

DIE MUSIKFORSCHUNG

72. Jahrgang 2019 / Heft 2

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

- Birgit Lodes: Peschin, Ochsenkun und die Instrumentalpraxis am Hof
Ottheinrichs. Eine neue Geschichte der Orgeltabulatur Klagenfurt GV 4/3 . . . 107
- Birger Petersen: „den 6^{ten} Juli 1859 Abend 6 Uhr 21 Minuten.“ Ein Skizzen-
konvolut des jungen Josef Gabriel Rheinberger 139

Kleiner Beitrag

- Mikhail Kuchersky: „[...] ohne noch in der Musikalischen Welt besonders
bekañt zu sein [...]“. Ein wiederentdeckter Brief E. T. A. Hoffmanns an den
Fürsten Nikolaus II. von Esterházy 154

Besprechungen

U. Kirkendale: Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma (Herczog; 157) /
H.-J. Schulze: Bach-Facetten. Essays – Studien – Miscellen (Poppe; 159) / Chr. Wolff: Bach.
Eine Lebensgeschichte in Bildern (Hinrichsen; 160) / British Musical Criticism and Intel-
lectual Thought, 1850–1950 (Schaarwächter; 162) / D. Gooley: Fantasies of Improvisation.
Free Playing in Nineteenth-Century Music (Feldhordt; 163) / Franz Liszt. Paraphrasen,
Transkriptionen und Bearbeitungen. Referate des Symposiums Oberschützen 2011 (Bartels;
166) / Les grands topoï du XIX siècle et la musique de Liszt (Keym; 168) / E. Steindorf:
Die Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden (1817–1858).
Institutionsgeschichtliche Studie und Dokumentationen (Poppe; 170) / E. Vomberg: Wag-
ner-Vereine und Wagnerianer heute (zur Nieden; 171) / G. Anders: Musikphilosophische
Schriften. Texte und Dokumente (Rathert; 174) / B. Belge: Klingende Sowjetmoderne. Eine
Musik- und Gesellschaftsgeschichte des Spätsozialismus (Flamm; 175) / Dislocated Memo-
ries. Jews, Music, and Postwar German Culture (Zimmermann; 177) / D. Gwizdalanka: Der
Verführer. Karol Szymanowski und seine Musik (Keym; 179) / M. Kassel: Das Auge hört
mit. Mauricio Kagels Instrumententheater von „Der Schall“ bis „Zwei-Mann-Orchester“
(Richter-Ibáñez; 181) / Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Her-

mann Meier (Besthorn; 184) / Die Produktivität von Musikkulturen (Zaddach; 186) //
R. Strauss: Werke, Band III/4 und II/2 (Schmidt; 187)

Die im Jahre 2018 angenommenen musikwissenschaftlichen und musik- pädagogischen Dissertationen	190
Eingegangene Schriften	194
Eingegangene Notenausgaben	197
Mitteilungen	198
Tagungsberichte	199
Die Autoren der Beiträge	199

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 72. Jahrgang 2019 / Heft 2. 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 € 92,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 28,50. 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

Beilagen: Laaber Verlag, Laaber; Edition text & kritik, München

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

Birgit Lodes (Wien)

Peschin, Ochsenkun und die Instrumentalpraxis am Hof Ottheinrichs. Eine neue Geschichte der Orgeltabulatur Klagenfurt GV 4/3

I. Zur „Klagenfurter“ Orgeltabulatur

Die Sphinx

Die sogenannte Klagenfurter Orgeltabulatur, aufbewahrt im Kärntner Landesarchiv Klagenfurt (A-Kla GV 4/3),¹ ist in der Renaissance-Forschung keine Unbekannte: Sie wurde von Hellmut Federhofer 1952 erstmals eingehender beschrieben² und von Willy Apel 1967 aufgrund der beiden enthaltenen „echte[n] Orgelstücke“ gewürdigt.³ Cleveland Johnson hat 1989 ihre notationsgeschichtliche Bedeutung herausgestellt,⁴ und seit 2009 liegt sie dank der Initiative und Arbeit von Manfred Novak in einer Edition (in Partitur sowie spielpraktisch für die Orgel), als kommentiertes Faksimile und sogar in einer Gesamteinspielung vor.⁵

Die „Klagenfurter“ Tabulatur gilt allgemein als frühestes umfangreiches Zeugnis für die sogenannte Neue Deutsche Orgeltabulatur, also eine Tabulaturenschrift, die sämtliche Stimmen mit Buchstaben und darüber gesetzten rhythmischen Zeichen wiedergibt. Aufgrund des heutigen Aufbewahrungsortes Klagenfurt wurde lange angenommen, es handle sich um ein Zeugnis aus Kärnten⁶ und es könnte sich darin die Orgelspielpraxis an einer großen Institution in der Region – etwa einem Kloster mit entsprechender Orgel – im 16. Jahrhundert spiegeln.⁷ Zum „peripheren“ Entstehungsort schien zu passen, dass das intavolierte Repertoire eher veraltet anmutet, die Notation bemerkenswert viele Elemente der Älteren

- 1 Ich danke dem Kärntner Landesarchiv in Klagenfurt für die äußerst entgegenkommende Betreuung vor Ort und die Erlaubnis zum Abdruck der Abbildungen sowie Cora Engel, Kateryna Schöning und Sonja Tröster für Anregungen und Feedback.
- 2 Hellmut Federhofer, „Eine Kärntner Orgeltabulatur des 16. Jahrhunderts“, in: Ders., *Musik und Geschichte. Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften*, Hildesheim u. a. 1996, S. 166–171 (Erstabdruck in: *Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereins für Kärnten* 142 [1952], S. 330–337).
- 3 Willy Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 210.
- 4 Cleveland Johnson, *Vocal Compositions in German Organ Tablatures, 1550–1650. A Catalogue and Commentary*, New York/London 1989, S. 113f.
- 5 Manfred Novak, *The Organ Tablature from Klagenfurt, ms. GV 4/3: Transcription, Commentary & Facsimile*, 3 Bde., Zabrze 2009; ebd. (Bd. 1, S. 9–12) auch eine Zusammenfassung des früheren Forschungsstandes; ders., *The Organ Tablature from Klagenfurt. Ebert Organ. Hofkirche Innsbruck*, 2 CDs, MDG 606 1701-2 (2011).
- 6 Die Tabulatur kam 1904 mit dem Bestand des „Historischen Vereines für Kärnten“ an das neu gegründete Kärntner Landesarchiv. Der erste Nachweis der Handschrift findet sich in [Gottlieb Freiherr von Ankershofen], „Handschriften der Sammlung des historischen Vereines für Kärnten in Klagenfurt“, in: *Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen* 1/2 (1848), S. 73–82, ebd. die Tabulatur als Nr. 73 (S. 77f.); keiner der anderen Einträge scheint in einer Beziehung zur Tabulatur zu stehen. Wo sich die Tabulatur in den Jahrhunderten zuvor befand, ist unklar.
- 7 Federhofer vermutete, die Tabulatur stamme „vermutlich aus einem der unter Kaiser Joseph II. aufgehobenen Stifte Kärntens“ (Federhofer, „Eine Kärntner Orgeltabulatur“, S. 167). Rudolf Flotzinger schlug das Benediktinerstift St. Peter im Lavanttal als Entstehungsort vor (Rudolf Flotzinger, Art.

Deutschen Orgeltabulatur aufweist, die vorherrschende Stimmenanordnung mit dem Bassus direkt unter dem Discantus⁸ einer älteren Praxis entspricht und auch die angewendeten, eher statisch eingesetzten Verzierungen vergleichsweise rückständig anmuten.⁹

Die verbreitete Angabe, die Tabulatur sei „ca. 1560“ entstanden, geht auf Hellmut Federhofer zurück:¹⁰ Er schlug diese Entstehungszeit vor, da das früheste gedruckte Zeugnis für die Neue Deutsche Orgeltabulatur Elias Nicolaus Ammerbachs *Orgel oder Instrument Tabulatur* von 1571 ist und man eine frühere handschriftliche Verbreitung dieser Notationsweise nur vermuten konnte.¹¹ Mittlerweile hat sich die Lage aber gewandelt: Manfred Hermann Schmid konnte eindeutig nachweisen, dass die Neue Deutsche Orgeltabulatur bereits fast 50 Jahre vor Ammerbachs Druck in Gebrauch war; er analysierte und kontextualisierte Orgeltabulatur-Skizzen in der Hand Albrecht Dürers, die spätestens auf die Zeit um 1520 datiert werden.¹²

Seither finden sich in der Literatur unabhängig voneinander zwei unterschiedliche Interpretationsrichtungen der „Klagenfurter“ Orgeltabulatur:

Sarah Davies nahm im Rahmen ihrer Dissertation eine grundlegende Neubewertung vor und schlug eine Entstehung in der Zeit zwischen 1520 und 1530 vor.¹³ Ihre Einschätzung basiert unter anderem auf der Schriftform (Abkürzungen und Auszeichnungsschrift) sowie der Art der musikalischen Verzierungen:¹⁴ Insbesondere sei eine fast in allen Stücken vorkommende Fünftonfloskel in älterer Orgelmusik häufig, ab 1525 aber nicht mehr zu

„St. Paul im Lavanttal“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/St_Paul.xml>, letzte inhaltliche Änderung am 6.5.2001, zuletzt besucht am 12.7.2018).

8 Bei vier Stimmen also D B A T. Nur die Stücke Nr. 1, 6 und 15 weisen eine differierende Anordnung auf.

9 Johnson, *Vocal Compositions*, S. 114; Novak, *The Organ Tablature* 1, S. 18f.

10 Federhofer („Eine Kärntner Orgeltabulatur“, S. 167) vermutete „etwa 1560 bis 1570“; Apel (*Geschichte*, S. 210) und Johnson (*Vocal Compositions*, S. 75) schlugen „ca. 1550“ als Datierung vor, was aber kaum rezipiert wurde.

11 Zudem irrte Federhofer, wie bereits Davies festgestellt hat, bei den Lebensdaten Verdelots.

12 Dazu Manfred Hermann Schmid, „Dürer und die Musik. Das Rätsel der ‚nicht entzifferten Aufzeichnungen‘ im handschriftlichen Nachlaß“, in: *Mf* 46 (1993), S. 131–156, insbes. S. 132 und 154; ebd. auch der Hinweis, dass 1529 Martin Agricola in seiner *Musica instrumentalis deutsch* die Möglichkeit der reinen Buchstabennotation beschreibt.

13 Davies gibt selbst leicht divergierende Datierungen an (Sarah Davies, *Resonet in laudibus: The Geistliche Repertory in Organ and Lute Tablatures of the Deutsches Sprachgebiet, c.1510–1590*, Diss. New York University 2010): „between 1520 or 1525 and 1530“ (S. 226); „c.1520–30“ (S. xxxv, 128, 145, 205); „c.1525–30“ (S. 83, 268, 290); „around 1530“ (S. 314). – Ich danke Sarah Davies für den inspirierenden Gedankenaustausch zum Thema anlässlich der Tagung „Etlich Liedlein zu singen oder uff der Orgeln und Lauten zu schlagen“ in der Bayerischen Staatsbibliothek München, März 2018, sowie für eine E-Mail vom 6.4.2018, in der sie die in ihrer Dissertation vorgebrachten Argumente zusammenfasst und leicht erweitert: „On the basis of its Gothic calligraphy, types of abbreviations, layout, repertoire and style (including an early five-note ornament not found after 1524; rhythmic ties over the bar; and a non-descending arrangement of voices, with the bass typically under the discantus), American scholar Sarah Davies has suggested that the Klagenfurt Tablature may date to around 1530. Its repertorial connection to Josquin and Ludwig Senfl, large size, special paper and its sectional format of descending voice parts (a6, a5, a4), imply a connection to the *Liber Selectarum* and possibly an origin in Augsburg for the same intellectual circle as the choirbook. Its generous margins, neat grid and clear writing may also indicate that it was prepared as a fair copy for print. The Klagenfurt source, together with the letter tablature found in the notebooks of Albrecht Dürer, is also an important early witness to the rise of New German Tablature long before its first appearance in print in 1571.“

14 Davies, *Resonet in laudibus*, S. 225f.

belegen. Zudem erinnern das enthaltene Repertoire (vor allem die Gegenüberstellung von Ludwig Senfls Motetten mit jenen von Josquin des Prez), das repräsentative Papier und Format sowie die Gliederung nach Stimmenzahl an den 1520 in Augsburg gedruckten und von Senfl redigierten Motettendruck *Liber selectarum cantionum*. Daher schlägt Davies vor, die Tabulatur könne von einem Organisten aus dem engeren Umkreis Senfls stammen und in Augsburg oder München, evtl. für Fürsterzbischof Matthäus Lang in Salzburg,¹⁵ zusammengestellt worden sein. Damit datierte sie die Tabulatur provokativ um gut 30 Jahre vor und versetzte sie aus der musikalischen Peripherie in süddeutsche Musikmetropolen.

Manfred Novak hingegen bleibt in seiner Edition und den folgenden Aufsätzen bei der einst etablierten, späteren Verortung „um 1560“ im österreichischen Raum.¹⁶ Insbesondere beschäftigt er sich mit der Frage, wie die Intavolierungen der groß besetzten Motetten, wie sie in der Klagenfurter Tabulatur vorliegen, damals spieltechnisch realisiert werden konnten:¹⁷ Die Möglichkeit zum polyphonen Spiel vielstimmiger Stücke auf der Orgel sei unter anderem durch eine engere Tastenmensur sowie vor allem durch den zunehmenden Bau von Orgeln mit (klanglich befriedigendem) Pedal befördert worden – beides Entwicklungen, die sich seiner Aussage zufolge gerade in der Mitte des 16. Jahrhunderts nachhaltig vollzogen haben.¹⁸

Durch die unterschiedliche Datierung und Verortung in der aktuellen Forschungsliteratur erscheint die Tabulatur Klagenfurt 4/3 nunmehr wie eine janusköpfige Sphinx, die aber unabhängig davon, ob im süddeutschen Raum gegen 1530 oder in Kärnten um 1560 lokalisiert, für die Erforschung der Instrumentalmusik eine spannende Quelle darstellt. Sie lässt sich nicht zuletzt deshalb so schwer einordnen, weil für die Zeit von 1530 bis 1550 kaum eine Orgeltabulatur aus dem deutschsprachigen Raum überliefert ist.¹⁹ Da für diese Jahrzehnte also Vergleichsquellen fehlen,²⁰ sind die von Davies und Novak angeführten „Novitäten“ (die vielstimmige, tongetreu dem Vokalwerk folgende Faktur, der ausgiebige Pedalgebrauch u. a.) um 1530 ebenso „neu“, wie sie es noch um 1560 sein könnten. In Ermangelung weiterer Quellen lassen sich selbstredend auch die von Davies herausgestellten „altmodischen“ Merkmale (etwa die Stimmenanordnung oder die typische Spielfloskel) später nicht mehr finden.²¹ Des Weiteren wird das repräsentative Motettenrepertoire (mit

15 Ebd., S. 176 und 226.

16 Novak hat – auch in jüngeren Veröffentlichungen – die Dissertation von Davies bislang nicht rezipiert.

17 Novak selbst spielte im Jahr 2011 das Repertoire auf der Ebert-Orgel aus dem Jahr 1561 in der Hofkirche zu Innsbruck ein (vgl. Anm. 5).

18 S. besonders Manfred Novak, „The Klagenfurt Tablature: On the Brink of the Renaissance“, in: *Medieval Organ Art. The van Straten Organ at the Orgelpark as a Historical Document* (= Orgelpark Research Report 4), Amsterdam 2017, S. 51–71, hier S. 61–69.

19 Vgl. dazu die eindrucksvollen Übersichten bei Davies, *Resonet in laudibus*, S. 24–27. Auf S. 29 vergleicht sie die karge Überlieferung an Orgeltabulaturen mit der Überlieferung von Lautentabulaturen: „The forty or more years between *Klagenfurt 4/3* and *Ammerbach 1571* is essentially filled with thirty-eight lute[!] sources.“ Zwischen Schlicks Tabulatur von 1512 und Ammerbachs Tabulaturen von 1571 und 1575 wurde in jedem Fall keine einzige Orgeltabulatur im deutschsprachigen Raum gedruckt.

20 Nach Leonhard Klebers Tabulatur von 1521–1524 (D-B Mus.ms. 40026) sind nur noch einzelne Stücke für Orgel in Kotters Orgelbüchern (CH-Bu F IX 22, ca. 1512–1532, und CH-Bu F IX 58, ca. 1525) überliefert; vgl. Davies, *Resonet in laudibus*, S. xxxiii f. und 25.

21 Zu der Aufstellung bei Davies (vgl. Anm. 19) lässt sich nach jüngstem Forschungsstand eine handschriftliche Tabulatur ergänzen: ein handschriftlicher Nachtrag in Älterer Deutscher Orgeltabulatur im Leipziger Exemplar von Martin Agricolas *Ein kurtz deudsche Musica*, Wittenberg: Georg Rhau, 1528 (D-LEm I. 191), der sicherlich vor 1550 geschrieben wurde. In den 3-stimmigen

einer Gegenüberstellung des Klassikers Josquin mit Senfl) als Topos noch mindestens bis zur Jahrhundertmitte weiter tradiert (Näheres dazu unten). Und schließlich handelt es sich bei den von Novak ins Feld geführten Neuerungen im Orgelbau um graduelle Entwicklungen, die nicht schlagartig um 1550 einsetzen.

Mithin ist nach wie vor nicht klar, in welchen Kontext die „Klagenfurter“ Orgeltabulatur zu verorten ist. Im vorliegenden Beitrag möchte ich daher der Frage, wann, wo und für welchen Zweck diese Tabulatur niedergeschrieben wurde, erneut nachgehen. Nach einer Beschreibung bisher nicht genügend berücksichtigter Charakteristika werde ich die Tabulatur auf Basis eines Repertoirevergleichs mit weiterem Quellenmaterial in Verbindung bringen und dadurch erstmals Verfasser, Entstehungszeitraum und -kontext bestimmen können. Daraus eröffnen sich grundlegend neue Erkenntnisse zur vokalen und instrumentalen Aufführungspraxis sowie zur Funktion der Tabulaturschrift der Neuen Deutschen Orgeltabulatur.

Vorbild Vokalquellen: Werktreue und Medienwechsel

Die „Klagenfurter“ Tabulatur ist bekannt als früheste Orgeltabulatur, bei der die vokalen Vorlagen außerordentlich getreu auf die Orgel übertragen sind; dies gilt sogar noch, wenn man von einer Datierung „um 1560“ ausgeht. Sämtliche Stücke sind – im Unterschied zu früheren Praktiken – tongetreu wie folgt intavoliert:

- in ihrer gesamten Länge (ohne Auslassung von Takten oder Hinzufügung von freien Erweiterungen)
- in ihrer vollständigen Stimmenzahl (selbst bei 5- oder 6-stimmigen Stücken)
- unter sorgfältiger Beachtung der Stimmführung²²

Bei Wahrung dieser Kriterien werden einzelne Töne punktuell verziert sowie allenfalls bei den Schlusskadenz gelegentlich kleinere Änderungen vorgenommen.²³ Im Folgenden werde ich dieses Charakteristikum als „Werktreue“ bezeichnen.

Mithin steht bei den „Klagenfurter“ Intavolierungen dezidiert im Vordergrund, die Architektur des Vokalstückes so deutlich wie möglich auf der Orgel nachzubilden. Selbst der Verlauf einzelner Stimmen soll so gut wie möglich nachvollziehbar bleiben und so wenig wie möglich instrumentenidiomatisch angepasst werden. Vielmehr werden sogar Tonverdopplungen oder Stimmkreuzungen wie im Original notiert, ohne sie auf das Instrument „umzulegen“. Verzierungen werden nicht als Selbstzweck, sondern nur behutsam eingesetzt und individuell auf die einzelnen Stücke angepasst (vgl. unten S. 131f.).

Somit wird ein sich erst in der Realisierung durch mehrere Stimmen zusammensetzendes vokales „Werk“ auf das andere Medium Orgel übertragen: Der Organist kann nach diesem „Medienwechsel“ die vielstimmigen Werke auf seinem Instrument allein realisieren und der zeitgenössische Hörer das Werk in dieser Form kennenlernen bzw. nachhören; falls ihm das Werk gut bekannt ist, wird er unweigerlich auch den Text dazu assoziieren. Aufgrund der werkgetreuen Faktur wäre es auch möglich, die Orgelübertragung (bzw. einzelne

Intavolierungen ist sehr wohl noch jeweils die Bassusstimme direkt unter der Discantusstimme notiert (= ältere Stimmanordnung). Ich danke Kateryna Schöning, die eine eigene Studie zu dieser Handschrift plant, für diesen Hinweis.

22 Novak, *The Organ Tablature* 1, S. 20f. et passim.

23 Manfred Novak, „Die Klagenfurter Orgeltabulatur KlagL 4/3. In Österreich überlieferte Orgelmusik des 16. Jahrhunderts“, in: *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen* 5 (2012), S. 79–89, hier S. 85.

Stimmen daraus) gemeinsam mit Vokalstimmen oder auch anderen Instrumentalisten zur Aufführung zu bringen.²⁴

Im Unterschied zu anderen Tabulaturen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden in der „Klagenfurter“ Tabulatur zahlreiche groß besetzte Werke (also 5- und 6-stimmige Werke) auf die Orgel übertragen, was bei der beschriebenen textgetreuen Vorgangsweise eine besondere spielpraktische Herausforderung in sich birgt. Die Stimmenzahl der zugrundeliegenden Vokalwerke bestimmt auch den Aufbau der Tabulatur. Sie ist in drei Abschnitte gegliedert: Einem ersten mit 6-stimmigen Werken folgen Abschnitte mit 5-, dann mit 4-stimmigen Werken – wie es aus zeitgenössischen Drucken und Handschriften mit Vokalmusik vertraut ist.²⁵ In Tabulaturen ist dieser konsequente Aufbau vom Viel- zum Geringstimmigen sonst nur aus Sebastian Ochsenkuns *Tabulaturbuch auff die Lauten* (1558) bekannt; auf diese Parallele wird später noch zurückzukommen sein.

Weshalb man Intavolierungen gemäß ihrer – absteigenden – Stimmenzahl ordnen sollte, ist auf den ersten Blick wenig einsichtig: Ein didaktischer Zweck kann nicht vorliegen, da die in der „Klagenfurter“ Tabulatur niedergeschriebenen Stücke keinesfalls Übungsstücke sind, zudem wäre der graduelle Aufbau vom Einfachen zum Schwierigen auf den Kopf gestellt. Vielmehr scheint in diesem Aufbau wiederum eine offensichtliche Parallele zur Organisation von Vokalquellen aufgesucht bzw. deren Prinzipien auf eine Sammlung von Intavolierungen für die Orgel übertragen worden zu sein. Diese Parallele zur Konzeption von vokalischen Werksammlungen wird durch die konsequente Auszeichnung der Kompositionen mit Werktitel und Komponist in einer aufwendigen und förmlichen Auszeichnungsschrift (der Textura bzw. Textualis formata²⁶) noch unterstrichen.²⁷ Durch diese ins Auge springenden Überschriften fällt es leicht, das aufgezeichnete Repertoire samt Komponisten zu erfassen.

24 Vgl. dazu Birgit Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern beim Augsburger Reichstag“, in: *Mf* 72 (3/2019), in Vorbereitung.

25 Aus dem deutschsprachigen Raum am bekanntesten sind wohl die entsprechend gegliederten Drucke *Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1520) und *Novum et insigne opus musicum* (Nürnberg 1537/38); vergleichbar gegliedert (und wie die Tabulatur nicht auf Motetten beschränkt) ist auch der Salminger-Druck *Selectissimae cantiones* (Augsburg 1540). – Vor dem *Liber selectarum*, der besonders im deutschsprachigen Raum zum Referenzmodell für die Anlage von Anthologien mit „historischem“ Motettenrepertoire wurde (wobei die Sektionen meist von Josquin angeführt sind), hatte nur Petrucci in seinen Stimmbüchern *Motetti de la corona* III (Fossombrone 1519) die Stücke absteigend gemäß ihrer Stimmenzahl angeordnet (dazu Stephanie P. Schlagel, „The Liber selectarum cantionum and the ‚German Josquin Renaissance‘“, in: *JM* 19/4 [2002], S. 564–615, hier S. 591–594).

26 Diese traditionsreiche Schrift war im 15. und 16. Jahrhundert vor allem für Liturgica typisch, als reine Auszeichnungsschrift auch darüber hinaus – sie gilt aber im 16. Jahrhundert als eher antiquiert und begegnet auch in Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts kaum mehr. Meist wird als Auszeichnungsschrift eine Rotunda verwendet: So etwa in den repräsentativen Handschriften aus dem Skriptorium des Petrus Alamire, in den Münchner Chorbüchern oder auch im Augsburger Motettendruck *Liber selectarum cantionum*. – Zur Textualis vgl. grundlegend Martin Steinmann, „Textualis formata“, in: *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel und Wappenkunde* 25 (1979), S. 301–327; sowie Albert Derolez, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge 2003, S. 72–101.

27 Zudem fällt auf, dass der Name Pierre de la Rue in der – in Sängerkreisen recht verbreiteten – solmisierten Schreibweise angegeben wird. Beispiele für diese Schreibweise in Vokalquellen finden sich etwa im habsburgisch-burgundischen Handschriftenkomplex (Alamire-Handschriften), im *Liber selectarum cantionum* wie auch in den Münchner Chorbüchern, etwa in D-Mbs Mus.ms. 65.

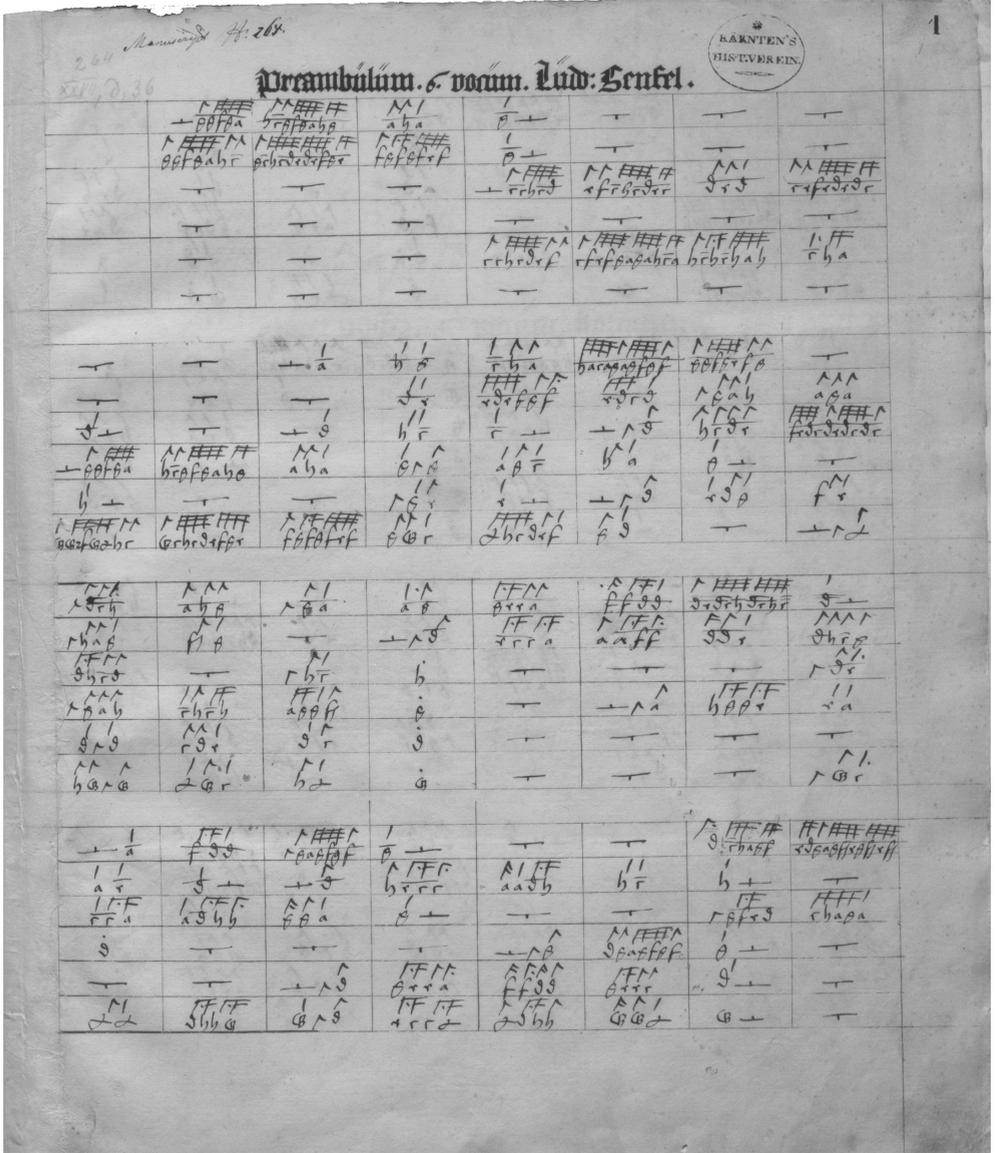


Abbildung 1: Orgeltabulatur Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv (A-Kla) GV 4/3, fol. 1r: Beginn *Preambulum*, mit freundlicher Genehmigung

Dass mehr eine repräsentative und werkgetreue Wiedergabe der Kompositionen als die idiomatische Spielpraxis im Vordergrund stand, spiegelt sich schließlich auch in der sorgfältigen graphischen Präsentation und im Format: Bei der „Klagenfurter“ Tabulatur handelt es sich um eine Reinschrift²⁸ mit innovativem Layout – einem vorrastrierten, gleichförmigen Git-

28 Die Tabulatur ist sehr gut lesbar, weitestgehend korrekt und enthält keine „Arbeitsspuren“ (Verbesserungen, Streichungen o. Ä.). Falsch eingetragene Stellen sind meist nicht korrigiert: Etwa ist

ter für die tactus (siehe Abb. 1).²⁹ Zudem ist sie mit $44 \times 37,5$ cm größer als jede andere Orgeltabulatur bis Ende des 16. Jahrhunderts. Dieses unübliche Format, das kaum mehr zum Spiel auf der Orgel geeignet ist,³⁰ erinnert eher an jenes repräsentativer Chorbücher – seien es nun Geschenkcodices, wie die aus dem habsburgisch-burgundischen Skriptorium des Petrus Alamire,³¹ oder Codices, die für den Gebrauch einer größeren Kapelle (etwa der Münchner Hofkapelle³²) bestimmt waren.³³ Das großformatige italienische Papier der Tabulatur (siehe Abb. 2)³⁴ ist im Übrigen anderswo nicht nachweisbar und daher bei der Provenienzbestimmung keine Hilfe.³⁵

eine einen Takt zu früh notierte Stimme nicht verbessert (in Nr. 1: fol. 1r, 3. Akkolade, 6. Takt) bzw. sind zwei doppelt notierte Stellen nicht gestrichen worden (in Nr. 15: fol. 24v, 2. Akkolade, 5.–8. Takt ist im Folgenden erneut notiert: Die Verwechslung geschah wegen eines identischen Taktes; fol. 25v, 2. Akkolade, 7. Takt verdoppelt im 8.).

- 29 Dazu Davies, *Resonet in laudibus*, S. 227: Ein solch regelmäßiges Raster ist in früheren Orgeltabulaturen nicht belegt, wird aber in späteren Drucken mehrfach angewendet.
- 30 Bei zeitgenössischen Orgeln finden sich kaum je (größere) Notenpulte (dazu Novak, „Die Klagenfurter Orgeltabulatur“, S. 86).
- 31 Die heute in Wien befindlichen Chorbücher aus dem Skriptorium, die unter anderem aus dem Nachlass Kaiser Maximilians I. und der Fugger aus Augsburg stammen, messen ca. 39×28 cm; es gibt aber auch einzelne größere.
- 32 Die Motettenchorbücher D-Mbs Mus.ms. 12 und 10 messen zum Beispiel ca. 51×37 cm; die *Opus musicum*-Bände D-Mbs Mus.ms. 35–38 ca. 47×33 cm; das für Ottheinrich hergestellte Prachtchorbuch D-Mbs Mus.ms. C 54×38 cm; ein 1543 für Ottheinrich eingebundenes Chorbuch (Kapellinventar I/S, heute D-Rs 2° Liturg. 18) 44×30 cm (David Hiley, „Das Chorbuch Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2° Liturg. 18 aus dem Jahre 1543: Chorbuch S im Kapell-Inventar des Pfalzgrafen Ottheinrich, 1544“, in: *Musik in Bayern* 59 [2000], S. 11–52, hier S. 17).
- 33 Das Format der beiden großen Chorbuchdrucke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, des *Liber quindecim missarum* (Rom 1515) mit ca. 42×28 cm und des *Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1520) mit ca. 43×28 cm ist sogar kleiner.
- 34 Es handelt sich um einen Anker im Kreis mit Stern (h: 83 mm), mit Kettlinien zwischen 35 und 40 mm. Das Wasserzeichen findet sich in den Lagen wie folgt: | = Lagenmitte, (x) = ohne Wasserzeichen. III: fol. 1, (2), (3) | 4, 5 (Blatt 6 fehlt); II: fol. (6), (7) | 8, 9; II: fol. 10, 11 | (12), (13); II: fol. 14, (15) | 16, (17); II: fol. (18), 19 | (20), 21; II: fol. (22), (23) | 24, 25. Eine weitere Abbildung des Wasserzeichens bei Novak, *The Organ Tablature* 1, S. 14.
- 35 Die in Charles M. Briquets und anderen Wasserzeichen-Repertorien nachgewiesenen Typen weichen jeweils in Größe oder Gestalt ab (vgl. das Internet-Portal *Bernstein. The Memory of Paper*, <http://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start DISP>, zuletzt besucht am 10.5.2018). – Laut Mitteilung von Frau Dr. Karin Zimmermann von der Universitätsbibliothek Heidelberg (E-Mail vom 27.7.2018) ist dieses Wasserzeichen auch sonst bislang in einschlägigen Handschriften aus Neuburg oder Heidelberg, die im Übrigen meist kleineren Formats sind, nicht belegt. Ich danke Frau Zimmermann herzlich für ihre Auskunft.

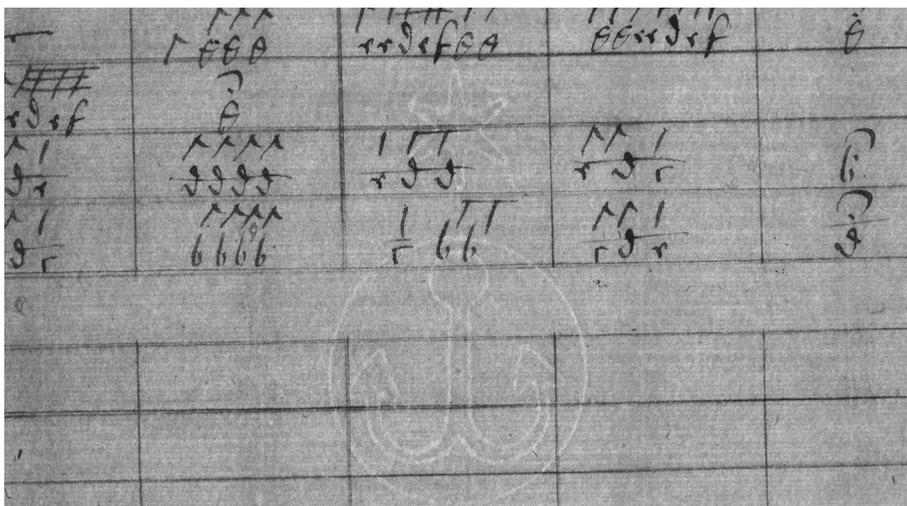


Abbildung 2: Das Wasserzeichen der Tabulatur Klagenfurt GV 4/3, hier auf fol. 5, mit freundlicher Genehmigung

Das Repertoire: Senfl als primus inter pares

Die „Klagenfurter“ Orgeltabulatur verzeichnet insgesamt 15 Kompositionen – sieben³⁶ bzw. recte sechs davon stammen von Josquin. Ein deutlicher Schwerpunkt liegt auf Motetten (in Tabelle auf S. 116f.: fett gedruckt). Nach einem einleitenden *Preambulum*, dem wohl eine 6-stimmige Motette von Senfl zugrunde liegt,³⁷ folgen in den ersten beiden groß besetzten Abteilungen ausschließlich Motetten. Die 4-stimmige Abteilung beginnt mit zwei Ausschnitten von Messvertonungen: dem langen, berühmten Agnus III („Clama ne cesses“) aus Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales* und dem Credo aus einer (sonst nicht überlieferten) Messe von Pierre de la Rue.³⁸ Sodann folgen wieder zwei Motetten, eine

36 Jean Moutons Motette *Tua est potentia* ist in der Orgeltabulatur irrig Josquin zugeschrieben.

37 Die Bezeichnung „Preambulum“ bezieht sich wohl auf den Eröffnungscharakter des Stücks innerhalb der Tabulatur. Es handelt sich sicherlich – wie bei den folgenden Stücken – um eine Intavolierung einer Motette, die aber offenbar verschollen ist (vgl. Marko Motnik, „Ludwig Senfl auf Tasteninstrumenten. Bestand – Befund – Bedeutung“, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster [= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7], Tutzing 2013, S. 421–446, bes. S. 432f.). Das musikalische Material stimmt weder mit einer der bekannten 6-stimmigen Motetten von Senfl noch (auf Basis des anzunehmenden Choralmaterials) mit einer seiner vier nachgewiesenen verschollenen Motetten überein; es handelt sich dabei um *Cantabo domino* (M 014, lost), *Natus est nobis* (M 062, lost), *O virgo virginum* (M 077, lost), *Qui retribuam domino* (M 089, lost). – Die Annahme von Davies, dieses *Preambulum* sei eine freie Bearbeitung von Josquins berühmter Motette *Benedicta es* (Davies, *Resonet in laudibus*, S. 219 und 290) ist irrig: Die beiden Werke differieren eindeutig im zugrundeliegenden (Choral-)Material.

38 Es könnte sich dabei um einen Ausschnitt aus der unbekanntenen 4-stimmigen *Missa Mediatrix nostra* von la Rue handeln, die im Neuburger Kapellinventar verzeichnet ist; dazu Novak, „Die Klagenfurter Orgeltabulatur“, S. 83f.

„Exercitatio bona“³⁹, zwei beliebte zeitgenössische Chansons und schließlich die Motette *In principio erat verbum*, eine Vertonung des Prologs zum Johannes-Evangelium.

Die „Klagenfurter“ Tabulatur versammelt vornehmlich Vokalrepertoire, das europaweit sehr verbreitet war, wie etwa Josquins *Pater noster* und *Stabat mater* oder Claudin de Sermisys *Le content*.⁴⁰ Die vertretenen Komponisten waren entweder – wie Josquin (* zw. 1450/55–1521), la Rue (* zw. 1460/70–1518), Jean Mouton (* vor 1459–1522), die ihre Blütezeit von ca. 1490 bis 1520 hatten, – zur Entstehungszeit der Tabulatur fast schon „Klassiker“ geworden oder gehörten – wie Philippe Verdelot (* 1480/85–zw. 1527/32) und vor allem Senfl (* um 1490–1543) – der unmittelbaren Folgegeneration an. Innerhalb jeder Abteilung findet sich eine Komposition von Senfl: unter den 4-stimmigen Kompositionen seine Motette *Nisi Dominus*, unter den 5-stimmigen das *De profundis*, und die – nur aus zwei Stücken bestehende – Abteilung der 6-stimmigen Werke wird durch das bereits erwähnte *Preambulum* Senfls eröffnet.

Dies unterstreicht den Eindruck, dass es bei der Repertoireauswahl und -zusammenstellung offensichtlich ein zentrales Kriterium war, das internationale Motettenrepertoire von „Klassikern“ durch Werke von Senfl zu komplettieren: Senfl wird dadurch als legitimer Erbe dieser hehren Tradition in der deutschen Nation inszeniert.⁴¹ Ein Werk seines Lehrers Heinrich Isaac, auf den sich Senfl im Propriums- und Liedschaffen häufig bezieht,⁴² ist nicht dabei. Auch keines von anderen „deutschen“ Zeitgenossen, etwa von Paul Hofhaimer, Heinrich Finck, Thomas Stoltzer, Sixt Dietrich oder Arnold von Bruck – nicht einmal bei den weltlichen Kompositionen.

Das Muster, Senfl im Motettenrepertoire den internationalen „Klassikern“, allen voran Josquin, gegenüberzustellen, ist auch aus zeitgenössischen Vokalquellen bekannt – und geht ursprünglich auf Senfl selbst zurück.⁴³ Die bekanntesten Quellen, an deren Entstehung Senfl nachweislich beteiligt war, sind der Druck *Liber selectarum cantionum* (auch in 6-, 5- und 4-stimmige Motetten geordnet, wobei Senfl die Abteilung jeweils beschließt) sowie die Münchner Motettenchorbücher D-Mbs Mus.ms. 12 und 10. Diese recht bekannten Zeugnisse lassen sich noch erweitern durch das Münchner Chorbuch D-Mbs Mus.ms. 19, in dem zu Beginn (Nr. 1–9) Motetten von Josquin, Nicolas Gombert und Adrian Willaert jenen Senfls gegenübergestellt werden.

39 Der Titel legt eine genuine Orgelkomposition nahe. Wahrscheinlich handelt es sich aber – analog zu allen anderen Stücken – um eine Intavolierung eines Vokalstücks; vgl. Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern“.

40 Hingegen ist das anonyme *Petre amas me* sonst nur in H-Bn Ms. Bártfa 22, Verdelots *Infirmis* abgesehen von zwei deutschen Motettendrucke (RISM 1538³ und RISM 1559¹) nur in außerdeutschen Quellen überliefert.

41 Zu Senfl und der Idee der „translatio artium“ vgl. Birgit Lodes, „Translatio panegyricorum. Eine Begrüßungsmotette Senfls(?) für Kaiser Karl V. (1530),“ in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster (= Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte 7), Tutzing 2013, S. 187–254, hier S. 230–232.

42 Vgl. Stefan Gasch, „Hic jacet ... Isaci discipulus ... – Heinrich Isaac als Lehrer Ludwig Senfls“, in: *Heinrich Isaac*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte 148/149), München 2010, S. 150–169; sowie Birgit Lodes und Matthias Miller, „Hic jacet Ludevicus Fenfflius“. Neues zur Biographie von Ludwig Senfl“, in: *Mf* 58 (2005), S. 260–266.

43 Zu „Senfls Auseinandersetzung mit Josquin“ vgl. auch Michael Meyer, *Zwischen Kanon und Geschichte. Josquin im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Turnhout 2016, S. 50–80.

Tabelle: Die „Klagenfurter“ Orgeltabulatur im Kontext deutscher Vokalquellen⁴⁴

Lage	Folio	Stück-Nr.	Komponist (gemäß Klagenfurt 4/3)	Stücktitel (gemäß Klagenfurt 4/3)	Quellen aus dem Senfl-Kontext	Novum et insigne opus I&II (Ott)	D-HEu Cod. Pal. germ. 318 (Neuburger Kapellinventar) „II/H“ (oder andere Quelle Ottheinrichs)
6 vocum							
(III-1) ⁵	1r–2r/I	1	Ludo: Senfl	<i>Preambulum</i>			
	2r/II–5r/II	2	Josquin	<i>Pater noster</i> 2p: <i>Ave Maria</i>	1520 ⁴ D-Mbs 12	1537 ¹	II/H
5 vocum							
[entfernte Blätter]							
II ⁹	6v–11r	3	Josquin	<i>Miserere mei deus</i> 2p: <i>Audi</i> 3p: [<i>Domine labia mea</i>] [Ps. 50]	1520 ⁴ D-Mbs 10 [gem. mit Senfls Vertonung]	1537 ¹	I/b (= 1520 ⁴); II/A (= 1519 ²); II/ E (= 1537 ¹); IV/Nr. 16 und Nr. 17 (fol. 102v)
II ¹³	11v–13r	4	Josquin	<i>Stabat mater</i> 2p: [<i>Eya mater</i>]	D-Mbs 12	1538 ³	II/H
II ¹⁷	13v–14r/ III	5	Josquin [Mouton]	<i>Tua est potentia</i>			II/H
	14r/IV– 16r/III	6	Ludo. Senfl.	<i>De profundis</i> 2p: [<i>A custodia matutina</i>] [Ps. 129]	D-Mbs 10 von Senfl 1535 an Herzog Albrecht von Preußen übersandt ⁴⁵	1537 ¹	II/E (= 1537 ¹); III/Nr. 146 (fol. 98v); IV/fol. 102r&102v; evtl. in II/Q (Tabul.): <i>De profundis</i> (anonym)
	16v–17r/II	7	Verdeloth	<i>Infirmi- tatem</i>		1538 ³	II/H
4 vocum							
[entfernte Zweier-Lage]							
II ²¹	18r–19r/ IV	8	Petrus de la Rue	<i>Patrem omnipotentem</i> 2p: [?]			evtl. III/Nr. 109 (fol. 90r: <i>Missa Mediatrix nostra</i> , 4v)

44 Diese Auflistung bildet die korrigierte und erweiterte Fassung einer Tabelle, die mir Sarah Davies am 6.4.2018 per E-Mail übermittelt hat und die nicht in ihrer Dissertation enthalten ist. Sie nennt die meisten der Konkordanzanzen zum Neuburger Kapellinventar – ohne daraus aber weitere Schlüsse zu ziehen.

45 Erwähnt in Senfls Brief vom 20.7.1535 an den Herzog; abgedruckt bei Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwigs Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 329f.

