre Maj. der Verwitbiten Königin, welcher wegen ihrer unpäßlichkeit nicht hat celebrirt werden können, mittelst einer Opera und andern feyerlichkeiten begangen habe.“²² Welche Stücke gespielt wurden, blieb unerwähnt. Erst ab 1748 werden Titel genannt, so z. B. im Bericht vom 19. März:

„Den 27ten dieses Monaths hingegen, als an dem Geburts-Fest der Königl. Frau Mutter Maj. wird allhier eine neue Operette, das Galante Europa betitult, praesentirt werden.“²³

In seinem eine Woche später verfassten Schreiben ergänzte Bernes noch etwas über die Herkunft des Librettos der Festa teatrale. Doch geschah dies in einem Nebensatz, da das Gespräch mit dem König nun im Vordergrund stand. Er berichtete am 26. März, „daß, nachdem Ihre Maj. der König gestern, umb dem geburts-Fest der Verwitweten Königin

16 Vgl. Christoph Henzel, „Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756“, in: *JbPrKu* 1997, S. 9–57, hier S. 47.

17 36 St.K. Preußen: Korrespondenz 1744, fol. 324f.

18 Vgl. Henzel, „Zu den Aufführungen“, S. 48.

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. 36 St.K. Preußen: Korrespondenz 1744, fol. 242f.

21 37 St.K. Preußen: Korrespondenz 1746–1747 (o. Fol.).

22 Ebd.

23 39 St.K. Preußen: Korrespondenz 1748 (o. Fol.).

Maj., welches morgen mit einer aus dem französischen, in das Italiänische übersetzten Operette, L'Europa galante betitult, celebrirer werden solle, beyzuwohnen von Potsdam anhero gekommen, Höchst dieselbe mich bey der heute gemachten Cour über meine bevorstehende Abreise nacher Rußland in denen gracieusesten terminis angegangen, und unter anderen, durch Wen ich wohl in meinem hiesigen posto ersetzt werden sollte, auf eine sehr gnädige art befraget haben.“²⁴

Von den 29 bis zum Beginn des Siebenjährigen Kriegs aufgeführten Karnevalsopern²⁵ werden fünf namentlich genannt: *Orfeo* (1752), *Didone abbandonata* (1752), *Silla* (1753), *Cleofide* (1754) und *Montezuma* (1755), von den neun Frühjahrsaufführungen sieben: *L'Europa galante* (1748), *Fetonie* (1750), *Armida* (1751), *Orfeo* (1752), *Silla* (1753), *Semiramide* (1754) und *Ezio* (1755). Fast immer beschränkt sich der Bericht dabei auf die Nennung des Titels und des Aufführungs- bzw. Probenanlasses, so z. B. am 23. März 1750:

„Aujourdhuy S:M: le Roy etant venu de Potsdam pour voir la Repetition du nouvel opera, nommé Phaëton, qui doit etre executé aujourdhuy en huit jours pour solenniser la fête de la Naissance de la Reine Mere [...]“²⁶

Ebenso am 5. Januar 1754:

„Le Carneval de ce pais va grand train, cependant il n'y a point d'étrangers de distinction encore, qui en participant, la semaine prochaine on pretend, qu'on representera la nouvel Opera Cleofide, qui alternera avec celui de Silla pendant tout le tems des plaisirs.“²⁷

Dass nur eines der acht während der Sommermonate im Zusammenhang mit Verwandtenbesuchen bzw. Eheschließungen gespielten Stücke Erwähnung findet (*Il tempio d'amore*, 1755), könnte darin begründet sein, dass die Aufführungen teilweise in Potsdam im exklusiven Kreis stattfanden; auch in den Zeitungen wurde nicht über alle berichtet. Auf jeden Fall fällt auf, dass die Berichte in den 1750er Jahren detailfreudiger sind, nachdem sie die Opernaufführungen vorher weitgehend ausgespart hatten. Der Wandel in der Aufmerksamkeit auf diesem Gebiet hängt möglicherweise damit zusammen, dass man nach dem Friedensschluss von Dresden im Dezember 1745 ein verstärktes Interesse Friedrichs II. an seiner Hofoper bemerkte. So schreibt Bernes am 7. März 1747 über ein Gespräch mit dem sächsischen Gesandten, der in einer Audienz von den friedfertigen Absichten des preußischen Königs und dessen Wunsch, sich auf die innere Verbesserung des Landes zu konzentrieren, erfahren hatte:

„Man sehete bereits, daß der König sich jetzo mehr als jemahls auf die music verlege, die Spectacles in noch größeren flor zu bringen suche und über dießes nahmhaftere Summen gelds zu erbauung eines neuen flügels am Potsdamer Schloß und das Invaliden-Hauß verwendete.“²⁸

Tatsächlich begann in dieser Zeit eine Phase der ästhetisch-dramaturgischen Profilierung der friderizianischen Hofoper, die von dem Wunsch getragen war, u. a. durch die Aufwertung

24 Ebd.

25 Wiederaufnahmen wurden mitgezählt.

26 41 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749/50 (o. Fol.).

27 46 St.K. Preußen: Korrespondenz 1754 (o. Fol.).

28 37 St.K. Preußen: Korrespondenz 1746–1747 (o. Fol.). Natürlich war dem Gesandten klar, dass sich Friedrich II. auch mit anderen Dingen befasste. So berichtete er am 22.2.1749, dass „der König sich noch immer zu Potsdam /: allwo er sich mit bauen und Italiänischen intermezzi belustiget, im übrigen aber alles auf das sorgfältigste secretieret wird :/aufhaltet [...]“ (40 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749 [o. Fol.]).

ethischer Konflikte in den Handlungen, durch die Integration von Arien und Ensembles in die Dialoge und durch die Reduktion der Wiederholungsteile das Drama per musica „vernünftiger“ zu gestalten und in den Rang der gesprochenen Tragödie zu erheben.²⁹

In der Nachkriegszeit wurden bis einschließlich 1781 31 Karnevalsopern aufgeführt. Zehn davon werden in den Berichten namentlich aufgeführt: *Orfeo* und *Catone in Utica* (1768), *Il re pastore* (1770), *Merope* (1772), *Arminio* (1773), *Semiramide* (1774), *Orfeo* (1775), *Angelica e Medoro* (1776), *Rodelinda* und *Artemisia* (1777). Dass es sich dabei mit Ausnahme von Hasses *Il re pastore*, ungewöhnlich genug, ausschließlich um Wiederaufnahmen älterer Werke Grauns und Hasses handelte, blieb aber unerwähnt. Die Geburtstagsopern für die verwitwete Königin Sophie Dorothea entfielen mit ihrem Tod 1758. Dafür gab es bis 1776 in fast jedem Jahr im Sommer oder Herbst, meist anlässlich von Verwandtenbesuchen oder Hochzeiten, eine oder zwei Operaufführungen; einige davon fanden in Potsdam statt.³⁰ Nur von zwei der elf Festopern taucht der Titel in der Korrespondenz auf: *Caio Fabricio* (1766), *Amor e Psiche* (1767). Insgesamt kann man ab 1763 eine gewisse Kontinuität bei der Berücksichtigung des Themas Oper konstatieren. Allerdings beschränken sich die Berichtersteller wie schon in den 1750er Jahren dabei auf wenige Fakten. So liest man im Bericht vom 6. Oktober 1767 über die Hochzeitsfeier der Prinzessin Wilhelmine mit Wilhelm V., Erbstatthalter von Oranien, lediglich:

„Gestern Vormittags 5ten dieses war bey des Herrn Erbstatthalters Durchlaucht grosse Cour, und Abends ward die von dem Königl. Hof Poëten, Abbate Landi neu Verfertigte opera, Amore e Psiche betitelt aufgeführt, und darauf in dem nemlichen Saale Redoute gehalten.“³¹

Vergleichsweise ausführlich fällt dagegen der Bericht des Legationssekretärs Hermann vom 12. Dezember 1772 aus:

„Man machet übrigens alle Vorkehrungen zu den mit der Anherkunft des Königs, und Landgrafen von Heßen Caßel sogleich ihren Anfang nehmenden Opern, und übrigen Winterlustbarkeiten. Der berühmte aus Turin anher berufene Theatral Mahler Galliari arbeitet an ganz neuen decorationen, welche zu Aufführung des zweyten Merope betitelten Singstücks bestimmt sind; es sind auch Englische Tänzer hier angekommen.“³²

II.

Urteile über die Berliner Operaufführungen sind in den Gesandtenberichten äußerst rar. Über die nüchternen Fakten hinaus finden sich Wertungen erstmals in den Berichten Pueblas. Er schreibt am 28. März 1750 über die anstehende Geburtstagsfeier der verwitweten Königin:

29 Vgl. Michele Calella, „Metastasio Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper“, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28), Tübingen 2002, S. 103–123.

30 Ausnahmsweise wurde am 26.3.1772 in Potsdam *Oreste e Pilade* gespielt; Anlass war der Besuch der Schwestern Friedrichs II. Ulrike Luise, Königin von Schweden, und Philippine Charlotte, Herzogin von Braunschweig.

31 51 St.K. Preußen: Korrespondenz 1767–1768, Tl. 1, fol. 202r.

32 55 St.K. Preußen: Korrespondenz 1772–1773, Tl. 1, fol. 105v. Gemeint ist Bernardino Galliari.

„[...] cette fête verra célébrée Mardi prochain avec un éclat et une magnificence, qui repondront à la veneration tout particuliere, que S:M: porte à la Reine la Mere, l'opera qui sera présenté à cette occasion, intitulé Phaëton sera des plus beaux, et les decorations des plus superbes.“³³

Am 9. Dezember 1752 berichtet er:

„Sa Majesté est arrivée hier à midi en cette ville, et vers le soir les divertissemens du Carnaval ont commencé par l'opera Orphée, qui es un des plus beaux qui ait été représenté sur ce Theatre.“³⁴

Ob die Bewertungen seine eigene Überzeugung oder das, was er von anderen hörte, spiegeln, ist unklar. Ebenso verhält es sich bei seinem Bericht vom 11. Januar 1755:

„Le Carnaval va grand train, des Silesiens il y on a nombre cette année, et l'opera Montezuma, qu'on a Representé deux fois deja, trouve une approbation générale, soit pour l'orchestre, soit pour les decorations, qui sont magnifiques.“³⁵

In Anbetracht der Tatsache, dass ausgerechnet *Montezuma* in der Forschung als politisch-propagandistisches Instrument Friedrichs II. mit antiösterreichischer Stoßrichtung gilt, wirkt der zitierte Passus – es handelt sich um den einzigen zu der Aufführungsserie – ernüchternd. Der Klang bzw. die Wirkung der Musik und die Pracht der Dekorationen sind die einzigen nennenswerten Aspekte bzw. Qualitätskriterien. Vom Inhalt oder sogar von der Handlung der Oper ist (wie immer) nicht die Rede. Wie sollte bei einer solchen Rezeptionseinstellung eine politische Botschaft vermittelt werden können? Interpretationen der Oper als „Warnung und Aufruf [...] zum Schutz der aufklärerischen Werte gegen die Reaktion mittels der größtmöglichen Konzentration und Bewahrung militärischer Kräfte“³⁶, als „Produkt jener propagandistischen Offensive, mit der Friedrich nach den ersten beiden schlesischen Kriegen Stimmung gegen die sich abzeichnende katholische Allianz zwischen Österreich und Frankreich macht“³⁷ oder als „Werkzeug des Königs [...] zur mentalen Vorbereitung seiner Untertanen auf den bevorstehenden Krieg“³⁸ entpuppen sich vor diesem Hintergrund als moderne Projektionen.³⁹

33 41 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749/50 (o. Fol.). Am 4.4. schrieb er über die vier Tage zurückliegende Aufführung, dass die Oper „des plus beaux, et les decorations des plus magnifiques“ (ebd.) gewesen seien.

34 44 St.K. Preußen: Korrespondenz 1752 (o. Fol.).

35 47 St.K. Preußen: Korrespondenz 1755–1756, fol. 7r.

36 Peter Schleuning, „Ich habe den Namen gefunden, nämlich Montezuma“. Die Berliner Hofopern Coriolano und Montezuma“, in: *Traditionen – Neuansätze. Für A. A. Abert*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 493–518, hier S. 517.

37 Andreas Gipper, „Noiez l'idolatrie dans le sang des idolatres...“ Religionskritik im *Montezuma*-Libretto von Friedrich II.“, in: *JbPrKu* 2013, S. 97–110, hier S. 100. Übrigens begannen die Verhandlungen um ein Defensivbündnis zwischen Frankreich und Österreich erst im August 1755. Die Arbeit am Libretto hatte Friedrich II. aber bereits im April 1754 beendet; vgl. Christoph Henzel, „*Montezuma* und das Produktionssystem“, in: *JbPrKu* 2013, S. 49–59, hier S. 51.

38 Van der Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik*, S. 155.

39 Der mögliche Einwand, dass Friedrich II. einem Brief an Francesco Algarotti vom Oktober 1753 zufolge mit der Oper „quelque lardon contre la barbarie de la R. Cr. [= Religion chrétienne]“ (*Correspondance de Frédéric II. Roi de Prusse*, Bd. 3, hrsg. von Johann D. E. Preuss (= Œuvres de Frédéric le Grand 18), Berlin 1851, S. 102) auszusenden intendierte, übersieht, dass er diese Absicht ansonsten für sich behielt. Sie floss weder in die Korrespondenz mit seinen Geschwistern noch in die Aufführungsankündigungen der Berliner Zeitungen ein; vgl. Christoph Henzel, „Repräsentation und Kommunikation. Die Wahrnehmung der Dresdner Oper in Berlin in den 1730er- bis 50er-Jahren“, in: *JbPrKu* 2017 (Druck i. V.).

Im Unterschied zu Puebla beschränkt sich Gottfried van Swieten in seinen Berichten aus den Jahren 1771 bis 1777 auf die Mitteilung weniger Fakten zu den Aktivitäten der Hofoper und verzichtet völlig auf Wertungen. Er verstand sich wie auch alle seine Vorgänger und Nachfolger ausschließlich als nüchterner Beobachter. Etwas anderes verraten allerdings seine quasi privaten Schreiben an Kaunitz, in denen er zwar nur selten auf Musik zu sprechen kommt, dann aber eine ungewöhnliche Schärfe des Urteils zeigt. So klagt er am 30. Dezember 1771 nach dem Besuch einer Aufführung von Grauns *Britannico* über die „effets soporifiques“, die die Musik, die Darsteller, die Dekorationen und Bauten sowie die Tänze bei ihm ausgelöst hätten, und zeigt sich befremdet von der Begeisterung des Publikums.⁴⁰ Kritisch äußert er sich auch über die Festlichkeiten anlässlich der Verlobung des russischen Großfürsten Paul mit Sophie Dorothee von Württemberg im Juli 1776, welche seiner Meinung nach ärmlich ausfielen und unordentlich abliefen. Er schreibt dazu am 20. August 1776:

„Die Opern waren gewöhnlich lang und langweilig, Eiskalte Music, schlechte Ballette, und wenig Verzierungen, der hier angefügte Prologue ist von des Königs Erfindung, und die Französische Übersetzung ist der original Aufsatz des Philosophe de Sans Souci. Ich übergehe die leeren Redouten, und die eben so leeren Reden und Versen, die sowohl bey der academischen Versammlung gehalten, als sonst allenthalben ausgestreuet worden sind [...]“⁴¹

Auf van Swieten machten (nicht nur) die Opernaufführungen keinen Eindruck, einerseits aus nicht näher bestimmten geschmacklichen Gründen, andererseits wegen des seiner Ansicht nach dem Anlass unangemessenen finanziellen und zeremoniellen Aufwands. Dieser Fall einer in seinen Augen eigentlich missglückten Repräsentationsanstrengung war jedoch kein Thema innerhalb der offiziellen Berichterstattung an die Staatskanzlei – die von den Festlichkeiten auf diesem Weg auch gar nichts erfuhr.

Wenn die Opernaufführungen keinem außenpolitischen Repräsentationszweck dienen konnten, weil über sie nichts oder nur Unspezifisches berichtenswert erschien – was waren sie dann bzw. als was wurden sie wahrgenommen? In den Gesandtenberichten ist (wie auch in den Zeitungen) regelmäßig von den „Lustbarkeiten“ des Hofes, insbesondere den „Carnevals-Lustbarkeiten“ die Rede, zu denen neben Komödien, Opere buffe, Balletten, Konzerten, Empfängen, Bällen und Feuerwerken die Aufführungen der großen Oper gehörten. So berichtet Bernes am 19. August 1747 von der Ankunft Wilhelmines, der Schwester des Königs, in Berlin, weshalb „Ihr zu ehren wechselweiß verschiedene Lustbarkeiten in Comoedien, Opern und Bals bestehend zu Charlottenburg und hier angestellt“ würden.⁴² Ähnlich summierend fällt das Schreiben des Grafen Nugent vom 23. Dezember 1769 aus:

„Gestern wurde der Carnaval [sic] mit dem Singspiel *Didone abandonata* eröffnet. Die diesjährigen Fastnachts Lustbarkeiten sind folgender gestalt reguliret worden: Am Sonntage und Mittwoch wird bey der Königin Majt. und am Donnerstage bey der Verwittweten Prinzessin von Preußen Königl. Hoheit, Cour, am Montag und freytag opera, am Dienstage Redoute, und am Sonnabend Ruhetag

40 54 St.K. Preußen: Korrespondenz 1771, fol. 188r. Eine deutsche Übersetzung des betreffenden Abschnitts bietet Busch, „Der österreichische Botschafter“, S. 116f.

41 58 St.K. Preußen: Korrespondenz 1776, fol. 202v–203r.

42 38 St.K. Preußen: Korrespondenz 1747 (o. Fol.). Am 21.8. wurde im Charlottenburger Schlosstheater ein Pasticcio („Serenata“) und vier Tage später in der Hofoper Unter den Linden *Le feste galanti* aufgeführt; vgl. Henzel, „Zu den Aufführungen“, S. 49f.

gehalten, ausser dem wird zum öfteren an den Cour Tagen, abwechselnd eine Opera Buffa oder französische Comedie aufgeführt werden.“⁴³

Eine ganz ähnliche Aufstellung der Anordnung der Lustbarkeiten hatte General Baron von Riedt am 31. Dezember 1763 nach Wien gesandt. Ihm erschienen hier auch die Folgen für den Geschäftsgang in den Behörden berichtenswert:

„Die Faßnachts-Lustbarkeiten werden bey Hofe noch etwan vier Wochen dauern; hernach fangen selbe in der Stadt an. in dieser zeit liegen dahier die geschäften ziemlich still.[...] bey sogestalteten umständen ist durch Ministerial-betreibungen, so lange der Carneval währt, hier wenig oder nichts auszurichten.“⁴⁴

Was der Zweck der Opernaufführungen war, geht aus dem Bericht des Legationssekretärs von Weber vom 29. August 1766 hervor:

„Die Königliche Capelle und Operisten haben den Befehl erhalten, sich instand zu setzen, die Oper Cajo Fabricio betitelt, gegen die Mitte des künftigen October Monaths aufzuführen. Weil ein so früher anfang der winter Lustbarkeiten hier orts etwas ungewöhnlich ist, so muthmaßet man daher, das vielleicht um selbe zeit frembde fürstliche Personen hieselbst eintreffen werden, zu dero unterhaltung dieses schauspiel gewidmet seyn dürfte.“⁴⁵

Tatsächlich reiste Markgraf Karl Alexander von Ansbach an, für den ausnahmsweise sogar Jagden veranstaltet wurden. Von Weber berichtet am 27. September über diese „lustbarkeiten zu Pottsdam“ und fügte an:

„Die abendstunden hingegen ist man bedacht Hochdemselben durch andere annehmlichkeiten, als da sind angesagte Cours, Concerts, französische Tragedien, wobey allemahl grosse Pantomimische Ballets aufgeführt werden, abwechselnd zu verkürzen.“⁴⁶

In Rahmen einer umfangreichen Analyse der Lage Preußens und seiner Regierung, die er vermutlich am Ende seiner Amtszeit in Berlin verfasste, interpretierte Nugent die Fülle derartigen Veranstaltungen im Kontext einer bestimmten kulturpolitischen Absicht des Königs:

„Damit es füroan in seinen Landen, an Ergötzlichkeiten nicht mangeln sollte, führte er hier Opern, Comoedien, Redouten etc. ein. Er sah gern, wenn bey solchen wie auch bey den öffentlichen Spatziergängen alles nach der Mode wohl aufgeputzt und mit Geschmacke gekleidet erschiene. Es war ihm auch lieb zu vernehmen, wenn zahlreiche Privat Lustbarkeiten angestellt würden; überall sollte es sausend und brausend zugehen, und aus Berlin ein teutsches Paris werden.“⁴⁷

Was der Wiener Hof mit dieser Einschätzung anfang, wie er die Informationen über die „Lustbarkeiten“ aufnahm und bewertete, ist unbekannt. Das trifft auch auf repräsentative Veranstaltungen zu, die in der Gesandtschaftskorrespondenz vergleichsweise gut dokumentiert sind wie z. B. das Caroussel vom August 1750.⁴⁸ Puebla sandte nicht nur eine Aufstellung der Teilnehmer nach Wien, sondern auch das detaillierte Rahmenprogramm, so wie es

43 52 St.K. Preußen: Korrespondenz 1769, fol. 212v.

44 48 St.K. Preußen: Korrespondenz 1763, fol. 310r.

45 50 St.K. Preußen: Korrespondenz 1765–1766, fol. 212v.

46 Ebd., fol. 235v.

47 53 St.K. Preußen: Korrespondenz 1770, Tl. 1, fol. 105r u. v.

48 Vgl. Thomas Biskup, „Preußischer Pomp. Zeremoniellnutzung und Ruhmbegriff Friedrichs des Großen im Berliner ‚Caroussel‘ von 1750“, in: *Friedrich der Große und der Hof. Beiträge des zweiten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“ vom 10./11. Oktober 2008*, hrsg. von Michael Kaiser und Jürgen Luh (Friedrich300 – Colloquien 2), <https://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-hof/Biskup_Pomp>, 29.6.2018.

in den *Berlinischen Nachrichten* abgedruckt war, außerdem das Einladungsschreiben zur Teilnahme an allen Feierlichkeiten, das er von Kabinettsminister Karl Wilhelm von Finckenstein erhalten hatte.⁴⁹ Im Unterschied zu (plausiblen) modernen Deutungen des politischen Zwecks unterstellte Puebla, dass Friedrich II. den Markgrafen von Bayreuth beeindrucken wollte – was ihm zumindest anfänglich nicht gelang.⁵⁰ In einem späteren Schreiben äußerte sich Puebla persönlich begeistert über das Reitspektakel:

„le Caroussel qui a été Representé le 25. et le 27., la premiere fois la nuit, où tout l’amphitheatre a été illuminé de plusieurs milliers de Lampions, la seconde fois en plein jour, a été un des plus beaux spectacles, où il regnoit un gout, et une magnificence infinis.“⁵¹

Trotzdem fand das Thema in der Staatskanzlei keinen Eingang in die Kurzzusammenfassung des Berichts.

III.

Dass Theater und Musik in den Gesandtenberichten aus Berlin überhaupt immer wieder einmal erwähnt wurden, hing zum einen damit zusammen, dass Konzerte, Opern und Theateraufführungen über den Karneval hinaus zu den regelmäßigen „Unterhaltungen“ des Hofes gehörten. Vermerkt wurden aber in erster Linie die Opera-seria-Aufführungen.⁵² Zum andern waren die Liebe des Königs zur Musik und sein Flötenspiel allgemein bekannt. Zwar verblieben die künstlerischen Aktivitäten Friedrichs II. streng abgeschirmt von der Öffentlichkeit im privaten Bereich, doch schnappten die Gesandten und Sekretäre hier und dort doch etwas darüber auf – nicht zuletzt aus der Zeitung. Dies betrifft etwa den Hinweis auf die Autorschaft des Königs am Textbuch zu der Festoper, die anlässlich der Eheschließung seines Bruders Ferdinand am 28. September 1755 in Charlottenburg aufgeführt wurde. Zehn Tage zuvor war hier der Auftritt zweier berühmter Sänger „bey Aufführung des von hoher Hand entworfenen Singespiels“⁵³ angekündigt worden. Dies war ein Grund, das gedruckte Libretto – als einziges in dem hier behandelten Zeitraum – nach Wien zu schicken. Puebla schreibt am Vortag der Aufführung:

49 Vgl. die Berichte v. 8.8. und 18.8.1750, 41 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749/50 (o. Fol.).

50 Vgl. den Bericht v. 18.8.1750, 41 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749/50 (o. Fol.): „On ne voit pas, que la grande depense et le nombre de presens, que le Roy fait à cette occasion, jusqu’icy aient fait grand effet sur luy [...]“

51 Bericht v. 29.8.1750, ebd.

52 Aufschlussreich ist hier der Vergleich mit den Berichten aus Spanien unter Carlos III.; vgl. *Berichte der diplomatischen Vertreter des Wiener Hofes aus Spanien in der Regierungszeit Karls III. (1759–1788)*, 14 Bd., hrsg. von Hans Juretschke, Madrid 1970–1988. Im besagten Zeitraum finden sich lediglich zwei (!) Hinweise auf Opernaufführungen; vgl. den Bericht vom 11.12.1765, wo von einer „span. Comédie“ die Rede ist (ebd., Bd. 3, Madrid 1972, S. 306f.), und den Bericht v. 30.6.1783, wo ein komisches Pasticcio erwähnt wird (ebd., Bd. 9, Madrid 1980, S. 401). Ein entscheidender Faktor dabei dürfte der Verzicht des Hofes auf die repräsentative Opera seria und die Beschränkung auf die komische Oper nach dem Ablauf einer mehrjährigen, durch eine Folge von Krankheiten und Todesfällen in der Königsfamilie bedingten Zeit der Hoftrauer 1761 gewesen sein; vgl. Rainer Kleinertz, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert: Ópera, Comedia und Zarzuela*, Bd. 1, Kassel u. a. 2003, S. 147–150.

53 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* v. 18.9.1755.

„Demain on Representera une operette intitulée il Tempio d’amore, dont le texte Francois devant etre de la composition du Roy[.] je joins un Exemple à Votre Excellence [...]“⁵⁴

Da er zu den gewichtigeren Arbeiten Friedrichs II. wie die französischen Vorlagen zu den Libretti zu *Coriolano*, *Silla* und *Montezuma* nichts schreibt, kann man annehmen, dass er die opernbezogene literarische Produktion des Königs nicht wirklich verfolgte. Eine Gelegenheit das Thema aufzugreifen hätte sich 1753 ergeben können, als *Sylla* in Berlin anonym im Druck erschien, was die Autorschaft vermutlich nicht wirkungsvoll verschleiern konnte.

Ein anderes Thema ist das Flötenspiel. Bernes erwähnt es am 21. Februar 1747 im Zusammenhang mit dem (stets interessanten) Gesundheitszustand des Königs:

„[...] denn obschon man vorgiebt, daß es sich mit ihm merklich bessere, und die wahren umstände seiner Kranckheit zu verbergen suchet, so weiß man doch, daß er zwey oder drey tåg nach dem ersten zufall sich etwas besser befunden, und wieder die flute traversiere blaßen wollen, aber gleich wahrgenohmen habe, daß ihm die finger steiff worden, – mithin hat er auch sein so sehr geliebtes Instrument so gleich von sich geworffen.“⁵⁵

Die Wertschätzung, die Friedrich II. zeitlebens für Johann Joachim Quantz hegte, blieb nicht verborgen. So schrieb van Swieten am 17. Juli 1773:

„Der berühmte Flöthen-Spieler Quantz ist in dem 71ten Jahre seines Alters zu Potsdam gestorben, der König, dessen Lehrmeister er war, bedauert ihn ungemein, und hat an dem begräbnißtage das alltäglich-gewöhnliche Concert nicht gehalten.“⁵⁶

Im Übrigen beobachtete man den König auch daraufhin, ob sich an seinen Vorlieben vielleicht etwas ändern könnte. Dies lässt sich einem Passus im Bericht Pueblas vom 16. Dezember 1752 entnehmen:

„Lundi passé même le Roy n’a pas assisté l’orchestre, qui craint, que sa passion pour la Musique pourroit se rallentir dans la suite, cependant on scait, que ce n’etoit pas une indifference pour l’opera, qui l’y a fait manquer, et que c’etoit seulement une depeche arrivé, qui l’a retenü au Chateau, où il a travaillé avec la comte de Podewils, qui ne parüt qu’à la fin du spectacle.“⁵⁷

Vom immer noch unverminderten Interesse des Königs an musiktheatralischen Unterhaltungen in Potsdam zeugt 16 Jahre später das Schreiben Nugents vom 25. Juni 1768, das u. a. vom Schlosstheater im Neuen Palais handelt:

„Des Königs Majestät sind noch am 20t. dieses, spät in der Nacht zu Pottsdam angelanget; und da Sie tags darauf bey Besichtigung dero Gebäude mit Vergnügen wahrgenommen, daß der zu Sans Souci neu angelegte Operen saal während Ihro abwesenheit Vollkommen zustand gebracht worden, haben Sie in solchem, um zu Probiren, wie sich der Instrumentenklang darinnen anhöre, denselbigen abend ein Concert gehalten, und zugleich dero Cappelle und Sängern bedeuten lassen, sich gefasst zu machen, bey erhaltend ersten befehl auf dem daselbstigen Theatro das Oratorium, il Sto. Augustino betitelt, aufführen zu können.“⁵⁸

Der von Juli bis August dauernde Besuch der von Friedrich II. sehr geschätzten verwitweten Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen gab die Veranlassung für ein reiches Festprogramm, von dem Nugent am 19. Juli einen Umriss mitteilte:

54 47 St.K. Preußen: Korrespondenz 1755–1756, fol. 102r. Der Druck bietet das Textbuch in französischer und italienischer Sprache; vgl. das Exemplar D-B Mus. Ta 375.

55 37 St.K. Preußen: Korrespondenz 1746–1747 (o. Fol.).

56 55 St.K. Preußen: Korrespondenz 1772–1773, fol. 84r.

57 44 St.K. Preußen: Korrespondenz 1752 (o. Fol.).

58 51 St.K. Preußen: Korrespondenz 1767–1768, fol. 120r.

„Vorgestern sind die Königl. Cappelle, und die sammentlichen Hofsänger von hier dahin abgegegangen, und morgen wird denenselben die aus 36 Personen bestehende hiesige Troupe von der französischen Comedie und Opera Comique nachfolgen. Von Jenen werden Verschiedene neue Symphonien und Concerts, unter anderem auch das Oratorio il St.o Agostino betitelt, und von diesen einige Trauerspiele, auf die allemal eine kurze operette folgen soll, allda aufgeführt werden.“⁵⁹

Die Produktionen im Opernhaus Unter den Linden waren öffentlich zugänglich; zu den anderen Veranstaltungen, den Konzerten bei den Königinnen und den Intermezzo- bzw. Opera-buffa-Aufführungen in Charlottenburg und Potsdam, wurden manchmal die Gesandten eingeladen, wobei sich die Gelegenheit zum Gespräch mit dem König ergeben konnte. Dies zeigt das Schreiben von Bernes vom 5. August 1747:

„Ihro Maj. der König haben sich den 1ten dieses nach Charlottenburg begeben, wohin sich selbigentags auch beider Königinnen Maj. umb denen allda angestellten und biß auf den 7ten oder 8ten dieses dauern sollenden festins beyzuwohnen erhoben haben; sämtliche fremde Ministri seyend zu denen alldortigen Schau-Spielen eingeladen worden, gestalten wir unß darum den 2ten dieses zur Comoedie, und den 3ten zur operetta hinauß begeben und beide täge nacheinander zum soupé an der Königl. Tafel gezogen zu werden die ehre genossen haben, künftigen Montag werden wir der Repetition der Operetta, welche diesen lustbarkeiten den Schluß machen dürfften, wiederumb beywohnen, ich aber habe bey dieser gelegenheit jüngsthin die gnade gehabt, daß sich Ihro Maj. der König über die unweit Exilles vorgefallene Action mit mir lang unterhalten, und mir zu erkennen gegeben haben, daß Sie dieses französische unternehmen jederzeit vor sehr gefährlich angesehen, und sich diesen vor die Franzosen erfolgten wiedrigen ausgang vorgebildet hätten.“⁶⁰

Dass die Opern im Falle einer solchen Einladung lediglich als Anlass oder Rahmen dienten, um ins Gespräch zu kommen, belegt auch der Bericht von Bernes vom 13. April 1748 über seine Abschiedsaudienz beim König in Potsdam:

„Ihro Maj. unterhielten sich ferner fast eine halbe stunde über verschiedene indifferente dinge mit mir, und hatten die gnade mich an dero Mittags-tafel zu ziehen, hernach eben zur Italiänischen Operette zu invitieren, in welcher Sie mich an dero Seiten setzten, und nach deren endigung wiederum beym abend-Essen au petit couvert behielten.“⁶¹

IV.

Im Zusammenhang mit den verstreuten Hinweisen auf Opernaufführungen finden sich – sehr selten – Nachrichten über die berühmtesten Berliner Künstler, sprich: Sängerinnen, Sänger und Tänzer. Erstmals ist dies am 28. März 1750 der Fall:

59 Ebd., fol. 132v. Tatsächlich handelt es sich bei *La conversione di Sant'Agostino* um das einzige Oratorium, das der religionskritisch eingestellte König jemals in Berlin oder Potsdam aufführen ließ. Man muss dies als besonderes Zeichen der Ehrerbietung gegenüber Maria Antonia Walpurgis, der Autorin des Librettos, verstehen. Die Komposition des Werkes stammte von Johann Adolf Hasse.

60 38 St.K. Preußen: Korrespondenz 1747 (o. Fol.). Bei der erwähnten „Action“ westlich von Turin waren die angreifenden Franzosen am 19.7.1747 von der piemontesisch-habsburgischen Armee besiegt worden.

61 39 St.K. Preußen: Korrespondenz 1748 (o. Fol.).

„Mademoiselle Astrua prima Donna du Théâtre du Roy ayant été appelée du Roy de Sardaigne pour chanter à Turin pendant les festins, qui s’y feront à l’occasion des Noces du Duc de Savoye, vient d’obtenir un congé pour quatre mois, elle part Mercredy, et passera par Vienne [...].“⁶²

Ein rares Urteil über den Kastraten Giovanni Carestini enthält der Bericht vom 29. Dezember 1753:

„[...] en cette ville, où l’ouverture des plaisirs se fit hier par l’opera Silla, le Sr Carestini ayant été assés Retabli pour y Représenter.“⁶³

In beiden Fällen gab Puebla offensichtlich das weiter, was er in seinem Umkreis gehört hatte. Von der Abreise Giovanna Astruas nach Turin wurde erst eine Woche später in der Zeitung berichtet.⁶⁴

Nach dem Siebenjährigen Krieg verlagerte sich das Interesse auf durchreisende Berühmtheiten. So erschien Nugent am 10. September 1768 das Auftauchen von Baldassare Galuppi erwähnenswert:

„Von bemeltem Petersburg ist vor einigen Tagen der berühmte Napolitanische Music Compositeur, Namens Galupi, hier eingetroffen, und wird seinem Vorgeben nach, ehester tagen, über Dresden nach Italien zurückkehren.“⁶⁵

Wegen der Sensation, vielleicht auch wegen der Aussichten für Wien fügt Nugent in seinen Bericht vom 7. Oktober 1770 einen Exkurs über den Tänzer Fierville ein:

„Der ohnlängst aus Paris hier angekommene Tänzer, Namens FierVille, ein sohn des hiesigen impresarii von der französischen Comedie, hat bey der wählender anwesenheit der Verwitweten frau Churfürstin von Sachsen, zu Pottsdam aufgeführten Opera dergestalt den Gnädigsten Beyfall Sr. Königl. Majtt. erhalten, das Sie sich geäußert haben: l’on danse communement Sur les Pointes des Pieds, mais celui ci danse Sur les ongles. Heut wird er sich zum ersten mahl auf dem hiesigen Theatro produciren, und in einiger Zeit, wie ich vernehme, sich in gleicher Absicht nach Wienn begeben.“⁶⁶

Am 13. November berichtet er von der Abreise Fiervilles nach Wien⁶⁷, korrigiert sich aber knapp vier Wochen später, indem er am 8. Dezember schreibt:

„Nunmehr Verlautet, das der lezthin erwähnte Virtuose Tänzer FierVille sich noch zu Pottsdam aufhalte und Hoffnung habe auf lebenslänglich in die hiesig Königlichen Dienste aufgenommen zu werden.“⁶⁸

62 41 St.K. Preußen: Korrespondenz 1749/50 (o. Fol.).

63 45 St.K. Preußen: Korrespondenz 1753 (o. Fol.).

64 Vgl. *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* v. 4.4.1750.

65 51 St.K. Preußen: Korrespondenz 1767–1768, fol. 154v.

66 53 St.K. Preußen; Korrespondenz 1770, Tl. 2, fol. 133. Fierville war augenscheinlich extra für den Besuch der Kurfürstin engagiert worden; darauf verweist die Auszahlung von 400 Talern für „Reisekosten der neuen Tänzer“ im Juni 1770 aus der Schatulle des Königs; vgl. Christoph Henzel, „Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik (Teil 1)“, in: *JbPrKu* 1999, S. 36–66, hier S. 58.

67 Vgl. 53 St.K. Preußen: Korrespondenz 1770, Tl. 2, fol. 157r: „Gestern ist der jüngst hier erwähnte Virtuose Tänzer Fierville nach Wienn abgereiset. Wie ich vernehme, soll die alldasige Direction de Spectacles ihn für diesen winter engagiret haben.“

68 Ebd., fol. 175v. Zwei von Louis Schneider mitgeteilten Schreiben Friedrichs II. an den Directeur des Spectacles Johann Karl von Zierotin-Lilgenau v. 13.8. und 7.11.1771 zufolge kam es zu keiner Einigung mit Fierville; vgl. Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852, Anhang, S. 72 und 74.

Van Swieten erwähnt am 20. September 1774 den auf der Durchreise befindlichen Violinvirtuosen Antonio Lolli.⁶⁹ Ausführlicher geht er auf das Gastspiel des Wiener Violoncellisten Ignaz Küffel ein, wobei bei beiden Musikern nicht die Person selbst, sondern ihre Beziehung zum preußischen Hof im Zentrum des Interesses steht. So schreibt er am 25. Januar 1774:

„Der König ist vorgestern des morgens nach Potsdam zurückgekehrt; gestern als an dem Geburtsfeste Ihre Majestät war bey dem Prinzen Heinrich grosses Concert und Super. Bey dem Concert ließe ein Wienerischer Musicus mit Nahmen Küffl, welcher ehemals dem HE. Fürsten Esterhazy, und mithin dem verstorbenen Bischofen v. Neustadt gedient hat, auf dem violoncello sich hören. derselbe hat auch das Glück gehabt vor dem König zu spielen, und von Ihrer Majt. mit einer goldenen tabatiere beschenkt zu werden.“⁷⁰

Kaunitz scheint später die Gesandtschaft zur Förderung von Wiener Künstlern eingesetzt zu haben. So schreibt Reviszky am 6. Januar 1781 über den am Nationaltheater engagierten Bassisten Ludwig Fischer:

„Hr. Fischer, welchen Euere Fürstliche Gnaden mir gnädig zu empfehlen geruhet, und dem ich in dieser Rücksicht alle meine mögliche Dienste angeboten, hat sich nicht lange hier aufgehalten, und nachdem er 3mal mit allgemeinem Beyfall auf dem hiesigen deutschen Theater gesungen, ist er vor einigen Tagen nach Hamburg abgereist; bey seinem Rückwege wünscht er sich auch bey dem Prinzen von Preußen hören zu laßen, der ein besonderer Liebhaber der Musick ist, wegen seiner damaligen Unpäßlichkeit aber diesen Zeitvertreib aber nicht abwarten konnte.“⁷¹

Schließlich nahm der Skandal um die Flucht der Berliner Primadonna Getrud Elisabeth Mara einigen Raum ein, zumal hierdurch möglicherweise diplomatische Verwicklungen mit Wien drohten. Reviczky schreibt am 10. Oktober 1780:

„Als während dem letzten Aufenthalt der oftgedachten Frau Herzogin zu Potsdam der König ein Concert zu geben gesonnen war, so wollten Sn. Majt. zu diesem Ende Ihre erste Hof Sängerin Sgra. Mara von Berlin holen laßen; es fand sich aber, daß sie heimlicherweise mit ihrem Manne entwichen; hier glaubt man, sie habe diesen unüberlegten Schritt bloß darum gemacht, weil der König ihr abgeschlagen ins Bad nach Töplitz zu reisen, und da inzwischen verlaudet, daß sie sich zu Prag und Wien aufgehalten, so wollen viele Verschiedene, Baron Riedesel habe den Auftrag erhalten, diese Mara nebst ihrem Manne zu reclamiren, zumahlen beyde in königlichen Diensten stehen, und letzterer noch überdieß bey einem preußischen Inf.terie Regimente als Soldat engagirt ist.“⁷²

Die Folgen für die Hofoper thematisiert er am 6. Januar 1781:

„Da Mlle. Mara aus hiesigen Diensten getreten, so hätte beynahe dieses Jahr die gewöhnliche Opera gar nicht statt gehabt; es ist aber noch zu rechter Zeit eine Italienische Sängerin Namens Gervasi hier

69 Vgl. 56 St.K. Preußen: Korrespondenz 1774, fol. 55r: „Der berühmte Violinist Lolli ist seit 8. Tagen hier, und hat zu Potsdam das Glück nicht erhalten können, sich bey dem König hören zu lassen. Er setzt seine Reise nach Petersburg fort.“

70 Ebd., fol. 292r. Küffel war von 1768 bis 1770 Mitglied der Hofkapelle in Eszterháza gewesen; vgl. Howard C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Work, Bd. 2: Haydn at Eszterháza 1766–1790*, London 1978, S. 73f. Am 2.2.1774 veranstaltete er ein Konzert in Berlin, welches damit beworben wurde, dass er „sich bereits am Hof [hat] hören lassen“; vgl. *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* v. 20.1.1774. Ein zweites Konzert gab er am 13.2.; vgl. ebd. v. 10.2.1774.

71 61 St.K. Preußen: Korrespondenz 1779–1781, fol. 434v–435r.

72 Ebd., fol. 389v. Bis Anfang Oktober befand sich damals die Schwester Friedrichs II. Philippine Charlotte, verwitwete Herzogin von Braunschweig, in Potsdam. Der eigenen Schilderung der Sängerin zufolge verbrachte sie den Winter nach ihrer Flucht in Prag, um erst danach nach Wien zu reisen; vgl. *Göttliche Stimmen: Lebensberichte berühmte Sängerinnen. Von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, hrsg. von Eva Rieger und Monica Steegmann, Frankfurt a. M. 2002, S. 57f.

eingetroffen, um die Stelle der Mara zu ersetzen, und es scheint, daß man mit derselben ganz wohl zufrieden ist.“⁷³

Die Faszination des Skandals gab Facetten des Musiklebens ein Gewicht in der Berichterstattung, das ihnen normalerweise nie zugebilligt worden wäre. Der folgende Passus aus dem Bericht vom 8. Oktober 1768 ist nicht nur der mit Abstand längste über eine Opernaufführung überhaupt, sondern auch der einzige, der den Titel einer in Potsdam aufgeführten französischen Oper nennt:

„Zur belustigung des Prinzen und der Prinzessin von Preussen Königl. Hoheiten, begibt sich die hiesige französische Comedianten Troupe wochentlich einmal nach Pottsdam. am verwichenen Sonntage führete solche die Opera Comique, Le Militien betitelt, alda auf. Zu diesem stücke gehören soldaten Kleydungen. Um es recht natürlich vorzustellen, leyheten die Comedianten Mondirungen Von dem Lestwitzischen Grenadie Battaillon aus. Dem General Lestwitz, der auch zugegen war, Mißfiel sehr, seines Battaillons Mondirungen auf der bühne zu sehen; doch ließ er es dabey bewenden; biß die operette aus war. So wie aber der Vorhang heruntergelassen wurde, schickte gedachter general 10 Corporalen auf das theatre, um die acteurs, welche sothane Mondirungen anhatten, derb zerprügeln zu lassen; der befehl wurde genau Vollzogen, im augenblicke fiel ein Hagel von stock Prügeln auf die Comoedianten; diese aber suchten sich davor zu erwehren so gut sie konnten; sie bissen, grazten, und schlugen mit feusten so nachdrücksam um sich herum, das einige Corporalen dabey übel zugerichtet wurden; das getöß wurde auch so heftig, daß alles was auf der strasse war, dem Comoedien hause zulief. Selbst des Prinzen von Preussen Königl. Hoheit, die diesen besonderen Auftritt gar nicht Vermuthend waren, kehrten wieder dahin zurück. wie Höchstdieselben sich nun zeigten, wurde aus schuldigster Ehrfurcht alles bald still. Seine Königl. Hoheit befahlen den Corporalen also gleich abzutreten und beschenkten einen Jeden acteur, dem derselbig tag ein hartes schicksal betroffen hatte, mit einem gallonirten neuen Kleyde. Damit wurde alles ausgeglichen.“⁷⁴

V.

Um den Wert der Gesandtenberichte für die Übermittlung von Nachrichten über die Berliner Oper bewerten zu können, ist es wichtig zu wissen, dass der Wiener Hof auch über andere Wege der Informationsbeschaffung verfügte, etwa Berichte von Reisenden – über die freilich nichts bekannt ist. Leicht verfügbar waren aber die in Wien vertriebenen Zeitungen, die auch die Nachfrage von Adligen und Bürgerlichen nach Informationen befriedigten. Das 1703 gegründete *Wienerische Diarium* etwa druckte ganz überwiegend Meldungen aus anderen Ländern und Höfen ab, wobei immer wieder einmal etwas aus den Hofopern dabei war.⁷⁵ Untersucht man nun die Berichterstattung dieser zweimal pro Woche erscheinenden Zeitung, dann fällt auf, dass auch sie die Berliner Hofoper mit einer gewissen Verzögerung wahrnimmt, erstmals 1743:

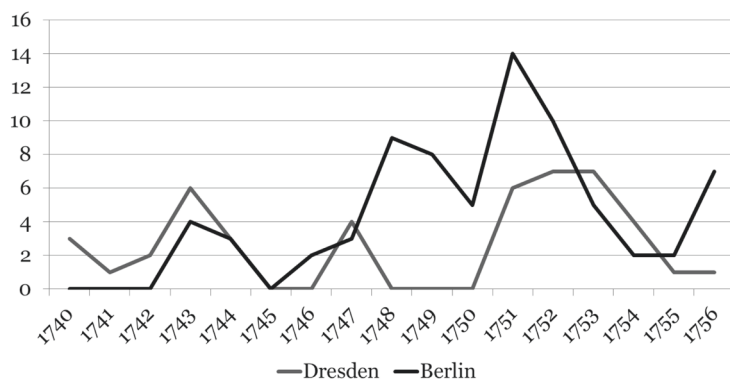
„Berlin 12.1.: „Gestern Abends war in dem grossen Opern-Hause ein neues Sing-Spiel / Clemenza di Tito betitult / aufgeführt.“⁷⁶

73 61 St.K. Preußen: Korrespondenz 1779–1781, fol. 434v.

74 51 St.K. Preußen: Korrespondenz 1767–1768, Tl. 2, fol. fol. 176r–176v. Bei der Oper handelt es sich um Egidio Romualdo Dunis *Le Milicien* von 1762.

75 Vgl. die digitalisierte Ausgabe <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&caid=wrz>>, 18.1.2016.

76 *Wienerisches Diarium* v. 26.1.1743.



Grafik 1: Opernnachrichten aus Berlin und Dresden im *Wienerischen Diarium*

War der Hof über den Bau des Opernhauses Unter den Linden schon eher in Kenntnis gesetzt (August 1742), so erfuhr doch die Leserschaft des *Wienerischen Diariums* eher und regelmäßiger von konkreten Aufführungen. Wovon die bis zum Beginn des Siebenjährigen Kriegs zu beobachtenden starken Ausschläge bei der Anzahl der Nachrichten (siehe Grafik 1) abhängen, ist schwer zu sagen. Möglicherweise spielte die Konkurrenz anderer Meldungen um einen Platz in der Zeitung, die in der Regel einem Umfang von zehn oder zwölf Seiten hatte, eine Rolle. Geht man darüber hinaus davon aus, dass das *Wienerische Diarium* bei seiner Berichterstattung aus der preußischen Hauptstadt Meldungen aus anderen Zeitungen (vor allem aus Berlin selbst) übernahm, dann ließe sich die das Jahr 1745 betreffende Flaute vielleicht mit der kriegsbedingten Erschwerung der Postwege erklären. In Bezug auf die erhöhte Aufmerksamkeit für die Berliner Oper am Anfang der 1750er Jahre gibt es eine auffällige Parallele bei den Gesandtenberichten (1752: sieben Erwähnungen, 1753: sechs, vorher drei bis vier), aber keinen ersichtlichen sachlichen Zusammenhang. Was die zwei Jahre danach angeht, war möglicherweise der Neuigkeitswert der preußischen Hofoper erst einmal erschöpft. Es fällt nämlich auf, dass das *Wienerische Diarium*, das bis 1743 nur die Dresdner Oper im Blick gehabt und danach nurmehr sporadisch erwähnt hatte, über die sächsische Hofoper, beginnend 1751, wieder mehr zu berichten wusste und dies bis 1754, nun Berlin überflügelnd, auch so beibehielt. Ein Zusammenhang mit der Aufführung von Hasses Oper *Solimano* liegt hier auf der Hand, welche 1753 durch einen aufwendigen Triumphzug (u. a. unter Verwendung von lebenden Tieren) für eine Sensation gesorgt hatte.⁷⁷ Auch das *Wienerische Diarium* druckte, wohl in Übernahme einer sächsischen Zeitungsmeldung, eine ausführliche Beschreibung ab, die in folgender Bemerkung gipfelte:

„[...] und ist dergleichen Magnificence in einer Opera, wobey etliche hundert Personen aufziehen, und das Theatrum mit ganz ausnehmenden Decorationen gezieret war, noch nicht gesehen worden.“⁷⁸

1753 war *Solimano* namentlich fünfmal der Gegenstand einer Nachricht im *Wienerischen Diarium*, 1754 noch einmal anlässlich ihrer Reprise im Karneval.⁷⁹ Eine solche Fülle an

77 Die gedruckte Disposition des Triumphzugs ist im Faksimile wiedergegeben bei Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern*, S. 156–159.

78 *Wienerisches Diarium* v. 28.2.1753 („Dresden, 9.2.“).

