

DIE MUSIKFORSCHUNG

73. Jahrgang 2019 / Heft 1

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

Inhalt

Andreas Haug: Zum Gedenken an Wolfgang Horn (1956–2019)	1
Ivana Rentsch: „Bagatellen von – Beethoven?“ Beethovens op. 119 und op. 126 zwischen Unterhaltung, Didaktik und Experiment	2
Vasiliki Papadopoulou: „[...] über die outrirte, willkürliche Bezeichnung“: Joseph Joachim und die instruktiven Ausgaben des 19. Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Interpretationsforschung	17
Minari Bochmann: Zur Rezeption deutscher Musik in der japanischen Musik- publizistik während des Pazifischen Krieges – eine Zwischenbilanz	31
Kleiner Beitrag	
Asbjørn Øfsthus Eriksen: Benötigen wir eine weitere Durchsicht von Edvard Griegs Gesamtausgabe? Über zwei verschwundene Takte in <i>Lualåt</i> , op. 73 Nr. 7	47

Besprechungen

N. Schwindt: Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500
(Meine; 55) / Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen, Funktionen, Transfers
(Gaub; 57) / R. Wolf: Friedrich Kaufmanns Trompetenautomat. Ein musikalisches Expe-
riment um 1810; R. Wolf: Die Musikmaschinen von Kaufmann, Mälzel und Robertson.
Eine Quellenedition (Acquavella-Rauch; 60) / D. Hensel: Beiträge zur Musikinformatik.
Modus, Klang- und Zeitgestaltung in Lassus- und Palestrina-Motetten (Kleinertz; 62) /
Musik verstehen – Musik interpretieren. Festschrift für Siegfried Mauser zum 65. Geburts-
tag (Bitzan; 65) / Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahr-
hundert (Schick; 67) / Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst
für die Weimarer Republik (Wißmann; 71) / P. Petersen; „Friedenstag“ von Stefan Zweig,
Richard Strauss und Joseph Gregor. Eine pazifistische Oper im „Dritten Reich“ (Herr-

mann; 76) / Puccini-Handbuch (Heine; 77) / W.-A. Schultze: Die Heilung des verlorenen Ichs. Kunst und Musik im Europa im 21. Jahrhundert (Möller, 83) / L. Strange: Benjamin Britten und die English Opera Group (Schaarwächter; 85) / Richard Strauss und die Sächsische Staatskapelle. Wissenschaftliche Referate der Tagung zu Ehren des 150. Geburtstages von Richard Strauss 2014 in Dresden (Werbeck; 86)

Eingegangene Schriften	89
Eingegangene Notenausgaben	91
Mitteilungen	92
Tagungsberichte	94
Die Autoren der Beiträge	94
Hinweise für Autoren	96

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 73. Jahrgang 2020 / Heft 1. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Andreas Münzmay und Dörte Schmidt.

ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

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

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 97,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 29,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

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

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



Andreas Haug (Würzburg)

Zum Gedenken an Wolfgang Horn (1956–2019)

Wolfgang Horn, 1956 in Stuttgart geboren, schloss sein 1975 in Tübingen aufgenommenes Studium der Musikwissenschaft und der Germanistik 1981 ab. 1981 bis 1983 war er Mitarbeiter der Redaktion des *Erbe deutscher Musik*; 1983 bis 1989 Assistent in Tübingen, wo er 1986 promoviert wurde; 1989 bis 1994 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover; dort hat er sich 1995 habilitiert. Von 1996 bis 1998 wirkte er als Hochschuldozent in Tübingen, 1998 bis 2002 als Professor in Erlangen; 2002 folgte er dem Ruf auf den Regensburgener Lehrstuhl für Musikwissenschaft.

Auch über seine Hauptarbeitsgebiete – der Musiktheorie und Musik der Renaissance, der Musikgeschichte Dresdens, Carl Philipp Emanuel Bach und der Musik der Spätromantik – hinaus ist er mit Monographien und thematisch breit gestreuten Aufsätzen hervorgetreten.

Wolfgang Horn hat seine musikwissenschaftliche Forschungstätigkeit als einer der letzten Schüler Georg von Dadelsens begonnen; zeitlebens arbeitete er wie dieser hauptsächlich als Musikphilologe und Musikhistoriker. Sein Interesse galt der philologischen Sicherung, der analytischen Auswertung und der historischen Einordnung von Notentexten; der Interpretation von Quellen der Musiktheorie und der Kompositionslehre; der Geschichte von Trägerinstitutionen musikalischer Praxis. Weder mit einer allein als Kunstwissenschaft ausgeübten, sich in kanonische Werke versenkenden und nach ästhetischen Werturteilen strebenden Musikwissenschaft hat er sich begnügt, noch mit einer als Kulturwissenschaft verstandenen, die sich den Anforderungen des Notentextes nicht stellt. Lieber als mit dem Befund des Einzelwerks argumentierte er mit dem Befund umfangreicher kompositorischer Korpora. Den Aufwand ihrer analytischen Durchdringung hat er nicht gescheut; war das als musikhistorische Quelle herangezogene Korpus editorisch unerschlossen, auch nicht den Aufwand seiner Edition.

Verpflichtungen, die er übernommen hatte, kam er ohne sich zu schonen nach, auch wenn es die Veröffentlichung eigener Forschungsergebnisse empfindlich verzögerte. So war es ihm nicht vergönnt, die Veröffentlichung seiner analytischen Untersuchungen der Messen Zelenkas, seiner Habilitationsschrift, seiner Ausgaben von Werken Philipp Emanuel Bachs, Willaerts und Lottis zu erleben. Wer ihn kannte weiß: Dass er sich auch undankbaren Aufgaben selbstlos unterzog, heißt nicht, dass er Undank klaglos ertragen, noch dass die geraubte Lebenszeit ihn nicht geschmerzt hätte.

Als Wolfgang Horn am 7. Mai 2019 unerwartet einem Herzinfarkt erlag, verloren seine Studierenden einen hervorragenden, wissenschaftlich anregenden und menschlich zugewandten Lehrer; seine Kolleginnen und Kollegen eine Persönlichkeit von außergewöhnlicher Integrität, die am inneruniversitären Machtgefälle auch dann keinen Gefallen fand, als sie in eine Position berufen worden war, die ihr erlaubt hätte, es auszukosten; die ihm nahestanden einen lebenswürdigen und humorvollen Menschen; die Musikwissenschaft einen ihrer maßgeblichen Vertreter, der zum Ansehen seines Fachs und zur Glaubwürdigkeit der von ihm vertretenen Forschungsrichtung entscheidend beigetragen hat, und auf dessen unbestechliches fachliches Urteil Verlass war. Seine allseits anerkannten Leistungen namentlich auf dem Gebiet der musikwissenschaftlichen Grundlagenforschung werden noch lange an den Verstorbenen erinnern.