Lage	Folio	Stück-Nr.	Komponist (gemäß Klagenfurt 4/3)	Stücktitel (gemäß Klagenfurt 4/3)	Quellen aus dem Senfl-Kontext	Novum et insigne opus I&II (Ott)	D-HEu Cod. Pal. germ. 318 (Neuburger Kapellinventar) „II/H“ (oder andere Quelle Ottheinrichs)
	19v–20v/I	9	Josquinus	<i>Agnus dei</i> [III] [aus <i>Missa L'homme armé super voces musicales</i>]			I/q; II/A (= Petruccius <i>Liber primus Missarum Josquin</i>); III/fol. 94v ⁴⁶
	20v/ II–21v/V	10	Ludo: Sennfl.	<i>Nisi dominus</i> 2p: [<i>Cum dederit</i>] [Ps. 126]		1537 ¹ (5v)	III/Nr. 146 (fol. 98v), 4v; II/Q (Tabul.) 4v
II ²⁵	22r–22v/ IV	11	– [Anonym]	<i>Petre amas me</i>			II/H (gleichnamige Motette, la Rue zugeschrieben)
	22v/V– 23v/IV	12	– [Anonym]	<i>Exercitatio bona</i>			
	23v/V– 24r/II	13	– [Josquin ?]	<i>Mille regretz</i>			–
	24r/ III–24r	14	– [Sermisy]	<i>Le content [est riche]</i>			– ⁴⁷
	24v–25v	15	Josquin	<i>In principio erat verbum</i> 2p: [<i>Et in verbum caro</i>] ⁴⁸	D-Mbs 10	1538 ³	II/H; II/I

[einst wohl noch weitere Lage⁴⁹]

Legende:

- 1520⁴ *Liber selectarum cantionum*, Augsburg: Sigmund Grimm und Marx Wirsung; Chorbuchdruck
- D-Mbs [Mus.ms.] 12 (Münchener Hofkapelle, ca. 1525–30); Chorbuch
- D-Mbs [Mus.ms.] 10 (Münchener Hofkapelle, ca. 1525–30); Chorbuch
- 1537¹, 1538³ *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg: Formschneider; Stimmbücher
- D-HEu Cod. Pal. germ. 318 = das 1544 bei Auflösung angefertigte Inventar von Herzog Ottheinrichs Musikbibliothek in Neuburg an der Donau (früher bekannt als „Heidelberger Kapellinventar“, im Folgenden bezeichnet als Neuburger Kapellinventar, vgl. dazu Anm. 54): darin Quelle II/H („ander Teil, Signatur H“): 5 Pergament-Stimmbücher mit insgesamt 53 Motetten

46 Dort (irrig?) als 3v angegeben oder Agnus II?

47 Eventuell identisch mit *El e content est* (anonym) in II/Q (Tabul.)?

48 Motette unvollständig; es fehlt ein Folio mit den letzten 76 Takten.

49 Vgl. dazu Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern“.

Die Nähe zu Senfl-Quellen fällt auch auf, wenn man ein Konkordanzprofil der Motetten aus der „Klagenfurter“ Tabulatur in frühen Quellen aus dem deutschsprachigen Raum erstellt (vgl. Tabelle). Nur zu Hans Otts zweibändigem, überkonfessionell ausgerichteten Motettendruck *Novum et insigne opus musicum* (RISM 1537¹ und 1538³) bestehen noch mehr Konkordanzen, doch hat bereits Novak zeigen können, dass dieser Druck nicht als Vorlage für die Klagenfurter Tabulatur gedient haben kann: Es existieren nämlich viele Unterschiede in den Lesarten (Tonhöhen und Rhythmik). Zudem ist Senfls *Nisi Dominus* in der ursprünglichen 4-stimmigen, nicht in der bei Ott gedruckten 5-stimmigen Fassung intavoliert.⁵⁰

Des Weiteren fehlen in Otts Druck zwei Motetten der „Klagenfurter“ Tabulatur: Moutons *Tua est potentia* und die anonyme Motette *Petre amas me*,⁵¹ die generell nicht zu den weiter verbreiteten Werken zählen (vgl. Anm. 40). Bemerkenswerterweise begegnen die beiden Stücke aber gemeinsam mit fast allen anderen internationalen Motetten der „Klagenfurter“ Tabulatur in einer Stimmbuchsammlung aus Herzog Ottheinrichs Neuburger Hofkapelle.

Eine Motettensammlung Herzog Ottheinrichs als Repertoire-Fundus

Ottheinrich, Pfalzgraf bei Rhein und Herzog von Pfalz-Neuburg,⁵² hatte ab 1535 in Neuburg an der Donau eine repräsentative Hofkapelle⁵³ sowie eine äußerst umfangreiche Musikaliensammlung mit insgesamt mehr als 3.000 Kompositionen (in Chorbüchern, Stimmbüchern, auf losen Zetteln und als Tabulaturen) aufgebaut. Die Musikbibliothek wurde 1544, als Ottheinrich wegen finanziellen Ruins ins Exil gehen musste, Werk für Werk im Neuburger Kapellinventar aufgelistet. Dieses Inventar, betitelt „Aller meins genedigen gesang / Inuentirt vnd beschriben. Anno XLIIII.“, wird heute in der Universitätsbibliothek Heidelberg verwahrt,⁵⁴ die dort verzeichneten Musikalien sind aber bis auf wenige Ausnahmen verschollen.

50 Novak, „Die Klagenfurter Orgeltabulatur“, S. 82.

51 Laut Neuburger Kapellinventar (III/H, fol. 59r) müsste es sich dabei um eine Komposition von la Rue handeln. Novak („Die Klagenfurter Orgeltabulatur“, S. 84f.) hält dies für unwahrscheinlich.

52 Ottheinrich (* 1502, gest. 1559) herrschte seit 1522 über das nach dem Landshuter Erbfolgekrieg (Ingolstädter Vertrag) im Jahr 1509 für seinen Bruder Philipp und ihn neu geschaffene Herzogtum Pfalz-Neuburg („Junge Pfalz“). Er war seit 1529 mit Susanna von Bayern, der Schwester von Herzog Wilhelm IV. von Bayern, verheiratet; Regierungssitz seines verstreuten Herrschaftsgebiets war Schloss Neuburg an der Donau. Vgl. Wilhelm Volkert, „Das Fürstentum Pfalz-Neuburg und seine Nebenlinien vom 16. bis zum 18. Jahrhundert“, in: *Geschichte der Oberpfalz und des bayerischen Reichskreises bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Max Spindler und Andreas Kraus (= Handbuch der bayerischen Geschichte III/3), München 1995, S. 124–144.

53 1542, nachdem Ottheinrich zum Luthertum übergetreten war, berichtete der Prediger Andreas Osiander an Herzog Albrecht von Preußen: „Daß seine F. Gn. überaus eine feine Cantorey und gute Instrumentisten hat“. (Adolf Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik“, in: *AfMw* 15 [1958], S. 258–275, hier S. 274). Laut der Kammerrechnung von 1543/44 umfasste Ottheinrichs repräsentative Hofkapelle etwa 20 Musiker; vgl. die Zeugnisse bei Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 260–266, behutsam interpretiert von Christian Speck, „Ottheinrich von der Pfalz und die Musik“, in: *Kurfürst Ottheinrich und die humanistische Kultur in der Pfalz*, hrsg. von Hans Ammerich und Hartmut Harthausen, Speyer 2008, S. 189–213, hier S. 198–200; vgl. auch Jutta Lambrecht, Art. „Neuburg“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Sp. 64.

54 D-HEu Cod. Pal. germ. 318; Digitalisat unter <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg318>>; Edition und Kommentar von Jutta Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“ von 1544 (Codex*

Unter der Signatur H befanden sich in Ottheinrichs Musiksammlung fünf auf Pergament notierte schwarze Stimmbücher mit insgesamt 53 Motetten (im Inventar: „zwaiter thail, H“, im Weiteren abgekürzt als II/H⁵⁵; siehe Abb. 3). Unter Ottheinrichs Musikbüchern zeichnet sich diese Sammlung dadurch aus, dass sie – wie im Inventar vermerkt – auf Pergament notiert ist:⁵⁶ Von den über 60 Chorbüchern und über 40 Stimmbuchsets Ottheinrichs sind nur vier auf Pergament. Zwei dieser Quellen sind jene „Prachtchorbücher“, die dem gesamten Inventar voranstellen – eines davon ist erhalten, das prachtvoll illuminierte Chorbuch C der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs Mus.ms. C).⁵⁷ Mithin stellen die Pergament-Quellen am Neuburger Hof eine bemerkenswerte Ausnahme dar.⁵⁸

In diesem auf Pergament notierten Stimmbuchset II/H sind fast alle Motetten der „Klagenfurter“ Tabulatur, eben insbesondere auch *Tua est potentia* und *Petre amas me*, verzeichnet. Vom internationalen Repertoire fehlt nur Josquins Motette *Miserere mei deus*, die aber in der Neuburger Bibliothek gleich in drei Drucken (Chorbuch, Kapellinventar I/b: RISM 1520⁴; Stimmbücher II/A: RISM 1519² [Petrucci] und II/E: RISM 1537¹ [Ott]) sowie zwei ungebundenen Manuskripten (Kapellinventar, Verzeichnis auf fol. 102v) eingetragen ist.

Aus dem vorangehenden Repertoirevergleich folgt mithin, dass ein Organist eine Auswahl von Motetten aus Ottheinrichs Stimmbüchern II/H intavolierte und dieses internationale Repertoire mit einigen weiteren Werken anreichte: insbesondere drei Motetten Senfls (in II/H befindet sich kein einziges Werk von Senfl), von denen mindestens zwei in anderen Quellen am Hof und zudem wohl in der Tabulatur II/Q bereits für Orgel eingerichtet vorlagen,⁵⁹ mit Josquins am Hof mehrfach überliefertem *Miserere mei deus*, überdies mit

Pal. Germ. 318). *Edition und Kommentar* (= Diss. Heidelberg 1986), 2 Bde., Heidelberg 1987; vgl. auch den Katalogeintrag von Matthias Miller in: Ders. und Karin Zimmermann, *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 304–495)* (= Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg 8), Wiesbaden 2007, S. 72f. – Ich danke herzlich Matthias Miller für einen anregenden E-Mail-Austausch zu kodikologischen Fragen zur „Klagenfurter“ Tabulatur.

- 55 Das Neuburger Inventar gliedert gemäß Medienart: Vorangestellt sind zwei Prachthandschriften; sodann im „Erst tail“ die insgesamt 63(!) ingrossierten Chorbücher (plus der Motettendruck RISM 1520⁴); im „Ander tail“ die gedruckten und handgeschriebenen Stimmbücher geistlichen Inhalts; im „Drit tail“ auf ungebundenen Faszikeln („Zetteln“) notierte geistliche Werke; in „Der viert tail“ Stimmbücher und nachfolgend (ab fol. 123r) ungebundene Faszikel, überwiegend mit deutschen Liedern.
- 56 „5. schwartz buchle auff / bargamen genotiert / Muteten wie volgt“ (Neuburger Kapellinventar, fol. 58r).
- 57 „Ain pergamenens buch, in roten / sammat eingebunden, und mit / silberin vergulldten spanngen beslagen“ (Neuburger Kapellinventar, fol. 1v); das zweite Prachtchorbuch ist im Inventar (fol. 2r) beschrieben: „Ain pergamenens buch, in schwarzen / sammat eingezogen, die versal / illuminiert“, wobei sich darin nur eine (anonyme) *Missa super Iam non dicam vos servos* befindet, die erneut in das Gebrauchschorbuch A kopiert worden war. – Das einzige weitere (nicht erhaltene) Stimmbuchset auf Pergament (IV/C) enthielt laut Inventar 27 weltliche Lieder.
- 58 Im Unterschied zu den Stimmbüchern II/H und IV/C sind bei diesen Prachtchorbüchern im Inventar zudem der Samteinband, die silbernen Schließen bzw. die Illuminationen hervorgehoben. Laut Wolfgang Metzger („Ein recht fürstliches Geschäft“. Die Bibliothek Ottheinrichs von der Pfalz“, in: *Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft im 16. Jahrhundert*, hrsg. von der Stadt Neuburg an der Donau und Reinhard Baumann, Regensburg 2002, S. 275–317, hier S. 299) findet sich der – angenehme, aber weniger dauerhafte – Samteinband häufiger bei Ottheinrichs Büchern „privaten“ Charakters, etwa seinen Gebetbüchern.
- 59 Senfls *Nisi Dominus* (4v) und (ohne Nennung des Komponisten) ein *De profundis* mit zwei Partes. Weitere Konkordanzen zwischen II/Q und der Orgeltabulatur Klagenfurt 4/3 gibt es nicht.

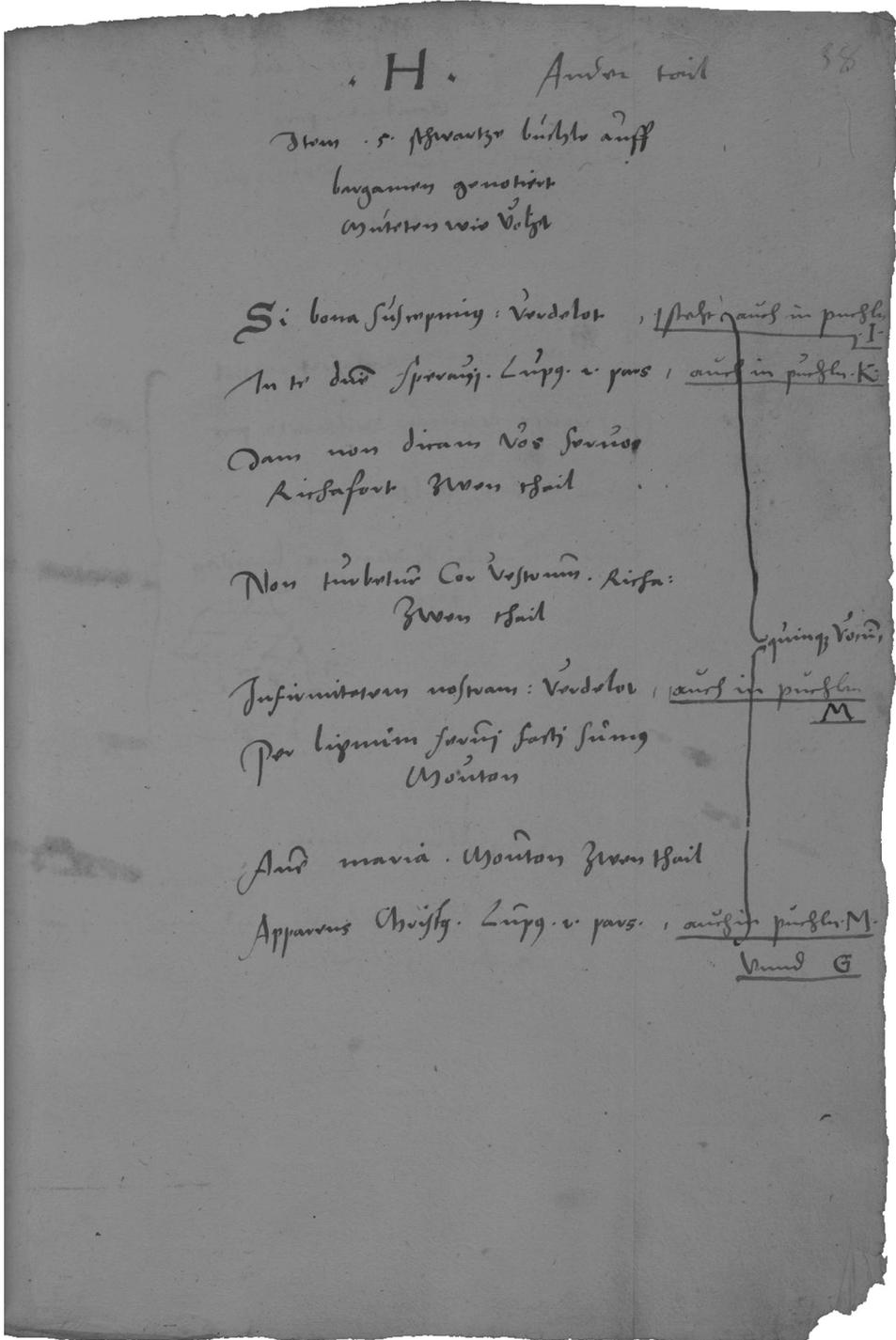


Abbildung 3: Neuburger Kapellinventar (D-HEu Cod. Pal. germ. 318), fol. 58r: erste Seite des Eintrags des Stimmbuchsets „Ander teil H“ (= II/H)

zwei berühmten Ausschnitten aus Messen, die er ebenfalls aus anderen Quellen vom Hof bezog. Die beiden weltlichen Stücke und Josquins abschließendes *In principio erat verbum* sind wohl zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt worden.⁶⁰

II. „daraus ich und lutinist vill ausgesetzt“: Gregor Peschin und Sebastian Ochsenkun als Intavolatoren

Ein Ego-Dokument als Schlüssel: Peschin schreibt an Ottheinrich

Ausgehend von dem Befund, dass die Stimmbücher II/H vom Neuburger Hof Ottheinrichs die primäre Repertoire-Vorlage für die „Klagenfurter“ Orgeltabulatur darstellten, ist es angezeigt, den Organisten und Intavolator an diesem Hof zu suchen. Ein erhaltenes Ego-Dokument führt hier auf die richtige Spur.

Der ehemalige Organist am Hofe Ottheinrichs, Gregor Peschin, schrieb am 18. November 1547, im Vorfeld des Augsburger Reichstags, an seinen Freund, den Komponisten und Drucker Hans Kilian.⁶¹ Dieser fungierte während Ottheinrichs Exilzeit in Weinheim als dessen Sekretär und Vertrauter und sollte dem Herzog den Inhalt des Briefes schonend beibringen („glimpflichst darstellen“). Die noch mit kleineren Korrekturen versehene Reinschriftvorlage dieses Briefes ist erhalten und dem Neuburger Inventar beigegeben (s. Abb. 4).⁶² Peschin erwähnt darin drei konkrete Stimmbuchsets, wobei eines, die „5 schwarzen in pargemen gebunden puchlen“,⁶³ jenes Set II/H ist, das die maßgebliche Vorlage für die „Klagenfurter“ Tabulatur bildete. Weiter schreibt er explizit, dass er aus diesen Stimmbüchern „vill ausgesetzt“ – also intavoliert – habe (fol. 129r, Z. 10–15; s. Abb. 4): „unnd so ich zu Augspurg zur musikh mit andern gebraucht soll werden, derselben 6 roten, 5 schwarzen in papir unnd 5 schwarzen in pargemen gebunden puchlen, daraus ich vill ausgesetzt, hart mangeln würde.“

Hier liegt also der ganz seltene Fall vor, dass durch ein Ego-Dokument die konkrete Vorlage für eine Intavolierung eindeutig ausgewiesen ist: Der im Vorangehenden über Repertoire-Konkordanzen erhobene Befund, dass Ottheinrichs Pergament-Stimmbücher II/H als Vorlage für die „Klagenfurter“ Tabulatur gedient haben müssen, wird in diesem Brief dokumentiert und die Intavolierungen sogar einem Autor zugewiesen. Peschin erklärt, dass er persönlich

Der Titel von II/Q lautet gemäß Inventar: „Der text manglet durchauß. / Jtem 4. puecher pogen groß in / rot leder ein gebunden / Darin genotiert auch / in tablatur auff die / laute oder geigen“. Leider geht aus dem Titel nicht eindeutig hervor, ob die Tabulaturen nur für Laute oder Geige sind oder – wahrscheinlicher – es sich vornehmlich um Orgeltabulaturen (wohl des Hoforganisten Peschin) handelt und die Lauten- bzw. Geigenintavolierungen fallweise („auch“) dazukommen. Die Sammlung – offenbar ein Gebrauchsmanuscript – ist im Unterschied zu den meisten anderen Musikquellen Ottheinrichs nicht systematisch nach Stimmen oder Gattungen angelegt.

60 Vgl. dazu Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern“.

61 Zu Kilian vgl. Adolf Layer, „Hans Kilian. Ein Neuburger Komponist der Renaissancezeit“, in: *Mf* 21 (1968), S. 314–316 sowie den Ausstellungskatalog *Hans Kilian. Buchdrucker im Dienste Ottheinrichs und der Reformation*, hrsg. von Reinhard H. Seitz, Monika Burck-Schneider und Gerhard Robold, Schrobenehausen 1994.

62 D-HEu Cod. Pal. germ. 318, fol. 129r–130r; die abgeschickte Reinschrift des Briefes ist nicht erhalten.

63 Die Identifikation ist eindeutig: Im Neuburger Kapellinventar gibt es kein anderes Set von fünf schwarzen Stimmbüchern. Zudem wird in beiden Fällen „Pergament“ erwähnt: von Peschin für den Einband („in pargemen gebunden“ – ohne den Beschreibstoff zu erwähnen), im Neuburger Kapellinventar für den Beschreibstoff („schwarze buchle auff bargamen genotiert“ – ohne den Einband zu charakterisieren).

freundschaft hat. Es soll vnder Bunder Kithen 78 sein ein Stück
 (einige handschrift) von meinem gnedigen fürsten und herren
 empfangen: vnd darinn etlich artikel vermerket
 für das wir: das zu 2 Gnaden vermerket ist das daselben
 etliche gang bücher sampt 24 fürstern sein. Ob die 24
 bücher die wir geschehen pleis die bücher zu 24 gnad der
 maß herren vnder: das wir ein fürstern meins
 gnedigen herren vnder (die 6 roten fürstern) vor mein
 gnedigen herren fürstern gebrauchet wird: vnd so
 die zu Angewandte fürstern mit andern gebrauchet
 soll werden. Desfalls 6 roten 5 schwarzen in papier
 vnd 5 schwarzen in pergament gebunden fürstern
 darinn die 24 mit angeheft, laut manglen
 würde: vnd vnder der herren herren allein
 die 6 roten roten fürstern vngewöhnlich gefordert sind
 ist für die vollen lassen und zugeheft angeheft sein
 mein gnedig fürst und herren pleis vor uns bewilligt
 für 50 Runder ist doch nicht möglich mit was sein
 oder meins (darin die meiste ist fürst und herren
 meinstück pleis vnder solen und fordern lassen
 10/14
 Das vnder das Regal will ist nicht mehr möglich
 10/14 vnd zur Befolgen

Abbildung 4: Neuburger Kapellinventar, fol. 129r: erste Seite des Brief(-Entwurf)s von Gregor Peschin an Hans Kilian bzw. Herzog Ottheinrich

(„ich“) viele Stücke aus den pergamentenen Stimmbüchern für Orgel ausgesetzt habe – diese Intavolierungen haben sich offenbar in der Orgeltabulatur Klagenfurt 4/3 erhalten.

Damit ist der Intavolator des Repertoires der „Klagenfurter“ Orgeltabulatur entlarvt: Es war Gregor Peschin, der seit 1539 am Hof Ottheinrichs als Organist angestellt war. Der wohl um 1500 geborene „Bemus“ (Böhme)⁶⁴ war zunächst bis 1526 am Hof Ludwigs II.,

⁶⁴ So der Autorzusatz in den Stimmbüchern D-Rp B 211–215 und B 220–222; die häufig zu lesende Herkunft aus Prag ist wohl irrig. Der Name „Peschin“ ist heute noch geläufig und bedeutet „Sohn des

König von Böhmen und Ungarn, in Buda tätig, ab 1527 bis 1539 – neben Hofhaimer und Nicolaus Lescahier – als Organist im Dienst von Fürsterzbischof Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg in Salzburg, der ihn „wegen seiner Geschicklichkeit mit dem Orgelschlahen“ besonders förderte und schätzte.⁶⁵ Ottheinrich warb ihn im Jahr 1539 mit Geschick nach Neuburg an der Donau ab.⁶⁶ Zunächst lud er ihn unter dem Vorwand ein, der Sohn⁶⁷ seines Kapellmeisters solle bei ihm Unterricht erhalten. Peschin hat in der Neuburger Schlosskirche sodann wohl die neu gebaute große Orgel kennengelernt, die am 26. Juni 1537 beim Münchner Organisten und Orgelbauer Hans Schachinger in Auftrag gegeben worden war.⁶⁸ Nachdem Matthäus Lang Anfang 1539 Ottheinrich zweimal mitgeteilt hatte, er könne und wolle Peschin nicht ziehen lassen, gab er schließlich im Mai 1539 einem erneuten Ansuchen Ottheinrichs statt.⁶⁹ „Gregorius Posthinus organist“⁷⁰ ist als Komponist mehrerer Messen, ca. 30 Motetten, geistlicher (protestantischer) Kirchenlieder, weltlicher Lieder, einer Ode auf einen Text von Catull (die gemeinsam mit Oden von Senff Hofhaimers Sätze in den *Harmoniae poeticae* von 1539 komplettiert) sowie mehrerer Epitaphe für Angehörige des pfalzgräflichen Geschlechts belegt.⁷¹ Die hohe Zahl der – teils anlassbezogen – komponierten Werke im Neuburger Kapellinventar lässt Peschin als eine Art geschätzten „Hauskomponisten“ Ottheinrichs erscheinen.⁷²

Peter“ (Petr Daněk, „A Czech Composer who Travelled Throughout Europe. Řehoř Pešín / Gregorius Peschin Bohemus Organista“, in: *Czech Music* 2017, Nr. 1, S. 29–32, hier S. 30). „Peschin“ könnte aber auch für seinen möglichen Geburtsort in der Nähe von Hradec Kralove (Königráztz) in Böhmen stehen.

- 65 Zu Peschins Salzburger Zeit vgl. Hermann Spies, „Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs im Spätmittelalter und zu Anfang der Renaissancezeit“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 81 (1941), S. 41–95, sowie ebd. 91 (1951), S. 132–152, insbes. S. 80–84 bzw. S. 141f.; neuerdings auch Andrea Lindmayr-Brandl, „Das Salzburger Musikleben zur Zeit der Renaissance, des Humanismus und der Reformation“, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hrsg. von Lars E. Laubhold, Salzburg/München 2005, S. 88–120, S. 94 et passim.
- 66 Dazu Spies, „Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs“ (1941), S. 81f.
- 67 Nikolaus Stockhamer wurde später Organist von Schwaz in Tirol sowie (ab 1549) Orgellehrer der Kinder von König Ferdinand I. und Königin Anna in Innsbruck (Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 263).
- 68 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Pfalz-Neuburger Kopialbuch 113, fol. 170r–171r; auf den Auftrag wies erstmals Robert Salzer hin in: Ders., *Beiträge zu einer Biographie Ottheinrichs. Festschrift der Realschule in Heidelberg zur 500jährigen Jubelfeier der Universität*, Heidelberg 1886, S. 66f. und 89 (Nr. 21); vgl. auch Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 28.
- 69 5. Mai 1539: Gewährung des Abschieds; 13. Oktober 1539: Passbrief für die Reise; Abdruck bei Spies, „Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs“ (1941), S. 82.
- 70 Hans Rott, „Ott Heinrich und die Kunst“, in: *Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses* 5, Heft 1/2 (1905) S. 1–232, hier S. 74.
- 71 Im Neuburger Kapellinventar finden sich Belege für 105 Kompositionen, von denen aber ein Großteil verschollen ist. Nachweis der Editionen bei Jutta Lambrecht, Art. „Peschin“, in: *MGG2*, Personenteil 13, Sp. 370f. Eine analytische Würdigung eines Liedsatzes von Peschin bei Speck, „Ottheinrich von der Pfalz“, S. 204–208.
- 72 So bereits Siegfried Hermelink, „Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544“, in: *Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstentzeit in der Pfalz (1556–1559)*, hrsg. von Georg Poensgen, Heidelberg 1956, S. 247–260, hier S. 252.

Mangel des ~~französischen~~ 104

144 alt. französisch. geßens
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152

Messen

Quingnam ficut .4. p. de lauro
 Juy prest amours .7. de Ochi
 Mediam nigra .7. p. de lauro 109
 Crocor : 4. Helveta

Maria magdalena .5. Montan 110
 Missa patri de lauro .7.
 p. de lauro
 Jantoy maitre .4. ficut

Bluff mit des fait .5. / 112

de Virginis .5. H. Honor 113

in ho .4. B. Duns 114

Jour no. de lauro des ficut .5. 118

Jour no. de lauro des : p. maitre .5. 127

Jour no. de lauro : p. de lauro .5. 136

~~Jour no. de lauro : p. de lauro .5. 138~~

Abbildung 5: Neuburger Kapellinventar, fol. 104r: Beispielseite aus Peschins Inhaltsverzeichnis

Ob Peschin die Intavolierungen nicht nur angefertigt, sondern diese darüber hinaus auch selbst ins Reine geschrieben hat oder ob die Tabulatur von einer Person aus seinem Umfeld kopiert wurde, muss letztlich offenbleiben. Da in der Tabulatur nur einzelne Buchstaben sowie eine – sonst nirgendwo dokumentierte – Textura als Auszeichnungsschrift (wohl vom selben Schreiber) vorkommen, lässt sich die Schreiberidentität nicht eindeutig belegen. Alle weiteren von Peschin überlieferten Schriftdokumente sind in Kurrent: Neben dem autographen Briefentwurf vom November 1547 (s. Abb. 4) hat er im Neuburger Kapellinventar

offenbar auch Nachträge verzeichnet (s. Abb. 5).⁷³ Die Tatsache, dass diese Dokumente eine in sich inkonsistente Schrift aufweisen (vgl. etwa im Brief das dreimalige Vorkommen von „puchlen“ auf fol. 129r; s. Abb. 4), erschwert eine Zuschreibung zusätzlich.

Immerhin könnte die in sämtlichen Dokumenten (Tabulatur, Brief und Nachträge im Inventar) ähnliche Schriftneigung dafür sprechen, dass Peschin der Schreiber der Tabulatur war.⁷⁴ Zahlreiche der Kleinbuchstaben aus der Tabulatur begegnen im Brief bzw. im Inventar in sehr ähnlicher Form (besonders b, g, d; auch die zwei Formen des e und h⁷⁵), sind aber wenig charakteristisch geformt. Die vier vorkommenden Majuskeln für die Töne G, A, B und F sind in ihrer Form etwas individueller und lohnen einen eingehenderen Vergleich: Das G und A schrieb Peschin in den Dokumenten (Brief und Inventar) zeitgleich in unterschiedlichen Formen, wobei jeweils eine davon jener der Tabulatur entspricht. Die spezifischen Formen des B (mit einem nach oben gelängten senkrechten Strich) und des F (mit vorangestelltem Haken und offener Schleife⁷⁶) aus der Tabulatur begegnen aber in den von Peschin geschriebenen Dokumenten nicht.

Auf Basis der Detailvergleiche ist es mithin zwar nicht mit Sicherheit auszuschließen, dass Peschin selbst die Orgeltabulatur ins Reine geschrieben hat; gleichwohl halte ich es für deutlich wahrscheinlicher, dass ein Kopist am Werk war.⁷⁷ Sicher ist, dass der Organist Peschin die Stücke selbst intavoliert hatte. In der Tat handelt es sich – soweit wir wissen – ausnahmslos um „neue“, also vorher noch nicht anderswo überlieferte Intavolierungen. Peschin verwendete dafür überwiegend Motettenrepertoire aus den am Hof Ottheinrichs vorhandenen Pergament-Stimmbüchern II/H; damit steht als terminus post quem für die Niederschrift der Tabulatur Klagenfurt 4/3 das Jahr 1539 fest – jenes Jahr, in dem Peschin an den Hof Ottheinrichs kam.

Peschins Briefentwurf offenbart aber noch einen weiteren folgenreichen Befund (vgl. Abb. 4, Z. 14): Just an der Stelle, an der Peschin vom Intavolieren spricht, stand ursprünglich eine andere Lesart.⁷⁸

73 Es handelt sich um die Eintragungen auf den fol. 100v (Nr. 152 und 153) –102v und 104r–108v (dazu Fritz Stein, *Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* [= Diss. Heidelberg 1921], in: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz* 11 [1924], S. 1–151; Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 19f.: „Schreiber V“); Miller, *Die Codices Palatini germanici*, S. 72. Meiner Meinung nach könnte auch der Eintrag der Stimmbücher mit geistlichen Liedern IV/F (Kapellinventar, fol. 122r) einen Nachtrag in Peschins Hand darstellen (s. Abb. 6).

74 Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Diss. University of Southern California 2001, insbes. S. 238f. und 304f.

75 Dazu Novak, *The Organ Tablature* 1, S. 21. – Das h wird auch für den (eine Oktave unter h gelegenen) Ton H in identischer Form verwendet; der Buchstabe H kommt nicht vor.

76 Der tiefste Ton F kommt in der Tabulatur überhaupt nur in *Stabat mater*, *Infirmis* und – am häufigsten – der *Exercitatio* vor. – Das in der Tabulatur konstant mit offener Schleife geschriebene f begegnet im Brief und im Inventar immerhin gelegentlich.

77 Dass zeitgenössische Vokalquellen kaum je Autographen, sondern fast grundsätzlich (professionelle) Kopien darstellen, ist für uns selbstverständlich. Im Blick auf Tabulaturen sollte analog die Rolle von Kopisten ebenfalls stärker in den Blick genommen werden. – An den Höfen in Neuburg und Heidelberg sind mehrere Notenschreiber nachgewiesen (vgl. Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 260f.; Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 3, 5–7, 30), zudem – wie durch Peschins Briefentwurf belegt – Caspar zu Boden, über den sonst weiter nichts bekannt ist.

78 Ich danke Patrick Fiska und Marc Lewon für ihre Hilfe bei der Entzifferung kniffliger Lesarten und Franz Eybl für seinen Rat bei der Interpretation dieses Briefes.

Peschin hatte zunächst geschrieben „daraus ich lutinist ausgesetzt“, korrigiert zu „daraus ich und lutinist ausgesetzt“.

Erst danach hat er das „vill“ ergänzt sowie „und lutinist“ gestrichen. In der abgeschickten Reinschrift des Briefes an Kilian bzw. Ottheinrich war vom „Lautenisten“ dann wohl gar nicht mehr die Rede. Zunächst aber hatte Peschin festgehalten, dass er und der Lautenist aus den genannten drei Stimmbüchern intavoliert hätten. Durch die Streichung der Wendung „und lutinist“ suchte Peschin gegenüber Ottheinrich offenbar seine eigenen Verdienste – vermutlich überproportional – in den Vordergrund zu rücken.

Mit „und lutinist“ kann nur Ottheinrichs Hoflautenist Ochsenkun (1521–1574) gemeint sein – neben Peschin der berühmteste Musiker am Hof. Ochsenkun legte 1558 in Heidelberg einen Ottheinrich gewidmeten Druck mit Lautenintavolierungen vor, das *Tabulaturbuch auff die Lauten*.⁷⁹ Ein Repertoirevergleich zwischen Ochsenkuns *Tabulaturbuch* und den erwähnten drei Stimmbuchsets ergibt folgendes Bild: Auch Ochsenkun, der „lutinist“, intavolierte aus den erwähnten Pergament-Stimmbüchern II/H. Von den zwölf aus II/H intavolierten Motetten stehen einige bei Ochsenkun sogar in der gleichen Reihenfolge wie in den Stimmbüchern II/H.⁸⁰

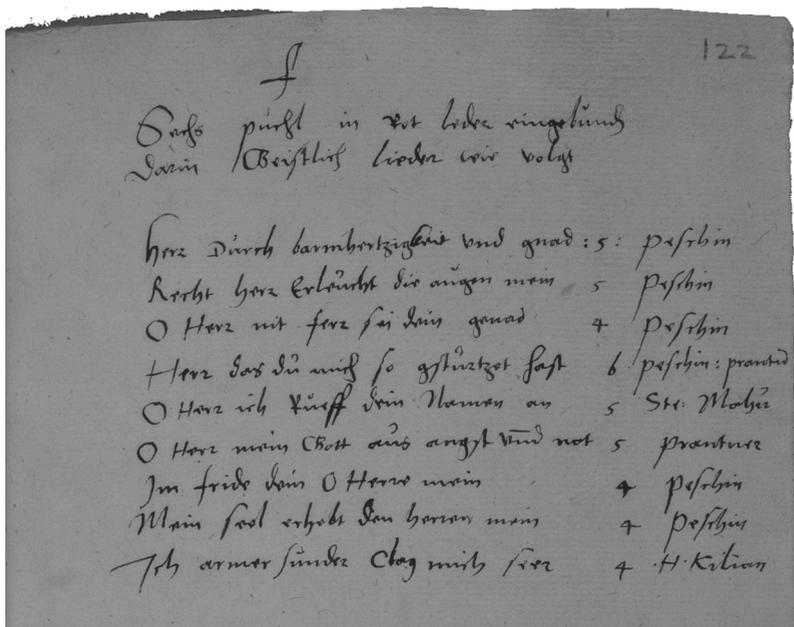


Abbildung 6: Neuburger Kapellinventar, fol. 122r: Eintrag der in rotes Leder gebundenen Stimmbücher mit geistlichen Liedern IV/F (Schreiber: Peschin?)

79 Sebastian Ochsenkun, *Tabulaturbuch auff die Lauten, von Moteten, Französischen, Welschen und Teütschen Geystlichen und Weltlichen Liedern, sampt etlichen jren Texten, mit Vieren, Fünffen, und Sechs stimmen, dergleichen vor nie im Truck außgangen, zu sondern hohen Ehren, und undertenigstem wolgefallen, dem Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten und Herren Ott Heinrichen Pfaltz grauen bey Rhein [...]*, Heidelberg: Johann Kholen, 1558.

80 In der Reihenfolge korrespondieren: *Pater noster* – *Praeter rerum* – *Benedicta es* (die Ochsenkuns Sammlung eröffnen; in II/H Nr. 45 bis 47), sodann die 5-stimmigen Josquin-Motetten *Stabat mater* und *Inviolata* (Ochsenkun Nr. 4 & 5; II/H Nr. 43 & 44) und schließlich die 4-stimmigen *In exitu Israel* und *Qui habitat* (Ochsenkun Nr. 12 & 13; II/H Nr. 18 & 19).

Ein Repertoirevergleich mit den weiteren im Briefentwurf erwähnten Stimmbuchsets ergibt ein differenzierteres Bild. Zunächst einmal gilt es, die „6 kleinen roten puchlen“ und die „5 schwarzen in papir“ (vgl. Abb. 4, Z. 12 und Z. 15; auch S. 121) in Ottheinrichs Inventar von 1544 zu identifizieren: Peschin charakterisiert sie zwar nur durch ihren Einband und nicht durch ihren Inhalt,⁸¹ doch gibt das Kapellinventar ebenfalls Einband bzw. Beschreibstoff der Musikalien an, sodass eindeutige Zuordnungen möglich sind. Bei den roten Stimmbüchern handelt es sich um eine in der Tat kleine Sammlung mit neun deutschen geistlichen Gesängen (IV/F⁸², vgl. Abb. 6); sechs(!) dieser Lieder finden sich in Ochsenkuns Tabulatur wieder. Bei dem fünfteiligen, in Papier eingebundenen schwarzen Stimmbuchset kann es sich nur um die äußerst umfangreiche Sammlung mit insgesamt 122 alphabetisch angeordneten deutschen Liedern handeln (IV/D⁸³). Wiederum erscheinen einige der Lieder in der gedruckten Tabulatur des Lautenisten Ochsenkun.⁸⁴

Peschins im Briefentwurf gestrichene Aussage, der Lautenist [Ochsenkun] habe gerade aus den drei genannten Stimmbuchsets „ausgesetzt“, lässt sich also eindeutig verifizieren. Ob aber Peschin selbst ebenfalls aus den beiden weiteren Stimmbuchsets intavolierte, muss offenbleiben – und ist durchaus fraglich: In der Tabulatur Klagenfurt 4/3 findet sich kein einziges Stück aus diesen beiden Quellen.⁸⁵

Werksammlungen für Laute und Orgel am Hof Ottheinrichs

Da Peschin und Ochsenkun die Motetten in ihren Tabulaturen (Klagenfurt 4/3 bzw. *Tabulaturbuch auff die Lauten*) offenbar aus derselben Vorlage der Musikbibliothek Ottheinrichs – den Pergament-Stimmbüchern II/H – intavolierten, lohnt es sich zu prüfen, inwieweit zwischen den beiden Tabulaturen auch im Blick auf Aufbau, weiteres Repertoire,

81 Lambrecht war noch der Ansicht, die im Brief genannten Musikalien könnten „nicht alle identifiziert werden“ (Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 362).

82 Die Sammlung ist betitelt „Sechs puchl in rot leder eingebund / darin geistlich lieder wie volgt“ (Neuburger Kapellinventar, fol. 122r). Zur Identifizierung: Das einzig weitere rote Stimmbuchset mit sechs Büchern ist die Sammlung mit insgesamt 84 Motetten II/I (Neuburger Kapellinventar, fol. 60v–63r). Es ist aber überaus unwahrscheinlich, dass Peschin diese umfangreiche Sammlung in seinem Brief als „kleine“ rote Büchlein (fol. 129r, Z. 16) bezeichnen würde. Zudem sind daraus nur ganz wenige Stücke bei Peschin und Ochsenkun intavoliert (Josquins *Pater noster* und *In principio* in beiden Tabulaturen, zudem Sermisys *Aspice domine* bei Ochsenkun).

83 Die Sammlung ist betitelt (Neuburger Kapellinventar, fol. 115r): „5. schwartze puchlein / in pappen ein punden: / mit dem alphabet zaichnet“. Im gesamten Kapellinventar findet sich kein weiteres „schwarzes“ Stimmbuchset mit fünf Bänden in Papier. – Martin Bente vermutet, dass es sich bei diesen Stimmbüchern um eine Enzyklopädie von Liedern Senfls handeln könnte; Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 361.

84 Es handelt sich um die Lieder *Mag ich Herzlieb erwerben dich* (Senfl), *Mein freud allein* (Isaac), *Mein selbs bin ich nit gwaltig mehr* (Senfl), *Tröstlicher Lieb* (Hofhaimer; gibt es aber auch von Senfl). Da in den Stimmbüchern nur Liedtitel, aber keine Komponisten angegeben sind, ist die Identifizierung nicht eindeutig. – Deutlich mehr Lieder entnimmt Ochsenkun im Übrigen der Liedsammlung – ebenfalls in alphabetischer Ordnung – IV/A (Kapellinventar fol. 109r–111v), das aber nicht passend eingebunden ist. Vielleicht verwechselt Peschin hier die beiden großen Liedsammlungen?

85 Man darf generell davon ausgehen, dass es für Peschin übliche Praxis war, Intavolierungen für die Orgel anzufertigen. Zu einer weiteren Tabulaturensammlung am Hof Ottheinrichs (II/Q), die wohl auch Intavolierungen von Peschin enthielt, s. Anm. 59; vgl. auch die sich auf weitere Intavolierungen beziehende Formulierung in Peschins Brief (Neuburger Kapellinventar, fol. 129v, Z. 25; s. Transkription in Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern“, Anhang).

Paratexte, Vorlagennähe und die Anforderungen an den jeweiligen Instrumentalisten Ähnlichkeiten bestehen.

a) *Gliederung und Format*

Bemerkenswert ist an beiden Tabulaturen, dass sie die Stücke nicht ausgehend von spielpraktischen Erwägungen ordnen, sondern nach der Stimmenzahl (in Ochsenkuns Tabulaturbuch stehen zunächst die Motetten mit sechs, dann mit fünf und vier Stimmen; es folgen sonstige 4-stimmige Werke) und im 4-stimmigen Teil zudem nach der Gattung. Diese Ähnlichkeit in der Anlage ist umso auffälliger, als sich Ochsenkuns Lautentabulatur und Peschins Orgeltabulatur darin markant von anderen Lauten- und Orgelintavolierungen der Zeit unterscheiden, hingegen aber berühmten Sammlungen von Vokalwerken ähneln (dazu oben, S. 111).

Eine weitere Parallele zwischen beiden Tabulaturen ist das Format: Auch Ochsenkuns Tabulatur ist – wie Peschins – mit ihrem großen Folio-Format größer als alle anderen vergleichbaren gedruckten Lautentabulaturen.⁸⁶ Die Wahl dieses repräsentativen Formats ist sicher nicht der solistischen Spielpraxis geschuldet,⁸⁷ sondern vielmehr der Idee, es Vokalquellen gleichzutun zu wollen. Zudem könnten auch weitere Instrumentalisten mit aus den Tabulaturen lesen.

b) *Repertoire*

Ausgangspunkt für beide Intavolatoren war das internationale Motettenrepertoire aus Ottheinrichs Pergament-Stimmbüchern II/H. Peschin und Ochsenkun wählten dabei in einigen Fällen dieselben Stücke aus: Immerhin drei der sechs groß besetzten (5- und 6-stimmigen) Motetten aus Peschins Orgeltabulatur finden sich auch in Ochsenkuns Lautentabulatur (Josquins *Pater noster* und *Stabat mater*, Moutons *Tua est potentia*), wobei Josquins *Pater noster* in beiden Tabulaturen sogar ganz am Anfang – in der Orgeltabulatur freilich nach dem *Preambulum* – steht.

Das aus II/H übernommene (und von Ochsenkun durch einzelne Motetten von Sermisy, Mouton, Gombert, Lupus [Hellinck] und Benedictus Appenzeller ergänzte) internationale Motettenrepertoire erweitern beide Intavolatoren mit Motetten lokaler Komponisten: Peschin wählt dafür, wie gezeigt, ausschließlich Motetten von Senfl aus, Ochsenkun eine Motette von Senfl sowie einige von den mit Ottheinrichs Hof verbundenen Komponisten Kilian, Peschin und Jobst vom Brandt. Fast alle von Ochsenkun intavolierten Motetten sind – wie bei Peschin – im Neuburger Kapellinventar von 1544 verzeichnet, waren also in Ottheinrichs Musiksammlung vorhanden.⁸⁸

Beide Instrumentalisten ergänzen ihre Motetten-Intavolierungen durch Stücke aus anderen Gattungen: Im Kontext der 4-stimmigen Motetten finden sich in beiden Tabulaturen ein bzw. zwei Messsätze; Peschin fährt sodann fort mit einem „Spielstück“ für Orgel und zwei internationalen weltlichen Stücken, Ochsenkun mit 38 deutschen (teils geistlichen) Liedern sowie – vergleichbar Peschin – einer Sektion mit internationalem weltlichen Repertoire (fünf Madrigale und vier Chansons).

86 Dazu Choon Mee Hong, *Sebastian Ochsenkun's „Tabulaturbuch auff die Lauten“ (1558): Transcription and Study*, Diss. Michigan State University 1984, S. 22: Die Drucke von Newsidler, Gerle und Judenkünig waren alle im üblichen Oktav- bzw. Quartformat.

87 Vgl. dazu auch Anm. 30.

88 Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 372–374.

c) Rubrizierung

Obwohl Peschins Tabulatur eine Handschrift für die Orgel ist, Ochsenkuns Tabulatur hingegen ein Druck für die Laute, ähneln die beiden Medien einander auch optisch in vielerlei Hinsicht: In beiden Tabulaturen sind – wie in Vokalquellen – penibel der Titel des Stückes, die Stimmenzahl und der Komponist angegeben. Durch diese ins Auge springenden Paratexte fällt es dem Betrachter leicht, das aufgezeichnete Repertoire samt Autor zu erfassen.

So steht beispielsweise in Peschins Orgeltabulatur in der markanten Auszeichnungsschrift direkt über dem Stück: „Pater noster. 6. vocum. Josquin“.⁸⁹ Und in Ochsenkuns Lautenbuch (druckspezifisch in der Kopfzeile am oberen Seitenrand; vgl. Abb. 7): „Pater Noster. VI. Vocum. Iosquin de Pres“. Zudem sind sowohl bei Peschin als auch bei Ochsenkun die jeweils zweiten und dritten Partes der Motetten sehr deutlich gekennzeichnet.