79 Vgl. *Wienerisches Diarium* v. 28.2. (2x), 3.3., 21.3. und 24.3.1753 sowie 23.2.1754. Der Sensationswert eines solchen Aufzugs ließ allerdings rasch nach: Die mit ähnlichem Aufwand inszenierte Oper

Nachrichten war bei den Berliner Opern von *Cinna* (1748) bis *Silla* (1753) allerdings die Regel. *Mitridate* (1751) wurde sogar neunmal genannt.⁸⁰ Das bedeutet, dass die Zeitungsleser über die Hauptproben, sofern sie vom König besucht wurden, und die Aufführungsserien weitaus besser informiert waren als die Leser der Gesandtenberichte. Darüber hinaus erfuhren sie jedoch auch nicht mehr. Die Komponisten, Sänger, Szene, Tänzer, der Aufwand – all dies blieb außen vor, von den Handlungen ganz zu schweigen.⁸¹ Bis 1756 fällt der Name des Hofkapellmeisters Carl Heinrich Graun nur einmal wie zufällig im Zusammenhang mit der Hofoper:

„Vorigen Samstag reiste der Königl. Kappellmeister, Herr Graun, mit der Königl. Kapelle, nach Potsdam, um die neue Opera, Iphigenia, in Gegenwart Sr. Majest. zu probiren.“⁸²

Ausführlichere Schilderungen, sofern sie überhaupt gegeben werden, betreffen nie die Aufführung selbst, sondern stets den Festanlass und die Präsenz von Mitgliedern der königlichen Familie, eventuell auch den zeremoniellen Kontext. Als exemplarisch dafür kann die Nachricht in der Ausgabe vom 22. April 1747 gelten:

„Berlin 8.4.: Vorgestern haben Se. Maj. der König das geburts-Fest der Königl. Frau Mutter Maj., welches zwar den 27. verwichenen Monats eingefallen, dessen solenne Feyer aber damals wegen einer kleinen Unpäßlichkeit höchstgedachter Königin verschoben worden, aufs feyerlichste zu begehen beliebt. Der gantze Hof erschiene in grosser Gala, und legte Vormittags die gewöhnliche Glückwünsche ab. Nachmittags rukte ein Detachement von der in Charlottenburg stehenden Leib-Garde alhier ein, die Posten in dem Opern-Hause zu besetzen. Gegen Abend erhoben sich Ihre Majestäten, und Ihre Königl. Hoheiten die Prinzen und Prinzessinnen, nebst dem gesammten Hofe in das Opern-Haus, wo das auf dieses Geburtstag-Fest componierte Sing-Spiel: La Festa Galante [sic] mit allgemeinem Beyfall aufgeführt wurde. Nach dessen Vollendung speiseten Ihre Mejestäten und das Königl. Haus in denen Zimmern des Königs an der so-geannten Maschinen- oder Confidenz-Tafel, die 5. Mal bedienet ware, auf dem goldenen Service.“

Die plastische Schilderung, die übrigens eine gekürzte Fassung eines Textes aus den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 8. April 1747 darstellt⁸³, sticht markant von dem oben zitierten, auf wenige Fakten reduzierten Passus im Gesandtenbericht

Ezio im Januar 1755 wurde nur einmal (nicht einmal namentlich) erwähnt; vgl. *Wienerisches Diarium* v. 1.2.1755.

80 Vgl. *Wienerisches Diarium* v. 2.1., 13.1., 16.1. (2×), 23.1., 30.1. (2×), 3.2. u. 13.2.1751.

81 Aufschlussreich für die Vertriebswege der Libretti ist die Anzeige von „Herrn Monats-Buchgewölb, unter denen Tuchlauben im Pfeifferschen Haus“ v. 29.1.1749, in der nicht nur die preußische Kammergerichtsordnung, sondern auch „Cinna, ein Singspiel, welches den 8. Jan. 1749 auf dem Berlinischen Schau-Platz aufgeführt worden, und grossen Beyfall erhalten hat, in Italiänischer und Teutscher Sprache, in 8vo 30 kr.“ angeboten wurde. Weitere Annoncen dieser Art konnten im *Wienerischen Diarium* allerdings nicht ausfindig gemacht werden.

82 *Wienerisches Diarium* v. 16.10.1748 („Berlin, 8.10.“). Ein zweites Mal fällt sein Name im Bericht über die Uraufführung der Passionskantate *Der Tod Jesu*; vgl. ebd. v. 12.4.1755 („Berlin, 27.3.“). Die mögliche Annahme, dass sich daran der Bekanntheitsgrad des Komponisten abmessen lasse, ist irrig, denn auch Johann Adolf Hasse wird nur zweimal erwähnt, zuerst anlässlich seiner Ankunft in Dresden 1734 (vgl. ebd. v. 27.2.1734: „Dresden, 12.2. Heute ist der fürtreffliche Mrs. Hasse, mit der berühmten Sängerin Faustina, über Wien aus Venedig alhier angelanget.“), danach im Zusammenhang mit der ausführlichen, 17-seitigen Schilderung der Feierlichkeiten anlässlich der Vermählung von Maria Anna, der Schwester Maria Theresias, mit Karl Alexander, Prinz von Lothringen, am 7.1.1744 in Wien, zu denen die Aufführung seiner Oper *Ipermestra* gehörte (vgl. ebd. v. 1.2.1744).

83 Wiedergegeben bei Christoph Henzel, *Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 135), Wilhelmshaven 1999, S. 23f.

vom selben Tag ab. Der Vergleich zeigt, dass die Gesandten durch ihre Art der Berichterstattung gerade die repräsentativen Facetten ausblendeten. Darauf achtzugeben, war offensichtlich nicht ihre Aufgabe.

Aus den Beobachtungen können einige Schlüsse gezogen werden: Erstens dienten die Gesandtenberichte im besagten Zeitraum nur sehr selektiv der Übermittlung von Informationen über kulturelle Repräsentationsanstrengungen am politisch konkurrierenden Hof.⁸⁴ Der Wiener Hof konnte sich davon auf dieser Grundlage kein Bild machen. (Offenbar wollte er dies auch gar nicht.) Zweitens konnte der preußische König nicht sicher sein, dass seine Bemühungen um die Errichtung einer glanzvollen Hofmusik und Hofoper von den Gesandten überhaupt weitergegeben würden. Die zeitliche Verzögerung, mit der dies geschah, und die lange Zeit völlig unspezifische Behandlung des Themas in den Berichten sprechen hier für sich. Viel mehr, als dass der Wiener Hof von der Existenz der Berliner Hofoper erfahren würde, konnte er auf diesem Weg nicht erreichen – wofür eigentlich auch die Zeitung als Medium genügte. Drittens bestand somit auch keine Möglichkeit, über die Wahl bestimmter Stoffe und Handlungen, über ästhetische Positionen, aufwendige Inszenierungen und zeremonielle Kontexte miteinander zu kommunizieren und in einen Vergleich bzw. in Konkurrenz zu treten. Dafür hätte es eines etablierten Diskurses über Opernaufführungen bedurft.⁸⁵ War also die Idee, dass die Hofoper gegenüber „fremden Herrschaften“ als Mittel der Repraesentatio maiestatis genutzt wurde,⁸⁶ nichts als eine Legitimationsstrategie der Zeremonialwissenschaft?

Abstract

It is a truth universally acknowledged that *opera seria* was designed as a power-enhancing spectacle to impress not only local publics but also foreign courts, particularly the major European power players. Modern scholarship considers official envoys as the main agents of transmitting information about performances, titles, storylines and the meaning of operas. However, this common perception can be disproved by evaluating the reports of the Austrian embassy in Berlin between 1740 and 1780, the critical years of political rivalry between Austria and Prussia. Music and opera are rarely mentioned in the coverage of court and political news; a targeted interest in their aesthetic value or potential political interpretation did not exist. These findings challenge common perceptions of serious opera as a means of princely representation between the courts of the *ancien régime*.

84 Die Berichterstattung des kaiserlichen Residenten Arnold von Heems vom September 1705 bis Juli 1707 über den Hof Friedrichs I. lässt keine andere Haltung erkennen; vgl. 3 St.K. Preußen: Korrespondenz 1685–1714. So liegt aus dem November 1706, in den die Hochzeit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm mit Sophie Dorothea von Hannover fiel, kein Bericht vor. Auf die aufwendigen Feierlichkeiten beziehen sich im Dezember nur zwei knappe Bemerkungen. So liest man im Bericht vom 18.12.: „Die wegen deß CrohnPrintzl. Beylagers angesteleten divertissemens continueren annoch, werden aber mit ausgang künfftiger woche Zu end seyn.“ (fol. 230r) Eine Woche später heißt es: „Nachdem übrigens hiesige Lustbarkeiten wegen deß CrohnPrintzl. Beylagers vor den Feyertagen ein ende genommen, ist es itzt am Hoff gantz Still.“ (fol. 232v)

85 Vgl. Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)* (= Theatron 45), Tübingen 2005, S. 35–42.

86 Vgl. Juliane Riepe, „Hofmusik in der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts“, in: *Händel-Jahrbuch* 47 (2001), S. 27–52.

Ying Wang (Guangzhou)

„beaucoup plus modal que tonal“ – Konzepte der Tonhöhenorganisation in den Orchesterwerken von Henri Dutilleux

Henri Dutilleuxs Verwurzelung in der Kunst der französischen bzw. in Frankreich entstandenen Moderne ist stets hervorgehoben worden. Gesorgt hatten dafür Inspirationen durch Literatur, vor allem durch Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*, und durch bildende Kunst, so entlieh Dutilleux Vincent van Goghs spätem Gemälde *Sternennacht* den alternativen Titel seiner Orchesterkomposition *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“*. Was seine musikalischen Anregungen betrifft, wird in Feuilletons und in Musikzeitschriften regelmäßig vermerkt, Dutilleux setze die Traditionslinie Claude Debussys und Maurice Ravels fort, seine Rhythmik und sein Umgang mit orchestralen Farben zeige zudem eine Nähe zu Igor Stravinsky.¹ Das großteils nicht erhaltene Frühwerk wies nach dem Bekunden des Komponisten in der Tat Spuren Debussys auf.² Die beiden in den 1950er Jahren in unmittelbarer Folge entstandenen Symphonien zeigen Dutilleuxs Verehrung für die klassisch-romantische deutsch-österreichische Musiktradition, in den 1970er Jahren tauchen in seinen Werken zunehmend Züge einer selbsterfundnen Mystik auf, und in den 1990er Jahren strebte er nach einer neuartigen fluiden Emotionalität

- 1 Vgl. zum Beispiel in chinesischen Zeitschriften Gao Weijie 高为杰, „Die beiden Symphonien des französischen Komponisten Henri Dutilleux“, *Faguo zuoqujia Henri Dutilleux de liang bu jiaoxiang-qu* 《法国作曲家亨利·迪蒂耶的两部交响曲》, in: *Musikliebhaber Yinyue Aihaozhe* 《音乐爱好者》 (2004), S. 22–25, hier S. 22: „他继承了德彪西特别注重色彩的传统, 但同时又擅长运用极为高超的源自巴赫的复调技巧“, „Er beerbte Debussy, indem er Farbigkeit betonte, war aber zugleich geschickt darin, Bachs herausragende polyphone Technik in seine Stilistik zu übertragen“; Wang Ying 王颖, „Kombinieren und Ausprobieren. Henri Dutilleuxs Musikbegriff und dessen Ausformungen“, *jianrong bingxu tanqiu ziwo – Henri Dutilleux yinyue guannian ji chengyin* 《兼容并蓄探求自我—亨利·迪蒂耶音乐观念及成因》, in: *People's Music* 《人民音乐》 (2017), S. 83–86, hier Seite 86f.: „他的早期作品中可以看到典型的德彪西式音乐语言……迪蒂耶从法国前辈那里继承的还有对色彩的敏感度“, „In seinen frühen Werken für die Bühne erkennt man die für Debussy typische musikalische Diktion wieder [...]. Dutilleux übernahm auch den sensitiven Umgang mit Farbe von den französischen Komponisten der älteren Generation“; in englischen Zeitschriften Fiona Clampin, „French hero: Henri Dutilleux“, in: *Classical Music* 5 (2008) Februar, S. 32–33, hier S. 32: „Dutilleux has followed his own path, inheriting the mantle of Debussy and Ravel and concentrating largely on textures, colour and sensuousness“; oder Wilfrid Meller, CD-Kritik: „Symphony No. 1; Symphony No. 2 (*Le Double*) by Henri Dutilleux“, in: *The Musical Times* 135/1812 (1994) S. 110: „Dutilleux, born in 1916, a French composer in the line stretching from Franck, Debussy and Ravel, by the way of Koechlin and Roussel, to Messiaen. Unlike Debussy and Ravel, he is not an innovator.“ Vgl. auch die Nachrufe in deutschen Feuilletons von Oda Tschewski „Fünfzehn Jahre für eine Nocturne“, in: *Zeit Online* vom 23.5.2013, <www.zeit.de/kultur/musik/2013-05/nachruf-komponist-henri-dutilleux/komplettansicht>, 29.9.2018: „[...] die Ästhetik Ravels, Strawinskys und Debussys ist nicht ganz daraus verschwunden.“, von Udo Badelt, „Klangmaler“, in: *Der Tagesspiegel* vom 22.5.2013, <www.tagesspiegel.de/kultur/zum-tod-von-henri-dutilleux-klangmaler/8240356.html>, 29.9.2018: „[...] da hat er von Chopin und Ravel gelernt, und von seinem großen Vorbild Claude Debussy.“ Bei chinesischen Namen wird in diesem Beitrag stets der Familienname zuerst genannt.
- 2 Vgl. Benedikt Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern. Proust'sche Mémoire bei Henri Dutilleux“, in: *NZfM* 177/1 (2016), S. 22–25, hier S. 23, 1. Spalte, sowie S. 25, 2. Spalte, Fußnote 3.

seiner kompositorischen Handschrift. Doch hat sich eines über die Jahre hinweg nicht verändert: Anders als die meisten zum Umkreis der Avantgarde gehörenden Komponisten aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat Dutilleux die Orientierung an Modi und eine eigentümliche tonale Grundierung seiner Werke niemals aufgegeben. Mit einer aus der Tradition der französischen Moderne kommenden Kompositionstechnik entwickelte er dabei eigene Verfahren der Tonhöhenorganisation und einen unverkennbaren Klangstil.

In den Jahrhunderten der Vorherrschaft der harmonischen Tonalität hatte zwischen der Tonleiter und der Tonart, die eine Komposition dominiert, eine untrennbare Verbindung bestanden. Dutilleux, der von seiner Herkunft her traditionellen Kompositionstechniken folgte, konstatierte in den späten 1990er Jahren, für ihn habe sich das Verhältnis von Tonleiter und Tonart im Laufe seines Schaffens verändert. Eine nun nicht mehr über Tonleitern der Dur-Moll-Tonalität, sondern über artifizielle, zum Teil eigens erfundene Skalen erreichte modale Färbung gewann für ihn zusehends an Bedeutung und trieb die Tonhöhenorganisation seiner Stücke von der Tonalität fort: „Il y a en effet une sorte d’ambiguïté entre tonalité et modalité, mais finalement c’est beaucoup plus modal que tonal. La modalité s’est installée petit à petit dans mon style à partir de ma *Sonate pour piano*. Et toujours la préoccupation des couleurs.“³ Dutilleuxs Klaviersonate entstand 1947, und sie war das erste seiner Werke, das er gelten ließ.

Die Tendenz, gleichsam das kulturelle Treibgut fortzuschwemmen, das sich im Lauf der Musikgeschichte an der Tonalität verfangen hatte, und damit den einst natürlich erschienenen Verbund von Tonleiter und Tonart zu lösen, hat direkt mit dem damaligen kulturellen Kontext zu tun und kann nicht aus rein technischer Perspektive erklärt werden. Was macht aber den Kern von Dutilleuxs Konzepten von Modalität und Tonalität aus? Warum stellt er sie überhaupt einander gegenüber? Sind modale Phänomene nicht vielmehr nur eine mögliche Erweiterung von Tonalität?⁴ Und wie schlagen sich die Konzepte konkret in seinem Schaffen nieder? Welche Rolle kommt der Farbe in diesem Kontext zu? Hilfreich für die Beantwortung dieser Fragen ist ein Blick auf das kompositorische Umfeld seines Schreibens und auf Tendenzen in nachfolgenden Jahren seines Schaffens. Die vorliegende Studie untersucht anhand dreier Orchesterwerke aus der mittleren bis späten Schaffensphase Dutilleuxs, nämlich *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“* (1978), *The Shadows of Time* (1997) und *Sur le même accord* (2002), das konkrete Erscheinen und das Verhältnis von Modalität und Tonalität in diesen Stücken. Es wird versucht zu zeigen, in welchem Sinne die Stücke „mehr modal als tonal“ sind. Ausgegangen wird von Dutilleuxs Bindungen an sein kompositorisches Umfeld, den französischen Kulturraum. Abschließend sollen Chancen von modal-tonal gemischten Klangphänomenen für die Musik der Gegenwart angedeutet werden.

3 Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons. Entretiens avec Claude Glayman, édition revue et augmentée*, Paris 1997 (erste französische Ausgabe 1993), S. 66f. Die englische Ausgabe ist verbreiteter als die französische, statt einer Übersetzung aus dem Französischen ins Deutsche wird die Passage daher hier und ähnlich bei folgenden Zitaten aus Glaymans Gesprächen mit Dutilleux auch aus der englischen Ausgabe zitiert: „There is a kind of ambiguity between tonality and modality, but ultimately it’s far more modal than tonal. Modality gradually infiltrated my style from the Sonata onwards. And always there’s this preoccupation with colours.“ Claude Glayman und Henri Dutilleux, *Henri Dutilleux. Music – Mystery and Memory. Conversations with Claude Glayman*, aus dem Französischen übersetzt von Roger Nichols, Aldershot, Hants u. a. 2003, S. 31.

4 Vgl. den Nachruf von Reinhard Oehlschlägel, „Modal erweiterte Tonalität. Zum Tod von Henri Dutilleux“, in: *MusikTexte* 138 (2013), S. 75.

Dutilleux, die Musikkultur der französischen Moderne und die Verwendung modalen Skalen

Bekanntlich ließen französische Komponisten spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine besondere Vorliebe für modale Phänomene in der Musik erkennen. So hatte Vincent d'Indy mit der Gregorianik und mit der Edition und Bearbeitung italienischer Musik aus den Jahrzehnten um 1600 frühere modale Musikarten erforscht; Debussy hatte modale Skalen fremder Länder adaptiert und aus ihnen brandneue Klänge entwickelt; und Olivier Messiaen sollte noch in den 1940er Jahren eine Palette von Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit zusammenstellen. Zweifellos folgt Dutilleux deren Vorlieben und der Tradition, die sich hier herausgebildet hatte, sehr deutlich. Was das musikalische Material seiner Kompositionen angeht, so erweiterte er es stetig unter anderem um künstliche Skalen und um Elemente aus der von der Naturtonreihe abgeleiteten akustischen Tonalität. Das Interesse an derartigem Material wurzelt im Gesamtcontext der damaligen französischen Musikkultur, aber auch in dem persönlichen Hintergrund des Komponisten. Als Kind war Dutilleux über seinen Großvater mütterlicherseits, der an der École Niedermeyer in Paris ein Kommilitone von Gabriel Fauré gewesen war und in seinen jüngeren Jahren viele Briefe mit diesem gewechselt hatte, mit gregorianischen Gesängen bekannt geworden. Des Öfteren nahm sein Großvater ihn in Konzerte mit, wo er Gelegenheit hatte, Stücke von Fauré zu hören, auch gerade dessen Spätwerke. Von deren geschmeidiger Melodik mit ihren farbigen Modi fühlte er sich angezogen. Hier liegt eine Quelle dafür, dass der unmittelbare Klangeindruck, den Dutilleuxs Kompositionen hervorrufen, von Modalem dominiert wird. Nachdem der junge Dutilleux 1933 mit seinem Vater nach Paris übersiedelt war und am dortigen Konservatorium zu studieren begonnen hatte, las er unter anderem in Vincent d'Indys Kompositionslehre über Musik der Antike, des Mittelalters, über die polyphone Musik der Renaissance und über religiöse Musik.⁵ So erfuhr er, wie man sich die Konstruktion modalen Skalen vorstellen kann und wie diese sich auf die Farbe und emotionale Tragkraft von Musik auswirken können.

In der französischen Kultur werden Hörbares und Sichtbares, Musik und Malerei, oft eng aufeinander bezogen. Farbe spielt in dem persönlichen Empfinden und Erleben von Komponisten eine wichtige Rolle und wird für klangliche Entwürfe genutzt. Wie Debussy sich verschiedener modalen Skalen bediente und sie als Timbres wirken ließ, so bemühte sich auch Dutilleux, mit Modi die schwer rational fassbaren farblichen Nuancen der Malerei zu imitieren. In Messiaens theoretischen Schriften wird nahezu jeder Akkord mit einer anderen Farbe assoziiert, und ähnlich ging es nun Dutilleux darum, nicht allein mit instrumentalen oder vokalen Timbres, sondern auch mit modalen Skalen und einer von ihnen bestimmten Melodieführung den Eindruck von Farbigkeit hervorzurufen. Modus trat zur Farbe in eine direkte Beziehung. Es ist eine seltsame Koinzidenz, dass sich auch im zeitgenössischen chinesischen Musikschaffen beobachten lässt, wie sehr Komponisten sich an modalen Skalen orientieren und dass sie den Formteilen ihrer Stücke durch die Transformation der Skalen unterschiedliche Stimmungen zu verleihen vermögen. Das gilt zum Beispiel für Gao Weijies *Gedanken beim Regenschauer* 《雨思》 für ein aus westlichen und chinesischen Instrumenten gemischtes Ensemble.⁶ Und auch die Nähe von Klang und

5 Siehe Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons*, S. 46. Vgl. auch Vincent d'Indy, *Cours de Composition musicale, première livre*, Paris 1912, speziell über Musik der Renaissance ab S. 143.

6 Gao Weijie, geboren 1938 in Shanghai, ist ein Komponist und Theoretiker, der am China Conservatory in Peking lehrte. Das für Sopran und sieben Instrumente geschriebene Stück wurde 2004, kurz nach seiner amerikanischen Premiere, im Rahmen des Chinesisch-Französischen Austauschjahres in

Bild taucht wieder auf: Nicht selten lassen chinesische Komponisten sich von traditioneller chinesischer Malerei inspirieren wie Liang Lei 梁雷 mit seinem „Stift und Tinte“-Konzept⁷, welches eine Verbindung zwischen purer Technik und dem Klang der Musik sowie der Tuschemalerei und der Kalligraphie herstellt. Ein weiteres Beispiel sind Jia Daquns⁸ 贾达群 Stücke *Drei Tuschemalereien* 《水墨画意三则》 und *Anblick einer farbigen Ödnis* 《漠墨图

Bei der Auswahl des musikalischen Materials bevorzugte Dutilleux bestimmte Sorten modalen Skalen.⁹ Sie waren anders gebaut als die traditionellen Modi, es handelte sich um artifizielle Skalen, zum Beispiel solche, bei denen Halbtonschritte und kleine Terzen abwechseln, mit dem Ergebnis eines Tonvorrats, den Zsolt Gárdonyi in skalenmäßiger Anordnung als alternierende Sechsstufigkeit bezeichnet hat und den, jeweils unterschiedlich abgeleitet, die Neo-Riemannian Theory als hexatonischen Zyklus und die auf Überlegungen des ungarischen Musikers Albert Simon zurückgehende Theorie der Tonfelder als Konstrukt versteht. Nicht in jedem Fall handelt es sich bei Dutilleux aber um symmetrische Skalen in dem Sinne, dass man ein Segment aus maximal fünf Intervallen und einem Umfang von maximal einem Tritonus einfach so oft stapelt, bis die Oktave erreicht ist. Manchmal sind seine Skalen nicht oktavidentisch, und sie können auch spiegelsymmetrische Elemente enthalten. Dutilleuxs Umgang mit den artifiziellen Skalen ergibt so etwas wie einen klanglichen Fingerabdruck des Komponisten. Die wichtigsten der von ihm genutzten Skalen sind in Tabelle 1 erfasst.

Peking gespielt. Neben den westlichen Instrumenten Flöte, Klarinette, Klavier und Cello kommen Bambusflöte, Pipa und Zheng in der Besetzung vor.

7 Der Begriff weist auf die Verbindung zwischen chinesischer (Tusche-)Malerei und Kalligraphie hin. Der 1972 in Tianjin geborene chinesisch-amerikanische Komponist Liang Lei lehrt in San Diego.

8 Jia Daqun, 1955 in Chongqing geboren, lehrt am Konservatorium Shanghai.

9 Die technischen Aspekte von Dutilleuxs Verfahren der Tonhöhenorganisation hat die Verfasserin ausführlich erläutert in dem Artikel „Studie über Henri Dutilleuxs Errichtung eines Tonhöhenystems und sein Konzept modalen Skalen, dargestellt anhand von Manuskripten zu *Timbres, espace, mouvement* ou „*La nuit étoilée*“ Henri Dutilleux yingao tixi goujian ji „diaoshi yinjie“ guannian yanjiu – cong „yinse, kongjian, yundong – xingye“ shougao tanqi 《亨利·迪蒂耶音高体系构建及“调式音阶”观念研究-从<音色、空间、运动——星夜>手稿谈起》, in: *Music Research* 《音乐研究》 2018/1, S. 103–120 und 128. Die Studie basiert auf 2012 in der Paul Sacher Stiftung Basel durchgeführten Forschungen. Dutilleuxs Manuskripte zeigen, dass er nacheinander drei Konstellationen von Tonhöhen erprobt. Sie machen deutlich, dass menschengemachte Skalen für Dutilleuxs Komponieren eine zentrale Rolle spielen, was die Besonderheiten seines Umgangs mit solchen Skalen ausmacht und worin die Unterschiede zu Messiaen bestehen.

Skalen (in Halbtonschritten gezählt)	Skalenstruktur	bildbare Intervalle (Komplementärintervalle eingeschlossen)	Beispielwerke
[1, 3]-1	1-3-1-3-1-3	kleine Sekunde kleine Terz große Terz reine Quarte	<i>Ainsi la nuit</i> ¹⁰ <i>The Shadows of Time</i> <i>Sur le même accord</i> <i>Correspondances</i> ¹¹ <i>Le temps l'horloge</i> ¹²
[1, 3]-2	1-1-3-1-3-3	kleine Sekunde große Sekunde kleine Terz große Terz reine Quarte Tritonus	<i>Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“</i> <i>L'arbre des songes</i>
[2, 2] Ganztonleiter	2-2-2-2-2-2	große Sekunde große Terz Tritonus	<i>Timbre, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“</i> <i>L'arbre des songes</i> <i>The Shadows of Time</i> <i>Sur le même accord</i> <i>Correspondances</i> ¹³ <i>Le temps l'horloge</i> ¹⁴
[1, 1, 2]	1-1-2-1-1-2-1-1-2 alle		<i>Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“</i> <i>L'arbre des songes</i> <i>The Shadows of Time</i> <i>Sur le même accord</i>

Tabelle 1: Überblick über Skalenstrukturen in Stücken Dutilleuxs

Aus der Übersicht wird erkennbar, dass alle Orchesterwerke ab den 1970er Jahren die oben beschriebenen Skalen verwenden. Außerdem beachtete Dutilleux bei der Auswahl der Skalen für das jeweilige Stück, ob sie einander ergänzen können, indem Töne einer Skala Lücken einer anderen füllen. Der konkrete musikalische Verlauf bringt indes vor allem die Unterschiede zwischen den je gebrauchten modalen Skalen zum Vorschein, denn Dutilleux will die Chance ergreifen, sie mit ihrer verschiedenen Farbigkeit kontrastierend wirken zu lassen.

Methoden des „progressiven Wachstums“ modaler Skalen und modale Skalen als Kernmaterial

An den Orchesterwerken seiner mittleren und späten Schaffensphase wird Dutilleuxs Interesse für modale Phänomene besonders gut ersichtlich: Unterschiedliche Skalen werden zu Kernelementen der Tonhöhenorganisation, ihre Verwendung bestimmt alle Aspekte der Musik, sie erzeugen ein durchstrukturiertes Tonhöhenmaterial, und es wird zugleich ein statisches Intervalldenken vermieden, da die modalen Skalen den Rahmen für die Tonhöhenfindung im Kleinen abgeben. Zum Beispiel wird es kaum zu einer Massierung

10 Streichquartett, komponiert 1976.

11 Für Sopran und Orchester, 2002–2004.

12 Für Sopran und Orchester, 2007–2009.

13 Für Sopran und Orchester, 2002–2004.

14 Für Sopran und Orchester, 2007–2009.

von Intervallgruppen aus Folgen kleiner Sekunden kommen. Auch stellen Techniken der Transformation ein wertvolles, wiewohl komplexes Netz aus Tonhöhenbeziehungen her. Dutilleux sprach von einem „progressiven Wachstum“ (*croissance progressive*).¹⁵ Er bevorzugte Skalen, die aus Halbtönen und kleinen Terzen gebaut sind [1, 3]; daneben verwendete er oft die Ganztonleiter [2, 2] sowie die neuntönige Skala mit dem Grundelement [1, 1, 2], also den ersten und dritten Modus Messiaens. Aus solchen Intervallkonstellationen bestehende Segmente bilden die Basis für Dutilleuxs Tonhöhenorganisation, und sie durchziehen alle seine späteren Werke: So taucht zu Beginn von *Timbres*, dem ersten Satz von *Timbres, espace, mouvement* ou „*La nuit étoilée*“, eine Klangfarbenmelodie auf, und Dutilleux bedient sich für die folgende Melodie vor allem zweier Tonmaterialien: der in Tabelle 1 dargestellten Skalen 2 und 3.¹⁶ In dem einsätzigen Violinkonzert *Sur le même accord* ist jener „selbe Akkord“ aus einer alternierend sechsstufigen Skala gebildet: der ersten in der Tabelle. Der in Notenbeispiel 1 wiedergegebene Ausschnitt aus dem Orchesterstück *Timbres* zeigt die Oberstimmenmelodie der Flöte, die aus einer unterlegten geheimnisvoll-vagen Klangmasse hervortritt. Sie besteht ebenfalls aus einem hexatonisch-zyklischen Tonvorrat. Die aus diesem bildbare Skala, bei der sich Halbtone und kleine Terz abwechseln, wurde im zweiten System des Notenbeispiels so extrahiert, dass sie sich über *gis*, dem Zentralton von Dutilleuxs Flötenmelodie, erhebt.

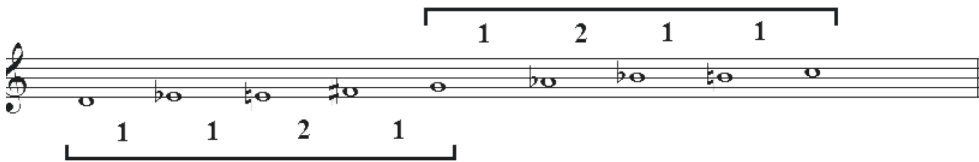
Notenbeispiel 1: *Timbres*, 1. Satz aus *Timbres, espace, mouvement* ou „*La nuit étoilée*“, T. 10–13, Flötenstimme, sowie darunter die Sortierung entsprechend der Liste der Skalen in Tabelle 1, erste Skala

Die von Dutilleux verwendeten modalen Skalen, gleich ob er sie unverändert nutzt oder ob er sie variiert, stehen sämtlich in engen Beziehungen zueinander. Am häufigsten kommt eine neuntönige Skala vor, die von Messiaen als dritter Modus gezählt wurde (siehe Notenbeispiel 2). Man kann in ihr entweder eine durch Wucherung oder progressives Wachstum aus der Oktatonik hervorgegangene Skala sehen – statt [1, 2] hier [1, 1, 2] –, oder man fasst sie als Aufspaltung jedes zweiten Intervalls einer Ganztonleiter auf – statt [2, 2] hier [2, 1, 1]. Unter Absehung von einem Ende in der Oktave (hier *d*) lässt sie sich schließlich, wie mit den Klammern in Notenbeispiel 2 verdeutlicht, als Kombination einer Folge von vier Intervallen [1, 1, 2, 1] und deren Krebsumkehrung betrachten [1, 2, 1, 1], eine Auffassungsweise, die Dutilleuxs konkreter Umgang mit der Skala nahelegt. Die

15 Vgl. Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern“, S. 24, 1. Spalte.

16 Wie sich die Melodik des Stücks (und zum Teil auch die Harmonik) als abgewandelt zwölftönig analysieren lässt, hat Siglind Bruhn gezeigt, dort auch Daten zur Entstehung und zu den Aufführungen des Stücks sowie allerlei Zitate von Äußerungen des Komponisten unter anderem zu seiner Idee einer Umsetzung von Optischem (van Goghs Gemälde *La nuit étoilée*) in Klangliches. Siehe Siglind Bruhn, *Henri Dutilleux. Jeder Ton auf der Goldwaage gewogen*, Waldkirch 2016, über *Timbres, espace, mouvement* S. 169–184.

innere Struktur befördert eine Verflüssigung des musikalischen Verlaufs und unterstützt die Vermeidung zyklischer Formen, wie sie in der Nachfolge Faurés verbreitet waren.



Notenbeispiel 2: Das achsensymmetrische Potenzial von Messiaens drittem Modus

Abgesehen von artifiziellen Skalen tritt bei Dutilleux auch die herkömmliche heptatonische Diatonik bzw. die Weißtastenskala auf. Aber deren Verwendung weicht von dem Umgang mit ihr in traditionell tonaler Musik ab: Bei Melodien, die aus diatonischen Skalen geformt sind, schwenkt Dutilleux sporadisch zu anderen musikalischen Materialien um, so dass kein klares Tonalitätsgefühl aufkommt. Stattdessen vermitteln jene Stellen den Eindruck einer gewissermaßen exquisiten Verwirrung. Manchmal verwendet Dutilleux die Diatonik auch für vieltönige Akkorde, denen durch ihre Lage und die Registrierung indes ein obskurer Klangcharakter eignet.

Methoden der Klangerweiterung: blockhafte Akkordprogressionen über längere Strecken hinweg – Skalenakkorde

Von traditionellen Dreiklängen und Septakkorden über Skrjabins mystischen Akkord bis zu clusterartigen Akkordbildungen in zeitgenössischer Musik haben die Formen, Funktionen und Strukturen von Akkorden, die Komponisten tatsächlich gebrauchen, seit Beginn des 20. Jahrhunderts vielerlei Veränderungen durchlaufen. Bei Skalenakkorden, wie sie in Dutilleuxs Werken vorkommen, handelt es sich um komplexe Akkorde, die aus allen oder dem Großteil der Töne einer Skala zusammengesetzt sind, oft in enger Lage, vom Klangerlebnis her und auch begrifflich kaum zu unterscheiden von Clustern. Während Cluster aber auch mehr zufällig gewählte Tonhöhen beinhalten und die Oktavlagen unbestimmter gelassen werden können, weisen Dutilleuxs Skalenakkorde eine genau definierte Struktur auf, die sie auf eigentümliche Weise anziehend und zu etwas Kostbarem macht.

Solche Skalenakkorde finden in Dutilleuxs nach 1990 geschriebenen Werken vielfach Verwendung, besonders in *The Shadows of Time*, wo die Akkorde nicht bloß begleitend im Hintergrund bleiben, sondern mit der Hauptmelodie verschmelzen.¹⁷ In Anbetracht seines Ausgangspunktes von der Musik der französischen Moderne, mit der er groß geworden war, und des Mystizismus, dem Dutilleux sich zunehmend geöffnet hatte, ist es bemerkenswert, dass er für dieses Stück, in dem noch der diffus-düstere Klang seiner vorherigen Werke spürbar ist, die Melodie aus komplexen Akkorden gewinnt. Mit der harmonischen Strukturgebundenheit der Melodie bricht Dutilleux mit dem Konzept der unmittelbaren, Strukturen nicht achtenden Gefühlsmitteilung einer komponierenden realen Person und erreicht somit eine neue Stufe der Reife seiner musikalischen Sprache.

¹⁷ Zu den Entstehungs- und Aufführungsdaten des Stücks siehe Bruhn, *Henri Dutilleux*, S. 185–194. Dort auch Informationen zu semantischen Aspekten der „Anne Frank und allen unschuldigen Kindern der Welt“ gewidmeten Komposition.

The image displays a musical score for an orchestral work. At the top, a single melodic line is shown in a treble clef. Above this line, four diatonic scale options are indicated: B, B-1, E, and #G. Brackets connect these scale options to specific notes in the melodic line. Below the melodic line is a full orchestral score for various instruments: Flute (Fl.), Horns (Hb.), Clarinet in A (C.A.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bns.), and Corns (Corns.). The score includes dynamic markings such as *ff* and *con sord.*, and performance instructions like *marc.* and *gliss.*. The time signature is 4/4.

Notenbeispiel 3: *The Shadows of Time*, T. 5–8. Sämtliche Instrumente sind klingend notiert. Oberhalb des Ausschnitts sind mögliche diatonische Tonvorräte angegeben, denen die Akkorde entstammen. Eingeklammert sind nicht vorkommende Töne.

Notenbeispiel 3 zeigt das erste Thema der Einleitung von *The Shadows of Time*. Jeder Melodieton wird in durchgehend homorhythmischer Weise mit einem neuen Akkord unterlegt, und jeder dieser Akkorde besteht aus dem Konglomerat von Tönen einer bestimmten, jeweils mit nur wenigen Tönen zur Diatonik ergänzbaren Skala, als würden verschiedene Durtonleitern aufeinanderfolgen, und zwar, wenn man mit dem Ziel möglichst weniger Vorzeichen ergänzt: A-Dur, E-Dur (oder H-Dur), Gis-Dur (oder Dis-Dur). Doch scheint der Komponist hier nicht die Skala besonders hervorheben zu wollen; denn wegen der häufigen Akkordwechsel und unvollständiger Diatoniken bleibt die Skalencharakteristik undeutlich. Stattdessen tangieren die komplexen, aus mehreren Skalen ableitbaren Akkorde das Narrativ des Themas, sie tragen dazu bei, dass der Klang diffus wirkt. Gleichzeitig sorgt Dutilleuxs Verfahren der Akkordbildung aber für eine strukturelle Einheitlichkeit, die der Komponist während seines gesamten Schaffens für anstrebenswert hielt.

In Dutilleuxs Werken lassen sich immer wieder parallele Stimmverläufe finden, was direkt mit Eigenheiten der Harmonik der französischen Moderne, insbesondere mit Debussys Harmonik, in Verbindung gebracht werden kann. Verglichen mit Debussy verwendet Dutilleux aber komplexere Akkorde. In der Vertikalen sind in ihnen meist verfestigte Intervallsegmente von Skalen erkennbar. Solche stehengebliebenen Strukturen tauchen besonders in den Akkorden der Einleitung zu *Ariel maléfique* / *Der unheilvolle Ariel*, dem zweiten Satz zu *The Shadows of Time*, auf. Der durch die Parallelbewegung vieltöniger Akkorde entstehende harmonische Raum, die düstere Stimmung und die diffizile Faktur dieser Passage erzeugen zusammen mit kontrastierenden, polyphon durchsetzten und leicht nervös wirkenden Abschnitten die bedrohliche Atmosphäre, in der der Luftgeist Ariel sein Unwesen treibt.

Notenbeispiel 4 zeigt oben eine komprimierte und schematische Darstellung der dichten, über 14 Takte reichenden Akkordverwebungen der Streichergruppe. Jeder Akkord

besteht aus sieben Tönen der achttönigen Skalen aus Beispiel 4 unten, hinzu kommen Oktavierungen einzelner Töne. Die Vertikalisierung des Tonvorrates der Skalen bietet die Möglichkeit zur Bildung äußerst komplexer Akkorde. Dass sie nicht beliebig wirken, hängt damit zusammen, dass der Komponist strikte Bewegungsreglements gelten lässt: Für gleichzeitig klingende Oberstimmuntöne bevorzugt er Tongruppen, die sich aus dem Skalensegment [1, 3] herstellen lassen (zum Beispiel $fi's' - a' - b' - cis'' - d'' - f''$ im ersten Akkord), während simultane Unterstimmuntöne stets aus dem Skalensegment [2, 2] gebaut sind (zum Beispiel $b - cis' - es'$ im ersten Akkord), so dass die Parallelbewegungen nicht durchgehend intervallidentisch sind. Die stete Änderung der Lagen führt zu einem wohltonenden Fluktuieren in einem mittleren gesättigten Klangraum.

The image displays musical notation for Example 4. It consists of two systems of piano accompaniment and three systems of melodic extracts. The piano parts are in G major (one sharp) and 4/4 time, featuring complex chords in both hands. The melodic extracts show a sequence of notes with rhythmic markings [1+3] and [2+2].

1-1-2-1-1-2-1-1-2

1-1-2-1-1-2-1-1-2

1-1-2-1-1-2-1-1-2

Notenbeispiel 4: *The Shadows of Time*, Ziffern 12–13, komprimierte schematische Darstellung der parallel geführten Streicherakkorde sowie Extrakt der Skalen, denen sie entnommen sind. Die eingeklammerten Töne könnten die Skalen symmetrisch ergänzen, kommen aber nicht vor.

Dutilleuxs Verwendung von Skalen ist in mancher Hinsicht einzigartig. In traditionellen Werken, wo die Tonleiter und die Tonart direkt miteinander verbunden sind, verlaufen auch die Gerüsttöne der Melodie konform zur Tonleiter und drücken auf diese Weise die Tonart aus, während in der Vertikalen der funktionale Akkord gewöhnlich der zugehörigen Tonleiter entnommen ist. In Dutilleuxs Musik hingegen werden von ihrer Herkunft her oft schwer identifizierbare Melodien nach wie vor aus Skalen gewonnen, aber in einem Großteil seiner Stücke tritt die modale Skala nur als Reservoir in Erscheinung, dessen Ort im Tonsystem flexibel bleibt. Die Fortentwicklung der Musik basiert dennoch

auf Eigenschaften der Skala, die bis in Details der Stimmenverläufe hineinwirken und die Entfaltung der Intervallstruktur bestimmen. Auf eher nur fühlbare Art wirkt sich die Skala auch auf die Instrumentation aus und auf das oft intransparente, geheimnisvolle Timbre, welches an eine Weiterentwicklung des Impressionismus denken lässt. Zwar schreiten die Akkorde in Dutilleuxs Musik nicht mehr in funktionaler Weise fort und ihr Bau ist nicht auf Terzschichtungen beschränkt, gleichwohl wird eine extrem dissonante Harmonik vermieden. Stattdessen bildet Dutilleux als Präsentation des Modus bzw. der Skala vielschichtige Akkorde, mit denen sich verwischte und zerstobene Klangergebnisse hervorrufen lassen.

Auf Zeitkonzepten basierende Methoden der Tonalitätsentwicklung – ungewolltes Eingedenken in der Musik

In Dutilleuxs Musik entfernen sich Tonalität und Modus voneinander und existieren unabhängig im musikalischen Narrativ. Das spiegelt das rational schwer erfassbare Kulturkonzept des Komponisten wider. Es wurde beschrieben, welche vor allem menschengemachten, artifiziellen Modi Dutilleux nutzt oder erfindet und wie er sie mit seiner Version eines auf Zellenverbänden basierenden progressiven Wachstums zu Melodien und Harmonien weiterentwickelt. Auch wurde angedeutet, inwiefern Dutilleuxs osmotische Ästhetik die Farb-Ton-Konzepte der französischen Moderne bis ins 21. Jahrhundert hinein am Leben erhielt. Damit erlangte die Tonalitätssorte jener Musik, von der er ausgegangen war, veränderte Äußerungsformen. Dutilleux erfindet außerdem ein musikalisches Schreiben, welches werkintern das Gedächtnis, die Erinnerung anspricht. Indem er im musikalischen Verlauf Töne so zur Geltung bringt, dass sie die Empfindung von Tonalität auslösen, treibt er verdeckt die Erinnerung an eine vorangegangene Materialentfaltung hervor. Solche Verfahren gehören zu dem Bemühen des Komponisten um eine musikalische Adaption von Marcel Prousts Idee ungewollten Eingedenkens, der *mémoire involontaire*.

Mit dem Monumentalwerk des für die Moderne wohl wichtigsten französischen Literaten der Jahre um 1900, der *Suche nach der verlorenen Zeit* (*À la recherche du temps perdu*), wird Erinnern zu einem zentralen Konzept des literarischen Schaffens und zur Methode der Vermittlung von Inhalten. Prousts Roman macht erfahrbar, was das ungewollte Eingedenken für die Zeitempfindung heißt. Die klangliche Realisierung von Musik basiert auf dem Verstreichen der Zeit, und die rezeptive Aktivität von Hörern gründet auf dem unumkehrbaren Zeitverlauf. In diesen lässt Dutilleux Haltepunkte ein. Wie er Prousts Konzept der *mémoire involontaire* musikalisch adaptiert, hat vor allem Caroline Potter ausführlich dargelegt, und Benedikt Leßmann machte verständlich, wie das Konzept auf konkrete musikalische Details bezogen werden kann.¹⁸ Unter anderem mit unregelmäßigen Wiederholungen gleicher und wenig gestalthafter musikalischer Zellverbände ruft Dutilleux die oft nur vage Erinnerung des Hörers an etwas wach, das im Werk selbst schon vorkam. Sicherlich hängt die Intensität, mit der Prousts Konzept auf Dutilleux gewirkt hat, damit zusammen, dass er schon als Jugendlicher fast alle Werke des Dichters las, indes wird Dutilleuxs musikalische Adaption von Prousts Verfahren in jenen Werken umso deutlicher, die in späteren Jahren entstanden, denn das musikalische Konzept des ungewollten Eingedenkens wirkt in den Stücken aus dieser Zeit bis in die musikalische Struktur und in die Anteile von Tonalität hinein, es zeigt sich in Dutilleuxs Vorliebe für nicht motivgesteuerte Schreibweisen

18 Caroline Potter, *Henri Dutilleux. His Life and Works*, Aldershot u. a. 2001 (Reprint der Ausgabe 1997), insbesondere S. 59–95, sowie Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern“, S. 23, 3. Spalte.

genauso wie in winzigen Transformationen, man könnte sagen, in der kaum merklichen Veränderung der musikalischen „Gene“ eines Werks. Dadurch entsteht ein verwünschtes und traumhaft-reales Gespinnst aus Tonhöhenbeziehungen. Dieses speist sich direkt aus der Intervallstruktur der modalen Skalen und der ständigen Veränderung von Segmenten, die nicht gebaut, sondern gewachsen scheinen.

Ein weiteres Moment, das bei der musikalischen Hervorrufung ungewollten Eingedenkens mitwirkt, ist Dutilleuxs Vorliebe für Zentraltöne und zentrale Akkorde. Im deutschen Schrifttum zu Dutilleux wurde ein solcher zentraler Akkord auch als Achsenakkord, ein Zentralton auch als Ankerton bezeichnet;¹⁹ Dutilleux selbst spricht von „accord pivot“ und „note pivot“. Für Dutilleux sind Zentraltöne und zentrale Akkorde nicht einfach das Gleiche wie stetig wiederholte Töne oder Akkorde. Mit ihrem sporadischen Auftauchen erfüllen sie vielmehr die Funktion eines sachten, aber beharrlichen Wachrufens der Erinnerung, wobei das gleichbleibende Register eine wichtige Rolle spielt: „On peut aussi ne rien vouloir cacher et c'est le cas, par exemple, si vous usez des ‚accords pivots‘. Imaginez un accord qui revient de façon lancinante, longtemps après le moment où il a été perçu pour la première fois dans le même registre. Cet accord a, dès lors, une fonction, une potentialité particulières.“²⁰ Die zu unabwägbaren Zeitpunkten auftauchenden Zentraltöne und zentralen Akkorde verleihen dem Stück tonale Gravitationspunkte. Wiederholt auftretende Tonhöhen können zeitweise tonikale Bedeutung erlangen. Das Phänomen bestärkt die Empfindung eines Grundtons, und diese Empfindung trägt zur Orientierung innerhalb der komplexen musikalischen Struktur bei. Gleichzeitig ist der als harmonisches Zentrum empfundene Ton aber von den modalen Skalen unabhängig. In Dutilleuxs Augen hilft die Etablierung – wenn auch nur vorübergehend gültiger – harmonischer Zentren bei der Gewährung von Zeiterfahrungen in aufs Ganze gesehen atonaler Musik. Musikalisch-technisch betrachtet sind solche tonalen Gravitationspunkte ein wesentliches Mittel von Dutilleuxs Adaption des literarischen Konzeptes ungewollten Eingedenkens.

Auf Zeitkonzepten basierende strukturierende Schreibweisen

A: Hervorhebung und Verteilung von Zentraltönen

Dem mysteriös-diffusen Klang von *Timbres, espace, mouvement* ou „*La nuit étoilée*“ geben Zentraltöne eine Art Feinschliff. Wo ein Zentralton auftaucht, klären sich in seinem Umfeld die Beziehungen der Tonhöhenklassen, und versteckte Tonalitäten treten zutage. Caroline Potter wies darauf hin, dass ein zentraler Akkord oder ein Zentralton einen „point of reference for the listener within an essentially atonal context“ liefern können und dass sie „a constant of Dutilleux's mature style“ seien.²¹ So wird durch das Auftauchen von Zentraltönen und zentralen Akkorden den Hauptelementen eines Abschnitts ein Haltepunkt gegeben. Ein solches Verfahren macht einen entscheidenden Unterschied zwischen Dutilleuxs Konzept von Tonhöhenbeziehungen und reihentechnischen Ansätzen aus, wo prinzipiell kein Ton stärker gewichtet wird als ein anderer. Er habe „nie wirklich akzeptieren können, dass in

19 Vgl. Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern“, S. 24, 3. Spalte, sowie Bruhn, *Henri Dutilleux*, S. 16f.

20 Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons*, S. 101, in der Übersetzung ins Englische: „At the other times you may want to be entirely obvious, for example when you use ‚pivot chords‘. Imagine a chord that returns in a striking fashion a long time after it was heard for the first time in the same register. From that moment this chord has a special function and potential.“ Glayman und Dutilleux, *Henri Dutilleux. Music – Mystery and Memory*, S. 51.