Ivana Rentsch (Hamburg)

„Bagatellen von – Beethoven?“

Beethovens op. 119 und op. 126 zwischen Unterhaltung, Didaktik und Experiment

„Bagatellen von – Beethoven? – Wie verträgt sich wohl der Begriff einer Bagatelle mit dem gefeierten musikalischen Heldenamen?“¹ Was sich der Rezensent der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* 1824 in seiner Besprechung von Beethovens kurz zuvor erschienenen *Bagatellen* op. 119 für einen rhetorisch zugespitzten Einstieg zunutze machte, wollte sich zwei Jahre später auch der Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* bei Beethovens *Bagatellen* op. 126 nicht entgehen lassen: „Bagatellen? Nun ja! Aber Bagatellen vom Meister Beethoven“.² Und auch der Londoner Rezensent von *The Harmonicon* mochte in seiner Kritik von op. 126 nicht auf den offensichtlich naheliegenden Einstieg verzichten: „Bagatelles! exclaims a critic; yes, but bagatelles by Beethoven.“³

Nicht nur viele seiner Zeitgenossen empfanden die Verbindung des „gefeierten musikalischen Heldenamens“ mit der trivialen Klavierform als Paradoxon, sondern fast noch stärker fühlten sich kommende Generationen von dem Umstand herausgefordert, dass der späte Beethoven – in direkter Nachbarschaft zu den enigmatischen letzten Kammermusikwerken – mit op. 119 und op. 126 ausgerechnet *Bagatellen* vorlegte. Vor dem Hintergrund der heiklen ästhetischen Beurteilung insbesondere von op. 119 gilt es im Folgenden, mit einer erweiterten Perspektive über rein autonom-musikalische Fragen hinaus die Gattungstradition sowie den Entstehungszusammenhang der *Bagatellen* in den Blick zu nehmen. Dabei rückt zwangsläufig eine Klavierpraxis in den Fokus, die quantitativ den mit Abstand größten Teil der Produktion ausmachte und trotzdem heute nur noch in Ansätzen überhaupt rekonstruierbar ist. Diese Verflüchtigung mutet gleichsam als ästhetisches Verdikt der Geschichte an, galten doch die zahllosen Drucke für den Hausgebrauch bereits im 19. Jahrhundert offensichtlich als zu minderwertig, um in ernsthafte Musiksammlungen aufgenommen zu werden: die historische Verflüchtigung als Konsequenz ästhetischer Flüchtigkeit. Beethovens *Bagatellen* blieb das unrühmliche Schicksal hingegen erspart, und dies, wie zu zeigen sein wird, obwohl sie sich der kommerziellen Praxis keineswegs entzogen. Ungeachtet des künstlerischen Rangs wird ob der Fokussierung auf rein ästhetische Kriterien denn auch nur allzu leicht der Gattungskontext vergessen, auf den sich Beethoven mit der Titelgebung immerhin explizit bezogen hatte und der im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen soll.

1 N. G., „Nouvelle Bagatelles, ou collection de morceaux faciles et agréables pour le Piano-Forte, par L. van Beethoven. Oeuvre 112, à Paris, chez Maurice Schlesinger“, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), S. 128–129, hier S. 128.

2 [Anon.], „Kurze Anzeige. Six Bagatelles pour le Pianoforte, comp. par Louis van Beethoven. Oeuv. 126, Mayence, chez Schott“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 28 (1826), Sp. 47–48, hier Sp. 47.

3 [Anon.], „Foreign musical report“, in: *The Harmonicon* 5 (1827), S. 72.

I. „... so viel Schlechtes im Druck erscheint“ – Konjunktur und Flüchtigkeit

Dass freilich bereits den ersten Rezensenten von Beethovens *Bagatellen* die Bezeichnung ins Auge sprang, verweist nicht nur auf das bereits zu Lebzeiten des Komponisten etablierte heroische Beethoven-Bild, sondern dokumentiert zugleich den negativen Ruf kleiner Klavierstücke. So wurde etwa 1824 – dem Erscheinungsjahr von Beethovens *Bagatellen* op. 119 – gleich im ersten Jahrgang der *Cäcilia* die „allgemeine Klage“ konstatiert, „dass in unseren Tagen, wo jeder schon ein Componist zu seyn glaubt, wenn er ein paar Lieder oder Walzer aufschreiben kann, so viel Schlechtes im Druck erscheint“.⁴ Das beschriebene Problem beschränkte sich jedoch nicht auf die gescholtenen dilettantischen Komponisten, sondern gründete vielmehr in der stetig wachsenden Nachfrage: Die kritisierten Drucke ließen sich offenbar problemlos verkaufen. Entsprechend sollte auch in der *Neuen Zeitschrift für Musik* das Problem nicht in der mangelnden Fähigkeit der Komponisten verortet werden, sondern in deren kommerziellem Opportunismus – „Geld verdienen! Das ist die Losung der meisten jetzt lebenden Componisten für das Pianoforte“.⁵ Die „allgemeine Klage“ über das mangelhafte Niveau korrelierte in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht mit einer seit der Wende um 1800 immer wieder diagnostizierten „Krise der Sonate“⁶ sowie mit einer wachsenden Flut an Opern-Adaptionen, sei es das Arrangement aktueller Ouvertüren für Klavier zu vier Händen oder die Bearbeitung einzelner Arien in Form von Rondos, Variationen und – Bagatellen.

Rein quantitativ zeigt sich das Übergewicht von Variationen und Arrangements gegenüber der Klaviersonate in den einschlägigen Musikalien-Verzeichnissen von Carl Friedrich Whistling beziehungsweise Friedrich Hofmeister. So dominieren etwa im 1829 erschienenen Supplement zur ersten Nummer von Whistlings *Handbuch der musikalischen Literatur* die „Rondo's, Fantasieen etc.“ um ein Vielfaches die „Sonaten und andere[n] Stücke in deren Form“.⁷ Selbst ein kurzer Blick auf die Anzeigen und Besprechungen neuer Musikalien in den Zeitschriften der großen europäischen Städte vermittelt einen Eindruck von der enormen Nachfrage nach Opernbearbeitungen für den pianistischen Hausgebrauch. Auch wurden die populären Stücke selbstverständlich in den Besprechungen gewürdigt, wie neben jeder beliebigen anderen Musikzeitschrift etwa eine Seite aus dem Londoner *The Harmonicon* belegt: „THE SWISS AIR, as sung by Madlle. Sontag and the Rainer Family, arranged with VARIATIONS, by T. A. RAWLINGS. (Clementi and Co.)“; oder – auf derselben Seite – die Besprechung eines Arrangements von „THE FAVORITE AIRS IN ROSSINI'S *New Opera*, Le Comte Ory, arranged, with an accompaniment for the FLUTE, ad libitum, by T. LATOUR. (Latour, 50, *New Bond Street*; and Troupenas, Paris.)“⁸ Charakteristisch tritt bereits bei diesen wenigen Beispielen die enge Anbindung der Klavierliteratur an die Opernpraxis zutage, wenn ein Erfolgsstück der berühmten Henriette Sontag zu einem Variationensatz verarbeitet oder Rossinis neueste Oper klavieregerecht aufbereitet wurde. Auch der gleichzeitige Vertrieb von Latours Arrangement in Paris und London erscheint durchaus typisch und erinnert in