Die minutiöse Betitelung der Stücke samt Stimmenzahl und Komponist sowie die deutliche Angabe der Partes findet sich auch in der Auflistung der Vokalquellen im Neuburger Kapellinventar (vgl. Abb. 3, Faksimile des Eintrags zu II/H). Zudem wendet Peschin sie an, wenn er im Neuburger Kapellinventar auf fol. 104r–108v ein Inhaltsverzeichnis zu den auf nummerierten „Zetteln“ (also ungebunden) erhaltenen Musikalien erstellt (s. Abb. 5): Hier listet er die Werke ebenfalls mit Titel, Stimmenzahl und Komponist auf sowie mit Angabe der Zettelnummer der Musikalie.⁹⁰ Das Ordnungskriterium „Stimmenzahl“ ist im Kapellinventar so wichtig, dass Abschriften aus Drucken nicht in der Reihenfolge des Druckes, sondern nach Stimmenzahl geordnet verzeichnet werden.⁹¹

Diese Art der systematischen Rubrizierung ist zwar kein Alleinstellungsmerkmal, aber auch nicht der Normalfall in Quellen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁹² Interessanterweise begegnet sie auch in der neuerdings Johannes Stomius,⁹³ dem Gründer und Lehrer an der Salzburger Poetenschule, zuzuweisenden Handschriftengruppe D-Rp B 211–215, B 220–222, B 216–219: In diesen ebenfalls nach Stimmenzahl und Gattungen gegliederten Stimmbüchern sind auch einige Kompositionen von Peschin enthalten. Stomius lebte zeit-

89 Autorenangabe sofern bekannt; bei einzelnen Stücken steht die Stimmenzahl auch nach der Komponistenangabe.

90 Das Inhaltsverzeichnis ist als Nachtrag entstanden, das Papier weist auf eine Entstehungszeit zwischen 1544 und 1546 hin (Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 16). Peschin gliedert das Verzeichnis nach Gattungen: Zunächst „Messen“ (Vertonungen des Ordinarium Missae), dann „Choral“ (vor allem Propriums- und Offiziumskompositionen), „Moteten: mit 6 unnd mer stimen“, „[Moteten:] Mit .5.4.3 stimen“.

91 Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 375; die dort als Beispiel genannten Petreius-Drucke weisen kein nach Stimmen geordnetes Inhaltsverzeichnis auf.

92 Zum Vergleich: Die hinsichtlich des Repertoires nahestehenden Motettensammlungen D-Mbs Mus.ms. 12 und 10, RISM 1520⁴ und RISM 1537¹ und 1538³ betiteln anders – immer etwas unterschiedlich, aber in jedem Fall ohne separat ausgewiesene Stimmenzahl.

93 Dazu Lindmayr-Brandl, „Das Salzburger Musikleben“, S. 106f.; s. auch dies., „Neuer Glaube gegen Alte Macht. Spuren der Reformation im Salzburger Musikleben des 16. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik* (2005), Beeskow/Berlin 2006, S. 87–95, insbes. S. 92f. Den Hinweis auf die Provenienz aus der Bibliotheca Aulica Salisburgensis gab erstmals Gertraut Haberkamp im „Vorwort“ zu dies. und Jochen Reutter, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 2: *Sammlung Proske. Manuskripte des 18. und 19. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., C, AN* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/2), München 1989, S. XXX.

Stabat mater dolorosa. V. Vocum. Josquin de Pres.

SECUNDA PARS

Eya mater fons amoris me.

Abbildung 7: Sebastian Ochsenkun, *Tabulaturbuch auff die Lauten*, Heidelberg 1558, fol. D i^v: Josquin, *Stabat mater*, Anfang Secunda pars (Exemplar D-Mbs Mus.pr. 108, <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00085883/image_32>)

gleich mit Peschin in Salzburg und gab 1539 die *Harmoniae poeticae* Hofhaimers heraus, zu denen nach Hofhaimers Tod auch Senfl und Peschin Odenvertonungen beitrugen.⁹⁴

⁹⁴ Vgl. dazu Grantley McDonald (Hrsg.), *Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke, III: Harmoniae poeticae (Nürnberg 1539)* (= Denkmäler der Musik in Salzburg 15), München 2014, zu Peschin insbes. S. VIII, 87, 115.

Die Anordnung nach Stimmenzahl und Gattungen samt spezifischer Rubrizierung verbindet mithin Peschins und Ochsenkuns Tabaturen mit zeitgenössischen Vokalquellen, insbesondere vom Hof Ottheinrichs und aus Peschins früherem Wirkungsort Salzburg.

d) Werktreue: Vom vokalen zum instrumentalen „Werk“

Wie eingangs herausgearbeitet, geriert sich Peschins Orgeltabulatur (Klagenfurt 4/3) wie eine repräsentative Werksammlung: Die klar betitelten, eindeutig zugeschriebenen und teils vielstimmigen Stücke sind außerordentlich werkgetreue Intavolierungen von Vokalwerken. Dass dies nicht die Norm war, verdeutlicht Manfred Novak anschaulich durch einen Vergleich der Intavolierung von Josquins *Stabat mater* in der Tabulatur Klagenfurt 4/3 und in der etwa zeitgleich entstandenen Tabulatur des polnischen Organisten Johannes Lublin:

„While the Klagenfurt Tablature accurately transcribes the part-writing of the motet, the version of the Lublin tablature eliminates crossings and, occasionally, also parts for easy playability, considerably shortens some note values for the same reason and avoids unisons even when the entrance of a part gets lost due to this procedure.“⁹⁵

Eben diese Werktreue zu den Originalen gilt auch als besonderes Markenzeichen von Ochsenkuns *Tabulaturbuch*.⁹⁶ Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Lautenintavolierungen, die eher vom Spielpraktischen ausgehen, überträgt Ochsenkun die vokalen Kompositionen tongetreu, in ihrer vollen Länge, Stimmenzahl und mit nachvollziehbarer polyphoner Stimmführung sowie nur geringfügig verziert auf die Laute.⁹⁷

e) Strukturell eingesetzte Ornamentierung

Novak hat bereits herausgestellt, dass der Intavolator der „Klagenfurter“ Tabulatur nur wenige und eher statische Diminutionen niederschreibt, sodass sich – im Unterschied zu späteren Intavolierungen – kaum fließende Linien entwickeln. Dafür unterstreichen Peschins Diminutionen die Architektonik der Originalkomposition: Wie sich am Beispiel der am stärksten ornamentierten⁹⁸ Motette der Handschrift, Josquins *In principio erat verbum*, exemplarisch veranschaulichen lässt, akzentuieren die Verzierungen Kadenzstellen und heben die durchimitierende Satzstruktur hervor (vgl. Abb. 8 und 9). Wenn Peschin ein Soggetto ornamentiert, tut er dies bei sämtlichen imitierenden Einsätzen und nicht etwa nur in der Oberstimme. Im Fall von Josquins Motette *In principio*, deren Soggetti viele durch den Textvortrag profilierte Tonwiederholungen enthalten, besteht für den Intavolator in dieser

⁹⁵ Novak, „The Klagenfurt Tablature“, S. 68.

⁹⁶ Vgl. Johannes Klier, „Hab Gott für augen‘. Sebastian Ochsenkun (1521–1574)“, in: *Gitarre & Laute* 2/1 (1980), S. 34–40; Nils Grosch, *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*, Münster u. a. 2013, S. 76f., 114f., 128f.

⁹⁷ Kurt Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 11), Tutzing 1967, insbes. S. 86–88; zur „Kunst“ der tongetreuen Intavolierung vgl. neuerdings Kateryna Schöning, „Intavolierung als intertextueller Dialog: Lautenintavolierungen aus der Krakauer Lautentabulatur UKR/LVu 1400/I, in: *Senfl-Studien* 3, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), Wien 2018, S. 55–83.

⁹⁸ Novak, *The Organ Tablature* 1, S. 51; in dieser Motette findet sich auch der einzige Fall mit zeitgleichen Diminutionen in zwei verschiedenen Stimmen.

Hinsicht besonderer Handlungsbedarf:⁹⁹ Der Medienwechsel erfordert hier also eine besonders intensive Ornamentierung, um die polyphone Struktur transparent zu halten.

Vergleichbare Prinzipien der Ornamentierung haben bereits verschiedene Autoren in Ochsenkuns Lautenintavolierungen beobachtet:¹⁰⁰ Ochsenkun verzierte „unter Berücksichtigung von Eigenheiten seiner Vorlagen“;¹⁰¹ er konservierte einerseits „satztechnische Eigenheiten“ von Josquins Kompositionen, andererseits aber akzentuierte er „formale Scharnierstellen“ und diminuierte die vorkommenden Soggetti konsequent in allen Stimmen.

f) Notationstechnische Neuerungen

Mit der Idee der Werktreue steht offensichtlich in beiden Fällen die innovative Art der Aufzeichnung in Verbindung: Klagenfurt 4/3 ist bekanntlich die früheste umfangreiche Quelle in Neuer Deutscher Orgeltabulatur – in jener Aufzeichnungsart also, die im Unterschied zur Älteren Deutschen Orgeltabulatur alle Stimmen gleichwertig visualisiert und den genauen Verlauf der Stimmen darstellen kann (vgl. Abb. 1). Durch diese nicht-hierarchische Notationsweise wurde es enorm befördert, auch jene „modernen“ Vokalwerke auf dem Tasteninstrument zu musizieren, die auf der Technik der (Durch-)Imitation basieren.

Ochsenkun bildet den jeweiligen Verlauf der Stimmen ebenfalls graphisch ab (vgl. Abb. 7): Im Unterschied zu allen anderen Lautentabulaturen der Zeit repräsentieren in seiner Tabulatur die streng eingehaltenen horizontalen Ebenen die Stimmen der (Original-)Komposition.¹⁰² Erklängen beispielsweise an einer Stelle nur Discantus und Bassus, bleiben in Ochsenkuns Tabulatur die zwei (bei einer 4-stimmigen) oder drei mittleren Ebenen (bei einer 5-stimmigen Komposition) leer.¹⁰³

Damit halten beide Tabulaturen den Stimmenverlauf der jeweiligen Vokalkomposition so genau fest, dass man sogar den originalen Vokalsatz aus der Tabulatur relativ problemlos destillieren kann. Dass Peschin dies bei Bedarf auch durchaus getan hat, geht wiederum aus seinem Brief an Ottheinrich hervor: Dort nämlich weist er (fol. 129v, Z. 24f.) darauf hin, dass bei dem von Ottheinrich zur Übersendung bestellten Lied *All ding auff Erd* der Vagans

99 Josquin scheint mit dem ausgeprägten deklamatorischen Charakter die Rezitation des Bibelworts nachzumahnen.

100 Hong, *Sebastian Ochsenkun's „Tabulaturbuch auff die Lauten“* S. 45–55 und 62–66; Grosch, *Lied und Medienwechsel*, S. 128f.; Michael Meyer, „Bearbeitung im Dienste von Konservierung und Autorisierung. Josquin-Rezeption bei David Köler und Sebastian Ochsenkun“, in: *Die Tonkunst* 8 (2014), S. 170–185, hier S. 183f.

101 Zitate nach Meyer, „Bearbeitung“, S. 183f., vgl. auch Meyer, *Zwischen Kanon*, S. 172–174; Meyers These, dass sich Ochsenkun bei seiner Auswahl von Josquins Motetten insbesondere an Otts Motettendrucke *Novum et insigne opus musicum* (RISM 1537¹ und 1538³) orientierte und dadurch seine Tabulatur legitimieren und bekannt machen wollte, müsste aufgrund der hier vorgestellten Befunde zu Peschins Orgeltabulatur, die trotz Ähnlichkeiten nicht auf Ott, sondern auf handschriftlichen Motettenquellen vom Hof Ottheinrichs basiert (dazu vorne, S. 118f.), neu überdacht werden.

102 Hong, *Sebastian Ochsenkun's „Tabulaturbuch auff die Lauten“*, S. 32f. und 36: Ochsenkun's „tablature offers the most exact polyphonic notational style of vocal works among existing German lute tablatures“; ähnlich Klier, „Hab Gott für augen“, S. 34: „In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unternahm jedoch ein Mann den Versuch, mit Hilfe der deutschen Lautentabulatur ein getreues Partiturbild zu geben: Sebastian Ochsenkun (Ochsenkhun). Seine Tabulatur stellt in der Geschichte der deutschen Lautentabulatur etwas Einmaliges dar.“ Vgl. auch Arthur J. Ness (with C. A. Kolczynski), Art. „Sources of lute music“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 24, S. 39–63, hier S. 44.

103 Bei Ochsenkun gibt es also, im Unterschied zu sonstigen Lautentabulaturen, keine Hauptschreibzeile.

19.8 In principio erat verbum
(2.) Fuit homo missus
(3.) Et verbum caro factum

Prima pars

Superius
Altus
Tenor
Bassus

36

In principio erat vm. Josquin.

[Prima pars] [Josquin Desprez]

10

16

Abbildungen 8 & 9: Josquin des Prez, *In principio erat verbum*, T. 1–17

links: vokal (nach *The collected works of Josquin des Prez* [NJE], 19: *Motets on texts from the New Testament*, 1, hrsg. von Martin Just, Utrecht 1998, S. 36)

rechts: intavoliert (nach Novak, *The Organ Tablature* 2, S. 168f.)

fehle,¹⁰⁴ er diesen aber aus der Tabulatur einfach rekonstruieren könne: „geht ab der vagent, wils aber aus der tabulatur schreiben und hernach schiken.“ Peschins und Ochsenkuns Tabulaturen eignen sich durch ihre partiturähnliche Anlage also ideal als Speichermedium.

g) (Spiel-)Technische Entwicklungen

Das tongetreue, die Stimmverläufe berücksichtigende Intavolierungsideal hat besonders bei den vielstimmigen Kompositionen zur Folge, dass die Stücke auf der Orgel wie auf der Laute solistisch extrem schwer zu spielen sind. Die meisten von Peschins Intavolierungen 5- und 6-stimmiger Motetten sind, obwohl kein Pedalgebrauch vermerkt ist, ohne größere Adaptationen nur auf einer Orgel mit Pedal sowie nach Möglichkeit mit – gegenüber den Orgeln des 15. Jahrhunderts – verringerter Tastenbreite realisierbar.¹⁰⁵ Die neue, 1537 bei Schachinger

104 Offenbar ist Peschins eigenes 6-stimmiges Lied gemeint (D-Rp B 281c, Nr. 24); zudem existiert eine Intavolierung des gleichnamigen Liedes (jedoch 4-stimmig und Caspar Glanner zugeschrieben) in Ochsenkuns Lautenbuch von 1558.

105 Dazu Novak, „Die Klagenfurter Orgeltablatur“, S. 85.

beauftragte Orgel mit Pedal¹⁰⁶ in der Neuburger Schlosskapelle hätte ein adäquates Erklängen dieser Tabulaturen sicherlich ermöglicht.

In Ochsenkuns Intavolierungen führt das Ideal der Werktreue gerade bei den vielstimmigen Stücken zu fast unspielbaren Arrangements.¹⁰⁷ Ohnehin war polyphones Spiel auf der Laute erst seit dem 16. Jahrhundert durch den zunehmenden Einsatz von Fingerspiel statt des Plektrons nachhaltig befördert und ermöglicht worden. Kurt Dorf Müller schlägt vor, dass Ochsenkun dafür eine eigene – wiederum zukunftsweisende – Spieltechnik mit der rechten Hand fast rechtwinklig zu den Saiten entwickelte, die sich besonders für die Realisierung polyphoner Strukturen auf der Laute eignete.¹⁰⁸

h) Ottheinrich als Auftraggeber

Ochsenkun, der in den Jahren 1543/44 in Neuburg an der Donau und spätestens ab 1552 wieder bei Ottheinrich tätig war,¹⁰⁹ ist 1556 als Hoflautenist des nunmehrigen Kurfürsten Ottheinrich gelistet.¹¹⁰ Er stellte sein 1558 erschienenes *Tabulaturbuch* im Auftrag seines musikliebenden Dienstherrn zusammen und widmete ihm die Sammlung auch. Dies zeigt er sehr deutlich auf der Titelseite an,¹¹¹ auf der ersten Innenseite folgt ein repräsentativer Holzschnitt mit dem Wahlspruch („Mit Der Zeyt“), Konterfei und Wappen des nunmehrigen Kurfürsten Ottheinrich, woran sich eine mehrseitige Widmung anschließt (vgl. Abb. 10). Darin heißt es unter anderem (fol. A ii^r):

„Demnach Ewr Churf.[ürstlichen] G.[naden] vor diser zeit mir genedigst bevolhen und auffgelegt, ein Tabulaturbuch auff die Lauten, von schönen und außerlesnen Psalmen, Muteten und Liedern, von Teutschen und Welschen Componisten gesetzt (sovil diß Instrument von der substantz des gesangs annehmen und bequemlich leiden mögen), zubegreifen, und in Truck zefertigen.“

106 Auf das Vorhandensein eines Pedals lässt sich durch den Auftrag (vgl. Anm. 68) und durch ein späteres Zeugnis nur implizit schließen: Als Jacob Paix im Jahr 1591 seinen Dienst als Hoforganist in Neuburg an der Donau antrat, beschrieb er den Zustand der Orgel als sehr renovierungsbedürftig. Sie sei „ubl zergangen, unnd wenig register wie auch das pedal und die posaunen gar nicht könneden gebraucht werden“. Reinhard H. Seitz, „Biographisches zu Jacob Paix d. Ä. (1556– nach 1616) als Organist, Komponist und Orgelbauer in Lauingen und Neuburg a. d. Donau“, in: *Jacob Paix d. Ä. (1556 – nach 1616). Organist – Komponist – Orgelbauer*, hrsg. von dems., Schrobenuhausen 2006, S. 1–74, hier S. 37, mit Quellenangaben. Die Orgel stand auf der Südostempore der neuen Kirche, also schräg über dem Altar.

107 Da auf der Laute maximal fünf verschiedene Töne gleichzeitig angeschlagen werden können, muss Ochsenkun die 6-stimmigen Motetten punktuell reduzieren; Hong, *Sebastian Ochsenkun's „Tabulaturbuch auff die Lauten“*, S. 41–44.

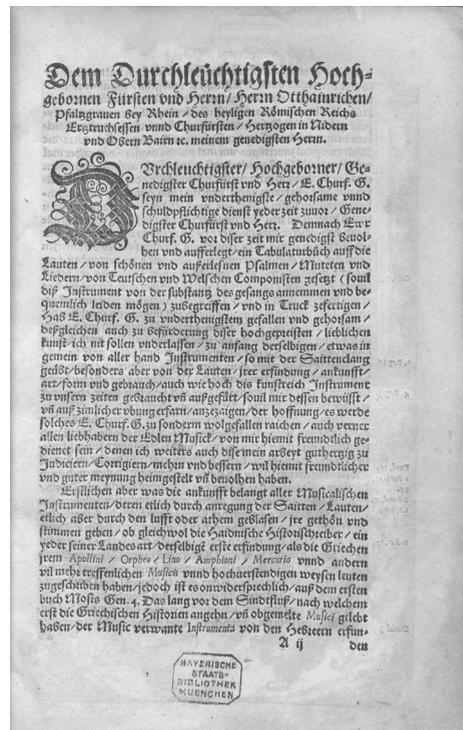
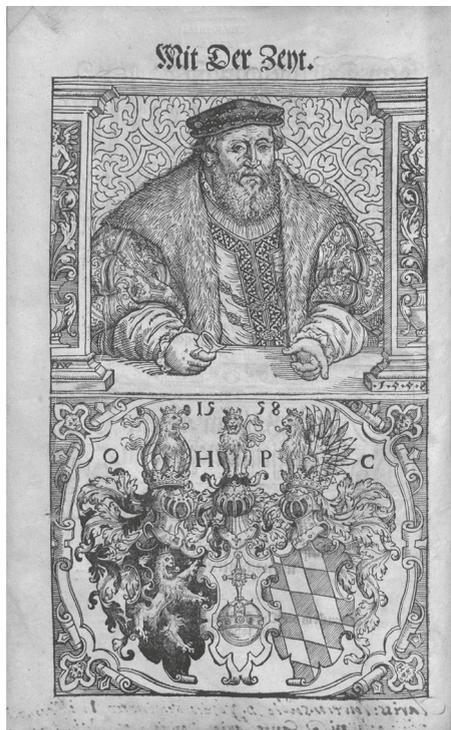
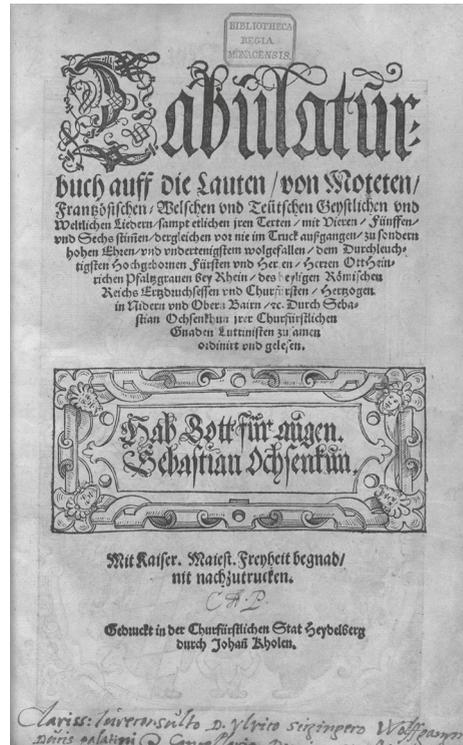
108 Kurt Dorf Müller, Art. „Ochsenkun [Ochsenkhun], Sebastian“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 18, S. 312; Dorf Müller, *Studien*, S. 50–56 sowie Anhang, Abb. 6.

109 Ochsenkun erhält im Jahr 1552, als Ottheinrich zumindest wieder nach Neuburg zurückkehren darf, eine größere Zuwendung. Im Rechnungsbuch Ottheinrichs von 1552 heißt es: „Sonntags Letare: Item von des Lutenisten kindlwegen aus der tauft zuheben 1 f 12 k“ (Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 267).

110 Ebd., S. 273.

111 Ochsenkun verkündet auf der Titelseite zudem selbstbewusst, dass eine derartige Lautentabulatur mit Motetten und Liedern mit vier, fünf und sechs Stimmen vorher noch nie gedruckt worden sei und Ottheinrich zur Ehre gereichen möge. Er, Ochsenkun, habe sie „zusammen ordinirt und gelesen“ – also wohl intavoliert und redigiert.

Abbildung 10: Sebastian Ochsenkun, *Tabulaturbuch auff die Lauten*, Heidelberg 1558: Titelseite, Widmungsholzschnitt, Beginn der Widmungsrede an Ottheinrich <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00085883/image_7,8,9>



Ottheinrich gewährte Ochsenkun sogar ein Darlehen für die Drucklegung des Lautenbuchs.¹¹²

Dass die Intavolierungen so eng wie möglich die Gestalt der Vokalvorlage wiedergeben sollten, war im Falle von Ochsenkuns *Tabulaturbuch* offenbar Ottheinrichs eigener Wunsch. Hierauf weist nicht zuletzt Ochsenkun selbst im Vorwort hin, wenn er ausführt „sovil diß Instrument von der substantz des gesangs annemen und bequemlich leiden mögen“.

Was im Falle von Ochsenkuns Lautentabulatur exzellent dokumentiert ist und von der Forschung auch entsprechend deutlich herausgestellt wird,¹¹³ dürfen wir im Analogieschluss auf Peschins Orgeltabulatur übertragen. Die Werkorientiertheit von Klagenfurt 4/3, von der Forschung bislang als ungewöhnlich betrachtet (aber Ochsenkuns *Tabulaturbuch* genau entsprechend), lässt sich plausibel mit Ottheinrichs musikalischen Präferenzen für werkgetreue Intavolierungen von künstlerisch hochstehendem Vokalrepertoire seines Hofes sowie den dort üblichen aufführungspraktischen Gepflogenheiten erklären. Auch dies spricht also dafür, dass Peschin seine repräsentativen Intavolierungen ebenfalls für Ottheinrich gefertigt hat.

III. Schluss

Wie im Vorangehenden deutlich wurde, präsentieren sich Peschins Orgeltabulatur und Ochsenkuns Lautenbuch wie Zwillingquellen: Die Sammlungen gleichen einander in der Gliederung und im Format, in der Auswahl des Repertoires samt Bezugsquelle, in der Art der Rubrizierungen, in ihrem werktreuen Ansatz samt strukturellem Einsatz idiomatischer Verzierungen und ihrer Verwendung innovativer Notationspraktiken, die die polyphone Stimmführung widerspiegeln. Movens für diese spezifische Konzeption der Tabulturen war im Falle Ochsenkuns nachweislich, im Falle Peschins per analogiam, Herzog Ottheinrich.

Ottheinrich ist als großer Musikmäzen bekannt (dazu vorne, S. 118f.), der noch in seinem Testament verfügte, dass nach seinem Ableben seine Hofkapelle intakt gehalten und dafür gesorgt werden solle, dass alle Gesangbücher und Musikinstrumente gemäß der Inventare bei der Kapelle ordentlich verwahrt würden und dass Sänger in jeder Stimme wie auch Instrumentalisten jeweils ersetzt würden.¹¹⁴ Zu Lebzeiten war es ihm, wie die hier analysierten Quellen zeigen, ganz offensichtlich ein Herzensanliegen, die geschätzten musikalischen Werke medienübergreifend aufzuführen und zu konservieren, also einerseits in einer beeindruckenden Musikaliensammlung zu verschriftlichen, vor allem aber sowohl vokaliter als auch instrumentaliter zu hören.

Die charakteristische Konzeption von Peschins Orgeltabulatur wie auch Ochsenkuns *Tabulaturbuch* repräsentiert innerhalb der Intavolierungspraxis eine Hinwendung zu einem respektvollen Umgang mit den – durchaus vielstimmigen und repräsentativen – Vokalwerken, deren Struktur bestmöglich in der – nur noch von professionellen Musikern

112 Im Jahr 1562 erließ Kurfürst Friedrich III. (also der Rechtsnachfolger Ottheinrichs) Ochsenkun die Rückzahlung eines Darlehens, das Ottheinrich ihm zur Finanzierung des Lautenbuchs vorgestreckt hatte („zu verfertigung seines lautenbuches furgeliehen ghabt“); Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622* (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1963/6), Wiesbaden 1963, S. 151.

113 Vgl. u. a. Dorf Müller, *Studien*, S. 86f., Hong, *Sebastian Ochsenkun's „Tabulaturbuch auff die Lauten“*, insbes. S. 41–66, Klier, „Hab Gott für augen“ und Meyer, „Bearbeitung“, S. 183.

114 Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 275.

solistisch zu realisierenden – instrumentalen Aufführung deutlich werden sollte.¹¹⁵ Diese beiden Tabulaturen spiegeln zu einem frühen Zeitpunkt eine im Laufe des 16. Jahrhunderts allgemein zu beobachtende Tendenz zur Aufwertung von Instrumentalmusik wider. Neben der zunehmenden Fixierung genuin instrumentaler Kompositionen wird durch die werkgetreue Aneignung von repräsentativen Vokalkompositionen eine Art Gleichrangigkeit gegenüber der Vokalmusik herausgestellt – oder anders formuliert: Ein Könnler auf einem mehrstimmigkeitsfähigen Instrument wie der Laute oder der Orgel (also etwa Ochsenkun oder Peschin) ist nunmehr in der Lage, allein hochgeschätzte Vokalwerke adäquat zu realisieren. Im Vorwort zu seinem *Tabulaturbuch* spricht Ochsenkun diesen Sachverhalt voller Stolz an: Anders als die früheren Lautenisten begleite er nicht nur den Gesang auf der Laute mit dem Plektron, vielmehr sei in seinem Buch die ganze Musik in vier, fünf und sechs Stimmen mit Kolorierungen, mithin ein großer Schatz kunstreicher und lieblicher Konkordanzten, auf dieses unscheinbare hölzerne Gefäß [= die Laute] sinnreich übertragen worden.¹¹⁶

Pfalzgraf Ottheinrich, der seinerzeit einen begabten Lautenschüler – vermutlich Ochsenkun – beim Lautenisten des Münchner Hofes in die Lehre schickte¹¹⁷ und den Organisten Peschin an seinen Hof holte, wo er ihn zu seinem bestbezahlten Musiker machte,¹¹⁸ hatte offenbar ein genuines Interesse daran, das Erklängen geschätzter Vokalkompositionen auch durch Instrumentalisten nachhaltig zu befördern. Peschins und Ochsenkuns werkorientierte Tabulaturen¹¹⁹ sind davon ein lebendiger Spiegel.

115 Vgl. ähnlich die 1553 bzw. 1565 gedruckten Intavolierungen von Valentin Bakfark (Brown 1553¹ und 1565¹); exemplarisch analysiert in Dániel Benkő, „Jannequin, Bakfark: ‚Un Gay Bergier‘ (Valentin Bakfark’s Intabulation Technique)“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14 (1972), S. 215–228, insbes. S. 216. Frühere Intavolierungen aus dem deutschsprachigen Raum standen meist im pädagogischen Kontext und dienten vornehmlich der Herstellung einer spielbaren, mithin deutlich vereinfachten Vorlage.

116 Verbatim: „Sonder die gantze *scalam Musicam*, mit allen *tonis* und *Semitonis*, auff alle figurat, sovil der Lauten immer möglich ist, mit viern, fünffen, sechsen, sambt allen *Coloribus* wunderbarlich mag zuwegen bringen. Also das wir uns nit onbillich verwundern, wie die sinnreiche vernunft nach arth der embsigen Bienen in diß unachtbar hültzin gefeßlin ein so grossen schatz kunstreicher und artlicher lieblichkeit der Concordantzen hat mögen zusamen tragen und verbergen können.“ Ochsenkun, Widmungsrede zum Lautenbuch 1558, fol. A iii^v.

117 Im Jahr 1536 wird ein nicht namentlich genannter Knabe als Lautenschüler nach München zur Ausbildung beim Hoflautenisten Hanns Vogel geschickt (Pietzsch, *Quellen und Forschungen*, S. 151). 1543/44 erhält Ochsenkun am Hof Ottheinrichs seine sehr geringe Quartalsbesoldung (Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 266f.).

118 1543/44 erhält Peschin eine Quartalsbesoldung von 25 fl (Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 263).

119 Das werkorientierte Instrumentalspiel wird später unter anderem von Vincenzo Galilei in seinem an professionelle Instrumentalisten gerichteten Traktat *Fronimo* (Venedig: Scotto, 1569, ²1584) beschrieben. Vgl. dazu Michele Calella, „Komposition und Intavolierung – Musikalische Autoritäten in Vincenzo Galileis *Fronimo*“, in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt (= Trossinger Jahrbuch für Renaissance-musik 3), Kassel u. a. 2004, S. 119–134, insbes. S. 120f. und 124–132; sowie Philippe Canguilhem, *‚Fronimo‘ de Vincenzo Galilei*, Paris 2001 (= Epitome Musical 9), passim. – Generell zur Unterscheidung zwischen tongetreuen und freien Intavolierungen vgl. schon Marie-Louise Göllner, „On the Process of Lute Intabulation in the Sixteenth Century“, in: *Ars Iocundissima. Festschrift für Kurt Dorf Müller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Robert Münster, München 1984, S. 83–96.

Das Rätsel der Sphinx ist ein Stück weit gelöst und es gilt abschließend festzuhalten: Das Repertoire der Tabulatur Klagenfurt GV 4/3 wurde, wie gezeigt, von dem Organisten Gregor Peschin intavoliert. Als Quelle diente ihm maßgeblich ein pergamentenes Stimmbuchset vom Hof Pfalzgraf Ottheinrichs mit internationalem Motettenrepertoire. Die daraus vorgenommene Auswahl ergänzte Peschin mit Kompositionen von Ludwig Senfl und einigen aktuellen Werken. Die Niederschrift der Tabulatur, eine Reinschrift in unbekannter Hand, ist zwischen Sommer 1539 (Peschins Anstellung am Hof Ottheinrichs) und Ende 1547 (Peschins Brief und Reise zum Augsburger Reichstag) zu datieren. Mittels der Verbindung zum Augsburger Reichstag lässt sich sogar noch eine genauere Datierung dieser Tabulatur auf Ende 1547 wahrscheinlich machen. Aber das ist das Thema einer anderen Geschichte.¹²⁰

Abstract

The provenance and dating of the 'Klagenfurt' tablature A-Kla GV 4/3, the earliest organ source written in 'New German tablature', ranges in current literature from 'Carinthia c.1560' (Apel, Johnson, Novak 2017) to 'Augsburg or Munich c.1530' (Davies 2010). Based on striking parallels to Sebastian Ochsenkun's Lautenbuch of 1558, repertorial studies, and new documents, the author can demonstrate that the almost note by note intabulations of the 'classic' vocal repertory (6-, 5-, 4-voice motets by Josquin, Mouton, LaRue, Verdelot and Senfl plus other famous pieces like *Mille regretz*) were made between 1539 and 1547 by Gregor Peschin who served as court organist to the music-loving Duke Ottheinrich of Palatinate-Neuburg. His more than 100 music sources, documented in an inventory of 1544, are almost entirely lost.

120 Vgl. Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern“.

Birger Petersen (Mainz)

„den 6^{ten} Juli 1859 Abend 6 Uhr 21 Minuten.“ Ein Skizzenkonvolut des jungen Josef Gabriel Rheinberger

Es ist bisher vor allem im Fall Ludwig van Beethovens¹ (und – in anderer Weise – bei Wolfgang Amadé Mozart)² gelungen, die Skizze als gleichrangiges Quellenmaterial anzuerkennen, das bisweilen über besondere Schlüsselfunktionen verfügt. Während bei Beethoven, der musikalische Ideen in stets mitgeführten Notizheften sofort festzuhalten bemüht war,³ zwischen Skizzenbüchern einerseits und Arbeitsmanuskripten andererseits, die bereits das Werk klar hervortreten lassen und als Zwischenstufe zur fertigen Partitur zu verstehen sind, eine klare archivarische und bedingt auch eine arbeitstechnische Trennung herrscht – wobei zwischen Skizzenbuch und Arbeitsmanuskript ein Hiatus besteht –,⁴ erklärt sich die Fülle an Skizzenmaterial bei Josef Gabriel Rheinberger neben der grundsätzlich anderen Schaffensweise des Komponisten durch seine intensive Unterrichtstätigkeit.

Im kulturhistorischen Kontext der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist bei einer Komponistenpersönlichkeit wie Rheinberger nach der Relevanz von Skizzen zu fragen – und nach dem Ort des zum Teil sehr umfangreichen Materials: Auch bei Rheinberger können sich Werkstattmanuskripte finden, die – wie bei Beethoven – „letzten Endes eine Serie von ‚Skizzen‘“⁵ sind. Und wie in der Literaturwissenschaft ist die Frage, welche Rolle Skizzen in der Entstehung letztgültiger Werke spielen, autortypisch und nicht ausgehend von Modellvorstellungen zu lösen.⁶ In Skizzenbüchern Rheinbergers werden gelegentlich Satzteile ausgearbeitet oder neue Kompositionen – oft auch in Reinschrift! – begonnen, während

-
- 1 Die Beethoven-Forschung gehört in diesem Zusammenhang zu den ambitionierteren Bereichen der Erkundung von Skizzen und ihrer Bedeutung für die Werkgenese; eine Zusammenfassung liefert der Band *Beethoven's Compositional Process*, hrsg. von William Kinderman, Lincoln 1991.
 - 2 Vgl. Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen* (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse III/201), Göttingen 1992.
 - 3 Vgl. Ludwig van Beethoven. *Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, Bd. 1: *Berichte der Zeitgenossen*, hrsg. von Albert Leitzmann, Leipzig 1921, S. 333.
 - 4 Vgl. Bernhard R. Appel und Joachim Veit, „Skizzierungsprozesse im Schaffen Beethovens: Probleme der Erschließung und der Digitalen Edition“, in: *Die Tonkunst* 9 (2015), S. 122–130; hier: S. 122–123; vgl. Lewis Lockwood, „On Beethoven's Sketches and Autographs. Some problems of definition and interpretation“, in: *Acta musicologica* 42 (1970), S. 32–47, deutsch: „Über Beethovens Skizzen und Autographe. Einige Definitions- und Interpretationsprobleme“, in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung 178), Darmstadt 1983, S. 113–138.
 - 5 Lockwood, „Über Beethovens Skizzen“, S. 125.
 - 6 Vgl. Almuth Grésillon, „Critique génétique‘. Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie“, in: *Quarto* 1996, Heft 10, S. 14–23, sowie dies., „Erfahrungen mit Textgenese, ‚critique génétique‘ und Interpretation“, in: *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, hrsg. von Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podwski (= Beihefte zu *editio* 37), Berlin 2014, S. 67–79, bzw. Hermann Zwerschina, „Variantenverzeichnis, Arbeitsweise des Autors und Darstellung der Textgenese“, in: *Text und Edition. Positionen und Perspektive*, hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth und Boda Plachta, Berlin 2000, S. 203–229.

vice versa in Arbeitsmanuskripten Skizzierungen anzutreffen sind; dazu kommt die Fülle an tendenziell ungeordneten Mitschriften aus Rheinbergers Unterrichtstätigkeit an der Königlichen Musikschule München und der Umstand, dass sich in der Regel unter den Skizzenmaterialien Rheinbergers auch Schüler(innen)arbeiten befinden, deren Provenienz vielfach noch zu klären ist. Insgesamt ist für das Skizzenmaterial Rheinbergers der Umstand festzuhalten, dass dieses von großer Hybridität ist: Nicht selten macht Rheinberger Gebrauch von unterschiedlichen Zeichensystemen und Zeichen, und vielfach sind seine Skizzen durchsetzt von Zeichnungen seiner Ehefrau Franziska Rheinberger.

Dass regelmäßig unbekannte Autographen mit älteren Fassungen der Kompositionen Rheinbergers – zumal kleineren Formats – in den Fokus geraten, ist auch nach Abschluss der Neuauflage der Werke Rheinbergers nicht weiter verwunderlich: Die schiere Menge des Materials, aber auch die Vielzahl der an den Manuskripten beteiligten Personen bedingen die oft verzögerte Wahrnehmung von Skizzen und Erstinstrumenten.⁷ Die Auseinandersetzung mit dem hier berücksichtigten Material aus dem Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 der Bayerischen Staatsbibliothek München⁸ zeitigt bemerkenswerte Ergebnisse in der Aufarbeitung des Frühwerks von Josef Gabriel Rheinberger – und fördert unter anderem eine ganze Reihe von Kompositionen zutage, die weder im Verzeichnis Hans-Josef Irmens vertreten sind⁹ noch im Rahmen der Gesamtausgabe Berücksichtigung gefunden haben.

Zur Quellenlage der Skizzen Rheinbergers

Josef Gabriel Rheinberger brachte viele seiner Werke schon in der Skizze in der endgültigen Form zu Papier, rang also offenbar selten um die Form einer Komposition.¹⁰ Notenpapier wurde von ihm in der Regel sehr sparsam eingesetzt: Er skizzierte seine Werke vor der Reinschrift in Partitur für gewöhnlich in einer Art Kurzform. Erhalten haben sich sechs gebundene, chronologisch angeordnete Skizzenbücher, sieben Mappen mit losen, weitgehend unidentifizierten und nur begrenzt taxonomierten Skizzen und weitere Einzelskizzen, die die Bayerische Staatsbibliothek München verwahrt: Die Skizzenbücher befinden sich sämtlich in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, einige Einzelskizzen und weite Teile der anderen Nebenquellen lagern in Vaduz.¹¹ Die Identifizierung fremder Schreiber

7 Als Beispiel erwähnt sei an dieser Stelle die Studie von Christian Berkold, „Die unbekannte Erstfassung von Josef Rheinbergers Lied ‚Ach Wandern‘ op. 3, Nr. 1“, in: *Josef Rheinberger: Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, München 2001*, hrsg. von Stephan Hörner und Hartmut Schick, Tutzing 2004, S. 155–170.

8 Die Arbeit an diesem Konvolut wurde ermöglicht im Rahmen eines Fellowships am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald, das unter anderem einen Forschungsaufenthalt an der Bayerischen Staatsbibliothek München unterstützt hat; dafür gilt der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (Essen) mein herzlichster Dank, außerdem Frau Dr. Uta Schaumberg (Bayerische Staatsbibliothek München) für ihre vielfältige Hilfe.

9 Vgl. Hans-Josef Irmens, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 37), Regensburg 1974.

10 Vgl. Barbara Mohn, „Schätze in Tinte – Zur Überlieferung und Edition von Josef Gabriel Rheinbergers Musik“, in: *Hochromantische Spurensuche. Josef Gabriel Rheinberger in Vaduz, Feldkirch und München*, hrsg. von Evelyn Fink-Mennel, Jörg Maria Ortwein und Rupert Tiefenthaler (= Feldkircher Musikgeschichten 1), Feldkirch 2011, S. 39–51, hier S. 47.

11 Vgl. Uta Schaumberg, „Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901). Aktivitäten der BSB zum 175. Geburtstag einer der zentralen Persönlichkeiten des Münchner Musiklebens des späten 19. Jahrhunderts“, in: *Bibliotheksforum Bayern* 9 (2015), S. 44–46.

aus dem Schülerkreis Rheinbergers spielt sowohl in den Skizzenbüchern als auch vor allem in den ungeordneten Konvoluten aus Rheinbergers Unterrichtstätigkeit eine Rolle.¹²

Die Konvolute und Skizzenbücher sind – meist von fremder Hand – folgendermaßen zu datieren:¹³

BSB Mus.ms. 4739 a-1	Konvolut [ohne Datierung]	12. Juli 1857, S. [195] – 10. März 1887, S. [13]
BSB Mus.ms. 4739 a-2	Konvolut [ohne Datierung]	8. September 1858, S. [80] – 10. November 1899, S. [93]
BSB Mus.ms. 4739 a-3	Konvolut [ohne Datierung]	8. Mai 1854, S. [96] – 29. August 1860, S. [117]
BSB Mus.ms. 4739 a-4	Konvolut [ohne Datierung]	26. Februar 1855, S. [61] – 20. Juli 1889, S. [69]
BSB Mus.ms. 4739 b-1	„Sketch-Book“ (Titel): „Skizzenbuch / Nr. 1 / 1876–1877“	April 1876, S. [1] – 4. Oktober 1877, S. [68]
BSB Mus.ms. 4739 b-2	„Skizzenbuch Nr. 2 / 1877–1880“	10. Oktober 1877, S. [1] – 7. Mai 1880, S. [118]
BSB Mus.ms. 4739 b-3	„Skizzenbuch, Nr. 3 / 1880–1883“	18. Mai 1880, S. [1] – 28. Dezember 1883, S. [146]
BSB Mus.ms. 4739 b-4	„Skizzenbuch Nr. 4 / 1883–1891	28. Dezember 1883, S. [3] – 11. März 1891, S. [213]
BSB Mus.ms. 4739 b-5	„Skizzenbuch, Nr. 5 / 1891–97“	11. Mai 1891, S. [1] – 16. November 1897, S. [190]
BSB Mus.ms. 4739 b-6	„Skizzenbuch, Nr. 6 / 1897–1901“	29. November 1897, S. [1] – 15. Oktober 1901, S. [68]

Eine der ältesten datierten Eintragungen findet sich am Ende der Erstniederschrift der achten Variation des *Thema mit Veränderungen für Violine, Cello u. Orgel* BSB Mus.ms. 4739 a-1 – der Datierung „Sonntag den 11. 7. 58 ½ 6 Uhr Abends bei langweiligem Regenwetter.“ folgt mit Bleistift „ist auch danach!“¹⁴

Drei weitere Konvolute mit eigener Signatur sind ebenfalls Bestandteile des Nachlasses Rheinbergers:

BSB Mus.ms. 4745–26	Konvolut [ohne Datierung]	19. Januar 1875, S. [3]– 15. August 1878, S. [25]
BSB Mus.ms. 4746–3	Konvolut [ohne Datierung]	13. August 1857, S. [4] – 22. Oktober 1858, S. [1]
BSB Mus. ms. 4738–3	Konvolut [ohne Datierung]	5. Juli 1872, S. [7] – 20. Januar 1899, S. [109] ¹⁵

12 So in der Sammlung BSB Mus.ms. 4745, aber auch im Kontext des Konvoluts BSB Mus.ms. 4738–3; vgl. die Übersicht in Birger Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel 2018, Anhang 4: „Der Inhalt von Mus.ms. 4738“.

13 Die Paginierung folgt der der Bayerischen Staatsbibliothek; die Datierung folgt den frühesten bzw. spätesten nachweisbaren autographen Datierungen.

14 BSB Mus.ms. 4739 a-1, S. [17]. Die Komposition erscheint nicht in Irmens *Thematischem Verzeichnis* und trägt auch keine JWV-Nummer.

15 Das Datum „5.7.72“ erscheint sowohl auf S. [7] als auch auf S. [21]; das Datum auf S. [109] ist von fremder Hand, das letzte autographe Datum Rheinbergers ist vom 18. Februar 1883 (S. [12]).

Das Konvolut Mus.ms. 4745–26 enthält als Lose-Blatt-Sammlung vor allem Skizzen Rheinbergers, darunter zur Klaviersonate op. 47, der „Sinfonischen Sonate“ C-Dur, komponiert im März 1864 – die der Skizze (S. [26]–[29]) zufolge entweder ursprünglich vierhändig konzipiert war oder eine Überarbeitung erfuhr, die Rheinberger aber offensichtlich nicht weiterverfolgte: Schon zu Beginn des Primo-Parts fehlen zwei Takte.¹⁶ Die Niederschrift des Primo-Parts bricht nach Takt 42 ab, die des Secondo-Parts reicht bis Takt 80. Die drei erhaltenen Seiten [26]–[28]¹⁷ bilden einen Bogen mit der Seite [25] als 1v, 2r und 2v; die vierte Seite des Bogens (T. 43–80 im Secondo) ist autograph als „3“ paginiert und enthält ein knappes Bleistift-Notat am Seitenfuß sowie ein großes Fragezeichen von fremder Hand am Kopf. Das Konvolut blieb bei der Erarbeitung der Gesamtausgabe offensichtlich unberücksichtigt.¹⁸

Die Datierung dieses exterritorialen Konvoluts durch die Bibliothek („ca. 1858“) nimmt den frühestmöglichen Entstehungszeitpunkt als Ausgangspunkt, wobei die ältesten datierten Handschriften des Konvoluts – etwa der eines vierstimmigen *Pange lingua* auf S. [3], datiert auf den 19. Januar 1875 – von fremder Hand sind;¹⁹ bezeichnend für deren Provenienz ist unter anderem die besondere Gestalt des Bass-Schlüssels in den verbürgten Handschriften Rheinbergers.²⁰

Ein weiteres Skizzenkonvolut ist eindeutig zu datieren: Die Handschrift Mus.ms. 4746–3 enthält Skizzen, vor allem Unterschriftenproben Rheinbergers aus den Jahren 1857 und 1858. Der Katalogeintrag der Bayerischen Staatsbibliothek München lautet:

„[Skizzen]

(2 Bl.) Autogr. 1857/58. 34,5 x 27 cm.