21 Caroline Potter, „Dutilleux at 90“, in: *The Musical Times* 147/1894 (2006), S. 51–58, hier S. 53.

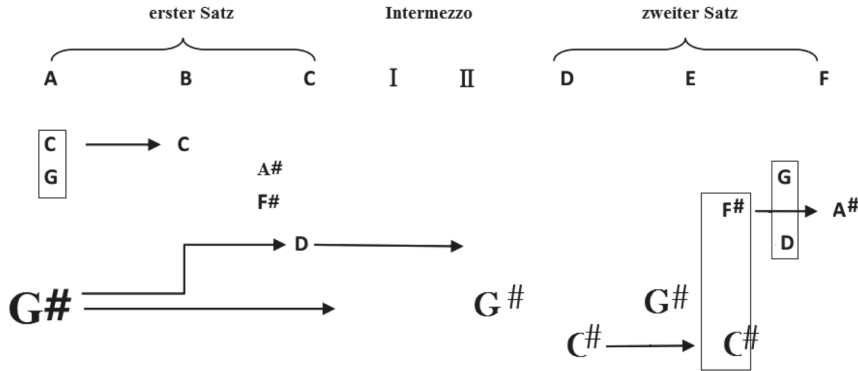
diesem System jegliche Hierarchie im Verhältnis der Halbtöne zueinander abgeschafft wird. [...] In meiner eigenen Musik finden sich zahlreiche Hinweise auf diese Idee von Hierarchie“.²² Zwischen gleichzeitig oder nacheinander klingenden Zentraltönen liegen bei Dutilleux häufig Quartan oder Quinten, so dass Eigenschaften traditioneller Tonalität zum Zuge kommen. Notenbeispiel 5 zeigt eine Passage aus *Timbres*: Die kurze Melodie in der Oberstimme macht *fis*“ anfangs durch Tonwiederholungen, durch längeres Halten des Tons mittels einer Überbindung und am Ende der Passage durch eine kurze doppelte Oktavierung (T. 37, *fis*) zu einem Zentraltön. Gleichzeitig gibt ein weiterer Zentraltön, das *cis* bzw. *Cis* in den Unterstimmen, dem Ton *fis* eine klangliche Resonanz.

Notenbeispiel 5: Auszug aus *Timbres*, 2. Abschnitt, T. 34–37, zeigt die Quartan zwischen zwei Zentraltönen

In *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“* weist die Verteilung von Zentraltönen einige Besonderheiten auf, so sind die Zentraltöne im ersten und zweiten Satz der Komposition überraschend unterschiedlich eingesetzt: Das *gis* durchwächst als einer der wichtigsten Zentraltöne des Stückes den kompletten ersten Satz. Daneben sind auch *g* und *cis* als Zentraltöne in ihn eingestreut. Im zweiten Satz bzw. in der letzten Fassung nach der Einfügung des Intermezzos, dem zweiten Hauptteil des Stückes, wird *cis* zum neuen Zentraltön mit quasi tonikaler Bedeutung, und mit dem nur noch gelegentlich und zögerlich erscheinenden *gis* etabliert sich eine Quintrelation. Die Wiederkehr von *gis* und *cis* erzeugt nun das Moment des unwillkürlichen Erinnerns an eine schon vorher dagewesene subkutane Tonalität.

²² Dutilleux in Mari Pierrette, *Henri Dutilleux*, Paris 1988, S. 100. Hier zitiert nach der Übersetzung in: Bruhn, *Henri Dutilleux*, S. 16. Zu einer kompositorischen Zwölfttonpersiflage Dutilleuxs siehe S. 90f.

Aus der schematischen Darstellung in Abbildung 1 geht hervor, dass viele Zentraltöne in dem Stück im Verhältnis von Quinten bzw. Quarten stehen. Die Beziehung zwischen dem Zentralton *gis* und gleichzeitig erklingenden sowie nachfolgenden Zentraltönen bestimmt die gesamte klangliche Anlage. Zunächst einmal bilden *gis*, *c* und *g* – zieht man sie in enger Lage zu einem ungeordneten Set zusammen – die Folge von kleiner Sekunde und großer Terz (*g-gis/as-c*), also die Krebsumkehrung der ersten drei Töne des Themas der Komposition (*gis-e-dis*). Die im zweiten Satz auftauchenden Töne *gis*, *fis* und *ais* wiederum lassen sich zu einer Reihe großer Sekunden anordnen, was auf die Ganztonleiter anspielt, jenes andere wesentliche Tonmaterial des Stückes.



erste drei Töne des Themas



Abbildung 1: Schematische Darstellung der Zentraltöne und ihrer Beziehungen in *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“*. Ein gerader Pfeil bedeutet die Weiterführung der Zentraltöne, der doppelt geknickte Pfeil nach *d* zeigt den Umschlag eines Zentraltons in einen anderen an.

B: Die Funktionen konzentrisch erreichter Oktaven

Typisch für Dutilleuxs mittleres und spätes Werk sind Stellen, an denen alle Stimmen, beispielsweise die sämtlicher Streicher, aus einem komplexen Akkord heraus eine einzige Tonqualität fokussieren. Solche Tonqualitäten werden meist in mehreren Oktavlagen realisiert. Das Verfahren ist dafür geeignet, Zentraltöne überhaupt als solche wirken zu lassen. Vor allem nach Abschnitten, die eine hohe Dichte an Tonmaterial mit komplexen Stimmverläufen aufweisen, strebt die Musik ohne Ablenkungen solchen Oktavsituationen zu. Auf diese Weise wird das Material gewissermaßen bereinigt und eine klangliche Konzentration erzielt.

Auch in *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“* wird die Empfindung von Zentraltönen durch die meist sehr plötzliche Konzentration auf Oktaven unterstützt. Die Zentraltöne *gis* und *cis* sind diejenigen, die besonders oft mittels der Konzentration auf eine in vielen Oktavlagen auftretende Tonqualität erreicht werden (siehe Abbildung 2). *gis* wird insgesamt sechsmal und *cis* viermal so erreicht, und deren Wiederkehr dient auch hier dazu, das Konzept der unwillkürlichen Erinnerung musikalisch zu adaptieren. Im Schlusssatz des

Stückes findet innerhalb von nur neun Takten zunächst eine Konzentration auf *gis* statt – korrespondierend mit dem Beginn des Stückes –, dann hebt sich der Zentralton jedoch plötzlich einen Ganzton aufwärts nach *ais*, womit der Satz auch endet, so dass der Schlussklang überrascht, da das frühere subkutane tonale Gravitationsfeld unerwartet überstiegen wird. Solche Elevationseffekte kann man mit Dutilleuxs Mystizismus in Verbindung bringen.

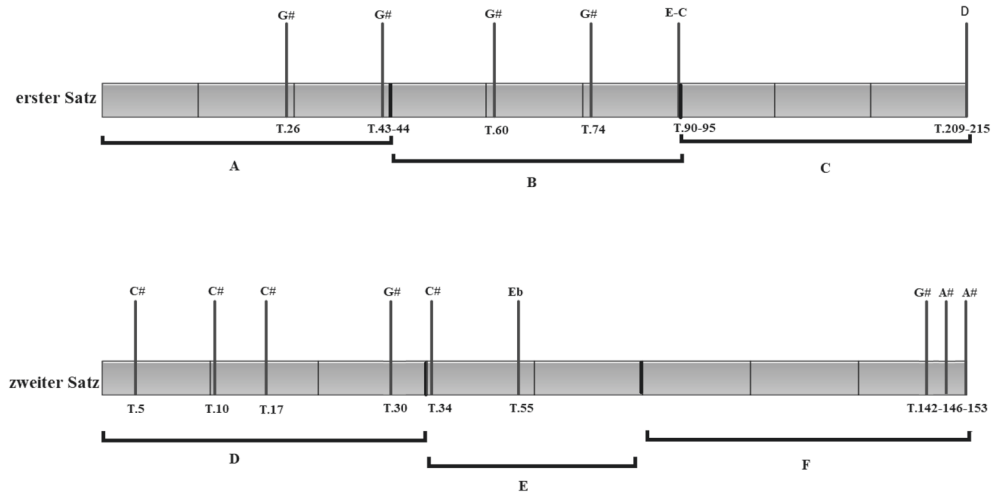


Abbildung 2: Schematische Darstellung des Auftauchens von Oktavkonzentrationen in *Timbres, espace, mouvement ou „La nuit étoilée“*

C: Zur Aufgabe der zentralen Akkorde im Hinblick auf die Erfahrung von Zeit

Seit den 1990er Jahren treten zentrale Akkorde in Dutilleux Werken gehäuft auf, und auch sie stützen die musikalische Adaption der *mémoire involontaire*. Die zentralen Akkorde bestehen meist aus komplexen Klängen mit über sechs verschiedenen Tönen und zusätzlich oft einzelnen oktavierten Tönen. Da die Klänge nicht mit gleichen Timbres und in unterschiedlichen Lagen realisiert werden, unterscheiden sich die Klangergebnisse auch bei gleichem Tonvorrat erheblich. In den jeweiligen Sätzen von *The Shadows of Time* kommen die in Notenbeispiel 6 gelisteten zentralen Akkorde vor. Um das Erinnern beim Hörer zu ermöglichen, werden nur wenige Töne der zentralen Akkorde ausgetauscht, manche (*cis* und *fis*) kommen sogar in jedem Akkord vor und werden, wie hier das *cis*, zudem meist oktaviert, so dass sich der Klangeindruck festigt und intensiviert.

Notenbeispiel 6: Die vier zentralen Akkorde von *The Shadows of Time*

Akkordtyp	Position/Takt	Funktion
zentraler Akkord 1	Takt 6, 9 12–15, 18–20, 29, 46–47.	Der Akkord schafft oft die Grundlage für Melodien der Holzbläser oder anderer Gruppen. Umfang: <i>cis' – cis''</i> .
zentraler Akkord 2	Takt 10, 12, 15, 18, 20, 29, 46–47.	Oft in Holzbläsern, Umfang: <i>cis'' – eis'''</i> . Teilweise im Austausch oder in Verbindung mit dem zentralen Akkord 1. Besonders wenn sie direkt aufeinanderfolgen, zeigt dieser eine charakteristische klangliche Leere.
zentraler Akkord 3	Takt 49–53, 232–237, 240–241, 244.	Tritt gewöhnlich in den Streichern auf, realisiert eine Verbindung zwischen den verschiedenen Abschnitten.
zentraler Akkord 4	Takt 61–65, 68–71, 74–76, 97.	Kernmaterial in Notenbeispiel 4, gebildet aus Skala A-1, erhält die 1+3/ 2+2-Struktur in den Ober- und Unterstimmen.

Tabelle 2: Übersicht zum Vorkommen der zentralen Akkorde in *The Shadows of Time*

Caroline Potter sieht in den zentralen Akkorden leicht identifizierbare Brennpunkte; diese wirkten „almost as a magnetic source of attraction to which the music is constantly drawn“.²³ Warum braucht Dutilleux in seinem Schaffen aber überhaupt solche Brennpunkte? Wahrscheinlich, weil er für die Organisation der Tonhöhen vor allem Skalen und Konstellationen weniger Intervalle verwendet. Seine Musik entwickelt sich nicht oder nur selten anhand deutlich wiedererkennbarer melodischer Gestalten. Die zahllosen Melodien in Dutilleuxs Musik sind aus modalen Skalen und aus Kombinationen weniger Intervalle gewonnen. Im Unterschied zu auskomponierten motivisch-thematischen Entwicklungen erfährt die intervallische Lineatur der Melodien aber permanente minimale Veränderungen, neue musikalische Ausfaltungen basieren auf der unentwegten Mutation eines anfänglichen Musters. So kann es leicht geschehen, dass der Hörer die Erinnerung an bereits vorgestellte Intervallkonstellationen verliert und sich nur schwer im musikalischen Verlauf zu orientieren vermag. Den durch die Absenz motivisch-thematischer Entwicklungen eintretenden Eindruck von Nebulösem macht Dutilleux aber wett, indem er mittels der Zentraltöne und der zentralen Akkorde Brennpunkte aufleuchten lässt. Der Komponist hatte einmal von „Bodenlichtern auf den Flughäfen“ gesprochen.²⁴

Widerspiegelungen von „*beaucoup plus modal que tonal*“

Prousts Formulierung sagt, dass es neben dem bewussten Zurückdenken an etwas Vergangenes auch das vielleicht ungewünschte, jedenfalls nicht beherrschbare, unwillkürliche Sich-Erinnern an etwas oder das ungewollte Eingedenken dessen gibt, was zu einem früheren Zeitpunkt geschah oder – in der Musik – erklang. Bei der kaum vorhandenen melodischen Gestalthaftigkeit rechnet die Verwendung von modalen Skalen als Kernmaterial mit der unbewussten Hörerfahrung, während bei den verschleiert tonalen Zentraltönen und zentralen Akkorden eher an die Bewusstseinschwelle dringt, ob es sich um bereits

23 Caroline Potter, „French Musical Style and the Post-War Generation“, in: *French Music since Berlioz*, hrsg. von Richard Langham Smith und Caroline Potter, Aldershot u. a. 2006, S. 331–354, hier S. 333.

24 Dutilleux in: Thomas Meyer, „Die Freude am Klang... Thomas Meyer traf Henri Dutilleux zu einem Gespräch in Paris“, in: *NZfM* 166/3 (2005), S. 52–55, hier S. 53. Hier zitiert nach Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern“, S. 24, 3. Spalte.

Erklungenes handelt. Dutilleuxs Spiel mit unwillkürlicher, aber nicht selten auch mit bewusster Erfahrung des Vergehens von Zeit kommt nicht nur in seiner kompositorischen Technik zum Vorschein, sondern tritt oft auch im Titel des jeweiligen Stücks zutage: Der erste Satz von *The Shadows of Time* heißt *Time*, der dritte Satz *Memory of Shadows*, und *Le temps l'horloge* für Sopran und Orchester handelt ebenfalls von Zeit, der unnachgiebigen Zeit des Uhrwerks.

Die Rede vom „Lauf der Zeit“ hat für gewöhnlich eine pessimistisch-sentimentale Färbung, und auch das Verhältnis zur ab- oder davonlaufenden Zeit unterscheidet Dutilleuxs Haltung als Komponist von der jener französischen Komponisten, die ihm zu Beginn seines Schaffens als Ausgangspunkt gedient hatten, beispielsweise von Debussy. Verglichen mit diesem, der eher vermied, persönliche Gefühle in seine Kompositionen einzubringen, gibt es solche emotionalen Spuren bei Dutilleux durchaus. Nur hüllt Dutilleux Gefühle in verschleierte Klangereignisse. Ebenso stehen die Titel abseits von objektiver Beschreibung, und die für Dutilleux charakteristische mysteriöse Klangentfaltung unterscheidet sich ebenso von dem, was Debussy anstrebte. Bei Olivier Messiaen trifft man zwar auf derartiges, doch gibt es bei ihm einen Umgang mit Modi, mit speziellen Akkorden oder vorbereitetem rhythmischen Material, der technisch dem ähneln mag, was Dutilleux tut, aber viel strenger ist und die Flexibilität vermeidet, die dessen Stücke charakterisiert. Vergleicht man drittens schließlich Dutilleuxs späteres Werk mit seinem eigenen früheren, soweit es bekannt werden konnte und nicht von ihm selbst zerstört wurde, so zeigt sich, dass Dutilleux von einer frühen Faszination für großflächig disponierte Musik zu einer Verschmelzung von persönlichem Mystizismus und perfekt-schöner Emotionalität gelangte.

Der 1916 geborene Dutilleux war acht Jahre jünger als Messiaen. Es gibt Forscher, die die beiden Komponisten verschiedenen Generationen zuordnen, ich aber bin der Meinung, dass sie derselben Generation französischer Komponisten angehören. Ihre Zugehörigkeit zu dieser gemeinsamen Generation wird musikalisch-technisch an der Bedeutung ersichtlich, die Modi für beide haben. Des Weiteren ist eine Gemeinsamkeit mit Messiaen, dass Dutilleuxs Augenmerk auf dem Erfinden und dem Ausarbeiten von Intervallstrukturen liegt. Messiaens Nutzung von Modi ist strikt, die Modi sind bei ihm unilinear und oktavidentisch aus gleichen Elementen geschichtet. Dutilleux hingegen vertraut auf die Basis der je gefundenen Skalensegmente, um sie dann melodisch zu verflüssigen. Dutilleux hat einmal gesagt: „Chez Messiaen, par exemple, il y a toujours une justification. Ainsi il utilise les modes avec une telle logique qu'on ne trouvera jamais chez lui une ‚fausse note‘.“²⁵ Verglichen mit dem, was er über Messiaens rigorose Kompositionsweise sagt, ist Dutilleuxs Umgang mit modalen Skalen das Ergebnis einer Kombination von dem, was er progressives Wachstum nennt, und den Erfordernissen eines pluralistischen musikalischen Materials, das vor deutlichen Anleihen an die Tradition nicht zurückscheut – nicht lehrbuchgetreu, sondern sich an die momentane klangliche Situation anschmiegend, einem natürlichen Vorgang gleich, zumeist im Aggregatzustand des Flüssigen. Dutilleux gelingt es, in die stete Transformation modaler Skalen eine persönliche Haltung einfließen zu lassen. In seinem äußerst flexiblen Umgang mit modalen Skalen liegt die vielleicht wichtigste Eigentümlichkeit seines Schaffens.

Von der Beziehung zwischen Modalität und Tonalität her gesehen dienen modale Skalen Dutilleux hauptsächlich für die Tonhöhenorganisation. Doch bleiben tonale

25 Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons*, S. 76. In der englischen Ausgabe: „With Messiaen, for example, there is always justification. He used his modes so logically that you will never find a ‚wrong note‘.“
 Grayman und Dutilleux, *Dutilleux. Music – Mystery and Memory*, S. 37f.

Elemente bei ihm nicht in einer traditionellen Anwendung stecken. Dutilleux trennt die Phänomene Modus und Tonart voneinander. Er lässt Zentraltöne und zentrale Akkorde in einer wohlherwogenen formalen Anlage zutage treten, um den halt gebenden Wert tonaler Elemente für den musikalischen Ablauf wirksam werden zu lassen. Das geschieht aber unter einem diesmal gewollten Einfluss, dem des literarischen *Fin de Siècle*. Diesem gegenüber blieb der „Verteidigungsreflex“ aus, den Dutilleux verspürte, wenn man ihn – mit der Assoziation von „Maß, Eleganz, Esprit“ – als typisch französischen Künstler bezeichnete.²⁶ In der Traditionslinie des französischen Musikschaffens des 20. Jahrhunderts hat Dutilleux das Potential modaler Skalen weiter ausgelotet und dabei eine Methode gefunden, durch hervortretende klangliche Einzelereignisse in Kombination mit artifiziellen Skalen und nur wenige Töne umfassenden Intervallverbänden die Erfahrungen am musikalischen Material zu erweitern. Seine Musik nimmt damit einen weniger klaren Verlauf, zumal thematisch-motivische Entwicklung in ihr keine wesentliche Rolle spielt. Stattdessen vertraut er darauf, dass sein musikalisches Denken von der Charakteristik der Intervalle und Skalen getragen werde. Die verschleiern den Klangeffekte von Dutilleuxs Musik profitieren davon, dass die modalen Skalen nur phasenweise mit sich identisch bleiben. Wenn Zentraltöne und zentrale Akkorde einen tonalen Horizont aufspannen, eröffnen sie dem formalen Wachstum der Stücke einen abgesteckten und damit spezifischen, aber noch immer sehr weiten Raum. Damit führt Dutilleux Methoden der modalen Tonhöhenorganisation über ihre Heimstatt hinaus. Das hatte es zuvor nicht gegeben.

(Aus dem Chinesischen übersetzt von L. Odila Schröder.)

Abstract

Focusing on three of Dutilleux's mid to late orchestral works – *Timbres, espace, mouvement* ou «*La Nuit étoilée*» (1978), *The Shadows of Time* (1997) and *Sur le même accord* (2002) – this article gives insight into Henri Dutilleux's scale-defined pitch organization techniques and the role of colour in the works of the French composer. The paper questions the ambiguous relationship between tonality and modality, and asserts the previously only peripherally attested importance of modes for Dutilleux's works. An analysis of pitch organization demonstrates how Dutilleux's aesthetic and literature-inspired concepts of “progressive growing” function musically by foregrounding pivot chords or notes, and how their return reflects the idea of involuntary memory (“*mémoire involuntaire*”) derived from Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*.

26 Leßmann, „Unterbewusstes Erinnern“, S. 23, 1. Spalte.

Peter Sühling (Bornheim / Berlin)

Die Macht der Refrains im Codex Montpellier Verborgene französisch-deutsche Interpretationslinien zwischen Jacobsthal und Rokseth. Mit einem Brief von Heinrich Bessler aus dem Jahr 1934

Der gegenwärtig ins Stocken geratene Forschungsgang

Dieser Beitrag enthält kaum neue, eigene Forschungsergebnisse, sondern dokumentiert lediglich „alte Neuigkeiten“, 120 bis 80 Jahre alte Forschungsergebnisse, die bisher nicht in den Stand der Forschung integriert wurden. Obwohl die singuläre Bedeutung des Codex Montpellier H 196 für die Entstehung der frühen Mehrstimmigkeit und der Motette unbestritten ist, steht ein Vergleich verschiedener Interpretationsweisen und eine Klärung des variantenreichen Charakters der in diesem Codex vereinigten Notationsformen noch aus. Vor allem die eigentlich brisanten Fragen der Herkunft der übernommenen Melodien und danach, welche der kombinierten Stimmen und damit welche rhythmische Gestalt in den jeweiligen Stücken des Codex, von Faszikel zu Faszikel wechselnd, als dominant oder die anderen Stimmen beeinflussend anzusehen ist, wird seit längerem in Deutschland nicht mehr diskutiert.¹ Ebenso nicht die Frage, was harmonisch passiert, wenn ein weltliches Stück aus dem Milieu der Spielleute (das bereits, wie ziemlich lange vermutet wurde, in einer dem späteren Dur ähnlichen Tonalität gestanden haben soll) auf einen Tenor traf, der in einem der kirchentonartigen Modi gestanden haben müsste. Diese Abstinenz könnte daran liegen, dass bestimmte Verbindungsglieder innerhalb der Forschungsgeschichte, insbesondere Fäden zwischen den Forschergenerationen links und rechts des Rheins verloren gegangen sind. Eine hier darzustellende verborgene Interpretationslinie zwischen den erst posthum (2010) veröffentlichten Untersuchungen des Straßburger Musikprofessors Gustav Jacobsthal (1845–1912)² und den Hypothesen, die Yvonne Rokseth (1890–1948, auch sie ab 1937 eine Straßburger Musikprofessorin) aus ihrer integralen Übertragung des Codex

1 Zumindest zum achten Faszikel ist kürzlich ein englischsprachiger Sammelband erschienen, durch den diese Abstinenz international beendet wurde und zur Diskussion der Kernfragen unter neuen Aspekten fortgeschritten wird: Catherine A. Bradley / Karen Desmond, Hrsg., *The Montpellier Codex. The Final Fascicle. Contents, Contexts, Chronologies*, Woodbridge 2018. Ausgelöst und weitergetragen wurde die aktuelle Diskussion durch zwei akademische Studien aus England: Mark Everist, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge 2004 und Matthew P. Thomson, *Interaction between polyphonic motets and monophonic songs in the thirteenth century*, Oxford 2016.

2 Gustav Jacobsthal, „Denkwürdigkeiten in der frühen Stimmenkombination. Rhythmische und andere Probleme der frühen Motette. Jacobsthals kommentierte Übertragungen von Stücken aus dem Codex Montpellier H 196 und verwandte Materialien“, in: ders., *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien (Codex Montpellier · Palestrina · Monteverdi · Emanuel Bach · Haydn · Mozart)*, hrsg. von Peter Sühling, Hildesheim 2010, S. 11–234.

in moderne Notenschrift entwickelt hatte,³ konnte – bis auf kleinere Hinweise von Wolf Frobenius⁴ und mir⁵ – bisher nicht beachtet werden.

Man könnte heutzutage qualifizierte vergleichende Studien der Übertragungen und Schlussfolgerungen vornehmen: angefangen bei den zuerst veröffentlichten 50 Beispielen aus dem Codex Montpellier durch Edmond de Coussemaker,⁶ über die Kritik daran von Seiten des Guido-Adler-Mitarbeiters Oswald Koller⁷ und des Jacobsthal-Hörers Friedrich Ludwig,⁸ über die Nachlass-Edition Jacobsthals mit dessen Notizen aus den Jahren 1878–1903 (siehe Anm. 1), die späteren Veröffentlichungen Ludwigs⁹ und seine dazugehörigen, bisher nur andeutungsweise und nicht gerade ermunternd beschriebenen Göttinger Nachlassnotizen,¹⁰ bis hin zu den Editionen und Übertragungen Rokseths und letztlich Hans Tischlers¹¹ (der noch der mir gegenüber spät brieflich geäußerten Illusion anhing, über Ludwigs Praktiken mit den Forschungsarbeiten Jacobsthals positiv verbunden zu sein). Damit hat sich die sekundäre Quellenlage zwar verbessert, aber eine ausbleibende Rezeption dieser Dokumente von Seiten der musikalischen Mediävistik hat dazu geführt, dass die verbesserten Forschungsbedingungen bisher ungenutzt blieben.

Jacobsthals provisorische Resultate und Hypothesen harren einer fachspezifischen Aufarbeitung, die ich als Nicht-Mediävist nicht leisten kann. Die Hypothesen Rokseths im vierten Band ihrer Serie *Polyphonies [sic!] du XIII^e siècle* waren zwar 1939 in Druck gegangen, konnten aber bis auf wenige Vorab-Exemplare erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1948 erscheinen und sind nicht nur von deutscher Seite weitgehend unbeachtet geblieben (weil, wie zu zeigen sein wird, sie nicht ins Konzept der mit diesen Fragen hauptsächlich beschäftigten Ludwig-Schule passten¹²), sondern konnten auch in Frankreich keine Neubewertung und weitere Beschäftigung mit diesen Fragen auslösen.

-
- 3 Yvonne Rokseth, *Polyphonies de XIII^e siècle. Le Manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Bd. 4: *Études et Commentaires*, Paris 1939/48. Dieser Band ist nur in vier deutschen Bibliotheken eingelagert, ich benutzte das Exemplar aus der UB Frankfurt/Main.
 - 4 Wolf Frobenius, „Zum genetischen Verhältnis zwischen den Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), S. 1–39, hier S. 9f. und 12.
 - 5 Siehe die Einleitung des Herausgebers zur Edition in Anm. 1 sowie Peter Sühling, *Gustav Jacobsthal – Ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Eine ideen- und kulturgeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen*, Hildesheim 2012, S. 306, 335, 535 und 648f.
 - 6 Edmond de Coussemaker, *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1865.
 - 7 Oswald Koller, „Der Liederkodex von Montpellier. Eine kritische Studie“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, hrsg. von Friedrich Chrysander, Philipp Spitta und Guido Adler (= VfM 4), Leipzig 1888, S. 1–82.
 - 8 Friedrich Ludwig, „Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier“, in: *Sammelbände der IMG* 5 (1903/04), S. 177–224.
 - 9 Hierzu gehören insbesondere sein *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. 1: *Catalogue raisonné der Quellen*, Abtlg. 1: *Handschriften in Quadrat-Notation*, Halle 1910 und Abtlg. 2: *Handschriften in Mensural-Notation*, gedruckt 1911, erschienen Langen 1961 sowie sein Beitrag zum 1. Band des Adler'schen *Handbuchs der Musikgeschichte*: „Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts“, Berlin 1924/ 2¹⁹³⁰, S. 127–250.
 - 10 Siehe die wenig einladenden Hinweise in Sühling, *Gustav Jacobsthal – ein Musikologe*, S. 534f.
 - 11 Hans Tischler, „Why a New Edition of the Montpellier Cod.?“, in: *Acta musicologica* 46 (1974), S. 58–75 und Hans Tischler, (Hrsg.) *The Montpellier Codex: RRMMAER 2–8*, Madison / Wisconsin 1978.
 - 12 Von deutscher Seite war es lediglich Klaus Hoffmann, der aufgrund eigener Untersuchungen Rokseths Thesen und Überlegungen stützte, siehe Klaus Hoffmann, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert*, Neuhausen 1972, S. 122.

Inzwischen ist der von 1950 bis 2008 in mehreren Schüben von ihren Töchtern der Bibliothèque nationale de France (BnF) geschenkte Nachlass Rokseths in der Musikabteilung (deren aufbaufreudige Bibliothekarin Rokseth einst war) grob nach Kisten inventarisiert und auch ein mit Signatur versehener Hinweis auf einen Brief gegeben worden, den Heinrich Bessler 1934 (also nach Ausrufung des „Dritten Reiches“ und Besslers mindestens opportunistischer, wenn nicht überzeugter Anpassung an nationalsozialistische Wissenschaftsnormen) von Heidelberg aus an Rokseth in Paris richtete.¹³ Somit ist es nun möglich, einen bisher nur angenommenen Kontakt zwischen Heinrich Bessler als Vertreter der deutschen Ludwig-Schule und Rokseth etwas aufzuhellen.

Heinrich Bessler behauptete noch 1941 gegenüber dem Reichserziehungsminister, er wüsste von Yvonne Rokseth nur, dass sie „zuletzt [das war 1930!] Doktorandin in Straßburg“ gewesen sei und im Jahr 1939 von Paris aus zum Internationalen Kongress für Musikwissenschaft in New York angemeldet gewesen sei.¹⁴ Sie war in Wirklichkeit seit 1937 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Straßburg an der Seite von Théodore Gérault. Als Bessler ihr im November 1934 nach Paris schrieb, war sie gerade offiziell mit der Sichtung und Pflege der Autographen-Sammlung des Pariser Conservatoire beschäftigt und demnächst dabei, in der Bibliothèque nationale de France (BnF) eine Musikabteilung aufzubauen. Es ist aber zugleich auch jene Phase in ihrem Leben, in der sie, zunächst bis 1935 – dem Erscheinen der ersten drei Bände ihrer *Polyphonies* – mit Edition und Übertragung des Codex Montpellier, dann in einer weiteren vierjährigen Periode bis kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs mit deren Kommentierung beschäftigt war, ab 1937 von ihrem Straßburger außerordentlichen Lehrstuhl aus.

Was sich Bessler von Rokseth versprach, ist nicht ganz eindeutig. Er reagiert auf einen Brief von ihr, den sie zwei Tage vorher an ihn gerichtet hatte, während seine Sendung der Druckfahnen der zweiten Abteilung des ersten Bandes von Ludwigs Repertorium der frühen Motetten bereits an sie unterwegs war. Bessler befand sich mit Rokseth offensichtlich in einem fachlichen Austausch über die Motetten des 8. Faszikels des Codex Montpellier, speziell über die Fragen der Identifizierung und der Provenienz der Tenores. Da Bessler mit gleicher Post ein ihm von Rokseth zugesandtes Verzeichnis kommentiert und ergänzt zurückschickte, ging es ihm darum, alles was Ludwig ihm nach Drucklegung des Repertoriums zusätzlich persönlich mitgeteilt hatte und alles, was er selbst zwischenzeitlich bezüglich der Tenores erforscht hatte, Rokseth gegenüber offenzulegen, wohl in der Hoffnung, dass sie, da sie ihm aus der Schulung bei Gérault – einem ehemaligen Doktoranden Ludwigs – zu kommen schien, Sympathien für die Positionen der Ludwig-Schule hegen könnte und ihre

13 In der Musikabteilung der Bibliothèque nationale de France (BnF) hat der Brief die Signatur: LA-BESSELER H-1. Der Brief gehört nach dankenswerter Auskunft von Monsieur François-Pierre Goy, der den Nachlass Rokseths inventarisiert hat, nicht zum eigentlichen Rokseth-Nachlass, sondern wurde aus dem Bestand autographischer Musiker-Briefe des Pariser Conservatoriums, an dem Rokseth zu diesem Zeitpunkt noch angestellt war, in die gemeinsam mit den Beständen der BnF verwalteten Musik-Deponate überführt.

14 Siehe Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, München 2005, S. 412. Obwohl Bessler in diesem offiziellen Schreiben bei allen anderen aufgezählten eingeladenen Beiträgern zum Kongress beflissen vermerkt, wer von ihnen Jude sei, erwähnt Bessler bei Rokseth nicht, dass sie etwas war, was im Nazi-Jargon „jüdisch versippt“ genannt wurde. Ob Bessler 1941 davon wusste, dass Rokseth aus Straßburg geflohen war und zum Lehrkörper der Untergrunduniversität im dann ab 1942 von deutschen Truppen besetzten Clermont-Ferrand in der Region Auvergne-Rhône-Alpes gehörte, lässt sich ohne weiteres nicht feststellen.

Edition und Kommentierung des Codex Montpellier in deren Sinne, nach deren Axiomen veranstalten würde, um deren Einfluss auch in Frankreich zu befestigen. Es ging in diesem brieflichen Austausch sachlich zunächst nur um die Herkunftsbestimmungen der Tenores im achten Faszikel des Cod. Mo.

Das maschinenschriftliche Schreiben Besslers hatte folgenden Wortlaut:¹⁵

Heidelberg, den 26. November 1934

Sehr verehrte gnädige Frau,

Ihre liebenswürdigen Zeilen vom 24. 11. haben sich mit meiner Sendung gekreuzt, die hoffentlich gut in Ihre Hände gelangt ist. Anbei Ihre Aufstellung der Motetten in Mo 8 zurück: ich habe die Nummern Prof. Ludwigs beigefügt und ebenso das, was ich über die Tenores weiß. Zu Mo 304–314 auf Ihrem Verzeichnis und einem von mir beigefügten Blatt 1; zu Mo 8, 315 ff. auf Blatt 2. Diese Notizen stammen aus der Zeit meiner Arbeiten über die Motette des 13. und 14. Jahrhunderts. Ich habe damals von Prof. Ludwig alle Ergänzungen erhalten, um die ich ihn bat, und glaube nicht, daß über die unbekanntenen Tenores (Mo 304, 310 usw.) aus dem Nachlaß Ludwigs noch weitere Aufschlüsse zu erhalten sind. Die wichtigsten Ergänzungen, die inzwischen hinzugekommen sind, stammen aus dem Codex Las Huelgas und einigen englischen Quellen, die Mn Anglès in seinem I. Band der Las-Huelgas-Ausgabe bereits erwähnt. Ohne Zweifel kennen Sie diese Publikation längst.

Ich hoffe, Ihnen damit alles mitgeteilt zu haben, was ich speziell zu Mo 8 beisteuern könnte. Daß Prof. Handschin mit guten Gründen für einen englischen oder von England beeinflussten Ursprung der Stücke Nr. 339–341 eintritt, ist Ihnen gewiß bekannt. Leider finde ich im Augenblick nicht die Schrift, in der davon die Rede ist.¹⁶

Vielen Dank für Ihre frdl. Zusage, mir ein Rezensionsexemplar der Montpellier-Ausgabe zur Verfügung zu stellen! Selbstverständlich übernehme ich gern eine Anzeige für die ZfM. – Indem ich Ihrer Arbeit guten Fortgang wünsche, verbleibe ich

mit den besten Empfehlungen

Ihr sehr ergebener

H. Bessler

Auffällig ist der positive Hinweis auf eine Veröffentlichung Jacques Handschins, wodurch Bessler dokumentiert, dass er nach Ludwigs Tod bereit war, Provenienzfragen wieder in Fluss zu bringen und auch unkonventionelle Vorschläge, soweit sie ihm gut begründet schienen, zuzulassen. Die von Bessler angebotene Rezension der Montpellier-Editionen Rokseths in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* konnte später nicht mehr erscheinen, da dieses bis 1933 von Alfred Einstein redigierte Organ der Deutschen Musikgesellschaft 1935 eingestellt werden musste und der Verband selbst 1938 aufgelöst wurde. Die ausschließliche Konzentration auf Fragen der Tenores ist charakteristisch für die Ludwig-Schule und sie zieht sich bis zu Rudolf Stephans Göttinger Dissertation von 1949 hin, in der er versuchte, weitere, in puncto der Tenores unbehandelte Fragen Ludwigs aus dessen Repertorium zu klären.¹⁷

15 Er wurde mir freundlicherweise am 6.8.2018 von Mons. François-Pierre Goy, Bibliothekar der Musikabteilung der BnF, als Transkript zur Verfügung gestellt.

16 Höchstwahrscheinlich meinte Bessler folgenden Aufsatz: Jacques Handschin, „A Monument of English Mediaeval Polyphony: the manuscript Wolfenbüttel 677“, in: *The Musical Times* 73 (1932), S. 510–513, und 74 (1933), S. 697–704.

17 Siehe Rudolf Stephan, *Die Tenores der Motetten ältesten Stils*, Diss. Universität Göttingen 1949, Typskript in der SUB Göttingen. Wegen des noch andauernden Lehrverbots für Bessler musste Stephan nach Göttingen zu Prof. Rudolf Gerber (einem ehemaligen Propagandisten der nationalsozialistischen Musikauffassung) ausweichen, um mit dieser Arbeit, die ganz Heidelberger Geist repräsentiert, promovieren zu können.

Rokseths punktuelle Kritik an der deutschen Ludwig-Schule zeigte sich dann nicht nur 1939 an ihren Einwänden im vierten Band ihrer *Polyphonies*, wo sie Schlussfolgerungen von Ludwig mehrmals als „nicht befriedigend“, „zweifelhaft“ oder „schwer nachvollziehbar“ bezeichnet hat,¹⁸ sondern auch an ihrer Kritik der Doktorarbeit von Heinrich Husmann (1935) und insbesondere seiner Edition der drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa von 1940¹⁹, die sie erst 1947 veröffentlichen konnte. Dass Rokseth trotz einiger inhaltlicher Übereinstimmungen, vor allem die Rolle der Refrains betreffend, Einsicht in den Berliner Nachlass von Jacobsthal, dessen Ansichten denen Ludwigs widersprachen,²⁰ hätte nehmen können, ist auszuschließen.²¹ Es handelt sich bei der apokryphen Korrespondenz zwischen

- 18 Generell war Rokseths Hochachtung vor Ludwig zunächst enorm hoch, wie aus einer kurzen Passage aus einem von Mons. Goy in der Pariser BnF im Nachlass Rokseths kürzlich aufgefundenen und mir am 9.10.2018 auszugsweise als Transkript übermittelten Entwurf zu ihrer dann in dieser Form nicht gehaltenen Antrittsvorlesung an der philosophischen Fakultät der Straßburger Universität („Leçon d’ouverture (non faite) à la Faculté des lettres“) aus dem Jahr 1937 hervorgeht: „Als Jacobsthal von seiner prekären Gesundheit gezwungen wurde, 1905 in den Ruhestand zu treten, hatte er als seinen Nachfolger einen seiner Schüler, schon reich an unglaublich weitem Wissen, schon im Besitz eines immensen Materials an musikalischen Kopien, an Photographien von Manuskripten, Dokumenten aller Art, die ihm die gesamte Produktion des Mittelalters im Bereich der polyphonen Musik vor Augen führten. Es ist, wie ich glaube, nicht übertrieben zu sagen, dass Friedrich Ludwig, der bis 1914 in Straßburg blieb und maßgeblich dazu beigetragen hat, das wissenschaftliche Studium der Musikgeschichte an dieser Universität zu organisieren, einer der größten Meister ist, vielleicht der größte Meister, der in diesem ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts lebte“ (aus dem Teil des Fonds Yvonne Rokseth in der BnF mit der Signatur VM FONDS 15 ROK-3 (3), S. 8f. Übersetzung dieser wie auch der noch folgenden Abschnitte aus diesem Schriftstück von P. S.). Dass Rokseth dann 1939 so viel Selbstbewusstsein aufbrachte, den „Meister“ zu kritisieren, deutet auf das Gewicht der durch ihre eigenen Forschungen hervorgerufenen Einwände hin. In einem irrt Rokseth wie alle andern auch: Ludwig konnte im administrativen Sinn nicht Jacobsthal's Nachfolger werden, da dessen Ordinariat nach seiner Früh-Emeritierung aufgelöst wurde (es war ihm vom deutschen Kaiser ad personam verliehen worden). Ludwig musste wieder als Privatdozent anfangen und wurde erst 1911 zu einem außerordentlichen Professor ernannt. Er blieb bis 1919 in Straßburg, musste von den französischen Militärbehörden ausgewiesen werden. Während des Krieges war er allerdings kaum an der Universität tätig, er wurde als Soldat eingezogen und hat seinen Aufenthalt in den von deutschen Truppen besetzten Städten Belgiens verlängert und dazu benutzt, in den Bibliotheken (soweit sie nicht vorher von den deutschen Truppen zerstört worden waren) zu forschen; über seine Versäumnisse in der Lehre zu Straßburg während dieser Zeit gab es Beschwerden. Dass Ludwig auch in einem ideellen Sinn nicht als Jacobsthal's Nachfolger gelten kann, musste zu diesem Zeitpunkt noch außerhalb von Rokseths Erkenntnismöglichkeiten liegen.
- 19 Siehe Heinrich Husmann, *Die dreistimmigen organa der Notre-Dame-Schule mit besonderer Berücksichtigung der Handschriften Wolfenbüttel und Montpellier*, Diss. Berlin 1932, Teilabdruck Leipzig 1935 und ders., *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig 1940 sowie Yvonne Rokseth, „La Polyphonie parisienne du treizième siècle. Étude critique à propos d’une publication récente“ (d. i. H. Husmann, Die 3- und 4stimmigen Notre-Dame-Organa, Leipzig 1940), in: *Les Cahiers techniques de l’art* 1/2 (1947), S. 33–47.
- 20 Siehe Peter Sühling, „Gustav Jacobsthal als Kritiker der Modaltheorie avant la lettre. Ergebnisse archivalischer Studien“, in: *Acta musicologica* 75 (2003), S. 137–172.
- 21 Generell war aufgrund der Publikationen, die Rokseth von ihm kannte, ihre Hochachtung vor Jacobsthal sehr groß. In dem Entwurf ihrer Antrittsvorlesung heißt es: „Sie hatten das Privileg, Gustav Jacobsthal zu hören, der seit 25 Jahren tot ist und sich längere Zeit im Ruhestand befand, aber noch leben könnte. Dieser Meister, Privatdozent in Straßburg seit 1872, ist einer von denen, die am meisten dazu beigetragen haben, die mittelalterliche Musikologie auf seriösen Fundamenten zu begründen; zu einer Zeit, als die ersten Dokumente gerade veröffentlicht wurden dank Edm. de Coussemaker, wo

Jacobsthal und Rokseth demnach um ein unterschwelliges Sich-Durchsetzen ähnlicher bis gleicher Schlussfolgerungen aufgrund von Übereinstimmungen in der Methodik, die als Unvoreingenommenheit gegenüber dem Forschungsgegenstand und als Widerstand gegen voreilige Systembildung zu qualifizieren ist.

Von Coussemaker bis zur Ludwig-Schule

Zuerst setzte eine französische Beschäftigung mit dem Codex Montpellier dadurch ein, dass der franco-flämische Jurist Edmond de Coussemaker 1865 im Rahmen seiner Darstellung der musikalischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts 50 Beispiele aus dem Codex präsentierte,²² in der originalen Notation reproduzierte und mit eigenen Transkriptionen zu verdeutlichen trachtete. Dieser erste dokumentarische Versuch eines Autodidakten enthielt in Beschreibung, Interpretation und Übertragung eine Reihe von Fehlern, die bei einem Dilettanten kaum zu vermeiden sind. Die weitere Entwicklung auf französischer und deutsch-romanistischer Seite habe ich in der Einführung des Herausgebers zu Jacobsthals Montpellier-Studien wie folgt beschrieben: „Zunächst wurde von romanistischer Seite zur Deutung des Codex beigetragen. Gaston Raynaud markierte in seinem *Recueil* die von ihm erkannten Refrains durch Kursivdruck, und Karl Bartsch verwies hinsichtlich der poetisch-musikalischen Struktur auf Jacobsthals noch unveröffentlichte Forschungen.²³ Von Eduard Schwan wurde eine Ansicht der musikalisch-poetischen Formen auf der 38. Versammlung deutscher Philologen vorgestellt.²⁴ Henri Lavoix hatte zuvor, im Anhang zu Raynauds *Recueil*, den enzyklopädischen, mehrere Stufen der Entwicklung, verschiedene Idiome und Stile der Musik des 13. Jahrhunderts repräsentierenden Charakter der Handschrift Montpellier hervorgehoben.²⁵

aber der Leitfaden, der es erlaubt hätte, durch diese Masse mehr oder weniger gut datierter Materialien zu führen, noch fehlte. Sein Buch „Die Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts“ ist für das Jahr seiner Veröffentlichung 1871 ein Wunderkind. [...] In der Zeit zwischen diesen beiden Publikationen [Mensuralnotenschrift und Liedtexte von Montpellier] wurde Jacobsthal hier zum außerordentlichen Professor ernannt (1875). Er wurde ordentlicher Professor erst 1897, acht Jahre vor seinem vorzeitigen Ruhestand, zum gleichen Zeitpunkt veröffentlichte er ein im eigentlichen Sinn mehr musikalisches Werk als das vorherige, „Die Chromatische Alteration im liturgischen Gesang der Abendländischen Kirche“, eine Arbeit, deren unerschütterbare Schlussfolgerungen noch lange nicht bis in ihre letzten Konsequenzen ausgeschöpft sind“ (Nachlass Rokseth, BnF, VM FONDS 15 ROK-3 (3), S. 5–7).

22 Edmond de Coussemaker, *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1865.

23 Karl Bartsch, Rezension von G. Raynaud, „Recueil de Motets Français des XII^e et XIII^e siècles“, Paris 1882–84, in: *ZromPhil* 8 (1884), S. 456–464: „Die rhythmische Seite ist sehr schwierig und von der musikalischen nicht zu trennen, namentlich wird die Gliederung der Verse oft zweifelhaft erscheinen: die Frage, wo Endreim, wo innerer Reim anzunehmen, ist nur selten mit Sicherheit zu beantworten. Hoffentlich wird die eingehende, seit Jahren vorbereitete Arbeit von Jacobsthal über alle diese Punkte Licht verbreiten“ (S. 456f.). Das Licht, das Jacobsthals Studien über diese Punkte verbreiten können, musste und konnte aus seinen Notizen rekonstruiert werden.

24 Eduard Schwan, „Die Geschichte des mehrstimmigen Gesanges und seiner Formen in der französischen Poesie des 12. und 13. Jahrhunderts“, in: *Verhandlungen der 38. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Gießen 1885*, Leipzig 1886, S. 121–128.

25 Henri Lavoix, „La musique au siècle de St. Louis“, in: *Gaston Raynauds Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, Bd. 2, Paris 1883, S. 185–479 [!]. Jacobsthal hatte im Jahr 1879, während er in der Straßburger Universitätsbibliothek – nach geglückten Verhandlungen zwischen der preußischen und der französischen Regierung über den Codex-Transfer – an der integralen Abschrift des Ori-

Oswald Koller, als Musikhistoriker Autodidakt, versuchte, noch bevor er dann Mitarbeiter von Guido Adler in Wien wurde, eine genauere Auswertung des Codex anhand der von ihm als fehlerhaft erkannten Publikation Coussemakers vorzunehmen.²⁶ Auch auf romanischer Seite wurde früh damit begonnen, negative kunstrichterliche Werturteile über die Absichten und die Kunst der kirchlichen Sänger des Mittelalters zu fällen – eine im 20. Jahrhundert auf deutscher Seite sich noch steigende akademische Unsitte. So erging sich François-Joseph Fétis im fünften Band seiner Musikgeschichte in folgender Tirade, deren Qualifikationen später von Friedrich Ludwig wieder aufgegriffen und zugespitzt wurden:

„Das Resultat über die Studien der Musik der Mensuralisten und Déchantreurs des 12. und 13. (und ich setze kühn²⁷ hinzu auch des 14.) Jahrhunderts führt zu der Annahme, dass die guten Leute die Musikkunst ganz falsch behandelt haben. Falsch in der Notation, falsch in Bezug auf Mensur und

ginals des Codex aus Montpellier saß, aufgrund von Pariser Zeitungsannoncen den Verdacht, dass während der vorherigen Zwischenlagerung des Codex in der Pariser Nationalbibliothek zwei französische Forscher (Raynaud und Lavoix) sich des Codex bemächtigt hätten, um ihn für Publikationen zu nutzen. Aus diesem Grund entschloss sich Jacobsthal – entgegen seiner sonstigen Neigung zur Langsamkeit – umgehend, mithilfe seiner deutschen romanistischen Kollegen in Straßburg wenigstens die lateinisch-altfranzösisch-provenzalischen Texte aller Stücke des Codex zu publizieren, um einer evtl. Veröffentlichung durch französische Autoren vorzuzukommen. Es gab auch eine Phase in den 1880er Jahren, in der Jacobsthal versuchte, mit Gaston Raynaud, auch nach dessen Publikation seines in Jacobsthals Augen „schlecht edierten“ Recueil, zusammenzuarbeiten, gab dies aber wegen philologischer Unverträglichkeiten wieder auf. Darauf deuten kleinere Konvolute in seinem Nachlass hin. Unter dem bibliothekarisch nachgetragenen Titel „Gegenseitige Bemerkungen zwischen Gaston Raynaud und Jacobsthal“, liegen unter dem näheren Stichwort Jacobsthals: „Montpellier. Zu erledigende Dinge“, unterschrieben mit 11.3.1885, mehrere mehrseitige Aufzeichnungen über Bemerkungen und Gegenbemerkungen beider Autoren vor (siehe G. Jacobsthal, Nachlassteil, CI12, Teil I und die nähere Beschreibung in Sühning, *Gustav Jacobsthal – ein Musikologe*, S. 531).

- 26 Koller, „Der Liederkodex von Montpellier“. In den späten 1880er Jahren gab es einen Kontakt zwischen Koller in Kremsier und Jacobsthal in Straßburg. Der Berliner Lehrer und Freund Jacobsthals, Heinrich Bellermann, hatte nicht nur Jacobsthals Abschrift und Kollation der noch unveröffentlichten Oxforder Fassung *der Ars cantus mensurabilis* des Franco von Köln mit den 62 Notenbeispielen für seine eigene Übersetzung und Kommentierung der gesamten Schrift (über das bereits publizierte 11. Buch hinaus) benutzt (Bellermanns unpublizierte Handschrift dazu befindet sich in seinem Nachlass, eine Transkription beim Verf.), sondern auch Koller Einsicht in diese Abschrift gewährt und Jacobsthal damit beauftragt, jenem diese Abschrift zur Verfügung zu stellen. Im Nachlass Jacobsthals befindet sich ein Dankesbrief Kollers von November 1889 für diese Übermittlung (Nachlass Jacobsthal, C I³), deren Resultate sich dann in Kollers Aufsatz über die „Rekonstruktion der Notenbeispiele zum 11. Kapitel von Franco's *Ars cantus mensurabilis* in *VfM* VI (1890), S. 242–67 niederschlugen. Koller spricht in diesem Artikel allerdings nur von „Bellermanns Abschrift“. In diesem Zusammenhang erstaunlich ist die Tatsache, dass Friedrich Chrysander bereits im 2. Band seiner „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft“ (1867) eine Mitteilung und Erklärung von „Franco's Schriften schon im nächsten Bande von H. Bellermann lateinisch und deutsch nach den besten vorhandenen Quellen“ ankündigt, in denen besonders die von Coussemaker in der Herausgabe des 1. Bandes seiner „Scriptores de musica medii aevi“ unberücksichtigt gelassene Oxforder Handschrift gebührend eingearbeitet sein würde. Erschienen ist sie dann weder dort (es gab keinen 3. Band der Jahrbücher mehr) noch anderswo.
- 27 Hier hatte Fétis eine Fußnote platziert: „Dabei stütze ich mich auf die Publikationen von Ed. Coussemaker, *L'Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, Paris 1852, Fortsetzung der Gerbert'schen *Scriptores, L'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris 1865 und auf eigene Studien über Musiksammlungen des 14. Jahrhunderts bis Wilh. du Fay im 15. Jahrhundert, der den wichtigsten Anstoß für die reiche Literatur der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegeben hat“.