4 F. S. Gassner, „Ein Vorschlag“, in: *Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 1 (1824), S. 164.

5 [Anon.], „Leichte Compositionen für Pianoforte“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 21 (1844), S. 149.

6 Vgl. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 2: Von 1750 bis 1830*, Laaber 2003, S. 178–197.

7 Carl Friedrich Whistling, *Ergänzungsband zum Handbuche der musikalischen Literatur, die während des Druckes erschienenen Werke bis zum Ende des Jahres 1828*, Leipzig 1829, S. 1206–1207 (Sonaten und andere Stücke in deren Form), S. 1207–1214 (Rondo's, Fantasieen etc.).

8 [Anon.], „Review of Music“, in: *The Harmonicon* 7 (1829), S. 41–48, hier S. 44.

der Internationalität der Vermarktung nicht zuletzt an Beethovens erfolgreich umgesetzte Absicht, selbst seine *Bagatellen* op. 119 möglichst in London, Paris und Wien herauszubringen. Mehr noch: Sogar der Begriff der Bagatelle gehört im frühen 19. Jahrhundert durchaus diesem Kontext der Variationen und Arrangements an, wie geradezu prototypisch die bei *Cramer and Co.* erschienenen *Les Bagatelles* dokumentieren. Indem die einzelnen Nummern präexistente Melodien enthalten, die nur „ausgewählt und arrangiert“ („selected and arranged“) wurden, die Stücke also nicht einmal mehr als eigenständige Komposition galten, entpuppt sich die Bagatelle bisweilen gar als Extremfall der Opernmode für den Hausgebrauch.

In den ästhetischen Konsequenzen dieser Entwicklung, die in den Augen mancher Kritiker auf eine Bagatellisierung der Klaviermusik hinauszu laufen drohte, bestand denn auch bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts der eigentliche Stein des Anstoßes.

„Depuis qu'on ne sait plus faire des sonates, on les a remplacées par la fantaisie & les variations. Ira-t-on à la postérité avec ces bagatelles qui corrompent le goût?“⁹

„Seit man keine Sonaten mehr zu machen weiß, hat man sie durch Fantasie und Variationen ersetzt. Wird man mit diesen Bagatellen, die den Geschmack verderben, zur Nachwelt übergehen?“

In Jérôme-Joseph de Momignys Polemik spiegelt sich die Dominanz unterhaltender Bagatellen in der damaligen Pariser Salon- und Hausmusik wider. Während de Momigny die Polarität von Sonaten-Kunst und Bagatellen-Unterhaltung als chronologische Entwicklung eines kontinuierlichen Niedergangs bewertete, zeigt sich im deutschen Sprachraum ein weniger eindeutiges Bild. So ist bemerkenswert, dass der erste Kritiker von Beethovens Bagatellen mit Carl Friedrich Peters ausgerechnet ein Verleger sein sollte, dessen Profession es mit sich brachte, ein ästhetisches Urteil mit Blick auf den Absatzmarkt zu fällen. Beethoven hatte Peters neben drei „Zapfenstreichen“ (WoO 18–20) unter anderem auch sechs Bagatellen (op. 119, Nr. 1–6) angeboten, zu denen der Verleger im März 1823 ausführlich Stellung bezog:

„komme ich nun an die *Bagatellen* – von welchen ich sehr überrascht worden bin; ich habe solche von mehreren spielen lassen, aber auch nicht einer will mir glauben, daß solche von Ihnen sind. Kleinigkeiten habe ich allerdings gewünscht, aber diese sind doch wirklich auch gar zu klein [...] Um nicht mißverstanden zu werden, will ich nichts weiter darüber sagen, als daß ich diese Kleinigkeiten nie drucken werde, sondern lieber das dafür bezahlte *Honorar* verlihren will. [...] Der erste Grund ist der, daß ich mich nicht der Gefahr aussetzen mag in den Verdacht zu gerathen, daß ich einen Unterschleif gemacht und Ihren Nahmen jenen Kleinigkeiten fälschlich vorgesetzt habe, denn daß dieses Werkchen von dem berühmten Beethoven sey, werden wenige glauben.“¹⁰

Beethovens Ruf war nicht mit Bagatellen kompatibel, die Kleinigkeiten des Heroen nicht würdig.¹¹ Bemerkenswerterweise betraf die scharfe Kritik weniger die Idee kurzer Stücke an sich, hatte doch Peters durchaus „kleine niedliche Sachen“ erwartet, sondern tatsächlich

9 Jérôme-Joseph de Momigny, Art. „Variations“, in: *Encyclopédie Methodique. Musique*, hrsg. von Nicolas Etienne Frampry und Jérôme-Joseph de Momigny, Bd. 2, Paris 1818 (Reprint New York 1971), S. 551.

10 Brief von Carl Friedrich Peters an Ludwig van Beethoven vom 4. März 1823 aus Leipzig, in: Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996ff., Bd. 5, Nr. 1604, S. 80–84, hier S. 81.