Verschiedenfarbige Tinte und Bleistift. Datierungen: Bl. 1r: „22.10.[18]58“, Bl. 1v: „München 8–10. [18]58“, Bl. 2v: „München 13.8. [18]57“, Unterschriftenproben Bl. 1v, 2r, 2v.

Inhalt:

[1r] Skizze in f-Moll, Klavier; auf dem Kopf stehend: Fragment einer Arie ‚aus ‚Vestale‘ de G. Spontini‘, Gsg. mit Klavier.

[1v] ‚Praeludium zur Es-Dur Fuge‘, vgl. Mus.ms. 4694 (23

[2r] ‚Die Besoffenen (einem Freunde ins Stammbuch.)‘ für T1, T2, B. Fragment.

[2v] ‚Drei Bässe‘. Kanon für 3 Männerstimmen, Text; ‚Mir san in d[em] lustigen Menzing‘; auf dem Kopf stehend: Rezitativ des Jephta aus ‚Jephtas Tochter‘, IWV 61, Entwurf.

Text: ‚In der Angst rief ich den Herrn‘, vgl. Mus.ms. 4711, Nr. 1.

Nachlaß Rheinberger“

16 Mus.ms. 4745–26, S. [28]; in Bleistift eingefügt ist über Takt 13–15 – die nur wiederholt werden müssten, um die Gestalt von op. 47 zu erreichen – sowohl der Bindebogen als auch ein an die Buchstaben „NB“ erinnerndes Zeichen. Weitere Abweichungen begegnen in der Akkordfolge Takt 29ff.

17 Autograph und Transkription sind als Anhang 5 einsehbar unter <https://www.musik.uni-mainz.de/hochschule/forschung/>.

18 Vgl. Dorothee Göbel, „Kritischer Bericht“ zu Josef Gabriel Rheinberger, *Klavierwerke I zu zwei Händen (Sonaten)*, hrsg. von Dorothee Göbel (= GA 34), Stuttgart 1999, S. 122–133, hier S. 123; die Herausgeberin führt als Quelle nur die Handschrift Mus. ms. 4740–3 [6], datiert auf den „11.3.64“, und die Reinschrift Mus.ms. 4525 vom „9.3.66“ (bzw. „30.3.64“, vgl. ebd.) auf. Zur Sonate op. 47 vgl. Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert*, S. 159–167.

19 Die Seite weist mehrere Handschriften auf; so ergänzt offenbar Rheinberger selbst zu der kindlich-akkuraten Überschrift in lateinischer Ausgangsschrift „Pange lingua“ [...] Donnerstagprocession i. d. Domkirche“ in der ihm eigenen Kurrentschrift sowohl „u. lieben Frau.“ am Ende als auch das Wort „der“ zwischen den Titelteilen, vermutlich auch die Anführungszeichen.

20 Vgl. dazu Mohn, „Schätze in Tinte“, S. 46–47.

Die wenigen Seiten sind vermutlich nur zufällig nicht Bestandteil eines der umfangreichen Skizzenkonvolute unter der Signatur 4739 a; gleiches gilt für das auf 1869 datierte Blatt unter der Signatur Mus.ms. 8272, das aus der Skizze zu einem Vokalwerk (r) und sieben Fugenthemen (v) besteht. Dazu kommt ein Konvolut weiterer Arbeiten, die fraglos aus dem Unterrichtskontext Rheinbergers stammen und entweder eigene kontrapunktische Sätze für den Unterricht und Aufgabenkompilationen oder Arbeiten von Schülern bilden (Mus.ms. 4738–3).²¹

Ein Blick in eines der Skizzenkonvolute mag die Problemlage für die Forschung zusätzlich illustrieren: Das Konvolut Mus.ms. 4739 a–4 besteht aus insgesamt 338 nahezu sämtlich beschriebenen Seiten. Die von der Bayerischen Staatsbibliothek vorgenommene Datierung auf „1853“ beruht auf der Tatsache, dass das älteste, hier überlieferte Werk die Erstniederschrift bzw. Reinschrift des zweiten Satzes der Klaviersonate f-Moll J.W.V. 1 ist, die der erst vierzehnjährige komponierte²² und zu der sich später im Konvolut [S. 161] auch eine Skizze findet. Am Ende – S. [334]–[338] – steht allerdings der Beginn der Erstniederschrift der zweiten, „Fantasie-Sonate“ überschriebenen Orgelsonate As-Dur op. 65, die Rheinberger zwischen dem 7. und 9. Juli 1871 komponierte; das Manuskript bricht gegen Ende des zweiten Satzes ab. Eine Erstniederschrift mit Änderungen findet sich im letzten Drittel des Skizzenbuchs auf S. [291]–[294], allerdings in der Fassung für Klavier zu vier Händen.

Tatsächlich umfasst dieses Konvolut also Werke, deren Entstehungsgeschichte sich über insgesamt 18 Jahre erstreckt. Zwischen diesen Rahmendaten finden sich datierte und undatierte Skizzen und Fragmente unter anderem zu geistlichen und weltlichen Vokalwerken, zu einem nicht weiter verfolgten Klavierquartett, aber auch die Erstniederschrift von „Wallensteins Tod“, dem späteren Finalsatz des *Sinfonischen Tongemäldes „Wallenstein“* op. 10 von 1866, außerdem Gedichte – darunter „Zufriedenheit“ von Ludwig Uhland –, Konzertprogramme (S. [187]), Terminnotizen (so auf S. [206] auf dem Beginn der Erstniederschrift des Requiems b-Moll op. 60, dessen Erstfassung von 1865 stammt),²³ Adressen oder Zeichnungen. Gelegentlich offenbaren sich fremde Schreiber, so seine Frau Franziska bei den *Vier Quartetten* (S. [210] ff.), die mit „Fanny“ gekennzeichnet sind – und die in dieser Fassung in keinem Verzeichnis aufgeführt sind.

Das Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3

Die Bayerische Staatsbibliothek München hat die Skizzenkonvolute und -hefte Rheinbergers nahezu vollständig digitalisiert. Eine Ausnahme bildet das Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3, das in einem sehr schlechten Zustand ist, sich seit dem 3. Juli 2014 im Institut für Restaurierung befindet und noch nicht digitalisiert ist: Das Original darf wegen des fortschreitenden Papierzerfalls seit langem nicht mehr benutzt werden, stattdessen gibt es recht gute Kopien auf Papier.²⁴

Anders als alle anderen Sammlungen der Signaturgruppe Mus.ms. 4739 a ist der chronologische Radius des fraglichen Skizzenkonvoluts sehr eng: Seine Skizzen gehören alle zum Früh- bzw. Jugendwerk Rheinbergers; die ältesten Skizzen stammen vom 8. Mai

21 Zum Inhalt von BSB Mus.ms. 4738–3 vgl. Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert*, Anhang 4.

22 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 511.

23 Vgl. ebd., S. 160.

24 Mitteilung von Uta Schaumberg an den Verfasser vom 20. Juli 2018.

1854,²⁵ sind also dem fünfzehnjährigen Komponisten zuzurechnen, die jüngsten des Konvoluts stammen vom 29. August 1860,²⁶ sind also gerade einmal sechs Jahre älter. Eine Reihe von Seiten fehlen in der 222 Seiten umfassenden Kopie, vermutlich wurden – anders als bei den vorliegenden Digitalisaten²⁷ – leere Seiten nicht berücksichtigt.²⁸ Nicht alle Seiten des Konvoluts entstanden in München: So sind die kurzen Notate für Klavier – darunter eine „Tanzmelodie zum Volkslied Amoll“ – und Skizzen, darunter zu einem „Dixit Dominus“, auf Seite [59] mit „Schloß Hohenliechtenstein / 17.9.58.“ überschrieben.

Die hier vertretenen Gattungen sind – dem Lebensabschnitt und den Interessen des jungen Komponisten gemäß – ausgesprochen divers. Auffällig ist eine Fülle an Skizzen für eine symphonische Komposition, vor allem zu einer Sinfonie in c-Moll oder a-Moll. Die Partitur für ein sinfonisches Scherzo c-Moll verteilt sich über das Konvolut, nämlich über S. [139]–[141], paginiert als S. 37.–40., und S. [17]–[20], paginiert als S. 41.–44. Der Satz in der für Beethoven üblichen Besetzung mit Corni und Clarini in „Eb“ (S. [139]) ist versehen mit der Tempo-Bezeichnung „Vivace“ und entspricht einer Reinschrift. Die Vorzeichen stehen – wie die Schlüsselung mit der für Rheinberger typischen Form des Bass-Schlüssels – nur auf der ersten Partiturseite (S. [139]), einziger Hinweis ist im weiteren Verlauf das Notat „Corni in G“ und „Trombe in C“, S. [19]. Die Folgeseite [21] ist mit „Sinfonie amoll“ betitelt, darunter folgt skurrilerweise der Hinweis „Esdur“ und sieben Akkoladen einer Skizze ohne Vorzeichnung und defizitärer Schlüsselung (nur ein Violinschlüssel im ersten oberen System). Darüber hinaus findet sich auf S. [133]–[134] ein „Finale zur C moll Sinfonie“, über der ersten Akkolade der Seite „Cdur“. Dabei handelt es sich um ein Particell; schon auf S. [133] und vermehrt ab S. [134] finden sich Instrumentenangaben. Gleiches gilt für S. [135]–[136] – einem „Andante“ in Es-Dur –, allerdings wechselt das Querformat des Papiers zum Hochformat. Die Folgeseiten [137]–[138]: beinhalten ein Particell „Zum Scherzo der Amoll-Sinfonie v: Rheinberger.“ Hans-Josef Irmen gibt zu diesem Repertoire nur wenig Hinweise²⁹; von Interesse ist in diesem Kontext das Ergebnis der Skizzen – die im März 1856 abgeschlossene Partitur zur Sinfonie c-Moll, überliefert in Mus.ms. 6400.³⁰

Mehrfach begegnet in dieser Skizzenmappe Musik, die in Zusammenhang mit *Frithjof* steht: Rheinberger setzte sich länger mit der aus dem Schwedischen stammenden Sage in der Übersetzung von Gottlieb Mohnike auseinander. In der Sammelhandschrift Mus.ms. 4696–18 findet sich die Reinschrift der Szene für Sopran und Klavier mit dem Titel *Ingeborgs Klage*, komponiert am 25. Dezember 1858 (JWV 114)³¹; die Skizzen sind hingegen in der Mappe Mus.ms. 4739 a–3 erhalten, so etwa auf S. [38] („zu Frithjof.“) und [53] („Ouverture zu Frithjof. Andante maestoso“ vom 24. Dezember 1859); der „Mäd-

25 BSB Mus.ms. 4739 b–3, S. [96].

26 Ebd., S. [117].

27 So enthält das Skizzenkonvolut BSB Mus.ms. 4739 a–2 eine ungewöhnlich hohe Zahl von leeren Seiten (59 von insgesamt 260 Seiten).

28 Mitteilung von Uta Schaumberg an den Verfasser vom 22. Mai 2018.

29 Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 537 (zu JWV 76).

30 Der Katalogeintrag der Bayerischen Staatsbibliothek lautet: „Mus. Mss. 6400 / Sinfonie No II C moll für grosses Orchester (1. Satz). / Part. (36 S.) Autogr. 1856. 32×25 cm. / Kat. der Jugendwerke (Mus. Mss. 4736), Nr. 76 (der dort angegebene 2. Satz fehlt). / Aus dem Nachlaß von Prof. Ludwig Meier, Schüler von Rheinberger (s. eingekl. Zettel). / Auf d. Titelbl.: München 1.3.56. / Am Schluß: 15.2.56.“ Weitere Skizzen „Zur Sinfonie in C moll“ finden sich im Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–4 (S. [92]).

31 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 548, und Theodor Kroyer, *Joseph Rheinberger*, Regensburg 1916, S. 62f.

chenchor“ auf S. [113] findet sich in einer Reinschrift in Mus.ms. 4744–6 unter dem Titel „Mädchenchor aus ‚Frithjof.‘ (Chor der Jungfrauen Ingeborgs) / Dichtung v. G. H. Weber.“³² für zwei Sopranstimmen und Klavier mit dem Text „Die Freundin zu schmücken zum Brautaltar“, datiert auf den 21. Oktober 1860. Auch die Seiten [35] und [36] gehören zu diesem Komplex.

Darüber hinaus ist das Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 eine wichtige Quelle für Rheinbergers Auseinandersetzung mit der Figur der Tochter Jephthas. Die Seiten [159] bis [160] sind eindeutig der Komposition JWV 61 zuzuordnen, und das Datum der Niederschrift auf S. [160] unterstreicht, dass Rheinberger sich mindestens ein Dreivierteljahr mit diesem Sujet beschäftigte: „Vaduz den 1.8.56.“ In diesen Kontext gehört auch die Seite [22], überschrieben mit „zum Recitativ“. Unter der Signatur Mus.ms. 4711 verwahrt die Bayerische Staatsbibliothek München eine Sammelmappe zur Kantate *Jephtas Opfer* und ihrer erweiterten Fassung mit dem Titel *Jephtas Tochter*; der Katalogeintrag der Bayerischen Staatsbibliothek bemerkt: „Von Irmen im Werkeverzeichnis Rheinbergers unter dem Titel ‚Jephtas Opfer‘ zusammengefaßt.“³³ Am Ende der Mappe mit Bleistift notiert ist ein Datum: „Finis 6.5. [18]57 München.“³⁴

Der von Hans-Josef Irmen im Werkverzeichnis für die Komposition verwendete Titel ist demnach der jüngere, nur bedingt aber der letztgültige – die Uraufführung fand am 29. Dezember 1857 unter dem Titel „Jephtas Tochter“ statt.³⁵ Irmens Angabe für die Kompositionsphase („komponiert 16.6.–29.11.1857, München.“)³⁶ ist somit in zweierlei Hinsicht widerlegt: Rheinberger arbeitete bereits im Sommer 1856 an der Jephtha-Musik, und die in Mus.ms. 4711 nachweisbare Fassung – auf die sich Irmen bezieht³⁷ – wurde am 6. Mai 1857 abgeschlossen. Die frühere Datierung wird auch durch einen Brief Rheinbergers an seine Eltern vom 2. Dezember 1856 unterstrichen: „Mein Oratorium ‚Jephtas Opfer‘ habe ich im Clavierauszug fertig.“³⁸

Besonders großen Raum nimmt das Material – darunter eine komplette Erstniederschrift – der Sonate A-Dur für Violoncello und Klavier JWV 111 ein, deren Sätze allesamt skizziert vorliegen, außerdem in einer Reinschrift, auch der Solostimme. Dabei trägt die Seite [12] zwar den Titel „Adur Sonate“, gibt aber bis Seite [13] ein a-Moll-Thema und seine Verarbeitung wieder, das in der Sonate keinen Ort hat. Es handelt sich dabei ganz offensichtlich um Skizzen, die als Vorstudien zum Finalsatz der ersten Sonate für Orgel c-Moll op. 27 zu verstehen sind, mit der sich diese Seite das Fugenthema teilt:

32 Mus.ms. 4744–6, Seite [1r].

33 Blatt 1; „Beilagen: a) [Jephtas Opfer / Lobet den Herrn] Chor Nr. II [Kopftitel] Klav.Ausz., 20 S., Autograph 1857. 34, 5 x 27 cm. / b) Chor (zu Jephtas Opfer) [von Josef] Rheinberger [Kopftitel]. Text: Lobsinget Gott. / Klav.Ausz., 6 S., Autograph 1857. 33,5 x 26 cm.“

34 Ebd., vgl. Mus.ms. 4711.

35 Vgl. die Rezension in der *Neuen Münchener Zeitung*, in: *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, 9 Bände, hrsg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz 1982–1988; hier Bd 1, S. 286–289.

36 Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 532. Der Irrtum wiederholt sich im Anmerkungsapparat von *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente*, Bd. 2, S. 224.

37 Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 533.

38 *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente*, Bd. 1, S. 246. Weitere Skizzen zu *Jephtas Tochter* finden sich im Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–2 (S. [74]).

Notenbeispiel 1: Vergleich Mus.ms. 4739 a–3, S. [12] – op. 27, 3, Thema

Laut Martin Weyer, der als Herausgeber die beiden Bände der Gesamtausgabe mit Rheinbergers Orgelsonaten verantwortet hat, ist die „Konzept- und Reinschrift“ der Fuge „zugleich einzige autographe Quelle zu op. 27“. ³⁹ Er bestätigt diesen Befund im Kritischen Bericht unter Verweis auf eine „Konzeptschrift in den Skizzen“ ⁴⁰ ohne Verweis auf deren Provenienz und meint damit vermutlich die Erstniederschrift in Mus.ms. 4739 a–4. ⁴¹ Von einer „Konzeptschrift“ kann in beiden Fällen nicht die Rede sein.

Phasen der Liedkompositionen Rheinbergers und das Konvolut Mus.ms. 4739 a–3

Im Zentrum von Rheinbergers Liedschaffen steht das Chorlied bzw. die weltliche Chormusik, weniger das Sololied zwischen Kunstlied und Gelegenheitslied; mit zwei Vertonungen von Gedichten Tiecks und Eichendorffs finden sich am Ende des in Rede stehenden Konvoluts auch zwei vierstimmige weltliche Chöre. ⁴² Seine Liedkompositionen mit Opuszahlen erstrecken sich dennoch vom Frühwerk (die Lieder op. 3 und 4 entstanden zwischen 1857 und 1862) bis hin zum Spätwerk mit dem letzten im Druck erschienenen Liedopus 158. Rheinberger stellte seine Lieder zwar jeweils zu einem Heft zusammen, die Opera bilden aber im seltensten Fall Zyklen – ablesbar am Fehlen einheitsstiftender Motive (musikalisch oder textlich) oder sinnstiftender Tonartkonstellationen. ⁴³ So sind auch die Sololieder Rheinbergers in der kompositorischen Ausgestaltung der Gesangsstimme schlicht und

³⁹ Martin Weyer, „Vorwort“, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Orgelsonaten I*, hrsg. von Martin Weyer (= GA 38), Stuttgart 1990, S. IX–XIV, hier S. IX.

⁴⁰ Martin Weyer, „Kritischer Bericht“, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Orgelsonaten I*, hrsg. von Martin Weyer (= GA 38), Stuttgart 1990, S. 202–268, hier S. 202: „Vom A ist lediglich die Reinschrift der Fuge (Mbs Mus. ms. 4742) vorhanden. Eine Konzeptschrift in den Skizzen zeigt (bis auf generalbaßartige Reduktion der Takte 169ff.) bereits völlige Übereinstimmung mit A und E.“

⁴¹ BSB Mus.ms. 4739 a–4, S. [295]–[298], hier S. [295]. Die Reihenfolge in der Paginierung ist irreführend; vgl. Birger Petersen, „Rheinbergers Skizzen. Neue (Be-) Funde zur Orgelmusik“, in: *Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefanie Acquavella-Rauch und Birger Petersen (= Methodology of Music Research 10), Frankfurt am Main [2019, im Druck].

⁴² Mus.ms. 4739 a–3, S. [215]–[222]: „Vesper“ auf einen Text von Joseph von Eichendorff und „Zuversicht“ auf einen Text von Ludwig Tieck. Die undatierten Chorsätze finden sich in den Verzeichnissen der Kompositionen nicht berücksichtigt, obwohl es sich augenscheinlich um Reinschriften handelt.

⁴³ Selbst die Folge D-Dur – Fis-Dur – es-Moll – Es-Dur – G-Dur in op. 4 spricht entgegen den Vermutungen der Herausgeberin nur sehr bedingt für einen zyklischen Charakter des Opus aufgrund der elementaren Kürze; vgl. Manuela Jahrmärker, „Vorwort“, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Lieder für Singstimme und Klavier*, hrsg. von Manuela Jahrmärker (= GA 15), Stuttgart 2004, S. XII–XX, hier S. XV.

mit einem sich meist deutlich unterordnenden Klaviersatz versehen; der Komponist knüpft an Schubert oder Mendelssohn an, weniger an Schumann.

Im Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 steht ein Lied aus der Feder Franziska Rheinbergers in einer Erstniederschrift – „Sterbeglocken“ (hier unter dem Namen „Fanny Hoffnaaß“)⁴⁴ – nur wenigen Vertretern der Gattung bei Rheinberger gegenüber, obwohl weite Teile seines Liedschaffens ja bereits aus den 1850er und 1860er Jahren stammen:⁴⁵ Neben „Vorüber!“ op. 3 Nr. 6 befindet sich auch eine Skizze zum „Schilflied“ auf einen Text Nikolaus Lenaus op. 26 Nr. 5 in diesem Skizzenkonvolut⁴⁶ sowie eine Skizze zu einem Mörrike-Lied – mit der sehr detaillierten Datierung „den 6^{ten} Juli 1859 Abend 6 Uhr 21 Minuten“.⁴⁷

Die *Sieben Lieder* op. 3 entstanden im für das Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 relevanten Zeitraum zwischen 1857 und 1861 und wurden 1862 mit einer Widmung an Franziska von Hoffnaaß – Rheinbergers späterer Ehefrau – publiziert. Rheinberger schien durch Franziska zur Publikation angeregt worden zu sein – was die exquisite Auswahl der vertonten Gedichte erklären könnte: Sie interessierte sich zeitlebens für Literatur und dichtete selbst. Rheinberger vertonte später, ab op. 55, fast ausschließlich Texte von Franziska oder solche, die von ihr übersetzt wurden. Weiterhin ist auffällig, dass somit bereits das erste veröffentlichte Liedopus mit Rheinbergers Frau in Verbindung steht – und er nach ihrem Tod kein einziges Lied mehr veröffentlichte.⁴⁸

Mit diesem ersten Zyklus streift Rheinberger den Kerntopos des Liedschaffens im 19. Jahrhundert: den Verlust der Liebe. In der ersten Zeile „Ach! Wandern, du machst mir großes Leid“ wird das große Thema des frühen 19. Jahrhunderts ganz in der Tradition Schuberts mit Leid und Trauer konnotiert – und Rheinberger verzichtet (anders als sein großes Vorbild in dieser Gattung) auf mögliche Gegensätze. Die Melancholie erscheint gewissermaßen in Schönheit geglättet und eingebettet. „Hanni (Schwester Maxentia) hat mir vor 5 Wochen geschrieben, und mir Liedertexte zum Componiren geschickt, welche ich im landwirtschaftlichen Style geschrieben und ihr zugesandt habe“⁴⁹, schreibt Rheinberger 1860 entsprechend an seine Eltern. „Als ich diese Lieder von Dir hörte, war mir als wie etwas längstvergessenes und gestorbenes erwachte – ich bekam Muth auszuharren.“⁵⁰, schreibt Franziska über diesen Zyklus; unter dem 19. Oktober 1862 heißt es:

44 Mus.ms. 4739 a–3, S. [77]: „Sterbeglocken. / Gedicht v. Eichendorff. / für eine Singstimme in / Musik gesetzt und ihrem Lehrer / Jos. Rheinberger / in freundschaftlicher Dankbarkeit / gewidmet / von / Fanny Hoffnaaß.“ Näheres zur Provenienz des Liedes bei Birger Petersen, „Franziska Rheinberger ist mutmaßliche Komponistin“. Zum Umgang mit einer bekannten Unbekannten“, in: *Interprètes et compositrices en France et en Allemagne: approches analytiques, sociologiques et historiques*, hrsg. von Catherine Deutsch, Imyra Santana, Gesine Schröder und Viviane Waschbüsch, Paris [2019, im Druck].

45 Vgl. Jahrmärker, „Vorwort“, S. XIV.

46 Mus.ms. 4739 a–3, S. [75]: Die zehn mit Bleistift notierten Takte sind überschrieben mit „Schilflied v. Lenau“ und datiert mit „Vaduz / 17.7.58“; vgl. Manuela Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Lieder für Singstimme und Klavier*, hrsg. von Manuela Jahrmärker (= GA 15), Stuttgart 2004, S. 288–322, hier S. 298. Die Skizze beginnt mit dem Einsatz der Singstimme, hier noch identisch mit den weiteren autographen Quellen, und lässt dann zwei weitere Takte mit einem Zwischenspiel folgen (vgl. ebd.).

47 Mus.ms. 4739 a–3, S. [50].

48 Vgl. Jahrmärker, „Vorwort“, S. XIXf.

49 *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente* Bd. 2, S. 10.

50 Ebd., S. 142.

„Glückliche, glückliche Stunden sind es wenn ich mit Deiner Begleitung Deine Lieder singe. Es ist ein Flug über das Alltagsleben weg – gegen eine geistige Welt empor. Du hast viel nüchterne, schwere Stunden in Deinem Berufe – Du sagst es selbst – es thut mir weh wie Du neulich sagtest ausnahmsweise gäbe es Momente in denen Du nichts Anderes sein möchtest als ein Künstler. Ich schäme mich, daß ich so leichten Kaufes die Blüten Deiner Kunst, aber auch Deiner Mühlen wegnehme und doch bin ich so egoistisch, froh zu sein, daß Du bist, was Du bist.“⁵¹

Das fragliche Lied „Vorüber!“ entstand auf einen Text des Lübecker Dichters Emanuel Geibel; von der fraglichen Vorlage ist in Rheinbergers Bibliothek kein Exemplar erhalten.⁵² Die Phasen der Komposition lassen sich gut über die beiden das Lied wiedergebenden Quellen nachvollziehen:⁵³

BSB Mus.ms. 4739 a–3	S. [117] Entwurfsskizze	29. August 1860
BSB Mus.ms. 4741–22	S. [2]–[4] Erstniederschrift	3. Februar 1861

In der Erstniederschrift, der Quelle Mus.ms. 4741–22, finden sich zwei Lieder auf Texte von Emanuel Geibel, nämlich neben „Vorüber!“ auch das Lied „Die Wasserrose“ JWV 131 Nr. 1.⁵⁴ Die Erstniederschrift ist versehen mit dem Hinweis „München 3./2 61.“. Das Lied erscheint hier noch in D-Dur, während der Erstdruck (Mainz: B. Schott's Söhne Ende 1862, Platten-Nr. 17192)⁵⁵ das Lied in C-Dur wiedergibt.

Die Skizze im Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 weist einen Entwurf des Lieds auf zwei Systemen auf: Die betreffende Seite [117] – genauer die untere Seitenhälfte der Seite – trägt keinen Titel, aber die Zahl „101“; über der 1. Akkolade steht der Hinweis „Edur“, außerdem „für Tenor v: Geibel“. Am Fuß der Seite findet sich die Datierung „29./8 60 Vaduz.“ Der Hinweis „Edur“ ist nicht ausgeführt, die Seitenhälfte trägt keine Vorzeichnung. Das erste System enthält (untextiert) die Vokalstimme, und zwar in den Strophen eins und zwei nah verwandt mit der endgültigen Fassung; Rheinberger weicht in diesem Fall von seiner Gewohnheit ab, auch sich wiederholende Strophen auszuschreiben – der Skizzensituation geschuldet.⁵⁶ Das zweite System enthält Hinweise auf die Harmonik.⁵⁷

Gegen Ende des Skizzenkonvoluts finden sich weitere Gattungsvertreter, allerdings in vollkommen anderem, auch stilistisch stark ausdifferenziertem Kontext: Die Seiten [165]–[167] enthalten „Zwei schottische Volkslieder aus einer Sammlung von William Mitchison“, auf der Titelseite irrtümlicherweise datiert mit „München 15 Oct. 1858“. Diese Titelseite

51 Ebd., S. 152.

52 Emanuel Geibel, *Gedichte*, Berlin 1855, S. 14, vgl. Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, S. 318. Nach Rheinbergers eigenhändigem Katalog seiner Bibliothek (im Inspektionsbuch der Königlichen Musikschule München 1890–1891, Abdruck in *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente* Bd. 6, S. 198–207, hier: S. 200; vgl. Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, S. 318) besaß er allerdings einen Band „Geibel, Gedichte“.

53 Vgl. Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, S. 291 bzw. 293.

54 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 554–555. Die Manuskriptangabe (ebd., S. 555) ist in Bezug auf das fragliche Lied ungenau („Autographe: Mbs 4741 u. 4695/3 u. /4“).

55 Das für die Gesamtausgabe verwendete Exemplar des Erstdrucks (RhAV A 003/1, A im Liechtensteinischen Landesarchiv) weist auf der Titelseite handschriftlich vermerkt „Erschienen 1863“ auf; vgl. Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, S. 291.

56 Vgl. Jahrmärker, „Vorwort“, S. XIII.

57 Vgl. die Transkription, als Anhang 6 einsehbar unter <https://www.musik.uni-mainz.de/hochschule/forschung/>, bzw. Jahrmärker, „Kritischer Bericht“, S. 293.

scheint erst nachträglich in den Kontext der beiden Volksliedsätze gelangt zu sein: Der Seitenfuß weist noch Entwurfsskizzen zu einer anderen, bislang unidentifizierten Komposition auf. Bei den beiden Volksliedern handelt sich um „Charlie is my darling“, datiert „München 14.10.58“⁵⁸, und „She’s fair and fause“, datiert „München 16.10.58“.⁵⁹

Rheinberger hat sich offensichtlich an einer Sammlung schottischer Volkslieder orientiert, die William Mitchison um 1840 herausgegeben hatte: Mitchison, um 1800 geborener Musikverleger aus Glasgow, der Mitte des 19. Jahrhunderts in die USA ausgewanderte, wo er 1867 in Brooklyn starb, kompilierte in seinem *Hand-Book of the Songs of Scotland* die bekanntesten Volkslieder sowohl anonymen als auch bekannter Dichter vor allem des 18. Jahrhunderts, darunter solche von John Wilson (zu dem Mitchison an den Beginn seines Handbuchs eine biographische Skizze stellt) und Robert Burns.⁶⁰ Dessen Feder entstammt sowohl „She’s fair and fause“, dessen 1789 entstandene Version bereits Joseph Haydn vertont hatte,⁶¹ als auch „Charlie is my Darling“ von 1794; dieses Lied geht eventuell zurück auf James Hogg (1770–1835) oder Carolina Oliphant, der Lady Nairne (1766–1845); eine verwandte Version ist Charles Gray (1782–1851) zuzuschreiben. Dass Rheinberger die Publikation Mitchisons vorgelegen hat, ist nicht nur wegen des unklar datierten Titelblatts offensichtlich: Rheinberger übernimmt auch die Tempobezeichnungen („Rather slow“ bzw. „With energy.“) und die Tonarten der Darstellung Mitchisons. Es gibt (bis auf wenige, fehlende oder zusätzliche Kommata) keinerlei Abweichungen von den bei Mitchison überlieferten Melodien, auch nicht hinsichtlich der Textaufteilung.⁶² Geringe Abweichungen im Text bestehen in „She’s fair and fause“ in der ersten Hälfte der zweiten Strophe:

Mitchison
Whae’er ye be that woman love,
To this be never blind,
Nae ferlie ’tis though fickle she prove,
A woman has’t by kind.

Rheinberger
Whatever you be that woman love,
to that be never blind,
Nae ferlie ’tis though fickle she prove,
a woman has’t by kind.

Beide Sätze sind in einer Reinschrift verfasst; ihre Klavierbegleitung ist ausgesprochen schlicht gehalten, wobei sowohl Artikulations- als auch dynamische Bezeichnungen vollständig fehlen. Notiert ist von „Charlie is my darling“, einem mehrstrophigen Lied, nur die erste Strophe; im Fall von „She’s fair and fause“ notiert Rheinberger die zweite Strophe in die Partitur (vgl. Anhang 7.a und 7.b).

So repräsentiert das Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 auf gedrängtem Raum sehr unterschiedliche Facetten eines Ausschnitts aus dem Œuvre Rheinbergers, das noch immer

58 Mus.ms. 4739 a–3, S. [166]. Ein Mikrofilm im Rheinberger-Archiv des Liechtensteinischen Landesarchivs Vaduz (RhAV 03/04) weist ein Autograph des Lieds „geschrieben am Montag den 11.10.58.“ mit der Bayerischen Staatsbibliothek München als Provenienz aus.

59 Mus.ms. 4739 a–3, S. [167].

60 Vgl. die Angaben in James D. Brown und Stephen S. Stratton, *British Musical Biography: A Dictionary of Musical Artists, Authors and Composers, born in Britain and its Colonies*, Birmingham 1897, S. 283–284.

61 Es handelt sich um Hob.XXXIa:121, erstveröffentlicht 1795 in *A Selection of Original Scots Songs*, Vol. III (No. 22); berühmt geworden sind jüngere Arrangements, darunter von den Rolling Stones (1966).

62 Vgl. *Hand-Book of the Songs of Scotland, with Music, and descriptive and historical notes*, hrsg. von William Mitchison, London und Glasgow o.J., S. 112 bzw. S. 150; ein Exemplar des *Hand-Book* ist in der Familienbibliothek Rheinbergers nicht mehr erhalten. Vgl. Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert*, S. 441–442.

seiner Wiederentdeckung harrt: Neben den volkstümlicheren „schottischen Volksliedern“ in Reinschrift und der ihnen innewohnenden Schlichtheit bis hinein in die fehlenden Details der Bezeichnungen vermag die Skizze zu „Vorüber!“ op. 3 Nr. 6 die Phasen der Komposition in feinen Verästelungen zu vermitteln, die ohne das Skizzenmaterial im Verborgenen blieben.

Vierhändiges. Zwei Fragmente aus dem Skizzenkonvolut

Das vierhändige Klavierschaffen Rheinbergers wurde bislang eher stiefmütterlich behandelt – trotz der großen Fülle an Material. Tatsächlich gehören Rheinbergers Kompositionen für Klavier zu vier Händen zu seinen populärsten Werken zu Lebzeiten; sein Werkverzeichnis weist die frühe Tarantella op. 13 (1867) und das Duo a-Moll op. 15 (1868), den Zyklus *Aus den Ferientagen* op. 72 (1868) und die Fantasie es-Moll op. 79 (1874) auf, außerdem die späte Sonate c-Moll op. 122 (1881)⁶³ – wobei es sich bei der Fantasie es-Moll nicht um eine Bearbeitung des gleichnamigen dreisätzigen Werks für Orchester handelt, sondern umgekehrt dieses erst 1876 als Instrumentation der Fantasie für Klavier zu vier Händen entstand.⁶⁴ Rheinbergers Neigung zur Bearbeitung für Klavier zu vier Händen ist auffällig und geht insgesamt deutlich über die Gepflogenheiten seiner Zeit hinaus, in der ja ohnehin das vierhändige Klavierspiel als naheliegende Vermittlungsmöglichkeit groß besetzter Orchestermusik galt: So hat Rheinberger nicht nur seine Orchesterwerke, sondern fast alle Orgelsonaten für Klavier zu vier Händen bearbeitet oder bearbeiten lassen;⁶⁵ zwei seiner vierhändigen Kompositionen – die Tarantella op. 13 und das Finale der Sonate op. 122, ebenfalls eine Tarantella – erschienen auch eingerichtet für zwei Klaviere zu acht Händen.⁶⁶

Im Skizzenkonvolut Mus.ms. 4739 a–3 finden sich gleich zwei Skizzen zu Kompositionen für Klavier zu vier Händen. In beiden Fällen handelt es sich augenscheinlich um abgebrochene Erstniederschriften zu Sonatensätzen; dieser Befund ist umso erstaunlicher angesichts des Umstands, dass Rheinberger mit der späten Sonate c-Moll nur eine einzige vollständige Sonate für Klavier zu vier Händen komponierte. Mit dem Duo a-Moll op. 15 und der Fantasie es-Moll op. 79 liegen allerdings ebenfalls Sonatensatzkonzeptionen vor.

Die Skizze zu einem Sonatensatz für Klavier zu vier Händen Des-Dur (JWV deest), die sich im fraglichen Konvolut auf S. [29] findet, bricht unmittelbar nach dem Einsatz einer zweiten Themengestalt ab Takt 25 ab.⁶⁷ Erkennbar ist ein erster thematischer Komplex in Des-Dur mit einer klar abgesetzten ersten, in sich geschlossenen sechzehntaktigen Periode (4 + 4 + 4 + 4 Takte), deren Kopf unmittelbar im Anschluss (T. 17–20) variiert aufgenommen wird. Ob die Wiederaufnahme das Material zu einer Überleitung bilden sollte, bleibt unklar: Von der Wiederaufnahme des Periodenkopfs an verliert sich der Charakter einer Reinschrift, den diese Erstniederschrift über einen längeren Zeitraum hatte; von Takt 20 an notiert Rheinberger im Secundo-Part Faulenzer, und in Takt 26 fehlt ein ganzes Viertel.

63 Vgl. ebd., S. 219.

64 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 212–213. Die Darstellung bei Han Theill (*Die Klavierwerke Josef Rheinbergers*, Wilhelmshaven 2001, S. 202) verdreht die Kausalitäten: Die Orchesterfassung von op. 79 ist die ältere.

65 Vgl. Petersen, „Rheinbergers Skizzen“ sowie „Franziska Rheinberger ist mutmaßliche Komponistin“.

66 Vgl. Theill, *Die Klavierwerke Josef Rheinbergers*, S. 201.

67 Vgl. die Transkription, als Anhang 8 einsehbar unter <https://www.musik.uni-mainz.de/hochschule/forschung/>.

Die zweite Themengestalt fügt sich relativ unvermittelt – bzw. nur vermittelt durch die Doppelrolle, die der Ton *f* als Terz des tonikalen Des-Dur einnehmen kann – an die Des-Dur-Periode. Der Abbruch des Notats kann mit dem Problem einer mangelnden Überleitung zusammenhängen, aber auch mit dem Umstand, dass die tonale Orientierung des zweiten Themenkomplexes (pendelnd zwischen b-Moll und dem ursprünglichen Des-Dur) dazu geführt hat, dass der Komponist den Satzanfang verworfen hat. Dabei ist die kurze Distanz vom ersten zum zweiten Themenkomplex, wie sie hier angelegt ist, gerade für Rondo-Kompositionen des jungen Rheinberger – etwa im in diesem Skizzenkonvolut unmittelbar benachbarten Rondo der Sonate A-Dur JWV 111 oder in Adagio und Rondo H-Dur für Violine und Klavier JWV 117 – durchaus üblich.

Die Situation im Fall des „Allegro molto“ Es-Dur (S. [99]–[101]) ist vergleichbar;⁶⁸ charakteristisch ist für beide Partituren der Punkt hinter der dynamischen Bezeichnung „piano“. Die Notation des „Allegro molto“ ist noch sorgfältiger erfolgt als die der Vergleichskomposition in Des-Dur; die Niederschrift der Skizze ist – abgesehen von Unregelmäßigkeiten in der Phrasierung und Artikulation – fehlerfrei und zweifellos.

Die Skizze reicht in diesem Fall bis hinter die Niederschrift des zweiten Themenkomplexes, der mit dem Einsatz von B-Dur Takt 63 beginnt. Beide Themengestalten sind sehr ausgewogen disponiert; ihre Vermittlung organisiert Rheinberger über die Betonung der beiderseitigen Medianten g-Moll, erreicht zunächst innerhalb einer „Fonte“-Bewegung (T. 44–47)⁶⁹ und dann in deren Verlängerung halbschlüssig (T. 51ff.). Die eigentliche Überleitung (T. 57–63) führt dann unmittelbar zum zweiten Thema B-Dur. Der Abbruch der Skizze, die bis zum letzten Takt wie eine Erstniederschrift wirkt, ist verknüpft mit einer erneut modellorientierten Wendung: Nachdem sich der Nachsatz des zweiten Themas in Richtung einer „Fonte“-Bewegung (T. 73ff.) und einem erneuten Trugschluss Richtung g-Moll geöffnet hat, folgt ab Takt 91 eine augenscheinlich als Überleitung angelegte Passage vagierender Harmonik:



Notenbeispiel 2: Allegro molto JWV deest Es-Dur – T. 91–98 (Generalbass-Reduktion)

Die Generalbassreduktion macht das sequenzierende Verhalten der ersten Takte (auf *e* – *fis* – *gis*), aber auch die etwas ungelenke Enharmonik deutlich: Die Passage beginnt und endet auf F-Dur, der Dominanttonart des zweiten Themas; ob es die Kreisbewegung ist, die die Harmonik des Abschnitts trotz der augenscheinlichen Ambitioniertheit beschreibt, die Rheinberger zum Abbruch der Skizze führte, muss im Bereich der Spekulation bleiben.

Mutmaßungen über die Genese dieses „Allegro molto“ überschriebenen Satzteils – gerade in Hinsicht auf die Frage, ob es sich um ein Originalwerk für Klavier zu vier Händen handelt – sind angesichts von Details der Notation Rheinbergers angebracht: Schon in den ersten Takten des Secundo-Parts notiert Rheinberger sehr sorgfältig in mehreren Stimmen und füllt auch Leertakte mit Pausenzeichen; auffällig ist für eine Komposition für Klavier darüber hinaus die meist eher geringe Stimmzahl. Tatsächlich handelt es sich bei diesem

68 Vgl. die Transkription, als Anhang 9 einsehbar unter <https://www.musik.uni-mainz.de/hochschule/forschung/>.

69 Zum Begriff vgl. Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert*, S. 33.

Fragment um eine Transkription des Streichquartetts Es-Dur JWV 100, dessen Reinschrift Rheinberger am 22. Juni 1858 beendet hatte.⁷⁰

Die hohen Oktaven in Takt 41/42 – die im Quartett fehlen – machen deutlich, dass die Eingriffe in die Partitur instrumentenorientiert sind: Die Annahme, dass es sich bei dem Fragment in Mus.ms. 4739 a–3 um ein Arrangement des Quartettsatzes handelt, ist naheliegend. Die Fassung für Klavier zu vier Händen orientiert sich selbst im Detail der Artikulation und Dynamik am Quartett JWV 100; Abweichungen sind selten – so fehlen etwa in Takt 30 die Staccato-Punkte im Primo-Part (wie auch in Takt 45). Die einzige deutliche Abweichung ist die auffällige Überleitungsphrase Takt 59–63. Verglichen mit dem Kopfsatz von JWV 100 bricht die Fassung für Klavier zu vier Händen somit mitten in der Schlussgruppe ab; der Abbruch des Notats geht mit einer weiteren Abweichung im Detail einher – in der zweiten Takthälfte von Takt 98 steht in der Violoncello-Stimme von JWV 100 die Repetition des Tons *F*, während im Skizzenkonvolut im Bass eine Drehnote (*f*–*e*–*f*) eingefügt ist. Das Quartett JWV 100 fand in der Edition der Gesamtausgabe keine Berücksichtigung⁷¹ und wurde erst 2017 erstmalig von Christian Starke herausgegeben;⁷² das Thema des frühen Quartetts hat Rheinberger übrigens im Kopfsatz der ersten Violinsonate Es-Dur op. 77 wieder aufgegriffen.

In beiden Fällen der Sätze für Klavier zu vier Händen im Skizzenkonvolut handelt es sich um Skizzen bzw. Fragmente von Erstniederschriften, daher muss die Provenienz der Kompositionen letztlich offen bleiben; sicher ist nur, dass der Festmarsch Des-Dur JWV 138 – komponiert am 27. September 1862 –⁷³ eher nicht die früheste nachweisbare Komposition für Klavier zu vier Händen ist:⁷⁴ Das Material aus dem Konvolut Mus.ms. 4739 a–3 ist älter.

Die Auseinandersetzung mit dem Konvolut Mus.ms. 4739 a–3 fördert mehr als nur philologisch interessantes Skizzenmaterial zutage: Jenseits der verschiedenen Fassungen bereits bekannter Kompositionen und der Fragmente – wie jener für Klavier zu vier Händen – stellen vor allem die „schottischen Lieder“ eine signifikante Bereicherung des Repertoires dar. Sein Aufwuchs, den bereits eine oberflächliche Taxonomie des Konvoluts ermöglicht, macht deutlich, dass die bestehenden Verzeichnisse des Schaffens von Rheinberger (die in der Regel auf die von Franziska Rheinberger erstellten Listen zurückgehen) insbesondere in Hinsicht auf das Jugendwerk einer eingehenden Revision unterzogen werden müssen. Die Restitution von weiten Teilen des frühen Schaffens – des Jugendwerks wie auch vieler Kompositionen ohne Opuszahl – steht noch aus. Dazu gehört auch ihre Nutzbarmachung für die Praxis.

70 Vgl. Mus.ms. 4722, S. 38 (Seitenfuß).

71 Vgl. Josef Gabriel Rheinberger, *Kammermusik I: Kammermusik ohne Klavier*, hrsg. von Werner Aderhold (= GA 29), Stuttgart 2005.

72 Josef Rheinberger, *Streichquartett in Es-Dur JWV 100*, hrsg. von Christian Starke (= CS 4100), Wegscheid 2017.

73 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis*, S. 560.

74 Vgl. Theill, *Die Klavierwerke Josef Rheinbergers*, S. 202: „Rheinbergers früheste nachweisbare Komposition für Klavier zu vier Händen ist ein ungedrucktes Gelegenheitswerk, der *Festmarsch in Des-Dur* JWV 138 vom 27. September 1862.“

Zusatzmaterial, einsehbar unter <https://www.musik.uni-mainz.de/hochschule/forschung>:

Anhang 1. Der Inhalt von Mus. ms. 4739 a–3

Anhang 2. Kritischer Bericht zur Skizze zu op. 3 Nr. 6 (vgl. Anhang 6.)

Anhang 3. Kritischer Bericht zu den *Zwei schottischen Volksliedern* JWV deest

Anhang 4. Kritischer Bericht zur Skizze des Fragments Des-Dur JWV deest

Anhang 5. Autograph und Transkription des Fragments zur vierhändigen Fassung von op. 47, 1

Anhang 6. Transkription der Skizze zu op. 3 Nr. 6

Anhang 7. Transkription der *Zwei schottischen Volkslieder* JWV deest

Anhang 8. Transkription des Fragments Des-Dur JWV deest

Anhang 9. Transkription des Fragments zur vierhändigen Fassung von JWV 100, 1

Abstract

Josef Gabriel Rheinberger's extensive sketch material is only partly explained by his intensive teaching activities. An examination of the sketch collection Mus.ms. 4739 a-3 (1854–1860) of the Bayerische Staatsbibliothek Munich offers remarkable insights into the creation of the early works of Josef Gabriel Rheinberger. It contains numerous sketches for symphonic projects, materials for *Frithjof* and *Jephthas Tochter* and fragments of sonata-form movements for piano four-hands. Of particular interest are the sketches for lieder: a song by Rheinberger's future wife Fanny Hoffnaaß, an early version of „Vorüber“ op. 3 no. 6, as well as two hitherto unknown Scottish folk songs which are neither represented in the catalogue of works nor taken into account in the complete edition.