Rhythmus, falsch in der Verbindung der gleichzeitigen Töne und in der Aufeinanderfolge der Tongruppen, sowie in der Bewegungen der Stimmen, die sich fortwährend kreuzen und hindern: falsch endlich, ja geradezu absurd, in Charakter und der Form der Tonsätze, welche in Zusammensetzungen verschiedener Gesänge bestehen, die durch Unterbrechungen der Phrasen und fortwährende Alterationen der Notenwerte einen monströsen Zusammenklang von Dissonanzen ergeben, und die Textworte ohne Rücksicht auf ihre Zusammengehörigkeit, ja selbst in verschiedenen Sprachen untereinander mischen. Die bloße Möglichkeit einer solchen Musik ist eine so außerordentliche Erscheinung und widerspricht den Naturgesetzen des menschlichen Organismus so sehr, dass man die Existenz derselben mit Recht bezweifeln könnte, wenn man nicht die monumentalen Beweise dafür vor Augen hätte. [...] Man kann schwer begreifen, dass in dieser langen Zeit sich kein Mensch zur Frage an die Musiker aufgeschwungen hat, der ihnen gesagt hätte: ‚Was ist [ihr??] da macht, ist lächerlich. Wenn ihr kein Talent habt und nichts erfinden könnt, so solltet ihr wenigstens musikalische Ohren besitzen. Es handelt sich nicht um wunderbare Kunststücke, verunstaltet wenigstens das Volkslied nicht, und wenn ihr tripla und quadrupla verfertigt, so bedient euch der einfachen Harmonien.‘ Es ist nicht unmöglich, dass eine solche Äußerung damals [zu Recht! P.S.] als Beweis von Unverstand und Gefühllosigkeit gebrandmarkt worden wäre.“²⁸

Friedrich Ludwig unternahm 1904, nachdem er Straßburg längst verlassen hatte und Jacobstahl krankheitsbedingt schon nicht mehr lehrte, von Potsdam aus den Versuch, die Faszikel des Codex Montpellier chronologisch zu ordnen und nach Umfang und Charakter der Stimmen in den Motetten zu beschreiben.²⁹ Dieser Beitrag scheint teilweise noch auf Hinweisen Jacobsthals zu fußen, folgte aber auch schon der von Wilhelm Meyer formulierten Arbeitshypothese, die Motette sei aus lateinisch textierten Notre-Dame-Klauseln entstanden.³⁰ Hinzu kommen hier geäußerte Werturteile Ludwigs über bestimmte Zitier- und Kombinationstechniken in der frühen Motette, die sich eindeutig an Wertmaßstäben aus dem 19. Jahrhundert orientieren: Das Verwenden von Melodieabschnitten oder Refrains nennt er „eine Hineinzwängung ursprünglich einander fremder Glieder“. Oder: „Aus derartigen Zusammenflickungen von Werken so verschiedener Kunstperioden [wie der des liturgischen Chorals und der des Chansons] ist eben kein organisches Kunstwerk zu schaffen.“³¹ Noch in den beiden Abteilungen des ersten Bandes seines *Repertoriums* von 1910/11 nennt er die „Verbindung mehrerer vorher unabhängig voneinander existierender Melodien“ oder Melodieabschnitte ein „an sich unkünstlerisches Verfahren“³². Diese Kritik Ludwigs am mittelalterlichen Kombinationsverfahren beim Schaffen musikalischer Werke wie den ersten Motetten, an ihrer Aneinanderreihung oder Übereinander-Schichtung heterogener, kontrastierender oder korrespondierender Elemente, Versatzstücke oder Fertigteile zu einer *Coincidentia oppositorum* verkennt diese später auch mit deutlichem Bezug zum Mittelalter von Erik Satie verwendete „Baukastenmethode“. Jacobsthal erinnerten diese Kombinationen eher an Mozarts Opernensembles als reifster Ausprägung dieser Technik, in denen auch verschiedene Texte und unterschiedliche z. T. kontrastierende Charaktermelodien übereinandergeschichtet sind.

28 François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, Bd. 5, Paris 1876, S. 281. Hier zitiert nach einer Übersetzung von F. X. Haberl in seinem Artikel, „Die römische ‚schola cantorum‘ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“, in: *VfM* 3 (1887), S. 214f.

29 Friedrich Ludwig, „Die 50 Beispiele Coussemaker’s aus der Handschrift Montpellier. Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter II“, in: *SIMG* 5 (1903/04), S. 177–224.

30 Wilhelm Meyer, „Der Ursprung des Motett’s“, in: *Nachrichten der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse* 2 (1898), S. 113–145.

31 Friedrich Ludwig, „Die 50 Beispiele Coussemaker’s“, S. 215f.

32 Ludwig, *Repertorium organorum*, Bd. 1, Abtlg. 1, S. 217f. und Abtlg. 2, S. 373f.

Man sieht, dass Ludwig schon zu Beginn seiner akademischen Karriere als Musikhistoriker vor eiligen und schneidenden Werturteilen nicht zurückschreckte, statt erst einmal zu verstehen, was die kirchlichen Sänger gemeint haben könnten und wie das von ihnen Notierte geklungen haben mag. Seine Herkunftsthesen wie seine rhythmischen Schemata können keine Ausweise eines der Sache angemessenen Verständnisses sein. 1906 bekräftigte Ludwig seine Sicht, indem er ausdrücklich die französischen Motetten als Nachahmungen der lateinischen bezeichnete.³³ Ludwigs Beiträge in den *Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft (SIMG)* stellten Vorstudien zu seiner intensiven Beschäftigung mit dem Codex Montpellier dar, auf die er später in der 2. Abteilung des ersten Bandes seines *Repertoriums* sowie in seiner Abhandlung über die Quellen der Motetten ältesten Stils³⁴ und in seinem Beitrag zu Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*³⁵ zurückkam. Schon bei Ludwig ging das Bewusstsein für den hypothetischen Charakter von Meyers These verloren. Schon im Exkurs II der ersten Abteilung des *Repertoriums* von 1910 hatte Ludwig behauptet, auch für das frühe Motetten-Repertoire in fast all seinen Gattungen, Abschnitten und Stimmen sei das modale Schema wirksam gewesen.³⁶ Diese Auffassung bekräftigte er in der zweiten Abteilung, in der er von „modal gebauten Tenores“ spricht sowie postuliert, dass auch für die nur in Mensuralnotation überlieferten Stücke „die Quadratnotation ausreich[t], da auch in ihnen durchgehend noch modaler Rhythmus herrscht, der die Voraussetzung zu einer im wesentlichen eindeutigen Aufzeichnung von Werken in Quadrat-Notation bildet“³⁷.

Die zweite Abteilung des ersten Bandes seines *Repertoriums*, die von den mensural notierten Handschriften handelt und in ihren wesentlichen Teilen einen Catalogue raisonné des „alten Korpus“ (Faszikel 1–6) und des Hauptteils des Faszikels 7 des Codex Montpellier darstellt, war im Jahr 1911 zwar bis zu den Druckfahnen fertiggestellt, wurde von Ludwig aber, wie der Ludwig-Schüler Friedrich Gennrich angab, aus Rücksicht auf Jacobsthals noch unpublizierte Studien zum Codex Montpellier nicht veröffentlicht.³⁸ Abgesehen von ihrer späteren Veröffentlichung im Jahre 1961 durch Gennrich, allerdings ohne den Nachlass Jacobsthals nochmals konsultiert zu haben, haben diese Druckfahnen noch eine besondere Rolle in dem versuchten deutsch-französischen Austausch gespielt, der sich Anfang der 1930er Jahre entwickelte und durch die politische Machtübernahme durch die Nationalsozialisten in Deutschland erschwert und durch den Annexionskrieg Hitlers gegen Frankreich endgültig unterbrochen wurde. Die Druckfahnen zur zweiten Abteilung wurden Rokseth im Jahr 1934 von Bessler zur Verfügung gestellt. Unter den „ouvrages de référence“ ihrer *Polyphonies* vermerkt Rokseth auch Ludwigs 2. Abteilung, und zwar als „en épreuves“ (in Erprobung befindlich). Dass sie deren Druckfahnen besessen hat und auch mit ihnen gearbeitet hat, geht auch aus ihren „Remarques particulières“ und „Leçons corrigées“ hervor, in

33 Friedrich Ludwig, „Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung. Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter IV“, in: *SIMG* 7 (1905/1906), S. 514–528.

34 Friedrich Ludwig, „Die Quellen der Motetten ältesten Stils“, in: *AMw* 5 (1923), S. 185–222 und 273–315.

35 Ludwig, „Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts“, S. 127–250.

36 Ludwig, *Repertorium*, Bd. 1, Abtlg. 1, S. 42–57.

37 Ludwig, *Repertorium*, Bd. 1, Abtlg. 2, S. 347.

38 Friedrich Gennrich, unpag. Vorwort zu Ludwig, *Repertorium*, Bd. 1, Abtlg. 2.

denen sie sich mit ihren kritischen Bemerkungen auch auf die Seitenzahlen (S. 345–456) der zweiten Abteilung bezieht.³⁹

Auf deutscher Seite hatte zunächst noch Heinrich Husmann, ein Göttinger Schüler Ludwigs, der nach dessen Tod 1930 nach Berlin ging und dort über die dreistimmigen Organa der Notre-Dame-Handschriften promoviert wurde (Gutachten von Arnold Schering und Johannes Wolf, 1932) einen Beitrag geleistet. Der Autor habe, nach seiner Selbstaussage im gedruckten Teil seiner Dissertation,⁴⁰ dadurch, dass er hier erstmals die „mensurale Überlieferung der Handschrift Montpellier“ berücksichtigt, insbesondere die textierten Noten „einwandfrei erörtern“ können.

Die verborgene Linie Jacobsthal – Rokseth

Jacobsthal hat sich nach seiner anfänglichen integralen Veröffentlichung der Motetten-Texte des Codex Montpellier⁴¹ während eines durch akademische Pflichten ständig unterbrochenen Zeitraums von gut 25 Jahren, ohne den geringsten Mut zu einer auch nur provisorischen, Arbeitshypothesen publik machenden Veröffentlichung zu haben, systematisch mit der Durcharbeitung des Codex Montpellier und verwandter musikpraktischer Quellen sowie der Traktate der Theoretiker befasst und die Rätsel einer zu singenden Realisation dieser Dokumente zu ergründen versucht und dazu wichtige Konvolute von Übertragungen und Kommentierungen hinterlassen, die im Jahr 2010 in einer repräsentativen Auswahl ediert wurden. Jacobsthals rigorose, seine unmittelbare Umwelt irritierende und zermürende Zurückhaltung beim Publizieren⁴² dürfte einer der Antriebe gewesen sein dafür, dass sein Hörer und eigene Wege gehender Schüler Friedrich Ludwig sich angestachelt sah, frühzeitig kühne Thesen aufzustellen, um dem scheinbaren Stillstand zu entkommen, der bei Jacobsthal aber nicht nur der Ablenkung durch den akademischen Betrieb geschuldet war, sondern auch methodische Konsequenz, Vorsicht und Strenge war, um so langsam wie irgend möglich zu einem annähernd adäquaten Verständnis der komplexen Quellenlage zu kommen.

Was die Frage nach der Herkunft der Motetten-Melodien betrifft, die später auch Yvonne Rokseth in ihrem Montpellier-Kommentar thematisieren wird, insbesondere die Frage nach der Rolle der den Chansons entnommenen Refrains, so hat Jacobsthal ein umfangreiches Konvolut von Notizen („Refrain-Blätter“) hinterlassen, in denen er das Vorkommen, die Herkunft und eine die Komposition regulierende Funktion solcher Refrains in verschiedenen Stücken des Codex Montpellier untersuchte und an mehreren Beispielen demonstrierte, wie viel melodischer und rhythmischer Geist von einstimmigen Chansonmelodien nicht nur auf Oberstimmen der Motetten, auf jene über den meist gregorianischen Melodien entlehnten Tenores, übergesprungen war, sondern sogar auf den Tenor selbst. Hier seien zwei solcher markanten Notizen wiedergegeben, die belegen, wie akribisch Jacobsthal gearbeitet hat und wie vorsichtig dabei seine Andeutungen von Schlussfolgerungen sind:

39 Siehe z. B. Rokseth, *Polyphonies*, Bd. 4, S. 293.

40 Heinrich Husmann, *Die 3stimmigen Organa der Notre-Dame-Schule mit besonderer Berücksichtigung der Handschriften Wolfenbüttel und Montpellier*, Diss. Berlin 1932, Teilabdruck Leipzig 1935, Vorwort.

41 Gustav Jacobsthal, „Die Texte der Liederhandschrift von Montpellier H. 196“. Diplomatischer Abdruck, in: *ZromPhil* 3 (1879), S. 526–556 u. 4 (1880), S. 35–64 und 287–317.

42 Philipp Spittas Bruder Friedrich, an der Universität Straßburg Theologie lehrend, lästerte nach Berlin hinüber: „Auf den könnt ihr lange warten: das Unglück seines Lebens ist, daß er mit nichts fertig wird“, zitiert nach Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel 1994, S. 128.

„Wirkung des Refrains auf die ganze Composition:

Mtp. № 175,1 (fol. 224v)

„a joliete ma dame“ verwendet in der Mitte den Refrain „ala plus sauerousete del mont ai mon cuer done.“ Er findet sich in N 136r = R 176v und Renart noviel (in II, S. 6, S. 12) in Melodie recht abweichend. Der Rhythmus jener in Mtp. und daran sehr anklingend in Renart ist sehr eigentümlich – In Mtp., besonders, wie es scheint, in Zwei-Thaktigkeit. Diese ist nun ganz durchgeführt in dem ganzen Stück 175,1. Auch klingt der Schluss des Refrains schon vorher an. Es scheint so, dass er auf die Gestaltung des ganzen Stücks 175,1 eingewirkt hat. Ich habe das Stück übertragen. Zur Zweitaktigkeit siehe auch das übertragene Stück № 168. Mtp. № 138,2 (kurz) ist ganz von Refrainmelodie gebildet. Ich habe es übertragen und ein Blatt darüber in der Übertragung.“⁴³

Oder:

„Nun herrscht in Mtpl. 106,1 der Rhythmus [Longa Brevis Brevis] etc. oder [Brevis Longa]. Nichtsdestoweniger ist der Rhythmus des Refrains [Longa Brevis | Longa Brevis] streng beibehalten. Man sieht daran: 1) dass der Refrain hier, wie wohl überhaupt, rhythmisch unangetastet bleibt, obwohl er leichte melodiose Modificationen erfährt. 2) dass der Refrain nicht für dieses Stück geschaffen, sondern anders woher entlehnt ist, was ja auch aus Mtpl. 23,2 hätte geschehen können, aber ebenso wahrscheinlich aus anderer (oraler? oder einstimmiger Quelle: Anhängsellied) entlehnt sein kann. Aus 23,2 selbst nicht, weil er hier inmitten anderer Refrains steht.“⁴⁴

50 Jahre später wird sich in Straßburg Yvonne Rokseth abermals mit diesen Fragen anhand des gleichen Materials befassen. In ihren einführenden Erläuterungen zu ihrer Arbeitsweise im Kommentarband ihrer *Polyphonies du XIII^e siècle* bezieht sich Rokseth oft auf die von ihr mitunter hochgeschätzten, aber auch in entscheidenden Punkten stark angezweifelten Ergebnisse deutscher Forscher. Jacobstahls frühe und unter hektischen Umständen entstandene Edition der Liedtexte des Codex Montpellier ist ihr als einziges Schriftstück Jacobstahls zu diesem Komplex bekannt, sie zählt sie aber nicht zu den „Ouvrages de référence“, was sie den Schriften von Heinrich Bessler, Friedrich Gennrich, Friedrich Ludwig, Jacques Handschin und Johannes Wolf vorbehält.⁴⁵ Auf Jacobstahls Edition geht sie zweimal in Fußnoten ein:

„Es scheint schwierig, die Analyse der verschiedenen Schrifttypen von Jacobsthal zu widerlegen, der mehr als ein Dutzend aufzählt, ohne die sechs Hände für die Tenores der ersten sechs Faszikel. Ihm zufolge würden sich diese Schriften wie folgt unterscheiden. Die erste würde sich in den Folien 1 recto bis 4 recto zeigen [...] [Z.f.Phil. III, 534].

Diese Zahl ist wahrscheinlich nicht definitiv. Eine Untersuchung der musikalischen Zeichen, vorausgesetzt, dass sie vollständig und sehr geduldig wäre, würde Hinweise auf die Klassifizierung von Jacobsthal geben. [...] Es ist unmöglich, solche Fragen zu entscheiden. Da darüber hinaus Folgerungen aus ihnen keine wertvollen Ergebnisse zu liefern scheinen, lasse ich sie hier beiseite.“⁴⁶

⁴³ Jacobstahl, Nachlass, CI⁴, IV, zitiert nach Jacobsthal, *Übergänge*, S. 98.

⁴⁴ Jacobstahl, Nachlass, CI⁴, IV, zitiert nach ebd., S. 101f.

⁴⁵ In Wirklichkeit war ihre Hochachtung auch für diese Arbeit Jacobstahls etwas größer als aus diesem Umstand hervorgeht. In dem Entwurf zu ihrer Straßburger Antrittsvorlesung heißt es zu dieser Veröffentlichung: „Dann kam dieses Wunder an Präzision, dieses gewissenhafte Modell der Sorgfalt, das seine Studie über die Texte des in Montpellier aufbewahrten Manuskriptes von Motetten darstellt, wo er die Analyse einer musikalischen Handschrift auf dieser unerschütterbaren und unentbehrlichen Basis gibt: einer aufmerksamen Lesung des Textes der gesungenen Stücke“ (Nachlass Rokseth, BnF, VM FONDS 15 ROK-3 (3), S. 7).

⁴⁶ Rokseth, *Polyphonies*, Bd. 4, S. 24 (Übersetzung von P. S.). Hier hätte Rokseth u. U. Jacobstahls nähere Beschreibung des Codex in seinem Nachlass helfen können. Unter der Signatur C III⁵, Teil IV befindet sich eine „Beschreibung des Codex H 196 de la faculté de médecine de Montpellier“ mit folgenden Rubriken: Format/ Material der Blüten/ Anzahl der Blätter/ Zählung u. Paginierung/ Eintheilung in

Und:

„Mo 175 La joliveté/Ma dame de pris (Motet à 3 voix)
Donic amiete au cuer gai

korrigierte Lesung:

Der Auftrag der Tinte, die das Manuskript in Folio 225 entstellt, muss neueren Datums sein, weder Jacobsthal, noch Raynaud, noch Ludwig signalisieren es, und sie konnten die Wörter jetzt nur schlecht sichtbar lesen.

Hinweis:

Der Refrain, platziert in den Versen 14–15 des Triplums, erscheint unter den Fragmenten der Rondeaux von Renart le novel (Gennrich, Rondeaux II, 178). Derjenige, der das Duplum, *Validuré*, abschließt, wurde bisher nicht angezeigt, aber seine Refrain-Natur steht außer Zweifel.⁴⁷

Bei der Behandlung des Umstands, dass die Melodiebildung in der entscheidenden Stimme der Tenores von den Klauseln oder Melismen liturgischer Gesänge in der Pariser Notre-Dame-Kathedrale oder in Saint Victor herrühren könnte (bei Ludwig ist es stets ein Müssen)⁴⁸ kommt Rokseth auch auf alternative Möglichkeiten zu sprechen, die sie an einzelnen Stücken des Codex Montpellier beobachtet hat und die auf eine Übernahme der Refrains weltlicher Chansons hinauslaufen würden. In einer längeren Fußnote zu einer ihrer Etüden schreibt sie:

„Die ‚Melismen von Saint Victor‘ (SV) präsentieren sich nicht genauso wie die ‚Notre-Dame-Klauseln‘ in der Handschrift F, die tatsächlich die Rolle einer musikalischen Quelle gespielt hat. Wäre es nicht eine seltsame Erscheinung, dass kein ‚Melisma‘ es vermieden hätte, seine Motette hervorzurufen, und dass alle seine Motetten profan wären? Dies ist nicht der Fall bei Klauseln, von denen viele als Motetten unbenutzt geblieben sind und sowohl lateinische als auch französische Stücke geliefert haben. Ist es nicht auch merkwürdig, dass alle oder fast alle Motetten, die angeblich nach den ‚Melismen‘ konstruiert worden sind, der Person bekannt waren, die am Rand neben jedes Stück das Incipit der korrespondierenden Motette setzte? – Die entgegengesetzte Hypothese hat Chancen wahrscheinlicher zu sein. Ein Kleriker, der das religiöse Repertoire erweitern wollte und bereits in den ersten Heften von SV eine bestimmte Anzahl von Kirchenstücken notiert hatte, hätte die Musik allein aus vierzig französischen Motetten extrahiert, die in fromme Stücke überführt werden konnten. Er war außerdem so umsichtig, alle diese Stücke nach der Ordnung des liturgischen Jahres zu klassifizieren, nach Festen, zu denen verschiedene Tenores gehören. Er selbst oder wahrscheinlich ein anderer Amateur vermerkt dann am Rande die Texte jener Motetten, aus denen die Sammlung besteht. Zugunsten dieser Hypothese scheint mir das Datum der Handschrift hinzuzukommen. Wie Wilh Meyer (Ges, Abh II, S. 332ff.) gezeigt hat, müssen zwei Conductus dieser Sammlung 1244 komponiert worden sein. Es gibt Gründe anzunehmen, dass die folgenden acht Conductus sich auf den Kreuzzug von 1248 beziehen. So wäre es um die Mitte des Jahrhunderts gewesen, dass diese musikalische Sammlung konstituiert und vermutlich auch notiert wurde. Aber zweifellos gehören die Motetten, die angeblich aus den ‚Melismen‘ stammen, stilistisch in die erste Hälfte des Jahrhunderts und finden sich in Manuskripten,

Lagen/ Die verschiedenen Schreiber des Textes/ Die Notenschriften/ Notenlinien: a) Weiten des Systems, b) Disposition/ Tinten/ Tenortexte/ Nachtrag/ Die Initialen/ Verbesserungen und Zusätze des Textes/ Einband (35 Seiten).

47 Rokseth, *Polyphonies*, Bd. 4, S. 279. Was Jacobsthal darüber hinaus in seinem Nachlass zu diesem wichtigen Stück des Codex Montpellier zu sagen hatte, ist weiter oben bereits zitiert worden und deckt sich in den Schlussfolgerungen bezüglich der Rolle der Refrains völlig mit Rokseths Beobachtungen.

48 Siehe seine Ausführungen in Ludwig, *Repertorium*, Bd. 1, 1. Abtlg., S. 23 und 144 sowie seine noch relativ späten, von Friedrich Gennrich und Georg Kuhlmann geteilten Äußerungen in: Ludwig, „Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters“, S. 239.

die das Repertoire jener Epoche aufbewahren. Um diese Tatsache mit der Vermutung Ludwigs in Einklang zu bringen, wäre es notwendig, unwahrscheinliche Annahmen zu konstruieren.

Wenn nach meiner Hypothese die ‚Melismen von SV‘ keine musikalischen Archetypen von Motetten sind, sondern im Gegenteil Muster, die nach dem Vorbild der profanen Motetten entwickelt wurden, um neue Motetten zu formieren, jene religiösen, so ist besser erklärlich, dass sie Refrains von Chansons enthalten. [...] Acht Melodien desselben Manuskripts, von denen sechs als Motetten im Cod. Mo. gefunden werden können, machen also Platz für musikalische Formeln, die bereits als Refrains bekannt sind. Diese Tatsache kann nicht vernünftig interpretiert werden, wenn man darauf aus ist, dass das Melisma ein musikalisches Vorbild ist, das den Worten vorausgeht. Wenn es im Gegenteil das Skelett ist, sein Text vorbehalten bleibt für kirchliche Verwendung und, melodisch etwas vereinfacht, von einer französischen Motette genommen ist, so ist es nichts Seltsames mehr.

Es ist richtig getroffen, dass einer der Melismen, Nr. 15, eine der Klauseln von F, Nr. 130 wiedergibt; diese musikalische Identität bedeutet aber nicht, dass zwischen Klausel und Melisma eine Identität hinsichtlich Funktion und Herkunft besteht; das eine kann einen Startpunkt oder einen Anfangszustand, das andere einen Endpunkt oder einen späteren Zustand des Stücks darstellen. Ich bestehe auf dem Gebrauch des ‚musikalischen Schemas‘ der Motetten, um die ‚Melismen des SV‘ zu definieren, weil deren Melodielinien nicht mehr als das Wesentliche der Zeichnung wiedergeben, die Stickereien, Neben-Noten und verschiedenen Verzierungen eliminierend, die in den meisten Versionen der Motetten figurieren, sowohl in den lateinischen wie auch den französischen.⁴⁹

Im fünften Kapitel über die Tenores kommt Rokseth zu dem Ergebnis, dass – betrachte man deren Rhythmus und Klassifikationen unter der liturgischen Ordnung und würde man Familien der Motetten nach ihren Tenor-Typen gruppieren – die „einfachen rhythmischen Modi“ von 1 bis 4 bei insgesamt 45 verschiedenen Typen zusammengesetzter Rhythmen vorkommen und dass (ausschließlich in den Faszikeln 7 und 8) „einige freie Rhythmen (vorkommen), die dem Modalsystem entkommen“ sind.

Ihre Zusammenfassung der Frage nach dem Verhältnis von poetischem und musikalischem Rhythmus am Ende ihres Kommentarbandes lautet unmissverständlich:

„Die ersten Komponisten, die das Französische zur Vorlage für polyphone Werke nahmen, also die Meister der Motette im 13. Jahrhundert, hatten ein ziemlich sicheres Gefühl der Ressourcen, die ihre Sprache der Musik bot, und der Bedingungen, die das begünstigten. Und wir können ihnen dankbar sein, einige der Gesetze der lyrischen Deklamation des Französischen ausgearbeitet zu haben. Unsere Vorfahren empfanden schnell, dass das an das lateinische Sprachidiom angepasste modale System für das Französische wertlos war, und es ist ohne Zweifel, dass die musikalische Entwicklung zwischen Pérotin und Jehannot de Lescurel von einer fortschreitenden Aufhebung des modalen und ternären Rhythmus beschleunigt wurde, zugunsten eines freien Rhythmus und des binären Maßes.“⁵⁰

Leicht verständlich, dass den deutschen, an die Allmacht des Lateinischen und des Kirchlichen glaubenden Forschern der Ludwig-Schule diese Konklusion nur als eine welsche Ketzerei vorkommen konnte.

Georg Kuhlmann, dem von seinem Lehrer Gennrich die auch von ihm verwahrten Druckfahnen der zweiten Abteilung Ludwigs vorenthalten wurden, vertrat 1937 in seiner Frankfurter Dissertation (mit einer kommentierten Übertragung der zweistimmigen Motetten des sechsten Faszikel des Codex Montpellier) eine strikt modale Lesart und bietet (noch vor der Veröffentlichung ihres Kommentarbands) eine erste kritische Reaktion auf Rokseths Übertragungen von Seiten der Schule Ludwigs.⁵¹ Husmanns kritische Ausgabe der drei-

49 Rokseth, *Polyphonies*, Bd. 4, S. 70f. (erste deutsche Übersetzung von P. S.).

50 Rokseth, *Polyphonies*, Bd. 4, S. 252 (Übersetzung von P. S.).

51 Georg Kuhlmann, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Codex Montpellier, Faculté de Médecine H 196 in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts*, 2 Bde., Würzburg 1938.

und vierstimmigen Notre-Dame-Organa⁵² konnte wiederum kriegsbedingt erst 1947 von Yvonne Rokseth kritisch rezensiert werden.⁵³

Das Schweigen der Ludwig-Schule zu Rokseths späteren Kommentaren ist auffallend. Friedrich Gennrich meinte sie in seinem Pamphlet über die Straßburger Schule von 1941 übergehen zu können, teilte nur Seitenhiebe gegen den französischen Ludwig-Schüler und Rokseths Straßburger Kollegen Théodore Gérard aus, der sich tatsächlich mit der Repetition von Ludwigs Schemata begnügte und keine eigenen Forschungen vorzuweisen hatte. Lediglich Husmann reagierte 1964 mit der Bemerkung, die Ansichten Rokseths seien zu kompliziert, um realistisch sein zu können.⁵⁴

Erst 1987 diskutierte Wolf Frobenius das genetische Verhältnis zwischen den Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten und stellte die von Wilhelm Meyer angeregte und von Ludwig durchgesetzte Vorstellung vom Ursprung der Motette in Frage.⁵⁵ Frobenius beobachtete insbesondere, wie (ohne davon zu wissen) vor ihm schon Jacobsthal und dann Rokseth, dass zahlreiche der von Ludwig herangezogenen Diskantklauseln aus volkssprachlichen Refrains entlehntes melodisches Material enthalten. Er beklagte die apodiktischen Behauptungen Ludwigs, die teilweise bei Rokseth wiederkehren, und brachte Nachweise für den sekundären Charakter der kirchlichen Klauseln und für deren Ursprung in Refrains weltlicher Chansons - ohne dass diese Entdeckungen irgendeinen Musikhistoriker in Zukunft davon abgehalten hätten, weiterhin von einer „Epoche Notre-Dame“ oder einem „Ereignis Notre-Dame“ zu sprechen.⁵⁶ Erst 1999 begann die Erschließung und Aufarbeitung des Nachlasses von Jacobsthal, die ans Licht brachten, dass schon 30 bis 50 Jahre vor Rokseth an der gleichen Straßburger Universität Ähnliches erkannt worden, der Nachwelt aber durch eigenes Verschulden verloren gegangen war.⁵⁷

Während die den Hauptstrom bildenden Generationen und Schulen von europäischen Musikforschern während der spätimperialen Phase Europas sich gegenüber der vorneuzeitlichen Musikgeschichte ihres eigenen Kontinents wie Kolonialisten verhielten, die sich genötigt sahen, entweder die als primitiv eingestuftes Kulturtechniken ihrer Altvorderen zu zivilisieren oder ihnen die Modelle aus damals zeitgenössischen Kompositionslehren (wie

52 Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa*.

53 Rokseth, „La Polyphonie parisienne“.

54 Siehe Heinrich Husmann, „Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule“, in: *Bericht über den 9. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Salzburg 1964*, hrsg. von Franz Giegling, Bd. 1: *Aufsätze zu den Symposia*, Kassel 1964, S. 25–35, hier S. 35.

55 Frobenius, „Zum genetischen Verhältnis“.

56 Lediglich Rudolf Flotzinger machte Zweifel an solchen Titulierungen geltend, z.B. in einem Vortrag an der Berliner Humboldt-Universität, auf Einladung von Christian Kaden, am 30.10.2003: „Notre Dame – Epoche, Schule, Ereignis oder überhaupt?“. Er vertrat nach Aufzeichnungen des Verf. sinngemäß als Schlussfolgerung: „Eine Bezugnahme auf einen Komplex Notre Dame erscheint obsolet; was sich im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts in der Kathedrale Notre Dame abspielte, war weder eine Schule, noch eine Epoche, noch im euphorischen Sinne ein Ereignis.“ Und mahnte am Schluss der Diskussion mit den Worten: „Vor allem müssen wir uns davor hüten, immer noch von heutigen Denkmustern aus in die Vergangenheit zu projizieren. Die Unexaktheit war historisch gegeben, sie sollte nicht durch Modelle trügerischer Klarheit zu überwinden versucht werden.“

57 Durch eigenes Verschulden deswegen, weil die Zunft zu lange der von Gennrich kolportierten Aussage Ludwigs, die er nach seiner Einsicht in den Nachlass Jacobsthals im Jahr 1913 getan haben soll, Glauben schenkte, Jacobsthal sei in seinen über 25 Jahre währenden Studien am Material des Codex Montpellier über „Ansätze zu einer ernsthaften Arbeit nicht hinausgekommen“ (Gennrich, unpaginiertes Vorwort zu Ludwig, *Repertorium*, Bd. 1, Abtlg. .2).

die rhythmischen Modi) vorzuhalten oder ihnen eine erst später einsetzende, als höher eingestufte Technik (wie das Taktieren) unterzuschieben, gab es immer auch divergierende Nebenlinien in einer Minderheitsposition, die sich bemühten, die Musikauffassungen und -praktiken früherer Zeiten aus ihren eigenen musikpraktischen Prämissen (samt deren Abweichungen) heraus und als den jeweiligen Entfaltungspunkt einer längeren Entwicklungsgeschichte zu erklären, welche in ihrem Fortschreiten Verluste und Gewinne zeitigte. Man kann das siegreiche Überwecheln zur Dur-Moll-Tonalität in temperierter Stimmung für einen Fortschritt halten gegenüber der komplexen Vielfalt innerhalb der diatonischen Tongeschlechter in reiner Stimmung, wird sich aber fragen müssen, warum erstere mit ihren vielfältigen Transpositions- und Modulationstechniken nach einem Zeitraum von weiteren 250 Jahren wiederum als erschöpft anzusehen war. Den nach rückwärts abwertende Urteile austeilenden Positionen standen Jacobsthal und Rokseth ablehnend gegenüber und versuchten es stattdessen, um den zu untersuchenden Gegenständen mit großem Respekt vor den Künstlern früherer Zeiten gerecht zu werden, mit einer Sorte Empirie, die Goethe in einer seiner erkenntnistheoretischen Maximen und Reflexionen als „zart“ bezeichnete, weil sie sich „dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird“.⁵⁸

Abstract

Little scholarly attention was paid to the origin and rhythmic structure of Codex Montpellier motets between the early twentieth century and the flurry of (mainly Anglophone) research in the last fifteen years. The connecting thread between generations of researchers had torn and the work of Gustav Jacobsthal (1845–1912) and Yvonne Rokseth (1890–1948) had not been integrated into the state of research: Rokseth's views were forgotten after the Second World War, while Jacobsthal's results were published posthumously only in 2010. This article demonstrates the congruence of their methods and conclusions, especially regarding the influence of refrains on early motets, based on quotations from the Jacobsthal papers and Rokseth's observations published in 1939. Furthermore it reviews the German-French interrelations in the interpretation of the early motets since the mid-nineteenth century, particularly the similarities and differences between Rokseth and representatives of the "school" of Friedrich Ludwig respectively. In addition, the article offers the first publication of a letter by Heinrich Bessler to Rokseth from 1934, as well as excerpts from her inaugural lecture at Strasbourg in 1937.

58 Siehe auch Johann Wolfgang von Goethe, „Betrachtungen im Sinne der Wanderer“, in: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Zweites Buch* (Werke nach dem Text der Artemis-Gedenkausgabe 4), München 1992, S. 816.

Armin Koch (Düsseldorf / Leipzig)

Skizzen, Entwürfe, Konzepte, Arbeitsmanuskripte, Fassungen, Revisionen¹ Zu Mendelssohns Arbeitsweise

I

In seinem vor 130 Jahren in *The Musical Times* erschienenen Vergleich der Fassungen der Sinfonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 MWV A 18 betitelt Joseph Bennett Mendelssohn als „champion reviser“² und beschreibt mit diesem Ausdruck den perfektionistischen Komponisten, der bis zur letzten Möglichkeit an seinen Werken feilte – sofern er sie im Blick behielt oder gar für den Druck vorbereitete. Auch auf andere abweichende Erstfassungen und Vorstufen wurde bereits Ende des 19. Jahrhunderts in *The Musical Times* aufmerksam gemacht und diese mit Notenbeispielen besprochen.³ Der ausgeprägte Drang des Komponisten zum Überarbeiten seiner Werke ist inzwischen weitgehend geläufig und nicht zuletzt durch die akribischen Arbeiten der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* (LMA), aber auch anderer kritischer Neuausgaben und Studien mehrfach dokumentiert. Weniger gut bekannt, obwohl insbesondere in den Bänden der LMA seit 1997 ebenfalls bereits für eine Reihe von Werken aufgearbeitet und ediert, ist die Vielzahl von

-
- 1 Die hier vorgelegte Studie entspricht der 2010 fertiggestellten schriftlichen Fassung des entsprechenden Vortrags, den ich im Rahmen des Internationalen Kongresses *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kompositorisches Werk und künstlerisches Wirken* (26.–29.8.2009 in Leipzig) auf Einladung des Projektleiters der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Christian Martin Schmidt, hielt. Der Kongress wurde von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, dem Gewandhaus zu Leipzig sowie dem Mendelssohn-Haus Leipzig veranstaltet. Da bislang bedauerlicherweise kein Bericht des umfangreichen Kongresses erscheinen konnte, mir die Überlegungen aber weiterhin aktuell und nicht durch neuere Veröffentlichungen überholt erscheinen, habe ich sie grundsätzlich in der damaligen Form belassen. Verweise auf andere Beiträge des Kongresses wurden beibehalten, bei den in Fußnoten beispielhaft genannten Studien auf eine Fortsetzung der Auswahl verzichtet, für die Briefzitate jedoch die Angaben zu den in der Zwischenzeit erschienenen Bänden der Brief-Ausgabe ergänzt. Für viele anregende Hinweise und weiterführende Gespräche nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Entstehung dieses Beitrags danke ich vor allem Ralf Wehner und Julia Ronge.
 - 2 Joseph Bennett, „The ‚Lobgesang.‘ A Comparison of the Original and Revised Scores“, in: *MT* 29 (1888), Nr. 545 (1. Juli), S. 393–396; Nr. 546 (1. August), S. 464–468; Nr. 547 (1. September), S. 529–532; Nr. 548 (1. Oktober), S. 589–592; hier erster Teil, S. 396.
 - 3 Vgl. etwa Joseph Bennett, „Elijah. A Comparison of the original and revised scores“, in: *MT* 23 (1882), Nr. 475 (1. Oktober), S. 525–528; Nr. 477 (1. November), S. 588–591; Nr. 478 (1. Dezember), S. 653–656; *MT* 24 (1883), Nr. 479 (1. Januar), S. 6–10; Nr. 480 (1. Februar), S. 67–72; Nr. 481 (1. März), S. 123–125; Nr. 482 (1. April), S. 182–185; F. G. Edwards, „Mendelssohn’s ‚Hear My Prayer.‘ A Comparison of the Original MS. with the Published Score“, in: *MT* 32 (1891), Nr. 576 (1. Februar), S. 79–82.

Skizzen und Entwürfen. Eine Fundgrube auch hierfür ist das 2009 erschienene *Mendelssohn-Werkverzeichnis* (MWV)⁴, womit der nötige Überblick gegeben sein sollte.⁵

Inzwischen ist eine Reihe von Details der Arbeitsweise Mendelssohns bekannt, in mehreren Studien wurden weitere Fassungsvergleiche angestellt.⁶ Außerdem haben verschiedene Arbeiten Einblicke in Mendelssohns Werkstatt gewährt, die über Einzelwerke hinausgehen.⁷

-
- 4 Vgl. Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe* (= LMA XIII/A), Wiesbaden u. a. 2009, zu den Skizzenkonvoluten und Skizzenblättern insbesondere Gruppe Z 3 (S. 419–422).
- 5 Genannt werden sollen hier jedoch auch das äußerst verdienstvolle Verzeichnis von John Michael Cooper, „Mendelssohn’s Works: Prolegomenon to a Comprehensive Inventory“, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von Douglass Seaton, Westport, CT / London 2001, S. 701–785, sowie jene von Hans-Günter Klein, „Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin“, in: *Mendelssohn-Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte* 10 (1997), S. 181–213 und ders., *Felix Mendelssohn Bartholdy. Autographie und Abschriften. Katalog* (= Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung 1/5), München 2003.
- 6 Beispielhaft und nur pauschal seien hier einzelne Titel genannt: Arntrud Kurzahls-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 12), Tutzing 1978; Wulf Konold, *Die Symphonien Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur*, Laaber 1992; Christoph Hellmundt, „Mendelssohns Arbeit an seiner Kantate *Die erste Walpurgisnacht*: Zu einer bisher wenig beachteten Quelle“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden u. a. 1997, S. 76–112; Ralf Wehner, „Ein anderer Paulus? Bemerkungen zu einer unbekanntem Fassung des Mendelssohnschen Oratoriums“, in: „*Mit mehr Bewußtsein zu spielen*.“ *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*. Bericht über das Internationale Richard-Wagner-Symposium Thurnau 1993, hrsg. von Christa Jost (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 4), Tutzing 2006, S. 11–57; Siegwart Reichwald, *The musical genesis of Felix Mendelssohn’s Paulus*, London 2001; Martin Albrecht-Hohmaier, *Mendelssohn Paulus: philologisch analytische Studien* (= Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin 2), Berlin 2004; Hiromi Hoshino, „Ein neu entdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug ‚Die erste Walpurgisnacht‘ op. 60“, in: *Mf* 57 (2004), S. 151–159; Raphael Graf von Hoensbroech, *Felix Mendelssohn Bartholdys unvollendetes Oratorium Christus* (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel 2006; John Michael Cooper, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night. The Heathen Muse in European Culture, 1700–1850*, Rochester, N. Y. 2007, insbesondere S. 78–161; Friedhelm Krummacher, „Opera imperfecta? Editorische Fragen in Mendelssohns Kammermusik“, in: „*Vom Erkennen des Erkannten*.“ *Musikalische Analyse und Editionsphilologie*. Festschrift Christian Martin Schmidt, hrsg. von Friederike Wissmann, Thomas Ahrend und Heinz von Loesch, Wiesbaden u. a. 2007, S. 227–244; Thomas Schmidt-Beste, „Wie meine Sinfonie wird? Ich weiss es selbst noch nicht“. Überlegungen zur Entstehungsgeschichte von Mendelssohns A-Dur-Sinfonie“, in: ebd., S. 257–272; Roland Dieter Schmidt-Hensel, „Er änderte an einzelnen Stellen 5–6 mal“. Anmerkungen zu Mendelssohns Revisionspraxis am Beispiel des Liedes ‚The Garland‘“, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte*. Bd. 16: *Zum 200. Geburtstag von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. für die Mendelssohn-Gesellschaft von Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Hannover 2009, S. 251–271. Vgl. auch die neueren Bibliographien: John Michael Cooper, *Felix Mendelssohn Bartholdy. A Guide to Research. With An Introduction to Research Concerning Fanny Hensel* (= Composer resource manuals 54), New York / London 2001; John Michael Cooper, „Knowing Mendelssohn: A Challenge From The Primary Sources“, in: *Notes* 61, Nr. 1 (September 2004), S. 35–95 (dort auch weitere Ausführungen zu musikalischen Quellen und Einzelstudien besonders S. 52–56 und 58–67), Auswahlbibliographie S. 74–92.
- 7 Vgl. Ralph Larry Todd, *The Instrumental Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy: Selected Studies Based on Primary Sources*, Diss. Yale University 1979, Ann Arbor, Michigan (= UMI 7927141); Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München [1978];

Seit längerem werden auch die kompositorischen Vorstufen wissenschaftlich verstärkt wahrgenommen und ausdrücklich untersucht.⁸ Doch trotz vieler Forschungsergebnisse fehlt es an einer nachhaltigen Diskussion zu diesem Thema, die auch zu einer Klärung der entsprechenden Terminologie geführt hätte. Denn trotz allem wissen wir immer noch zu wenig über Mendelssohns Arbeitsweise – und eine bislang oft relativ großzügig gehandhabte Terminologie steht uns dabei möglicherweise im Wege. Das betrifft nicht zuletzt den oft zu wenig differenziert verwendeten Begriff der *F a s s u n g*.⁹

Dieser Begriff *F a s s u n g* soll hier sehr eng verwendet werden, nämlich für ein Stadium einer Komposition Mendelssohns, das – in erster Linie durch (I) Weitergabe, (II) Ausführung oder (III) Druck belegt – vom Komponisten zu einem bestimmten Zeitpunkt als in sich geschlossenes Ganzes, als kohärent angesehen wurde. Die Bezeichnung *F a s s u n g l e t z t e r H a n d* ist insofern problematisch, als beim Fehlen entsprechender Textzeugen bisweilen ungewiss bleibt, ob es sich „nur“ um eine „*T e x t s t u f e / T e x t s c h i c h t*“¹⁰ letzter Hand“ handelt, da eine begonnene Revision nicht zu Ende geführt wurde, oder ob bereits (wieder) das Stadium einer Fassung erreicht war. Von einer Differenzierung verschiedener Fassungstypen wird an dieser Stelle abgesehen, obwohl auch dem systematisch nachgegangen werden muss.¹¹

Im Folgenden seien die typischen Phasen und Stadien der Arbeitsweise Mendelssohns zunächst kurz angedeutet und Einzelnes im weiteren Verlauf etwas näher ausgeführt.¹² Natürlich können einzelne Stadien oder Elemente fehlen, und der Verlauf kann in jeder Phase oder jedem Stadium abbrechen:

Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 14), Tutzing 1988; Wolfgang Dinglinger, *Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Berliner Musik Studien 1), Köln 1993; Ralf Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 4), Sinzig 1996.

- 8 Vgl. dies beispielsweise ausdrücklich bei Donald Monturean Mintz, *The Sketches and Drafts of Three of Felix Mendelssohn's Major Works*, Diss. Cornell University 1960, Ann Arbor, Michigan (= UMI 6100016); Reinhold Gerlach, „Mendelssohns Kompositionsweise. Vergleich zwischen Skizzen und Letztfassung des Violinkonzerts op. 64“, in: *AfMw* 28 (1971), S. 119–133; ders., „Mendelssohns Kompositionsweise (II.) Weitere Vergleiche zwischen Skizzen und der Letztfassung des Violinkonzerts op. 64“, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 41), Regensburg 1974, S. 149–167. Siehe auch die Bände der LMA seit 1997.
- 9 Wenn ich hier für eine differenziertere Terminologie werbe, bin ich mir doch bewusst, dass wir gerade für eine Zusammenschau nicht auf weniger stark differenzierte Oberbegriffe verzichten können.
- 10 Zu den Begriffen *T e x t s c h i c h t* und *T e x t s t u f e* vgl. Bernhard R. Appel, „Merkmale kompositorischer Varianten“, in: *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung*, hrsg. von Peter Stadler und Joachim Veit, Berlin / New York 2009, S. 23–32, insbesondere S. 25.
- 11 Zur Unterscheidung von Fassungstypen aus dem Werk von Johannes Brahms vgl. Michael Struck, „Um Fassung(en) ringend: Johannes Brahms, das Problem der Fassungen und das Problem der Brahms-Forschung mit dem Problem der Fassungen“, in: *Mit Fassung: Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie*. Helga Lühning zum 60. Geburtstag, hrsg. von Reinmar Emans, Laaber 2007, S. 141–176.
- 12 Einiges von dem hier nur knapp erwähnten, findet sich – ausführlicher und damit anschaulicher – bei Roland Dieter Schmidt-Hensel, „Von Quellen und Korrekturen. Anmerkungen zu Mendelssohns Autographen“, in: ders. / Christine Baur, *FELIX. Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag* (= Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ausstellungskatalog, N. F. 53), Stuttgart / Berlin 2009, S. 22–52. Zu den Charakteristika vgl. grundsätzlich auch ders., „Er änderte an einzelnen Stellen 5–6 mal“; auf Einzelheiten wird im Folgenden verwiesen.

- Bei Vokalwerken steht am Anfang entweder eine entsprechende *Textanregung*, eine *Textvorgabe* oder eine Phase der *Textfindung*, was im Folgenden nicht weiter ausgeführt wird, da Textanregungen und Textvorgaben jeweils individuell zu betrachten sind. Allgemeine Aussagen darüber lassen sich kaum formulieren. Textfindungen verlaufen – soweit nachvollziehbar – normalerweise (etwa bei den Oratorien) zunächst in Zusammenarbeit mit Freunden und (meist befreundeten) Fachleuten, deren Einfluss jedoch nicht überschätzt werden darf.
- Die musikalische *Entwurfsphase* erkennen wir meist in *Skizzen* und *Entwürfen* für Einzelheiten oder den mehr oder weniger groben Verlauf.
- In einigen Fällen steht am Ende der Entwurfsphase ein – wenn auch in einer reduzierten Form – ausgeführter Verlauf, der im Folgenden als *Konzept* bezeichnet wird.¹³
- Für die nächste Phase, die der *Ausarbeitung*, steht bereits ein umfassendes *Arbeitsmanuskript*. Es zielt auf ein Werksganzes in voller Besetzung und Vollständigkeit. Mit meist vielen enthaltenen Änderungen mündet der Kompositionsprozess darin schließlich in eine erste *Fassung*. Diese manifestiert sich normalerweise durch Abschrift und Ausschrift von Stimmen und/oder durch eine Aufführung oder Weitergabe. Bei allem, was aus der Zeit vor einer solchen Verbreitung stammt, muss daher davon ausgegangen werden, dass der jeweilige Stand vom Komponisten als grundsätzlich unfertig angesehen wurde.
- Für die meisten Werke Mendelssohns gilt, dass nach einer erreichten ersten Fassung durch eine oder mehrere Phasen der *Revision* des Werks für Aufführungen oder den Druck eine oder – wie etwa beim *Elias*¹⁴ – mehrere weitere Fassungen entstehen. Im besten Falle steht am Ende der Revisionen und Fassungen eine von Mendelssohn durchgesehene *Druckfassung*, doch gibt es auch Beispiele noch darüber hinausgehender Revisionen und sogar auch weiterer Druckfassungen.¹⁵

II

Mendelssohns Notate der *Entwurfsphase* – Skizzen und Entwürfe – sind durchweg rein privatschriftliche Aufzeichnungen. Die Charakterisierung „privatschriftlich“ bezieht

13 Denkbar wären beispielsweise auch die mit Architektur und Plastik verbundenen Bezeichnungen *Modell*, *Bozzetto* oder *Maquette*, wobei Modell hinsichtlich Musik meist im Sinne von Vorbild verwendet wird und so missverständlich sein könnte.

14 Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Elias. Ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments. Text von Carl Klingemann, Julius Schubring und Felix Mendelssohn Bartholdy. op. 70*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (= LMA VI/11), Wiesbaden u.a. 2009, Einleitung S. XIV.