11 Bemerkenswerterweise hatte auch Beethoven selbst zunächst zwischen den Genres differenziert. So monierte er etwa 1794, dass Simrock einen Variationen-Druck plante, als sich Beethoven gerade anschickte, mit den Trios op. 1 und den Sonaten op. 2 „wichtigere“ Werke zu publizieren. Siehe den

deren kompositorische Ausführung. Sie waren nicht gut genug – oder mit den Worten des Verlegers:

„Ein zweiter Grund liegt darinnen, daß mir nicht bloß daran gelegen ist, Compositionen von Ihnen zu drucken, sondern ich will vorzüglich gute Sachen von Ihnen haben. Meine Kunden sind gewohnt, vorzügliche Werke von mir zu erhalten, und eine neue Erscheinung wird es sein, wenn ich jetzt, nachdem zeither die mehrsten Werke unserer ausgezeichneten [sic] Künstler bei mir erschienen, auch noch die Werke des H.[errn] v. *Beethoven* herausgebe allein wenn ich dies Unternehmen mit *Zapfenstreichen* und *Bagatellen* wie jene beginne, so muß es scheinen, als ob ich bloß genommen hätte was Sie mir, unter Ihren ältern zurückgelegten Compositionen herausgesucht und abgelassen hätten, denn daß es mit den Zapfenstreichen und Kleinigkeiten eine solche Bewandniß hat, ist unverkennbar, ich aber will nicht bloß Manuscripte von Ihnen haben, sondern ich will auch vorzüglich gelungene Werke haben.“¹²

Peters irrt sich nicht: Bei den zugesandten Bagatellen handelte es sich tatsächlich um Kompositionen, die teilweise den 1790er Jahren entstammten und von Beethoven aus finanziellen Gründen überhaupt zur Publikation angeboten worden waren.¹³ Darüber hinaus spiegelt sich in Peters' Ablehnung der ästhetisch prekäre Status von Bagatellen, die als Gelegenheitswerke letztlich auf eine Rezeption auf der Folie des Entstehungszweckes angewiesen waren. Ob, wie von Peters negativ ausgedrückt, oder wie in den eingangs zitierten Rezensionen – „Bagatellen – von Beethoven?“ – positiv gewendet: Sobald sich der ursprüngliche funktionale Kontext verflüchtigt, ergeben sich zwangsläufig Irritationen.

II. Zwischen Unterhaltung und Klavierschule

Beethovens elf *Bagatellen* op. 119 sind geprägt von zwei typischen Funktionen, die letztlich erklären, weshalb der Komponist an der Bezeichnung als „Kleinigkeiten“ festgehalten hatte. Erstens kennzeichnete er damit den ästhetischen Rahmen der Stücke im Kontext der kurzweiligen Hausmusik. Deutlich erkennbar erscheint diese Zuordnung noch in den Londoner, Pariser und Wiener Erstdrucken: *Trifles for the Piano Forte. Consisting of Eleven Pleasing Pieces, Composed in Various Styles, by L. Van Beethoven* (London, Abbildung 1), *Nouvelles Bagatelles, ou Collection de morceaux faciles et agréables* (Paris) sowie *Nouvelles Bagatelles faciles et agréables* (Wien).¹⁴

Brief Ludwig van Beethovens an Nikolaus Simrock vom 18. Juni 1794, in: Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 1, Nr. 15, S. 23.

12 Brief von Carl Friedrich Peters an Ludwig van Beethoven vom 4. März 1823 aus Leipzig, S. 82.

13 Zu Beethovens finanziellen Schwierigkeiten und der Auseinandersetzung mit seinem Bruder Johann van Beethoven im Kontext der *Bagatellen* op. 119 siehe u. a. den Eintrag zu op. 119 von J. R. in der digitalen Datenbank des Beethoven-Hauses Bonn: https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15112&template=werkseite_digitales_archiv_de&_eid=1502&_ug=zweih%c3%a4ndig&_werkid=120&_mid=Werke&suchparameter=&_seite=1 (Aufruf: 29. März 2019).

14 Siehe Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und hrsg. von Hans Halm, München und Duisburg 1995, S. 345.

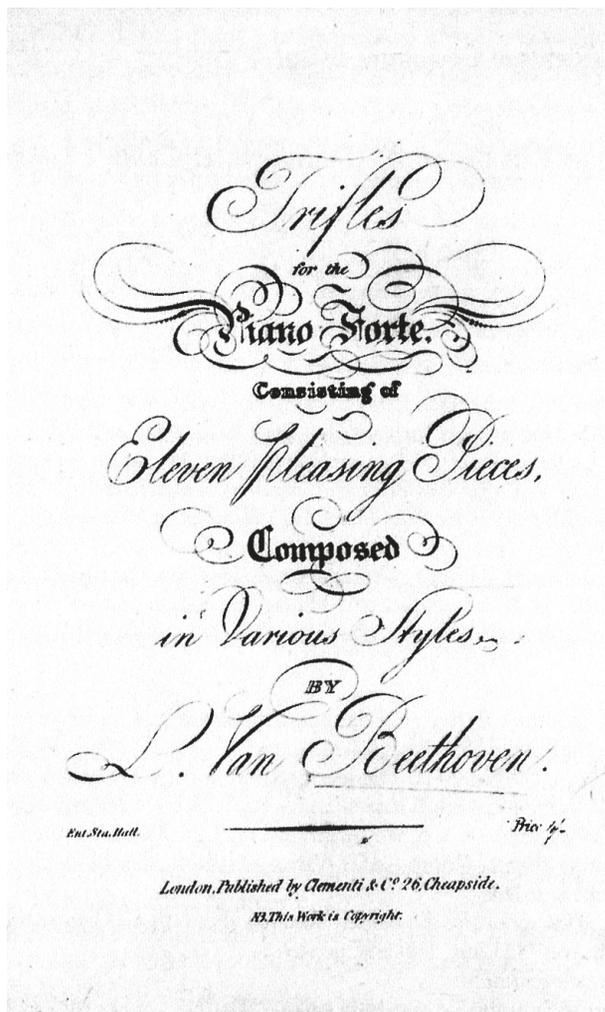


Abbildung 1: Ludwig van Beethoven, *Bagatellen* op. 119, London: Clementi and Co., Juni 1823

Gefällige Stücke in unterschiedlichen Stilen versprechen die Ausgaben von Clementi, Schlesinger und Diabelli, deren Titel die kompositorische Absicht insbesondere der Nummern eins bis fünf von op. 119 im Kern getroffen haben dürften. Diese fünf älteren Stücke gehören ihrer Bezeichnung entsprechend in den Kreis von mindestens zwölf weiteren Klavierkompositionen unterschiedlicher Länge, die Beethoven in einem Umschlag mit der Aufschrift „Bagatellen“ aufbewahrt hatte.¹⁵ In welchem Grade austauschbar die Sätze dem Komponisten selbst erschienen, zeigt die in seinen Briefen mehrfach erwähnte Bereitschaft, Stücke auszutauschen. So hatte er Peters angeboten, „noch mehrere“ Bagatellen zu „schicken

15 Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 4, S. 554, Anmerkung 4.

als die bestimmten 4, Es sind deren noch 9 oder 10 vorhanden“,¹⁶ und auch Anton Diabelli gegenüber versicherte Beethoven, „wirklich genug vorräthig“ zu haben, „um statt diesen andere zu schicken“.¹⁷