Kleiner Beitrag

Mikhail Kuchersky (Essen)

„[...] *ohne noch in der Musikalischen Welt besonders bekannt zu seyn* [...]“.

Ein wiederentdeckter Brief E. T. A. Hoffmanns an den Fürsten Nikolaus II. Esterházy

Zum musikalischen Schaffen E. T. A. Hoffmanns gehört ein *Miserere*. Friedrich Rochlitz, einflussreicher Musikschriftsteller und Herausgeber der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, und viele andere Persönlichkeiten, die sich mit der Musik Hoffmanns beschäftigt haben, bewerteten es als „herausragendes Werk innerhalb seines kompositorischen Oeuvres [...], dem an Bedeutung wohl nur noch die Oper *Undine* gleichkommt [...]“.¹ Diese Komposition – ein „[...] Zentralwerk Hoffmanns [...]“² – entstand im Jahre 1809 in Bamberg. Ursprünglich war das *Miserere*, Hoffmanns wohl bedeutendstes³ kirchenmusikalisches Werk, für den Großherzog Ferdinand von Würzburg bestimmt.⁴ Da es nicht zu einer Aufführung dieser „[...] aufwendige[n], Miserere‘-Vertonung [...]“⁵ in Würzburg kam, bemühte sich Hoffmann wiederholt um andere Aufführungsmöglichkeiten.⁶ So fertigte er „gegen Ende des Jahres 1809 [...] eine zweite, kalligraphisch ausgeführte Abschrift an, die er am 16. Januar 1812 nach Wien an den Fürsten Esterházy [...] schickte“.⁷ E. T. A. Hoffmann bot sein *Miserere* Fürst Nikolaus II. Esterházy an. Friedrich Schnapp zufolge ist der Begleitbrief Hoffmanns unauffindbar:

„Im Tagebuch notiert Hoffmann am 16. Januar 1812: ‚... das Miserere an den Fürsten Exterhazy [sic] abgesendet –‘ und vermerkt auf dem Durchschußblatt noch: ‚Absendung des Mis[erere] nach W[ien].‘“

1 Thomas Seedorf, „Nähe durch Distanz. Mozart, Hoffmann und das Miserere in b-Moll“, in: *Mozart. Aspekte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Jung, Mannheim 1995, S. 83–99, hier S. 86. Thomas Seedorf verweist dabei auf die folgenden Publikationen: Vgl. Erwin Kroll, „Über den Musiker E. T. A. Hoffmann. Zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages (25. Juni 1822)“, in: *ZfMw* 4 (1922), S. 530–552, hier S. 644 (zum *Miserere* s. S. 541); Paul Greeff, *E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller*, Köln / Krefeld 1948 (zum *Miserere* s. S. 141–147); Werner Keil, *E. T. A. Hoffmann als Komponist. Studien zur Kompositionstechnik an ausgewählten Werken* (= *Neue musikgeschichtliche Forschung* 14), Wiesbaden 1986 (zum *Miserere* s. Kapitel 4).

2 Seedorf, „Nähe durch Distanz“, S. 87.

3 Vgl. Werner Keil, „Zur Rezeption Palestrinas, Bachs und Händels in romantischer Kirchenmusik“, in: *Aurora* 57 (1997), S. 113–127, hier S. 122. Vgl. dazu auch Werner Keil, „Heinse's Beitrag zur romantischen Musikästhetik“, in: *Das Maß des Bacchanten: Wilhelm Heinse's Über-Lebenskunst*, hrsg. von Gert Theile, München 1998, S. 139–158, hier S. 149.

4 Vgl. Karlheinz Schlager, *Kirchenmusik in romantischer Sicht. Zeugnisse des Musikjournalisten und des Komponisten E. T. A. Hoffmann* (= Eichstätter Hochschulreden 87), Regensburg 1993, S. 11.

5 Ebd., S. 10.

6 Vgl. Seedorf, „Nähe durch Distanz“, S. 86.

7 Keil, *E. T. A. Hoffmann als Komponist*, S. 156.

(Leider hat sich in den Bibliotheken und Archiven in Wien, Eisenstadt oder Budapest kein Begleitbrief Hoffmanns zu dieser Sendung auffinden lassen.)⁸

In keiner Publikation zu Hoffmann erscheint dieses Begleitschreiben; es fehlt auch im gesammelten Briefwechsel E. T. A. Hoffmanns⁹ und im Band *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*.¹⁰

Im Bestand der „Acta musicalia“ (AM) in Budapest ließ sich jedoch ein Brief Hoffmanns finden, bei dem es sich allem Anschein nach um das gesuchte Begleitschreiben handelt.¹¹ Teile des Eisenstädter Hauptarchivs und mit hoher Wahrscheinlichkeit des Wirtschaftsarchivs auf Burg Forchtenstein wurden nach der Übersiedlung des Fürsten Paul nach Budapest verbracht, da im Jahre 1921 Deutsch-Westungarn zu Österreich kam. Ab 1924 ergänzte man weitere musikhistorische Dokumente aus dem Eisenstädter und dem Forchtensteiner Archiv. Johann Hárích, seit 1928 als fürstlicher Hilfsarchivar in Budapest tätig, begann einen Auszug musikhistorischer Zeugnisse zu erstellen und wählte dafür die Bezeichnung „Acta musicalia“.¹²

Bei diesem wiederentdeckten Begleitschreiben Hoffmanns handelt es sich um die Quelle AM 4300¹³ aus der Széchenyi-Bibliothek (H-Bn), der Ungarischen Staatsbibliothek in Budapest. Es lautet in wortgetreuer Transkription:

Durchlauchtigster Fürst!
Gnädigster Herr!

Es ist der allgemein verbreitete Ruf von Ew Durchlaucht hochsinnigen Denckungsart, von Dero hohem Interesse für die edle Tonkunst, welcher mich so kühn macht auch ohne noch in der Musikalischen Welt besonders bekañt zu seyn, Ew Durchlaucht ein von mir komponirtes Miserere unterthänigst zu Füßen zu legen. Bin ich so glücklich durch manchen Satz dieses Werkes nur einigermaßen Ew Durchlaucht Beyfall zu gewinnen, so würde nichts in der Welt mich mehr anregen unermüdet dem hohen Ziel entgegen zu streben, welches jedem Künstler vorschweben muß, das er aber nur zu leicht aus den Augen zu verlihren Gefahr läuft, wenn ihm beschränkte widrige Verhältniße jede Aussicht des Auskömens und Bekañtwerdens verschließen. Ew Durchlaucht tragen die Kunst

tief

/

8 Friedrich Schnapp, *E. T. A. Hoffmann, Kirchenmusik II: Miserere für Soli, Chor und Orchester (mit Orgel)*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Mainz 1981, S. VI.

9 Friedrich Schnapp, *E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Erster Band: Königsberg bis Leipzig 1794–1814, München 1967, S. 328.

10 Friedrich Schnapp, *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Hildesheim 1981.

11 Vgl. die Online-Datenbank zu folgender Publikation: Josef Pratl und Herbert Scheck, *Esterházyische Musik-Dokumente. Die Musikdokumente in den esterházyischen Archiven und Sammlungen in Forchtenstein und Budapest* (= Eisenstädter Haydn-Berichte 10), Wien 2017.

12 Vgl. ebd., S. 21.

13 Die Transkription dieser Quelle erfolgte nach einer Kopie, die sich im Joseph Haydn-Institut in Köln befindet. Ein Dank geht an dieser Stelle an dessen wissenschaftlichen Leiter Dr. Armin Raab, welcher mir Zugang zu diesem Material gewährte.

tief im Gemüthe; Sie schätzen den Künstler und dies
 verbürgt mir die Verzeihung meines gewagten Schrittes.
 Möchte es mir doch gelungen seyn nur im mindesten
 Ew Durchlaucht Zufriedenheit zu erregen.
 In tiefster Devotion ersterbe ich
 Ew Durchlaucht.

Bamberg
 d. 12 Januar 1812

unterthänigster
 E. T. A. Hoffmann
 Musikdirektor und Kompositeur bey der
 hiesigen National Bühne.

Dieser Begleitbrief kann als ein Werbungsschreiben Hoffmanns für sein *Miserere* aufgefasst werden. Aus ihm geht hervor, dass die besondere Vorliebe des Fürsten für die Musik allgemein bekannt war; zugleich appelliert der Brief an die Kunstsinnigkeit des Fürsten. Hoffmann verweist auf seinen in der Musikwelt geringen Bekanntheitsgrad und zeigt zugleich sein Streben nach öffentlicher Anerkennung als Komponist.

Des Weiteren spricht er über „[...] beschränkte widrige Verhältnisse [...]“, was mit einem beruflichen Misserfolg zusammenhängen könnte. Am Ende des Berliner „Hungerjahrs“ 1807/08 wurde Hoffmann als Musikdirektor an das Bamberger Theater berufen,¹⁴ musste jedoch schon nach wenigen Wochen aufgrund von Konflikten mit den Orchestermusikern sein Amt niederlegen.¹⁵ In den folgenden Jahren versuchte er, als Musiker zu reüssieren, „[...] doch blieb der erhoffte Durchbruch aus“.¹⁶ Unter Umständen könnte sich die Formulierung „[...] beschränkte widrige Verhältnisse [...]“ auch auf die Tatsache beziehen, dass das *Miserere* keinen Verleger finden konnte.¹⁷

Zugleich könnte dieser Brief als ein Hilferuf an den Fürsten aufgefasst werden. Von einer positiven Bewertung des Fürsten, seiner Bestätigung und Ermutigung, scheint Hoffmann abhängig zu machen, ob er ein ganz bestimmtes Ziel verfolgen werde. Man beachte den unterstrichenen definiten Artikel: „[...] dem hohen Ziel [...]“. Aus dem Brief geht jedoch nicht hervor, welches Ziel gemeint ist. Möglicherweise handelt es sich um das Streben nach künstlerischer Perfektion und den Wunsch, etwas Einzigartiges zu schaffen. Dem Urteil des Fürsten misst Hoffmann besondere Bedeutung bei: Anscheinend erhofft er sich Vorteile durch die Gunst des Fürsten, wie z. B. die Aufführung seines *Miserere* sowie einen größeren Bekanntheitsgrad.

Dieser wiedergefundene Brief gewährt wichtige Einblicke in Hoffmanns seelische Verfassung in einer angespannten Zeit, welche vom beruflichen Misserfolg geprägt war. Zugleich zeigt dieses Schreiben die Bedeutung des *Miserere* für den Komponisten und den Stellenwert fürstlicher Patronage für den Musiker Hoffmann. Zeit seines Lebens sollte Hoffmann jedoch das *Miserere* nie aufgeführt hören.¹⁸

14 Werner Keil, Art. „Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. Biographie“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lüttken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://ez.folkwang-uni.de:2075/mgg/stable/13487>>, ISSN 2510-4284, 25.6.2018.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Vgl. Rüdiger Safranski, *E. T. A. Hoffmann. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 227.

18 Vgl. Werner Keil, „E. T. A. Hoffmann als Komponist“, in: *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Detlef Kremer, Berlin / New York 2010, S. 425–448, hier S. 429. Vgl. dazu auch Peter Braun, *E. T. A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. Biographie*, Düsseldorf 2004, S. 102.

Besprechungen

URSULA KIRKENDALE: *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma. Überprüft von Warren KIRKENDALE und übersetzt von Giorgio MONARI. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2017. 227 S., Abb., Tab.*

Händel ist einer der größten Kosmopoliten der Musikgeschichte, auch weil sich in seinem Werk gleichzeitig deutsche, französische, italienische und englische Traditionen sowie Stilelemente vermengen. Gewöhnlich akzentuiert man vor allem seine Verbindung mit England, doch eine erschöpfende Dokumentation und Wertung seines Aufenthalts in Rom zwischen 1706 und 1708, im Zuge dessen er zum erfahrenen Komponisten reifte, blieb für lange Zeit ein Desiderat. Erst Ursula Kirkendales († 2013) Nachforschungen sollten endlich jenes klärende Bild erstellen, das der wichtigen italienischen Erfahrung des Großmeisters ein angemessenes Gewicht verschafft. Ihre akkuraten Recherchen im Archivio Segreto Vaticano wurden ab Ende der 1960er Jahre in verschiedenen Fachzeitschriften veröffentlicht, um dann auch in jenem Band neubearbeitet zu werden, der ausgewählte Aufsätze des Ehepaares Kirkendale in englischer Sprache enthält (Warren und Ursula Kirkendale, *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Florenz 2007). Drei dieser umfangreichen Studien bilden nun den Inhalt des vorliegenden Buches, diesmal auf Italienisch. Warren Kirkendale hat, als Herausgeber und auch Verwalter des wissenschaftlichen Nachlasses seiner Frau, die thematisch untereinander verwobenen Aufsätze in einem einzigen Band zusammengefasst und um zahlreiche Addenda erweitert: Darunter ein entsprechendes neues Vorwort, ein angemessener Anhang, eine auf den letzten Stand gebrachte Bibliographie, fünf differenzierte

Register und, nicht zuletzt, neue, wertvolle, äußerst informative Illustrationen.

Der konzentriert aufzählende Titel ist programmatisch und findet im Inhalt volle Bestätigung. Der Komponist, sein Mäzen und die Ewige Stadt zu Anfang des 18. Jahrhunderts bilden ein kompaktes Trinom. Händels künstlerisch zukunftssträchtiges Verweilen in Rom war zwar schon zuvor offenkundig, verblieb aber eher im Ungefähren. Ebenso war die herausragende Rolle des Marchese Francesco Maria Ruspoli im gegebenen Zeitraum als Förderer der Künste, vor allem aber der Musik, nicht gebührend zur Kenntnis genommen worden, wobei man das Augenmerk eher auf die Kardinäle Benedetto Pamphilj und Pietro Ottoboni richtete. Doch der gebildete Ruspoli war der damals wohl reichste Mann am Platze und übte seine segensreiche Wirkung auf die Kultur und auf die politischen Geschicke der Stadt auf eine singuläre Weise aus – somit war er auch für Händels Aufenthalt am Tiber von entscheidender, fast schon ausschließlicher Bedeutung. Rom gab während des Spanischen Erbfolgekrieges (1701–1714), und auch danach, auf dem internationalen Parkett für Politik und Diplomatie einen außerordentlich geeigneten Schauplatz ab, was im kulturellen Bereich vielfach – und vielfältig – einen differenzierten und ausgefeilten Niederschlag fand. All diese interaktiven Tatsachen werden mithin durch Ursula Kirkendales gewissenhafte Arbeit ins rechte Licht gerückt.

Händels Verbleiben in Italien war lange ein Gegenstand der Spekulation. Nun sind zumindest die Daten seiner Ankunft am Tiber gegen Ende 1706, wie auch seiner definitiven Abreise im Herbst 1708, eindeutig belegt, durch Dokumente, die die Ausgaben der Familie Ruspoli im besagten Zeitraum anführen. Die großzügige Unterbringung und Verpflegung des geschätzten Künstlers – auch im ländlichen Vignanello – werden nahezu im täglichen Detail erfasst, dank der eloquenten Angaben zahlreicher handschriftlicher Quellen. Es mag erstaunen, dass der Marchese

sich die Anwesenheit des „Monsù Händel“, um dessen Wohlergehen er besonders besorgt war, sehr viel kosten ließ, aber das lässt auf die große Wertschätzung schließen, die Händel am Hofe Ruspoli genoss.

Die in Rom entstandenen Kompositionen waren zwar bekannt, doch wusste man sehr wenig über ihre Entstehung. Aus dem Band erfahren wir, durch eine Reihe von Kopisten-Rechnungen, dass Händel, wie anschließend Antonio Caldara, am Hofe Ruspoli zeitweilig fast wöchentlich eine neue weltliche Kantate ablieferte. Dank besagter Dokumente werden nicht nur relative Aufführungsdaten und eine intensive Musikkultur daselbst ersichtlich, sondern – durch den Abgleich mit anderen Archivmaterialien sowie die Einbeziehung von historischen Fakten – auch der jeweilige Zweck und die Bedeutung einzelner Werke. So wird überzeugend dargelegt, dass die am 26. Dezember 1706 aufgeführte Kantate *Arresta il passo* symbolisch darauf anspielt, dass der eben angekommene Musiker bei Ruspoli bleiben sollte. *Donna che in ciel* diente am 6. Februar 1707 der Erinnerung an das 1703 über Latium gekommene Erdbeben, während *Diana cacciatrice* am 23. Februar eine Jagdpartie in Cerveteri musikalisch feierte. Historisch wie auch politisch von Bedeutung ist die am 18. März im Hafen von Civitavecchia vorgetragene Kantate *Udite il mio consiglio*. Hier wird metaphorisch auf den Rat des Marchese an die Gouverneure der päpstlichen Flotte hingewiesen, die obsoleten Galeeren derselben endlich durch moderne Brigantinen zu ersetzen. Mit besonderer Sorgfalt wird auch der Hintergrund der Serenata *Il Tebro* beleuchtet, die am 9. September 1708, als Händels letzte an den Marchese gewidmete Komposition, zur Aufführung kam. An jenem Tag wurde die Mobilisierung eines Regiments gefeiert, das Ruspoli dem Papst zur Verfügung gestellt hatte. Wenig später flüchtete Händel wegen der Kriegsgefahr aus Rom. Die verbreitete Behauptung, er habe Italien verlassen, weil er nicht in einem katholischen Lande leben

wollte, ist wohl nicht haltbar. Wie aus seinen Kompositionen hervorgeht, hatte er nie ein Problem damit, für die römischen Riten zu komponieren; und wie es scheint, wäre er nach dem Waffenstillstand gern nach Rom zurückgekehrt. Doch Ruspoli, vom Papst aus Dankbarkeit am 3. Februar 1709 in den Fürstenstand erhoben, konnte nun unmöglich einen protestantischen Kapellmeister anheuern. Aus ähnlichem Grunde hat er wohl schon zuvor an Händel niemals ein Gehalt bezahlt, sondern ihn vielmehr als einen privilegierten Gast behandelt. Erst dessen Nachfolger Caldara sollte dann einen entsprechenden Titel und eine Besoldung erhalten.

Der erwähnte Aufmarsch des Ruspoli-Regiments, ein denkwürdiges und schicksalsträchtiges Ereignis in der Geschichte der römischen Adelsfamilie, wurde auch in einem monumentalen, anonymen Gemälde festgehalten. Durch philologische Nachforschungen gelang es der Autorin, nicht nur den entsprechenden Maler zu bestimmen, sondern auf dem Bild mit bemerkenswertem ikonographischem Scharfsinn Händel selbst als den „nuovo Apollo“ – wie er genannt wurde – in einem goldenen Gewand zu identifizieren. Die relative Beweisführung basiert teils auf des Meisters dokumentierter Gewohnheit, seinen Hut unter dem Arm zu tragen, und dies steht in direkter Verbindung mit dem kürzeren, mittleren Teil des Buches, der sich fast wie ein heiteres Intermezzo ausnimmt, und in dem zwei recht bemerkenswerte, virtuose Auftritte des jungen Musikers dargestellt und kommentiert werden.

Ursula Kirkendales Arbeit ist eine in hohem Grade geglückte Synthese zwischen akribischem Archivstudium, das alle Quellen offenlegt, präsentiert und erörtert, sowie subtiler Interpretation der ersichtlichen Fakten: Mithin ein Plädoyer und Beleg dafür, dass penible Quellenforschung keineswegs ausschließlich dem Selbstzweck, sondern vielmehr dem Erlangen weiterreichender Erkenntnisse dienen sollte.

(Februar 2019)

Johann Herzog

HANS-JOACHIM SCHULZE: *Bach-Facetten. Essays – Studien – Miscellen. Mit einem Geleitwort von Peter WOLLNY. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt/Stuttgart: Carus-Verlag 2017. 817 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Johann Sebastian Bach und seine Musik gehörten von Anfang an zu den zentralen Themen der deutschen und internationalen Musikwissenschaft. Mit der Bach-Renaissance verband sich eine Gemeindebildung und damit ein Nährboden für Forschungen, deren Spezialisierung und Differenzierung in der Abfolge mehrerer Generationen spürbar zunahm und zu einer Sonderrolle innerhalb des Faches führten. Das gilt vor allem für die Untersuchung von Archivalien und Musikmanuskripten. Hier ist die Bachforschung zum Vorreiter der gesamten historischen Musikwissenschaft geworden, und die Impulse, die von hier aus für die Erforschung der Musikgeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts ausgingen, sind kaum noch zu überschauen. Auch der mögliche Einwand, vor lauter Quellenstudien die Musik nicht aus den Augen (und Ohren!) zu verlieren, blieb innerhalb der Forschungen zu Leben und Werk des Thomaskantors immer präsent.

Ein solches Arbeitsfeld ist – neben den unvermeidlichen und wissenschaftspolitisch wichtigen Großprojekten – prädestiniert für einzelne herausragende Forscher, die ihre Fragestellungen über Jahrzehnte verfolgen und dabei ihre Methoden immer weiter verfeinern. Aus denselben Gründen bietet es auch den nötigen Resonanzraum für Sammelbände mit Beiträgen jeweils eines einzigen Autors. Wie Hans-Joachim Schulze selbst im Vorwort der *Bach-Facetten* bemerkt, fügt sich der vorliegende Band innerhalb der Bachforschung ein in eine Abfolge vergleichbarer Anthologien. Gleichzeitig bildet er eine Art Pendant zu den 1984 erschienenen *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* des Autors, die ihrerseits auf älteren Aufsätzen sowie seiner Rostocker Dissertation von

1977 aufbauen. In den *Bach-Facetten* wird nun eine im Laufe von Jahrzehnten gewachsene Methodik und Sichtweise demonstriert, die sich sowohl beim Verfolgen scheinbar abseitiger Detailfragen als auch für die Darstellung übergreifender Zusammenhänge bewährt hat. Peter Wollny beschreibt sie in seinem Geleitwort treffend als „hochentwickelte Kunst des verbalen Porträtierens“ und hebt im Anschluss an Hans Wollschläger die „sinngewaltige Macht der Worte“ hervor, weil „die Präzision und Logik des syntaktischen Gefüges funktionellen Zusammenhang stärker noch stiften kann als die, oft scheinhafte, Ursachen- und Wirkungsordnung der Fakten selbst“. (S. 13f.) Schulze selbst hat die Möglichkeiten und Grenzen einer solchen Vorgehensweise klar vor Augen, weil sich nach seiner Auffassung Forschung „zunehmend als Kompensation für das merkliche Defizit an authentischer Information sieht. Dies verändert unsere Perspektive in nicht wiedergutzumachender Weise, weil damit Unzulänglichkeiten der Quellenüberlieferung überspielt werden, statt sie ins Licht zu bringen“. (S. 644)

Die Besprechung eines solchen Bandes kann die Fülle des Gebotenen nicht – und auch nicht in Ansätzen – angemessen würdigen. Der Leser findet nicht nur eine überaus gewichtige Anthologie aktueller Bachforschung, sondern auch eine vollständige Bibliographie der gedruckten Texte des Autors. Gelegentliche Missgriffe bei der Erstveröffentlichung einiger Beiträge wurden korrigiert und neue Erkenntnisse zu den behandelten Gegenständen jeweils am Ende unter der Rubrik „Nachtrag 2017“ eingefügt. In manchen dieser Nachträge erfährt der Leser (in sehr gedrängter Form) auch etwas über die besonderen Entstehungsbedingungen einzelner Texte und hinterlässt den Wunsch, dass der Autor noch Mühe zur Niederschrift weiterer Details finden möge. Das ergäbe mit Sicherheit eine Reihe lesenswerter „Bruchstücke zur Geschichte der Musikwissenschaft“. Wie die ganze Bach-Forschung, fällt

die vorliegende Anthologie in einer schnelllebigen Zeit aus dem Rahmen des üblich Gewordenen heraus und präsentiert sich in erfrischender Weise als unzeitgemäß. Das konsequente Festhalten an der traditionellen Orthographie auf dem Stand des Dudens von 1991/92 ist dafür nur ein äußeres Zeichen. Die verhaltene, aber immer wieder auftauchende Frage, wie historische Musikwissenschaft in Zukunft aussehen kann, findet hier eine mögliche Antwort: Die akribische Untersuchung der Quellen und ihrer Überlieferung bietet immer noch – und immer wieder – sinnvolle Ansatzpunkte für die Befragung der Musik in ihrer jeweiligen Faktur und erklingenden Praxis. Wenn sich diese Antwort dann noch mit einem ausgesprochenen Lesevergnügen verbindet (siehe dazu bereits Georg von Dadelsen im *Bach-Jahrbuch* 73, 1987, S. 193), kann der Rat an die nachwachsende Generation nur lauten: Nimm und lies.

(Februar 2019)

Gerhard Poppe

CHRISTOPH WOLFF: Bach. Eine Lebensgeschichte in Bildern. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Redaktionelle Mitarbeit: Marion SÖHNEL und Markus ZEPF. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 469 S. (Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 5: Bach-Dokumente. Band 9.)

Das Leben Johann Sebastian Bachs ist bekanntlich eher spärlich dokumentiert. Dieser Not ist allerdings in den letzten Jahrzehnten, vor allem durch das Bach-Archiv, mit der Tugend einer systematisch ausgebauten Kontextforschung entgegengetreten worden, die auch scheinbar bachferne Quellen und Dokumente mit einbezieht und sowohl den verzweigten Schülerkreis als auch die sozialen Felder, in denen Bach tätig war, weit über ihn hinausgehend untersucht. Das begann spätestens mit den auf Anregungen Hans

Joachim Schulzes zurückgehenden Untersuchungen von Ulrich Siegele zu den Umständen von Bachs Berufung nach Leipzig, die 1983 bis 1986, auf drei Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs verteilt, erschienen und heute als Standardtexte gelten dürfen. Und in jüngster Zeit ist zu erinnern an Michael Mauls 2012 publizierte, überaus ertragreiche Habilitationsschrift zur Geschichte und Institution des Thomaskantorats. Trägt man also „alles zusammen, was an materieller Überlieferung im umfassenden Sinn vorhanden ist, dann entsteht dennoch ein erstaunlich vielfältiges und farbiges Mosaik visueller Erkenntnisquellen“ – daran erinnert in seinem Vorwort mit Recht das hier zu besprechende Buch.

Christoph Wolff hat zum Bach-Jubiläumjahr 2000 eine der vielen damals erschienenen großen Biographien beigeuert (zugleich eine der besten, wenn nicht gar die beste tout court), und so kann man sich kaum einen geeigneteren Verfasser / Kommentator / Herausgeber für die hier vorliegende Bild-Biographie wünschen als ihn. Das großformatige und voluminöse Buch, das gleichzeitig als Band IX der 1963 begonnenen *Bach-Dokumente* und als Band 5 der 2010 gestarteten revidierten Neuen Bach-Ausgabe (NBAREV) erscheint, versteht sich als eine „Lebensgeschichte in Bildern“ und ist damit also außerdem noch eine erheblich erweiterte und aktualisierte Version des Bandes IV der *Bach-Dokumente* (Bild-dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, 1979). Deswegen enthält es eine überaus nützliche Konkordanz der in dem alten Band IV und dem jetzigen neuen Band IX wiedergegebenen Dokumenten- und Kommentarnummern (S. 460–463). Gegliedert ist das Buch in einen systematischen ersten Teil, der dem Bestand der Bach-Ikonographie des 18. Jahrhunderts und ihrer ausführlichen Kommentierung gewidmet ist, und einen weitaus größeren biographischen zweiten Teil, der die Lebensstationen Bachs in sieben etwa gleich umfangreichen Unterkapiteln beleuchtet (wo-

bei die lange Leipziger Phase naturgemäß drei dieser Unterkapitel in Anspruch nimmt).

Herausgekommen ist ein bibliophiles Highlight, das man sich lange gewünscht hat. Nirgendwo vorher ist, um mit dem ersten Teil zu beginnen, die Fülle der Bach-Porträts des 18. und frühen 19. Jahrhunderts so umfassend dokumentiert wie hier. Es handelt sich um nicht weniger als 54 Abbildungen, die sich in die zwei „Originalgemälde“ von Elias Gottlob Haußmann von 1746 und 1748 sowie die vielen von ihnen abhängigen Bildnisse, Porträtdrucke und Plastiken untergliedern lassen. Auf sie folgen noch die eindeutig „zweifelhaften und unechten Bildnisse“, unter ihnen die zwischenzeitlich so beliebten des jungen Weimarer Konzertmeisters (P 41) oder des Köthener Kapellmeisters (P 43), die vor allem von der Tonträgerindustrie des späten 20. Jahrhunderts werbewirksam gegen das Haußmann-Porträt aufgeboten worden sind und aus dem Bewusstsein des Publikums wohl nicht so rasch verschwinden werden. Es bleibt also dabei, dass außer den beiden Haußmann-Porträts kein weiteres Bild Bachs, wie man so sagt, „nach dem Leben“ entstanden ist, obwohl es als sicher anzunehmen ist, dass es einige gegeben haben muss, vor allem aus früherer Zeit. Durch deren bedauerlichen Verlust ist Bach nur als über Sechzigjähriger mit ernster Miene und feierlicher Perücke in die Vorstellungswelt der Nachgeborenen eingegangen, gegen die P 41 und P 43 zwar ein legitimes Bedürfnis erfüllt haben, dies aber ohne jede Rechtsgrundlage. Besonders interessant ist die indirekt dem Haußmann-Original verpflichtete, 1824 entstandene Porträtplastik von Shadow (P 38), die zwar Bachs dort festgehaltene Gesichtszüge reproduziert, aber ihm die leidige Perücke nimmt. Dabei ist interessant, dass das weitaus bessere (und vor allem besser erhaltene) Haußmann-Porträt von 1748, das im 19. Jahrhundert verschwunden war, erst im Bach-Jubiläumsjahr 1950 schlagartig bekannt geworden ist (heute im Bach-Archiv Leipzig). Es gewährt dem Komponisten ein

deutlich freundlicheres und frischeres Antlitz als sein fast zu Tode restaurierter Vorgänger von 1746 (Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum). Wolffs brillanter Kommentar zu diesem Sachverhalten ist so knapp wie möglich und so ausführlich wie nötig, also vorzüglich.

Es ist „der unersetzbare Erzählwert bildlicher Darstellungen“ (Vorwort, S. 7), auf den der kostbar aufgemachte Band setzt, und in der Tat entfaltet sich das Leben des Protagonisten buchstäblich wie ein aufgeblätternes Buch. Dabei ist dem Verfasser selbstverständlich klar, dass das Dokumentarische nicht von selbst die objektive Wahrheit verbürgt, die es in der Bio- und Historiographie im naiven Sinne gar nicht geben kann. Es bedarf der Deutung. Man erkennt also in den Vorspanntexten zu jedem biographischen Unterkapitel den vorsichtig interpretierenden, sortierenden und wertenden Biographen wieder, der sich auch schon 2000 durch profilierte Thesen zu Bachs Leben und Schaffen vernehmbar gemacht hat. So begegnet im letzten Leipzig-Kapitel auch die damals für Kontroversen sorgende, indessen gut begründete Ansicht vom freiwilligen Vorruhestand hier ein weiteres Mal: „Das gesamte [letzte Leipziger] Jahrzehnt gleicht [...] einem Balanceakt zwischen selbstverordnetem Ruhestand mit dem Rückzug aus den Amtspflichten auf der einen Seite und einem zwar verlangsamten, doch ruhelosen Verfolgen eigener musikalischer Interessen auf der anderen.“ (S. 358) Und auch eine andere Diskussionsanregung Wolffs, erstmals 2011 im Bach-Jahrbuch vorgestellt, wird hier bekräftigt: die Deutung der Werkreihe von Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsoratorium (BWV 248, 249 und 11) als einer bewusst geplanten „Trilogie zu den hohen Christustagen des Kirchenjahres“ (S. 320, vgl. S. 268) parallel zu der ultimativen kalligraphischen Fassung der nun doppelchörigen *Matthäuspasion* von 1736.

So kann man also in den hochwertigen farbigen Abbildungen schwelgen, vor allem aber viele lehrreiche Entdeckungen machen. Es ist zum Beispiel aufschlussreich, den

schon seit drei Jahren als Leipziger Musikdirektor und Thomaskantor tätigen Bach auf dem Taufzettel für seine am 5. April 1726 geborene Tochter Elisabeth Juliana Friedrica eigenhändig den damals noch nicht erloschenen Köthener Kapellmeistertitel bei seinem Namen und seiner amtlichen Leipziger Titulatur akribisch nachtragen zu sehen (S. 234, Abb. 246). Die späteren Strategien der Einwerbung von Hoftiteln, die zur Unabhängigkeit von den Leipziger Behörden verhelfen sollten, werfen hier bereits ihren Schatten voraus. Gerade an diesem Beispiel kann man als Benutzer des Bandes aber auch ein leichtes Bedauern artikulieren. Es wäre schön, den Standort dieses Dokuments zu erfahren, was aber bei allen Quellen, die in den *Bach-Dokumenten* verzeichnet sind, im sonst so erfreulich ausführlichen Nachweisverzeichnis (S. 440–459) leider nicht erfolgt – offenbar aber gar nicht so systematisch, wie es erst den Anschein hat, denn bei einigen in den alten *Dokumenten* begebenen Nummern ist der Standort (versehentlich? jedenfalls erfreulicherweise!) dann doch angegeben (etwa bei Nr. 253, 362). Konsequenterweise ist das nicht, und an Platz hätte es nicht viel gekostet, das zu ändern. Einige winzige Unstimmigkeiten seien erwähnt: So wird Johann Adolph Scheibe einmal als „früherer Schüler“ Bachs bezeichnet (S. 268), dann aber heißt es später (zutreffend), dass Scheibe „nicht sein Schüler“ war (S. 338). Entsprechend wäre es schön zu wissen, wo sich das hier abgebildete Exemplar von Scheibes Bach-Kritik im *Critischen Musikus* vom Mai 1737 (mit handschriftlichen Ergänzungen Johann Gottfried Walthers, Abb. 379) befindet, was aber dem Prinzip zufolge, dies bei früherer Wiedergabe in den *Bach-Dokumenten* zu unterlassen, eben leider unterbleibt (siehe oben). Man muss also erst dort nachschlagen.

Einzelne Versehen, wie sie bei einem so großen Unternehmen unterlaufen können, seien nur kurz erwähnt; sie schmälern den positiven Gesamteindruck nicht. Die Lebensdaten Wilhelm Friedemanns sind

einmal falsch (S. 302: * 1714, offenbar Verwechslung mit Carl Philipp Emanuel), später allerdings korrekt angegeben (S. 390). Ähnlich korrekturbedürftig ist das Sterbedatum Friedrichs II. (S. 389, Abb. 445: 1788, recte: 1786). Das sind, auf 469 Seiten verteilt, Marginalien. Insgesamt hält man hier einen Band in den Händen, der für die Bachforschung ein vorzüglicher Leistungsausweis und für alle Kenner wie Liebhaber von Bachs Musik ein opulentes Geschenk darstellt. Der konsequent zweisprachige (deutsch / englisch) Band ist für jede weitere Befassung mit Bachs Leben unentbehrlich und stellt in seiner klug kommentierten Bilderfülle die adäquate Ergänzung zu den inzwischen im Internet zugänglichen musikalischen Bach-Quellen dar (von denen hier allerdings glücklicherweise auch etliche wiedergegeben sind). Man kann Christoph Wolff, seinen redaktionellen Mitarbeitern Marion Söhnel und Markus Zepf sowie dem Verlag also nur in höchstem Maße dankbar sein.

(Februar 2019) Hans-Joachim Hinrichsen

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.)

Die systematische Erkundung des britischen Wesens britischer Musikliteratur hat eine beachtliche Tradition. Wir wissen viel über die Autorenpersönlichkeiten, nicht selten gibt es auch Biographien über sie. Beeindruckend ist die Vielfalt, der Individualismus bei der schriftstellerischen Betrachtung mit Musik. Welche Persönlichkeiten könnten weiter auseinanderliegen als Edward J. Dent, der Exponent der musikalischen Moderne weit über Europa hinaus, und der „Konzertveranstalter“ Donald Francis Tovey, dessen *Essays in Musical Analysis* aus ausführlichen analytischen Einführungen zu seinen Sinfo-

nie- und Kammerkonzerten in Edinburgh hervorgingen. Da gibt es George Bernard Shaw, den Elgar-Freund, oder Cecil Gray, den feuerifrigen Förderer Bernard van Dierens oder Peter Warlocks. Der vorliegende Sammelband bietet sozusagen eine Art theoretisches Fundament zu vielen dieser Einzelfälle. Peter Horton und Bennett Zon befassen sich mit den ästhetischen Voraussetzungen zu Beginn der hier diskutierten Periode. Zu den maßgeblichsten Autoren der ersten Zeit zählten James William Davison, der Musikkritiker der Londoner *Times*, und Henry Fothergill Chorley, der sich u.a. im *Athenaeum* negativ über die Musik Schumanns und Wagners aussprach („*Paradise and the Peri* has gone to the tomb of the Lohengrins“, zitiert S. 17). Herbert Spencers Prinzip der „sympathy“, des positiven emotiven Effekts von Kunst auf den Rezipienten, das (zusammen mit der von ihm gleichfalls geforderten „relationality“, dem intellektuellen Anspruch) zu einem wesentlichen Ausgangspunkt für das Musikdenken etwa Hubert Parrys und John Stainers wurde; während sich diese Perspektive schon eine Generation später bei William Hadow ändern würde, prägte Parry Ernest Walker, langjähriger Musikdirektor des Oxford Balliol College, in seinem kompositorischen wie auch seinem musikschriftstellerischen Denken erheblich. In der Lagerbildung Brahmsianer – Wagnerianer war Walker Opponent Bernard Shaws; überhaupt ist auffallend, dass in vielfacher Weise die erkundeten Sichtweisen und Persönlichkeiten erst durch ihr Gegenüber klare Kontur erhalten. Die Rezeption russischer Musik erkundet Philip Ross Bullock anhand der Autoren Rosa Newmarch, Michel-Dimitri Calvocoressi und Gerald Abraham; so wird leider die Chance, Newmarch, deren Bedeutung für den Erfolg Sibelius‘ in Großbritannien nicht zu unterschätzen ist, angemessen zu würdigen, nicht genutzt (im Kapitel zu Cecil Gray wird Sibelius umfassend herangezogen).

Dass das musikästhetische Schrifttum der Komponisten Ralph Vaughan Williams,

Constant Lambert und Herbert Howells je eigene Kapitel erhalten, darf als erfreuliche Überraschung in der Publikation gelten – dass gleichzeitig noch deutlich profiliere Autoren wie Havergal Brian, Cyril Scott, Kaikhosru Sorabji und der in seinen Positionen sich durchaus selbst schadende Josef Holbrooke nicht einmal jeweils eine Erwähnung im ganzen Buch erhalten, stimmt bedenklich und überrascht teilweise auch unmittelbar, da Sarah Collins, die Autorin des Kapitels zur Problematisierung des „nationalen Charakters“ von Musik, jüngst eine umfassende monographische Arbeit zu Scott vorgelegt hat. Die auch in dem vorliegenden Band erforderliche Beschränkung zeigt, wie auch ästhetisch selektiv Forschung ungewollt werden kann. Umgekehrt ist das abschließende Kapitel zu dem „Anti-Critic“ Hans Keller, der eindeutig nicht in den historischen Zeitrahmen passt, ein echter Fremdkörper.

So kenntnisreich und gut lesbar die Beiträge fast durchgängig sind, so gibt es doch einige wirklich störende editorische Unschönheiten (Fortsetzungen von Fußnoten in gleicher Typographie wie die unmittelbar darüber stehenden Zitate). Dass die Photoabbildungen nicht sorgfältig mit Nachweisen versehen sind (d. h. Datierung und Photograph), ist leider immer noch eine Unart, die bei einem Verlag, der das so sorgfältige Register wie vorliegende erstellen lässt, längst tabu sein sollte. (Februar 2019) Jürgen Schaarwächter

DANA GOOLEY: *Fantasies of Improvisation. Free Playing in Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press 2018. XVII, 312 S., Abb., Nbsp., Tab.

Genau gesagt, nimmt Dana Gooley mit seiner Untersuchung zum „free playing in nineteenth-century music“ den Zeitraum von 1810 bis 1880 in den Blick. In jenen Zeitraum fällt ein schon oft benanntes Verschwinden von Improvisationspraxis, vor allem von öffentlichem Improvisieren am

Klavier. Die Konnotation dieses Verschwindens ist üblicherweise eine des „Verfalls“ (Carl Dahlhaus), des „decline“ (Robin Moore) oder des „Niedergangs“ (Michael Syrbe). Begründet wird das Verschwinden u. a. damit, dass der Interpretation von Werken der Vorzug gegeben worden sei gegenüber dem zunehmend ästhetisch zweitklassig erscheinenden Improvisieren. Gooley findet andere überzeugende Gründe für das Verschwinden und setzt dem Narrativ von der Herabwertung der Improvisation gegenüber der Interpretation ein Narrativ der Idealisierung von Improvisation entgegen.

In einzelnen Fallstudien, die die Kapitelstruktur des Buches prägen, widmet sich Gooley improvisierenden Pianisten und Organisten des 19. Jahrhunderts: Georg Joseph Vogler und seinen Schülern Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer (Kapitel 1); Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles und Felix Mendelssohn Bartholdy (Kapitel 2); Carl Loewe (Kapitel 3); Robert Schumann (Kapitel 4); und Franz Liszt (Kapitel 5). Angesichts des Quellenproblems, mit dem Untersuchungen zu Improvisationspraxis vor der Möglichkeit von Tonaufnahmen konfrontiert sind, entscheidet er sich dafür, vor allem Konzertrezensionen, Tagebucheinträge, Briefe, Skizzen und Erinnerungen heranzuziehen. Auf notierte Musik, die explizit oder vermutet Improvisationen nachempfunden sein soll, greift er mit Vorsicht zurück.

Gooley legt einen Schwerpunkt darauf, Verbindungen aufzuzeigen zwischen musikalischer und literarischer Improvisation in der Tradition der italienischen „improvvisatori“ (mit solchen Verbindungen ist auch ein Aufsatz Gooleys zu Liszt, *improvisation and the idea of Italy* aus dem Jahr 2014 befasst). Besonders anschaulich ist diesbezüglich das Kapitel zu Loewes Balladen-Improvisationen. Ferner berücksichtigt Gooley auch das bei öffentlichen Konzerten äußerst seltene und bisher weniger beachtete Improvisieren zu zweit (Vogler mit seinen Schülern, Moscheles mit Mendelssohn, Mendelssohn mit Hiller).

In der Frage, warum die Praxis öffentlichen Fantasierens am Klavier zurückgegangen sei, lenkt er den Blick ausgerechnet auf die publikumsorientierten Auftritte der Protagonisten jener Praxis: Weniger eine Inkompatibilität zwischen Werkästhetik und Improvisation macht er als Grund für das Verschwinden aus, sondern Unvereinbarkeiten „between the communicative logic of improvisational performance and the demands of communication in the public sphere“ (S. 278). In Gooleys Argumentation sind dabei Bezüge zur Forschung der *Critical Studies in Improvisation* (CSI) erkennbar, einem Journal, in dem Improvisation vor allem als soziale Praxis untersucht wird.

Mit dieser Perspektive nähert er sich der Improvisationskunst Hummels, dessen improvisierte Fantasien immer gelungen zu sein und das Publikum stets überzeugt zu haben scheinen (das war durchaus keine Selbstverständlichkeit: Selbst versierten und etablierten Improvisatoren wie etwa Moscheles konnte es widerfahren, dass ein Publikum missgünstig reagierte). Hummels besonders erfolgreiche Improvisationskunst also fasst Gooley als soziales Phänomen auf. Die Fantasien Hummels gelangen, so Gooley, als „unique reconciliation between older and newer institutions and values“ (S. 63), namentlich vor allem zwischen dem elitäreren „kapellmeister network“ und dem auf Publikumswirksamkeit abzielenden Virtuositentum. Durch seine heterogene und „inklusive“ Art des Fantasierens, konkret etwa den selbstverständlichen Wechsel zwischen kontrapunktischen Techniken und dem Variieren beliebter Themen, habe Hummel eine Brücke zu schlagen vermocht zwischen den unterschiedlichen Interessen. Gooley geht soweit, das als soziale Utopie, als „social ‚fantasy““ (S. 77) aufzufassen. Dabei behauptet er jedoch nicht, dass Hummel eine solche soziale Utopie selbst im Sinn gehabt hätte. Tatsächlich erscheint Hummels eigene Motivation recht pragmatisch: In einem kurzen Kapitel zum Improvisieren innerhalb

seiner Anweisung zum Piano-Forte-Spiel beschreibt er, wie er während des Fantasierens heimlich das Mienenspiel seiner Zuhörer – Kenner und Liebhaber – beobachtete und mit seinem Spiel auf das Beobachtete reagierte, um es möglichst allen recht zu machen.

Den oft pauschal vorgetragenen Befund vom „Verschwinden der Improvisation“ relativiert Gooley. Er führt Bereiche vor, in denen improvisatorische Praxis auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortbestand, etwa den elitären Salon und den Bereich der Kirchenmusik. Außerdem zeigt er, dass das Improvisieren gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte in den Rang einer künstlerischen Idealvorstellung aufstieg. So ist Gooleys Buch außer einer Historiographie improvisatorischer Praxis im 19. Jahrhundert auch eine Historiographie des „improvisation imaginary“, eine Geschichte also von auf das Improvisieren bezogenen Debatten und Bedeutungszuweisungen. Vor allem in literarischen Kontexten wurde die Idee von musikalischer Improvisation zu einer Projektionsfläche für ideale Vorstellungen: „In the writings of romantic authors, improvisation accumulated a surcharge of positive associations – with freedom, spontaneity, and naturalness – that found expression in music criticism, poems, novels, and stage works.“ (S. 2) Nach dem konkreten musikalischen Phänomen der Fantasie und der sozialen „Fantasie“ liegt in jenen literarischen „Fantasien“ eine dritte Dimension der titelgebenden „Fantasies of improvisation“.

Im Schlusskapitel („Improvisation and Utopia“) führt Gooley den Gedanken von Improvisation als sozialer Fantasie und die Argumentation des „improvisation imaginary“ zusammen. Die Idealisierung von musikalischer Improvisation im 19. Jahrhundert sei Grundlage für spätere Idealisierungen von Improvisation als humanistischer Utopie (bei Ernest Ferand) und als politischer Utopie (etwa im Rahmen der oben genannten CSI-Forschung).