15 So z. B. beim ersten Klaviertrio op. 49 MWV Q 29; vgl. *Felix Mendelssohn Bartholdy. Klaviertrios*, hrsg. von Salome Reiser (= LMA III/9), Wiesbaden u.a. 2009, insbesondere den Abschnitt „Zur Drucklegung des d-Moll-Trios op. 49“ der Einleitung, S. XV–XVII sowie die gesamte Dokumentation. Vgl. auch Salome Reiser, „Mendelssohn geht hier garnicht‘: Unbekanntes zum bekannten Klaviertrio in d-Moll op. 49 von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Die Tonkunst* 3 (2009), 2, S. 148–161, insbesondere S. 151f. sowie dies., „Vom Drehen und Wenden der Gedanken. Felix Mendelssohn Bartholdys kompliziertes Verhältnis zur Drucklegung seiner Werke“, in: *ÖMZ* 64 (2009), Nr. 7, S. 12–21. Vgl. dazu auch den Vergleich dieses Beispiels mit Werken anderer Komponisten bei Kathrin Kirsch, „Werk zwischen Komposition und Redaktion: Publikationsprozesse bei Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms, Arnold Schönberg und Hans-Joachim Hespos“, in: *Brahms am Werk. Konzepte – Texte – Prozesse*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck unter Mitarbeit von Katrin Eich, München 2016, S. 101–123.

sich hier auf das Äußerliche, die Graphie, auf die Lesbarkeit und Verständlichkeit und wird „normalschriftlich“ gegenübergestellt.¹⁶ Douglass Seaton hat in seiner grundlegenden Studie über das Konvolut in Nachlass-Band 19 darauf hingewiesen, dass Mendelssohns Skizzen und Entwürfe normalerweise mit Tinte auf normalem, großformatigem Papier geschrieben, also Produkte des Arbeitszimmers sind und nicht etwa unterwegs als spontane Einfälle festgehalten wurden, wie das beispielsweise für Ludwig van Beethoven belegt ist.¹⁷ Ausnahmen bilden vor allem kleine Notate in den Notizbüchern,¹⁸ wobei hierbei noch zwischen eigenen Skizzen und Erinnerungsnotaten (beispielsweise fremden Themen) zu unterscheiden ist. Skizzen und Entwürfe kommen bei Mendelssohn in unterschiedlichsten Formen vor, was bedeutet, dass wir zur Erkenntnisförderung begrifflich weiter differenzieren müssen, noch weiter und vor allem systematischer, als das bisher geschieht. Auf jeden Fall gibt es Skizzen nicht nur vor Beginn der umfassenderen Kompositionsarbeit, sondern auch in deren Verlauf als Nebenskizzen für Detailprobleme.¹⁹

Inwieweit man bei Mendelssohns Kompositionsweise tatsächlich von ausgeprägten Entwürfen sprechen kann oder muss, scheint mir noch nicht geklärt. In offenbar nur wenigen Fällen gibt es ausgesprochene Particell-Entwürfe oder ähnliches, was deutlich über die meist in einem System notierten, vorwiegend einstimmigen *V e r l a u f s s k i z z e n*²⁰ mit stellenweiser Andeutung von Kontext oder nur kurze Notate hinausgeht.

Die Frage, in welchem Verhältnis Skizzen zum jeweiligen späteren Werk stehen,²¹ lässt sich zumindest bislang nicht eindeutig beantworten und muss vermutlich auch für Werkbereiche, möglicherweise auch hinsichtlich der Entstehungszeit differenziert betrachtet werden. Für die Kammermusik für Streicher hat Friedhelm Krummacher wegweisend eine „hochgradige Festigkeit des thematischen Materials“²² festgestellt, in dem Sinne, dass selbst bei Änderungen sowohl in Skizzen und Entwürfen als auch in den Arbeitsmanuskripten eher der Kontext und nicht die eigentliche thematische Substanz betroffen ist. Gleiches haben

16 Vgl. etwa die Unterschiede in einem Übergang von „normalschriftlicher“ Notation zu privatschriftlichen Skizzen, faksimiliert in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*, hrsg. von Armin Koch (= LMA V/9A), Wiesbaden u.a. 2005, S. 100–102. Fälle wie etwa bei Robert Schumann, bei dem des Öfteren zumindest Elemente aus Skizzen oder Entwürfen für die Herstellung einer Partitur durch einen Kopisten eindeutig genug sein mussten, sind bei Mendelssohn nicht bekannt. Bei den vokal-instrumentalen Werken Schumanns der Dresdner und Düsseldorfer Zeit schrieben Kopisten den entworfenen Chorsatz bei gleichzeitiger Anlage einer Partitur ab. Vgl. Bernhard R. Appel, „Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen“, in: *JbSIMPk* 1999, S. 177–210, insbesondere S. 198, sowie ders., „Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffensweise“, in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart / Weimar / Kassel 2006, S. 140–193, insbesondere S. 166f.

17 Stuart Douglass Seaton, *A Study of a Collection of Mendelssohn's Sketches and other Autograph Material Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Autogr. Mendelssohn 19*, Diss. Columbia University 1977, Ann Arbor, Michigan (= UMI 7724125), S. 22f.

18 Vgl. dazu *MWV Z 4*, einzeln aufgeführt sind jedoch nur Skizzen mit Überschriften.

19 Vgl. dazu z. B. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu „Athalia“ von Racine MWV M 16*, hrsg. von Armin Koch (= LMA V/9), Wiesbaden u.a. 2010, S. 382–390.

20 Im Falle der *Musik zu Athalia MWV M 16* habe ich dies in der Einleitung zu unscharf auch als *V e r l a u f s e n t w u r f* bezeichnet; vgl. LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*), S. XII.

21 Diesem Aspekt widmete sich auch der damalige Kongress-Vortrag von Salome Reiser: *Skizzen ohne Werke. Zu Mendelssohns Schaffensweise*.

22 Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 101.

Christa Jost für die *Lieder ohne Worte*²³ und Ralf Wehner für die geistlichen Chorkompositionen des jungen Mendelssohn²⁴ beobachtet. Für andere Werkbereiche steht eine entsprechende Bewertung noch aus.²⁵ Ullrich Scheideler hat in seinem Beitrag zum damaligen Kongress keine solche „Festigkeit“ für die von ihm besprochenen Klavierwerke festgestellt.²⁶ Auch Mendelssohns *Musik zu Athalia* und ihre Vorstufen bieten ein anderes Ergebnis. Hätte man nicht Textstichworte und andere Anhaltspunkte, man würde zumindest Teile der Verlaufsskizze dem Werk nicht zuordnen, da es große Abweichungen zum ausgeführten Notentext gibt.²⁷ Eine Erklärung dafür könnte sein, dass es sich um eine Textvertonung handelt, die anderen Gesetzen folgt als stärker thematisch orientierte und dadurch strukturierte Instrumentalmusik. Insofern ist es denkbar, dass zumindest bei Vokalkompositionen weniger „Festigkeit“ zu beobachten sein wird, bei den frühen Stücken könnte es sich um Ausnahmen handeln. Das löst wahrscheinlich nicht allzu große Verwunderung aus, wurde aber offenbar bisher nicht ausdrücklich und systematisch verfolgt. Es könnte nicht zuletzt für die Identifizierung oder Zuordnung von Skizzen bedeutsam sein. Denn es finden sich offenbar in vielen Skizzenkomplexen, die einem Werk zugeordnet werden können, auch Notate, die sich einer Zuordnung entziehen.²⁸ Möglicherweise wurden entsprechend stark abweichende Skizzen auch außerhalb solcher Komplexe Instrumental-, aber auch Vokalwerken lediglich nicht zugeordnet, da ein Anhaltspunkt fehlt, wie ihn etwa Textstichworte geben können.

III

Einen Übergang zur nächsten Phase repräsentieren Quellen der Schauspielmusiken zu *Antigone* op. 55 MWV M 12²⁹ und *Athalia*. Für beide Werke gibt es Niederschriften mit vollständigem Verlauf, die ich als *K o n z e p t e* bezeichnen möchte. Denkbar wäre auch eine grundsätzliche terminologische Trennung von *S k i z z e n* und *E n t w ü r f e n*, so dass als *S k i z z e n* nur Privatschriftliches im oben genannten Sinne bezeichnet würde, *E n t w ü r f e* dagegen „Normalschrift“-Charakter aufwies. Allerdings scheint die Bezeichnung Entwurf meist ebenfalls als etwas Privatschriftliches konnotiert zu sein. Insofern sind die genannten *K o n z e p t e* mehr als Skizzen und Entwürfe, im Grunde eigene Arbeits-

23 Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, insbesondere S. 121f.

24 Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy*, insbesondere S. 36.

25 Zusätzlich sind nicht nur Werkbereiche, sondern auch verschiedene kompositorische Ideen und Elemente zu unterscheiden, denn anders als bei den *Liedern ohne Worte* oder auch selbstkomponierten Chorälen ist beispielsweise bei der Komposition von Choralhaftem keine melodische Festigkeit zu beobachten – hier sind andere Kriterien entscheidend; vgl. Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 12), Göttingen 2003, insbesondere S. 94 und 123.

26 Scheideler, *Kompositorischer Prozess bei Felix Mendelssohn Bartholdy*.

27 Vgl. LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*), dort Quelle A mit Edition im Kapitel „Skizzen und Entwürfe“, S. 137–148.

28 Vgl. z. B. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu Ein Sommernachtstraum von Shakespeare op. 61*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (= LMA V/8), Wiesbaden u.a. 2000, S. 344–346 und LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*), S. 147f.

29 Auf diese Kompositionsstufe hat Susanne Boetius aufmerksam gemacht; vgl. dies., „... da componirte ich aus Herzenslust drauf los ...“ Felix Mendelssohn Bartholdys kompositorische Urschrift der Schauspielmusik zur ‚Antigone‘ des Sophokles, op. 55“, in: *Mf* 55 (2002), S. 162–183.

manuskripte³⁰ und weisen eine eindeutig geschlossene Textstufe auf. Sie bilden aber nicht im engeren Sinne *F a s s u n g e n*, da fraglich ist, inwieweit sie selbst bereits Werkcharakter haben.³¹ Bei der Ausgabe der Musik zu *Athalia* im Rahmen der LMA habe ich das entsprechende Stadium daher vielleicht nicht ganz unproblematisch als *E n t w u r f s f a s s u n g* bezeichnet.³² Immerhin zeigt die von vornherein „normalschriftliche“ Anlage der beiden Manuskripte, dass sie über der privatschriftlichen Ebene stehen und somit grundsätzlich aufführbar wären und zwar auch ohne Beteiligung des Komponisten.³³ Kennzeichnend für dieses Stadium der zwei genannten Schauspielmusiken ist, dass noch nicht die volle Besetzung ausgeführt ist, sondern eine Art Particellnotation – wenn auch ausdrücklich mit Klavier und den Singstimmen bezeichnet und mit nur einzelnen Angaben zur Instrumentation. Im Falle der Musik zu *Athalia* bezeichnet Mendelssohn die Stufe auf dem Titeletikett des entsprechenden Nachlass-Bandes (*MN 38/2*) nachträglich allerdings irritierenderweise als „ClavierAuszug“ – was sie aber nur für eine lediglich gedachte Partitur „für Frauen-Chor, aber mit grossem Orchester“ wäre, da eine solche ganz offensichtlich nie existiert hat.³⁴ Was hier als *K o n z e p t* bezeichnet ist, war aber von vornherein als vorläufig niedergeschrieben und nicht für die Öffentlichkeit gedacht, sondern höchstens für eine Präsentation im kleinen Kreis am Berliner Hof. Allerdings ist nichts über die tatsächliche Form einer solchen Präsentation bekannt. Offenbar gibt es kein Konzept, das so weit ausgeführt ist wie bei den beiden genannten Schauspielmusiken. Möglicherweise erklärt sich das auch aus der Besonderheit, dass die Kompositionen zumindest zunächst allein auf Wunsch des Königs Friedrich Wilhelm IV. geschrieben wurden und lediglich „privatissime“ aufgeführt werden sollten.³⁵ Die teils starken Abweichungen der Verlaufsskizze der *Musik zu Athalia*

- 30 Auch wenn es sich im Falle der Musik zu *Athalia* wohl um eine eigenhändige Abschrift eines Arbeitsmanuskripts handelt, vgl. die Einleitung zu LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*), S. XII f. sowie die Faksimilia S. 103 f. Bei der Musik zu *Antigone* wird der Status eines Arbeitsmanuskripts durch Takte, deren Inhalt lediglich durch – sinnigerweise griechische – Verweisbuchstaben notiert ist, und größere Korrekturen deutlich; vgl. die abgebildeten Seiten in: Boetius, „...da componirte ich aus Herzenslust drauf los ...“, hier S. 173, 175, 177 f.
- 31 Vgl. vor allem den Abschnitt „Absenz des Werkcharakters“ in: Appel, „Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen“, hier S. 198 f.
- 32 Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu „Athalia“ von Racine MWV M 16*, hrsg. von Armin Koch (= LMA V/9), Wiesbaden u.a. 2010, S. XII und XXII.
- 33 Dagegen spricht jedoch im Falle der Musik zu *Athalia* der fehlerhafte Übergang in der Textierung T. 87–90 in Nr. 2; vgl. die Edition in LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*), mit den zugehörigen textkritischen Anmerkungen.
- 34 Denn Mendelssohn schrieb in einem Brief an Carl Klingemann zwar, er habe für den König privat „die Chöre [...] mit großem Orchester“ komponiert (Brief vom 12.6.1843 an Carl Klingemann, Privatbesitz, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 9: *September 1842 bis Dezember 1843*, hrsg. von Stefan Münnich, Lucian Schiwietz und Uta Wald unter Mitarbeit von Ingrid Jach, Kassel u.a. 2015, S. 317 f., Zitat S. 318). Allerdings gab es zu dieser Zeit notiert nur die genannte Entwurfsfassung mit Klavierbegleitung und der Komponist schrieb wenig später an seinen Bruder, es fehle unter anderem „die Instrumentierung des Ganzen“ (Brief vom 26.8.1843 an Paul Mendelssohn-Bartholdy, zitiert nach ebd., S. 370). Zur Entstehungsgeschichte vgl. die Einleitung zu LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*, wie Anm. 16).
- 35 Vgl. Mendelssohns Formulierung für die *Musik zu Athalia* im Brief vom 12.6.1843 an Carl Klingemann (wie Anm. 34), S. 317 f.: „Kürzlich habe ich wieder eine große Arbeit zum Privatgebrauch und auf Privatbestellung des Königs von Preußen gemacht, nämlich die Chöre zur Racineschen Athalia, die ich französisch, bloß für Frauen-Chor, aber mit großem Orchester componirt habe, und die nun ins Deutsche übersetzt werden müssen, um privatissime bei der Majestät gegeben zu werden.“

vom Konzept (der „Entwurfsfassung“) könnten auch mit einer gewissen Verunsicherung Mendelssohns gegenüber einem vorgegebenen, nicht wie in anderen Fällen über längere Zeit selbst gewählten und erwogenen Text zusammenhängen. Offenbar manifestiert sich bei Mendelssohn in der Konzeptebene die traditionelle Trennung in Erfindung (*inventio*), was als „Komposition“ bezeichnet und dann im engeren Sinne Ausarbeitung (*elaboratio*), was häufig, etwa bei Schumann, intentional „nur“ die „Instrumentierung“ bzw. eben deren Ausarbeitung betrifft.³⁶ Auch beispielsweise die Vorstufe zur Klavierstimme des ersten Satzes des *Klavierkonzerts d-Moll* op. 40 MWV O 11³⁷ sowie die particellartigen Manuskripte zum *Violinkonzert e-Moll* op. 64 MWV O 14³⁸ sollten wohl zur Konzeptebene gezählt werden.

IV

Die hier allgemein als Arbeitsmanuskripte bezeichneten Autographe der *Ausarbeitung* zielen wie bereits erwähnt von vornherein auf das Werkganze in der kompletten Besetzung. Offenbar befähigten phänomenale Gedächtnisleistungen Mendelssohn dazu, vieles im Kopf vorzustrukturieren, ja anscheinend teilweise schon Partiturbilder im Kopf zu haben – ob damit auch die genannte Bezeichnung „ClavierAuszug“ für das vor der handschriftlichen Partitur entstandene, hier als Konzept besprochene Manuskript erklärt werden kann, muss offen bleiben. Freunde berichten in ihren Erinnerungen darüber, wenn auch mit unterschiedlicher Einordnung: Schubring sieht das Manuskript als etwas Typisches,³⁹

36 Appel, „Poesie und Handwerk“, besonders S. 162–165.

37 Ediert in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Klavierkonzert Nr. 2 d-moll op. 40*, hrsg. von Christoph Hellmundt (= LMA II/3), Wiesbaden u.a. 2004, S. 276–283.

38 Vgl. die Abbildung der ersten Seite des ersten Particells in: Schmidt-Hensel / Baur, *FELIX. Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag*, hier S. 141, Kommentar S. 140, sowie die Ausführungen von Gerlach, „Mendelssohns Kompositionsweise“ und „Mendelssohns Kompositionsweise (II.)“.

39 So erinnert sich Julius Schubring an eine Kompositionssituation: „Ich kam zur Vormittagszeit in seine Stube und fand ihn Noten schreibend, wollte alsbald wieder gehen, um nicht zu stören. Er lud aber zum Bleiben ein, indem er sagte: ‚Ich schreibe bloß ab.‘ Ich blieb denn und wir redeten von allerlei, während er immer weiter schrieb. Nicht ab, denn es lag kein Papier da, außer dem, auf welchem er schrieb. Es handelte sich um die große Ouvertüre aus *c-Dur* [sogenannte „Trompeten-Ouvertüre“ MWV P 2], welche damals auch aufgeführt aber nicht veröffentlicht worden ist, und war eine Partitur für volles Orchester. Er fing mit dem obersten System an, machte langsam ein Taktpause-Zeichen, ließ ziemlich reichlichen Raum und zog dann den Taktstrich von oben herab über das ganze Blatt. Hierauf beschrieb er das zweite, dann das dritte System usw, theils mit Pausen, theils mit Noten. Bei den Violinen kam zum Vorschein, warum er den Takt so breit angelegt, denn es gab da eine Figur, welche Platz brauchte. Die an der Stelle regierende längere Melodie wurde in nichts ausgezeichnet, sondern bekam eben so, wie die anderen Stimmen ihren Takt und wartete beim Taktstrich auf die Fortführung, wenn ihr System wieder an die Reihe kam. Dabei gab es kein Vor- oder Zurückgehen, Vergleichen, Überhören, oder dergleichen, sondern die Feder ging allerdings langsam und vorsichtig, aber ohne jeden Aufenthalt vorwärts, und wir sprachen ohne Aufhören weiter. Das Abschreiben, wie er es genannt, beruhte also darauf, daß das Ganze so vollständig bis in jeden einzelnen Ton hinein durchdacht und ausgetragen in der Seele lag, als sähe er es fertig vor sich.“ (Julius Schubring, „Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy, an dessen 57. Geburtstage (3.2.1866) geschrieben von J. Schubring in Dessau“, in: *Dahheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen*. Nr. 26, März 1866, S. 373–376, hier S. 374f.; neu gedruckt in: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*. Aus zeitgenössischen Beiträgen zusammengestellt von Irene Hempel, Leipzig 1984, S. 243–314, hier S. 273–276).

Devrient als einen Sonderfall.⁴⁰ Mendelssohn selbst thematisiert dies an einzelnen Stellen.⁴¹ Eine Reihe von Autographen geben Anhaltspunkte für eine entsprechende Arbeitsweise oder widersprechen dem zumindest nicht.⁴² Es könnte eine Erklärung dafür sein, weshalb kaum schriftliche Zeugnisse zur Konzeptphase bekannt sind.

40 Eduard Devrient berichtet von der Entstehung der sogenannten Reformations-Sinfonie d-Moll MWV N 15:

„Bei dieser Arbeit machte er auch den seltsamen Versuch: die Partitur in einer Weise aufzuschreiben, die ich in verschiedenen Gesprächen als kaum durchführbar erklärt hatte. Bekanntlich pflegen die Componisten die Instrumente, welche den leitenden musikalischen Gedanken tragen, zuerst in das Liniensystem der Partitur einzuschreiben, nur die Bässe und einzelne hervortretende Instrumentaleffekte hinzuzufügen, und so den Umriß des Musikstückes fortzuführen, den sie erst nachher vollständig ausbilden. Felix nun unternahm es, die fertige Composition in allen Rastrallinien von oben bis unten, Tact für Tact einzutragen. Allerdings pflegte er seine Compositionen nicht eher aufzuschreiben, als bis sie ganz fertig in seinem Kopfe standen und er sie schon seinen Vertrautesten auf dem Flügel vorgespielt hatte, immerhin blieb es eine gewaltige Gedächtnisarbeit: den leitenden Gedanken nur tactweis, zu gleich mit allen Ripienstimmen und allen concertirenden Instrumenten, wie eine große Mosaikarbeit auszuführen. Mit Bewunderung sah ich die langsam vorschreitende Arbeit wie eine schwarze Colonne auf dem leeren Linienblatte vorrücken.

Felix sagte: die Arbeit sei so anstrengend, daß er sie nie wiederholen werde, und ließ es bei dem ersten Stücke der Symphonie bewenden; aber er hatte sich die Probe über eine bis in alle Einzelheiten klare Anschauung von dem niederschreibenden Musikstücke geliefert.“ (Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich* [= Dramatische und Dramaturgische Schriften 10], Leipzig 2¹⁸⁷²).

41 Vgl. etwa das Zitat zur *Soldatenliebschaft*: „Vom ersten Duett kann ich sagen: *C'est tout fait, il n'y a qu'à l'écrire*. Denn ich habe es mir schon ganz im Kopfe ausgedacht. Besonders gefällt mir Tonios ‚Hä, hä, glaub's nicht;‘ Z. B. wie er nicht glaubt, daß er toll sei.“ (Brief Mendelssohns an Johann Ludwig Casper, Berlin, 2.8.1820, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 1: *1816 bis Juni 1830*, hrsg. von Juliette Appold und Regina Back, Kassel u.a. 2008, S. 67; vgl. auch Einleitung zu *Felix Mendelssohn Bartholdy, Soldatenliebschaft. Komisches Singspiel in einem Akt*, hrsg. von Salome Reiser [= LMA V/2], Wiesbaden u.a. 2006, insbesondere S. XIIIf.). Vgl. auch den viel zitierten Brief Mendelssohns, er habe die *Erste Walpurgisnacht* „seit Wien halb componirt und keine Courage sie aufzuschreiben“; Brief Mendelssohns an die Familie in Berlin, Rom, 22. Februar 1831, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 2: *Juli 1830 bis Juli 1832*, hrsg. von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel u.a. 2009, S. 212–216, hier S. 214. Die in diesem Zusammenhang deutlichste und zugleich erstaunlichste Selbstaussage Mendelssohns betrifft die sogenannte Italienische Sinfonie MWV N 16: „Dieser Tage kam der Dr. Franck, den Du kennst, nach Düsseldorf, und ich wünschte ihm einiges aus meiner adur Sinfonie zeigen zu können; da ich sie nun nicht habe, so fing ich an das Andante wieder aufzuschreiben und kam dabei gleich an soviele errata, daß michs interessirte und ich auch die Menuet und das Finale aufschrieb, aber mit vielen sehr nöthigen Verbesserungen und wenn mir solch eine Stelle auffiel, so mußte ich immer an Dich denken, der Du mir niemals ein tadelndes Wort darüber gesagt, und das Alles doch gewiß deutlicher und besser gewußt hast, als ich jetzt. Nur das erste Stück habe ich nicht dazu geschrieben, denn wenn ich da mal drüber komme, so fürchte ich, ich muß vom 4^{ten} Tact an das ganze Thema verändern, und somit ziemlich das ganze erste Stück, wozu ich jetzt aber keine Zeit habe. Mir scheint die Dominante im 4^{ten} Tact ganz unangenehm, ich glaube es muß die Septime (a, g) sein.“ (Brief an Charlotte und Ignaz Moscheles vom 26.6.1834 aus Düsseldorf, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 3: *August 1832 bis Juli 1834*, hrsg. von Uta Wald unter Mitarbeit von Juliane Baumgart-Streibert, Kassel u.a. 2010, S. 458–461, hier S. 459).

42 Vgl. etwa die autographen Partituren der A-Dur-Sinfonie: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sinfonie A-dur op. 90 „Italienische“*. *Alle eigenhändigen Niederschriften im Faksimile. Partitur 1833, „Oxforder Fragmente“, Teil-Partitur 1834*. Mit Kommentaren von John M. Cooper und Hans-Günter Klein, 2 Bände und Beilage, Wiesbaden 1997. Zur Notation von Albumblättern aus dem Gedächtnis vgl. Ralf Wehner, „... ich zeige Mendelssohns Albumblatt und Alles war gut.“ Zur Bedeutung der Stammbuch-

Zur Ausarbeitung gehören immer Änderungen, seien es Korrekturen echter Fehler oder Schreibversehen, Abbrüche und Neuansätze bei kompositorischen Irrwegen oder Sackgassen und eben Revisionen. Unter Revision wird hier eine ganze, kohärente Schicht von Änderungen verstanden, die auf Abschluss einer vorläufig endgültigen Fassung zielen – im engsten Falle den Zusammenhang aller Änderungen von einer Fassung zu einer anderen. Ob man bereits die über bloße Korrekturen von Schreibversehen oder anderen Fehlern hinausgehenden Änderungen vor einer ersten erreichten kohärenten Fassung als Revision bezeichnen will oder kann, hängt von der jeweiligen Weite des Begriffs ab. Der Terminus *Fassung* sollte jedoch nicht für Kompositions- oder Revisionsstadien verwendet werden, die dem Komponisten noch nicht kohärent genug erschienen, also für Zwischenstadien, die auf eine nächste Fassung hin weitergeführt wurden (oder werden sollten). Durch einen unscharfen Begriff von Fassung werden teilweise Änderungen aus ihrem Zusammenhang einer Revisions-schicht gelöst. Natürlich bin ich mir dabei bewusst, dass sich meist weder Revisions-schichten vollständig rekonstruieren noch Revisionsänderungen⁴³ immer von reinen Fehler-korrekturen trennen lassen.⁴⁴

Bislang ist zu wenig systematisch erforscht, wie Mendelssohn tatsächlich vorgeht, wenn er ein Arbeitsmanuskript anlegt. So wissen wir nicht, ob Mendelssohn zunächst eine durchgehende, korrekturarme Grundniederschrift anfertigte, um diese anschließend einer ersten gründlichen Revision zu unterziehen, oder ob zumindest viele der Änderungen bereits im Schreibprozess entstanden.⁴⁵ Unklar ist, ob er zumindest streckenweise – wie es als eine wohl „überindividuelle kompositorische Schreib- und Denkhaltung“⁴⁶ auch nahezu liegen scheint – zunächst grundsätzlich nur Leit- oder Gerüststimmen fixierte. Immerhin gibt es wie bei anderen Komponisten – wenn auch offenbar nicht besonders viele – Seiten, auf denen eindeutig zunächst nur einzelne Hauptstimmen notiert waren,⁴⁷ was bislang uneinheitlich als *Partiturskizze*,⁴⁸ *Partiturentwurf* oder *Partitur-*

eintragungen und Albumblätter von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, S. 37–63, insbesondere S. 60. Vgl. auch Schmidt-Hensel, „Er änderte an einzelnen Stellen 5–6 mal“, insbesondere S. 261–263, der nahelegt, dass Ähnliches auch für das Lied *The Garland* MWV K 44 gilt.

43 In anderer Terminologie: *Varianten*.

44 Vgl. dazu Appel, „Merkmale kompositorischer Varianten“ sowie die dort genannte Literatur.

45 Aufschluss darüber könnten naturwissenschaftliche Untersuchungsverfahren wie die Röntgenfluoreszenzanalyse zur Unterscheidung von Tintenzusammensetzungen geben.

46 Vgl. Bernhard R. Appel, „Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben“, in: *Mf* 56 (2003), S. 347–365, hier S. 354.

47 Vgl. z. B. MWV Z 3, Skizzenblatt 4, Privatbesitz, Faksimile der ersten Seite in: J. A. Stargardt, *Katalog 676* (11./12. Juni 2002), S. 425 (zu Nr. 896, S. 424), sowie J. A. Stargardt, *Katalog 686* (2007), S. 61 (zu Nr. 107, S. 60); vgl. <http://www.stargardt.de/download/file/kataloge/686.pdf>. Denkbar wäre zwar auch, dass die Instrumentalstimmen über den Vokalsystemen lediglich nicht ausgeschrieben sind, da sie *colla parte* geführt werden sollten, was Mendelssohn nicht immer auf jeder Seite notierte, doch spricht die nicht zu Ende geführte Instrumentalbass-Stimme dagegen.

48 Vgl. Hans-Günter Klein, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Autographe und Abschriften*; Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie Nr. 3 a-moll op. 56 (Schottische)*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste (= LMA I/5), Wiesbaden u.a. 2005, S. 257–261 (Sige C3) und S. 271–275 (Sige C1), Schmidt-Hensel, „Von Quellen und Korrekturen“, hier S. 39, sowie LMA V/9 (*Musik zu „Athalia“ von Racine*), S. 260, Anmerkungen zu Quelle F, und S. 382 (dort auch als „Gerüstskizzen in Partiturnotation“ umschrieben), sowie die Edition der Notate F 1, F 2 und F 7, S. 384–387 und S. 389f.

Fragment⁴⁹ bezeichnet wird.⁵⁰ Problematisch ist die uneindeutige Terminologie in diesem Zusammenhang, da zumindest die beiden letzteren Bezeichnungen häufig auch für in sich ausgeführte, aber während eines Revisionsprozesses entfernte Partiturseiten oder eine nur fragmentarisch überlieferte Partitur verwendet werden. Es liegt jedoch nahe, für diese Sachverhalte die Bezeichnung *Partiturfragment* zu reservieren. Zwar könnte es sinnvoll sein, die beiden Sachverhalte auch begrifflich zu trennen, doch wird sich eine eindeutige Zuordnung des Öfteren höchstens nach intensiven Recherchen treffen lassen. Die nicht vollständig ausgeführten Partiturseiten könnten meines Erachtens mit *Partiturgerüst* passender bezeichnet werden als mit *Partiturentwurf* oder vor allem *Partiturskizze*, da die Seiten „normalschriftlich“ als vollständige Partitur angelegt sind und nicht die für Skizzen typischen privatschriftlichen Züge aufweisen.⁵¹ Diese *Partiturgerüstseiten* bezeugen zwar eine entsprechende Arbeitsweise Mendelssohns, doch könnte es sich auch um besondere Passagen gehandelt haben, die Mendelssohn deswegen zuerst nur so notierte.⁵² Dafür, diese Vorgehensweise als Ausnahme anzusehen, könnten die in der Anlage meist harmonisch wirkenden Partiturbilder sprechen und offenbar gibt es dazu bisher keine grundsätzlichen Beobachtungen wie deutlich abweichende Tintenfarben oder ähnliches, was von vornherein auf zeitlichen Abstand zwischen Anlage und Ausführung schließen lassen würde.

Erst durch eine abgeschlossene Revision entsteht jeweils eine neue Fassung, die sich in der Regel durch eine Aufführung oder einen Druck manifestiert. Nicht immer lassen sich alle Fassungen rekonstruieren, da Mendelssohn die Revisionen häufig innerhalb nur eines Arbeitsmanuskripts durchführte. Ohne zusätzliche Quellen wie ausgeschriebene Stimmen, die eine verworfene Fassung mehr oder weniger eindeutig überliefern, müssen Rekonstruktionsversuche spekulativ bleiben – zumal immer damit gerechnet werden muss, dass Mendelssohn sowohl einzelne Seiten als auch Seitenkomplexe austauschte, wie nicht zuletzt einige der bereits erwähnten Partiturfragmente zeigen.⁵³

Mendelssohn Revisionen sind offenbar immer anlassgebunden, also auf etwas ausgerichtet, wenn auch meist auf Erfahrung wie die einer Aufführung fußend. Eine Ausnahme bildet die sogenannte Italienische Sinfonie A-Dur MWV N 16, deren Revision nach Mendelssohns eigener Aussage dadurch ausgelöst wurde, dass er die Komposition aus dem Kopf neu aufschrieb, da ihm seine Partitur nicht vorlag.⁵⁴ Normalerweise arbeitete Mendelssohn ein Werk nach einer Aufführung nicht automatisch um, sondern erst, wenn eine neuerliche

49 Vgl. MWV sowie die Beschreibung der Sammelquelle GB-Ob, *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5* (= MWV Z 3 Skizzenkonvolut 1) in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelwerke II (postum erschienene und unveröffentlichte Werke 1844–1845)*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (= LMA IV/7), Wiesbaden u.a. 2004, S. 118–125.

50 Vgl. dazu die Angaben zu den Oratorien, zur sogenannten Schottischen Sinfonie op. 56 MWV N 18 sowie zum *Violinkonzert e-Moll* op. 64 MWV O 13.

51 Vgl. dagegen die Edition des Notats F 7 mit der vorangehenden Anmerkung in: LMA V/9 (*Musik zu „Athalia“ von Racine*), S. 389f.

52 Während Schubring in seinen oben zitierten Erinnerungen den Eindruck vermittelt, Mendelssohn habe wohl stets taktweise alle Stimmen niedergeschrieben, betont Devrient für seine Schilderung eines solchen Vorgehens, es habe sich um einen einmaligen Vorgang gehandelt (siehe die Zitate in Anm. 39 und 40).

53 Vgl. MWV, Vorbemerkung zur Werkgruppe „Groß besetzte geistliche Vokalwerke“, S. 3.

54 Darauf weist nicht zuletzt Mendelssohns eigene Darstellung (siehe Anm. 41), die wohl nicht grundsätzlich in Zweifel gezogen werden muss, da alle bislang bekannten Fakten zu ihr passen. Vgl. auch Schmidt-Hensel, „Von Quellen und Korrekturen“, hier S. 35.

Aufführung oder der Druck geplant war oder er etwa eine Abschrift weitergeben wollte. Meist führte er die Revision im Rahmen einer Drucklegung zumindest in Einzelheiten fort, bevor das Werk in seiner Druckfassung veröffentlicht wurde.⁵⁵

V

Häufig wird hinsichtlich Mendelssohns Schaffen nicht nur für ein Werk Ganzes, sondern auch für Werkteile, in der Regel einzelne Sätze, von unterschiedlichen Fassungen gesprochen. Zunächst erscheint dies unproblematisch, allerdings nur, solange man sich der unterschiedlichen Ebenen (Werkebene vs. Satzebene) bewusst ist. Ich selbst habe früher die vier rekonstruierbaren teils revidierten, teils neukomponierten Versionen des Schlusschors der *Musik zu Athalia* als Fassungen bezeichnet und muss dies bei differenzierterem Gebrauch präzisieren. Denn der Schlusschor ist in seiner jeweiligen Gestalt immer nur Teil einer – in der Regel nicht vollständig und eindeutig rekonstruierbaren – Fassung des Ganzen. Daher ist es wohl besser, von *V e r s i o n e n* zu sprechen.⁵⁶ Ähnliches gilt auch für im Rahmen von Revisionen neu komponierte Sätze, etwa bei den Oratorien. Auch wenn sie dann Teil einer Zweit-, Dritt- oder Druckfassung sind, stehen sie dort in einer ersten Version.

Als Beispiel sei ein großes Missverständnis genannt, das sich zu Beginn des damaligen Kongresses wieder beobachten ließ, als für die sogenannte Italienische Sinfonie zu hören war, der erste Satz sei in der zweiten Fassung nahezu gleich geblieben. Leider sind diese Auffassung und die entsprechende Aufführung das Resultat einer Neuausgabe,⁵⁷ in der der erste Satz der bekannten Fassung mit den überarbeiteten Sätzen kombiniert ist – als eine „zusammengesetzte ‚Fassung letzter Hand‘“⁵⁸. Es scheint mir mehr als zweifelhaft, dass damit „diese Sinfonie endlich in der Gestalt bekannt wird, die am besten den Vorstellungen des Komponisten gerecht wird“⁵⁹. Ich schätze die Sinfonie sehr, wie wir sie kennen, und es freut mich, dass wir revidierte Sätze hören können. Aber dass eine in sich geschlossene Fassung suggeriert wird, sollte eigentlich nicht das öffentlich wahrgenommene Ergebnis wissenschaftlicher Arbeit sein⁶⁰ – das Kleingedruckte liest auch hier niemand...⁶¹ Zudem ist nicht erkennbar, ob Mendelssohn die Revision der Sätze 2–4 bereits für abgeschlossen hielt

55 Wie Anm. 15. Vgl. auch die Abbildung einer Seite aus den Korrekturfahnen für die englische Erstausgabe der Orgelsonaten op. 65 MWV W 56–61, in: Schmidt-Hensel / Baur, *FELIX. Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag*, hier S. 157, Kommentar S. 156. Beim Kongress 2009 beschäftigten sich zwei Vorträge explizit mit *Elias*, Douglass Seaton: *The autograph piano score of Elias and a new source. Observations on the evolution of the oratorio* und Christian Martin Schmidt: *Erinnerungsmotivik und motivische Vermittlung in Elias op. 70*.

56 Allerdings lässt sich eine solche Differenzierung im Englischen dann nicht mehr ohne weiteres vornehmen.

57 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sinfonie A-Dur op. 90: „Italienische“*. Fassung 1833–1834, hrsg. von John Michael Cooper, Wiesbaden 2001.

58 So eine der Formulierungen im Vorwort der Ausgabe (wie Anm. 57), S. XI, wenn auch zuvor als „editorisches Konstrukt“ eingeschränkt.

59 Vorwort der Ausgabe (wie Anm. 57), S. XI.

60 Vgl. auch die Ausgabe Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie ‚Italienische‘ A-Dur op. 90 (1833–1834)*, hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel u.a. 2009, die die überarbeiteten Sätze zwar ebenfalls als „zweite Fassung“ bezeichnet, immerhin aber nicht mit der Erstfassung vermischt.

61 Vgl. auch Schmidt-Beste, „Wie meine Sinfonie wird? Ich weiss es selbst noch nicht“, insbesondere S. 267f.

und inwieweit – selbst dann – eine Neukomposition des ersten Satzes weitere Konsequenzen für die übrigen gehabt hätte.

Um solche Missverständnisse zu vermeiden, sollten die Ebenen begrifflich getrennt werden. Auch die Kapitelüberschrift „Skizzen und verworfene Fassungen“ der LMA ließe sich in dieser Hinsicht durch Verallgemeinerung zu „Skizzen und Verworfenes“ noch präzisieren. Denn in der Regel sind dabei ja nicht wirklich komplette Fassungen gemeint – diese haben, sofern sie überholt sind, ihren Platz normalerweise in Supplementbänden –, sondern rekonstruierbare Vorstufen einzelner Sätze oder Passagen, losgelöst aus ihrem eigentlichen Fassungszusammenhang, der als solcher eben nicht ohne weiteres rekonstruier- und darstellbar ist. Die Bezeichnung „verworfene Fassung“ birgt damit meines Erachtens das Problem, unter Umständen eine Eigenständigkeit von Passagen oder Sätzen und damit eine Unabhängigkeit von anderen Revisionsänderungen zu suggerieren, die jedoch erst in ihrem Zusammenhang eine kohärente Stufe und damit eine Fassung ausmachen. In mehreren neueren Bänden der LMA wurde dies berücksichtigt und entsprechende Abschnitte als „verworfene Passagen“ bezeichnet.

Das Plädoyer für einen engeren Begriff von *Fassung* liegt in Mendelssohns eigenem Vorgehen begründet. Denn ganz offensichtlich betrachtete er die durchgeführten Revisionen in ihrer Gesamtheit insbesondere in den größeren Werken als notwendige Verbesserungen, durch die eine frühere Fassung aufgehoben bzw. verworfen wurde. Besonders deutlich wird das an seiner heftigen Reaktion, als in London die Uraufführungsfassung des *Lobgesang* wiederaufgeführt wurde, obwohl er das Werk bereits revidiert hatte.⁶²

62 Vgl. Mendelssohns Nachschrift zum Brief an Carl Klingemann, Leipzig, 10.3.1841, Privatbesitz, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 8: *März 1841 bis August 1842*, hrsg. von Susanne Tomkovič, Christoph Koop und Sebastian Schmideler, Kassel u.a. 2013, S. 36–38, S. 38: „Ich höre so eben von Sophy, daß man meinen Lobgesang im Philharmonic gegeben hat oder geben will. Da das nur die alte Bearbeitung sein könnte, und Novello weiß, daß ich ihm in wenig Zeit die neuere schicke, so wäre das schändlich und ich wäre wirklich außer mir darüber. Ich hoffe, es ist nicht wahr. Sag Novello, daß ichs *in keinem* Fall erlaube, eine Aufführung davon in der früheren Gestalt zu machen; in keinem Fall! Und sieh zu, daß er Dir sobald als möglich die Partitur die er davon hat zurückgibt, damit er sie nicht in Händen behält. Lege sie dann zu meinen Noten; bei Dir ist sie sicher. Aber bitte protestire gleich aufs kräftigste gegen eine Aufführung ohne die 3 neuen Stücke in meinem Namen! Du wirst das schon einzurichten, und wo möglich die Partitur ihm abzunehmen wissen. *Laß es ja nicht zu!*

Dein ganz wüthender

F.“

Vgl. auch Mendelssohns Aussagen zu den Fassungen der Overtüre zum *Märchen von der schönen Melusine* op. 32 MWV P 12: „Ich habe die Melusina, ehe ich sie hier zur Aufführung und zum Druck gab, ganz neu geschrieben, weil sie mir immer nur halbfertig vorkam; sie ist nun aber ohne Vergleich besser geworden, wie sie sonst war, und klingt wohl am besten von allen meinen Stücken[.] Darum will ich sie aber in ihrer vorigen Gestalt nicht mehr in der Welt haben, und bitte Dich deshalb, Dir die Partitur welche das Philharmonic davon hat in meinem Namen geben zu lassen und sie zu verbrennen. Ich will dem Phil. dafür ein gedrucktes Exemplar der Partitur wie sie sein soll zusenden; daß aber das alte vernichtet werde, daran liegt mir viel. Mir wäre es auch lieber, wenn Du Horsleys Clavierauszug verbrennen könntest; wenn Du glaubst, daß sie es nicht gern sehen, so laß es aber lieber. Attwood hat eine alte Partitur davon, eine Art Skizze dazu, die kannst Du leben lassen.“ (Brief an Klingemann, Leipzig, 14.12.1835, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 4: *August 1834 bis Juni 1836*, hrsg. von Lucian Schiwietz und Sebastian Schmideler, Kassel u.a. 2011, S. 364–366, hier S. 365f.).

Ganz anders verhält es sich offenbar mit kleineren Werken, Liedern oder Klavierstücken, die teils nicht nur in mehreren Fassungen überliefert sind – bei denen eine spätere Gestalt wohl nicht automatisch ein Verwerfen einer früheren bedeutete –, sondern auch innerhalb einer Fassung mit mehr oder weniger deutlichen, in der Regel wohl kleinen Abweichungen, nicht zuletzt im Rahmen von Albumblättern. So ist zumindest zu fragen, ob die kleineren, zunächst eher hausmusikalisch konzipierten Werke oder Stücke in sich eher variieren konnten und wir daher auch dafür eine Begrifflichkeit entwickeln und weitere Schlüsse ziehen können oder müssen. Roland Dieter Schmidt-Hensel konstatiert für diesen Zusammenhang ausdrücklich die „mehr oder weniger stark abweichenden Varianten desselben Liedes“⁶³. Um Missverständnisse durch den terminologisch – wenn auch meines Erachtens sehr problematisch – besetzten Begriff *V a r i a n t e n* zu vermeiden, bietet sich eine Präzisierung als *W e r k v a r i a n t e n* an.⁶⁴ Zu bedenken bleibt dabei, dass dieses Phänomen bei den genannten „kleineren“ Werken wohl meist durch Weitergaben im privaten Bereich auftrat, insofern nicht ohne weiteres öffentlich wurde.

Allerdings gibt es auch voneinander abweichende autorisierte Druckausgaben einzelner Werke. In Fällen wie etwa den *Liedern ohne Worte* oder den *Duetten* op. 63 MWV SD 30⁶⁵ sind bislang lediglich differierende Ausgaben bekannt, ohne sie im Einzelnen bereits bewerten zu können.⁶⁶ Dies scheint im Widerspruch zu der grundsätzlichen Ansicht zu stehen, dass Mendelssohn stets gründlich und aufmerksam Korrektur las. Christian Martin Schmidt und Salome Reiser sind dem an jeweils einem Beispiel nachgegangen. Die unterschiedlichen Ergebnisse lassen erahnen, wie differenziert Werke in dieser Hinsicht betrachtet werden müssen und welche Herausforderungen noch auf die Editoren zukommen können. Schmidt konstatiert für die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* op. 21 MWV P 3 einen korrumpierten, aber gleichwohl (zumindest passiv) autorisierten Druck, bei dem „Ungewollte[s]“ stehen blieb.⁶⁷ Beim ersten *Klaviertrio d-Moll* op. 49 MWV Q 29 bietet sich ein anderes Bild.

63 Schmidt-Hensel, „Von Quellen und Korrekturen“, hier S. 36. Auch Wehner, „... ich zeigte Mendelssohns Albumblatt und Alles war gut.“, S. 45, und andere bezeichnen das Phänomen als *V a r i a n t e n*.

64 Ralf Schnieders und Joachim Veit haben die Bezeichnung *W e r k v a r i a t i o n* aus der Bertolt-Brecht-Forschung ins Spiel gebracht; vgl. dieselben, „Wie kann ich's fassen? – Überlegungen zur Darstellung von Fassungsproblemen in traditionellen und in neuen Medien“, in: *Mit Fassung*, S. 253–274, besonders S. 257. Allerdings stehen einer entsprechenden Übernahme wohl die musikalischen Konnotationen des entsprechenden Kompositionsprinzips im Weg, möglicherweise suggeriert der Begriff auch zu stark absichtsvolle Abweichungen.

65 Vgl. die Einträge der einzelnen zugehörigen Duette MWV J 5 „Ich wollt, meine Lieb ergösse sich“ op. 63 Nr. 1, MWV J 9 *Abschiedslied der Zugvögel* „Wie war so schön doch Wald und Feld“ op. 63 Nr. 2, MWV J 8 *Gruß* „Wohin ich geh und schaue“ op. 63 Nr. 3, MWV J 11 *Herbstlied* „Ach, wie so bald verhallet der Reigen“ op. 63 Nr. 4, MWV J 10 *Volkslied* „O sah ich auf der Heide dort“ op. 63 Nr. 5, MWV J 7 *Maiglöckchen und die Blümelein* „Maiglöckchen läutet in dem Tal“ op. 63 Nr. 6.

66 Vgl. MWV, S. XXX.

67 Vgl. Christian Martin Schmidt: „Gewollte und ungewollte Fassungen: Überraschungen beim Studium der Quellen zu Felix Mendelssohn Bartholdys ‚Konzert-Ouvertüre zu Shakespeares Sommernachtstraum‘ op. 21“, in: *Mit Fassung*, S. 103–113. Allerdings scheint es mir (zumindest bei breiterer Rezeption) missverständlich, dies als Fassung zu bezeichnen. Denn, wie Schmidt es ausdrücklich formuliert hat, ist eben „Ungewolltes“ stehengeblieben. Es wäre eindeutiger und dadurch breitenwirksam weniger „gefährlich“, von einer korrumpierten Werkgestalt oder Ähnlichem zu sprechen, wenn wie hier Abweichungen über ein normales Maß an Druckfehlern hinausgehen. Meines Erachtens handelt es sich lediglich um abweichende Lesarten – wenn auch größeren Stils. Gleichwohl zeigt sich, wie relevant solche Korrumpierungen wirkungs- und rezeptionsgeschichtlich sind.

Reiser stellt hierbei „subtile Varianten“ fest.⁶⁸ Bislang ist lediglich ein Fall bekannt, in dem Mendelssohn nachweislich selbst Änderungen vornahm und dafür sorgte, dass dies auf dem Titelblatt vermerkt wurde: das *Klavierquartett Nr. 3 h-Moll* op. 3 MWV Q 17. Ob es sich bei der Neuauflage noch um eine Variante oder schon um eine Fassung handelt, müssen Untersuchungen zu Maß und Qualitäten der Abweichungen zeigen.

VI

Auch bei Bearbeitungen eines Werks für eine andere Besetzung sprechen wir oft von „einer Fassung für“. Inwieweit eine Bearbeitung tatsächlich eine eigene Fassung begründet, kann nur im Einzelfall nach gründlicher Prüfung entschieden werden. Das gilt insbesondere im Fall der *Klavieraarrangements*, die wir oft gewissermaßen neutralisierend als *Klavierfassungen* bezeichnen, in erster Linie wohl meist, um den etwas negativ konnotierten Begriff des *Klavierauszugs* zu vermeiden. Auch hier ist stärker im Einzelfall zu prüfen, welchen Charakter die Arrangements im jeweiligen Werksganzen haben.⁶⁹ Um Sonderfälle handelt es sich beispielsweise beim Anthem „Why, O Lord, delay for ever“ (deutsch als *Drei geistliche Lieder / Geistliches Lied* „Lass, o Herr, mich Hilfe finden“ MWV B 33), was Mendelssohn zunächst mit Orgelbegleitung komponierte und in dieser Fassung veröffentlichte, kurz danach orchestral instrumentierte, dabei überarbeitete und eine Schlussfuge anhängte (MWV A 19); sowie bei der Hymne „Hear my prayer“ / „Hör mein Bitten“ MWV B 49, die ebenfalls zunächst mit Orgelbegleitung erschien und vom Komponisten später orchestriert wurde.

VII

Zur Einordnung von Kompositionen hinsichtlich ihres Status im Schaffen Mendelssohns scheinen mir die Hinweise auf nicht abgeschlossene Kompositionen und Selbstanleihen oder Übernahmen von Elementen aus anderen Kompositionszusammenhängen hilfreich.⁷⁰ Außer dem Fall der Vertonung von *Psalm 43* „Richte mich, Gott“ MWV B 46, in der Mendelssohn für einen gleichlautenden Textabschnitt auf seine Komposition von *Psalm 42* „Wie

68 Vgl. Reiser, „Vom Drehen und Wenden der Gedanken“, S. 19f. Auch in einem anderen Beitrag konstatiert sie „Variante[n] des Notentextes“; Salome Reiser, „Vom Ornament zum Formkonzept. Widerstreit und Durchdringung kompositorischer Ideen in Felix Mendelssohn Bartholdys *Zweitem Klaviertrio* c-Moll op. 66“, in: „*Vom Erkennen des Erkannten*“, S. 245–255, insbesondere S. 248. Auch hier scheint es mir aus den oben genannten Gründen sinnvoll, dies als *Werkvarianten* zu präzisieren.