Der ästhetische Status der *Bagatellen* op. 119 Nr. 1–5 unterscheidet sich faktisch nicht vom Gelegenheitswerk für die sogenannte „Elise“. Und wenn Albrecht Riethmüller an dem vielleicht berühmtesten Klavierstück Beethovens moniert, dass der „Erfolg, nichts sonst [...] das Rätsel des Stückes für Elise“ sei,¹⁸ verweist er letztlich nur darauf, dass Beethoven die Erfordernisse musikalischer Unterhaltung zu erfüllen wusste. Die Bagatellen waren nicht für den Druck vorgesehen, sondern nur für bestimmte Gelegenheiten oder nahestehende Personen entstanden. Und ebenso wie auch „Für Elise“ erst 1867 überhaupt erstmals veröffentlicht werden sollte,¹⁹ dürften auch die ersten fünf *Bagatellen* op. 119 nur aus finanziellen Gründen der genuinen Flüchtigkeit des Gelegenheitswerks enthoben worden sein. Während Clementi im Juni 1823 noch auf eine Opuszahl verzichtet und die Bestimmung als unterhaltsame Hausmusik offengelegt hatte, begann sich diese funktionale Wurzel allmählich zu verflüchtigen: Mit Schlesingers im Dezember desselben Jahres erschienener Pariser Ausgabe, der die elf *Bagatellen* als „Œuvre 112“ in die unmittelbare Nachfolge von Beethovens letzten drei Sonaten op. 109–111 stellte, und Diabelli, der für die Wiener Ausgabe die Opuszahl 112 übernahm,²⁰ setzte die Umwandlung der „gefälligen Kleinigkeiten“ („Pleasing Trifles“) zum „Werk“ ein.

Abgesehen von der gesellschaftlichen Bestimmung als unterhaltsame „Kleinigkeit“ verweist Beethovens Festhalten an der Bezeichnung „Bagatelle“ auf eine zweite typische Funktion der Stücke: den didaktischen Nutzen. Bagatellen-Drucke des frühen 19. Jahrhunderts waren in der Regel für Anfänger bestimmt, woran eine doppelte pädagogische Zielsetzung geknüpft war. Es galt erstens, beim Klavierschüler die Grundlagen einer soliden Technik zu legen, und zweitens den musikalischen Geschmack zu schulen. Die didaktische Tauglichkeit bestimmte über die Qualität der Bagatellen – ein Kriterium, das sich in den Besprechungen der betreffenden Drucke deutlich herauskristallisiert; so auch in der oben erwähnten Rezension der bei Cramer in London erschienenen *Les Bagatelles*:

„THESE are meant for beginners, and very useful are such publications, when selected and executed with judgment, and mixed with graver things, for they encourage the youthful learner, and train the ear to melody. [...] The most strict attention to rule should be paid in the construction of these nursery rondos, for the future taste of the

16 Brief Ludwig van Beethovens an Carl Friedrich Peters vom 22. November 1822 aus Wien, in: Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 4, S. 549.

17 Brief Ludwig van Beethovens an Anton Diabelli vom Dezember 1822 aus Wien, in: ebd., Bd. 4, S. 557–558, hier S. 557.

18 Albrecht Riethmüller, Art. „Für Elise WvO 59“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, Bd. 2, S. 437–440, hier S. 440.

19 Ebd., S. 437.

20 Die Angaben zur Datierung der drei Drucke gehen insbesondere bei der Frage, ob es sich bei der Londoner oder der Pariser Ausgabe um den Erstdruck handle, auseinander. Dieser Beitrag bezieht sich dabei auf die aktuelle Datierung durch das Beethoven-Haus Bonn, das den Londoner Druck als Erstausgabe auf Juni 1823, den Pariser Druck hingegen erst auf Ende 1823 ansetzt: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15112&template=werkseite_digitales_archiv_de&_eid=1502&_ug=Werke%20f%20Klavier%20zu%20H%e4nden&_werkid=120&_mid=Werke%20Ludwig%20van%20Beethovens&suchparameter=&_seite=1 (Aufruf: 29. März 2019).

student much depends on their correctness. It is easy enough to make a good early impression: very difficult to efface a bad one. Some may perhaps smile at our stooping to criticise so mere a trifle, but an error in a horn-book is fraught with more mischief than in a folio.“²¹

Den kompositorischen Kleinigkeiten wurde unter didaktischen Gesichtspunkten größte Bedeutung beigemessen, weshalb einer Bagatelle auf dem Gebiet der Klavierschule die unbedingte Modellhaftigkeit für musikalischen Geschmack und korrekten Tonsatz abverlangt wurde. Genau diese überragende Relevanz, die der Unterrichtsliteratur für die musikalische Bildung beigemessen wurde, ließ es umso gravierender erscheinen, dass solche Stücke von musikästhetischer Warte aus nichts galten. So beklagte Daniel Gottlob Türk kurz nach Erscheinen seiner berühmten *Klavierschule* von 1789, dass es „bekanntlich viele alte, aber sehr gute [Georg Friedrich Händel, François Couperin, Johann Sebastian Bach], hingegen eine Menge neuer höchst mittelmäßiger und ganz schlechter Stücke“ gebe, und zwar, „weil nicht leicht ein Komponist von Ruf damit auftreten“ möge.²² Didaktische Literatur schien an der Wende zum 19. Jahrhundert mit ästhetischem Kunstanpruch inkompatibel, ja letzterer gar durch Unterrichtsstücke bedroht. Umso bemerkenswerter ist nun, dass Beethoven (neben einem auf op. 37 basierenden „Concert-Finale“) auch fünf Stücke zum 1821 erschienenen dritten Teil von Friedrich Starke *Wiener Pianoforte-Schule* beitrug: just diejenigen „Kleinigkeiten“, die als Nummern sieben bis elf in die *Bagatellen* op. 119 eingehen sollten (Abbildung 2).²³ Dabei sei dezidiert darauf hingewiesen, dass Beethoven die fünf Stücke keineswegs bereits mit Blick auf den späteren *Bagatellen*-Druck von 1823 konzipiert hatte, sondern dass es sich dabei um genuine Unterrichtswerke handelte. Der Umstand, dass der Entstehungszweck von den ersten Rezensionen zu den *Bagatellen* op. 119 bis heute entweder gar nicht oder höchstens relativierend als bloßer Vorabdruck des späteren „eigentlichen“ Opus abgetan wird,²⁴ beweist aufs deutlichste, wie wenig Neigung seit zweihundert Jahren besteht, Beethoven mit Klavierschulliteratur in Verbindung zu bringen.

21 [Anon.], „Review of Music“, S. 44.