Es ist das Fehlen eines zusammenhängenden Diskurses in der musikwissenschaftlichen Forschung zu Improvisation bemängelt worden (so etwa 2011 von Nina Polaschegg). Tatsächlich findet sich noch immer kaum mehr als Ferands Untersuchung *Die Improvisation in der Musik* von 1938 als immer bekannter Standard. Gooleys Darstellung zur Improvisation im 19. Jahrhundert könnte für diesen Zeitraum durchaus zu einem Standard werden. Seine Darstellung ist überaus informativ, zeugt von einer beeindruckenden Quellenkenntnis, ist hervorragend zu lesen und mit ihren Narrativen vom sozialen Konzept von Improvisation und vom „improvisation imaginary“ auch noch spannend. Notwendigerweise bringen jene Narrative einige Zuspitzungen mit sich, und manche anderen möglichen Handlungsstränge können dann weniger Berücksichtigung finden, etwa der sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts etablierende Anspruch, eine improvisierte Fantasie habe aus einem einzigen Gedanken hervorzugehen und sei in einem dem thematischen Arbeiten verwandt scheinenden Prozess zu entfalten – ein Anspruch, der schwer erfüllbar schien und ebenfalls einen möglichen Grund für das Verschwinden improvisatorischer Praxis liefert. Gelegentlich finden sich in Gooleys Darstellung vielleicht etwas zu starke Zuspitzungen im Detail, etwa wenn es über Stephen Heller heißt: „Heller had studied in Vienna with both Czerny and Carl Maria von Bocklet, giving him a double dose of improvisational influence [...]“ – inwieweit Czerny in seinem Klavierunterricht Improvisationslehre einfließen ließ, ist (außer dass er Liszt auf Anregung von dessen Vater Themen zum Improvisieren stellte) fraglich.

Reizvoll könnte es sein, Gooleys Fallstudien um den Fall einer Improvisatorin zu erweitern. Alle Fallstudien Gooleys sind männlichen Improvisatoren gewidmet, und in der Tat traten selbst die auf höchstem Niveau agierenden Virtuosinnen kaum je mit improvisierten Fantasien hervor. Gooley widerlegt aber die mögliche Annahme, dass es

Frauen aus welchen Gründen auch immer nicht möglich gewesen sei, künstlerisch zu fantasieren. Er tut das, indem er literarische Improvisationspraxis berücksichtigt – deren prominentester Vertreterin Karoline Leonhardt-Lyser er einige Aufmerksamkeit widmet – und damit aufzeigt, wie durch Improvisationspraxis Geschlechterrollen infrage gestellt werden konnten und wurden. Ähnliches könnte für das musikalische Fantasieren etwa bei Maria Brizzi und Clara Wieck-Schumann (die Gooley in seiner Darstellung natürlich berücksichtigt) weiter untersucht werden: Hier könnten weitere „Fallstudien“ mit Gooleys Narrativen der sozialen Dimension von Improvisation und des „improvisation imaginary“ gewinnbringend sein.
(Februar 2019) Philip Feldhordt

Franz Liszt. Paraphrasen, Transkriptionen und Bearbeitungen. Referate des Symposiums Oberschützen 2011. Hrsg. von Klaus ARINGER unter Mitarbeit von Ulrike ARINGER-GRAU und Martin CZERNIN. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2017. 237 S., Nbsp., Tab. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 18.)

Zu Beginn seines Beitrags „Metamusik – Idee und Form in Franz Liszts Opernbearbeitungen für Klavier“ hält Sieghart Döhring mit Blick auf Liszts Gesamtwerk grundsätzlich fest: „Dessen Mittelpunkt bilden [...] die Transkriptionen, die Liszts kompositorische Entwicklung in jeder Phase seines Schaffens – von der Jugend (*Impromptu pour le Piano sur des thèmes de Rossini et Spontini*, 1824) bis ins hohe Alter (*Tarantella von Cui*, 1886) – maßgeblich bestimmt haben und deshalb den Schlüssel für seine musikalische Ästhetik enthalten“ (S. 15). Dieser Befund ist zwar nicht neu, das Phänomen jedoch bleibt erstaunlich und faszinierend, und dies nicht allein mit Blick auf die Ästhetik, sondern auch in Bezug auf Liszts Klaviersatz und sei-

ne stilistische Entwicklung, den Umgang mit den Vorlagen, die Verteilung dieser Fülle von Werken auf die eindrucksvolle Zeitspanne von 64 Jahren u. a. m. Zugleich aber macht der Satz – nach der Lektüre des vorliegenden Bandes – auch deutlich, wie wenig aus diesem riesigen Feld hier behandelt worden ist. Das Buch enthält zwölf Referate, die im Liszt-Jahr 2011 im Rahmen eines Symposiums in Oberschützen (Österreich) gehalten worden sind. Dem Vorwort kann man entnehmen, dass drei Teilnehmer – unter ihnen Kenneth Hamilton – offenbar von der Publikation ihrer Vorträge abgesehen haben; warum, erfährt man nicht. Der dann erst 2017 erschienene Band ist dem Andenken an die beiden Liszt-Forscher Gerhard J. Winkler und Detlef Altenburg gewidmet, die beide in der Zwischenzeit verstorben sind; ein ehrendes Erinnerungswort von Dorothea Redepenning eröffnet den Band.

Die fortlaufende Lektüre der einzelnen Beiträge macht dann sehr schnell und mitunter fast drastisch deutlich, dass die Herausgeber bei der redaktionellen Einrichtung der Texte ein bemerkenswert großes Maß an Freiheit haben walten lassen: sowohl hinsichtlich der Themenstellung als auch mit Blick auf den Umfang. Der gediegene und, wie stets, glänzend geschriebene Beitrag von Sieghart Döhring stellt die *Réminiscences des Huguenots* in den Mittelpunkt und zeigt einleuchtend die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen der in den 1830er Jahren in Paris sich entwickelnden Ideenkunst und Liszts Konzeption der *Réminiscences*. Diese „waren für den Klavierkomponisten Liszt [...] ein Versuch, mit den Werken dieser Großen [genannt werden für den Bereich der Oper Meyerbeer, Donizetti, Bellini und Pacini, U.B.] vom Klavier aus auf Augenhöhe Maß zu nehmen, gleichsam als deren geistiger Dialogpartner: ein zweifellos kühnes, vielleicht sogar hybrides Unterfangen, aber gerade darum Liszt gemäß“ (S. 24). Treffender kann man das nicht auf den Punkt bringen.

Dass die einzelnen Beiträge des Bandes

praktisch gar nicht aufeinander bezogen sind, macht sich dann schon sehr deutlich bei der Lektüre des folgenden Textes von Hartmuth Kinzler bemerkbar, der auf 44 Seiten „Anmerkungen zur Klavier- und Satztechnik“ von Liszts Bearbeitung der *Tannhäuser-Ouvertüre* festhält: eine feine, sehr ins Detail gehende Analyse, bei der praktisch jeder einzelne Fingersatz auf den Prüfstand kommt (und die den Rezensenten wiederholt und zu seinem Vergnügen ans Klavier getrieben hat). Ein Text Überblicksdarstellung (Döhring), ein Text Fallbeispiel (Kinzler) – so weit, so gut. Der dritte Text freilich, der sich Liszts Jugendoper *Don Sanche* widmet, hat (wenn überhaupt) so losen Themenbezug, dass die Einbeziehung in die vorliegende Schrift zumindest einer besseren Begründung bedürft hätte. Die folgenden Beiträge können hier nicht alle einzeln en détail referiert werden. Es zeigt sich jedenfalls auch weiterhin, dass das Themenspektrum eher verengt als breit umfassend ausgeleuchtet wird, wenn noch eine weitere *Tannhäuser*-Bearbeitung, der *Einzug der Gäste*, ins Blickfeld genommen wird (Jonathan Kregor), wenn sich gleich zwei Beiträge mit einem nun wirklich peripheren Thema, Liszts Auseinandersetzung mit Mozart, befassen (Peter Revers und Klaus Aringer), wenn in den Beiträgen von Hartmut Hein und Thomas Kabisch ein Missverhältnis zwischen dem Anspruch (erkennbar nicht zuletzt an der hochgestochenen Diktion) und der Dürftigkeit der konkreten Ergebnisse in Gestalt der Fallbeispiele zu beobachten ist; beide untersuchen jeweils nur ein einziges Beispiel. Kabisch liefert stattdessen ein weiteres Grundsatzreferat zur Funktion und Ästhetik der Bearbeitung im historischen Wandel, das – wie dem Vorwort zu entnehmen ist – 2011 den Kongress eröffnet hat. Als Einleitungsreferat mag sein Text „funktionieren“, an der ihm zugewiesenen Stelle im Band wirkt er wie ein Fremdkörper. Stattdessen hätte man sich viel mehr Texte in der Art von Dorothea Redepenning gewünscht, die sich den Bearbeitungsprinzipien endlich

einmal aus übergreifender, überblickender und systematischer Perspektive nähert – und dabei sprachlich stets unpräzise bleibt. Christa Brüstle untersucht „performative Konzepte des 19. Jahrhunderts im Lichte der Genderforschung“; ihr Beitrag ist informativ und gut geschrieben, doch auch hier mangelt es am konkreten Themenbezug. Der performative Aspekt, die Selbstinszenierung des Virtuosen, spielt auch eine wesentliche Rolle in Bruno Moysans Beitrag, der sich erneut den Opernbearbeitungen der Pariser Zeit widmet.

Der Band hat weder ein Register noch ein zusammenfassendes Literaturverzeichnis; der Beitrag von Döhring ist überhaupt der einzige, der etwas ausführlicher auf die Sekundärliteratur zu den Bearbeitungen eingeht. Mit Blick auf die von ihm gewählte Fragestellung, „die [...] auch die ästhetischen und gesellschaftlichen Kontexte miteinbezieh[t]“ (S. 15), trifft es zu, dass dazu erst in jüngerer Zeit Spezialstudien vorgelegt worden sind. Was aber den Bereich der „Paraphrasen, Transkriptionen und Bearbeitungen“ (so immerhin der Buchtitel) ganz grundsätzlich betrifft, so fällt doch auf, dass sehr wichtige Titel unberücksichtigt geblieben sind, etwa die Arbeiten von Hofbauer und Presser. Die auf Busoni zurückgehenden Ausführungen von Krellmann etwa, die Hein in extenso referiert (S. 172), sind kaum aktueller als die von Presser, der genau das liefert, was Hein verspricht: „Ansätze zu einer Typologie“ (S. 167). Auch Hamiltons Dissertation hätte außer Döhring auch manch anderer Autor mit Gewinn zur Hand genommen. Dass eine Reihe wichtiger Titel aus den USA – u. a. zu den *Partitions de Piano* der Beethoven-Symphonien, den Verdi-Transkriptionen, zu vielen Lied- und Operntranskriptionen – einmal mehr gänzlich unberücksichtigt bleiben, ist ein weiterer ärgerlicher Befund. Gern hätte man im Sinne eines „guide to research“ einen zusammenfassenden Literaturbericht gelesen, der die ältere wie die jüngere Literatur in ihrer Gesamtheit aufgearbeitet, Entwicklungsten-

denzen aufgezeigt und so ein wichtiges Stück Forschungsgeschichte festgehalten hätte. In der vorgelegten Gestalt aber ist der Band ein weiterer Beleg für die eigentliche Binsenweisheit, dass aus der einfachen Aneinanderreihung einzelner Beiträge noch kein gelungenes Ganzes wird. Sehr schade!
(Februar 2019) Ulrich Bartels

Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de Liszt. Hrsg. von Márta GRABÓCZ. Paris: Éditions Hermann 2018. 432 S., Abb. (Collections du GREAM. Sémiotique & Narratologie.)

Als Schnittstelle zwischen Analyse und Hermeneutik hat die Topos- oder Topikforschung auch in der Musikwissenschaft in jüngerer Zeit an Bedeutung gewonnen. Stand dabei bislang primär das 18. Jahrhundert im Zentrum, so ist dies wohl vor allem darauf zurückzuführen, dass Forschungen zur Musik des 19. Jahrhunderts immer noch sehr auf die Originalität des einzelnen Werks ausgerichtet sind und sich daher schwerer tun, eine Prägung durch kollektiv verwendete Topoi zu akzeptieren (zumal auf dem heiklen Feld der musikalischen Semantik). Neben angloamerikanischen Autoren wie Kofi Agawu und Raymond Monelle hat sich besonders die aus Ungarn gebürtige, seit den 1990er Jahren in Frankreich wirkende Musikforscherin Márta Grabócz mit Topoi in der Musik des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt: inhaltlich mit Schwerpunkt auf Franz Liszt, methodisch im Dialog mit semiotischen und narratologischen Theorien von A. J. Greimas, Daniel Charles und Eero Tarasti.

Der vorliegende von Grabócz herausgegebene Sammelband, der aus einem Kongress zum Liszt-Jubiläum 2011 in Strasbourg hervorgegangen ist, belegt eindrucksvoll, dass Liszt einen hervorragenden Angelpunkt bietet, um das vielfältige Potential der Toposforschung zu erproben und dies aus einer dezidiert interdisziplinären Perspektive. Denn

die meisten der 25 Beiträge beschränken sich nicht auf genuin musikalische Topoi (wie dies bei einem Großteil der bisherigen Literatur der Fall ist), sondern beziehen auch solche aus Literatur und Bildender Kunst ein. Dementsprechend ist der polyglotte Band (13 französische, 10 englische Beiträge gegenüber je einem deutschen und italienischen) üppig ausgestattet mit Abbildungen (wie auch mit umfangreichen Notenbeispielen).

Die Fruchtbarkeit des interdisziplinären Ansatzes zeigt gleich der am Anfang stehende Aufsatz von Béatrice Didier über den Topos des „sublime négatif“ in *Obermann* von Senancour und Liszt, der die langjährigen Forschungen der Literaturwissenschaftlerin zu diesem Thema konzis zusammenfasst. Daran anknüpfend aktualisiert Grabócz ihre eigene Theorie der Topoi („isotopies“), die in Klavierwerken Liszts oft in einer ganz bestimmten Abfolge auftreten, am Beispiel des wiederum genuin literarischen Topos des „mal du siècle“ (ins Deutsche am ehesten mit Weltschmerz, romantische Melancholie oder Spleen übersetzbar), bei dem sie zwischen einer christlichen Strömung um Chateaubriand und Senancours der Religion skeptisch gegenüberstehender Haltung differenziert, die beide in Liszts Œuvre einfließen.

Bauen diese beiden Aufsätze ebenso wie der kurze Überblicksbeitrag von Constantin Floros zur Relevanz des Dualismus von „Gut und Böse“ in Liszts Schaffen stark auf eigene frühere Arbeiten auf, so bietet der am Ende des Bandes stehende ambitionierte Text von Panu Heimonen über Transzendenz und die rhetorische Figur der Apostrophe in Liszts Klavierstück *Invocation* auch einen neuen methodischen Zugriff, indem er zwischen Topoi, rhetorischen Effekten und symbolischer Bedeutung unterscheidet; ob der erste Teil des Stücks tatsächlich dem Topos des Pastoralen zuzuordnen ist, bliebe indes weiter zu diskutieren. Ebenso anregend ist der Beitrag von Michael Eisenberg, der, wiederum ausgehend von Senancours *Obermann* und dem Topos der erhabenen Natur, die

Bedeutung von Subjektivität und Abwesenheit in Liszts gleichnamigem Klavierstück thematisiert. Traditioneller angelegt, aber ebenfalls sehr fruchtbar in der Verbindung literarischer und musikalischer Aspekte erscheint Mara Lacchès Aufsatz zum Topos der Suche („quête“) in Liszts Faust-Vertonungen. Weitere literaturbezogene Beiträge widmen sich dem Verhältnis von Text und Musik in Liszts Liedern (François-Gildas Tual, Megan McCarty, Małgorzata Gamrat).

Korrespondenzen zu den Bildenden Künsten werden in zwei Texten beleuchtet: in einer sehr breit (von Michelangelo bis zur zeitgenössischen Komponistin Iris Szeghy) angelegten vergleichenden Untersuchung von Siglind Bruhn über das Motiv des *Penseroso* und in einer Detailstudie von Laurence Le Diagon-Jacquin über *Hunnenschlacht* von Kaulbach und Liszt. Ist der Toposbegriff hier nur implizit präsent, so tritt er wieder verstärkt hervor in einer Textgruppe, die sich dem Themenfeld „la femme/l'amour“ widmet. Herauszugreifen ist dabei der Beitrag von Grégoire Caux, der aufzeigt, dass die Frauengestalten in Liszts Œuvre – im Unterschied zu seiner eigenen bewegten Biographie – semantisch und musikalisch erstaunlich homogen angelegt sind und fast immer einer zart-ätherischen, religiös gefärbten Sphäre zugehören. Dies deckt sich überwiegend mit den Ergebnissen von Yusuke Nakaharas eng am Notentext orientiertem Vergleich der musikalischen Charakterisierung von Gretchen, Zerlina und Leonore.

Einen anderen methodischen Ansatz wählt Bertrand Ott, indem er auf Gaston Bachelards materialistische Philosophie der vier Elemente zurückgreift, um Relevanz und Darstellungsmittel der Sphäre der Luft („espace aérien“) in Liszts Schaffen aufzuzeigen. Die Sparte der länderspezifischen Topoi ist mit einem Beitrag von Sandra Myers über spanisch-exotische Elemente bei Liszt vertreten. Eine letzte Gruppe von Texten widmet sich dem Einfluss des „piano romantique“ auf Topoi in Liszts Musik. Hier ist besonders

der Beitrag von Nathalie Hérold zu nennen, der von akustischen Befunden zum Klavierklang eine Brücke zur Semantik schlägt (u. a. mit Bezug auf Gewitter, Glocken und Trauermusik), sowie eine instrumentengeschichtliche Studie von Olivia Sham.

Daneben enthält der Band noch einige Beiträge, die (wie oft bei Kongressberichten) eher vage Bezüge zum Hauptthema aufweisen. In diesem Rahmen können nur noch zwei besonders ambitionierte, in ihren zugespitzten Thesen aber auch problematische Texte erwähnt werden: zum einen derjenige von Tibor Szász, der ein Harmonikmodell aus Liszts Liedtranskription *Es hat geblüht* (nach Maria Pavlovna) als Schlüssel zur *Sonate h-Moll* und zur *Faust-Symphonie* interpretiert; zum anderen der von Bruno Moysan, der die sogenannte „Solita forma“ der italienischen Opernszene als Modell nicht nur von Liszts Opernfantasien, sondern auch vieler anderer Werke interpretiert, darunter wiederum die Sonate und die *Faust-Symphonie* sowie die meisten symphonischen Dichtungen. Die Relevanz der Opernfantasie für Liszts sehr speziellen Weg zur großen instrumentalen Form kann zweifellos kaum hoch genug eingeschätzt werden; sie sollte aber nicht dazu verleiten, seine Werke anstelle der Sonatenform pauschal in ein anderes Schema zu pressen. Im Übrigen sind Moysans und in geringerem Maße auch Szász' Ausführungen primär auf formale bzw. strukturelle Aspekte fokussiert, während deren semantische Konsequenzen für die Toposforschung im Hintergrund bleiben.

Überwiegt in dem Band insgesamt der Pluralismus der Themen und methodischen Ansätze, so bietet er doch – neben neuen Erkenntnissen über Liszt – eine wichtige Zwischenbilanz der musikalischen Toposforschung, die zu weiteren Studien anregt.

(Januar 2019)

Stefan Keym

EBERHARD STEINDORF: Die Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden (1817–1858). Institutionsgeschichtliche Studie und Dokumentation. Baden-Baden: Tectum Verlag 2018. 962 S., Abb. (Dresdner Schriften zur Musik. Band 11.)

Im 19. Jahrhundert war die sächsische Residenzstadt Dresden in musikalischer Hinsicht primär eine Stadt der Oper und die Universitäts- und Handelsstadt Leipzig ebenso eindeutig eine Stadt des bürgerlichen Konzertlebens. So oder ähnlich lässt sich das herrschende Bild in den Darstellungen zur allgemeinen Musikgeschichte zusammenfassen. In Leipzig gab es neben anderem auch noch eine überregional bedeutende Musikpublizistik; deshalb fanden der musikalische „Normalbetrieb“ und die außerordentlichen Ereignisse vor Ort eine größere allgemeine Aufmerksamkeit als diejenigen in Dresden. Diese Ausgangssituation, bereits von manchen Zeitgenossen aufmerksam registriert, hat auch die musikhistorische Forschung bis in die Gegenwart bestimmt. Um nur ein markantes Beispiel zu nennen: Während die Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte bereits 1881 durch Alfred Dörffel eine grundlegende und materialreiche Darstellung fand, gibt es für Dresden bis heute nichts Vergleichbares. Andererseits ist die Institution „Gewandhaus Leipzig“ mit ihren Aufgaben viel eindeutiger fassbar als die sächsische Hofkapelle, deren Konzerte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts erst schrittweise als ein zusätzliches Tätigkeitsfeld neben den Primäraufgaben in Kirche und Oper etablierten.

An diesem Punkt setzt das vorliegende Buch von Eberhard Steindorf an: Der Autor ist nach dreieinhalb Jahrzehnte wählender Tätigkeit als Konzertdramaturg der Staatsoper Dresden mit der geschriebenen und ungeschriebenen Geschichte des Orchesters vertraut wie kaum ein anderer. Ihm geht es nicht nur um das Zusammentragen von disparatem historischem Material, sondern um

die Suche nach den Wurzeln der heutigen Sächsischen Staatskapelle als eines herausragenden Konzertorchesters. Die vorliegende Darstellung war dabei zunächst als reine Dokumentation gedacht; die vorangestellte institutionengeschichtliche Studie kam später hinzu (S. 17). Der zeitliche Rahmen beginnt bei der (Wieder-)Übernahme von Theater und Kapelle nach den bewegten Jahren der Napoleonischen Kriege am 1. Januar 1817 in die Verantwortung des Hofes und reicht bis zur Einrichtung regelmäßiger Abonnementkonzerte im Herbst 1858. Während die Überlegungen zur Institutionengeschichte im Rahmen einer konventionellen Spielplan- und Kapellmeisterhistorie verbleiben, weiß der Autor in der Einleitung der Dokumentation die unterschiedlichen Konzertformate hinsichtlich ihrer Veranstalter und Anlässe sehr genau voneinander zu unterscheiden (S. 66–74). Wenn die Generaldirektion von Hoftheater und -kapelle oder letztere selbst als Veranstalter in Erscheinung traten, ging es in der Regel um die verschiedenen Pensionsfonds mit zum Teil festen Konzertterminen (Palmsonntag ab 1827, Aschermittwoch endgültig ab 1850) oder um Wohltätigkeitskonzerte aus unterschiedlichen Anlässen. Daneben gab es musikalische Akademien, die entweder von einzelnen Mitgliedern der Hofkapelle oder von anderen Musikern veranstaltet wurden und bei denen das Orchester mitwirkte. Außerdem konnte sich die Hofkapelle an Konzerten anderer Veranstalter wie z. B. der Dreyssigschen Singakademie beteiligen. Hofkonzerte im engeren Sinn, d. h. für die Hofgesellschaft unter Ausschluss der Öffentlichkeit bestimmte Darbietungen, wurden dagegen nur ausnahmsweise erfasst (S. 64f.). Die ausdrückliche Beteiligung der Kapelle oder einiger ihrer Mitglieder als Aufnahmekriterium hat andererseits zur Folge, dass z. B. die ab 1844 von Ferdinand Hiller in Dresden veranstalteten Abonnementkonzerte ohne Mitwirkung der Hofmusiker nur ganz am Rande Erwähnung finden (S. 325).

Die wichtigsten Quellen für die vorlie-

gende Dokumentation bilden Anzeigen und Besprechungen in den Dresdner Tageszeitungen; hinzu kommen Notizen und Beiträge vor allem aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Auch Akten aus dem Sächsischen Hauptstaatsarchiv sowie in geringerem Maße aus dem historischen Archiv der Sächsischen Staatsoper wurden herangezogen, während die zeitgenössische „Dresden-Literatur“ nur ausnahmsweise Berücksichtigung fand. Herzstück des Ganzen ist ein Kalendarium aller nach den gegebenen Kriterien ermittelbaren Konzerte (S. 88–297), das mit kommentierten Registern zu Komponisten und Interpreten umfassend erschlossen wird. Im Anschluss daran folgt ein Reader aus Quellentexten zur Gesamtsituation sowie zu Spielstätten und vielen Details der Aufführungen. Dabei gehen die Quellentexte und ihre Kommentierung oft so direkt ineinander über, dass die Unterscheidung beider Textsorten einer besonderen Aufmerksamkeit beim Lesen bedarf. Das ist auch der Punkt, an dem sich – bedingt durch die Nichtbeachtung der neueren, über den Gegenstand hinausreichenden Literatur – Ungenauigkeiten und Fehler einschleichen, von denen nur zwei genannt seien: Die Aufführungsgeschichte von italienischen Karwochenoratorien am Dresdner Hof begann bereits 1724 und nicht erst 1730 (S. 538), und die Aufführung von Beethovens *Missa solemnis* am 13. März 1839 ist nicht die insgesamt vierte vollständige (S. 190), sondern mindestens die zwölfte. Andererseits gehört die Bitte um die Meldung von Fehlern und Ergänzungen an das historische Archiv der Sächsischen Staatsoper (S. 65) zu den ausgesprochen sympathischen Zügen dieses Buches. Was am Ende bleibt, ist eine Materialerschließung von imponierender Breite, die eine deutlich fühlbare Lücke schließt. Das ist dann auch ein gewichtiger Beitrag zu einer künftigen „Musikgeschichte Dresdens im 19. Jahrhundert“, deren Reflexionshorizont allerdings noch zu erarbeiten wäre.
(Februar 2019) Gerhard Poppe

ELFI VOMBERG: Wagner-Vereine und Wagnerianer heute. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018. 302 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 34.)

Was charakterisiert heute eigentlich die Wagner-Rezeption in Richard-Wagner-Vereinen, und welche Bedeutung hat der Begriff des Wagnerianers oder der Wagnerianerin? Auf die Wagnerianer und ihre Vereine stützte bereits Friedrich Nietzsche in *Der Fall Wagner* von 1888 seine Kritik an der Verbindung von Wagners überredendem, den Geist mürrbe machenden musikalischen Ausdruck mit dem vermeintlichen Dilettantismus und dem Geniegläubigen seiner Anhänger. Und auch den herausragenden Stellenwert von Bayreuth als Festspielort beklagte Nietzsche damals schon als neumodischen Ersatz für eine fundierte klassische Bildung: „Alljährlich führt man ihm Züge der schönsten Mädchen und Jünglinge in sein Labyrinth, damit er sie verschlinge – allmählich intoniert ganz Europa ‚Auf nach Kreta! Auf nach Kreta!...‘“ (Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Stuttgart 1973, S. 119–120.)

So kritisch dieses Bild auch sein mag – seine Grundlagen haben sich in der heutigen Zeit stark gewandelt: Wagnerianer*innen fahren aufgrund der modernen Inszenierungen nicht mehr mit dem bedingungslosen Enthusiasmus nach Bayreuth, den Nietzsche ihnen noch nachsagte, und auch ihr Altersdurchschnitt ist mittlerweile so angehoben, dass wohl nicht mehr unumwunden von „Mädchen und Jünglinge[n]“ gesprochen werden kann. Diesem zugleich theaterästhetischen und demographischen Wandel widmet sich Elfi Vombergs Dissertation, die an der Universität Bayreuth entstanden ist und sich zum Ziel gesetzt hat, dem heutigen „Mythos Wagner“ auf den Grund zu gehen. Kern der Untersuchung ist eine qualitative und quantitative Erhebung von Daten mittels Leitfadeninterviews, Beobachtungen und Fragebögen bei Mitgliedern von Richard-

Wagner-Verbänden, die der Dachorganisation Richard Wagner Verband International angeschlossen sind. In ihrer Studie verfolgt die Autorin nicht nur einen ländervergleichenden Ansatz, indem sie ihre Befragungen in den USA, Japan und Deutschland unter Hinzunahme einer Vorstudie in Neuseeland durchführte. Zudem kombiniert sie unterschiedliche soziologische Theorien, mit denen aus dem qualitativen Interviewmaterial Fragestellungen für den der quantitativen Studie zugrundeliegenden Fragebogen erarbeitet werden. Die Theorien gehen dabei aus einer qualitativen Inhaltsanalyse der Protokolle der an den Richard Wagner Verband International angeschlossen Ortsverbände seit 1949 hervor, die Vomberg mit weiteren historischen Dokumenten wie Zeitungsrezensionen und literarischen Werken seit 1848 anreichert (S. 24–25). Aus diesem Quellenkorpus extrahiert die Autorin fünf zentrale Bereiche, die laut der offiziellen protokollarischen wie journalistischen Darstellung für das in den Vereinen organisierte Kollektiv der Wagner-Anhänger maßgeblich sind und die von der bedingungslosen Anhängerschaft über den Wagner-Kenner und den religiösen Fanatiker bis zum Sammler von Wagner-Devotionalien und dem Netzwerker reichen. Viele dieser Eigenschaften sind eng mit der Familie Wagner verbunden, die insbesondere in Zeiten Wolfgang Wagners einen engen Kontakt zu den Vereinen pflegte, und zu der zum Teil in den Veranstaltungen, aber vor allem in der Ausrichtung der Vereinsorganisation enge Beziehungen bestehen.

Die soziologischen Theorien, mit denen Vomberg ihre historische Analyse untermauert, um damit Fragestellungen für die quantitative Studie zuzuspitzen, umfassen Gerhard Schulzes Theorie der Erlebnisgesellschaft und Pierre Bourdieus Feldtheorie sowie Max Webers Herrschaftstheorie, wobei der Soziologe vorher auch schon für die Erarbeitung der vereinssoziologischen Grundlagen maßgeblich war. Mit diesen Ansätzen spricht sich Vomberg nicht nur für das Machtgefälle und

die soziale Distinktion als zentrale Momente in Wagner-Verbänden aus, sondern nimmt auch zu vorangegangenen soziologischen Studien Stellung, die eher den Begriff der Szene und des modernen Fantums vorangestellt hatten (S. 126–127). Ihre so ausgerichteten theoretischen Reflexionen führen sie zum Schluss zu der Frage, ob „die Erben das Charisma des Komponisten in die Gegenwart überführen [konnten] oder hat der Grüne Hügel in Bayreuth an ‚mystischem Zauber‘ eingebüßt?“ (S. 137)

Ein letzter Ansatz, derjenige der Markenforschung, die auf den Bayreuther Tagungen zum Jubiläumsjahr 2013 stark vertreten war, schlägt den Bogen zu einer produktiven Handlungsperspektive für eine zeitgemäße Neuausrichtung der Publikumsbindung an Bayreuth durch Verbände und Festspielleitung. Als Marke wird dabei das Haus Wagner angesetzt (S. 144). Insgesamt legt Vomberg den Fragebogen auf die oben genannten fünf Bereiche zwischen Kenner- und Anhängerschaft aus und stellt zudem Fragen zur Gemeinschaft im Verein und zu seinem Image, zum Festspielerlebnis Bayreuth und den Inszenierungen sowie zum Sammlertum und zu den Beschäftigungsarten mit Wagner, erweitert durch Fragen zur Rolle der Kartenbeschaffung für Bayreuth und der Stipendienstiftung zur Förderung junger Künstler*innen.

Im zweiten, der Auswertung der Studie gewidmeten Teil der Arbeit re-zentriert die Autorin die erhobenen Ergebnisse aus den drei Ländern anhand von Mentalitätsbeschreibungen im Hinblick auf die soziale Distinktion, der Präsenz westlicher bzw. klassischer Musik sowie des Vereinsengagements in den drei Ländern. Ihre Interpretationen der Befragung generieren somit Ergebnisse, die auf eine Beschreibung der kulturellen Praktiken in Wagner-Vereinen auf ein geographisch gebundenes Kollektiv abzielen, in das auch die historischen Voraussetzungen der Wagner-Rezeption mit einbezogen werden können, was Vomberg hier anhand des Parameters

der Geschichtsbewältigung macht. In ihrer Zusammenfassung hebt Vomberg vor allem den Japanischen Verein hervor, der in Japan ob des angeschlossenen Selbstverlags so etwas wie eine Monopolstellung für Wagnerbezogene Forschung einnimmt, und unterstreicht die akribische wissenschaftliche Vorbereitung der dortigen Mitglieder auf Vorstellungsbesuche. Während die Vereinsstruktur in Japan auch dazu genutzt würde, mittels der emotionalen Musik Wagners aus den starken gesellschaftlichen Hierarchien auszubrechen, betont Vomberg das prononcierte Interesse von US-amerikanischen Mitgliedern an der widersprüchlichen, aber dennoch genialen Künstlerperson Wagner. In den USA und auch in Deutschland käme des Weiteren vor allem das soziale Prestige des Vereins zum Tragen, wobei Vomberg für Deutschland einen vergleichbar viel „stärkeren Hang zum Personenkult“ herausarbeitet (S. 257). Die Einstufung als Wagnerianer*in lehnen deutsche Rezipient*innen hingegen ab, aus Sorge, mit einem ausgeprägten Fanatismus für Wagner verbunden zu werden; in den USA und Japan wird sie dagegen eher aus Bescheidenheit einer mangelhaften Kennerschaft zurückgewiesen.

Zum Schluss kommt die Autorin auf länderübergreifende Parameter zu sprechen, mittels derer die Mitglieder von Wagner-Vereinen in zwei übergreifende Gruppen eingeteilt werden können: Da sind zum einen die „Kulturkonsumenten“, die eine ausgeprägte Reisetätigkeit zu Wagner-Aufführungen in der ganzen Welt pflegen (S. 257). Ihnen stehen die „Erkenntnissucher“ gegenüber, die Wagner unter anderem auch als historische „Bewältigungsstrategie“ oder als persönliches „Heilmittel“ nutzen (S. 258). Darüber hinaus – das geht aus den zitierten qualitativen Interviews hervor – verbinden viele Mitglieder ihre Wagner-Begeisterung mit ihrer eigenen Biographie und dem alltäglichen Leben, sei es durch eine frühe Initiation in der Familie, sei es durch die starke Einbindung von Wagner-Zitaten in die Alltagssprache

oder von Wagner-Objekten in die häusliche Einrichtung. Auch der Musik schreiben viele befragte Mitglieder eine wichtige Bedeutung zu, sodass einige sogar trotz der abgelehnten modernen Inszenierungen zu Wagner-Aufführungen reisen, um mit geschlossenen Augen die Musik anzuhören.

Insgesamt ist Elfi Vombergs Studie als minutiös reflektierte, statistisch einwandfreie und auch multiperspektivisch gewandte Studie zu übergreifenden Konzeptionen des Begriffs „Wagnerianer*in“ sowie zu den Ausrichtungen der Wagner-Vereine in ihrem sozialhistorischen Wandel zu sehen. Auch gibt die Studie den Blick frei auf zahlreiche Zeugnisse zur individuellen Wagner-Rezeption aus vier Ländern, die Vomberg während ihrer Recherchen sammeln konnte. Was die Studie hingegen vermissen lässt, ist eine breitere diskursanalytische Perspektive auf die philosophische und kulturgeschichtliche Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Anhängerschaft. Durch den Einbezug der an eine breite Öffentlichkeit gerichteten Wagner-Biographik nach dem Krieg hätte z. B. der wichtigen Rolle der widersprüchlichen Persönlichkeit Wagners für die US-amerikanische Rezeption nachgegangen werden können – was wiederum die vorgegebenen Antwortmöglichkeiten der Beschäftigungsweisen mit Wagner mit diskursivem Inhalt gefüllt hätte. Auch stellt sich Vomberg nicht der Frage, warum es trotz des soziokulturellen Wandels der Musikrezeption seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und trotz des Einschnitts der Vorkriegs- und Kriegsjahre eine so hohe Kontinuität in der Verehrung Wagners und auch in den damit verbundenen Praktiken wie dem Führen von Listen mit besuchten Aufführungen gibt. Welche Konstanten sind z. B. zwischen den von den Studienteilnehmer*innen genannten Initiationserlebnissen und den Veranstaltungen der Wagner-Vereine zu erkennen? Nicht zuletzt bleiben die Praktiken der Vereinsmitgliedschaft in Vombergs Studie zumeist viel zu sehr im Hintergrund, zumal

die Untersuchung über weite Strecken textbasiert ist und die Körperlichkeit und Materialität der untersuchten Rezeption nur aus den Aussagen der Studienteilnehmer*innen selbst hervorsticht. Es gibt zum Beispiel ein neues Bildmotiv der Bayreuth-Besucher, das sie auf dem Festspielhügel in einer Pose zeigt, in der sie die kleine Wachsfigur Wagners an die Hand nehmen und dem Meister liebevoll wie einem Kind über das Haupt streicheln. Nicht zuletzt dieses Motiv wirft ein Licht auf die Ambivalenz nicht nur der Verhaltensweisen, sondern auch der Aussagen: Trotz aller Konstanten hat sich die Wagner-Verehrung insofern stark gewandelt, als dass ihr eine Pluralität von Ausdrucksmöglichkeiten zugrunde liegt, die längst über die einzelnen Vereine hinausreicht.

(Februar 2019)

Gesa zur Nieden

GÜNTHER ANDERS: *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente.* Hrsg. von Reinhard ELLENSOHN. München: Verlag C. H. Beck 2017. 417 S., Abb., Nbsp.

Der 1902 in Breslau als Sohn des bedeutenden deutsch-jüdischen Psychologenpaares Clara und William Stern geborene und 1992 in Wien gestorbene Günter Anders dürfte als kritischer Humanist, entschiedenster Warner vor der atomaren Bedrohung und Autor des philosophischen Hauptwerks *Die Antiquiertheit des Menschen* jedem bekannt sein, der sich jemals mit der Situation der Menschheit in (und seit) der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts näher auseinandergesetzt hat. Anders (sic) sah es bislang mit seinen Schriften zur Musik aus, von deren Existenz man zwar durch die Korrespondenz Anders' mit Adorno wusste, die aber erst durch Reinhard Ellensohn in seiner 2008 erschienenen, aus einer Wiener Diplomarbeit hervorgegangenen Studie über Anders' Musikphilosophie einer eingehenden Analyse unterzogen und von ihm nun in einer mustergültigen Editi-

on vorgelegt worden sind. Im Mittelpunkt dieses Korpus steht die (zurückgezogene) Frankfurter Habilitationsschrift *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* von 1930/31, die von drei Aufsätzen zur Musiksoziologie und zehn Beiträgen zu verschiedenen Themen aus den Jahren 1924–1949 flankiert und komplettiert wird. Ellensohns ausführliches Nachwort liefert eine ausgezeichnete und notwendige Kontextualisierung äußerer und innerer Hinter- und Beweggründe, die ein komplexes Tableau an sich überschneidenden und konkurrierenden geistesgeschichtlichen und politischen Schulen ergeben – und dies überwölbt von der ethischen Bankrotterklärung, die der atomaren Bedrohung voranging, also der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft, die Anders wie so viele in das amerikanische Exil zwang. Dass der hochmusikalische Anders keine Laufbahn als Musikdenker (das Wort „Musikwissenschaftler“ verbietet sich hier ebenso wie im Falle des mit ihm in seltsamer Ambivalenz verbundenen fast gleichaltrigen Adorno, der am Scheitern von Anders' Habilitationsplänen zumindest indirekt beteiligt war) einschlug, ist gleichwohl nicht ursächlich von den politischen Verhältnissen ab 1933 bestimmt, sondern hat tiefere Gründe. Man müsste vor allem von dem Scheitern des Versuchs sprechen, die wesentlich logisch begründete und vom intentionalen Akt des Sehens ausgehende Husserl'sche Phänomenologie auf die begriffslose und unanschauliche Kunstform Musik zu übertragen und daraus die Theorie eines musikalischen „Situationismus“ zu entwickeln, die Musik als permanente „Kunst der Verwandlung“ zu fassen versucht. Und dies gilt genauso für den zweiten Ansatz Anders', nun im Gefolge der sich um 1930 etablierenden marxistischen Musiksoziologie eine paradoxe Theorie von Musik als institutionalisierter „nicht-sozialer Situation“ bzw. „Unbedingt im Gewand des Bedingten“ (Ellensohn 2008) zu etablieren. Entsprechend herausfordernd ist die Lektüre der beiden Haupttexte des Bandes,

deren Abstraktions- und Argumentationsniveau enorm ist, ohne dass Anders zu einer klaren Positionierung gelangt oder gelangen will. (Adorno war in dieser Hinsicht pragmatischer, als er mit der *Philosophie der neuen Musik* und der *Einleitung in die Musiksoziologie* zwei unterschiedliche Ansätze ausbaute, vor allem aber doch sich musikhistorisch bzw. sozialgeschichtlich absicherte, so anfechtbar dies auch im Einzelnen sein mochte.) Anders unternimmt dagegen das Wagnis einer existenzialphilosophischen Deutung von Musik, deren Ausgangspunkt bei Kurths Energetismus zwar erkennbar ist, aber doch in seiner spekulativen Überhöhung weit darüber hinausgeht. So begreift Anders das *Tristan*-Vorspiel als Symbol der „ontologische[n] Vieldeutigkeit des Menschen“ (S. 77) oder meint, dass die Musik Debussys erstmals (?) ein reines, nicht-intentionales Hören und damit auch eine gänzlich neue Wahrnehmung musikalischer Zeit erlaube. An einem der frühesten Texte, dem Nachruf auf Ferruccio Busoni von 1924, wird ein gnostischer Grundimpuls von Anders' Musikdenken erkennbar (der auch in Adornos Werk in anderer Weise präsent ist), mit dem er an Schopenhauers Musik-Metaphysik anknüpft: „Nie hat ein Schaffender so die ganze Resignation vor der Notwendigkeit der Zerstörung durch Zeitigung des Unzeitlichen und Verweltlichung dessen, was nicht von dieser Welt ist, wie Busoni. Unlösbar ist allein die Schwierigkeit, daß die Musik selbst Teil der Welt und doch so ideal sein soll, daß man sie durch Verweltlichung doch nur parabolisch darstellen könne.“ (S. 208) Anders' Musik-Texte zeigen damit deutlich, dass hier keineswegs ein „Außenseiter“ schrieb, sondern ein hochsensibler Geist, der in seinen Analysen des phänomenalen und ontischen Status von Musik ihren fundamentalen kulturellen Paradigmenwechsel nach 1918 genauestens nachvollzog. In dieser Perspektive sind Anders' musikphilosophische Schriften gewichtige geistesgeschichtliche Dokumente, deren Studium nur nachdrücklich zu empfehlen ist.

Ihr intellektueller Anspruch und ihre überall spürbare emotionale Empathie fordern den Leser auf, über den so ungreifbaren Gegenstand Musik nicht nur nach-, sondern ihn auch weiterzudenken.

(November 2018)

Wolfgang Rathert

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

„Die Geschichte der sowjetischen Musik der 1970er Jahre könnte [...] auch als eine Geschichte von Kommunikationsdesastern geschrieben werden.“ – stellt Boris Belge auf S. 82, im Fazit des ersten Kapitels seiner Dissertation fest. Was er danach vorlegt, ist jedoch eine andere Geschichte: nämlich die von Handlungsspielräumen in der Musikwelt der Breschnew-Ära. Damit bringt der Autor aus seiner Sicht als Historiker (der interdisziplinär musikwissenschaftliche Expertise reichlich hat einfließen lassen) grundlegende Korrekturen an etablierten historiographischen Bildern an, wonach die auf das poststalinistische Tauwetter folgende Stagnation in der sowjetischen Kultur zu konformistischer akademischer Routine auf der einen Seite und einer im Kreuzfeuer stehenden, da dissidenten ästhetischen Opposition auf der anderen Seite geführt habe. Eine solche Sicht beruht ganz allgemein auf überkommenen Vorstellungen von Totalitarismus, speziell wurde sie in dieser Thematik gefestigt durch Eigenaussagen der in dieser Studie im Zentrum stehenden sogenannten Moskauer Trojka aus Denisov, Schnittke und Gubajdulina sowie durch apologetische Literatur der Perestrojka-Zeit. Belge legt schon in seiner Einführung Fundamente für andere Perspektiven: Der Zustand der spätsowjetischen Kultur war demnach der einer „Hyperstabilität“, in der Ordnung zum Selbstzweck geworden ist (S. 33) und damit ideologische Parolen zu Leerformeln, insti-

tionalisierte Strukturen zu Versorgungssystemen für Künstler und ritualisierte Handlungsmuster zu ebenso erwart- wie berechenbaren Routinen. Wo sich der schnaubbärtige Volksführer noch persönlich in Details der Musikpolitik eingemischt hatte, herrschten nun Experten-Eliten, denen in den Institutionen und Organisationen die Hebel der Macht anvertraut waren, natürlich auch die Geldhähne. Während die ältere Generation der unter Stalin aktiven Komponisten noch Willkür und existenzielle Bedrohungen fürchten musste, durften sich die „šestdesjati“, also die in den 1960er Jahren hervordringende jüngere Generation, arrangieren mit einem Ambiente, das ihnen berufliche Sicherheit bot, aber zugleich eine immer aufs Neue einzuschlagende Gratwanderung forderte, was das Wechselspiel zwischen Einlösung von Gruppenerwartungen und künstlerischer Autonomie betraf – eine Strategie, für die Belge den in jüngerer historischer Literatur eingebürgerten Begriff „Eigen-Sinn“ einsetzt und die zu einer im Spätsozialismus charakteristischen „Pluralisierung von Identitäten und Musikentwürfen“ führte (S. 84).

Symbolisch für die kommunikativen Schwierigkeiten hinter dieser paradoxen Melange aus Chancen und verringerten (ob schon bis zu Konzertabsagen und Ausreiseverboten reichenden) Risiken steht, kein Wunder, das Phantom des Sozialistischen Realismus, dessen musikalische Äquivalente zu definieren auch in den 1970er Jahren nicht gelingen konnte (und den ja auch Teilaspekte wie Tonalitätsbezug, tradierte Formensprache oder ästhetische Konzepte wie der *simfonizm*, also etwa: das Symphonische als Denkfigur, nicht ausreichend präzisieren können), der also eher durch Musterbeispiele einerseits und die Bloßstellung „formalistischer“ Verirrungen andererseits illustriert wurde. Wie Belge einleuchtend resümiert, war der Diskurs über den Sozrealismus letztlich weniger ein ästhetischer als ein machtpolitischer, um klarzustellen, wem die Deutungshoheit über Werke zusteht (S. 64).

Neben den großen Netzwerken der Komponistenverbände, die Belge sehr differenziert und abwägend in ihren unterschiedlichen Funktionsweisen, Strukturen und in ihrem Zusammenspiel betrachtet, treten damit auch die kleineren sozialen Zellen stärker in den Fokus, in denen sich musikalische Gegenkulturen entwickeln konnten, wie etwa Grigorij Frids für seine Beleuchtung internationaler Gegenwartsmusik legendärer musikalischer Jugendklub – immerhin fest etabliert im „Haus der Komponisten“ – oder die fast ganz ins Private gewandte Improvisationsgruppe „Astreja“ von Gubajdulina, Artemev und Suslin. Das Zwischenfazit lautet, dass die Komponisten der Moskauer Trojka eben doch auch „sowjetische“ Komponisten waren, weil sie gerade keine Ablehnung aller etablierten Strukturen, Foren und Praktiken betrieben haben, sondern an ihnen teilhatten und sich des Systems nach eigenen Maßstäben zu bedienen wussten, indem sie sich einer ästhetischen Anpassung verweigerten, ohne in radikale Provokation zu verfallen.