69 Siehe dazu die Differenzierung Christian Martin Schmidts in: LMA VI/11 (*Elias*), Einleitung S. XIV: „Zwar ist diese Bearbeitung des *Elias* nicht als Fassung eigenen Rechts und für Klavier zu vier Händen wie bei den Orchesterwerken, sondern als zweihändiger Klavier-Auszug vornehmlich zu Einstudierungszwecken konzipiert. Sie spielt aber im Prozess der definitiven Ausarbeitung des Oratoriums sowie bei der endgültigen Formulierung des englischen Textes eine entscheidende Rolle. Denn die Revision des Werkes, die Mendelssohn unmittelbar nach der Uraufführung begann, ging Hand in Hand mit der Erstellung des Klavier-Auszugs und der Vorbereitung von dessen Drucklegung.“ Beim Kongress 2009 stellte Hiromi Hoshino in ihrem Vortrag *Mendelssohns Bearbeitungen für Klavier für zwei und vier Hände* weitere Erkenntnisse vor.

70 Hinweise dazu gab R. Larry Todd in seinem Kongress-Vortrag *New Light on Mendelssohn's Unfinished Piano Concerto in E minor*.

der Hirsch schreit“ op. 42 MWV A 15 zurückgriff⁷¹, wurden bisher soweit ich sehe nur Übernahmen aus vom Komponisten nicht veröffentlichten oder überhaupt abgebrochenen Stücken festgestellt.⁷² So kann man wohl sagen, dass Mendelssohn die zugrundeliegenden Kompositionsarbeiten zwar aus seiner Sicht zumindest nicht vollständig abgeschlossen hatte, aber offenbar mit ihnen abgeschlossen hatte und sie als unfertig nicht nur vorübergehend beiseite, sondern ad acta legte, da er Ideen daraus oder überhaupt die zugrundeliegende Idee in einer anderen Komposition besser oder gar gut „aufgehoben“ wusste.⁷³ Das beträfe die fehlende weitere Ausarbeitung bzw. Revision und ist rein äußerlich nicht ohne weiteres erkennbar.

Gerade aufgrund der Arbeitsweise Mendelssohns müssen wir uns meines Erachtens fragen, ob bei einem Beiseitelegen einer Komposition in der Regel bereits eine Arbeitsphase als abgeschlossen gelten und man auch ohne Öffentlichkeit oder Verbreitung bereits eine Fassung konstatieren kann. Insbesondere bei „kleineren“ Werken wie Liedern oder Klavierstücken sollten wir einen Weg finden, in diesem Sinne eine Bewertung vorzunehmen und auch darstellbar zu machen.

Eine weitere Diskussion, die mir notwendig erscheint, ist – um auf den Anfang zurückzukommen – die über Skizzen und Entwürfe, wahrscheinlich auch hinsichtlich einer weiteren Differenzierung von Typen, aber genauso über die Fragen, inwieweit sie zielgerichtet, mit einer Werkidee im Hinterkopf entstanden. Bemerkenswert und für mich – trotz unbestreitbar zufälliger historischer Auslese – noch nicht zweifelsfrei erklärt ist, dass sich für vergleichbar scheinende Werke die Umfänge der Skizzen, Entwürfe und Fassungen teilweise deutlich unterscheiden. Ich bin mir sicher, dass wir in dieser Hinsicht systematisch und übergreifend noch wichtige Erkenntnisse gewinnen können.⁷⁴ Insgesamt halte ich unser Verständnis von Mendelssohns Arbeitsweise wie in einigen Punkten angedeutet für durchaus noch ausbaufähig.

Abstract

Despite numerous studies of Felix Mendelssohn Bartholdy's compositional process as well as critical editions of many of his compositions, the relevant terminology is still in need of more precise definition. This applies in particular to the term "Fassung(en)" or "version(s)", which should be used to denote a self-contained and concluded state of a composition which manifests itself through dissemination, performance or publication. The present study supports this working hypothesis with several case studies and suggests a new term, "Konzept" (rough copy or preliminary concept) for a preceding compositional phase. It also argues that more precise terminology enhances our understanding of Mendelssohn's compositional process. The paper was originally presented at the international musicological congress "Felix Mendelssohn Bartholdy: Kompositorisches Werk und künstlerisches Wirken" in Leipzig in 2009.

71 „Was betrübst du dich meine Seele und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott!“ (vgl. MWV B 46 T. 73ff. und Nr. 4 in op. 42 MWV A 15).

72 Vgl. etwa *Andante* H-Dur – *Allegro di molto* h-Moll (*Rondo brillant*) für Klavier zu zwei Händen MWV U 87 und *Capriccio brillant* h-Moll für Klavier und Orchester op. 22 MWV O 8.

73 So könnte man die Ausführungen Bernhard R. Appels weiterdenken, der einleuchtend argumentiert, werkbezogene Skizzen und Entwürfe sowie die Varianten (im engeren Sinne, also Änderungen) eines Werks seien in der ausgeführten und gegebenenfalls revidierten Gestalt im doppelten Sinne aufgehoben. Vgl. Appel, „Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen“, S. 177–210, insbesondere S. 196f.

74 Einen neuen Ansatz für die Beschäftigung mit den Skizzen Mendelssohns bot Salome Reiser in ihrem oben erwähnten Vortrag (vgl. Anm. 21).

Besprechungen

Traditio Iohannis Hollandrini. Band VII: Studien – Essays. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2016. 309 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 25.)

Traditio Iohannis Hollandrini. Band VIII: Konkordanzen und Indices. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2016. VI, 722 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 26.)

Unter der Bezeichnung *Traditio Iohannis Hollandrini* fassen die Herausgeber der vorliegenden Bände eine seit der Mitte des 15. Jahrhunderts im zentraleuropäischen Raum überlieferte musiktheoretische Lehrtradition, welche in zahlreichen Handschriften mit dem allerdings nicht zweifelsfrei nachzuweisenden Autor Johannes Hollandrini verbunden ist. Insgesamt 28 Texte sind nach aktuellem Stand der Forschung aufgrund von inhaltlichen Bezügen und typischen Formulierungen dieser musikalischen Elementarlehre zugeordnet. Trotz der strukturellen Diversität der einzelnen überlieferten Traktate wurden die auffallenden inhaltlichen Kongruenzen bereits 2001 zum Ausgangspunkt eines gemeinsamen Forschungsprojektes der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften sowie des Instytut Sztuki der Polnischen Akademie der Wissenschaften, in welchem alle überlieferten Texte ediert, systematisch miteinander verglichen und die Inhalte der Chorallehre rekonstruiert wurden. Mit dem Erscheinen der Bände VII und VIII beenden die Herausgeber Michael Bernhard

und Elżbieta Witkowska-Zaremba nicht nur die 2010 begonnene Publikationsreihe der *Traditio Iohannis Hollandrini*, sondern sie schließen damit auch ein erfolgreiches Editionsprojekt spätmittelalterlicher Musiktheorie ab.

Die Grundzüge einer rekonstruierten „Hollandrinischen Elementarlehre“ hatten Bernhard und Witkowska-Zaremba bereits 2010 in einer umfassenden Einleitung erläutert (*Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. I, München 2010). Die darin herausgestellten charakteristischen Loci dieser Tradition werden nun in Band VII in sechs Essays (Deutsch, Englisch und Französisch) inhaltlich näher beleuchtet sowie in Band VIII in umfassenden Konkordanztabellen schematisch dargestellt. Der erste der beiden hier zu besprechenden Bände (VII) bietet einen breiten Einblick in die Hollandrini-Forschung, indem die Lehrtradition aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wird. Geschickt wird dabei die „Offenheit“ der Quellen (Bd. I, S. 121) aus der Editionsarbeit in die Forschung hineingetragen: Indem sich jeder Beitrag nicht nur einem spezifischen inhaltlichen Alleinstellungsmerkmal nähert, sondern auch auf einen bestimmten Abschnitt eines „idealen Traktates“ fokussiert, konstruiert die Abfolge der Artikel gleichsam die Lehrtradition und ihr kulturelles Umfeld und nähert sich erstmals einzelnen Überlieferungsschichten an.

Wolfgang Hirschmann eröffnet die Forschungseinblicke mit einem Beitrag zu „Formen und Funktionen der Wissensorganisation in den Einleitungstexten der *Traditio Hollandrini*“ (S. 1). Virtuos kontextualisiert er darin die einleitenden Passagen aller überlieferten Texte am Beispiel des Prologs von TH XVIII im Rahmen typischer spätmittelalterlicher Accessus. Auf einer metatheoretischen Ebene ermöglichen die betrachteten Accessus den Brückenschlag zwischen Choraltheorie und anderen wissenschaftlichen Disziplinen und garantieren damit die unmittelbare Vernetzung der darauffolgenden Choral-

lehre mit anderen mittelalterlichen Wissensgebieten. In die musiktheoretischen Inhalte führt Klaus-Jürgen Sachs ein. In anschaulicher Kürze fasst er die einzelnen Elemente der Lehre zusammen, welche in der *Traditio Hollandrini* als „Bausteine“ (S. 66) des *cantus* (= die *proprietas* eines Hexachords) und der *modi* erläutert werden: *signa*, *voces*, *litterae* und *claves* werden gleichermaßen in einer systematisch wie historischen Semantik gefasst und zeigen, dass ihre Theoretisierung dazu diente, „melodisch geprägte“ Musik, „bestimmbar, erkennbar [und] notierbar“ (S. 69) zu machen. Überliefert sind diese Inhalte in Form von Versen. Aus textanalytischer Sicht arbeitete Christian Meyer besondere mnemotechnische Charakteristika einzelner Verse heraus und stellt die inhaltlichen Unterschiede wie Übernahmen verschiedener Überarbeitungsstufen (*Hollandrinus vetus/novus*) sowohl exemplarisch wie auch in übersichtlichen Konkordanztabellen dar. Inwiefern diese Elementarlehre mit der Musikpraxis der Zeit interagiert, wird anschließend am Beispiel der Lehre der *Coniunctae* gezeigt. Diese mittelalterliche Theorie, welche darauf verweist, dass nach damaligen Kriterien nicht notierbare Töne durch Transpositionen ersetzt wurden, wird in einem gemeinschaftlichen Beitrag im Hinblick auf ihr Erscheinen in liturgischen Musikhandschriften untersucht. Nach einer synoptischen Auflistung aller Beispiele zu den insgesamt sieben (praktischen) *Coniunctae*, welche die Texte der *Traditio Hollandrini* kennen (David Hiley), folgen drei materialreiche Abschnitte, welche die tatsächlichen Anwendungen von *Coniunctae* in polnischen (Jakub Kubieniec), böhmischen (Zsuzsa Czagnány) und deutschen (Hiley) Quellen erstmals aufbereiten. Aus einer ähnlich systematisch-vergleichenden Sicht nähern sich schließlich die letzten beiden Beiträge den Tonarien, welche immerhin 18 der überlieferten Traktate beigefügt sind. In einem wiederum gemeinschaftlichen Aufsatz zeigen Zsuzsa Czagnány und Ágnes Papp auf, dass innerhalb der Antiphonen keine einheitli-

che Überlieferungsschicht auszumachen ist, sondern dass vielmehr eine „gemeinsame Grundschrift“ (S. 206) regional rezipiert (Varianten) und durch lokale Eigenbestände ergänzt bzw. ersetzt wurde. Calvin M. Bower legt schließlich in synoptischen Tabellen einen Überblick über alle Ferialpsalmodien, aufgelistet nach Modus und überlieferten Varianten, dar.

Im Anschluss an diese ersten Annäherungen an das vorgelegte Material folgt ein Postscriptum der beiden Herausgeber. Darin nutzen Bernhard und Witkowska-Zaremba die Gelegenheit, fünf Jahre nach Erscheinen des ersten Bandes manche Sachverhalte zu „revidieren, zu vervollständigen und auf den neuesten Forschungsstand“ (S. 251) zu bringen, weshalb dieser Beitrag eine unverzichtbare Ergänzung des umfassenden Einleitungsbandes darstellt. Das Ziel des gesamten Forschungsprojektes, nämlich die „verlorene Kontinuität der Hollandrinus-Tradition ansatzweise zu rekonstruieren“ (S. 268), wird hierin nochmals herausgestellt und mit weiteren Argumenten und neuen Materialien untermauert.

Gesamthaft setzen die Studien des vorgelegten siebten Bandes die durch Bernhard und Witkowska-Zaremba in Band I vorgeschlagene Methode, welche charakteristische Merkverse (*loci Hollandrini*) systematisch mit nicht-hollandrinischen Inhalten vergleicht (*loci auxiliares*), mit kontextuellen Erweiterungen weitgehend um; gleichzeitig werfen die exemplarischen Tiefenbohrungen wie auch die erstmals dargelegten musikphilologischen Arbeiten neue Fragen im Hinblick auf einzelne Rezeptionsschichten auf. Darauf aufbauende zukünftige Forschungsarbeiten werden schließlich insbesondere durch Band VIII zahlreiche Hilfestellungen finden: In umfassenden Konkordanztabellen (S. 4–511) werden alle Lehrsätze bisher bekannter Quellen einander gegenübergestellt; ein „Index cantuum“ sowie ein „Index scriptorum“ erleichtern das Auffinden einzelner Gesänge und spezifischer Quellen. Darüber

hinaus zeigen zwei neu gefundene, im „Supplementum“ beschriebene Handschriften die nun erleichterte Zuordnung musiktheoretischer Quellen ins Rezeptionsumfeld der *Traditio Hollandrini*.

Die Herausgeber schließen mit diesen beiden letzten Bänden eine hervorragende und nachahmenswerte philologische Aufarbeitung eines eindrucklichen Handschriftenkonvoluts unter der konzeptuellen Perspektive einer Lehrtradition ab. Die systematisch und detailliert vorgelegte Materialfülle lässt auf zahlreich folgende historische Studien zu Einzelaspekten der *Traditio Hollandrini* hoffen.

(Juli 2018)

Irene Holzer

Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung. Hrsg. von Arne STOLLBERG, Ivana RENTSCH und Anselm GERHARD unter Mitarbeit von Juliane PÖCHE und Christian SCHAPER. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 721 S., Abb., Nbsp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 26.)

Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today. Hrsg. von Anno MUNGEN, Nicholas VAZSONYI, Julie HUBBERT, Ivana RENTSCH und Arne STOLLBERG unter Mitarbeit von Bernd HOBE. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 460 S., Abb., Nbsp., Tab. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 25.)

Das Projekt WagnerWorldWide wurde zum großen Jubiläumsjahr 2013 von der Universität Bayreuth in Zusammenarbeit mit den Universitäten Bern, Shanghai und South Carolina durchgeführt und von Prof. Dr. Anno Mungen initiiert. Hervorgegangen sind zwei umfangreiche Bände, die 2017 bei Königshausen & Neumann erschienen und fast 1200 Seiten und 55 Beiträge umfassen.

Wer sie mit dem Stoßseufzer „Wagner und kein Ende?!“ zur Hand nimmt, wird sie nach erheblichem Leseaufwand vielfach bereichert wieder weglegen. Auf einen Nenner lassen sie sich schon wegen unterschiedlicher Konzepte nicht bringen, auch sind die Beiträge innerhalb beider Bände kaum aufeinander bezogen, auf den Abdruck von Diskussionen wurde verzichtet. So bleibt es bei einer Kette von Einzelbeiträgen – und Einzelimpulsen – deren detaillierte wissenschaftliche Rezeption einige Zeit in Anspruch nehmen dürfte. Erleichtert wird die Rezeption dadurch, dass beide Bände mit Personen- bzw. Werkregistern, Notenbeispielen, Tabellen und vierfarbigen Abbildungen ausgestattet sind. Dem Verlag ist also zu danken, ein Bindungsfehler (S. 214ff. in *Gefühlskraftwerke für Patrioten?*) sei hier nur am Rande erwähnt.

Das Dach von WagnerWorldWide2013 war nicht nur geographisch, sondern auch thematisch weit gespannt, wobei sich die interdisziplinäre und stark gegenwartsbezogene Ausrichtung von selbst verstand. Die fünf Kernthemen liefern auch die inhaltliche Großgliederung des zumeist in englischer Sprache verfassten Bandes *Music as Global Culture. Wagner's Legacy Today*. Sie kreisen um Wagner und den Nationalismus als geschichtliches Phänomen, Wagner als globales Phänomen und als „Markt“, Wagner vor dem Hintergrund von Natur, Lebenswirklichkeit sowie Gender- und Geschlechterfragen, schließlich um Wagner im Kontext von Film und Medien. Während Wagnerforschung hier also in aller Breite – und Dispartheit – verfolgt wird (auch die sogenannte „globale“ Ausrichtung ist zunächst einmal nichts als eine Marke, solange sie ihren Anspruch nicht methodisch und inhaltlich unterfüttert), geht der Band *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* einem stärker historisch und im engeren Sinn musikbezogen ausgerichteten Konzept nach. Er sei daher im gegebenen Zusammenhang zuerst besprochen.

Nike Wagner, die Urenkelin, hat Wagners nationalistisches Gerede vom „deutschen Geist“ einmal treffend als „Gleit- und Schmiermittel zur Durchsetzung des gewaltigen [Festspiel-]Unternehmens“ bezeichnet. Zumindest ist das, was zunächst als Sprachtheorie gedacht war und der persönlichen Selbstfindung diente, zunehmend abgeglitten in eine Abgrenzungspolemik, die künstlerische und politische Aspekte gleichermaßen betraf. Der junge Wagner hatte 1843 in einem Essay für Heinrich Laubes *Zeitung für die elegante Welt* noch gemeint, Meister werde der sein, der die Oper der Zukunft „weder italienisch, französisch – noch aber auch deutsch schreibt“. Als Komponist hat er sich – im Sinne eines Amalgams – tendenziell daran gehalten und daraus Innovation geschöpft, als Essayist und kulturpolitisch übergreifiger Tonsetzer schlug er andere Weisen an. Wagner drängte sich selbst in die Rolle eines Nationalkomponisten, dabei mit verschiedenen Systemen paktierend. Mögen die *Meistersinger* als ästhetisches Produkt kaum als „Nationaloper“ durchgehen, so wurden sie doch schon nach der Schlacht von Sedan 1870 als Monument deutscher Selbstverherrlichung politisch in den Dienst genommen.

Das Thema der nationalen Selbstfindung in der Musik (insbesondere des 19. Jahrhunderts) und seine Überlagerung mit der Wagner-Rezeption ist vielfach erörtert worden. Zu erinnern ist an den einschlägigen Band *Deutsche Meister – böse Geister?*, der als Ergebnis eines Symposions an der Berliner Staatsoper 2001 in der Edition Argus erschien, herausgegeben von Hermann Danuser und Herfried Münkler. Auch beim großen Leipziger Jubiläums-Symposium 2013 spielte das Thema immer wieder herein (*Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Markkleeberg 2013) – um von wichtigen Einzelstudien zu schweigen. Im Rahmen des Projekts WagnerWorldWide2013 wurde es neu fokussiert und in Richtung „Globalisierung“ vorsichtig erweitert. Dass es den Herausgebern gelungen ist,

trotz des schwer abgrenzbaren Themenfeldes und einer Fülle an Voruntersuchungen ein originelles, in vielen Details auch neues Paket zusammenzustellen, spricht für sich. Sie haben erstens den europäischen Radius als Problemhorizont wirklich ernst genommen, zweitens für eine gesunde Balance zwischen musikanalytischen, kultur- und mentalitätsgeschichtlichen sowie aufführungspraktischen Aspekten gesorgt und drittens fast ausschließlich gute, das heißt hier vor allem sorgfältige Autoren beschäftigt. Nur auf einige Beiträge kann im gegebenen Rahmen hingewiesen werden.

Der erste, allgemeine Abschnitt (S. 17–71) macht vor allem deutlich, dass das Phänomen „Nationaloper“ eines der Rezeption und nur selten eines der künstlerischen Intention ist. Anselm Gerhard geht dieser Art von „klingender Selbstvergewisserung“ (S. 37) in einem grundlegenden Beitrag nach, stellt – heuristisch – die Frage, ob eine Nationaloper „nur auf der Grundlage politischer Repression entstehen kann“ (S. 50). Auch ein Übergewicht – wenn man so will eine Übersättigung – mit Opern ausländischer Komponisten konnte zur Stilisierung von „Nationaloper“ führen. So geschehen bei Webers *Freischütz*, der bekanntlich gegen Rossini und Cherubini (die auf deutschen Spielplänen dauerpräsent waren) und gegen Spontini als preußischem GMD aufs Schild gehoben wurde – obwohl er in Böhmen spielt und stoffgeschichtlich kaum nationale Fragen tangiert. Umgekehrt galt in Frankreich keine der überaus erfolgreichen Opern des Kosmopoliten Meyerbeer als „Nationaloper“. Auch in Italien lässt sich eine solche kaum finden – zu heterogen sind Einflüsse, Sujets und ästhetische Profile (der Fall *Nabucco* und *Risorgimento* ist inzwischen umfassend aufgearbeitet). Man kann mit guten Gründen sogar der Meinung sein, dass es „Nationaloper“ gar nicht gibt. Michael Walter zeigt, dass vielen Komponisten, die für diese Rubrik in Anspruch genommen werden, die Auseinandersetzung mit der Gattung Oper viel wichtiger war als die

Stoffe: Der ästhetische Rang sollte bestehenden Meisterwerken italienischer oder französischer (später auch deutscher) Provenienz möglichst auf Augenhöhe begegnen, was keineswegs die Stärkung bisheriger Opern in Landessprache bedeutet, sondern oft den Bruch mit ihnen (neben Weber wären hier Glinka, Smetana und Ivan Zajc zu nennen). Zudem besteht das Problem, dass das, was man folkloristisches Element nennen könnte (durchaus ohne pejorativen Beigeschmack), keineswegs immer einem bestimmten Kulturraum zuzuordnen, sondern häufig rhizomartig gewachsen ist.

Der zweite Abschnitt des Buches („Wagner und das ‚Deutsche‘“, S. 73–244) bringt neben einigen bereits in anderen Publikationen vorgestellten Gedanken auch musikalische Konkretion. So erläutert Arne Stollberg, wie und warum Wagner die melodische Signatur des Luther-Chorals *Ein feste Burg* durch die *Meistersinger* zieht und 1871 in seinen *Kaisermarsch* einbaute. Als Gegenmodell zu Meyerbeers *Les Huguenots* und Mendelssohns *Reformations-Symphonie* – im Sinne einer (vermeintlichen) Rückführung auf kulturgeschichtliche Wurzeln – hat die musikalische Anverwandlung ihre nationalpolitische Dimension. Wagner war auch darin Kind seiner Zeit, dass er die Reichsgründung als protestantisches Unternehmen sah und – bei aller Skepsis gegenüber dem Klerus – Luther mit Bach gleichsetzte, sich dabei als Nachfolger positionierend. Das Modell des protestantischen Chorals erwies sich als zentral für die *Meistersinger*: Wagner verkündete sein „nationales Evangelium“ (S. 122).

Hans-Joachim Hinrichsen wiederum kontextualisiert, warum dieser Bach-Bezug ein vielfach fiktiver, oder besser: inszenierter ist. Schon Hans von Bülow war aufgefallen, dass Wagners Polyphonie weniger von Bach kommt – der kaum zu seiner musikalischen Sozialisation gehörte – als vom späten Beethoven. Das Quartett op. 131 lässt sich durchaus auf *Tristan und Isolde* beziehen, insofern Polyphonie als melodische Verdichtung fun-

giert und einer Verstärkung des Ausdrucks dient, wobei im Fall Wagner die ungewohnte Instrumentation ihren legitimierenden Anteil hat. Der „polyphone Aggregatzustand“, den Wagner mit *Tristan* und *Meistersinger* erreicht, ist nicht das Ergebnis seiner Bach-Rezeption, sondern diese umgekehrt „das Resultat einer Selbstdeutung im Lichte seiner Beethoven-Interpretation“ (S. 174). Hinrichsen differenziert den auf Ludwig Finscher zurückgehenden Befund von vier Arten des Kontrapunkts in den *Meistersingern*, indem er Hinweise aus Wagners Aufsatz *Über das Dirigieren* einbezieht. Was der Komponist über das Verhältnis von struktureller Satzdicke und Tempo sagt, auch über die Reprise der Musik der *Meistersinger* im Finale des III. Aktes, hat leider bis heute selten Konsequenzen für die musikalische Interpretation. Wie Wagner auf der Bühne mit einem exotischen – und unhistorischen – Germanentum assoziiert wurde, beschreibt Kordula Knaus. Der Wagner-Regie in der DDR widmet sich Nina Noeske, indem sie eine Gegenbewegung aufzeigt: Während zunächst Modelle gegen die Abstraktion Neu-Bayreuths etabliert wurden, kamen – Zentralfigur Joachim Herz – in den sechziger Jahren politische Deutungen auf, die wiederum zeitversetzt Bayreuth beeinflussten.

Zwölf Beiträge bieten dann einen europäischen Rundblick, wobei Wagner-Rezeption und die Idee einer „Nationaloper“ (wie greifbar auch immer) sowohl kollidieren als auch sich befruchten können (S. 245–516). So fand die Wagner-Rezeption in Russland vor allem jenseits der Oper statt, am wichtigsten zweifellos bei Aleksandr Skrjabin, der – folgenreich nicht nur für Kandinsky – von der Idee des Gesamtkunstwerks den Aspekt des kollektiven Rituals und synästhetischer Klang- und Lichtkorrespondenzen herausgriff und weiterentwickelte. Christoph Flamm streift diese vielfach dargestellte Entwicklung nur am Rande seines Beitrags, setzt stattdessen Schwerpunkte bei Sergej Taneev und Felix Blumenfeld, der die russische Erst-

aufführung des *Tristan* leitete (1899), der Nachwelt vor allem als Lehrer von Vladimir Horowitz bekannt wurde, und dessen hyper-trophe Klaviermusik ein wichtiges Brückenglied zwischen Wagner-Sog und dem russischen Aufbruch in die Moderne darstellt. Eine Pionierfunktion früherer Jahre nimmt Aleksandr Serovs auf Aleksandr Ostrowskij zurückgehende, unvollendet hinterlassene Oper *Des Teufels Macht* (1871) ein, die noch vor Aleksandr Dargomyžskijs *Der steinerne Gast* eine radikal an der Sprache ausgerichtete Deklamation und Volksmelodien verknüpfte. Emanuele Bonomi stellt das Stück vor.

Informativ sind auch andere Beiträge, die sich die Mühe machen, wenig bekannte, aber für die Thematik aufschlussreiche Stücke einzubinden. So porträtiert Stefan Keym – unter der Frage nach einem Umgang mit Leitmotivtechnik – Werke des polnischen Musiktheaters von Ignacy Paderewsky, Ludomir Rózycki und Karol Szymanowski (*Hagith*). Richard Erkens deckt Schichten der Wagner-Bezüge in Luigi Mancinellis *Isora di Provenza* (1884) und Spyridon Samaras *La martire* (1894) auf. Wie sich ästhetische und politisch-ethnische Ebenen mischen (und die Kluft direkt zwischen Wagner-Verehrern verläuft), zeigt Ivana Rentsch am Beispiel Prag. Heinrich Schwab geht nicht nur auf das zweite Finale von Carl Nielsens *Maskerade* (1906, nach Holberg) ein, die bis heute in Dänemark kontinuierlich gepflegt wird und es trotz der barocken Klassengesellschaft, von der sie handelt, auf DVD geschafft hat und somit allein kraft eines Generationen überdauernden Interesses als „Nationaloper“ gilt. Vielmehr sieht er die Ursprünge der dänischen Nationaloper im späten 18. Jahrhundert bei Johann E. Hartmann (1726–1793) und dem eine Generation jüngeren Friedrich L. Kunzen (1761–1817), dessen *Holger Danske* 1789 einen letztlich politisch-ethnischen Streit auslöste.

Nach einem kurzen Schwenk zu Wagner in der Populärmusik (Britta Schweers, Sascha Wegner, S. 517–579), sind die abschließen-

den drei Beiträge der Aufführungspraxis gewidmet (S. 581–695).

Kai Köpp erläutert an zahlreichen Details den Rahmen, in dem *Der fliegende Holländer* in Dresden uraufgeführt wurde. Weder Vortragsnormen noch -konventionen sind mit heutigen Verhältnissen vergleichbar, woraus nach wie vor zu wenig Schlüsse gezogen werden – auch von Dirigenten. Laura Moeckli widmet sich der Deklamationspraxis als kompositorischem Phänomen. Zum Abschluss vergleicht Florian Bassani frühe Aufnahmen von Isoldes „Liebestod“ (bis 1935), wobei sich wieder einmal zeigt, wie agogisch und melodisch frei um die Jahrhundertwende gestaltet wurde und wie sich Rubati durchaus mit einem Grundmetrum verbinden ließen. Gemessen an heutiger Praxis herrschte da Mut, es war aber auch weniger Energie für die schlichte Emanation des Klangs nötig.

Einem eher kulturgeschichtlichen Konzept folgt der Band *Music as Global Culture*. Auch wenn Wagner, der sich als deutscher Zukunftskünstler verstand und damit letztlich auf ein Alleinstellungsmerkmal zielte, längst zur globalen Marke geworden ist: Was in dem Band an globalen Aspekten hereinspielt, ließe sich genauso gut und präziser als transnational, vielfach und im besten Sinn aber auch als regional bezeichnen, folgt zudem höchst disparaten methodischen Ansätzen. So geht es zum Beispiel um eine *Lohengrin*-Produktion, die Manfred Gurlitt (Kapellmeister sowie Komponist von *Wozzeck* und *Die Soldaten*) 1942 in Tokio herausbrachte, wohin er 1939 (trotz früher NSDAP-Mitgliedschaft) emigriert war – und die, wie der Beitrag von Brooke McCorkle deutlich macht, exorbitant politische Bedeutung hatte. Barbara Mittler nimmt das Gastspiel der Kölner Oper mit Wagners *Ring* (2010) zum Anlass, um die Geschichte der Wagner-Rezeption in China zu skizzieren, wobei das Gesamtgastspiel der Oper Nürnberg, das – ebenfalls mit dem kompletten *Ring* – nur fünf Jahre zuvor stattfand, entschieden zu kurz kommt. Und wenn schon vom *Ring* die Rede ist, warum dann

nicht auch transnational die Schlüsselfunktion einbeziehen, die das Gastspiel von Götz Friedrichs Produktion der Deutschen Oper Berlin für ganz Asien hatte? An der Metropolitan Opera in New York sorgte der noch von Wagner in Bayreuth beschäftigte Anton Seidl für erste wichtige Impulse. In einem aufschlussreichen Beitrag schildert Gwen D'Amico das Ringen um eine *Meistersinger*-Produktion, die schließlich im Januar 1945 unter George Szell Premiere hatte – und trotz des Zeitpunkts zum größten Erfolg der Saison wurde. Schon in den späten 30er Jahren hatte Erich Leinsdorf (der das Stück 1959 auch in Bayreuth dirigierte) für weitreichende Striche gesorgt, etwa in der heiklen Schlussansprache des Hans Sachs. Neueren *Ring*-Inszenierungen, seien sie postapokalyptisch, sozialkritisch oder digital angelegt (Harry Kupfer in Bayreuth, La Fura dels Baus in Valencia, Francesca Zambello in San Francisco, Andreas Kriegenburg in München), sind ebenso Beiträge gewidmet, wie Luigi Nonos Reflexion musikalischer Zeit, die – ausgehend vom III. Akt *Tristan* und eingebunden in die Philosophie Massimo Caccaris – zentralen Niederschlag im Spätwerk *Das atmende Klarsein* fand (Joachim Junker).

Für eine musikbezogene Wagnerforschung dürfte der abschließende Beitrag von Christian Thorau zukunftsweisend sein, der den Versuch unternimmt, zwei bislang existierende Parallelwelten durch eine – auch methodisch solide begehbare – Brücke zu verbinden. Die Analysen von Wagners Partituren und diejenigen von (auf DVD dokumentierten) Aufführungen gehorchen noch immer unterschiedlichen Gesetzen, ja sie gehören weitestgehend zu verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Thorau stellt am Beispiel des Wotan-Monologs aus dem II. Akt der Walküre nicht nur die Lösungsmodelle von Alfred Lorenz, Tobias Janz und Carolyn Abbate einander gegenüber, sondern bezieht sie auf Inszenierungen von Patrice Chéreau, Harry Kupfer und Carlus [sic] Padrissa. Die Spannung zwischen

Werktext (als Notat) und Aufführungstext (einem Terminus der Theaterwissenschaft), genauer zwischen Satztechnik und szenischer Grammatik, erweist sich dabei als überaus konstruktiv. Kein schlechtes Ergebnis des Mammut-Unternehmens also: Der Diskurs ist nach 1200 Seiten zumeist neuer Wagnerforschung nicht gebremst, sondern in einigen Teilbereichen sogar neu eröffnet.

(August 2018)

Stephan Mösch

ALEXANDER LOTZOW: Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert. Studien zu einsätzigen weltlichen Chorwerken mit Orchester von Beethoven bis Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 483 S., Abb., Nbsp., Tab. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 55.)

Größere Studien zu Chor-Orchesterkompositionen konzentrierten sich in den letzten Jahren auf den Bereich des Oratoriums (vgl. u. a. Howard E. Smither: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill und London 2000) oder versuchten sich diesem vielfältigen Werkkomplex gattungsübergreifend zu nähern (vgl. Stefanie Steiner: *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“*, Kassel u. a. 2001; Hermann Danuser: *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009). Umso erfreulicher ist es, dass sich Alexander Lotzow in seiner Kieler Dissertation nun mit einem Gattungstyp großbesetzter Chormusik auseinandergesetzt hat, dessen Bedeutung für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zwar mehrfach an prominenter Stelle betont worden, noch nie jedoch umfangreicher untersucht worden ist. Bereits 1973 hatte Carl Dahlhaus dieses Missverhältnis zwischen dem beispiellosen ästhetischen Prestige chorsinfonischer Werke und einer kaum vorhandenen historiographischen Auseinandersetzung auf den Punkt gebracht: „Das weltliche Oratorium, die dramatische Kantate, die Chorballade und die Chorode,

Gattungen, deren historische Bedeutung als Dokumente des 19. Jahrhunderts kaum zu überschätzen ist, sind im 20. Jahrhundert so gründlich vergessen worden, daß die Epoche, die sich gerade in ihnen so deutlich wie nirgends sonst musikalisch ausprägte, im Rückblick als ein Zeitalter der Instrumentalmusik erscheint, das sie trotz Beethoven nicht war.“ (Carl Dahlhaus: Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert [1973], in: ders.: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 6, Laaber 2003, S. 377–433, hier S. 393.)

Vor einem solchen Hintergrund wird die Bedeutung von Lotzows Arbeit deutlich, da diese nicht nur hilft, das eklatante Missverständnis der Bewertung von Instrumental- und Chormusik durch die Musikhistoriographie des 20. Jahrhunderts zu beseitigen, sondern auch wesentlich mit zur Differenzierung im Bereich der Chormusik beiträgt. Im Fokus stehen dabei Kompositionen für Chor und Orchester, die zwar Merkmale „vermeintlich enger umrissener Gattungen“ wie Oratorium, Kantate, Chorlied und Orchesterlied teilen (S. 24), aber dennoch nicht mit diesen identisch sind. Lotzow prägt für diesen Zwischenbereich den Neologismus „Sinfonisches Chorstück“, worunter er einsätzig und somit hinsichtlich ihrer zeitlichen Dauer relativ kurze Chor-Orchesterwerke fasst, die zudem auf einem weltlich-lyrischen Text basieren und die – da dramatisch-epische Elemente fehlen – auf Gesangssolisten mit eigenen Formteilen wie Arien, Ariosi und Rezitative verzichten. Gerechtfertigt wird eine solche Eingrenzung zudem durch die Auswertung ästhetischer, sozial-, institutions- und ideengeschichtlicher Aspekte, deren Zusammenspiel die spezifische Aufführungssituation sinfonischer Chorstücke bedingt. Hierzu zählen (vgl. Kapitel 2, S. 31–64) deren beträchtlicher Erfolg bei Chorvereinen und im Rahmen großdimensionierter Musikfeste ebenso wie ihre vom Bildungsbürgertum vorgenommene kunstreligiöse Bewertung als hoher oder erhabener Stil. In letzterem korre-

spondierte das mit Hilfe einer monumentalen Besetzung angestrebte Erhabene zugleich mit dem bürgerlichen Ziel „einer möglichst imposanten Eigendarstellung“ (S. 40). Zudem lässt sich die Integration sinfonischer Chorstücke in zeitgenössische Konzertprogramme auch als musikalische Realisierung des Bildungsgedankens verstehen. Durch die nun prestigeträchtige Interpretation kürzerer weltlicher Lyrik hohen literarischen Ranges wurde namentlich das kulturelle Vermächtnis der Weimarer Klassik immer wieder im öffentlichen Bewusstsein aktualisiert und verankert. Auf diese höchsten Ansprüche verweist auch der Begriff „Chorode“ – weniger auf einen „strukturell klar abgegrenzten Gattungsbegriff“ (S. 54). Zur begrifflichen Bestimmung dessen, was im literarischen und musikalischen Kontext des 19. Jahrhunderts unter „Chorode“ verstanden werden konnte, leistet Lotzow in Kapitel 3 (S. 65–111) einen überaus lesenswerten Beitrag. Dezidiert in Abgrenzung zu Dahlhaus, der in der Bezeichnung lediglich ein „Begriffsgespenst“, nicht aber einen hinreichend konturierten Gattungsbereich gesehen hatte, kann Lotzow, gestützt auf die Auswertung von Konversations- und Musiklexika, Ästhetiken und Rezensionen, zeigen, wie unterschiedlich der Begriff gefasst wurde und dennoch kraft des ästhetischen Gewichts der zugrundeliegenden Dichtung – als zentralem Charakteristikum – im öffentlichen Bewusstsein verankert war.

Das zentrale Kapitel 4 enthält sieben klug ausgewählte Fallstudien zu Werken, denen hinsichtlich des überaus umfangreichen Repertoires eine Orientierungsfunktion für den deutschsprachigen Raum zukommt, da diese einerseits die vielfältigen und kontrastierenden Möglichkeiten chorsinfonischen Komponierens repräsentieren, andererseits in der zeitgenössischen Wahrnehmung teilweise als prägend und maßstabsetzend wahrgenommen wurden und auch die an sinfonische Chorstücke herangetragenen Erwartungshaltungen widerspiegeln. Beispielsweise or-

derte Ferdinand Hiller von seinem Kollegen Josef Gabriel Rheinberger im Zusammenhang mit der Programmplanung der Niederrheinischen Musikfeste 1880 „ein kurzes, wirksames Chorstück mit Orchester (ohne Soli)“ (zitiert nach Lotzow, S. 25) und nannte ihm als mögliche Richtschnur seinen *Gesang der Geister über den Wassern* op. 36 (1847) nach Johann Wolfgang von Goethe und das *Schicksalslied* op. 54 (1871) von Johannes Brahms nach Friedrich Hölderlin.

Neben den zwei genannten Werken wählt Lotzow als frühes Gattungsbeispiel, das lange im Repertoire blieb, *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* op. 112 (1815) von Ludwig van Beethoven nach Goethe, ebenso das in seinem instrumentalen Duktus viele Laienchöre überfordernde *Nachlied* op. 108 (1849) von Robert Schumann nach Friedrich Heibel, die überaus populäre *Frühlings-Botschaft* op. 35 (1858) von Niels Wilhelm Gade nach Emanuel Geibel sowie mit *Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht* op. 193 (1881) von Hiller nach Goethe und dem *Gesang der Parzen* op. 89 (1882) von Brahms zwei maßstabsetzende Werke, die beide auf derselben Textvorlage basieren. Besonders interessant fällt dabei der Vergleich zwischen den noch wenig erforschten Chorwerken von Hiller mit denjenigen von Brahms aus. Während ersterer für Hugo Riemann noch 1901 als „lange Zeit der angesehenste und einflussreichste Musiker des westlichen Deutschland“ galt, schien letzterer namentlich mit dem *Schicksalslied* manchen Zeitgenossen eine „neue Aera in der Chorgesangliteratur“ einzuläuten (zitiert nach Lotzow, S. 141 und 430). Und während Hiller in seinen Werken häufig reihend und vor allem als „musikalischer Illustrator“ des Textes agierte, habe Brahms einen „Chor-Orchestersatz [kreiert], der weder Laienensembles überforderte noch auf strukturelle Durchwirkung verzichtete“ (S. 430).

Besonders aufschlussreich für die spezifische Ausprägung sinfonischer Chorstücke als musikalischem Gattungstypus wird es immer dann, wenn Lotzow den Bogen auch

zu anderen Gattungen schlägt, beispielsweise im Zusammenhang mit Beethovens *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* zur Adaption durch Johann Friedrich Reichardt, Felix Mendelssohn, Franz Schubert, Anton Eberl und Peter Joseph von Lindpaintner. Es wäre daher bei Vokalmusik generell wünschenswert, derartige gattungsübergreifende Perspektiven künftig stärker einzubeziehen und die Forschung zum sinfonischen Chorstück über den deutschsprachigen Raum hin auszuweiten.

(August 2018)

Martin Loeser

SUSAN O'REGAN: *Music and Society in Cork, 1700–1900*. Cork: Cork University Press 2018. 363 S., Abb.

Bereits im 17. Jahrhundert „the second best city of Ireland“ (Cox 1685, zit. S. 8), ist Cork noch heute die drittgrößte Stadt der irländischen Insel und hat einiges zu bieten: So war sie 2005 Europäische Kulturhauptstadt und ist nach wie vor Sitz von bekannten Brauereien wie Heinekens Murphy's und IT-Unternehmen wie Apple und Logitech. Historisch bedeutend war für Cork seit dem 17. Jahrhundert vor allem der Hafen, der durch den Handel nicht nur den Wohlstand der Stadt sicherte, sondern auch den internationalen kulturellen Austausch beförderte. Was dies für das Musikleben Corks zwischen 1700 und 1900 bedeutete, das gegenüber Dublin und Belfast musikhistorisch bisher eher vernachlässigt wurde, arbeitet Susan O'Regan aufbauend auf ihrer Dissertation (*Public Concerts and the Musical Life of Cork 1754–1840*, Cork Institute of Technology 2008) in einer erstmaligen historischen wie inhaltlichen Breite und Akribie auf, die allein für sich kaum weniger als beeindruckend ist.

Maßgeblich gestützt auf eine gründliche Untersuchung zeitgenössischer lokaler und nationaler Zeitungen und Zeitschriften, rekonstruiert die Autorin in zehn Kapiteln vor allem Räume, Akteure und Repertoires der

lokalen Musikpflege des 18. und 19. Jahrhunderts. Dabei konzentriert sie sich nicht auf ein bestimmtes Repertoire, sondern berücksichtigt Theater-, Opern-, Konzert- und Kirchenmusik gleichermaßen, sofern publizistisch über sie berichtet wurde. Während O'Regan in dem historisch schwächer belegten 18. Jahrhundert (Kapitel 1–4) ihre Darstellung noch zusammenfassend nach Musiksparten sortiert, ist das 19. Jahrhundert (Kapitel 5–10) mit Ausnahme der katholischen Kirchenmusik (Kapitel 9) in kleinschrittigeren zeitlichen Abschnitten präsentiert.

O'Regans Darstellungen geben Einblick in Dynamiken des Aufbaus eines (nur für das zahlungskräftige Publikum, wie die Autorin immer wieder belegt) öffentlichen Musiklebens, die einerseits in grundsätzlichen Zügen auch aus anderen Beispielen wie vor allem dem Londons bekannt sind, auch wenn sie in Cork deutlich später und in der Dimension entsprechend der Einwohnerzahl in kleinerem Umfang realisiert werden konnten: Noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts waren es in Cork vor allem reisende Musiker, die – etwa von London kommend – in Cork spielten und fallweise durch lokale Amateure ergänzt wurden. Die Veranstaltungen wurden zunehmend von lokalen Verbänden wie etwa bereits im 18. Jahrhundert durch Wohltätigkeitsverbände sowie ab dem 19. Jahrhundert auch einzelnen Konzertveranstaltern, von denen als erster William Forde herausragte (S. 125–136), organisiert. Gleichfalls weist die Autorin die Teilnahme der Stadt an der europaweiten Faszination für Virtuosen nach, etwa durch die Einladung von britischen Nachahmern des ebenfalls gastierenden Niccolò Paganini (z. B. „the English Paganini“ Isaac Collins, S. 147).

Dabei partizipierte Cork an allgemeinen Repertoiretendenzen, wie im 18. Jahrhundert vor allem an der englischen Begeisterung für italienische Musik und der ballad opera, in dennoch eigener Form, wie sich aus der Studie andererseits immer wieder herauslesen lässt. So beschreibt die Autorin bei-

spielsweise die in Cork besonders intensive Rezeption der Kompositionen von Thomas Augustine Arne sowie auch unterschiedliche Wellen der gegenüber London auffällig verspäteten Rezeption von Händels Oratorien. Dabei kommen immer wieder selbstbewusste Forderungen nach Anpassungen an den irischen Musikgeschmack durch das Publikum zu Wort, etwa indem lokale Stimmen in Zeitungen Gastmusikern entschieden die Integration von irischer Volksmusik in ihre Programme abverlangten.

Einen berechtigten Schwerpunkt der Studie erhalten die unterschiedlichen Orte der Musikaufführung. Diese sind in einer dem Buch vorangestellten Straßenkarte lokalisiert und werden in den Kapiteln nach und nach – je nach historischer Verortung – beschrieben. Die oftmals neu errichteten Musikstätten stellen sich dabei gleichermaßen als Folgen der lokalen Musikliebe dar – besonders anschaulich für das 1853 vollendete Athaneum herausgestellt (S. 187 f.) –, wie sie selbst wahrnehmbare Folgen für die Musikaufführung nach sich zogen. Die Autorin geht allen greifbaren Details zu Bau, Kosten und räumlichen Möglichkeiten akribisch nach – wobei sowohl hier als auch in Bezug auf das Repertoire die lückenhafte Quellenlage immer wieder deutlich wird.

Ist es keinesfalls der Autorin anzulasten, dass die Quellenlage in den überlieferten Zeitungen weder vollständig noch flächendeckend ist – exemplarisch können hier etwa die in einer Tabelle angeführten Orchestermitglieder des Cork Theatre Royal, 1748–1811, genannt werden (S. 76), die nur für 29 der 64 Jahre überhaupt eine Angabe macht, die zudem meist auf einen bis zwei Musikernamen begrenzt ist –, so fehlen dennoch entsprechende quellenkritische Reflexionen. Hier mag auch ein Grund für nur zaghafte Einordnungen in allgemeinere musikkulturelle Tendenzen Irlands und Großbritanniens liegen, die angesichts der von ihr dargestellten Detailfülle in Bezug auf lokale Gegebenheiten in Cork eine entscheidende Lesehilfe

gewesen wären. Zudem wäre so der jeweilige Sonderweg Corks deutlicher herauszuarbeiten gewesen, sowohl bei den bereits genannten als auch vielen weiteren Beispielen, etwa in Bezug auf den Einzug weiblicher Instrumentalisten auf die Musikbühne zur Mitte des 19. Jahrhunderts (S. 210 f.).

Ein großes Verdienst der Arbeit stellt dennoch die Fülle von Namen von und Informationen zu Musikern und Musikerinnen dar, die zumindest aktuell noch kaum über einschlägige Nachschlagewerke wie *Grove online* (geschweige denn über die noch stärker kontinentalorientierte *MGG online*) recherchierbar sind. Hinzu kommen die weiteren Akteure und Akteurinnen des Musiklebens wie Mäzene und Veranstalter bis hin zu den zahlreichen Vereinen und ihren Mitgliedern, die weite Teile des Musiklebens trugen.

O'Regans Buch stellt damit eine grundlegende Abhandlung zur Musikgeschichte Corks von 1700 bis 1900 dar, auf der jede weitere Forschung zur irischen Musikkultur des 18. und 19. Jahrhunderts aufbauen kann und muss. Da sie in ihrer Darstellung allerdings überwiegend eher chronistisch als systematisch verfährt, bildet der Text in weiten Strecken eine summarische Zusammenführung wenig kontextualisierter Momentaufnahmen. Darüber helfen letztlich weder die sanften Tiefenbohrungen hinweg, wie sie weitgehend unvermittelt zu einzelnen Personen, Vereinen oder Gebäuden in Unterkapiteln vorgenommen werden, noch die Zitate, die neun der zehn Kapitel mottoartig vorangestellt sind. Der Grundstein für vertiefende und vergleichende Studien ist jedoch zweifellos gelegt und dürfte besonders durch den entsprechend umfangreichen und bei dieser Arbeit besonders unverzichtbaren Index weiterhin erleichtert werden.

(Oktober 2018)

Ina Knoth

MICHAEL F. RUNOWSKI: August Freyer (1803–1883). Leben, Werk und Wirken eines deutschen Musikers in Warschau. Ein Beitrag zur Geschichte der polnischen Organistentradition, zur Kirchenmusikgeschichte der evangelisch-anglikanischen Kirche in Polen und zum Musikleben Warschaus im 19. Jahrhundert, Köln: Siebenquart Verlag 2016. 524 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, Band 26.)

Musikwissenschaftliche Themen mit regionalem Bezug haben in der modernen Wissenschaftslandschaft einen schweren Stand. Das Verhältnis zwischen der Regionalforschung und der „großen“ musikgeschichtlichen Arbeit ist jedenfalls zumindest teilweise von Ressentiments und Vorurteilen geprägt, und jede Seite verfügt über entsprechende Schreckbilder: Auf der einen Seite der philosophierende und rasonierende Großhistoriker, der immer wieder aufs Neue den Höhenkamm der großen Meisterwerke abschreitet und dabei doch nur auf seiner Papiertrompete zum ewig gleichen Marsch der Epochen, Stile und Großmeister zu blasen scheint. Auf der anderen Seite steht das Zerrbild des unablässig wühlenden, katalogisierenden und noch die unwichtigsten Details sammelnden Lokalhistorikers, der, ohne aufzuzucken oder ohne sich für irgendetwas außerhalb seines engen Horizonts oder gar für Fachfremdes zu interessieren, Quelle um Quelle durchsieht und diese Tätigkeit als „eigentliche“ historische Grundlagenforschung gegenüber dem als bloßem Hypothesenaustausch diskreditierten Diskurs der anderen Seite entgegenhält.