22 Daniel Gottlob Türk (1790), zitiert nach Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, S. 19.

23 Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* [...] 3. Abtheilung, Wien 1822, S. 71–72. Zur Konzeption der betreffenden „Kleinigkeiten“ siehe auch Nicholas Marston, „Trifles or a Multi-Trifle? Beethoven's Bagatelles“, Op. 119, Nos. 7–11, in: *Music Analysis* 5 (1986), S. 193–206.

24 Siehe u. a. Sieghard Brandenburg, „Kommentar“, in: *Ludwig van Beethoven. Sechs Bagatellen für Klavier op. 126. Faksimile der Handschrift und der Originalausgabe mit einem Kommentar*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bonn 1984, S. 45–73, hier S. 59–60; Theo Hirsbrunner, „6 Bagatellen für Klavier op. 126“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Bd. 2, Laaber 1996, S. 271–277, hier S. 272; Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, S. 256; Karin Dietrich, Art. „Bagatelle“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans-Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1998, S. 4f.



Abbildung 2: Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule*, Wien [1821], Beethovens fünf „Kleinigkeiten“ (später: op. 119, Nr. 7–11)²⁵

25 Ebd., S. 71.

Betrachtet man jedoch die Rezeption von Beethovens Stücken für die *Wiener Pianoforte-Schule* von pädagogischer Seite, so fällt auf, dass die beigezeichneten fünf „Kleinigkeiten“ offensichtlich voll und ganz den doppelten didaktischen Zweck erfüllten, der auch Starkes Sammlung eingeschrieben war: die „Bildung des guten Geschmacks“ und die technische „Ueberwindung aller Schwierigkeiten“. ²⁶ Starke dankte in der Vorrede pauschal den „Herrn Autoren“ für ihr „gütiges und menschenfreundliches Mitwirken“, ohne auch nur einen einzigen Komponisten namentlich zu nennen – erst beim Notentext von Beethovens „Kleinigkeiten“ setzte er eine Anmerkung, in der er darauf verwies, wie „lehrreich“ diese Sätze „des berühmten Meister“ seien. ²⁷ Der Rezensent der *Zeitung für die elegante Welt*, dessen Leser zur Zielgruppe der Klavierschule zählen, hob schließlich „die sogenannten *Kleinigkeiten* des *großen* Beethoven“ explizit hervor, offensichtlich jedoch nur des berühmten Namens wegen und nicht aufgrund einer kompositorischen Sonderstellung der Stücke im Rahmen von Starkes „nützliche[m] Werk“. ²⁸

III. Der didaktische Gehalt der Bagatellen

Die Frage liegt auf der Hand: Inwieweit sind die Genese des ersten Teils als Zusammenstellung gefälliger Gelegenheitswerke („Pleasing Pieces“ beziehungsweise „Pièces agréables“) und die didaktische Stoßrichtung des zweiten Teils für die ästhetische Qualität der *Bagatellen* op. 119 von Bedeutung? Zieht man kurz in Betracht, dass sich der späte Beethoven nicht nur in die ästhetischen Niederungen hausmusikalischer „Kleinigkeiten“ herabgelassen, sondern auch die Anfrage für Starkes Klavierschule ernsthaft behandelt haben könnte, ergeben sich bemerkenswerte Parallelen zu den spätestens seit Adorno immer wieder hervorgehobenen kompositorischen Eigenheiten der Bagatellen. Bekanntlich bilden Kürze, ironische Brechung und stilistische Disparatheit nichts Geringeres als die Kernkategorien, mit denen Adorno den mutmaßlichen „Spätstil“ Beethovens zu fassen suchte, in dem – so Adorno – die „Form selber [...] zum Fragment“ tendiere. ²⁹ So kann es kaum überraschen, dass Adorno schon früh ausgerechnet den *Bagatellen* op. 126 einen Aufsatz widmete, *Bagatellen*, in deren letzter Nummer Beethoven endgültig das „Rätsel des *Konventionellen*“ zerbrochen und nur noch „Stückwerk“ freigegeben habe. ³⁰ Die *Bagatellen* wenden sich demzufolge gegen ihre eigene Gattungstradition: „Ungeßellig weigert der letzte Beethoven sich der Hausmusik.“ ³¹ Die Konsequenz der Argumentation ist ebenso eindeutig wie ästhetisch praktikabel, rücken die Bagatellen doch damit automatisch in den Rang kritischer Kunst vor. Von Adorno nur anhand der *Bagatellen* op. 126 entwickelt, drängt sich die Vermutung auf, dass er im Rahmen seiner geplanten Beethoven-Monographie auch die *Bagatellen* op. 119 mit eben diesem Argumentationsmuster dem „Spätstil“ zugeordnet hätte. Obwohl Adorno selbst nicht dazu kommen sollte, steht seither die Rezeption von op. 119 ganz im Zeichen einer Deutung, die in den „Kleinigkeiten“ einen – selbstredend kritischen – Kommentar zur geselligen Haus-

26 Ebd., Vorbericht.

27 Ebd., S. 71, Anmerkung.

28 [Anon.], Wiener Pianoforte=Schule, von Fr. Starke, in: *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 145 (27. Juli 1821), Sp. 1157–1158.

29 Theodor W. Adorno, „Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126“ [1934], in: Adorno, *Musikalische Schriften V* (= Gesammelte Schriften 18), hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 185–188, hier S. 188.

30 Ebd., S. 187f.

31 Ebd., S. 185.

musikpraxis sehen will. Arnfried Edler übertrug Adornos These schließlich ohne Hinweis darauf, dass diese eigentlich auf op. 126 gemünzt war, wortwörtlich auf op. 119: „Trotz ihres heterogenen Ursprungs präsentieren diese *Bagatellen* die Merkmale des Spätstils in konzentrierter Form und ‚zeugen‘ als ‚Splitter für die Landschaft, aus der sie kommen‘.“³² Dank der diagnostizierten formalen Zerrissenheit, die sich in der Kürze, ironischen Brechung von Konventionen und stilistischen Disparatheit manifestierte, avancieren sämtliche späten Bagatellen zu einem „Spätstil“-Konzentrat.