In einem der exemplarischen Betrachtung musikalischer Werke aller dreier Protagonisten gewidmeten Kapitel gelingt es Belge, über stilistische und (meist nur gestreifte) kompositionstechnische Charakteristika hinaus die auffällige semantische Aufgeladenheit durch sakrale, volks- oder popularmusikalische Elemente zu unterstreichen und diese insgesamt als sowjetischen Traditionsbezug herauszustellen; dass der Autor hier nicht noch tiefer in musiktheoretische und analytische Aspekte eindringt, ist offensichtlich bedingt durch die Orientierung an einem breiteren Leserkreis von (überwiegend) Historikern, für den in Fußnoten Begriffe wie Aleatorik oder Darmstädter Schule erläutert werden. Wer in erster Linie an Denisov, Gubajdulina und Schnittke und ihrer Musik interessiert ist, mag also zu anderer Literatur greifen. Diese Figuren (und en passant noch zahlreiche andere) in ein Gesamtpanorama spätsowjetischer Kultur nicht nur einzubetten, sondern letztlich aus ihren Biographien und Handlungen ein

Gesellschaftsbild mit abzuleiten, ist dafür das erstaunliche Verdienst dieses Buches.

Es folgt noch ein sehr erhellendes Kapitel zur Rolle der Musikwissenschaftler, Journalisten, Interpreten und Verlage für die Rezeption der Trojka inner- wie außerhalb der Sowjetunion, die stark von Kleingruppendynamik und zwischenmenschlichen Beziehungen geprägt war, dann ein in seiner Gedrängtheit vielleicht ebenso inspirierender wie (angesichts hypothetischer Analogien) problematischer Vergleich der Situation der Musik mit Literatur, Kunst und Film, der aber immerhin verdeutlicht, dass die Musiker alles in allem größere Freiräume besaßen. Wieder stärker allgemein geschichtlich akzentuiert ist das letzte Kapitel, das vom Ende der Breschnew-Ära und der Hyperstabilität erzählt und dabei die Auswirkungen der Perestrojka auch auf das Musikleben und die Trojka betrachtet, die nun weltweit gefeiert wurde (und in Russland sogar in manche offiziellen Ämter getragen), aber zugleich den originären Referenzrahmen ihrer Werke und die Deutungshoheit über sich und ihre Musik verlor. Damals entstanden in Ost und West jene Stilisierungen (u. a. zu Dissidenten), auf denen bisher die meisten Bilder von Denisov, Gubajdulina und Schnittke und ihren Generationengenossen beruhten, weil sie ein jeweiliges Bedürfnis bedienten: sozusagen ein Kommunikationsdesaster der anderen Art.

Boris Belge hat – unter Auswertung zahlreicher Archivalien und Quellentexte sowie eines imposanten Spektrums an deutschen, englischen und russischen Studien – einen frischen, sehr klug abwägenden, den Komplexitäten und Widersprüchen nicht ausweichenden erkenntnisreichen Blick nicht nur auf die drei zu Recht berühmten Komponisten geworfen (die durch ihre hier offenbarte tiefe Integration in die sowjetische Kultur und das Hinterfragen mancher Selbststilisierungen nicht von ihren Podesten gestoßen, aber sinnvoller kulturhistorisch eingeordnet und dadurch besser verständlich werden), sondern auf die ganze paradoxe Welt der

späten Sowjetkultur, in der die Musik gerade deswegen überzeugend Sinn stiften konnte, weil sie sich dieser Paradoxien bewusst war und sie thematisierte.

(Februar 2019)

Christoph Flamm

Dislocated Memories. Jews, Music, and Postwar German Culture. Hrsg. von Tina FRÜHAUF und Lily HIRSCH. New York: Oxford University Press 2014. 328 S., Abb., Nbsp.

Seit den 1980er Jahren war Exilforschung ein viel beachtetes Wissenschaftsfeld, nach Literatur- und anderen Geisteswissenschaften schließlich auch in der Musikwissenschaft. In letzter Zeit hat dieses Gebiet Erweiterungen und perspektivische Neuausrichtungen erfahren. Nicht mehr „Exil“ ist nunmehr das vorherrschende Definiens, sondern Begriffe wie „Displacement“ und „Migration“, spezifischer „Zwangsmigration“ oder auch „Remigration“, bestimmen den Diskurs. Musik spielt in diesem Geschehen eine bedeutende Rolle, nicht nur als Objekt, das bei den Fluchtbewegungen im Gepäck mitreist, oder als Metier, das die Existenz an verschiedenen Orten mehr oder weniger gut zu sichern vermag: Musik ist auch Trägerin von Heimat, von Erinnerung, von kultureller Interaktion, gelungenem oder misslungenem Austausch. Von solchen Funktionen und Austauschprozessen handelt in vielfältiger Weise der 2015 mit dem renommierten Ruth A. Solie Award ausgezeichnete Sammelband *Dislocated Memories*. Er umfasst ein Dutzend Beiträge, die 2010 bei einem Kolloquium über „Jewish Music and Germany after the Holocaust“ am Dickinson College (Pennsylvania) diskutiert worden sind.

Ausgehend von Leon Botsteins Befund, das Thema „Judentum und Musik“ in Europa sei überdeterminiert durch Antisemitismus und die Nazizeit, fokussiert der Band nun auf Aspekte des Themas in der unmittelbaren Nachkriegszeit und im späteren geteil-

ten Deutschland. Als Leitgedanke dient die Feststellung „Music migrates across national borders as it migrates historically, mediating binaries of tradition and modernity through the central role of memory“ (S. 4). Insofern als Diasporaerfahrung und Displacement grundlegende Kategorien der jüdischen Geschichte sind, nimmt Musik als Speicher von Tradition und Erinnerung, als portables Heimatland neben der Tora schon immer eine zentrale Rolle ein. Diese Rolle an bisher wenig beachteten Stellen zu dokumentieren und dabei kritisch zu hinterfragen, haben sich die meisten der hier versammelten Fallstudien zur Aufgabe gemacht. So demontiert Amy Lynn Wlodarski das auch in Europa nach wie vor dominierende Bild von Theresienstadt als einem vergleichsweise harmlosen Gettolager mit viel Spielraum für kulturelle Aktivitäten. Anhand von Erinnerungsvideos aus dem Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies der Yale University Library zeigt die Autorin, wie diffizil die Befragung von Überlebenden und die Aufzeichnung ihrer Erinnerungen ist. Wlodarskis Analyse musikbezogener Interviews zeigt eindrücklich, dass positive Erinnerungen an musikalische Ereignisse viel eher transportiert wurden als negative und kritische. Zugleich wurden musikalische Aktivitäten etwas pauschal zu geistigem Widerstand stilisiert, wodurch die Überlebenden in ein Dilemma gerieten zwischen dem Eingeständnis traumatischer Erfahrungen und dem Bedürfnis nach einem humanistischen Erlösungsnarrativ. Ganz ähnlich verhält es sich mit der historischen Einschätzung der Jüdischen Kulturbünde im NS-Deutschland von 1933–1941, deren Rolle, wie Lily Hirsch überzeugend darlegt, zwangsläufig eine höchst ambivalente war.

Zwei Beiträge über musikalische Aktivitäten in sogenannten Displaced Persons (DP) Camps unmittelbar nach dem Krieg zeigen, dass jüdische Kultur in Deutschland nach 1945 nur noch sehr reduziert existieren konnte und auf ganz bestimmte Aktionsfelder reduziert war. Allerdings hatten Musik

und Theater etwa in den bis 1957 bestehenden Camps – rückblickend betrachtet – auch eine wichtige therapeutische Funktion. In ihrer Studie über Jiddisches Theater im DP-Lager Bergen-Belsen zeigt Sophie Fetthauer, wie die Adaption jiddischer Getto- und KZ-Lieder nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der Traumabewältigung diene. In der Übergangsphase, welche der Aufenthalt in den Camps für die meisten Insassen darstellte, fand eine Transformation des musikalischen Repertoires statt, die mit einer Neudefinition von jüdischer Identität korrelierte. Bemerkenswert ist das frühe Bewusstsein, dass Repertoire und Aktivitäten der DP-Camps unmittelbar dokumentiert werden sollten. Bret Werb beschreibt Sammlungsinitiativen in verschiedenen Lagern (z. B. David Boder, *I did not Interview the Dead*, 1949) und gibt anrührende Beispiele musikalischer Adaptionen aus dem Liedrepertoire von Überlebenden. Auch Joshua Walden fokussiert in seinem Beitrag über den Film *Lang ist der Weg* auf die unmittelbare Nachkriegszeit. 1947 vom polnischen Schauspieler und Regisseur im DP-Camp Landsberg produziert und 1948 erstmals vorgeführt, ist der Film ein höchst aufschlussreiches Zeitdokument, an dem Walden aufzeigt, wie Musik als zentrales Medium des kulturellen Gedächtnisses fungiert. Mit Blick auf Jan Assmanns These, dass Gedächtnis die verlorene Vergangenheit nicht bewahren kann, aber die Rekonstruktion früherer Strukturen im veränderten Kontext der Gegenwart ermöglichen, kommt der Autor zum Schluss: „the soundtrack highlights the film’s treatment of Jews’ attempts to reconstruct family and identity despite displacement“ (S. 128).

Insgesamt stehen populäre Musik und Kultur und damit kulturhistorische Fragen im Vordergrund des vorliegenden Bandes, doch gibt es auch einzelne werkbezogene Untersuchungen. Sabine Feisst vergleicht kompositorische Stationen des Holocaust-Gedenkens anhand von Georg Katzers *Aide-mémoire* (1983), Aribert Reimanns

Celan-Zyklus *Kumi Ori* (1999) und der Berliner Klanginstallation *9-11-1938* von Boris Hegenbart und Volker Straebel (2008). Joy H. Calico, die 2014 eine umfassende Studie über die Rezeption von Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* im Nachkriegseuropa vorgelegt hat, handelt in ihrem Beitrag von der Interpretation des Werks in der DDR. Mit kritischem Blick auf die erste ostdeutsche Aufführung, die erst im Jahr 1958 stattfand (die Erstaufführungen in Frankreich, der BRD und Österreich waren 1948 bzw. 1950 erfolgt), konstatiert sie die weitgehende Ausblendung jüdischer Opfer in der Antifaschismus-Politik der SED.

Ein aufschlussreicher Fall ist die DDR-Karriere der prominenten Sängerin Lin Jaldati, welche David Shneer detailliert untersucht. Als Partnerin des Pianisten und Musikologen Eberhard Rebling wurde die holländische Holocaust-Überlebende nach ihrer Übersiedlung nach Ostberlin 1951 bald zur Ikone des jiddischen Liedes im Arbeiterstaat. In dieser Rolle hatte sie eine durchaus ambivalente Brückenfunktion, schickte man sie doch auf kulturdiplomatische Reisen ins Ausland, wo sie primär als jüdische Musikerin wahrgenommen wurde, während ihre Auftritte in der DDR unter dem Label des (jüdischen) Widerstands bzw. der Partisanenmusik propagiert wurden. Als weiteren singulären Sänger porträtiert Barbara Milewski Aleksander Kulisiewicz, den polnischen „KZ-Barden“, der seine Mission darin sah, an die ganz unterschiedlichen Opfergruppen des NS-Regimes zu erinnern, und der damit zu einer wichtigen Figur der internationalen Folk- und Liedermacherbewegung wurde.

In einer Bestandsaufnahme der aktuellen Klezmerszene in Deutschland analysiert Joel Rubin schließlich die komplexen, aber fruchtbaren Begegnungen zwischen jüdischen und nichtjüdischen (v. a. deutschen) Klezmermusikern beim Yiddish Summer Weimar. Nach Rubins Befund hat sich die Klezmerszene, nach einem vergleichsweise unreflektierten Boom in den 1990er Jahren,

seit einiger Zeit in eine produktive Nische von transnationalen musikalischen Experimenten verwandelt.

Dass „topics related to Jewish music“ (S. 13) in Deutschland lange Zeit kein akademisches Forschungsthema war und wenn, dann ein inadäquat behandeltes, konstatiert Tina Frühauf. In ihrer durchaus verdienstvollen Bestandsaufnahme einschlägiger Publikationen vermisst man aber eine differenziertere Betrachtung. Zu wenig berücksichtigt werden Faktoren wie die langanhaltende strikt historische Ausrichtung des Fachs und die Lakune von Zuständigkeiten: Während Akteure jüdischer Herkunft sich mehrheitlich gegen eine Gettoisierung wehrten, erklärte sich die zünftige Musikwissenschaft für inkompetent. Erst im Zuge der allgemeinen Aufarbeitung der NS-Zeit und des Gedenkens an die Opfer des Holocaust traten – wie Frühauf ebenfalls feststellt – „jüdische Musik und Musiker“ als Thema auf den Plan.

Der Band ist insgesamt hervorragend ediert, als Schwäche könnte man konstatieren, dass die deutschsprachige Forschungsliteratur nur sehr punktuell beachtet worden ist. Gleichwohl bietet diese Sammlung von gut gewählten und sorgfältig dokumentierten Fallstudien einen kritischen Blick von außen, der mit seinem Materialreichtum viel Stoff für weiterführende Diskussionen bietet. (November 2018) *Heidy Zimmermann*

DANUTA GWIZDALANKA: Der Verföhrer. Karol Szymanowski und seine Musik. Übersetzt von Peter Oliver LOEW. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2017. VIII, 292 S., Abb. (Polnische Profile. Band 4.)

Nichtpolnische und speziell deutsche Literatur zur polnischen Musikgeschichte zwischen Chopin und der Avantgarde um Lutosławski und Penderecki ist bis heute Mangelware. Zu Karol Szymanowski, der als wichtigster Vertreter dieses Zeitraums gilt,

lag bislang überhaupt keine deutschsprachige Monographie vor, anders als in England (Alistair Wightman 1999) und Frankreich (Didier van Moere 2008). Umso mehr ist es zu begrüßen, dass das Deutsche Polen-Institut Darmstadt für seine neue interdisziplinäre Reihe „Polnische Profile“ eine solche Monographie in Auftrag gegeben hat. Das Buch stammt von der polnischen Musikwissenschaftlerin Danuta Gwizdalanka, die sich in Polen vor allem mit populärwissenschaftlichen Büchern zu Themen wie Musik und Gender oder Musik und Politik einen Namen gemacht hat, ist in der Übersetzung von Peter Michael Loew, dem stellvertretenden Direktor des Polen-Instituts, zuerst in Deutschland erschienen und zielt zumindest in einigen Exkursen zu hiesigen Kontakten des Komponisten speziell auf eine deutsche Leserschaft.

Der Titel erscheint durchaus geeignet, Interesse für einen hierzulande leider immer noch zu wenig bekannten Künstler zu wecken: Die Rolle des Verführers wird Komponisten selten zugeschrieben (eher der Musik selbst). Dass die Autorin ihrerseits die Leser zum Genuss der Musik Szymanowskis verführen oder zumindest – wie oft bei Biographien – für ihren Helden einnehmen will, kann man ihr jedoch nicht unterstellen. Ganz im Gegenteil zielt ihr Buch darauf ab, Szymanowski als einen überaus problematischen Charakter zu entlarven, die Abgründe hinter seinem die Zeitgenossen bezaubernden Charme aufzudecken und so den mit ihm verbundenen Mythos zu dekonstruieren.

Damit diese Absicht aufgeht, muss man freilich den Mythos kennen. Und hier liegt ein Problem der Konzeption dieses Buchs, denn die Geschichte des Zeit seines Lebens unzureichend verstanden und gewürdigten Künstlers Szymanowski, der einen heroischen Kampf gegen eine Übermacht modernitätsfeindlicher Ignoranten geführt habe und daran vorzeitig zugrunde gegangen sei, ist primär in Polen geläufig. Dieses Problem betrifft auch den Aufbau des Buchs,

denn die Autorin vermeidet das klassische chronologische Narrativ zugunsten einer systematischen Gliederung nach verschiedenen Sachthemen, der sich leichter folgen lässt, wenn man bereits eine grobe Vorstellung von Szymanowskis Entwicklung hat (zur Orientierung gibt es jedoch im Anhang eine Tabelle mit den wichtigsten Daten).

Gwizdalanka präsentiert Szymanowski ausgehend von seinem Kontext: weniger vor dem allgemeinen politischen und soziokulturellen Hintergrund des bis 1918 dreigeteilten und fremdbestimmten Polen (wie die meisten bisherigen Monographien), sondern vor allem im Umkreis seiner Familie und Freunde. Diese Strategie erscheint plausibel, denn tatsächlich lässt sich der verschlungene Lebens- und Schaffensweg des Komponisten am besten vor dem Hintergrund seiner Sozialisation in einer polnischen Kleinadelsfamilie mit multiethnischen Wurzeln verstehen, die weit im ukrainischen Osten auf einem ländlichen Gutshof lebte, einen bequemen üppigen Lebensstil pflegte und sich den schönen Künsten, insbesondere der Musik widmete. Die Autorin unternimmt diese Kontextualisierung primär so, dass sie die einzelnen Familienmitglieder porträtiert und ihr Verhältnis zu Szymanowski offenlegt (ausgehend von dem offensichtlichen Mutterkomplex des Komponisten). Danach richtet sich ihr Blick auf befreundete Interpreten wie Grzegorz Fitelberg und Arthur Rubinstein, denen Szymanowski die frühzeitige Verbreitung seiner Werke verdankte, sowie auf verschiedene Orte (Berlin, Italien, Paris, Zakopane etc.), die ihm kreative Impulse vermittelten.

Gwizdalanka präsentiert keine neuen Quellen, liest jedoch die vorhandenen Dokumente (vor allem die umfangreiche Korrespondenz des Komponisten und die Erinnerungen diverser Zeitgenoss*innen) gegen den Strich, indem sie anders als die bisherigen, tendenziell wohlwollenden bis hagiographischen Darstellungen eine dezidiert kritische Haltung einnimmt. Diese kulminiert in den Schlusskapiteln, in denen die narzisstischen

und neurotischen Züge des Komponisten konsequent offengelegt werden – insbesondere seine Neigung, den Charme seiner Persönlichkeit einzusetzen, um materielle Unterstützung von Freund*innen zu erhalten und so seinen verschwenderischen Lebensstil eines Fin-de-siècle-Dandy auch unter den deutlich ungünstigeren ökonomischen Bedingungen der Zwischenkriegszeit weiterzuführen. Dass der frühzeitige Tod des Komponisten und das Erlahmen seiner Kreativität vor allem seiner eigenen mangelnden Professionalität zuzuschreiben sind, ist freilich schon lange bekannt. In welchem Umfang er – entgegen seinen ständigen Klagen – private ebenso wie staatliche Unterstützung erhielt, wurde jedoch noch nie so klar herausgearbeitet. Besondere Schwerpunkte legt die Autorin dabei auf Szymanowskis aus ihrer Sicht taktisch motivierte Wandlung zu einem polnischen Nationalkomponisten in den 1920er Jahren und auf sein zwiespältiges Verhältnis zu Frauen, deren Bewunderung er sich trotz seiner Homosexualität gern zunutze machte. Wer Szymanowski eine Verschwendung seines Talents vorwirft, sollte jedoch bedenken, dass sein opulenter, zunehmend von Alkohol und Promiskuität überschatteter Lebensstil aus derselben Sozialisation resultierte wie seine spezifische Kreativität, die als antiakademisch und zugleich elitär oder auch als dilettantisch im besten, ursprünglichen Sinne des Wortes bezeichnet werden kann.

Zwischen die beiden der Persönlichkeit und ihrem Umfeld gewidmeten Rahmenteile des Buchs ist – wie bei einer A-B-A-Form – ein kurzer Überblick über das Œuvre Szymanowskis eingeschoben. Der Akzent liegt auf vokalen und programmatisch-instrumentalen Werken sowie auf entstehungs- und wirkungsgeschichtlichen Aspekten. Angaben zur Werkstruktur haben konzertführerartigen oder aphoristischen Charakter und fehlen oft ganz. Die Periodisierung der Schaffensphasen anhand der diversen deutlichen Stilwechsel (die man in jener Zeit auch bei vielen anderen Komponisten beobachten kann) folgt

im Wesentlichen dem bekannten Muster, wobei ein vermeintlicher Wiener Expressionismus überbetont wird, während die starke Verwurzelung in der deutschen Instrumentalmusiktradition ebenso wie die Parallelen zum Neoklassizismus der 1920er Jahre kaum deutlich werden. Gwizdalanka hebt vor allem die klang sinnlichen Qualitäten von Szymanowskis Musik hervor, in denen sie eine Parallele zu seinem verführerischen Charakter zu erkennen glaubt. Kaum zur Sprache kommen hingegen die intellektuellen Züge, die kontrapunktische Komplexität dieser Musik, auf die es vor allem zurückzuführen ist, dass sie trotz ihres unbestrittenen Klangreizes nie ein großes Publikum gefunden hat. Das Besondere dieser Musik liegt jedoch gerade in ihrer eigentümlichen Mischung nicht nur von verschiedenen Stilelementen, sondern auch von Sensibilität und Konstruktivismus, aus der eine Reihe hochbedeutender Werke hervorgegangen ist.

Einen neuen Zugang zu diesen Werken wird Gwizdalankas Monographie deutschen und anderen Lesern eher nicht eröffnen. Ihr Verdienst liegt vielmehr darin, dass sie eine kritische Alternative zu den bisherigen Szymanowski-Biographien bietet. Dem Heine zitierenden Fazit der Autorin, die Feder eines Genius sei stets größer als er selbst, kann man nur zustimmen.

(Januar 2019)

Stefan Keym

MATTHIAS KASSEL: Das Auge hört mit. Mauricio Kagels Instrumententheater von „Der Schall“ bis „Zwei-Mann-Orchester“. Schliengen: Edition Argus 2018. 269 S., Abb. (Forum Musikwissenschaft. Band 11.)

Matthias Kassel ist als Mitarbeiter der Paul Sacher Stiftung in Basel so intensiv mit Mauricio Kagels Nachlass beschäftigt wie kaum jemand sonst. Von Beginn an war er an der Inventarisierung beteiligt und zugegen, als Kagels umfangreiche Instrumentensammlung 2004/2005 nach Basel gelangte, wo sie

heute als Depositum der Paul Sacher Stiftung im Museum für Musik des Historischen Museums Basel aufbewahrt wird. Kassels nun erschienene Dissertation ist, wie er darlegt, vom direkten Kontakt mit den Sammlungsstücken inspiriert, denn schon „die erste, grobe Inventarisierung des erhaltenen Instrumentenbestandes rückte durch die häufige Wiederkehr einzelner Werktitel die entsprechenden Partituren ins Rampenlicht“ (S. 98). Die genaue Kenntnis der Sammlung – nicht nur der Instrumente, sondern auch der Manuskripte, sonstiger Arbeitsmaterialien, (audio-) visueller Dokumente usw. – zeigt sich in einer geschickten und umfangreichen Präsentation der Quellen, insbesondere durch diverse, teils mehrfarbige Abbildungen und Beispiele oder Verweise auf Filmfassungen. Der Autor verfolgt dennoch einen primär textbezogenen Ansatz, der den schriftlich festgehaltenen Aufführungsanweisungen in den Partituren vorrangige Bedeutung beimisst und nur die nächstliegenden Paratexte vor allem in Form von Werkkommentaren konsequent einbezieht.

Kassel wirft bereits im Vorwort die provokante Frage auf, ob es sich bei Kagels Instrumententheater „überhaupt um Theater in irgendeiner Form oder eher um kuriose Instrumentalmusik, instrumentalen Zirkus, klingende Objektkunst oder um Bühnenwirksam eingerichtete Experimente an den Rändern des musikalisch Üblichen“ (S. 7) handle. Zur methodischen Rahmung bezieht sich der Autor sodann auf die einschlägigen Arbeiten von Björn Heile und Matthias Rebstock zum Instrumentalen Theater und klopft Konzepte der Performancetheorie nach deren Brauchbarkeit für seine Untersuchung ab. Insbesondere Richard Schechners Bezugsebenen von Performance und Erving Goffmans Rahmen-Analyse macht Kassel für seine Analyse des Instrumententheaters fruchtbar.

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen zwar Werke der Jahre 1968 bis 1973, doch zeigt Kassel, dass es schon vor diesem Zeitraum zahlreiche Kompositionen gab, die Instru-

mente in den Mittelpunkt rückten: Von *Transición II* und der ungewöhnlichen Orchesterbesetzung und -aufstellung in *Heterophonie* über die Orgelwerke bis hin zu *Tactil* untersucht Kassel Aspekte der Sichtbarkeit und Momente des Scheiterns, in denen die Beschaffenheit der Instrumente eine besondere Rolle spielt. Diese Werke waren grundsätzlich in den Rahmen des öffentlichen, zeitgenössischen Konzerts eingebettet, in dem sie mit den Konventionen brachen und in ihren künstlerischen Dimensionen wahrgenommen werden konnten, wobei theatralische Assoziationen häufig durch Titel und Werkeinführungen transportiert wurden (S. 87). Auch die Frage, „welches Instrumentarium zur Darbietung neuer Musik überhaupt statthaft sei“ (S. 91), verbinde diese Werke mit denjenigen des Instrumententheaters. Die „intensive und vielfältige Auseinandersetzung Kagels mit dem Thema der Instrumente“ habe darum bereits vor dem Zeitraum 1968 bis 1973 eingesetzt (S. 97).

Zu den Werken des Instrumententheaters im engeren Sinne zählt Kassel *Der Schall*, *Acustica* sowie *Zwei-Mann-Orchester*. Die ersten beiden beschreibt er unter jeweils vier Gesichtspunkten: 1. Instrumentarium, 2. Musikalische Faktur und Form, 3. Thematische Konzeption und Rahmung, 4. Theatralische Ausprägungen. Bei der Auswertung der thematischen Konzeption unterscheidet Kassel die Informationen für das Publikum zum Beispiel in Programmhefttexten und für die Interpreten in der Partitur, die deutlich differieren können. Häufig werde das Publikum auf ganz andere Aspekte der Kompositionen hingewiesen als die Interpreten (zu *Acustica* z. B. S. 119 und 129), wodurch die Wahrnehmung des Instrumentariums und der musikalischen Faktur und Form geleitet wird. Dadurch, dass die Interpreten gerade nicht theatralisch agieren sollen, entsteht für das Publikum erst das Theater der Instrumente: Zum Beispiel habe *Der Schall* „keine äußerlichen Anzeichen einer theatralischen Situation“ (S. 111), die Theatralität entstehe

allein durch die „ernsthafte Gleichberechtigung aller Klangerzeuger“, „die gleich-gültige Aufmerksamkeit der Spieler“ gegenüber jedem Einzelgegenstand, die „Aufladung des Spielvorgangs durch die hohe Konzentration“ und unter- sowie überfordernde Spielvorgänge (S. 112). Aufgrund der geforderten „szenischen Enthaltensamkeit der Spieler“, die die Instrumente allerdings durch Atem- und Stimmeinsatz „vermenschlicht[en]“, würden diese klanglich beseelt zu theatralen Objekten, „das immanente Theater der Spieler zu einem Theater der Instrumente“ (S. 113), so Kassels zentrale Aussage. Endet *Der Schall* allerdings noch mit einer expliziten theatralischen Aktion, wird eine solche in *Acustica* ganz vermieden: Hier beherrschen einzig die Instrumente die Szene, sie sind auch diejenigen, die sich bewegen und zu den eigentlichen Agenten des Theaters werden (S. 137). Einigen der angesprochenen Aspekte geht Kassel auch in den Werken *Unter Strom*, *Repertoire* und *Spielplan* aus *Staatstheater* sowie *Exotica* nach, bevor er sich ausgiebig dem *Zwei-Mann-Orchester* widmet. Ausführlicher als bei den anderen Kompositionen gibt Kassel nun den Inhalt der Konzeptpartitur wieder, liefert eine Analyse der darin festgehaltenen musikalischen Modelle für Melodik, Harmonik, Rhythmik und Körperbewegungen – die im Anhang (S. 224–236) mit Blick auf die Skizzen vertieft wird – und hebt die Mitarbeit von Kagels Frau Ursula Burghardt an der bildhaften bzw. skulpturalen Erstellung des *Zwei-Mann-Orchesters* im Rahmen der Uraufführung hervor. Im Bau einer Orchestermaschine, die auch als künstlerisches Objekt im Museum konserviert wurde, kulminiert Kagels Instrumententheater, das sich, so Kassel, vom Instrumentalen Theater in der „aufführungspraktische[n] Grundaufgabe“ unterscheidet: In allen Werken werde gefordert, „eine Sammlung von Klangerzeugern und Instrumenten eigens zusammenzustellen, zuweilen auch selbst zu konstruieren“; diese „Anzahl und Vielfältigkeit der Objekte sind die maßgeblichen Grundlagen für die

Ausarbeitung komplexer akustisch-visueller Verläufe“ (S. 211). Das Auftreten der Instrumente als visuelles Ereignis werde so zum theatralen Mittelpunkt, besonders deutlich sichtbar an den überdimensionalen Objekten von *Spielplan* aus *Staatstheater*. Kassel hebt zusammenfassend hervor, dass Kassel nach *Der Schall* und *Unter Strom* auf das Auskomponieren des zeitlichen Verlaufs in einer Partitur zugunsten flexiblerer Kartensysteme, die von den Interpreten ausgearbeitet werden müssen, verzichtete, somit den Prozess des Sammelns mit demjenigen des musikalischen Gestaltens eng verknüpfte und den Interpreten übertrug.

Der Nähe zu Kagels Nachlass ist möglicherweise geschuldet, dass Kassel gelegentlich die vom Komponisten gesammelten und verbreiteten Dokumente und Fakten nicht hinterfragt, sie hinsichtlich ihrer Ungenauigkeit beispielsweise nicht kommentiert, dazu gehören Jahresangaben (S. 47) oder Kagels eigene Werkkommentare (S. 55). Wie Kagels Schriften ist übrigens auch Kassels Text von großer sprachlicher Dichte, wobei mancherorts in Verbindung mit der geschickten Einbindung von Zitaten sprachliche Kleinode entstehen (so die Passage zur Wirkung der Orgel in *Improvisation ajoutée*, S. 68).

In Verbindung mit dem 2011 bei Schwabe in Basel erschienenen, ebenfalls von Matthias Kassel herausgegebenen Essay- und Dokumentenband zum *Zwei-Mann-Orchester* bildet die nun erschienene Dissertation die Standardlektüre zu dem besprochenen Repertoire und ist ein wichtiger Beitrag zur Aufführungspraxis dieser historischen Werke. Darüber hinaus zeigt sie insbesondere im Quellenverzeichnis, wie reich Kagels Nachlass in Basel ist und welche zukünftigen Forschungsperspektiven sich – zum Beispiel in Bezug auf Kagels Tonstudioarbeit (S. 122, Anm. 58) – dadurch eröffnen. Dies ist insofern von Bedeutung, da ein Inventar der Sammlung bisher nicht greifbar ist.

(Februar 2019) Christina Richter-Ibáñez

Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier. Hrsg. von Heidy ZIMMERMANN, Michelle ZIEGLER und Roman BROTHECK. Zürich: Chronos Verlag 2017. 223 S., Abb., Nbsp.

Es ist nicht übertrieben, Hermann Meier (1906–2002) als praktisch unbekanntem Künstler zu titulieren. Der Schweizer Gesamtschullehrer war zunächst Außenseiter, der trotz Wertschätzung im Konzertleben aufgrund der Komplexität seiner Werke nicht Fuß fassen konnte, dann Komponist für die Schublade. Es entstanden von 1935 bis 1989 über 100 Werke, die in der Regel ungedruckt und unaufgeführt blieben. Nachdem sein Nachlass 2009 in die Paul Sacher Stiftung eingegliedert wurde, erwuchs ein neues Interesse an dem „Schönberg aus dem Schwarzbubenland“ (Hans Oesch), kam es zu weiteren Uraufführungen und startete die Hochschule der Künste Bern ein großangelegtes Forschungsprojekt über den Komponisten, aus dem neben einer Dissertation von Michelle Ziegler diverse weitere Rezeptionsansätze seines Œuvres hervorgingen.

In Anlehnung an starre geometrische Formen hielt Meier seine Werke ab Mitte der 1950er Jahre in graphischen Verlaufsskizzen fest, welche zu einer farbenfrohen „Mondrian-Musik“ ausgebaut wurden, die als Augenmusik möglicherweise „den Idealzustand von Meiers Klangkompositionen repräsentieren“ (Zimmermann, S. 32). Die oft zu meterlangen Bändern zusammengeklebten Seiten wurden in den letzten Jahren aufwendig restauriert und nach ersten Untersuchungen schließlich in einer Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn dem breiten Publikum zur Schau gestellt. Das vorliegende Buch versteht sich einerseits als Ausstellungskatalog, beinhaltet neben Beschreibungen der Exponate andererseits zugleich 13 Beiträge eines Symposiums über Meiers Verbindung von Bild und Klang.

Hatte Meier sich autodidaktisch die Zwölftontechnik beigebracht, sah er die-

se jedoch schnell nicht als Ziel, sondern als Durchgangsstation an, was zu Kontroversen mit seinem langjährigen Kompositionslehrer Wladimir Vogel führte. In seinem undogmatischen Umgang mit der Methode folgte er keinem abstrakten Konstruktivismus, sondern verwendete die Reihe als mehrdeutiges Element, das strukturierend-thematisch, mobileartig verspielt oder völlig mit seinem Kontext verwachsen auftrat (Brotbeck, S. 85). Vogel kritisierte weiterhin Meiers „Abbildlichkeit“ zwischen Musik und visueller Kunst, da er hier nur „strukturelle Analogie“ duldete, und entgegen seines Dynamikbegriffs versuchte der Privatschüler alles Strömen und Fließen zu vermeiden, um statische Zustände zu schaffen (Lanz, S. 76).

Der Gesamtüberblick über Meiers 27 Orchesterkompositionen, die von 1947 bis 1968 entstanden, ermöglicht ein erstes tieferes Eintauchen in dessen Werk, wobei die Kurzbeschreibungen mit Detailbeobachtungen aus Komponistenperspektive ergänzt werden. Meiers kompositorische Entwicklung lässt sich hieran mit groben Pinselstrichen nachzeichnen, wobei mit dem Verständnis des Seriellen als „eine[r] Darstellungsform, die sich mittels Wiederholung und Variation und einer Überwindung des Einzelwerkes im Hinblick auf (re)produktive Prozesse theoretisch unbegrenzt iterieren lässt“ (Roth, S. 107) gearbeitet wird. Dieser Ansatz versucht die graphomane Anlage Meiers zu erläutern: Neben den graphischen Arbeiten, die nur etwa zur Hälfte in Partituren ausgearbeitet wurden, sind von ihm ca. 400 stenographierte Arbeitshefte und zahlreiche Abschriften und Analysen von Werken anderer Komponisten überliefert. In den 1960er Jahren fand bei Meier eine Entwicklung von der punktuellen Musik hin zu Klangflächenkompositionen statt, das sich ab 1970 in ein elektronisches Denken wandelte, wobei das blockhafte Aneinanderreihen von sich überlagernden Schichten abgelöst wurde. Der Weg zur elektronischen Musik wird von Ziegler akkurat nachgezeichnet und ver-

deutlicht Meiers Anspruch, darin eine neue Klangästhetik zu entwickeln, in der die Technik nicht „mehr bloss Kompositionsmittel sein darf“ ([1973], S. 146). Riet Vogel ihm bereits 1952, nach Köln ins elektronische Studio zu fahren, zögerte er lange, wohl auch da die bisherige Technik seinen Ansprüchen nicht genügte; so blieben Meiers Utopien als Grafiken zunächst „ein in der Abstraktion verharrender Entwurf“ (Harenberg, S. 168). Da die Steuerung der Geräte noch durch handbetätigte Regler erfolgte, war die mathematische Genauigkeit, die er seinen musikalischen Verläufen einschrieb, unmöglich umzusetzen. Dies war auch noch in den 1970er Jahren der Fall, als Meier den Schritt hin zur elektronischen Musik vollzog: Zuerst übertrug er sein *Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und zwei elektrische Orgeln* (HMV 78) auf die Elektronik. Nach zehn Jahren der Planung elektronischer Werke und Enttäuschungen bei der Realisierung griff er in seiner letzten Schaffensphase ab 1984 wieder auf herkömmliche Instrumente zurück und schuf schließlich eine „aus dem Geist der Elektronik hergestellte Mehrklaviermusik“ ([1985], S. 158).

Eine wesentliche Rolle spielt das Wechselverhältnis zwischen den Graphiken und den Partituren: Einerseits wurden jene von Meier nachlässig behandelt, während die Noten mit pedantischer Genauigkeit festgehalten wurden – was vorerst für „Kompositionspläne“ spräche –, andererseits gibt es auch Diagramme, die erst nach Fertigstellung der Partitur entstanden sind und sich daher die Frage nach der Eigenständigkeit der Graphiken aufdrängt. Alle Quellen für sich stehend zu betrachten, eröffnet dabei die Möglichkeit, nicht nur die fertige Partitur „als ideelle Repräsentation des musikalischen Werkes bzw. als konservierte Anweisung für klangliche Realisation“ anzusehen, sondern der vorgelagerten „Visualisierung von Klang- und Formvorstellungen in unterschiedlichen Stadien des Kompositionsprozesses“ ihre Bedeutung zuzusprechen (Zimmermann, S. 20). So

befassen sich einleitend drei Beiträge mit graphischen Notationsformen seit 1950 sowie ein Aufsatz mit dem Umfeld der „Zürcher Konkreten“ und deren Einfluss auf Meier, aber ebenso das Einwirken der Dodekaphonie auf die bildenden Künstler. Dabei wird die Überdeterminiertheit der Unbestimmtheit des Notats bzw. die präzise Planung der Intuition gegenübergestellt, wobei als anschauliches Beispiel etwa die Skizzierung offener Formen auf Millimeterpapier dienen kann. Dem Ziel einer starren musikalischen Geometrie folgend, verzichtete Meier auf Melodik als prägendes Gestaltungsmittel und wollte schließlich „nur einen leeren Rahmen konstruieren, darin man beliebige Flächen einhängen könnte“ ([1962] S. 147). Statt den „Blinddarm der Romantik“ ([1949], S. 184) fortzusetzen, schrieb er schließlich eine „Musik, die im Begriffe ist, sich selbst abzuschaffen“ (Haffter, S. 129).

Es ist also konsequent, Meiers Kompositionen seine Graphiken gegenüberzustellen: sowohl in dieser Hybrid-Publikation, die Tagungsband, Ausstellungskatalog und Werkinventar vereint, als auch im Gesamtkonzept des Kunstmuseums, das durch Konzerte ergänzt wurde. Die Aufnahme von einem Gespräch mit Interpreten der Musik Meiers sowie transkribierten Auszügen aus seinen Arbeitsheften runden dieses gelungene Buch ab. Vollumfänglich ist diese großformatige, durchgängig farbig gedruckte und sorgfältig hergestellte Publikation eine Bereicherung für alle, die sich mit der Musik im 20. Jahrhundert auseinandersetzen. Fand Hermann Meier bislang in der Musikgeschichtsschreibung (fast) keine Erwähnung, kreuzen sich in seinem Werk die prägenden Methoden der Nachkriegszeit, die Auseinandersetzung mit der Strukturproblematik sowie Einflüsse der Musikphilosophie, sodass dieses breite Spektrum hier wie unter einem Brennglas betrachtet werden kann.

(Oktober 2018) Florian Henri Besthorn

Die Produktivität von Musikkulturen. Hrsg. von Holger SCHWETTER, Hendrik NEUBAUER und Dennis MATTHEI. Wiesbaden: Springer-Verlag 2018. XI, 288 S., Abb. (Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung.)

Der Band *Die Produktivität von Musikkulturen* geht auf eine Tagung im November 2014 in Kassel zurück und präsentiert sich als ein Sammelband mit interdisziplinärer Ausrichtung. Inhaltlich ist er dabei auf vorrangig zeitgenössische Themen und Musiken ausgerichtet, so lassen sich Schwerpunktsetzungen auf digitale Kultur und – mit dem spanischen Soziologen Manuel Castells gesprochen – Digitalität sowie Musik-Szenen und Kulturpolitik finden. Die Einbeziehung bzw. Berücksichtigung ökonomischer Prozesse wird nicht zuletzt an der Platzierung in der neuen Schriftenreihe „Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung“ der 2014 gegründeten Gesellschaft für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung deutlich.

Direkt in der Einleitung zum Band stellen die Herausgeber die Relevanz des Begriffes der Produktivität heraus. Der Vorteil des Begriffes „Produktivität“ sei nun, dass er insbesondere zur „Beschreibung von Entwicklungsdynamiken“ herangezogen werden könne und „prozessorientiert“ sei (S. 2). Zu Recht verweisen die Herausgeber gleich zu Beginn auf die Vieldeutigkeit des Begriffes, die letztlich schon im griechischen „Poiesis“ als Produktion und zugleich Produktivität angelegt sei (S. 2). Mit den Beiträgen des Bandes gehe es in erster Linie um „Produktivitätsverständnisse und Organisationsformen“, weniger um eine fertige Definition. Der Band präsentiert sich daher als ein „analytisches Werkzeug“ zum Ausloten und Anwenden von Produktivität.

Im Anschluss an die Einleitung, in dem Beitrag *Produktivität der Musikkulturen? Soziologische Kritik eines Begriffs*, zeigt die Soziologin Glaucia Peres da Silva aufschlussreich die unterschiedlichen Deutungs- und

infolgedessen Anwendungsweisen des Begriffes auf, wobei die wenn auch nur knapp ausfallende historische Begriffsgeschichte eine lohnenswerte Perspektive bietet. Die Autorin plädiert dafür, den Begriff (wieder) für ästhetische Dimensionen zu öffnen und von den vereinnahmenden ökonomisch geprägten Diskursen ein Stück weit abzulösen (S. 33).

Die insgesamt zehn Beiträge demonstrieren, indirekt auf die Einleitung und Da Silva Bezug nehmend, ein breites Spektrum an Deutungs- und Anwendungsweisen des Begriffes bei der Analyse so unterschiedlicher Themen wie der Wertschöpfung mit digitalen Netzwerkmedien (Grünewald-Schukalla), dem Aspekt der Produktivität in Musikszene(n) (Mathei) oder etwa urheberrechtlichen Fragen zur Nutzung von freien Inhalten (Döhl).

Zwar mag der in soziologischen Theorien bewanderte Leser leicht irritiert sein, dass einige der jüngeren Ansätze kultursoziologischer Forschung weniger Beachtung finden; so etwa der Production-of-Culture-Ansatz des Kultursoziologen Richard A. Peterson, der ebenfalls Kulturindustrie, Symbole und Bedeutungen als prozesshaft und auf Erzeugung basierend betrachtet. Zudem ist Peterson Vordenker der heute in der Kultursoziologie stark diskutierten Theorie des „Omnivoren“, des kulturellen „Allesfressers“, und hat ebenfalls musiksoziologisch gearbeitet (Richard A. Peterson und N. Anand, *The Production of Culture Perspective*, in: *Annual Review of Sociology* 30 (2004), S. 311–334; Richard A. Peterson, *Creating Country Music: fabricating authenticity*, Chicago 1997; Richard A. Peterson: *Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music*, in: *Popular Music* 19 (1990), S. 97–116). Auch die Arbeiten des Birminghamer Center for Contemporary Cultural Studies, so etwa Stuart Halls *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London 1997), das „Production“ ausführlich diskutiert und mit den Themenfeldern Konsum, Identität, Regulation und

Bedeutungen in einem Kreislauf-Modell in Beziehung setzt, finden wenig Beachtung. Dies ist auf die Rahmung als Tagungsband und die teilweise höchst partikularen Interessenschwerpunkte zurückzuführen.

Die Darstellungsformen in den einzelnen Kapiteln sind kompakt gehalten und fundiert. Die Stärken des Sammelbandes liegen vor allem in der transdisziplinären Ausrichtung und einer Multiperspektivität, die dem interessierten Leser zugleich zahlreiche Anregungen in der methodischen Ausdifferenzierung und Anwendbarkeit anhand informativer und relevanter zeitgenössischer Themen reflektierender Fallanalysen und Case Studies bietet.

Juli 2018

Wolf-Georg Zaddach

NOTENEDITIONEN

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie III: Symphonien und Tondichtungen. Band 4: Macbeth. Zwei Fassungen und eigenhändiger Klavierauszug (2. Fassung). Hrsg. von Stefan SCHENK und Walter WERBECK. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss/London u. a.: Boosey & Hawkes/Leipzig u. a.: Edition Peters Group/Mainz: Schott Music 2016. XIX, 211 S.

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie II: Lieder und Gesänge für eine Singstimme. Band 2: Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29. Hrsg. von Andreas PERNPEINTNER. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss/London u. a.: Boosey & Hawkes/Leipzig u. a.: Edition Peters Group/Mainz: Schott Music 2016. XXIX, 305 S.

Nun hat auch Richard Strauss seine ‚Ausgabe‘ – den Ritterschlag der Editionsphilologie, eigentlich erstaunlicherweise als einer der letzten großen Komponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Finanziert vom Akademienprogramm der Bundesre-

publik Deutschland, hat im Jahr 2011 die Forschungsstelle in München ihre Arbeit aufgenommen, mit einer Forschungsgruppe unter der Leitung von Hartmut Schick. Seit 2016 liegen nun die ersten Bände vor. Im Unterschied zu anderen Editionsprojekten jüngerer Datums, die die Erarbeitung und Präsentation des Notentextes wie des kritischen Berichtes zunehmend digital angehen, meist in einer Hybridform mit gedruckten Notenbänden und Online-Präsentation des Variantenmaterials, setzt die Strauss-Ausgabe noch nahezu ausschließlich auf das klassische Druckformat. Diese ist gleichwohl unterfüttert von einer ergänzenden Online-Plattform (unter <https://www.richard-strauss-ausgabe.de>), mit Einleitung und Kritischem Bericht der jeweiligen Bände sowie zusätzlichem Material – Briefe, Rezensionen, relevante Text- und Bildquellen – und einer Dokumentation der Gesangstexte der Vokalquellen, in der die Varianten zwischen der von Strauss verwendeten Vorlage und dem Text, wie er dann tatsächlich im Werk vertont erscheint, dokumentiert werden. Was man sich auf dieser Online-Plattform zusätzlich wünschen würde, ist natürlich die digitalisierte Wiedergabe der Notenquellen – technisch heutzutage kein Problem mehr, aber vermutlich zumindest fürs Erste an Bild- und Urheberrechten scheiternd.