Die vorliegende Publikation – aus einer Greifswalder Dissertation hervorgegangen – widmet sich dem heute weithin unbekanntem Organisten und Komponisten August Freyer, der – in Sachsen geboren – über 42 Jahre als Organist in Warschau amtierte. An der Begeisterung des Autors für seinen Gegenstand und seiner intimen Kenntnis aller auf Freyer bezogenen Materialien kann gar kein

Zweifel bestehen. Außerordentlich sorgfältig und kenntnisreich stellt der Autor Leben und Werk seines Helden dar. Ganz offensichtlich ist das Werk an der Idee klassischer Komponistenbiographien orientiert: Zunächst werden die Biographie und der Ausbildungsweg Freyers dargelegt, dann seine Bedeutung als Orgelvirtuose und Organist in Warschau. Anschließend werden Freyers Orgelwerke besprochen, ebenso seine Tätigkeit als Lehrer, wobei Runowski insofern um Kontextualisierung bemüht ist, indem er Freyers Tätigkeit in Polen in den Zusammenhang der Organistenausbildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt. Den Anhang bilden einige Bilder und Faksimiles, Literatur- und Werkverzeichnisse sowie eine größere Anzahl von Notenbeispielen. Das Werk enthält zahlreiche Zitate aus unterschiedlichsten Quellen polnischer und deutscher Herkunft, wobei die polnischen Zitate vom Autor ins Deutsche übersetzt worden sind; etwa 1800 Fußnoten dienen dem Herkunftsnachweis dieser Auszüge.

„Freyer ist ein herausragendes Beispiel für die Produktivität der deutsch-polnischen Wechselbeziehungen“, heißt es in der Einleitung (S. 18). Dann aber folgt eine Darstellung, die Musikgeschichte bloß als Ereignisgeschichte sieht, als Mosaik, bei dem ein Einzelfaktum nach dem anderen dargestellt wird. Nicht aber kommen zur Sprache: Verkehr, Kommunikationsformen, Handel und wirtschaftliche Entwicklung, Migration und Bevölkerungsentwicklung, strukturelle Unterschiede zwischen deutschen und polnischen Städten, städtebauliche Besonderheiten, die Eigenständigkeit der historischen Entwicklung, das Selbstbewusstsein der Bewohner, das jeweilige Verhältnis zur Zentralmacht, konfessionelle Unterschiede und die jeweilige institutionell-soziale Ordnung, anhand deren vielleicht überregionale Vergleiche über deutsch-polnische Wechselbeziehungen hätten angestellt werden können.

Der Gewinn der Arbeit liegt in der intimen Kenntnis ansonsten unbekannter Ma-

terialien; als Motor werden persönliche Verbundenheit – nicht das schlechteste Motiv für historische Forschung –, eigene Musiziererfahrung sowie ein sonst völlig unbeachteter Quellenbestand sichtbar. Und vielleicht ist ja doch etwas daran, dass, nachdem Bausteine in Form neuer Daten erschlossen, Editionen immer unbekannter Werke vorgelegt, weitere Bibliotheken katalogisiert, weitere Orgelbauer und Familienmitglieder identifiziert worden sind, schließlich ein Bild „deutsch-polnischer Wechselbeziehungen“ entstehen wird. Wollen wir es hoffen.

(November 2018) *Burkhard Meischein*

PAUL WATT: Ernest Newman. A Critical Biography. Woodbridge: The Boydell Press 2017. XVII, 274 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)

Granville Bantock's Letters to William Wallace and Ernest Newman, 1893–1921. „Our new dawn of modern music“. Hrsg. von Michael ALLIS. Woodbridge: The Boydell Press 2017. 310 S., Abb.

Es gibt Musikschriftsteller und Musikwissenschaftler, deren Rezeption fast hermetisch auf einen bestimmten Kulturbereich beschränkt bleibt. Gerade in Großbritannien vor 1950 gab es eine beachtliche Zahl solcher Autoren, die nur selten an eine Universität gebunden waren, vielmehr ihren Lebensunterhalt durch journalistische Arbeiten verdienten und daneben große Monographien verfassten. In Zeiten, in denen Musikbücher höchst selten in andere Sprachen übersetzt wurden, Fremdsprachenkenntnisse gleichzeitig (gerade in Großbritannien) teilweise als regelrecht unpatriotisch angesehen wurden, war der „eigene“ Blick auf die Großen der Musik umso wichtiger, nicht zuletzt bei Komponisten, deren Kenntnis in Zeiten umfassender neuer Forschungsergebnisse sonst einem mehr als veralteten Stand angehört hätte (fast seismographartig kann man

Grove's Dictionary of Music and Musicians in seinen verschiedenen Auflagen so verstehen).

Zu den respektiertesten Musikschriftstellern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Großbritannien gehörte – neben Donald Tovey (1875–1940), dem Universitätsmusikdirektor und Musikprofessor in Edinburgh, oder Edward Dent (1876–1957), dem Pionier der Neuen Musik und Universitätsprofessor in Cambridge, der Musikkritiker Ernest Newman (1868–1959), der sich vor allem als Wagner-Biograph profilierte. Dass er sich daneben als Freidenker und Philosoph einen Namen gemacht hatte, ist heute weitgehend vergessen, nicht zuletzt weil eine geplante Biographie Henry George Farmers bis zum Jahr 1899 unveröffentlicht blieb; die Memoiren von Newmans Witwe konnten naturgemäß auch nur Teile seiner Persönlichkeit und seines Schaffens abdecken.

Die vorliegende erste umfassende Biographie zu Newman von Paul Watt erwuchs aus einer Dissertation an der Universität Sydney; Watt konnte auf Farmers Notizen zugreifen, so dass er sich umfangreich mit Newmans ersten dreißig Lebensjahren auseinandersetzen konnte. Hier erfahren wir, dass Newman als William Roberts geboren wurde, dass er in Liverpool Literatur, Philosophie und Kunst studierte, als Bankangestellter arbeitete, dass er unter diversen Pseudonymen publizierte, unter anderem 1897 *Pseudo-Philosophy at the end of the Nineteenth Century*. Er wurde 1894 Präsident der National Secular Society zur Säkularisierung der Gesellschaft und veröffentlichte gegen 1895 seinen ersten substanziellen Beitrag zur Musik (*Gluck and the Opera*). 1904 konnte Granville Bantock ihn als Mitglied des Lehrkörpers an der Midland School of Music installieren – in diesem Jahr erschien sein zweites Buch über Wagner (1933–1947 sollte eine vierbändige Wagner-Biographie folgen).

Im Vergleich zu diesen ersten hundert Seiten scheinen die Ausführungen Watts zu Newmans Tätigkeit als Musikkritiker und Musikschriftsteller ausgesprochen knapp

(seit 1920 war er Kritiker der *Sunday Times*, verfasste aber auch für zahlreiche andere Periodika Besprechungen, u. a. *The Manchester Guardian*, *The Monthly Musical Record*, *Musical Opinion*, *The Musical Times*, *Musical America*, *The Graphic* und *The New Music Review and Church Music Review*). Zahlreiche zeitgenössische britische Komponisten, für die er sich einsetzte, erfahren ebenso wenig Erwähnung wie eine ausführlichere Betrachtung seiner Musikbücher. Offenbar konsultierte Watt aufgrund eines zeitlich befristeten Aufenthalts in Großbritannien auch nur einen kleinen Teil der von und an Newman erhaltenen Korrespondenz. So gerät gerade dort, wo Newmans Bedeutung auch für heute liegt (als Musikschriftsteller, vor allem als Kritiker am Puls der Zeit und in engem Kontakt mit Komponisten, Interpreten, Konzertveranstaltern usw.), Watts Arbeit von der Faktenlage her bedauerlich dürftig, wünscht sich der Leser wenigstens – wenn schon keine Betrachtung der Schriften erfolgt – doch wenigstens ein umfassendes Verzeichnis von Newmans Schrifttum und nicht bloß eine Listung der im Buch zitierten Literatur (mit Abkürzungen, die nur einmal zu Beginn, aber nicht noch einmal in der Literaturliste erschlossen werden). So bleibt die Verortung Newmans in der britischen Musikgeschichte unbefriedigend erkundet, und man muss auf eine andere Forschungsarbeit hoffen, die dann vielleicht den Chronisten und Musikerfreund Ernest Newman stärker ins Zentrum stellt.

Einen wichtigen ersten Beitrag in dieser Hinsicht bedeutet die Edition der Briefe Granville Bantocks an Ernest Newman und William Wallace. Bantocks Korrespondenz mit dem schottischen Komponisten William Wallace (1860–1940) hat sich in der National Library of Scotland erhalten, die Korrespondenz mit Newman in der Cadbury Research Library der University of Birmingham. Die Verbindung der drei Korrespondenten ergibt sich aus dem 1893 von Granville Bantock (1868–1948) kurz nach Studi-

enabschluss an der Londoner Royal Academy of Music gegründeten *New Quarterly Musical Review*, zu dem Wallace wie Newman Beiträge beisteuerten. Die vollständige und sorgfältig kommentierte Veröffentlichung der beiden Korrespondenzen, chronologisch, nicht nach Korrespondenzpartnern getrennt (leider scheinen keine Postsachen zwischen Newman und Wallace zu existieren, die das Dreieck komplettiert hätten – so bleibt es bei verknüpfenden Erwähnungen in einigen Postsachen), eröffnet eben jene Perspektiven, an denen es Watts Buch mangelt – einen weiten Blick auf das britische Musikleben am Ende des „langen 19. Jahrhunderts“ in all seiner Vielgestaltigkeit, in seinen Entwicklungen und Brüchen, Querverbindungen und Widersprüchlichkeiten, die zusammen ein reiches Bild jener Zeit ergeben. Insbesondere Bantock, eine Schlüsselfigur dieser Epoche, erlangt endlich immer klarere Konturen, wird in immer größerem Detail kommentiert. Besonders erhellend ist der persönliche Aspekt der Korrespondenzen, wenn Bantock, ganz Kosmopolit, arabische Zitate einstreut, die Anreden vom Vor- zum Nachnamen und wieder zurück wechseln. In jedweder Hinsicht ist Michael Allis' Edition als vorbildlich zu bezeichnen, nur hätte man sich wenigstens je ein Foto der *dramatis personae* gewünscht. Besonders ärgerlich ein Layoutfehler am oberen Satzspiegel des Buches, der das Endprodukt nicht ganz so harmonisch erscheinen lässt, wie es eigentlich ist.

(September 2018) Jürgen Schaarwächter

SANDRA DANIELCZYK: *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*. Bielefeld: transcript Verlag 2017. 434 S., Abb., Nbsp., Tab. (texte zur populären musik. Band 9.)

Da die Erinnerungen an die beliebtesten Diseusen der Weimarer Republik oft durch

Anekdoten, Memoiren oder autobiographische Äußerungen geprägt sind und dieser Vielzahl von Texten keine vergleichbar hohe Zahl musikwissenschaftlicher Fachliteratur gegenübersteht, ist es zu begrüßen, dass sich Sandra Danielczyk in ihrer Oldenburger Dissertation der Materie aufs Neue widmet. Der Frage nach Imagekonstruktionen im Kabarett der Weimarer Republik nachgehend, untersucht Danielczyk besonders eine einzelne Persönlichkeit, die sich in Anekdoten und Zeitungsberichten im Spektrum zwischen Diseuse und Diva ansiedeln lässt: Margo Lion (1899–1989), die – auf der Suche nach einem „Kollektivimage“ der Diseuse – vor allem in die Tradition der französischen Diseusen vom Pariser Montmartre, repräsentiert durch Yvette Guilbert (1867–1944), eingeordnet wird (S. 101–110).

Als Vergleichspunkt wird die gleichaltrige Blandine Ebinger (1899–1993) herangezogen, zum einen, weil sie in den Gastspielreisen der ausführlich als Fallstudie analysierten Kabarettrevue *Es liegt in der Luft* (1928) die Rollen übernahm, die bei der Berliner Premiere Margo Lion übernommen hatte, und zum anderen, weil sie sich durch ein anderes festgelegtes Image einen Namen gemacht hatte, nämlich durch das „Image des armen Mädchens“ (S. 261). Leider fällt diese Vergleichsstudie, in der auch die unterschiedlichen Milieus beider Diseusen herausgearbeitet werden (S. 266–267), relativ kurz aus. Deutlich wird immerhin, dass die Revuen als Gattungen insoweit offen waren, als – zugeschnitten auf das jeweilige Profil oder, in Danielczyks Worten, das „Image“ einzelner Darstellerinnen und Darsteller – Szenen hinzugefügt oder gestrichen werden konnten. So wurde auf der Gastspieltournee des Ensembles der Kabarettrevue *Es liegt in der Luft*, in der Ebinger Lion ersetzte, eine Szene extra für Ebinger eingefügt, damit sie ihre beliebte Rolle als armes Mädchen darbieten konnte (S. 286).

Mit den Methoden kulturwissenschaftlicher Imageanalyse nähert sich die Autorin

ihrem Forschungsfeld. Ausgehend von der These, dass die Geschichte der Diseuse „eine Geschichte ihres Images“ (S. 33) ist, interessiert sich Danielczyk für die „Resultate einer aktiven Kulturpraxis“, welche „die spezifische Wahrnehmung der Diseusen in der Geschichtsschreibung“ (S. 32) geprägt haben. Anknüpfend an Arbeiten von Silke Borgstedt, Erika Fischer-Lichte und Stephen Lowry, entwickelt die Autorin ihre eigene Methodik. Der Anspruch der Studie ist sehr hoch; idealerweise müsste „für jede einzelne Diseuse ein eigenes Forschungsdesign erstellt werden“ (S. 56), um deren Image genau erfassen zu können. Auf die methodische Problematik, dass aktuelle Methoden der Popmusikanalyse nicht immer für historische Phänomene populärer Musik angewendet werden können, wird hingewiesen, und doch kann Danielczyk dieses Problem nicht immer souverän genug umschiffen. Der Herausforderung, dass „die Aufführungen in der Vergangenheit liegen, der Raum also nicht mehr direkt erfahrbar ist und dass darüber hinaus neben wenigen Aufnahmen der Chansons und dem Textbuch nur noch einzelne Szenenphotografien erhalten sind“ (S. 301), begegnet Danielczyk durch gründliche Detailstudien der Rahmenbedingungen.

Am Beispiel der Kabarettrevue *Es liegt in der Luft* (S. 174–259), von Mai bis Oktober 1928 im Berliner Theater *Die Komödie* am Kurfürstendamm in über hundert Aufführungen gespielt und anschließend in einer Gastspiel-tournee durch den deutschsprachigen Raum weiterverbreitet, untersucht die Autorin Theateraum (S. 189–199), Bühnenbild (S. 199–213) und Kostüm (S. 214–220) ebenso wie den Handlungsort dieser Kabarettrevue, das Warenhaus (S. 220–232, siehe auch S. 179–180). Auch die Gattung der Revue wird in ihren historischen Kontext eingeordnet und die Entstehung der Kabarettrevue in Abgrenzung zur populären und massenwirksamen Ausstattungsrevue erklärt (S. 160–166). Darüber hinaus erläutert Danielczyk, wie sich das serielle Prinzip der Revue, „bestehend

aus Sketchen, Chansons, Conférences, Tänzen oder auch Filmen“ (S. 167), zu gezielten Vermarktungsstrategien nutzen ließ: Die neu entstehende Schallplatten-Industrie brachte die ersten „kalkulierten Auskoppelungen von Schlagern aus Revuen“ (S. 169, siehe auch S. 176–177) heraus, Musikverlage publizierten Einzelausgaben besonders populärer Chansons für Salonorchester oder Gesang und Klavier (S. 179), und auch in Zeitungen und Illustrierten wurden neben den Starfotos der großen Bühnenstars der Zeit gelegentlich die Noten besonders beliebter Einzelnummern abgedruckt (S. 179). Leider wird auf die zahlreichen Abbildungen im Haupttext nicht immer konsequent Bezug genommen, so dass es zu methodischen Ungenauigkeiten kommt. So werden zwar vor allem die Aufführungsbedingungen in dem „als großstädtische Vergnügungsstätte“ (S. 198) Anfang der 1920er Jahre bezogenen Berliner Theater *Die Komödie* detailreich dargestellt, aber in der ersten Abbildung einer konkreten Aufführungssituation (Abbildung 21, S. 203) ist ein anderer Bühnenraum zu sehen, der aus einer der Gastspielreisen mit Blandine Ebinger stammen muss. Gerade an diesem Beispiel, das sich zum direkten Vergleich zwischen Ebinger und Lion angeboten hätte, werden die Möglichkeiten dieses Vergleichs auch im späteren Verlauf der Studie nicht voll ausgeschöpft.

Bedauerlich ist, dass die Arbeit gerade im Bereich der Analyse und Edition der für die Detailstudien ausgewählten musikalischen Kompositionen Mischa Spolianskys (1899–1985) ihre größten Schwächen aufweist. Eines der sehr gezielt ausgewählten analytischen Beispiele ist das für die solistische Inszenierung einer populären Sängerin zentrale, keine zwei Minuten dauernde Chanson „Die Braut“ (aus der Szene „Weiße Woche“ in *Es liegt in der Luft*). Im Anhang ist nur eine von der Autorin selbst gesetzte Fassung mit Klavier abgedruckt, und wie in allen von ihr edierten Beispielen sind Ungenauigkeiten in Transkription und Quellenlage zu beklagen.

In der Analyse von Harmonik und Form verliert sich Danielczyk in Details (S. 239–245) und kommt zu teilweise fragwürdigen Interpretationen des harmonischen Verlaufs (besonders S. 240–242).

Rezensionen der Kabarettrevue *Es liegt in der Luft* heben den Witz und die geistreiche Instrumentierung von Spolianskys Musik hervor, die durch die Präsentation der Klavierfassung nur in Ansätzen greifbar wird, wenn zum Beispiel die Posaune oder der Saxophonersatz Erwähnung finden (S. 242). Die Pointe der Szene, dass die Protagonistin – unter anderem in Ermangelung eines dazugehörigen Bräutigams – eigentlich gar kein Brautkleid benötigt (S. 249–251), wird in die Interpretation der Musik nicht einbezogen. Dass es sich bei der im Text angelegten Karikatur der Institution Ehe, die nach der feierlichen Trauungszeremonie allzu schnell in die Banalitäten des Alltags übergeht („Man denkt den Gedanken, was kommt hinterher?“, S. 235), um einen zeittypischen Topos handelt, hätte anhand vergleichender Beispiele aus verschiedenen kulturellen Bereichen der Zeit leicht verdeutlicht werden können. Von der Lyrik – wie Kurt Tucholskys Frage, warum „nach einem Happy End im Film jehöhnlich abjebndt“ wird – über weitere Chansontexte wie den von Claire Waldoff selbst getexteten und interpretierten Chanson „Wer schmeißt denn da mit Lehm?“ – hin zu dem von Lions Partner Marcellus Schiffer (1882–1932) für Paul Hindemiths Zeitoper *Neues vom Tage* erfundenen Büro für Familienangelegenheiten, das vor allem für Ehescheidungen zuständig ist, sollen hier nur drei Beispiele erwähnt werden.

Dass Lion „nicht die Neue Frau, sondern die Kritik an ihr“ darstelle (S. 153), bleibt angesichts der historisch wenig fundierten Kapitel zum „Weiblichkeitstyp der Neuen Frau“ (S. 76–82) wie zum „Bruch mit einer heteronormativen Weiblichkeit“ (S. 130–141) vage. So groß die Vielfalt neu ausprobiert Geschlechterrollen und Lebensformen gerade im Berlin der 1920er Jahre war und so

sehr dieses kulturelle Klima auch internationale Künstlerinnen und Künstler anzog, so sehr bewegte sich diese zerbrechliche Vielfalt auch im Spannungsfeld von gelebter Praxis und bedrohlicher Rechtslage. Liberalisierungsbewegungen kämpften zwar gegen den Paragraphen 218, der Frauen die Abtreibung verbot, und gegen den Paragraphen 175, der Homosexualität unter Männern unter Strafe stellte, blieben jedoch erfolglos. Gerade in diesem Zusammenhang konnten die in subkulturellen Milieus vorgetragenen Chansons auch identitätsstiftende Funktion haben, wie das dem Sexualforscher Magnus Hirschfeld (1868–1935) gewidmete „Lila Lied“ auf einen Text von Kurt Schwabach (1898–1966) mit der unter Pseudonym veröffentlichten Musik von Spoliansky zeigt, das anlässlich seiner Wiederentdeckung durch die Schwulenbewegung seit den 1970er Jahren erneut zu einer Hymne der Bewegung avancieren konnte. Die in Gelsenkirchen unter dem Namen Clara Wortmann geborene Claire Waldoff (1884–1957) war eben nicht nur auf das Image der kessen Berliner Göre (S. 292–293) beschränkt; Lieder wie „Hannelore“ oder „Ach, wie ich die Lena liebe“, das Schusterjungenlied aus dem Operetten-Schwank *Immer die verflixte Liebe* des österreichischen Komponisten Anton Profes (1896–1976), ließen sich von Eingeweihten auch subkulturell codiert lesen. Als frauenliebende Frau an der Seite ihrer langjährigen Lebenspartnerin Olly von Roeder (1886–1963), die in Danielczyks Studie mit typischen (und heteronormativ geprägten) Klischees wie „keine schöne Frau, also keine attraktive Frau“ (S. 292), belegt wird, musste sich Claire Waldoff während der Zeit des Nationalsozialismus aus der Öffentlichkeit zurückziehen. Vor dem Hintergrund des von Magnus Hirschfeld vertretenen Konzepts eines „Dritten Geschlechts“ ist auch das von Marcellus Schiffer getextete und von Spoliansky komponierte Chanson „War ein Maskulinum und ein Femininum“, in dem die Überschreitung der jeweiligen Geschlechtergrenzen bis hin zu einem kom-

pletten Rollentausch problematisiert werden, interessant.

Zu wenig thematisiert wird auch die Frage, wie das Künstlerpaar Margo Lion und Marcellus Schiffer in den Zeitgeist einzuordnen wäre und wie beide sich gegenseitig beeinflusst haben könnten. Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang, dass die Texte der Chansons, die in der Regel von Lions Lebenspartner Marcellus Schiffer verfasst wurden, zu stark auf den Fokus der Imageanalyse reduziert und dadurch der charismatischen Persönlichkeit Lions gelegentlich einfach einverleibt werden (z. B. S. 83–87). Die Rolle ihres Lebenspartners, der ihr die Texte quasi auf den Leib geschrieben hat, wird über der in ein manchmal allzu grelles Rampenlicht gestellten Diva nicht thematisiert, und seine Tagebuchaufzeichnungen werden sogar als für die Fragestellung der Arbeit „nur von begrenztem Wert“ eingeschätzt (S. 27, Anm. 47).

Die Intention der Autorin, die musikalische Gestaltung „auch im Hinblick auf ihre Funktion für die Imagekonstruktion“ (S. 136) zu analysieren, funktioniert aufgrund der Schwächen in der musikalischen Analyse, die sich leider durch alle Beispiele durchziehen, also nur bedingt. Anhand der Analyse einer Aufnahme Lions des Chansons „Die Linie der Mode“ von 1976 (in Ermangelung verfügbarer älterer Aufnahmen) zeigt Danielczyk immerhin, dass „die tongetreue Wiedergabe des Notentextes allein vom Klavier, nicht von Lion, übernommen wird“ (S. 149). Für dieses Verfahren spielt die Verdopplung der Melodie im Begleitsatz eine zentrale Rolle, da das durchgehende Vorhandensein der Melodie der jeweiligen Diseuse die Freiheit lässt, diese Melodie in der einen Strophe ausdrucksstark zu deklamieren und in einer anderen zumindest in Teilen auszusingen. Dieser Spielraum ermöglicht einer Schauspielerin oder Sängerin immer wieder aufs Neue, ihre jeweils eigenen stimmlichen und darstellerischen Qualitäten zu zeigen. Hier agiert Lion ganz im Sinne der Defini-

tion von Yvette Guilbert, welche die Kunst der Diseuse als „Schauspielkunst im Dienste einer Sängerin ohne Stimme, die es jedoch vermag, ein Orchester oder das begleitende Klavier an ihrer Statt ‚singen‘ zu lassen“ (S. 141), bezeichnet. Interessant wäre vor diesem Hintergrund – Verfügbarkeit entsprechender Aufnahmen vorausgesetzt –, wie groß die Variationsbreite einer einzelnen Diseuse innerhalb einzelner Strophen desselben Chansons, aber auch innerhalb verschiedener Aufnahmen der gleichen Person aus verschiedenen Zeiten sein könnte.

Ein weiteres Problem ist die schwierige Quellenlage der analysierten Chansons, die auch durch die historischen Umstände der durch den Nationalsozialismus zerstörten Weimarer Kultur und der vielen ins Exil getriebenen Kulturschaffenden der Zeit bedingt ist. Da der Autorin eine Aufnahme aus den 1920er Jahren nicht vorlag, greift ihre Analyse der „Linie der Mode“ auf eine Aufnahme von 1976 mit Ursula Harnisch am Klavier zurück (S. 148). Vermutlich basiert ihre im Anhang präsentierte Edition (S. 310–311) auf dieser Aufnahme, aber die dafür genutzten Quellen werden nicht transparent gemacht. Beim Nachhören stellen sich darüber hinaus mehrere Ungenauigkeiten heraus (der nicht als solcher erkannte Oktavsprung in der Oberstimme des Klaviers von Takt 15 auf 16 sei hier exemplarisch genannt). So vermögen die von Danielczyk selbst erstellten Editionen der beiden im Detail analysierten Chansons (S. 310–314) aus editionsphilologischer Sicht nicht zu überzeugen; die Schwierigkeiten dieser Notenbeispiele verweisen damit aber auch auf eine generelle Problematik der professionellen Edition solcher Kabarettrevuen und Chansons, der sich die Musikwissenschaft bislang noch zu wenig gewidmet hat.

Das besondere Verdienst der Arbeit liegt in anderen Bereichen: So ist die Materialsammlung aus chronologisch sortierten Rezensionen im Rahmen der Themen- und Werteanalyse eine wahre Fundgrube von At-

tribuierungen an Margo Lion (S. 318–403). Im Zeitraum von 1923, dem Jahr des Durchbruchs der Lion, bis zum Jahr 1932, in dem sich ihr Partner Marcellus Schiffer das Leben nahm, stellt Danielczyk das Ergebnis ihrer Auswertung von 300 Rezensionen aus ausgewählten Zeitungen und Illustrierten, von ausgewählten Kabarettkritikern wie Max Herrmann-Neiße (1886–1941) und „aus den gesammelten Zeitungsausschnitten der Sammlung Marcellus Schiffer/Margo Lion im Archiv der darstellenden Künste in der Akademie der Künste Berlin“ (S. 111–112), zusammen.

Aus diesen zeitgenössischen Sichtweisen heraus weist Danielczyk Margo Lion „das Image der grotesken Neuen Frau“ (S. 67) zu. Durch eine Themen- und Werteanalyse zur Erfassung des Fremdimages der Diseuse, die den methodischen Kern der Arbeit bildet (S. 110–130), weist die Autorin der 1932 nach Paris zurückgegangenen Margo Lion aufgrund seiner häufigen Nennung das charakterisierende Attribut „grotesk“ zu und ordnet das Groteske in den Zeitgeist der Weimarer Republik ein, indem sie dem Gebrauch des Wortes in der Literatur, zum Beispiel bei Thomas Mann, nachspürt. Wenn Mann das Groteske als „den eigentlichen antibürgerlichen Stil“ (S. 87) bezeichnet, wird verständlich, dass Lion durch ihr Auftreten ihrem Publikum, dem Bürgertum und den aufstrebenden, von Siegfried Kracauer Ende der 1920er Jahre porträtierten Angestellten der Mittelschicht (S. 84) immer wieder den Spiegel vorgehalten hat.

Entsprechend dem zirkulären Analyseprozess (S. 62–65), wird auf dieses „Image der grotesken Neuen Frau“ immer wieder eingegangen, aber über der Fülle an Details und nicht immer organisch in die Argumentation eingefügten Konzepten aus Soziologie, Poststrukturalismus oder Popmusikforschung leidet die Prägnanz des Konzepts. Verständlich wird das Prinzip „der im Verlauf der Chansons stattfindenden Brechung von Idealbildern zu ihren grotesk-verzerrten

Spiegelbildern“ (S. 141) sowie das „Spiel mit Brüchen, die sowohl innerhalb der Chanson-Protagonistin passieren als auch durch Lions Bühnen-Personae dargestellt werden.“ (S. 259) So habe Lion den Weiblichkeitstyp der Neuen Frau aufgegriffen, „um diesen dann mithilfe ihrer Bühnen-Persona in seiner Brüchigkeit grotesk zu dekonstruieren“ (S. 289).

Erst im Vergleich von Lion und Ebinger am Ende der Studie wird deutlich, wie stark ihr jeweiliges Image auch vom dargestellten Klassenunterschied und dem ihrer unterschiedlichen Zielgruppen – des Bürgertums und der aufstrebenden Angestellten bei Lion und dem Proletariat aus den Berliner Hinterhöfen bei Ebinger (S. 266–267) – abhängt. Hätte Blandine Ebinger mit ihrem Image des armen Mädchens die Zeile gesungen „Man weiß nicht – ist es der Hungertod? Oder die neueste Linie der Mode?“ (S. 147), wäre die in dem Chanson ebenfalls angelegte Sozialkritik von der Autorin vermutlich nicht übersehen worden (S. 146–158).

Für eine Dissertation bezieht diese Studie eine beachtliche Spannweite an Themenfeldern und interdisziplinären Ansätzen ein, erliegt jedoch insgesamt allzu oft der Gefahr, sich im Dickicht dieser vielfältigen Methoden zu verlieren. Die Argumentation der äußerst materialreichen Arbeit leidet immer wieder an der Fülle an Details wie auch den gelegentlich eklektisch wirkenden Zitaten aus den verschiedensten Forschungsrichtungen; eine gründliche Überarbeitung vor der Buchfassung hätte der Dissertation sehr gut getan, so wie auch das Einfügen eines Personenregisters hilfreich gewesen wäre.

Letztlich scheinen so viele Faktoren „unmittelbar Einfluss auf Lions Imagekonstruktion“ (S. 219) gehabt zu haben, dass im Laufe der Lektüre immer stärkere Zweifel an der Plausibilität dieser Argumentation aufkommen. Naheliegender ist, dass gerade die Momente, in denen eine Solistin oder ein Solist einzeln in Szene gesetzt wird, der jeweiligen Künstlerpersönlichkeit besonders

entgegenkommen und ihr im Kontext vieler wechselnder Einzelbilder mit vielen Ensembleszenen die Möglichkeit zur Profilierung als Star geben. Auf die Brautszene mit den acht Girls mag diese These der Inszenierung Lions als Star also durchaus zutreffen (S. 238, Abb. 29). Jedoch bleibt über der manchmal fast etwas überpointierten Fokussierung auf Margo Lion die Frage offen, wie das Zusammenspiel vieler charismatischer Einzelpersonlichkeiten in einer Revue – im Trio mit Margo Lion unter anderem auch Oskar Karlweis und Marlene Dietrich in der *Ménage à trois* (S. 215, Abb. 25 und 26) – methodisch gefasst werden soll; in den abgebildeten Ensembleszenen (zum Beispiel S. 203, Abbildung 21 und 22) scheint ja gerade nicht die immer wieder von Danielczyk beschworene „Imagekonstitution von Lion“ (S. 184) im Vordergrund zu stehen. So bleiben auch nach gründlicher Lektüre viele Fragen offen, aber vielleicht kann dies auch als Verdienst der Autorin verbucht werden, solche weiterführenden Fragen aufgeworfen und auch auf die Relevanz weiterer Vergleichsstudien hingewiesen zu haben (S. 291–293). So bleibt zu hoffen, dass die Fülle an präsentiertem Material weitere Studien anregen möge und damit auch weiterhin dazu beitragen könnte, „über den bisher gesteckten Forschungsrahmen vorrangiger Textanalyse und anekdotischer Erzählungen über Diseusen hinauszukommen“ (S. 289).

(September 2018)

Eva M. Maschke

MATTHIAS KAUFFMANN: Operette im „Dritten Reich“. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945. Neumünster: Von Bockel Verlag 2017. 448 S., Abb., Tab. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 18.)

Operette unterm Hakenkreuz war ein 2007 erschienener, von Wolfgang Schaller herausgegebener Sammelband übertitelt, der sich mit einem Gegenstand beschäftigt hat, der

von der entsprechend spezialisierten Forschung lange weitgehend vermieden wurde, nämlich dem „unterhaltenden“ Musiktheater während des Nationalsozialismus. An diesen Sammelband schließt Matthias Kauffmann mit seiner von Jens Malte Fischer betreuten und nun bei von Bockel publizierten Dissertation *Operette im „Dritten Reich“* an. Seinem Thema lässt Kauffmann dabei erfreulicherweise eine eingehende Behandlung angedeihen und vertieft damit die Auseinandersetzung mit Aspekten, die davor nur angerissen werden konnten.

Grundsätzlich ist seine Arbeit dreigeteilt und folgt dabei der Leitfrage, inwieweit die Operette „politisch wirkte und funktionalisiert werden konnte“. Nach einer Einleitung, die die (nicht unbedingt nötige) Problematik einer Gattungsklassifikation der Operette bzw. die Diskussion um eine „authentische“ und „nicht-authentische“ Operette rekapituliert, folgt ein erster Hauptteil zum Diskurs des Dritten Reichs über die Gattung. Kauffmann zeichnet hier das Unbehagen der Nationalsozialisten gegenüber der Subversion und Frivolität der Operette nach, die im Wesentlichen auf ihre jüdischen Autoren zurückgeführt wurden. Dies gipfelte in der Deklaration der Gattung als „undeutsch“ und zog Forderungen nach ästhetischen wie personellen „Säuberungen“ der Operette nach sich.

Die Darstellung der Theoretisierung und Dramatisierung dieser Forderungen bildet dann, nach einem Exkurs zu Eduard Künneke als Beispiel des Wechselspiels aus „Gesinnung und Vereinnahmung“, den zweiten Hauptteil und damit den Kern der Studie. Er ist von besonderem Interesse, insofern Kauffmann analysiert, wie versucht wurde, spezifische Topoi nationalsozialistischer Ideologie wie die „Volksgemeinschaft“ oder das „Führerprinzip“ in Einklang mit etablierten Handlungs-Schemata der Operette zu bringen. Darin lag letztlich auch das Scheitern einer „deutschen Operette“ im Sinne des Nationalsozialismus begründet, da sich die

Paradigmen der Gattung gegen eine solche pathetische Aufladung sperrten. Von Kitsch und Tod, dem immer wieder zitierten Begriffspaar, mit dem Saul Friedländer die Ästhetik des Dritten Reichs umrissen hat, blieb in der Operette zwischen 1933 und 1945 daher nur Kitsch.

Nach diesen Ausführungen folgt ein Exkurs zur Filmoperette, mit der auf die – im Gegensatz zu ihrer theatralischen Manifestation weitaus erfolgreichere – Verwirklichung der Operette im propagandistischen Leitmedium des Nationalsozialismus verwiesen wird. Angesichts eines vorliegenden Standardwerks zum Thema, Michael Wedels *Der deutsche Musikfilm*, hätte der knappe Abschnitt allerdings entfallen oder differenzierend gestaltet werden können. Die Tatsache, dass vornehmliche Operettenkomponisten des Dritten Reichs wie Nico Dostal oder Rudolf Kattnigg auch Filmmusik schrieben (letzterer für explizite „Kulturfilme“), würde etwa eine vergleichende Untersuchung nahelegen.

Jedenfalls wird Operette im „Dritten Reich“ durch ein drittes Großkapitel beschlossen, das auf „theaterpraktische Konsequenzen“ eingeht. Am Beispiel des Berliner Metropoltheaters und des Münchner Staatstheaters am Gärtnerplatz verfolgt Kauffmann die (oft von „tagespolitischem Pragmatismus“ getragene) Umsetzung ideologischer Direktiven, aber auch konkreter Weisungen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Kauffmann mit seiner Dissertation einen materialreichen Beitrag – hinzuweisen ist auf den umfangreichen Anhang – nicht nur zur Operettengeschichte, sondern auch zur Erforschung der widerspruchreichen Medialität des Dritten Reichs geleistet hat. Eine ebenso minutiöse Studie der musikalischen Dimension der Operette unter dem Nationalsozialismus wäre zweifellos lohnend.

(April 2018)

Stefan Schmidl

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. Volume 2.)

Die Beiträge des von Albrecht Riethmüller herausgegebenen Sammelbands betrachten aus verschiedenen Perspektiven die Rolle der Musik im europäischen Integrationsprozess seit dem Zweiten Weltkrieg. Der Blick auf die Musik umspannt dabei ein weites Feld gegenwärtiger musikalischer Stile, Genres und Praktiken. Nicht steht hierbei „abendländische“ oder „westliche“ Musik im Mittelpunkt, sondern die Musik in ihren lokalen, regionalen und nationalen Ausprägungen und Spannungsverhältnissen im politisch und geographisch definierten Raum Europa. Eine zunächst musikwissenschaftliche Problemstellung ist hier zwangsläufig mit dem Bereich des Politischen verwoben, wenn etwa Fragen nach der Möglichkeit einer musikalischen Identität Europas vor dem Hintergrund einer faktischen kulturellen Pluralität diskutiert werden. „A topic such as music and European integration“, worauf Riethmüller einleitend verweist, „does not merely require expertise in a certain field [wie der Musikwissenschaft] but also the consciousness of what Aristotle called ‘Zoon Politikon’ – the citizen as a social animal. Beyond being experts in the field, each of us should also feel responsibility in a political space“ (S. 3).

Ausgangspunkt des Bandes war ein Workshop, der im März 2014 in der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften stattfand und von All European Academies (ALLEA), der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin organisiert wurde. Der Band dokumentiert die Diskussion dieses Workshops (*Music in Europe Today – A Dialogue*), ergänzt um Einzelbeiträge, die den Fokus auf Aspekte der Gesprächsthemen richten und

diese vertiefen, sowie um einen materialreichen Appendix, der thematisch einschlägige Dokumente und Quellen gebündelt zugänglich macht.

An der Diskussion, auf die hier lediglich einige Schlaglichter geworfen werden können, nahmen – neben dem Herausgeber – Thomas Betzwieser, Federico Celestini, John Deathridge, Frank Hentschel, Lawrence Kramer, Helga de la Motte-Haber, Siegfried Oechsle, Mario Vieira de Carvalho sowie Frédéric Döhl, Matthias Johannsen, Franziska Kollinger und Julia H. Schröder teil. De la Motte-Haber lenkt den Blick gleich zu Beginn auf die Frage nach der Relevanz von Musik für eine kulturelle Identität Europas – eine Frage, die zugleich die Überlegung impliziert, inwiefern überhaupt von der Existenz einer gemeinsamen europäischen Kulturidentität gesprochen werden könne. Nach ihrer Ansicht gebe es eine solche nicht (S. 7). Abgesehen von einem kleinen, aber wichtigen Bereich gemeinsamer Werte könne daher die kulturelle Identität Europas nur multikulturell verstanden werden (S. 11); und etwa mit Blick auf die zeitgenössische Musik könne kaum von einem einheitlichen Stil gesprochen werden (S. 8).

Diese Diversität kennzeichnet musikalische Traditionen und nationale Erzählungen der Musikgeschichte gleichermaßen, wie sie sich in Lehrbüchern niederschlagen, worauf Federico Celestini verweist. Zudem gebe es nationale Musikgeschichten, die jedoch nicht als solche deklariert würden. So suggeriere etwa der Titel von Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland* eine internationale Perspektive, diese werde aber zu weiten Teilen nicht eingelöst. Celestini plädiert dagegen für eine Form der Musikhistoriographie, die nationale und europäische Musik im Kontext globaler Prozesse und Transformationen begreift (S. 65). Die Diskussionsteilnehmerinnen und -teilnehmer verweisen vielfach nicht nur auf die Fragwürdigkeit der Konstruktion von nationalen Musiktraditionen, sondern auch auf die einer europäischen Musiktradi-

tion; so fragt etwa Frank Hentschel mit Blick auf Quellen der Antike, die in der arabischen und islamischen Kultur ebenso einflussreich waren wie in Europa: „So the question is: when do we have a set of sources, concepts, or ideas that constitute Europe, and how can they constitute Europe if they were received from Arabic cultures where they were just as important.“ (S. 14)

Die oben angedeutete politische Dimension des Themas tritt vor allem in den Anmerkungen von Mário Vieira de Carvalho (*Folklorism vs. Globalism, Eurocentrism vs. World Music*) hervor. Er erinnert an die *Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen* der UNESCO von 2005, die der Marktliberalisierung im Bereich der Kultur entgegenwirken sollte. De Carvalho fordert, die musikalische Vielfalt in Europa als Grundvoraussetzung für die Verbindung zwischen Musik und europäischer Integration ebenso zu schützen und zu fördern wie das gemeinsame europäische musikalische Erbe (S. 74). Entscheidend seien hierbei institutionelle Netzwerke: „By speaking of a common European musical heritage or a European musical identity, we should put the accent on these institutional networks. Cultural policies play a decisive role. [...] Public policies regarding music should give priority to consolidation and expansion of structures of artistic employment rooted locally, while promoting the exchange of experiences and mobility.“ (S. 75)

Die Einzelbeiträge, die sich an die Diskussion anschließen, greifen einige ihrer Aspekte auf und vertiefen sie. So widmet sich Beate Angelika Kraus der Rezeption von Beethovens 9. Sinfonie, Matthias Brzoska konzentriert sich gemeinsam mit Louise Bernard de Raymond auf die Musiker Ausbildung in Deutschland und Frankreich, und Thomas Betzwieser geht der Entstehung der Europa-Hymnen nach: „Das Ergebnis – die Verwendung der ersten acht Takte des instrumentalen Te-Deum-Vorspiels [von Marc-Antoine Charpentier] als Eurovisionsfanfare – stellt

eine singuläre mediale Verschränkung von Musik und Symbol dar.“ (S. 147) Der Beitrag von Saskia Jaszoltowski *Alternative Identitäten und popkulturelle Integration auf der Bühne des Eurovision Song Contest* verdeutlicht, wie sehr Musik sich einer eindeutigen, genuin europäischen oder vorrangig nationalen Zuordnung entzieht. Zwar kolportierten die Gesangsbeiträge des Eurovision Song Contest die Idee eines „offenen Europas: Durch die Auftritte der konkurrierenden Vertreter des jeweiligen Staates scheint über die internationale Sprache der Popmusik ein Gemeinschaftsgefühl kommuniziert und scheinen Identitäten etabliert zu werden“ (S. 189). Doch letztlich basiere „das alljährliche Spektakel auf der emotionalen Wirkung von Popmusik“ (S. 194), weshalb Wettbewerbsteilnehmerinnen und -teilnehmer „weniger Teil der konstruierten Identität einer Nation als vielmehr Sprachrohr eines nationenübergreifenden – mittlerweile weltweiten – Fernsehpublikums zu sein“ scheinen (S. 198).

Der Sammelband liefert aufgrund seiner Materialfülle und der Vielfalt der Themen und Problemstellungen, die von den Autorinnen und Autoren sowie Diskussionsteilnehmerinnen und -teilnehmern angesprochen werden, einen fundierten Einblick in das Spannungsgefüge der Musik zwischen nationalen Traditionen und politischen Forderungen innerhalb europäischer und internationaler kultureller Verflechtungen.

(Oktober 2018)

Andreas Domann

MAGDALENA ZORN: *Stockhausen unterwegs zu Wagner. Eine Studie zu den musikalisch-theologischen Ideen in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus „LICHT“ (1977–2003). Hofheim: Wolke Verlag 2016. 356 S., Abb., Nbsp.*

Die verbreitete Vorstellung von Karlheinz Stockhausens knapp 30-stündigem LICHT-Zyklus als gigantomanisches Konkurrenzunternehmen zu Wagners *Ring*-Tetralogie – eine

Analogie, die Anhänger des Komponisten als Trivialisierung und seine Verächter als Anmaßung empfinden – ist, wie Magdalena Zorn bereits zu Beginn ihrer Münchener Dissertation betont, zu weiten Teilen eine Konstruktion der um greifbare Zuordnungen bemühten Kritiker. Mit der Konstatierung eines bloßen Missverständnisses möchte sich Zorn – obwohl sie die seit der Rezeptionsästhetik virulent gewordenen Fragen nach der Adäquatheit und Werkinhärenz eines „Misreading“ peinlich vermeidet – freilich nicht begnügen und folgt Stockhausens im Wesentlichen auktorial interpretierten „musikalisch-theologischen Ideen“ innerhalb eines kultur- und kompositionsgeschichtlichen Panoramas des späten 19. und 20. Jahrhunderts „auf Umwegen unterwegs zu Wagner“. Im Mittelpunkt ihrer Studie stehen dabei zwei plausibel gewählte Analyseschwerpunkte, die die Herausforderung Wagner, gefiltert durch ihre eigenen, sich zum Teil ostentativ von dessen Werken und Überzeugungen distanzierenden Konzeptionen, subkutan an Stockhausen weiterreichen. Die selektive Lektüre von Thomas Manns *Faustus*-Roman und Hermann Hesses *Glasperlenspiel* ermöglicht dem jungen Komponisten zunächst eine teleologische (und theologische) Integration des seriell-mathematischen Komponierens in den Kanon der „deutschen Musik“. Stockhausens Katholizismus, der, wie aus einem zentralen Brief an Karel Goeyvaerts vom 5. November 1951 deutlich wird, allmählich in Widerspruch zu den protestantischen Helden Leverkühn und Knecht gerät, tut sich allerdings leichter mit Beziehungen zu *Tristan* und *Parzifal* eröffnenden Traditionen, die ihm seine französisch geprägten Lehrer vermitteln. Sowohl von der „[Verschmelzung der] kulturgeschichtlichen Horizonte von Mittelalter und Moderne“ (S. 164) in den Oratorien Frank Martins (*Le vin herbe*, *Golgotha*, *Mystère de la passion*) wie auch der sphärenharmonisch-theologisch grundierten Ordnung von Klängen und Farbwerten durch Olivier Messiaen und seinem „cinephilen Musiktheater“ span-

nen sich mannigfaltige konzeptionelle Bezüge, die, wie im Falle der Musikerromane, aus der kompositions- und materialgeschichtlichen Vogelperspektive eine Rückbindung an Wagners Leitmotivtechnik oder dessen musikalische Gestik gestatten.

Auf den weitverzweigten und in vielen Fällen nachvollziehbaren, gelegentlich aber auch Widerspruch provozierenden Argumentationsgang – luzide erscheint die Charakterisierung Stockhausens als ein deutscher Erbe der französischen Traditionen von „Mysterienspiel“ und „Wagnérisme“, holzschnittartig und bar historiographisch greifbarer Substanz hingegen die Hesse-Paraphrase von „Wagner als erstem Komponisten-Diener der Musikgeschichte“ – kann hier nicht im Detail eingegangen werden. Doch lassen sich die Vorzüge ebenso wie die Grenzen von Zorns Verfahren, „intermediäre“ Knotenpunkte zu identifizieren, exemplarisch durch ihre Verflechtung von Wagners „unendlicher Melodie“ mit Stockhausens Szientifismus und Esoterik vereinender „Superformel“ verdeutlichen: Von der beiden Komponisten gemeinsamen Vorliebe für Beethovens späte Streichquartette führt der Weg über Wagners an ihnen gerühmter „Natureinfachheit“ und das Organismusmodell der Webernschen Urpflanze zu Stockhausens durch buddhistische Versatzstücke angereicherten „Superformel als unendliches Mantra“ – womit sich die biographische Parallele zum kunstreligiöse, geschichtsphilosophische und werkanalytische Relevanz reklamierenden „Beziehungszauber“ weitet. Die „nicht-identische Wiederholung eines unendlichen Mantras“ verweist „im Sinne Wagners auf das absolut Große“ sowie „im Sinne des frühen Weberns [...] auf das mikroskopisch kleine“ „und stiftet [...] eine Beziehung der Redundanz zwischen Mythos und Ritual“ (S. 114).

Ihre wesentliche Bedeutung erhält die Arbeit allerdings durch den von ihr weidlich genutzten Zugang zu in der Kürtener Stockhausen-Stiftung verwahrten Aufzeichnungen, Entwürfen und Briefen, die aufschluss-

reiche Einblicke in Stockhausens Konzepte und Konzeptionen gestatten – so besonders in den Briefwechsel des jungen Komponisten und die kompositorische Genese seiner „Superformeln“ während der 1970er Jahre. Doch hätte Zorn bei all dem zugleich aufgehen können, dass allen kompositionsgeschichtlichen Bemühungen zum Trotz die aufschlussreichste Analogie zwischen Stockhausen und Wagner in der nur zu Beginn ihrer Arbeit gestreiften Wirkungsgeschichte besteht – bei der sie jenen „kunstreligiösen Kitsch“ (S. 45), der den von unsäglichem Autobiographismen und in kosmische Sphären verschobener Pseudo-Spiritualität strotzenden Texten der LICHT-Heptalogie unrettbar eingeschrieben erscheint, trotzig der (Fehl-)interpretation durch Regisseure anlastet. Die Dokumente zu Leben und Werk des Meisters in privater Stiftungshand an seiner von Weihrauch umwaberten Wallfahrts- und Wirkungsstätte – der Gedanke an Cosima, einen „Mythos des 21. Jahrhunderts“ und Wahnfried 2.0 liegt zunächst nicht fern. In schlechter Tradition jener hagiographischen Stockhausen-Literatur, die zwischen der Musikgeschichte des Rheinlands und jener des Weltraums selten die Balance wahr, gelingt es auch Zorn nicht immer – obwohl ihr, um eine weitere Formel aus dem Kontext der Wagner-Forschung zu bemühen, die Existenz von „Inspirationsmythen“ vage bewusst scheint (S. 37) –, sich derartigen Tendenzen zu entziehen: „Die theosophische Prägung Stockhausens war maßgeblich dafür verantwortlich, dass er überhaupt an eine optische Verdeutlichung seiner Erlösungslehre auf der Musiktheaterbühne dachte [...]. Gänzlich unpolitisch, jedoch stattdessen kunstreligiös motiviert, ließ er mit den Figuralisierungen der Partituren seines Opernzyklus bildlich das Licht der Vernunft auf seine Protomusik scheinen, um die verheißenden Klangwelten auch einem vernunftzentrierten theosophisch geprägten Fortschrittsdiskurs zugänglich zu machen.“ (S. 291) Immerhin fehlt also – trotz einer vergleichbaren Forschungs- und

Quellsituation – im Bergischen Land jener politische (Un)geist, der vom Grünen Hügel um 1900 festen Besitz ergriffen hatte. Auf die Tragödie folgt auch im Falle musikgeschichtlicher Tatsachen und Personen die Farce.

(September 2018) Tobias Robert Klein

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., Abb.