Das Problem ist freilich, dass Kürze, ironische Brechung von Konventionen und stilistische Disparatheit sich zwar durchaus als Mittel ästhetischer Kritik verstehen ließen, dass jedoch eine solche Deutung der *Bagatellen* gerade durch Beethoven selbst konterkariert wurde: nämlich durch die Bezeichnung der Stücke als „Bagatellen“. Dass es bei Bagatellen letztlich unmöglich ist, Kürze, ironische Brechung und stilistische Disparatheit als kritischen Kommentar zur Praxis zu bestimmen, liegt an dem einfachen Umstand, dass ausgerechnet diese Parameter die gängigen Charakteristika von Bagatellen für Hausmusik und Klavierunterricht ausmachten. Tatsächlich erscheint der Scherz um 1800 geradezu als gattungstypisch, was sich dadurch erklärt, dass die Stücke schließlich „angenehm“ unterhalten sollten. Ganz in diesem Sinne hielt auch Charles Dumanchau in der Vorrede zu seinen im frühen 19. Jahrhundert bei Breitkopf & Härtel erschienenen *Six Bagatelles* fest: Er habe „alles Ernsthafte beseitigt“, denn dieses „missfalle der Menge fast immer“.³³ Entsprechend attestierte der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1811 in seiner Besprechung von Dumanchau's *Six Bagatelles*, dass es „auch in Deutschland der geübten Liebhaber viele“ gebe, die „doch auch den Scherz gern mögen“.³⁴ „Wunderliches“, das Hörerwartungen „angenehm“ durchbrach, wie etwa das Spiel mit gängigen Tanzrhythmen, gehörte zur Grundausrüstung von Bagatellen – in op. 119 etwa die Allemande in der dritten oder der Walzer in der neunten Nummer. Und „Wunderliches, sehr Wunderliches“ fand der Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ebenso in Beethovens *Bagatellen* op. 126 wie einen dominierenden „heitere[n] Sinn“.³⁵ Obwohl der Rezensent das gängige Bild vom tragischen Beethoven verinnerlicht hatte, konnte er offensichtlich hinter der zwar für das Beethoven-Klischee atypischen, für die Bagatelle jedoch üblichen heiteren Stimmung keinen doppelten Boden entdecken: „Dessen werden die Freunde des Meisters (und wer gehörte nicht dazu?) sich erfreuen auch um seiner selbst willen, dem sonst das Geschick seine Lebensbahn wahrlich nicht mit Rosen bestreuet hat!“³⁶

Hinsichtlich der stilistischen und satztechnischen Bandbreite, die Beethovens *Bagatellen* fraglos eignet, zeigt sich bereits bei dem von Clementi veranlassten Londoner Erstdruck, dass das Charakteristikum der „Various Styles“ als verkaufsfördernd galt. Im Geiste des althergebrachten gesellschaftlichen Musikideals, das für die angestrebte angenehme Wirkung nach Abwechslung verlangte, bedurften auch die „Pleasing Pieces“ beziehungsweise „Pièces agréables“ selbstverständlich der Varietät. Über das bloße Prinzip der angenehmen Abwechs-

32 Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, S. 256; vgl. Adorno, „Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126“, S. 185.

33 [Anon.], „Six Bagatelles p. le Pianoforte - - (comp.) par C. Dumonchau“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* Jahrgg.?? (1811), Sp. 693f., hier: Sp. 693. Zur Vorrede von Dumanchau siehe auch Dietrich, Art. „Bagatelle“, S. 4.

34 [Anon.], „Six Bagatelles p. le Pianoforte, Sp. 693–694.

35 [Anon.], „Kurze Anzeige. Six Bagatelles pour le Pianoforte, comp. par Louis van Beethoven. Oeuv. 126, Mayence, chez Schott“, Sp. 47–48.

36 Ebd.

lung hinaus erweist sich schließlich der Blick auf die Anforderungen der damaligen Unterrichtsliteratur als besonders erhellend.

„Man muß [...] dem Scholaren durch die Abwechslung nützlich zu werden suchen; denn die Mannigfaltigkeit gewährt überhaupt mehrere Vortheile. Sie unterhält, vergnügt mehr, giebt Anlaß zu nützlichen Regeln, Vergleichen, Anwendungen; sie erweitert den Gesichtskreis.“³⁷

Obwohl Türks Plädoyer für „Abwechslung“ beim gesellschaftlich konformen Moment der Unterhaltung ansetzt, leitet es zunehmend zum didaktischen Nutzen über, der letztlich auf eine größtmögliche Repertoirekenntnis zielt. Damit greift Türk im Grunde auf, wofür bereits in den 1760er Jahren Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner *Kunst das Clavier zu spielen* plädiert hatte, wobei dieser in seinen expliziten Empfehlungen noch einen Schritt weitergegangen war: Ein „guter Lehrmeister“ lasse es „nicht dabey bewenden, seine Scholaren zu den Stücken der guten Neuern anzuführen. Er verbindet annoch die besten Stücke der vergangenen Zeit damit“.³⁸ Es galt, das erforderliche Panorama satztechnischer Möglichkeiten nicht nur auf die gegenwärtigen Stile, sondern zusätzlich auf ältere auszudehnen. Dass auch Starke mit seiner *Wiener Pianoforte-Schule* genau dies bezweckte, bezeugt das Titelkupfer: Durch die konsequent alphabetische Reihenfolge – von Albrechtsberger bis Voříšek – vermied Starke nicht nur jede Hierarchie unter den lebenden Komponisten, sondern auch eine Gewichtung gegenüber den verstorbenen. Im Sinne eines stilistischen Kompendiums ging es darum, bei einem „schon geübtere[n] Spieler“ die „Bildung des guten Geschmacks“ zu befördern – das erklärte Ziel der Klavierschule.³⁹ Die satztechnischen Möglichkeiten gleichsam „neutral“ darzulegen, prägte jedoch nicht nur die Konzeption der *Wiener Pianoforte-Schule* als Ganzer, sondern scheint als Intention auch den fünf „Kleinigkeiten“ eingeschrieben, die Beethoven für den Band komponierte. Die untereinander kontrastierenden Stücke eröffnen gleichsam einen satztechnischen Kosmos: Vom strengen vierstimmigen Satz über einen einfachen Walzer hin zum liedhaften Ton des letzten Stückes, das seinerseits in einem homophonen Hymnus endet, von der metrisch und harmonisch verschwimmenden Geste von zweiunddreißigstel-Girlanden über einem tremolierenden Orgelpunkt bis hin zu bloßen Akkordfolgen mit nachschlagenden Bässen reicht die Bandbreite der zwischen zwölf und 27 Takte kurzen Stücke.

Überführt in den Kontext der *Bagatellen* op. 119, widerfährt den didaktischen „Kleinigkeiten“ zwangsläufig eine ästhetische Verschiebung. Unter den gegebenen Möglichkeiten erscheint diese jedoch denkbar gering: Statt an den Klavierschüler richtete sich der *Bagatellen*-Druck nun gewissermaßen an den ehemaligen Klavierschüler. Dass es sich bei der Differenz zwischen den beiden Zielgruppen höchstens um einen graduellen Unterschied handelte, gründet letztlich in einem Zirkelschluss: Der im Klavierunterricht durch die Auseinandersetzung mit stilistischer Vielfalt herausgebildete „gute Geschmack“ verlangt in der späteren Praxis – unter dem Etikett von „agréable“ oder „pleasing“ – nach eben dieser stilistischen Vielfalt. Für einen didaktischen Impetus nicht nur der letzten fünf *Bagatellen* von op. 119, sondern auch der sechs *Bagatellen* op. 126 spricht schließlich auch die Titelwahl.