Die Entscheidung gegen eine umfassendere (oder sogar ausschließliche) Online-Edition ist sachlich durchaus zu rechtfertigen: ‚Dynamische‘ Editionen, in denen die Benutzer selbst mit Lesarten und Fassungen experimentieren können, sind vor allem dort nützlich und relevant, wo Text und Werk größeren Schwankungen unterliegen, die das Etablieren eines Haupttextes erschweren oder wo es überhaupt fraglich ist, ob „Haupttext“ für Komponist und Zeitgenossen eine relevante Kategorie war. Bei Strauss darf hingegen von einem recht stabilen Werkbegriff ausgegangen werden, der sich in einer entsprechend klaren Quellenlage manifestiert, mit vom Komponisten selbst als definitiv

angesehenen und autorisierten Werk-Endgestalten (gegebenenfalls mit Revisionen oder Neufassungen, die dann aber ihrerseits autorisiert sind) und selbst überwachter Drucklegung. Die diesem Werkbegriff korrespondierende Stabilität des Textes – die sich auch in dem vergleichsweise geringen Umfang des Variantenapparates manifestiert – rechtfertigt somit durchaus die traditionelle Wiedergabe in Form eines gedruckten Bandes, in der üblichen Reihenfolge Einleitung – Haupttext (ggf. inklusive Fassungen) – Kritischer Bericht. Im Unterschied zu anderen Gesamtausgaben-Projekten (etwa Schumann oder Mendelssohn) werden Skizzen, Entwürfe und Particelle allerdings nicht mit aufgenommen, weder in den Hauptbänden noch anderswo in der Ausgabe. Die Einleitung sowie die Textteile des Kritischen Berichts sind jeweils synoptisch-zweispaltig in Deutsch und Englisch gehalten, die Variantenlisten dagegen erscheinen nur einsprachig auf Deutsch.

Bei aller – in der Sache gerechtfertigten – Konzentration auf die autorisierte Fassung letzter Hand, in aller Regel im Erstdruck dokumentiert, gibt es aber natürlich auch Werke, die in distinkten, je eigenen Authentizitätsanspruch beanspruchenden Fassungen vorliegen, und hier bietet gleich der erste Band der Edition eine Lösung an, die von der Papierform sinnvollen und nützlichen Gebrauch macht. *Macbeth*, als Erstling in der Gattung Symphonische Dichtung, durchlief bekanntlich von der Erstniederschrift 1887–88 bis zur Drucklegung 1891 einen dornenreichen Weg, der sich in drei Fassungen niederschlägt, von denen die zweite (revidiert im Februar 1888 und uraufgeführt 1890) und dritte (endgültige) hier in einer synoptischen Edition jeweils auf gegenüberliegenden Seiten wiedergegeben werden. Vor allem die zahllosen Detailrevisionen werden auf diese Weise so unmittelbar dokumentiert, wie es eine Variantenliste im Anhang niemals könnte. Die Erstfassung dagegen, nur das letzte Viertel des Werkes betreffend, ist momentan nicht vollständig rekonstruierbar, da nur

ein Teil der entfernten Seiten der Forschung zugänglich ist; diese sind als Faksimiles dem Band beigegeben, ebenso wie eine Edition des autographen Klavierauszugs zu vier Händen von 1889 (beruhend auf der 2. Fassung). Für die Edition der Endfassung ist naheliegenderweise der vom Komponisten überwachte Erstdruck die Hauptquelle, mit dem Autograph und dem Stimmenerstdruck als Referenzquellen sowie der Kopisten-Stichvorlage und der Eulenburg-Taschenpartitur von 1904 als Randquellen, die auch im Variantenapparat keine weitere Rolle spielen.

Während somit die *Macbeth*-Edition alles bietet, was man sich von einem Gesamtausgaben-Band bester akademischer Tradition erwarten darf – exzellente Einleitung, Textgenauigkeit, gründlicher und umfassender Kritischer Bericht (mit dem einzigen Wermutstropfen, dass das Korrekturverzeichnis für das Autograph summarisch und nicht detailliert ist) – und durch die synoptische Präsentation der Fassungen sogar noch einen erheblichen Mehrwert gegenüber allen bisherigen Ausgaben aufweist, ist der Eindruck, den der Liedband hinterlässt, ein weitaus zwiespältigerer. Gewiss ist die Aufarbeitung und Darstellung der Entstehungsgeschichte von nicht weniger als neun Liedopera mit noch etlichen Einzelliedern und Fassungen weniger leicht in den Griff zu bekommen als die einer einzigen symphonischen Dichtung, aber dass wir in der Einleitung über die Genese der einzelnen Lieder und Liedopera fast überhaupt nichts lesen, das befremdet dann doch. Der Herausgeber beschränkt sich auf einige allgemeine Bemerkungen zum Liedschaffen und zur Haltung des Komponisten zu seinen Textvorlagen, eine (allerdings interessante) Diskussion der autographen Eintragungen in die Handexemplare von Pauline Strauss sowie einige Beobachtungen zu einer von Strauss selbst geplanten Gesamtausgabe der Lieder sowie zu der besonderen Fassungs-geschichte von op. 19 Nr. 2 und op. 22. Nichts hingegen erfahren wir von den genauen Entstehungszeiträumen der einzel-

nen Lieder, noch zu der Art und Weise, wie diese (retrospektiv oder planvoll?) zu Gruppen (Zyklen gar?) zusammengeführt wurden, zur Interaktion mit Verlegern, zu belegten (Erst-) Aufführungen, zur frühen Rezeption. Verwunderlich ist ferner die Entscheidung, die in den Erstdrucken dokumentierten Widmungsträger der einzelnen Lieder oder Liedopera nicht mit in den Haupttext aufzunehmen, mit der Begründung, der Komponist hätte diese in seinen (nie realisierten) Plänen zu einer Lied-Gesamtausgabe selbst entfernen wollen. Da in anderer Hinsicht der Erstdruck seinen Rang als Haupt- und Leitquelle behauptet, mag diese Begründung nicht ganz einleuchten.

Auch die Beschreibung und Bewertung der Quellen gibt einige Rätsel auf. Autographe (soweit erhalten bzw. verfügbar) und Erstdrucke sind hier erwartungsgemäß unproblematisch, wiewohl man gerne mehr darüber gewusst hätte, was es mit Entstehungsgrund und Provenienz der nicht als Stichvorlage dienenden ‚Sekundär-Autographen‘ auf sich hat, auch dort, wo diese nicht als Grundlage distinkter Fassungen in der Edition dienen. Regelrecht problematisch ist dagegen die Behandlung der „Späteren Drucke“. Anders als im Fall von *Macbeth* werden diese in den Rang von Referenzquellen erhoben, vor allem die Lieder-Alben der Universal-Edition; und nicht selten werden Varianten aus ihnen in den Haupttext übernommen, ohne dass plausibel gemacht würde, warum diesen Drucken ein solcher Rang zukäme, da in keinem Fall eine Mitwirkung oder auch nur Kenntnis des Komponisten belegbar ist. Die Begründung, sie seien noch zu Strauss' Lebzeiten erschienen, verfängt hier nicht und ist auch dem Leser nur partiell nachvollziehbar, da für eine Reihe dieser Ausgaben kein Erscheinungsjahr angegeben ist (das auch dort, wo es nicht in der Publikation selbst genannt ist, aus Verlagskatalogen leicht erschließbar gewesen wäre). Diese Eingriffe werden in den Textkritischen Anmerkungen oft ohne weitere Begründung aufgelistet, so dass der Benutzer

selbst ergründen muss, warum hier eine nicht autorisierte Lesart eine – offenbar stillschweigend als fehlerhaft oder weniger überzeugend angesehene – originale ersetzen soll. Stichproben ergeben, dass es sich wirklich zumeist um die Korrektur offensichtlicher Flüchtigkeitsfehler handelt, die auch ohne Rückhalt im späteren Druck hätten berichtigt werden müssen; aber man sollte nicht gezwungen sein, in Eigenarbeit zu dieser Erkenntnis zu gelangen. Generell irritiert die Tendenz, in den textkritischen Anmerkungen einen von der Hauptquelle abweichenden editorischen Eingriff zwar zu dokumentieren, aber nicht zu begründen; der globale Vermerk in der Quellenbewertung (S. 251), „Strauss' Notentext“ sei „in den alten Drucken häufig inhaltlich verfälscht wiedergegeben“, vor allem hinsichtlich Dynamik und Artikulation, bedürfte näherer Erläuterung und Begründung im Einzelfall. Warum etwa, um nur ein fast beliebiges Beispiel herauszugreifen, soll die Crescendo-Gabel in Takt 7–8 von Op. 15 Nr. 1 gemäß Autograph (aber entgegen dem Erstdruck) bis zur 3. Note verlängert werden, während dies in der Parallelstelle in Takt 43 nicht geschieht? Es soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, die resultierende Edition sei mangelhaft; im Gegenteil sind die Entscheidungen, wenn man sie denn einmal nachvollzogen hat, in der Regel plausibel (und als nützlicher ‚Bonus‘ werden in spitzen Klammern die „substantiellen“ Ergänzungen aus Paulines Exemplaren im Notentext dokumentiert). Aber ein Editions-Großprojekt wie die Strauss-Ausgabe hat nicht nur die Aufgabe, einen richtigen Text abzuliefern; sie muss auch über die dieser Richtigkeit zugrundeliegenden Entscheidungen vollumfänglich Rechenschaft ablegen. Diesem Anspruch wird zwar die *Macbeth*-Ausgabe gerecht, nicht aber der Liedband.

Zum Schluss noch ein Wermutstropfen, der nicht unerwähnt bleiben kann. Es handelt sich bei der Richard-Strauss-Ausgabe leider nicht um eine Gesamtausgabe. Der Editionsplan enthält Bühnenwerke, Lieder,

Symphonien und Tondichtungen, Orchester- und Bläserwerke, Konzertante Werke, Kammermusik – nicht aber die Chorwerke, die vokale Ensemblesmusik, die Klaviermusik, die Melodramen, die Bearbeitungen eigener und fremder Werke sowie Skizzen, Entwürfe und Particelle. Man wagt das kaum zu kritisieren: Schon der jetzige Plan umfasst mindestens 52 Bände, und es ist dem Akademienprogramm hoch anzurechnen, dass großangelegte Editionsprojekte dieser Art überhaupt noch angestoßen und finanziert werden können (was in kaum einem anderen

Land der Welt noch möglich wäre). Aber es stimmt doch ein wenig traurig, dass mit dem Fokus auf die bekannteren Werke und dem damit mutmaßlich verbundenen Ziel der besseren Vermarktbarkeit vorerst die Chance vertan ist, den ‚unbekannten‘ Strauss aus der Versenkung zu heben – positiver Nebeneffekt vieler echter Gesamtausgaben auch im Hinblick auf die musikalische Praxis. Es ist zu hoffen, dass ein Anschlussprojekt diese Lücke noch füllen wird.

(November 2018)

Thomas Schmidt

Die im Jahre 2018 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Melissa Hauschild (Münster)

Nachtrag 2014

Gießen. *Justus-Liebig-Universität, Fachbereich 03 – Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Imke-Marie Badur: Musikbezogene Aktivitäten von Kindern im Grundschulalter. Eine hypothesengenerierende Studie mit qualitativen Interviews mit Kindern.

Nachträge 2017

Augsburg. *Lehrstuhl für Musikpädagogik*. Michael Brüchert: *Ars cantandi*: fünf ausgewählte Schriften Augsburger Provenienz zur Gesangspädagogik, Genese – Konzeption – Rezeption.

Augsburg. *Professur Musikwissenschaft*. Erich Broy: Leopold Mozart: Komponieren in einer Zeit stilistischen Wandels.

Göttingen. *Georg-August-Universität, Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Seminar*. Eva-Maria van Straaten: Listening Out for Sangit Encounters. Dynamics of Knowledge and Power in Hindustani Classical Instrumental Music. □ Jia Wang:

Official Pop and Politics: “Red Song” as a Vehicle for ideological Transmission in China. □ Tsz Wong: Matteo Ricci’s Xiqin Quyi – A Jesuit’s Expert Musicking in Ming China.

München. *Hochschule für Musik und Theater, Musikwissenschaftliches Institut*. Wolfgang Antesberger: Studien zu den deutschsprachigen Liedern mit Pianoforte von Johann Wenzel Tomaschek.

München. *Hochschule für Musik und Theater, Musikpädagogisches Institut für Lehrerfortbildung und Unterrichtsforschung*. Sezgin Inceel: ‘The way we express our love is different’. Turkish Immigrant Parents’ Beliefs and Practices Regarding Music Education and Bilingual Language Acquisition. □ Cheng Xie: Rhythmik und Peking-Oper. Eine musik-bewegungs-pädagogische Konzeption für China.

Dissertationen 2018

Augsburg. *Lehrstuhl für Musikpädagogik*. Sonja Stibi: Tanzimprovisation anleiten. Eine

beschreibende Systematik multimodaler Instruktionsmuster.

Augsburg. *Professur Musikwissenschaft*. Michael Wersin: Die Liedmelodie ‚Herzlich tut mich verlangen‘ im geistlichen Werk Johann Sebastian Bachs. Eine musikalisch-theologische Studie.

Basel. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Lena-Lisa Wüstendörfer: Die Rezeption von Gustav Mahlers Symphonien auf Tondokumenten. □ Leila Zickgraf: Igor Strawinskys Ballettwerk. Entstehung und Konzeption als interdisziplinäres Projekt.

Berlin. *Humboldt Universität, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Fachgebiet Musikwissenschaft*. Steffen Just: Performances zwischen Anderem und Selbst. Eine Geschichte des Subjekts in der US-amerikanischen Musik, 1890–1960. □ Janina Müller: Musik im klassischen Film noir. □ Nina Stoffers: Kulturelle Teilhabe durch Musik? Musikprojekte der transkulturellen Kinder- und Jugendbildung für Roma im Spannungsfeld von Empowering und Othering. □ Anna Dorothea Vogt: Polyphonie der Zeichen. Ästhetische Zeichensysteme und ihr Zusammenspiel in der Oper am Beispiel von Giuseppe Verdis ‚La Traviata‘.

Berlin. *Technische Universität, Institut für Sprache und Kommunikation, Fachgebiet Audiokommunikation*. Fabian Greb: Determinants of Music-Selection Behavior: Development of a Model. □ Oliver Schwab-Felisch: System und Struktur. Studien zur rationalen Rekonstruktion der Schichtenlehre Heinrich Schenkers.

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik*. Sayuri Hatano: Artur Schnabel – Sein pianistisches Wirken in Berlin (1900–1933). □ Spiro Sakoufakis: Auditive Gestaltung im 21. Jahrhundert, E-Mobilität und Wohnraum aus klangökologischer Perspektive.

Bern. *Institut für Musikwissenschaft*. Francesco Bracci: La ricezione negativa dell’opera italiana in Italia (1945–2018). □ Za Tawn

Eng: The Hualngo funeral rites: tradition and change. □ Lea Hagmann: In Search of Cornish Identity: Revival and Creation of Cornish Folk Music and Folk Dance from 1970–2010. □ Camilla Köhnken: Liszt, Beethoven und Chopin ‚im Geiste Liszt’s‘. Musikalische Gestaltungsideale der ‚Liszt-Tradition‘ im Spiegel von Textquellen, instruktiven Ausgaben und frühen Tondokumenten. □ Rreze Kryeziu: The history of art music of Albanians in Kosovo. □ Michelle Ziegler: „Simple Rechtecksgeometrie“? Die Funktion graphischer Notationen im Klavierwerk Hermann Meiers (1906–2002).

Detmold/Paderborn. *Universität und Hochschule für Musik, Musikwissenschaftliches Seminar*. Kristina Richts: Eine rätselhafte Verbindung. Literarisch-musikalische Studien zu Robert Schumanns Drei-Werke-Einheit op. 79, op. 98a und op. 98b.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Institut für Musikwissenschaft*. Janco Bystron: Baianische Grooves im Wandel. Makro- und Mikrostrukturen brasilianischer Percussionsmusik im soziodynamischen Kontext. Feldstudie in Salvador de Bahia. □ Eberhard Spree: Die verwitwete Frau Capellmeisterin Bach. Studie über die Verteilung des Nachlasses von Johann Sebastian Bach. □ Kristina Wuss: Ein Stück Erde – zwei Musikgeschichten, Lettland, 1700–1945.

Eichstätt-Ingolstadt. *Katholische Universität, Professur Musikwissenschaft*. Maximilian Kock: Der Einfluss unterschiedlicher Audio-gestaltung bei gleichem Bewegtbild.

Essen. *Folkwang Universität der Künste, Fachbereich 2*. Philip Feldhord: Anleitungen zur freien Fantasie. Improvisations-traktate des 18. und 19. Jahrhunderts im Vergleich. □ Madjid Tahiri: Orientalische Instrumente im transkulturellen Prozess: 1850–2000.

Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Musikwissenschaft-*

- liches Seminar.* Riza Alkan: Mit Rhythmus zu Gott – Die Bedeutung von Musik und Tanz für die Mystik am Beispiel des türkischen Sufismus. □ Mareike Beckmann: August Wilhelmj – Der deutsche Paganini? Der Interpretationsstil August Wilhelmjs im Spiegel seiner Zeit und dessen Relevanz für die Entwicklung des deutschen Violinspiels. □ Florian Ilge: Ferdinand Hiller – Untersuchungen zur zeitgenössischen Rezeption. □ Sonja-Maria Welsch: Kunstideologie und musikalischer Realismus in den Opern „Loreley“ und „La Wally“ von Alfredo Catalani.
- Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Fach Musikpädagogik.* Julia Jung: Stimmungen weben. Eine philosophisch-empirische Unterrichtsbetrachtung zur Entwicklung des Konzepts des atmosphärischen Vermögens für die Lehrerbildung.
- Freiburg: *Pädagogische Hochschule, Fakultät für Kultur- und Sozialwissenschaften, Institut für Musik.* Daniel Fiedler: Faktoren musikalischer Entwicklung von Schülerinnen und Schülern. Beiträge zur Erforschung von Musikalischem Selbstkonzept, Musikalischer Erfahrungheit und Interesse am Schulfach Musik sowie den Auswirkungen kreativer Interventionsphasen im Musikunterricht.
- Göttingen. *Georg-August-Universität, Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Seminar.* Britta Lesniak: Epic Television – Music and Sound in Ramayan and Mahabharat.
- Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Joel Frederick Diegert: A Performer-Centric Approach to Extending the Saxophone with Live Electronics. □ Michael Lugitsch: Instrumental- und Gesangspädagogik in Österreich. Eine qualitative Studie zu Kompetenzen von Lehrenden im heutigen Berufsfeld. □ Oliver Stephen Margulies: Towards a Scientific Foundation for Individualised Violin Positions – A Physiological Basis for Violin Pedagogy and Performance. □ Victor Nefkens: Wagner Beyond Established Differences: Rethinking Controversial Aspects of Wagner's Music Dramas in the Light of Contemporary Culture. □ Katharina Weißenbacher: Jazz unter Kontrolle des Systems. Die Entwicklung des Jazz in der DDR nach dem Mauerbau.
- Halle-Wittenberg. *Martin-Luther-Universität, Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft.* Claudia Behn: Der Liedersammler Albert Brosch – Leben und Werk.
- Hamburg. *Institut für historische Musikwissenschaft.* Juliane Pöche: Die geistlichen Werke Thomas Selles.
- Hannover. *Hochschule für Musik, Theater und Medien.* Arvid Ong: Die Ähnlichkeit von Tonclustern – Zur Hörwahrnehmung eines prototypischen Klangs in Neuer Musik.
- Heidelberg. *Ruprechts-Karls-Universität, Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften, Musikwissenschaftliches Seminar.* Silvia Del Zoppo: “Ferramonti vergessen wir nicht”: Historical and Aesthetical Perspectives on Music in a Fascist Internment Camp 1940–1945. □ Sara Springfield: Modi di cantar sonetti. Italienische Sonettvertonungen bis ins 17. Jahrhundert. □ Paul Tarling: „Kraftsprüchlin Altes und Newen Testaments“: Johann Hermann Schein's Israelbrunnlein (1632).
- Köln. *Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Institut.* Andreas Gernemann-Paulsen: Escapa – eine roboterbasierte interaktive Klanginstallation: Physical Computing und New Media Art in AHRI-Design und Kognitiver Musikwissenschaft. □ Kirsten Seidlitz: Musikalischer Ausdruck politischen Konflikts aus der Türkei in Deutschland.
- Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“.* Egor Poliakov: Computerbasierte Analyse und visuelle Repräsentationsformen der Musik im Kontext der neuesten Entwicklungen im Bereich von Computer/Multimedia und deren Integration in musikologische Forschung und Lehre. □ Laurids Richter: Musikalischer Rhythmus und semantisches Priming – Konsequenzen für den Begriff der Audia-

tion. □ Sarvenaz Safari: An der Schnittstelle von Mensch und Maschine: „Das Theater der Wiederholungen“ von Bernhard Lang.

Mainz. *Johannes-Gutenberg-Universität, Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Abteilung Musikwissenschaft.* Nadia Amendola: La poesia di Giovanni Pietro Monesio, Giovanni Lotti e Lelio Orsini nella cantata da camera del XVII secolo. □ Oliver Kern: Der Übergang vom Cembalo zum Hammerklavier.

Mainz. *Johannes-Gutenberg-Universität, Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Abteilung Schulmusik/Musikpädagogik.* Frank Elbert: Bläserklasse in der Grundschule. Untersuchungen zu Einstiegsalter, instrumental-didaktischen Vorgehensweisen und Auswirkungen.

München. *Ludwig-Maximilians-Universität, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Departement Kunstwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft.* David Vondráček: Jaroslav Ježek zwischen Avantgarde und Jazz.

München. *Hochschule für Musik und Theater, Musikwissenschaftliches Institut.* Frederike Möller: Wahn-Sinn im Musiktheater Wolfgang Rihms. □ Felicitas Winter: Opernorchester Deutschlands während des Nationalsozialismus – Klangkörper und ihre Dirigenten.

Osnabrück. *Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Sascha Hergenhan: Das Hörtagebuch im Musikunterricht – Effekte auf die Verlaufsentwicklung von toleranzbasierter Offenohrigkeit, Hörpräferenzen und musikalischem Interesseverhalten. □ Tina Vogel: Libres en el sonido: Von Musik, Diktatur und Identität oder wie man im Klang seine Freiheit manifestiert. Zeitgenössische Musik gegen die Militärdiktaturen in Argentinien, Chile und Uruguay.

Tübingen. *Eberhard Karls Universität, Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches*

Institut. Fabian Kurze: In die Stille geleiten. Darstellungsprinzipien und Erfahrungsweisen eines musikalischen Grundphänomens.

Weimar. *Hochschule für Musik FRANZ LISZT, Institut für Musikwissenschaft Weimar | Jena.* Henrik Almon: Diskurse über Kunstmusik in Brasilien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Maria Behrendt: Romantische Aspekte im deutschen Kunstlied der 1830er Jahre. □ Christian Diemer: Traditionelle Musik in der Ukraine. Nationale Identität und Globalisierung. □ Kirstin Wichern: Zur Frühgeschichte der „L'homme armé“-Messe bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Nikola Komatovic: Spättonale Phänomene bei Cesar Franck. □ Jasmin Linzer: Musik in der Wiener Kleinkunst der 1930er Jahre. Die Mittelstücke und ihre Musik in Fallbeispielen. □ Penelope Mesidi: Georges Aperghis: Machinations. □ Katharina Pecher-Havers: Der Salon des Proletariats; Die Narrative der Zitherkultur und ihre Erzählräume. □ Bernhard Rainer: Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern (1550–1579). □ Sarah Noemi Schulmeister: Antoine Huberty und die Wiener Instrumentalmusik am Pariser Notendruckmarkt 1756–1777.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Cornelia Gruber: Gendered Dance Spaces: The Interdependency of Gender through Dancing in Southwest Madagascar. □ Claudia Jeny: Individuelle Hörwahrnehmung in virtueller Realität – Der Einfluss individualisierter binauraler Darbietung auf die empfundene Realitätsnähe in audiovisuellen virtuellen Umgebungen.

Würzburg. *Julius-Maximilians-Universität, Institut für Musikforschung.* Maria Dorofeev: Das Tropenrepertoire der Kathedrale von Chartres im 13. Jahrhundert im europäischen Kontext: Untersuchungen anhand der Handschrift Provins, Bibliothèque Municipale 12 (24) und Transkription. □ Horst Lenhof: Erwin Lendvai (1882–1949) und

sein Beitrag zur Reform des Laienchorwesens in der Weimarer Republik. □ Tobias Wunderle: Die „Turnhallenkonzerte“ in der Fürstlich Waldeckischen Residenzstadt Arolsen unter der Leitung des Militärkapellmeisters Hugo Rothe (1864–1934). Ein Beitrag zur Erforschung der Verbindung von Militärmusik und musikalischer Volksbildung im Deutschen Kaiserreich.

Würzburg. *Hochschule für Musik. Fachgruppe V: Musikpädagogik/Musikwissenschaft*. Doris Bischler: „Ein weiblicher Hummel mit der leichten polnischen Faktur“ – Konzertreisen und kompositorisches Werk der Klaviervirtuosin Maria Agatha Szymanowska (1789–1831).

Habilitationen

Berlin. *Technische Universität, Institut für Sprache und Kommunikation, Fachgebiet Audiokommunikation*. Jochen Steffens: Effects of music and sound on affective, cognitive, and behavioral processes and the moderating role of person-related and situational factors.

Eingegangene Schriften

Die Musik in der Kultur des Barock. Hrsg. von Bernhard JAHN. Laaber: Laaber-Verlag 2019. 444 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik des Barock. Band 7.)

MARIE-HÉLÈNE BENOIT-OTIS und CÉCILE QUESNEY: Mozart 1941. La Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2019. 254 S., Abb., Tab.

EDITH BOEWE-KOOB: Mittelalterliche Einbandfragmente aus dem Stadtarchiv Villingen-Schwenningen. 2 Bde. Villingen-Schwenningen 2018. 95, 56 S., Abb., Tab. (Veröffentlichungen des Stadtarchivs und der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen. Band 33.)

MARGARET R. BUTLER: Musical Theater in Eighteenth-Century Parma. Entertain-

Halle-Wittenberg. *Martin-Luther-Universität, Institut für Musik, Medien- und Sprachwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft*. Birgit Heise: Raumakustik und Aufführungspraxis: Ausgewählte Konzertsäle und Orchesterbesetzungen um 1800.

Kassel. *FB 01 – Erziehungswissenschaft, Institut für Musik*. Julia Merrill: Stimmen – schön schrecklich oder schrecklich schön? Beschreibung, Bewertung und Wirkung des vokalen Ausdrucks in der Musik.

Mainz. *Johannes-Gutenberg-Universität, Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Abteilung Musikwissenschaft*. Fabian Kolb: Manifestationen des Instrumentalen. Sebastian Virdungs und die instrumentalische musica zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit.

Münster. *Westfälische Wilhelms-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Dominik Höink: Oratorium und Nation, 1914–1945 – Studien zur Politisierung religiöser Musik in Deutschland.

ment, Sovereignty, Reform. Rochester: University of Rochester Press 2019. 179 S., Abb., Nbsp., Tab.

NICHOLAS COOK: Music as Creative Practice. Oxford: Oxford University Press 2018. 248 S., Abb., Nbsp. (Studies in Musical Performance as Creative Practice. Band 5.)

FELIX DIERGARTEN und MARKUS NEUWIRTH: Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag 2019. 278 S., Abb., Nbsp., Tab. (Grundlagen der Musik. Band 7.)

Drama in the Music of Franz Schubert. Hrsg. von Joe DAVIES und James William SOBASKIE. Woodbridge: The Boydell Press 2019. 348 S., Nbsp., Tab.

ALBERTO FASSONE: Anton Bruckner und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2019.

513 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Christoph Willibald Gluck. Sein Opernschaffen. Bezüge – Reaktionen – Perspektiven. Hrsg. von Gwendolyn DÖRING. Mainz: Are Musik Verlag 2018. 170 S., Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 25.)

LILY E. HIRSCH: Anneliese Landau's Life in Music. Nazi Germany to Émigré California. Rochester: University of Rochester Press 2019. 221 S., Abb.

MORITZ KELBER: Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 18. Jahrhundert. München: Allitera Verlag 2018. 449 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 79.)

Hermann Keller, dem Mainstream so fremd wie dem Vogel die Fessel. Hrsg. von Antje MESSERSCHMIDT und Mathias LEHMANN. Neumünster: von Bockel Verlag 2019. 116 S., Abb., Nbsp.

HYUN JOO KIM: Liszt's Representation of Instrumental Sounds on the Piano. Colors in Black and White. Rochester: University of Rochester Press 2019. 231 S., Abb., Nbsp.

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 7: Kritischer Bericht zu Gesänge I–Z und Nachträge (Nr. 331–813). Kritischer Bericht zu Zyklische Sammlungen (Bd. 5). In Verbindung mit Mechthild SOBIELA-CAANITZ, Cristina HOSPENTHAL, Bernhard HANGARTNER und Max SCHIENDORFER hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXXX, 447 S.

BURKHARD KÖHLER: Musiker und Instrumentenbauer Pommerns bis 1800. Personenlexikon. Hamburg: Verlag Dr. Kováč 2019. 274 S. (Schriftenreihe Studien zur Musikwissenschaft. Band 45.)

The Kolbergs of Eastern Europe. Hrsg. von Bozena MUSZKALSKA. Berlin u. a.: Pe-

ter Lang 2018. 231 S., Abb., Tab., Nbsp. (Eastern European Studies in Musicology. Band 9.)

FRANZISKA KOLLINGER: Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2019. 185 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 82.)

GUSTAV A. KRIEG: Cantus-firmus-Improvisation auf der Orgel. System – Methode – Modelle. Dritte komplett durchgesehene Auflage. Köln: Verlag Dohr 2018. 346 S., Nbsp.

IRENE LEHMANN: Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater. Politik und Ästhetik in Luigi Nonos musiktheatralen Arbeiten zwischen 1960 und 1975. Hofheim: Wolke Verlag 2019, 448 S., Abb., Tab. (Sinefonia. Band 29.)

Life as an Aesthetic Idea of Music. Hrsg. von Manos PERAKIS. Wien u. a.: Universal Edition 2019. 192 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 61.)

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Hrsg. von Helmut LOOS und Klaus-Peter KOCH. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2018. 314 S., Abb., Nbsp., Tab. (Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 20.)

The Nordic Ingredient. European Nationalisms and Norwegian Music since 1905. Hrsg. von Michael CUSTODIS und Arnulf MATTES. Münster: Waxmann Verlag 2019. 140 S., Abb., Nbsp., Tab. (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik. Band 4.)

Klaus Ospald. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: Edition text+kritik 2019. 101 S., Nbsp., Tab. (Musik-Konzepte. Heft 183.)

RAINER PETERS: Moses-Fantasie. Ein Weg zu Arnold Schönbergs *Moses und Aron*. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 44 S., Abb., Nbsp. (Caprices. Band 2.)

- MARTIN PETZOLDT: Bach-Kommentar. Band III. Fest- und Kasualkantaten, Passionen. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 910 S. (Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart. Band 14.3.)
- WOLFGANG REICH: *Scriptum corde contrito*. Jan Dismas Zelenkas Bläsersonaten als symbolisches Schlüsselwerk. Berlin: epubli 2018. 305 S., Abb. Nbsp.
- Zwischen Revolution und Bürgerlichkeit. Beaumarchais' Figaro-Trilogie als Opernstoff. Hrsg. von Isolde SCHMID-REITER. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2019. 260 S., Abb., Tab. (Schriften der Europäischen Musiktheater-Akademie. Band 12.)
- HANS-JOACHIM RIESS: Die öffentliche Musikschule in Deutschland im Gründungszusammenhang kultureller Bildung. Eine ideengeschichtliche Untersuchung vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Kassel: Bosse Verlag 2019. 453 S., Abb., Tab.
- 2000 Jahre Musik auf der Schallplatte. Alte Musik anno 1930. Eine diskologische Dokumentation zur Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Martin ELSTE und Carsten SCHMIDT im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz und der Gesellschaft für Historische Tonträger. Wien 2018. 228 S., Abb., Nbsp. Tab. (Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie. Band 8.)
- STEPHANIE SCHROEDTER: *Paris qui danse*. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2018. 835 S., Abb., Nbsp., Tab.
- REINKE SCHWINNING: Philosophie der Musik in Ernst Blochs frühem Hauptwerk »Geist der Utopie«. Kommentar zu ausgesuchten Stellen des Kapitels »Zur Theorie der Musik« in der zweiten Ausgabe von 1923. Siegen: Universi – Universitätsverlag 2019. 373 S., Nbsp., Tab. (Kollektion Musikwissenschaft. Band 3.)
- The Cyril Scott Companion. Unity in Diversity. Hrsg. von Desmond SCOTT, Lewis FOREMAN und Leslie DE'ATH. Woodbridge: The Boydell Press 2018. 676 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Senfl-Studien 3. Hrsg. von Stefan GASCH, Birgit LODES und Sonja TRÖSTER. Wien: Hollitzer Verlag 2018. X, 297 S., Abb., Nbsp. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 9.)
- Smetak's Inventions. Die vermischten Welten des Erfinders, Klangkünstlers und Musikers Walter Smetak (1913–1984). Hrsg. von Julia GERLACH. Hofheim: Wolke-Verlag 2019. 114 S., Abb.
- BERND STREMMEL: *Klassik-Prisma*. Interpretationen auf Tonträgern im Vergleich. Beethoven. Band 1: Orchestermusik. Vokalwerke. Band 2: Klavierwerke. Kammermusik. Köln: Verlag Dohr 2018. 536, 267 S., Tab.
- THOMAS D. SAVATOS: *Martinů's Subliminal States*. A Study of the Composer's Writings and Reception, with a Translation of His »American Diaries«. Rochester: University of Rochester Press 2018. 251 S., Abb., Nbsp.
- KATHARINA UHDE: *The Music of Joseph Joachim*. Woodbridge: The Boydell Press 2018. 506 S., Abb., Nbsp., Tab.
- BRYAN WHITE: *Music for St Cecilia's Day from Purcell to Handel*. Woodbridge: The Boydell Press 2019. 377 S., Abb., Nbsp., Tab. (Music in Britain, 1600–2000)
- Friedrich Wieck – Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Aufsätze und Aphorismen über Geschmack, Lebenswelt, Virtuosität, Musikerziehung und Stimmbildung, mit Kommentaren und mit einer historischen Einführung. Hrsg. von Tomi MÄKELÄ, Christoph KAMMERTÖNS und Lena Esther PTASCZYNSKI. Berlin: Peter Lang Verlag 2019. 387 S. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 10.)
- FERDINAND ZEHENTREITER: »Dem folgt deutscher Gesang«. Adornos Physio-

gnomik des Freischütz. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 46 S., Abb., Nbsp. (Caprices. Band 1.)

DAVID ZELL: Der Komponist Giuseppe Sinopoli. Kompositionstechniken – Form und Gehalt – Philosophie und Symbolik. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2019. 704 S., Abb., Nbsp., Tab.

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Grande Sonate in B für Klavier op. 106. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel: Bärenreiter Verlag 2019. XX, 72 S.

JOHANNES BRAHMS: Streichsextette. Nr. 1 B-DUR, Opus 18; Nr. 2 G-DUR, Opus 36. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Katrin EICH. München: G. Henle Verlag 2018. XVII, 202 S. (Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IIA: Klavier-Bearbeitungen: Kammermusik. Band 1.)

English Keyboard Music 1650–1695: Perspectives on Purcell. Hrsg. von Andrew WOOLLEY. London: Stainer & Bell 2018. XLII, 190 S. (Purcell Society Edition. Companion Series. Volume 6.)

JOHANN JOSEPH FUX: Giunone placata FuxWV II.2.19 (K 316). Hrsg. von Alexander RAUSCH. Wien: Hollitzer Verlag 2018. LII, 144 S. (Johann Joseph Fux. Werke. Serie B: Dramatische Werke. Reihe I: Oper. Band 1.)

NIELS W. GADE: Erlkönigs Tochter op. 30. Ballade nach dänischen Volkssa-

gen. Für Soli, Chor und Orchester. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring A.S Musikforlag, Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XXXII, 229 S. (Niels W. Gade. Werke. Serie IV: Chorwerke. Band 2.)

FRIDRICH WILHELM GOTTER und GEORG ANTON BENDA: Medea. Ein mit Musik vermishtes Melodram. Melodrama. Version 1784. Hrsg. von Jörg KRÄMER. XLV, 122 S. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018 (Opera. Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen. Band 3.)

JOSEPH HAYDN: Verschiedene kirchenmusikalische Werke. 2. Folge. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN und Marianna HELMS. München: G. Henle Verlag 2018. XVII, 240 S. (Joseph Haydn: Werke. Reihe XXII. Band 3.)

TEODULO MABELLINI: Requiem. Grande Messa di Requiem c-Moll (1850/51) mit Libera me, Domine f-Moll (1856) für Solostimmen, Chor und großes Orchester. Musik-kritische Erstausgabe. Hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2018. 371 S.

CHRISTIAN GOTTLOB NEEFE: Klavierwerke. Band 2: Neue Sonaten, Fantasie und Variationen. Hrsg. von Oliver DRECHSEL. Köln: Verlag Dohr 2018. 126 S. (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 33.)

GIACOMO PUCCINI: Composizioni per organo. Sonate, Versetti, Marce. Hrsg. von Virgilio BERNARDONI. Stuttgart: Carus-Verlag 2018. XXXVIII, 110 S. (Edizione delle opere musicali. Sezione II: Musica strumentale. Volume 2.1.)

Mitteilungen

Das neue *Mitgliederverzeichnis der Gesellschaft für Musikforschung* ist als PDF-Datei im passwortgeschützten Bereich der Webseite www.musikforschung.de abrufbar. Enthalten sind die Daten aller Mitglieder, die einer Nennung zugestimmt haben. Wer es noch nicht getan hat, wird gebeten, die ausgefüllte Datenschutzerklärung an die Geschäftsstelle zu schicken.

Die *Jahrestagung der International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML), Ländergruppe Deutschland*, wird 2019 vom 17. bis 20. September in Augsburg stattfinden. Sie wird ausgerichtet vom Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg und der Stadtbücherei Augsburg. Augsburg ist die Geburtsstadt Leopold Mozarts und feiert in diesem Jahr dessen 300. Geburtstag. Etwa 200 Bibliothekarinnen und Bibliothekare aus öffentlichen Musikbibliotheken, Musikhochschulbibliotheken, Rundfunk- und Orchesterbibliotheken und Musikabteilungen wissenschaftlicher Bibliotheken sowie alle Interessierten sind eingeladen zum Austausch über neue fachliche Standards, neu erforschte Musikquellen und aktuelle Entwicklungen des Musikmedien- und Musikinformationsmanagements, zur Fortbildung in musikalischen Urheberrechtsfragen und zur Diskussion über neue Herausforderungen in musikbibliothekarischen Arbeitsfeldern. Das aktuelle Tagungsprogramm ist auf der Website der IAML Ländergruppe Deutschland (www.aibm.info) abrufbar. Begleitet wird die Jahrestagung von einer Sonderausstellung der Universitätsbibliothek mit Musikalien aus der Öttingen-Wallersteinschen Bibliothek.

*

Prof. Dr. Frank HENTSCHEL, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, wurde als ordentliches Mitglied in die Klasse für Geisteswissenschaften der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Düsseldorf gewählt.

*

Mit dem Deutschen Musikeditionspreis BEST EDITION 2019 wurden die folgenden Publikationen ausgezeichnet: Martin Elste und Carsten Schmidt (Hrsg.): 2000 Jahre Musik auf der Schallplatte, Gesellschaft für Historische Tonträger, Wien/Staatliches Institut für Musikforschung, Berlin; Simon Obert / Heidi Zimmermann: RE-SET. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900, Schott Music/Paul Sacher Stiftung; John Trotter: The Juniors Drummer Bible, AMA Verlag; Denis Rouger (Hrsg.): Chorbuch Französische Chormusik, Carus-Verlag; Chaya Czernowin: Infinite now. Oper in 6 Akten, Schott Music; Boris Pfeiffer (Text)/Peter Schindler (Musik): Musikdiebe. Das Musical mit den drei ???© Kids, Carus-Verlag, Jérôme La Gorce/Herbert Schneider (Hrsg.): Jean-Baptiste Lully: Œuvres Complètes, Kritische Gesamtausgabe, Georg Olms Verlag; Jonáš Hájek (Hrsg.): Josef Suk: Symphonie c-Moll op. 27 „Asrael“, Bärenreiter-Verlag; Wiebke Pöpel (Regie): Lachenmann Perspektiven, DVD-Reihe zum Orchesterwerk Helmut Lachenmanns. Ein Projekt von Musik der Jahrhunderte, Stuttgart, Breitkopf & Härtel; Bettina Zimmermann mit Rainer Peters: con tutta forza. Bernd Alois Zimmermann. Ein persönliches Portrait. Dokumente, Briefe, Fotos, Zeitzeugen, Wolke-Verlag; Martin Smolka: Per divina bellezza. Vier Sätze für Vokalsextett, Breitkopf & Härtel; Hector Berlioz: Symphonie fantastique. Faksimile des Autographs, Bärenreiter-Verlag – Sonderpreis: Lieselotte Blinn (Komposition und Illustration), Evi Reißmann (Lektorat, Gestaltung und Layout): Notenmappe FarbTöne, Hermann Veeh.

Tagungsberichte

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

Tübingen, 7. bis 9. Juni 2018

Čajkovskij-Analysen – neue Strategien, Methoden und Perspektiven

von Esther Kreitschik, Hamburg

Freiburg, 20. bis 21. Juni 2018

Musik und Raumwahrnehmung

von Ulrike Brinkmann und Nadja Schmitz-Arenst, Freiburg

Mainz, 10. bis 15. September 2018

Ancient Narratives and Histories in C. W. Gluck's Operas

von Mikhail Kuchersky, Essen/Wien

Mainz, 6. bis 8. Dezember 2018

Kontakt und Transfer in der Musikkultur des 5.–12. Jahrhunderts n. Chr. zwischen Byzanz und dem lateinischen Westen. Wirkung und Rezeption musikalischer Traditionen

von Yehuda Epafroditus, Rodney Fuchs, Katrin Gessinger, Jonas Isufaj, Anna Lahusen und Johanna Thöne, Mainz

Würzburg, 13. bis 14. Dezember 2018

A Counterpoint of Music and Text(s): Redefining musico-textual relationships in late medieval repertoires

von Anna Sanda, Wien

Bremen, 15. bis 17. Februar 2019

Konservatoriumsausbildung von 1795 bis 1945

von Simon Kannenberg, Hamburg

Wrocław/Breslau, 20. bis 21. März 2019

Tradycje śląskiej kultury muzycznej – Traditions of Silesian Musical Culture

von Gesine Schröder, Leipzig/Wien

Die Autoren der Beiträge

MIKHAIL KUCHERSKY, geb. 1987 in Moskau, schloss 2012 den Diplomstudiengang Musikpädagogik (Instrumentalpädagogik) an der Folkwang Universität der Künste in Essen ab. Gleichzeitig erwarb er den Bachelor of Arts in Musikwissenschaft in Kombination mit dem künstlerischen Fach Gitarre und schloss im Jahr 2015 den Masterstudiengang Musikwissenschaft ab. Parallel dazu absolvierte er die künstlerische Ausbildung im Fach Gitarre (Bachelor of Music 2014 und Master of Music 2016 an der Musikhochschule der Universität Münster). Kuchersky promoviert gegenwärtig im Fach Musikwissenschaft an der Folkwang Universität der Künste (Betreuer: Prof. Dr. Andreas Jacob). Seit Oktober 2017 erhält er ein Promotionsstipendium der Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit. Des Weiteren verlieh man ihm u. a. ein „Deutschlandstipendium“ von der Folkwang Universität der Künste, ein Stipendium im „MozartLabor 2018“ im Rahmen des Mozartfestes Würzburg, ein Stipendium des Nationaltheaters Mannheim („MozartPrisma“) sowie ein Erasmus-Stipendium für einen Studien-/Forschungsaufenthalt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im akademischen Jahr 2018/19.

BIRGIT LODES, geb. 1967 in Martredwitz, studierte Schulmusik (Klavier und Cello) an der Hochschule für Musik und Musikwissenschaft, Organisationspsychologie und Mediävistik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, Los Angeles (UCLA) und Cambridge/Mass. (Harvard University); Promotion 1995 und Habilitation 2002 an der Universität München. Seit 2004 (nach Ablehnung der Rufe an die Universität Erlangen-Nürnberg und die Hochschule für Künste Bremen) Univ.-Professorin für Historische Mu-

sikwissenschaft an der Universität Wien; seit 2008 korrespondierendes Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und seit 2013 Mitglied der Academia Europaea. Sie ist Herausgeberin der Buchreihen *Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte* (Tutzing; Wien: Hollitzer) und *Musik am Bonner kurfürstlichen Hof* (Bonn: Beethoven-Haus). Seit 2016 ist das von ihr in Zusammenarbeit mit Reinhard Strohm und Marc Lewon geleitete Forschungsportal „Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich“ mit Essays von ca. 40 WissenschaftlerInnen und ca. 150 (Erst-)Einspielungen online zugänglich <http://www.musical-life.net>

BIRGER PETERSEN, geb. 1972, studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Lübeck und Kiel; 2001 Promotion an der Christian Albrechts-Universität Kiel zur Melodielehre bei Johann Mattheson. Verschiedene Lehrtätigkeiten in Norddeutschland; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Berufung auf eine Universitätsprofessur für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Publikationsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musiktheorie bei Adorno, Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts. 2017 Habilitation (*Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel 2018). Zahlreiche Kompositionspreise. Birger Petersen ist Senior Fellow der Gutenberg Akademie und war 2014 Prorektor und von 2015 bis 2017 Rektor der Hochschule für Musik Mainz. Im Studienjahr 2017/2018 forschte er als Senior Fellow am Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald.

**MUSIKWERKSTATT SIEGBURG:
BEETHOVEN IN SEINER ZEIT**



200 JAHRE
HAMMERKLAVIERSONATE

SYMPOSIUM
SIEGBURG, 20. - 22.9.2019



Unsere Kritiker hören auf alle Feinheiten.

Bedeutung | Rezeption | Werkgeschichte |
Aufführungspraxis

UNABHÄNGIG.
KRITISCH.
AKTUELL.

SIEGBURG BEETHOVEN-HAUS BTM/VN
MUSIKWERKSTATT BONN 2020

BEETHOVEN
FEST
BONN

epta

DRY
KUNSTWERKE
HOFBUND

URTEXT

KLASSIK.COM
WWW.KLASSIK.COM

beethoven.siegburg.de