Sound Studies, die sich mit der kulturwissenschaftlichen Erforschung von Schall befassen, sind noch ein Randgebiet der zeitgenössischen ästhetischen Reflexion, aber sie sind im Kommen. Die eigentliche Unübersetzbarkeit von „sound“ ergibt eine deutsche semantische Mixtur: gemeint sind Klang, Schall, Ton, Geräusch und Laut. Im angelsächsischen Raum gibt es bereits einen Boom seitens der Geistes- und Sozialwissenschaften, und erste Publikationen sind im deutschen Sprachraum erschienen. Die zunehmend interdisziplinäre Ausrichtung der Musikwissenschaft, wie sie in den letzten Jahrzehnten zu beobachten war, macht die Beschäftigung mit dem Thema zwingend, haben doch die Veränderungen in Kultur und Technologie zum Nachdenken darüber beigetragen. Zu lange wurde Musik als geistige Schöpfung betrachtet, die man autonomieästhetisch analysierte.

Der Titel „Unlaute“ bezieht sich auf diejenigen Laute, die mit Negationen bezeichnet werden (un-schön, un-passend etc.) und die gewöhnlich Unmut produzieren, bis sie bewusst wahrgenommen und mit Bedeutung belegt werden. Der vorliegende Band umfasst diese Gegenüberstellung von Nutz- und Störschall (worauf Jacques Attali übrigens bereits 1977 in *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique* hinwies, wobei er aufzeigte, dass

in der Musik Töne oder Geräusche als legitim bzw. nicht legitim gelten.)

In der Musik haben Geräusche schon längst einen Platz, man denke an Charles Ives, Edgard Varèse und George Antheil. Die Dada-Bewegung befasste sich mit Primitivismus, dem polyglotten Umgang in Form von linguistischem Lärm und anderem, und die *musique concrète* der 1950er Jahre beeinflusste bekanntlich zahlreiche Komponisten. Von einer anderen Perspektive her entstand das „deep listening“, das Pauline Oliveros propagierte und das empathische Hören fördern sollte; Annea Lockwood nennt sich „Komponistin und Klangkünstlerin“ (sound artist) und hat natürliche akustische Umgebungen wie rauschende Flüsse für Installationen und Konzertwerke genutzt.

Lange wurden Lärm und Geräusch in dem herkömmlichen Verständnis von Musik abgewertet, und die Herausgeberinnen sagen in ihrer interdisziplinär gestalteten Einleitung voraus, dass „die bereits erhöhte Aufmerksamkeit in den kultur- und geisteswissenschaftlichen Fächern ein hohes und noch nicht einmal ansatzweise ausgeschöpftes Analysepotential für kulturelle Prozesse generiert“ (S. 15).

Das vorliegende Buch entzieht sich einer Zusammenfassung, zu disparat sind die Beiträge aus verschiedenen Fächern. Da sich der zeitgenössische Diskurs breit aufgefächert hat, nimmt die Musik in der Thematik des vorliegenden Bandes nur eine Position unter vielen ein. Uta von Kameke-Frischling kritisiert die Pathologisierung des Geräuschanteils und führt das, wie auch Friedrich Kittler vor ihr, auf die historische Aufspaltung der Musik in geistig/körperlich zurück. Sie widmet sich dem Geräuschanteil in der menschlichen Stimme, der in gängigen Lehrbüchern generell als „Heiserkeit“ oder „Stimmfehler“ abgewertet wird. Ben Byrne hinterfragt anhand der Arbeit von John Cage das Verhältnis zwischen Geräusch, Lärm und Stille. Er sieht diese drei Anteile als „mutually constitutive multiplicities“ und zeigt auf die theo-

retischen Einflüsse, die Cage zur Herstellung seines Stückes 4'33" motivierten. Byrne fordert rezeptionsästhetische Veränderungen und will mit Hilfe von Begriffen von Gilles Deleuze, Michel Serres und anderen die verschiedenen Dimensionen und Charakteristiken erforschen, ohne eine zu vernachlässigen.

Die weiteren Beiträge anderer Fachrichtungen sind durchaus reizvolle Lektüre – wenn beispielsweise Anthony Moore sich mit John Cage und James Joyce' *Finnegans Wake* befasst und aus medientheoretischer Sicht aufzeigt, wie sich die Grenze zwischen „Rauschen“ und „Information“ auflöst. In dem Abschnitt „Epistem und Geräusch“ beschreibt Marion Schmaus die kulturwissenschaftliche Wahrnehmung von „noise/bruit“ bei Foucault. Zu fragen ist, ob ihre Überlegungen für die Musik fruchtbar zu machen sind. Die Anglistin Barbara Straumann widmet sich in einer Analyse dreier Romane der Präsenz der Frauenstimme und findet metaphorische „Geräusche“ im Sinne Michail Bakhtins. Ein unterhaltender Beitrag über Jacques Tatis Nobilitierung des Geräuschs in seinem zum Kult avancierten Spielfilm *Die Ferien des Monsieur Hulot* stammt von Kay Kirchmann. Die Geräusch-Klangkulisse bildet die dominante Tonsorte und unterläuft damit das Hollywood-Paradigma. Obgleich der Aufsatz die Musik nicht tangiert, eröffnet er den Raum für neue Hörweisen.

Für musikwissenschaftlich Interessierte mag der Beitrag von Bettina Schlüter, „Environmental Audio Programming: Geräusch und Klang in virtuellen Welten“ den größten Gewinn bieten. Schlüter erkundet, wie Unlaute in der Kultur bewertet wurden, und spannt einen historischen Bogen, indem sie vier Beispiele heranzieht und an ihnen die medienanthropologische, psychotechnische, kulturelle und digitale „Programmierung“ aufzeigt. „Sie sollen exemplarisch Wissensformationen zu erkennen geben, in denen allesamt – obgleich aus jeweils anderen Gründen – Geräusch und Musik (wieder) in

einem gemeinsamen Sinnhorizont erscheinen“ (S. 364).

Insgesamt weist der Band auf ein Forschungsdesiderat der Musikwissenschaft hin und leitet die Wahrnehmung und das Nachdenken auf bislang wenig berücksichtigtes Terrain.

(September 2018)

Eva Rieger

NOTENEDITIONEN

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Streichquartett in Es op. 127. Partitur. Urtext.* Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVI, 49 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Streichquartett in Es op. 127. Stimmen. Urtext.* Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. Violino I: 23 S., Violino II: 14 S., Viola: 15 S., Violoncello: 15 S.

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

Das Beethoven-Jahr 2020 wirft seine Schatten voraus: Nach den Sinfonien und u. a. einer Reihe von Klavier-sonaten sowie den frühen und mittleren Streichquartetten hat Jonathan Del Mar nun mit dem Es-Dur-Quartett op. 127 eines der späten Streichquartette Beethovens in einer kritischen Edition vorgelegt. Neben einer Taschenpartitur sind dabei eine Stimmenausgabe sowie ein ausführlicher Kritischer Bericht erschienen – letzterer separat, was zwischenzeitlich ja nicht zufällig aus der Mode gekommen ist (da die Kritischen Berichte oft sehr viel später als die dazugehörigen Noten verfügbar waren), aber den Vorteil hat, dass man sich umständliches Blättern erspart.

Die Quellenlage zu Beethovens Opus 127 ist nicht allzu kompliziert, sieht man von einer mutmaßlich verschollenen Quelle ab, deren vormalige Existenz umstritten ist, die aber auf den zu edierenden Text nur begrenzten Einfluss hat. Zum Quellenbestand gehören neben Skizzen im Wesentlichen das Partiturotograph, eine von Beethoven durchgesehene Kopistenabschrift, eine weitere Kopistenabschrift, die als Stichvorlage für die bei Schott publizierten Erstdrucke (Partitur und Stimmen) diente, schließlich ein postum 1836 erschienener kompletter Neustich. Umstritten ist, ob die durchgesehene Kopistenabschrift, geschrieben von Ferdinand Wolanek, unmittelbar auf das Partiturotograph zurückgeht oder ob eine Zwischenquelle (eine weitere Abschrift) angenommen werden muss. Für Del Mar spricht viel für eine solche Abschrift, die die zahlreichen Abweichungen der Kopistenabschrift Wolaneks gegenüber dem Autograph erklären würden, womit er sich gegen die Ansicht der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe (Kritischer Bericht 2015 hrsg. Emil Platen) positioniert, die die Existenz einer solchen Quelle als „höchst unwahrscheinlich“ bezeichnet. Der Band der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe ist von Del Mar auch (wie die Edition innerhalb der Alten Gesamtausgabe von 1863) unter den Quellen aufgelistet und wird oft zum Vergleich (mal zustimmend, mal ablehnend) herangezogen. Bahnbrechend neue Lesarten zumindest auf der Ebene des primären Notentextes sind nicht zu verzeichnen. Der sekundäre Notentext hingegen erscheint weniger gefestigt.

Charakteristisch für Del Mars Edition ist, dass er den immerhin von Beethoven überwachten Drucken und der vom Verlag angefertigten Abschrift misstraut. Wesentliche („authentic“) Quellen sind für ihn allein das Partiturotograph sowie die durchgesehene Kopistenabschrift Wolaneks – und auch diese nur ohne die späteren Eintragungen, die von Verlagsseite vorgenommen wurden (wobei tendenziell das Autograph bevorzugt

wird). Unter anderem aufgrund dieser Entscheidung kommt es dann zu überraschend vielen gegenüber der Neuen Gesamtausgabe abweichenden Lesarten. Tonhöhen und -dauern sind nur selten strittig (so im dritten Satz in T. 410 der letzte Ton der Viola, ob f^l oder d^l), hingegen werden von Del Mar insbesondere im ersten Satz Bögen, über die sich ein eigener erhellender Absatz am Beginn des Kritischen Berichts findet, oft abweichend interpretiert oder Lesarten in frühen Quellen der Vorzug gegeben.

Auch wenn man nicht in allen Fällen mit Del Mars editorischen Entscheidungen mitgehen mag, so ist der Kritische Bericht doch von überaus großer Klarheit und Sorgfalt im Detail gekennzeichnet, sodass es einem vergleichsweise einfach gemacht wird, die Gründe der Herausgeberentscheidungen nachzuvollziehen und sich die Quellenlage vor Augen zu führen. Der Kritische Bericht enthält neben einer ausführlichen Quellenbeschreibung und -bewertung sowie einem Lesartenverzeichnis außerdem fünf Appendices, in denen mögliche Fehler der wesentlichen Quellen aufgelistet werden, zu deren Korrektur Del Mar sich nicht entschließen konnte („Suspected errors“, Appendix 1), ferner alternative Lesarten ins Spiel gebracht werden (insbesondere bei zwischen Autograph und Abschrift Wolaneks widersprüchlichen Lesarten; „Alternative readings“, Appendix 2). Zudem werden aufgelistet: die mutmaßlichen Revisionen in der verschollenen Zwischenquelle (d. h. diejenigen gegenüber dem Autograph abweichenden Lesarten der überwachten Abschrift, die nicht auf einem Versehen beruhen, sondern wahrscheinlich bewusst vorgenommene Änderungen darstellen („Revisions in B“, Appendix 3), schließlich der aus der Abschrift Wolaneks übernommene Sekundärtext („Markings accepted from C“, Appendix 4) und die ohne Quellenbezug ergänzten bzw. geänderten Lesarten (nur 16 an der Zahl; „Isolated markings lacking in sources“, Appendix 5). Die Appendices fungieren also als eine Art systematisches Regis-

ter zum Lesartenverzeichnis, welches sich ja am Verlauf des Stückes orientiert.

Im Kritischen Bericht vermisst man nur einen Abschnitt, der das Vorgehen in der Edition erläutert (Verwendung diakritischer Zeichen, wenn Lesarten in keiner Quelle oder nur in peripheren Quellen überliefert sind). Dafür muss man eher ins Vorwort der Partiturausgabe schauen. Bei der Kennzeichnung der editorischen Eingriffe in den Text der beiden Hauptquellen hat die Ausgabe einen Weg beschritten, von dem man gerne wüsste, ob er den gewünschten Erfolg haben wird, ob also Spieler sich wirklich den separat erschienenen Kritischen Bericht für immerhin fast 40 Euro kaufen und studieren: Während in der Partitur die nicht in den Hauptquellen überlieferten Zeichen in Klammern gesetzt sind (Dynamik, Staccatostriche) oder gestrichelt dargestellt werden (Gabeln und Bögen), verzichtet die Stimmenausgabe auf eine derartige Kennzeichnung. Man sieht also der Stimmenausgabe nicht an, wo Herausgebersentscheidungen ohne Quellenbezug getroffen wurden; da alle geklammerten/gestrichelten Zeichen auch im Lesartenverzeichnis oder in Appendix 5 noch einmal aufgelistet werden, hätte man vielleicht sogar auf diakritische Zeichen ganz verzichten können, zumal etwa Bogenänderungen auch nicht unmittelbar im Notentext erkennbar sind, welche man allein über den Kritischen Bericht findet. Einige ganz wenige Fehler und Inkonssequenzen finden sich im Kritischen Bericht und bei der Bezeichnung der Ausgabe: Im dritten Satz wird das Auflösungszeichen in Takt 236 in Violine I zur zweiten Note nicht geklammert, obwohl es in keiner Quelle steht (anders hingegen im selben Satz in T. 271), im zweiten Satz ist in Takt 29 entgegen der Aussage im Kritischen Bericht in der Neuen Gesamtausgabe im Violoncello bei der ersten und zweiten Note kein Bogen. Die Bemerkung zu Takt 100 im zweiten Satz erscheint verwirrend, weil die Notenzählung ungewöhnlich (oder fehlerhaft?) ist (in der Abschrift Wolaneks beginnt der Bogen in Vio-

line II und Viola bei der zweiten Note, die Neue Gesamtausgabe setzt wie auch Del Mar den Bogenbeginn zur dritten Note).

In einer kurzen Vorbemerkung zur Stimmenausgabe wird der Kritische Bericht den Spielern gleichsam noch einmal schmuckhaft gemacht und mit Verweis auf ausgewählte Stellen sowie Appendices 1 und 2 zur Evaluation der vom Herausgeber gewählten Lesarten und gegebenenfalls Änderungen aufgefordert. Dahinter wie auch hinter mancher Bemerkung im Kritischen Bericht, etwa dass die Frage, ob ein Piano zur drittletzten oder vorletzten Note gehöre, doch eine recht akademische sei, die sich im Spielfluss quasi von selbst erledige (z. B. vierter Satz, Violine I, T. 210), scheint die sympathische Vorstellung zu stehen, dass der musikalische Text die eine Sache, die musikalische Interpretation eben eine andere Sache sei. Das führt im Hinblick auf den zu konstituierenden Notentext indes zu einer überaus starken Orientierung an den Quellen, auch wenn es musikalisch erst einmal wenig sinnvoll erscheint (vgl. z. B. den fehlenden Bogen im dritten Satz im Cello in T. 5 oder im vierten Satz in T. 105 das Bogenende in Violine I bei der vierten statt dritten Note) oder analoge Stellen verschieden artikuliert werden (vgl. z. B. die Diskrepanz der Bogensetzung bei gleichem Motiv im zweiten Satz in den beiden Violinen in T. 41 oder in den drei Unterstimmen in der Mitte von T. 49). Notwendige Voraussetzung für eine gelingende Interpretation ist für Del Mar freilich ein hinreichend gut abgesicherter Notentext als Grundlage einer musikalischen Interpretation, und es ist das Verdienst dieser Ausgabe, dass sie diesen Notentext akribisch anhand der Quellen evaluiert, ediert und auch in seinen zweifelhaften oder unsicheren Lesarten transparent gemacht hat.

(August 2018)

Ulrich Scheideler

Eingegangene Schriften

Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Markus GRASSL, Stefan JENA und Andreas VEJVAR. Wien: Praesens Verlag 2017. 725 S., Abb., Nbsp., Tab.

„Avec discrétion“. Rethinking Forberger. Hrsg. von Andreas VEJVAR und Markus GRASSL. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2018. 544 S., Abb., Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 14.)

Die Weimarer Bachsöhne. Aufbruchstendenzen. Beiträge des Symposions anlässlich des 300. Geburtstages von Carl Philipp Emanuel Bach, 1.–2. Mai 2014, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar. Hrsg. von Helen GEYER und Maria STOLARZEWICZ. Neumünster: von Bockel Verlag 2019. 206 S., Abb., Tab., Nbsp.

Barocco padano e musicisti francescani, II. L'apporto dei Maestri Conventuali. Atti del 17. Convegno internazionale sul barocco padano (secoli 17.–18.), Padova, Basilica del Santo, 1–3 luglio 2016. Hrsg. von Alberto COLZANI, Andrea LUPPI und Maurizio PADOAN. Padova: Associazione Centro Studi Antoniani 2018 / Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi 2018. 646 S., Abb., Nbsp., Tab. (Centro Studi Antoniani. Band 62. Contributi musicologici del Centro ricerche dell'A.M.I.S. Como. Band 21. Barocco Padano. Band 9.)

FLORIAN BASSANI: Ein Gesangstraktat als Schlüssel zu Froberger. „La Belle Methode“ von Jean Millet (1666). Wien: Praesens Verlag 2018. 114 S., Nbsp.

FLORIAN BASSANI: Kunstgesang um 1800. »wie es der Komponist aufgeschrieben hat, und wie es ein verständiger Sänger singt«. Zum Verhältnis zwischen notierter und gesungener Melodie in deutschen Schriften zur Aufführungspraxis. Beeskow: Ortus Musikverlag 2018. 259 S., Abb., Nbsp. (Ortus Studien. Band 23.)

Leonard Bernstein. Ein New Yorker in Wien. A New Yorker in Vienna. Hrsg. von Werner HANAK und Adina SEEGER. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 167 S., Abb.

BARRA BOYDELL: Rebellious ferment. A Dublin Memoir and Diary. Brian Boydell. Atrium 2018. 215 S., Abb.

British Musical Criticism and Intellectual Thought, 1850–1950. Hrsg. von Jeremy DIBBLE und Julian HORTON. Woolbridge: Boydell & Brewer 2018. 372 S., Abb., Nbsp., Tab. (Music in Britain, 1600–2000.)

KLAUS BURMEISTER: Alfred Dörffel 1821–1905. Ein Leipziger im Dienste der Musik. Musikgelehrter – Bibliothekar – Verleger. Mit Statistik der Gewandhauskonzerte 1848 bis 1881. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2018. 543 S., Abb.

EVELYN BUYKEN: Bach-Rezeption als kulturelle Praxis. Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2018. 332 S., Abb.

The Operatic Library of Elector Maximilian Franz: Reconstruction, Catalogue, Contexts. Hrsg. von Elisabeth REISINGER, Juliane RIEPE und John D. WILSON in Zusammenarbeit mit Birgit LODES. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2018. 493 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 30.)

Live Electronics im SWR Experimentalstudio. Hrsg. von Dániel Péter BIRÓ, Jonathan GOLDMAN, Detlef HEUSINGER und Constanze STRATZ. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 388 S., Abb., Nbsp., Tab.

Eduard Erdmann. Hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Gerhard GENSCHE. Neumünster: von Bockel Verlag 2018. 212 S., Abb., Nbsp. (Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Band 15.)

Fasch und die Konfessionen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 21. und 22. April 2017 im Rahmen der 14. Internationalen Fasch-Festtage in

- Zerbst/Anhalt. Hrsg. von der Stadt Zerbst/Anhalt in Zusammenarbeit mit der Internationalen Fasch-Gesellschaft e.V. Beeskow: ortus Musikverlag 2017. 432 S., Abb., Tab., Nbsp. (Fasch-Studien. Band 14.)
- CORNELIUS FROWEIN: Aufführungspraxis kompakt. Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts stilgerecht interpretieren. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 196 S., Nbsp.
- DANIELA FUGELLIE: „Musiker unserer Zeit“. Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika. München: Edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag 2018. 544 S., Abb., Tab., Nbsp.
- MICHAEL GEHLMANN: Proportio artificiosa raro usitata. Taktmetrische Erweiterungen als originäres Moment im kompositorischen Werk Ferdinand Hillers. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. XVII, 461 S., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 103.)
- JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL: Graduale Novum. Kommentar. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2018. 103 S., Nbsp.
- Guide-Mains. Contexte historique et enseignement du piano au XIXe siècle. Klavierspiel und Klavierunterricht im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Leonardo MIUCCI, Suzanne PERRIN-GOY und Edoardo TORBIANELLI unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH und Nathalie MEIDHOF. Bern: Edition Argus 2018. 249 S., Abb., Tab., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 11.)
- GEORG GÜNTHER: Friedrich Schillers musikalische Wirkungsgeschichte. Ein Kompendium. 2 Bde. Teil 1: Einleitung und Register. Teil 2: Verzeichnis der musikalischen Werke. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2018. 374, 696 S., Abb., Tab. (Musik in Baden-Württemberg. Quellen und Studien. Band 10.)
- Johannes Haller und Karl Straube. Eine Freundschaft im Spiegel der Briefe. Edition und Kommentar. Hrsg. von Herbert ZIELINSKI. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 491 S., Tab. (Studia Giessensia. Neue Folge Band 5.)
- SVEN HIEMKE: Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 148 S., Abb., Tab., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)
- MICHAEL HOFMEISTER: Alexander Ritter. Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss. Baden-Baden: Tectum-Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft 2018. 807 S., Abb., Tab. Nbsp. (Frankfurter Wagner-Kontexte. Band 1.)
- HANS-PETER JAHN: Otto Tomek. Der Rundfunk und die Neue Musik. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 400 S., Abb.
- Jazz @ 100. An alternative to a story of heroes. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 287 S., Abb., Tab. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 15.)
- Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 4: Gesänge N–Z und Nachträge (Nr. 537–813). In Verbindung mit Mechthild SOBIELACAANITZ, Cristina HOSPENTHAL, Bernhard HANGARTNER und Max SCHIENDORFER. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XIX, 440 S.
- Konfrontationen. Symposium: Musik im Spannungsfeld des deutsch-französischen Verhältnisses 1871–1918. Ausstellung: Johannes Brahms und Frankreich. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. München: Edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag 2018. 147 S., Abb., Tab.
- »Kosmisches Arkadien« und »Wienerische Schlampigkeit«. Johann Strauss (Sohn), »An der schönen blauen Donau«, op. 314. Stu-

- dien zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Joachim BRÜGGE. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2018. 218 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 21.)
- BERND KOSKA: Bachs Thomaner als Kantoren in Mitteldeutschland. Beeskow: Ortus Musikverlag 2018. 340 S., Abb., Tab. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 9.)
- Ernst Krenek – nicht nur Komponist. Hrsg. von Gernot GRUBER, Claudia MAURER ZENCK und Matthias SCHMIDT. Edition Argus 2018. 365 S., Abb., Nbsp., Tab. (Ernst Krenek Studien. Band 7.)
- „... unsere Kunst ist eine Religion ...“. Der Briefwechsel Cosima Wagner – Hermann Levi. Hrsg. von Dieter STEIL. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 2018. 873 S., Abb., Nbsp. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 101.)
- Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik. 63. Jahrgang – 2018. Musik im Krieg. Hrsg. von Knut HOLTSTRÄTER. Münster: Waxmann Verlag 2018. 275 S., Abb., Nbsp.
- ALEXANDER MAYR: Voce faringea. Eine Kunst der Belcanto-Tenöre. Geschichte – Physiologie und Akustik – Übungen. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 195 S., Abb., Nbsp., Tab.
- JONAS MENZE: Musical Backstages. Die Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse des deutschsprachigen Musicals. Münster: Waxmann Verlag 2018. 378 S., Abb., Tab. (Populäre Kultur und Musik. Band 22.)
- Music and Power in the Baroque Era. Hrsg. von Rudolf RASCH. Turnhout: Brepols Publishers 2018. XII, 463 S., Abb., Nbsp., Tab. (Music, Criticism & Politics. Volume 6.)
- Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse. Hrsg. von Michael DARTSCH, Jens KNIGGE, Anne NIESEN, Friedrich PLATZ und Christine STÖ-GER. Münster u. a.: Waxmann Verlag 2018. 618 S., Abb., Tab.
- JEAN-MICHEL NECTOUX: Gabriel Fauré. Werkverzeichnis. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LII, 496 S., Abb., Nbsp. (Gabriel Fauré. Œuvres complètes. Serie VII. Band 1.)
- Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik. Hrsg. von Nils GROSCHE. Münster: Waxmann Verlag 2018. 199 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 10.)
- CLAUDIA GRACIELA PETERSEN: Die Tochter des »Dogen«. Das Leben und Wirken der Hamburger Bürgermeistertochter Antonie Petersen. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2018. 242 S., Abb.
- BIRGER PETERSEN: Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 393 S., Nbsp.
- Don't think positive. Zur Kritik des Positivismus in der Musikwissenschaft. Hrsg. vom Arbeitskreis kritischer Musikwissenschaftler*innen Frankfurt am Main [Adrian ALBAN, Nora EGGERS, Adrian FÜHLER, Viola GROSSBACH, Juliette GRUNER und Teresa ROELCKE]. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 141 S., Nbsp., Tab.
- WOLFGANG RATHERT/BERNDT OSTENDORF: Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 740 S., Abb., Nbsp., Tab.
- RE-SET. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900. Hrsg. von Simon OBERT und Heidy ZIMMERMANN. Mainz u. a.: Schott Music 2018. 327 S., Abb., Nbsp., Tab.
- I Ritratti del Museo della Musica di Bologna da padre Martini al Liceo musicale. Hrsg. von Lorenzo BIANCONI, Maria Cristina CASALI PEDRIELLI, Giovanni DEGLI EPOSTI, Angelo MAZZA, Nicola USU-

- LA und Alfredo VITOLO. Florenz: Olschki 2018. 683 S., Abb., Tab. (*Historiae Musicae Cultores*. Bd. 129.)
- HILDE ROOS: *The La Traviata Affair. Opera in the age of Apartheid*. Oakland: University of California Press 2018. XIII, 271 S., Abb. (*Music of the African Diaspora*. Band 20.)
- Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen, Funktionen, Transfers. Hrsg. von Inga Mai GROOTE und Stefan KEYM. München: Edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag 2018. 326 S., Abb., Tab.
- Nicolas Schalz. *Schrei und Utopie. Schriften und Vorträge über alte und neue Musik*. Hrsg. von Tobias KLICH. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 416 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Schumann-Journal. Nr. 7/Frühjahr 2018. Hrsg. im Auftrag und in Kooperation mit der Projektleitung des Schumann-Netzwerks von Ingrid BODSCH und Irmgard KNECHTGES-OBRECHT. Verlag Stadt-Museum Bonn 2018. 440 S., Abb.
- NICOLE SCHWINDT: *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 623 S., Abb., Nbsp., Tab.
- CHRISTIANE SIBILLE: „Harmony must dominate the world“. *Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Bern: Diplomatische Dokumente der Schweiz 2016. 262 S., Abb., Tab. (*Quaderni di Dodis*. Band 6.)
- SARA SPRINGFELD: *Modi di cantar sonetti. Italienische Sonettvertonungen bis ins 17. Jahrhundert*. Heidelberg: heiBOOKS 2018. 311 S., Abb., Nbsp., Tab.
- MUSIK. *Ein Streifzug durch 12 Jahrhunderte*. Hrsg. von Tobias BLEEK und Ulrich MOSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 397 S., Abb., Nbsp.
- MONIKA TIBBE: „Emanzipation der Tat“. *Mary Wurm – Pianistin, Komponistin, Dirigentin, Musikschriftstellerin*. Oldenburg: BIS-Verlag 2018. 137 S., Abb. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts. Hrsg. von Freia HOFFMANN. Band 15.)
- MARKUS UHL: *Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Medicaea 1614/15*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2018. 670 S., Nbsp. (*Folkwang Studien* Band 18.)
- Ralph Vaughan Williams. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text+kritik 2018. 218 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband*.)
- FLORIAN VOGT: *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)*. Edition und Kommentar. Neumünster: von Bockel Verlag 2018. 367 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Musik der frühen Neuzeit*. Band 5.)
- Melchior Vulpius. *Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*. Hrsg. von Maren GOLTZ und Kai Marius SCHABRAM. Beeskow: Ortus Musikverlag 2018. 105 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Forum Mitteldeutsche Barockmusik*. Band 10.)
- Wege zur Musikwissenschaft. Gründungsphasen im internationalen Vergleich. Hrsg. von Melanie WALD-FUHRMANN und Stefan KEYM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 240 S., Abb., Tab. (*Spektrum Fachgeschichte Musikwissenschaft*.)
- STEPHAN ZIRWES: *Von Ton zu Ton. Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 278 S., Abb., Nbsp. (*Schweizer Beiträge zur Musikforschung*. Band 26.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Sämtliche Orgelwerke*. Band 9. Choralpartiten. Einzelne überlieferte Choralbearbeitungen A–G. Hrsg. von Reinmar EMANS und Matthias SCHNEIDER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2018. 183 S.

- JOHANN SEBASTIAN BACH: Sämtliche Orgelwerke. Band 10: Choralpartiten. Einzelne überlieferte Choralbearbeitungen H–Z. Hrsg. von Reinmar EMANS und Matthias SCHNEIDER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2018. 199 S.
- [FELIX] MENDELSSOHN BARTHOLDY: Konzert in e-Moll für Violine und Orchester op. 64. Urtext. Hrsg. von R. Larry TODD und Clive BROWN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XXV, 86 S.
- [LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sonate in F für Klavier op. 54. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XV, 21 S.
- [LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Grande Sonate in B für Klavier op. 22. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2018. XIV, 33 S.
- J[OAN] CABANILLES: Ausgewählte Orgelwerke III. Urtext. Hrsg. von Miguel BERNAL RIPOLL und Gerhard DODERER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XXVIII, 93 S.
- FRANCESCO CAVALLI: La Calisto. Drame per musica von Giovanni FAUSTINI. Hrsg. von Álvaro TORRENTE (Partitur) und Nicola BADOLATO (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. LXIX, 152 S.
- FRANCESCO CAVALLI: L'Erismena. Drame per musica von Aurelio Aureli. Hrsg. von Beth GLIXON (Einleitung), Nicola BADOLATO (italienisches Libretto), Jonathan GLIXON (italienische Partitur) und Michael BURDON (englische Partitur und Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. CXXVIII, 363 S. Abb.
- [ANTONÍN] DVOŘÁK: Konzert g-Moll für Klavier und Orchester op. 33. Urtext. Hrsg. von Robbert VAN STEIJN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XIII, 184 S.
- [ANTONÍN] DVOŘÁK: Slawische Rhapsodie As-Dur op. 45/3. Urtext. Hrsg. von Robert SIMON. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2018. IX, 72 S.
- CHRISTIAN FLOR: Seelenparadies. Lieder nach Gedichten von Johann Rist für Singstimme und Basso continuo. Lüneburg, 1660. Band I.3. Vokalwerke Band X.3. Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition barock 2018. 45 S.
- NIELS W. GADE: Werke. Serie IV: Chorwerke. Band 4: Kalanus op. 48. Dramatisches Gedicht von Carl Andresen für Soli, Chor und Orchester. Hrsg. von Karsten Eskildsen. Copenhagen: Engstrøm & Sødring/Bärenreiter-Verlag 2017. XXXIII, 334 S.
- CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung V: Instrumentalmusik. Band 2: Sinfonien / Einzelne Instrumentalstücke. Hrsg. von Yuliya SHEIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXIX, 333 S., Abb.
- Graduale Novum Editio magis critica iuxta SC 117. Tomus II. De feriis et sanctis. Hrsg. von Christian DOSTAL, Johannes BERCHMANS GÖSCHL, Cornelius POUDEROIJEN, Franz Karl PRASSL, Heinrich RUMPHORST und Stephan ZIPPE. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2018. 632 S.
- GEORGE FREDERIC HANDEL: Messiah 1741 HWV 56. Hrsg. von Malcolm BRUNO und Caroline RITCHIE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2018. XXIV, 266 S.
- GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie III: Kirchenmusik. Band 7: Te Deum B-Dur (Cannons) HWV 281. Hrsg. von Graydon BEEKS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXVI, 110 S., Abb.
- [LEOŠ] JANÁČEK: Ausgewählte Klavierwerke. Urtext. Hrsg. von Ondřej PIVODA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XIX, 42 S.
- LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe der Werke. Reihe C. Band 3: Frauenchöre.

Hrsg. von Miloš Orson ŠTĚDRŮN und Jiří ZAHŘÁDKA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XIV, 121 S.

BOHUSLAV MARTINŮ: Gesamtausgabe. Series III/2/4. Quadruple Concertos. String Quartet with Orchestra, H 207. Sinfonia Concertante No. 2, H 322. Hrsg. von Christopher HOGWOOD, Pavel ŽUREK und Marek PECHAČ. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2018. XXXVIII, 188 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Missa in c KV 427. Ergänzt und hrsg. von Clemens KEMME. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2018. X, 177 S.

CAMILLE SAINT-SAËNS: Samson et Dalila. Opéra en trois actes. Livret français de Ferdinand Lemaire. Traduction allemande de Richard Pohl. Hrsg. von Andreas JACOB und Fabien GUILLOUX (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XCIX, 547 S., Abb. (L'Opéra français.)

FRANZ SCHUBERT: Lieder. Band 9. Hohe Stimme. Urtext. Hrsg. von Walther DÜRR (†). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXV, 164 S.

[BEDŘICH] SMETANA: Macbeth für Klavier. Hrsg. von Jarmila GABRIELOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. VI, 15 S.

[OTILIE] SUKOVÁ: Klavierstücke. Urtext. Hrsg. von Eva PRCHALOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. IX, 16 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LII: Sicilianischer Jahrgang. Zwölf Kirchenmusiken vom 7. bis zum 18. Sonntag nach Trinitatis und Michaelis nach Texten von Johann Friedrich Helbig. Hrsg. von Brit REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXV, 264 S., Abb.

Mitteilungen

Die Stiftung Händel-Haus in Halle (Saale) bietet Studierenden der Musikwissenschaft und der Musik in der Zeit vom 17. bis 19. September 2019 einen Studienkurs zum Schwerpunktthema „*Deborah*, Händels Oratorium von einer starken Frau im Alten Testament“ an. Die Teilnehmer haben Gelegenheit, die Sammlungsbestände der Stiftung Händel-Haus näher kennenzulernen, ihre Kenntnisse der Instrumentenkunde zu vertiefen und sich am Beispiel von Händels *Deborah* mit Fragen der Editions- und Auführungspraxis und der Rezeptionsgeschichte auseinanderzusetzen. Als Gastdozenten sind eingeladen: Prof. Dr. Matthew Gardner (Tübingen), Anne Schumann (Blankenburg), Dr. Erik Dremel (Halle) und Dr. Ulrich Etscheid (Kassel). WeiterInformationen, auch zu den Teilnahmebedingungen, unter www.haendelhaus.de. Die Teilnahme ist gebührenfrei, Übernachtungen werden kostenlos zur Verfügung gestellt. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Bewerbungen werden bis zum 30. April 2019 von der Stiftung Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle entgegengenommen. E-Mail: stiftung@haendelhaus.de, Ansprechpartner: Dr. Konstanze Musketa, Tel. +49 (0) 345 / 500 90 251

Im Sommer 2018 hat die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (SBB) das für sechs Jahre von der DFG geförderte Pilotprojekt *KoFIM Berlin (Kompetenzzentrum Forschung und Innovation Musik)* abgeschlossen. Im Projekt sind knapp 12.000 Handschriften erschlossen worden, die zuvor nur in internen Zettelkatalogen zu ermitteln waren. Die SBB verwahrt einen der umfangreichsten und wertvollsten Bestände an Musikautographen weltweit. Die Spitzenstücke der Sammlung zählen zum Weltkulturerbe, weitere hochbedeutende Autographengruppen wie die Bach-, Mozart-, Beethoven-, Mendelssohn- und Weber-Quellen liegen detailliert erschlossen in Buchform vor (Rei-

he *Kataloge der Musikabteilung*) oder sind bereits digitalisiert im Internet zugänglich (wie etwa die Bach-Quellen im Portal „Bach digital“ und in den Digitalisierten Sammlungen der SBB). Ein Großteil des mehrere Tausend Quellen umfassenden Gesamtbestandes war jedoch vor Projektbeginn nur äußerst unzureichend nachgewiesen und kaum erforscht. Im Rahmen des Projektes sollte daher ein wesentlicher Teil dieses Bestandsausschnitts – die Autographen des 17. bis 19. Jahrhunderts – bearbeitet und in der Datenbank des RISM (<http://opac.rism.info/>) tiefenerschlossen werden, an deren kostenfreier Bereitstellung die SBB zusammen mit der Bayerischen Staatsbibliothek München und der RISM-Zentralredaktion in Frankfurt am Main maßgeblich beteiligt ist. Prominente Großbestände finden sich auch unter diesen bislang nicht ausreichend erschlossenen Autographen, darunter 230 Autographe von Luigi Cherubini, 188 Autographe von Ferdinand Ries, 143 von Hippolyte-André Chelard, 136 von Georg Philipp Telemann sowie weitere umfangreiche Bestände von Ludwig Berger, J. N. Forkel, F. W. Jähns, Bernhard Klein, Emilie Mayer, J. F. Reichardt und C. F. Zelter.

In Erweiterung von konventionellen Erschließungsmethoden standen in diesem Projekt die Aspekte „Schriftbild des Komponisten“, „Wasserzeichen“ und „Provenienzen“ bei der Untersuchung der Handschriften im Vordergrund. Dabei traten Querbezüge innerhalb des untersuchten Bestandes sowie zu anderen Musikbeständen der SBB und anderer Bibliotheken auf, die ebenfalls die Kenntnisse der chronologischen Einordnung, geographischen Verortung sowie der Erforschung von Entstehung, Überlieferung und Rezeption der Werke voranbringen. Mit neuesten Methoden hat die Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek die zentrale Disziplin der Quellenforschung bei der Arbeit im Projekt weiterentwickelt, was nicht nur die Forschungsumgebung für Musikhandschriften in Berlin nachhaltig verbessert, sondern auch andere Bibliotheken zur Übernahme der Methoden

anregte. Denn das Projekt KoFIM war in mehrfacher Hinsicht ein Pilotprojekt: Erstmals wurde im Rahmen der Tiefenerschließung von Musikhandschriften konsequent die standardisierte Erfassung von Papierstrukturmerkmalen wie Wasserzeichen und deren gleichzeitige bildliche Dokumentation mit der schonenden Technik der Thermographie verfolgt. Auch die Erfassung der Wasserzeichen in der Spezialdatenbank WZIS (<https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/index.php>) und deren reziproke Verlinkung mit dem RISM-Opac waren im Kontext der Musikhandschriftenerschließung neu. Ebenso stellte die Idee, das Schriftbild von Komponisten im Kontext der Katalogisierung von Musikautographen mittels Schriftproben digital zu dokumentieren, ein Novum im Bereich der Musikhandschriftenerschließung dar. Für alle genannten Aspekte wurden im Projekt KoFIM Berlin Workflows und Standards entwickelt, die nun von der Fach-Community und darüber hinaus nachgenutzt werden können. Weitere Informationen unter <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/projekte/dfg-projekt-kofim-berlin/> oder martina.rebmann@sbb.spk-berlin.de

Am 1. November 2018 nimmt am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena ein neues DFG-Forschungsprojekt zu Franz Liszt seine Arbeit auf: „*Das Liszt-Bild in der zeitgenössischen Musikpublizistik*“. Es ist das erste Weimarer Forschungsprojekt, das sich explizit dem Namenspatron der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar widmet. Das Projekt wird unter der Leitung von Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt von der Projektmitarbeiterin Ulrike Roesler M. A. bearbeitet und hat eine Laufzeit von drei Jahren.

Franz Liszt zählt zu den facettenreichsten Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, und schon zu Lebzeiten erreichte er eine enorme mediale Präsenz in Biographien, Musiklexika, Fachbüchern und vor allem in Zeitschriften. Das Anliegen des Projektes ist es, das umfangreiche und durchaus heterogene Bild, das die zeitgenössische Musik-

publizistik von den frühen 1820er Jahren bis in die späten 1880er Jahre von Liszt zeichnet, in den Blick zu nehmen und zentrale Aspekte dieser ambivalenten Auseinandersetzung zu beleuchten. Mit Hilfe eines rezeptions- und diskursanalytischen Ansatzes der musikpublizistischen Forschung soll das Projekt ein quellenfundiertes Gegengewicht zu der in der Literatur bisweilen überakzentuierten Selbstinszenierung Liszts bilden und zugleich den Fokus auf zwei Rezeptionsstränge legen: die „Lebensbilder“ und die „Künstlerbilder“. Beide Stränge sollen zunächst für sich genommen dokumentiert, interpretiert und abschließend als Aspekte einer umfassenden musikpublizistischen Diskursgeschichte wieder zusammengeführt werden. Die Methode bietet die Chance, Liszts Rezeption nicht im Sinne von „wahr oder falsch“ biographisch interpretieren zu müssen und gestattet zudem, Abstand von verengenden Polaritäten wie „Virtuose versus Künstler“ oder „neudeutsche versus absolute Musikästhetik“ zu gewinnen. Mit dem Einbezug von Biographien, Musiklexika, Fachbüchern und einem breiten Panorama der musikalischen Fachzeitschriften soll ein Spektrum gewonnen werden, das das Publikationsnetzwerk um Liszt verdeutlicht und neben einzelnen Wortführern auch häufig anonym bleibenden Gelegenheitsrezensenten und Korrespondenten Raum gibt.

Weitere Informationen unter <https://www.hfm-weimar.de/institut-fuer-musikwissenschaft-weimar-jena/forschung/laufen-de-projekte.html#HfM>

*

Prof. Dr. Emil PLATEN (Bonn) wurde die Silberne Stimmgabel des Landesmusikrats NRW für besondere Verdienste um das Musikleben des Landes verliehen.

Prof. Dr. Lewis LOCKWOOD (Boston), einer der weltweit bedeutendsten Beethoven-Forscher, wurde mit der Ehrenmitgliedschaft des Vereins Beethoven-Haus ausgezeichnet.

Dr. Boris VOIGT hat sich im Oktober 2018 an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin im Fach Musikwissenschaft habilitiert.

*

Im Januar 2019 sind im Springer-Verlag (Heidelberg) die *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 2017: Das Populäre in der Musik und das Musikverlagswesen* erschienen, herausgegeben von Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming. Der Band dokumentiert Ansätze der Musikwissenschaft, die auf der Tagung der GfM in Kassel 2017 diskutiert wurden. Studien zu Gitarrenriffs im Heavy Metal, Vokalmusik der Renaissance oder Techno stehen dabei neben Untersuchungen zum Einfluss Theodor W. Adornos auf die Forschung und Forderungen, populäre Musik ernstzunehmen. Zweiter Themenschwerpunkt sind Verlage, ihre Netzwerke und ihr Verhältnis u. a. zu Beethoven sowie Fragen zu Urheberrecht und digitaler Publikation. Der Band dokumentiert die Vielfalt musikologischer Forschung, die sich mit Musikwirtschaft und -software, Aufnahmetechnik und der Freundschaft zwischen Luciano Berio und Umberto Eco beschäftigt, und gibt so Antworten auf aktuelle und historische musikalische Fragen. In vielen Universitätsnetzwerken kann der Band als E-Book über den Springer-Link direkt geöffnet bzw. heruntergeladen werden.

Tagungsberichte

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

Halle (Saale), 28. und 29. Mai 2018
Musikalische Migrationsbewegungen. Musik und Musiker aus der Fremde 1650–1750
 von Jörg Holzmann, Leipzig

Rom, 6. bis 8. Juni 2018
 „Man müsste nach Rom gehen“. Bernd Alois Zimmermann und Italien
 von David Brößner, Heidelberg

Greifswald, 20. und 21. September 2018
Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts
 von Susanne Cox, Bonn

Tübingen, 1. bis 3. Oktober 2018
Bach bearbeitet: vor Bach – Bach und seine Zeit – nach Bach
 von Elke Steinhauser und David Waldbaur, Tübingen

Mainz, 4. bis 6. Oktober 2018
Music as Reference in Mobility Contexts: Operatic Pasticcios in 18th Century Europe
 von Maik Köster, Köln/Mainz

Bern, 2. und 3. November 2018
Richard Wagner und seine Nachfolger in der zentraleuropäischen Dirigiertradition
 von Christoph Moor, Bern

Bonn und Köln, 8. bis 10. November 2018
Beethoven und Rossini in ihrer Epoche
 von Jürgen May, Bonn

Dresden, 14. November 2018
Ein Tag für Erwin Schulhoff – vor 100 Jahren in Dresden. „Überdada, Componist und Expressionist“
 von Vitus Froesch, Dresden

Barcelona, 14. bis 17. November 2018
Cererols: Noves perspectives
 von Isolde Deleyto Rösner, Salzburg

Graz, 23. und 24. November 2018
Opera as Institution: Networks and Professions (1700–1914)
 von Sara Kebe (Graz)

Kranichstein, 30. November bis 2. Dezember 2018
Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667–1739) – Sänger, Tänzer, Komponist. Regentschaft und künstlerische Ambition im 18. Jahrhundert
 von Ursula Kramer, Mainz

Die Autoren der Beiträge

CHRISTOPH HENZEL, geb. 1960, Studium der Musikwissenschaft in Berlin und Freodonia. 1993 Promotion, 2001 Habilitation. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule der Künste Berlin, an der Universität Rostock und an der Freien Universität Berlin. Seit 2007 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Würzburg. Letzte Buchpublikation: „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“. Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950, Würzburg 2016.

ARMIN KOCH, geb. 1969 in Stuttgart, studierte in Würzburg Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie. 1996 erhielt er dort den Grad eines Magister Artium u. a. mit einer Studie zu *Musik und Text in späten geistlichen Chorwerken Felix Mendelssohn Bartholdys* und wurde 2002 mit einer Arbeit über *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* promoviert (gedruckt Göttingen 2003). Von 1998 bis 2001 arbeitete er bei der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, von 2002 bis 2007 als wissenschaftlicher Angestellter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg. Seit Juli 2007 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter der *Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf e. V.*, deren Hauptaufgabe in der Erarbeitung und Herausgabe der neuen, historisch-kritischen Schumann-Gesamtausgabe besteht; seit November 2016 ist er deren Editionsleiter. Neben mehreren Gesamtausgabenbänden hat er unter anderem verschiedene Beiträge zu Schumann und Mendelssohn veröffentlicht sowie an entsprechenden Publikationen mitgewirkt, u. a. bei der Herausgabe von Schumanns *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*.

PETER SÜHRING, geb. 1946 in Berlin, Studium der Musik- und Literaturwissenschaft in Tübingen und Berlin (1967–1970 und 2001–2002), Promotion 2006 in Saarbrücken über Mozarts Kindheitsopern; arbeitete als Buchhändler und Musikwissenschaftler, Stipendiat der DFG 2007–2009, Forschungsangestellter an der Berliner UdK 2009–2011. Buchveröffentlichungen: *Der Rhythmus der Trobadors* (2003); *Katalog der Sammlung Spitta* (2005); *Die frühesten Opern Mozarts* (2006); *Edition von Teilen des Jacobsthal-Nachlasses* (2009); *Gustav Jacobsthal, ein Musikologe im deutschen Kaiserreich* (2012); *Gustav Jacobsthal, Glück und Misere eines Musikforschers* (2014); *Felix Mendelssohn, der (un)vollendete Tonkünstler* (2018); lebt als Musikhistoriker und Publizist in Bornheim und Berlin.

YING WANG, geb. 1983, ist Dozentin für Musiktheorie an der Musik- und Tanz-Abteilung der Universität Guangzhou. Am Zentralkonservatorium Peking erwarb sie einen Master und einen PhD im Fach Musikalische Analyse. 2011–2013 war Wang Forschungsstudentin an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Ihre Arbeitsgebiete sind neuere französische Musik (insbesondere die Musik von Henri Dutilleux), musikalische Postmoderne und aktuelle Kompositionen Chinas. Zu Wangs Veröffentlichungen gehören Berichte über westliche Musiktheorie der Gegenwart, ein Aufsatz über Johann Nepomuk Davids op. 29a, eine Studie über die Musiktheorie des sowjetischen Brigaden-Lehrbuchs und seine Rezeption in China (zusammen mit Nikola Komatović) und mehrere Aufsätze über Henri Dutilleux, dessen Werk auch ihre Dissertation gewidmet war.

Hinweise für Autoren

1. Jeder für die Musikforschung eingereichte Aufsatz und kleine Beitrag wird anonymisiert begutachtet. Die Gutachterinnen und Gutachter werden nach fachlichen Gesichtspunkten ausgewählt, über die Veröffentlichung wird auf der Grundlage der Gutachten durch den zuständigen Herausgeber und den Wissenschaftlichen Beirat entschieden. Wir gehen davon aus, dass uns zur Publikation vorgelegte Texte nicht zeitgleich auch noch an anderer Stelle angeboten worden sind oder bereits andernorts publiziert wurden.

2. Es gelten die orthographischen Regeln des Duden (neueste Auflage). Bei Varianten gelten die Schreibungen, die vor der Rechtschreibreform gültig waren. Bitte senden Sie uns Ihren Text per E-Mail als Anhang (DOS- oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in MS Word, keine weiteren Formatierungen außer den unten angegebenen). Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Datenträger können nicht zurückgeschickt werden.

3. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Einzüge und ohne Tabulatoren zu Beginn eines Absatzes, ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; grundsätzlich doppelte (typographische) Anführungsstriche („“) verwenden; wörtliche Zitate nicht einrücken; nur innerhalb von Zitaten stehen einfache Anführungsstriche (‘ ’); kursiver Satz nur bei Werktiteln sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis, fis*), nicht bei Tonarten: E-Dur, f-Moll; Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen). Nach Abkürzungen (S., z. B., u. a. etc.) folgt ein Leerzeichen, nicht jedoch bei Daten (23.9.2014). Bitte zwischen kurzen und langen Strichen unterscheiden: lange Striche (MS-Word-Tastaturkommando: Strg + Num -) als Gedankenstriche und für „bis“ (2012–2013), kurze Striche als Bindestriche und für Auslassungen (Ganz- und Halbtöne). Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.

4. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.

5. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazusetzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.

6. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus Loritus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 248–256, hier S. 250.
- Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 21993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 57–75, hier S. 58.
- Thomas Schipperges, Art. „Partita“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Sp. 1416–1423, hier Sp. 1417.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
 - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
 - Meier, S. 60ff.
 - Ebd., S. 59.
 - Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIIIff. abgekürzt werden, nach der Form: Name, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten RISM-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:
 - „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“.
 - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-WGuel. 1099 Helmst. [W2]“.
- Internet-Adresse: Name, Titel, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:
- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.

7. Bitte klären Sie die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst.

8. Bitte fügen Sie stets eine eigene Kurzbiographie in einer separaten Word-Datei bei. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen. Daneben ist die derzeitige institutionelle Anbindung sowie die Autorenadresse anzugeben.

9. Dem Text ist ein Abstract in englischer Sprache im Umfang von 1.000–1.200 Zeichen beizufügen. Bitte orientieren Sie sich hierbei an den Guidelines von RILM <https://www.rilm.org/submissions/pdf/Abstracts.English.pdf>.