37 Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Reprint der 1. Ausgabe von 1789, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel etc. 1997, S. 18.

38 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Die Kunst das Clavier zu spielen*, Berlin 1762, Reprint Hildesheim etc. 2006, S. 9.

39 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* [...] 3. Abtheilung, Vorbericht.

Die auf Beethoven selbst zurückgehende Bezeichnung als Bagatellen beziehungsweise das deutsche Pendant der „Kleinigkeiten“ kann keineswegs auf eine gängige Praxis namhafter Komponisten zurückgeführt werden⁴⁰ – gerade weil die Konnotation mit Hausmusik und Stücken für Anfänger so unauslöschlich an der Bagatelle haftete. Umso gewichtiger mutet daher an, dass Beethoven bei dem tatsächlich als Zyklus konzipierten op. 126 auf den Terminus zurückkommen sollte: Das Spätwerk, das bereits im Entwurf die Bezeichnung „Cyclos – Ciclus von Kleinigkeiten“ getragen hatte,⁴¹ erschien zur Irritation des Rezensenten der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* unter dem „sonderbaren und bescheidenen Titel“ *Six Bagatelles*.⁴² Durch den Verzicht auf die Spezifizierung als „agrèable“ rückte die Gattungsbezeichnung gar noch stärker in Richtung einer didaktischen Funktion – eine Qualität, die den Stücken geradezu exemplarische Bedeutung verlieh. Einerseits stellte Beethoven den Zyklus in die Reihe seiner früheren *Bagatellen*, andererseits unterstrich er in einem Brief an Schott die kompositorische Bedeutung zumindest einiger der „6 Bagatellen oder Kleinigkeiten für Klavier allein, von welchen <wohl> manche etwas ausgeführter u. wohl die Besten in dieser Art sind, welche ich geschrieben habe“.⁴³ Vor diesem Hintergrund erscheinen die sechs *Bagatellen* keinesfalls als Ausdruck eines fragmentarischen Spätstils, sondern vielmehr im Lichte einer Offenlegung der satztechnischen Möglichkeiten – gleichsam eine Reflexion über die verfügbaren Mittel. Dass diese didaktisch-kompositionstechnisch motivierte Stoßrichtung einer poetischen Lesart der Stücke latent widerstrebte, spiegelt sich in den Bemühungen damaliger Rezensenten, die Bedeutung der Bagatellen durch die Konkretisierung von „Empfindungen“ unter Beweis zu stellen. Dies zeigt etwa die Argumentation desjenigen begeisterten Kritikers der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, der die rhetorische Frage „Bagatellen – von Beethoven?“ zum Ausgangspunkt seiner Besprechung gemacht hatte. Sogleich für die erste *Bagatelle* von op. 119, die sich technisch als Studie über ein Menuett beschreiben lässt, hatte er sich entsprechend geäußert:

„Das Allegretto ist die Klage eines Jünglings, der die Geliebte verloren hat. Die Zeit übte bereits ihr Recht; Verzweiflung ist gewichen und Resignation will walten. Man vernimmt den Ausdruck eines sanften Schmerzes. Gern ruft der Jüngling dann die Erinnerung an das genossene Glück zurück. Er schwelgt in ihr, aber sie erhöht seinen Schmerz; wilder Unmuth führt zur Abspannung, der sanftere Schmerz kehrt zurück, und verloren in ihn, sinkt er allmählig in Schlummer.“⁴⁴

Ein weiterer Kritiker der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* sollte wiederum zwei Jahre später versuchen, auch bei Beethovens *Bagatellen* op. 126 die darin „bestimmt und originell“ hingezeichneten „Empfindungen“ in Worte zu fassen. Die vierte Nummer, in der man die „handelnden Personen gar nicht verkennen“ könne, gefiel ihm erklärtermaßen „am besten“: „Es sind hochschottische Bergbewohner, die in dem kräftigsten H-moll-Tanze mehr springen und trapsen, als tanzen. Das H-dur ist ein Ausdruck ihres innersten Wohlbehagens, vielleicht durch ein Gläschen Sekt erhöht, der Bibroch spielt darin seine bekannte

40 Siehe auch Dietrich, Art. „Bagatelle“, S. 5.

41 Brandenburg, „Kommentar“, S. 60; Kinsky, *Das Werk Beethovens*, S. 381.

42 v. d. O. r., „Sechs Bagatellen für das Pianoforte, von L. v. Beethoven. Op. 126. Mainz bei Schott“, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1826), S. 417.

43 Brief Ludwig van Beethovens an B. Schott's Söhne in Mainz vom 23. November 1824 aus Wien, in: Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 5, Nr. 1901, S. 386–387, hier S. 386.

44 N. G., „Nouvelle Bagatelles, ou collection de morceaux faciles et agrèables pour le Piano-Forte, par L. van Beethoven. Oeuvre 112, à Paris, chez Maurice Schlesinger“, S. 128.

anziehende Rolle.⁴⁵ Trotz der „höhere[n] Bedeutung“, die sich der „poetischen Seite“ verdanke, zeigt sich gerade in dem stillschweigenden Scheitern des Rezensenten an immerhin drei der sechs Stücke, wie wenig die *Bagatellen* für eine solche Rezeption taugten. Während sich die poetische Deutung des Rezensenten bereits bei der dritten *Bagatelle* in der Frage erschöpfte, „Was mag das wol sein?“, überließ er die Verantwortung, die „höhere Bedeutung von No. V. und VI. zu finden, oder auch nicht zu finden“ gleich ganz seinen Lesern.⁴⁶ Gerade dieses Versagen der poetischen Begrifflichkeit, das nur noch eine „Art von Reflexion“ jenseits der „Einbildungskraft“ ermöglichte, zeigt, wie abstrakt kompositionstechnisch Beethovens *Bagatellen* op. 126 selbst „seinen Verehrern“ erschienen sind.⁴⁷ „Es ist auch nichts dagegen zu sagen“, zog der Rezensent sein hilfloses Fazit, mit dem er implizit bekannte, dass die didaktisch technische Qualität gegenüber der „höchsten Bedeutung“ des Poetischen nur zweitrangig sein konnte.⁴⁸

Bezeichnenderweise tritt das Ungleichgewicht zwischen poetisch unbestimmtem Gehalt und technischer Differenzierung selbst in der vom Kritiker lobend hervorgehobenen vierten *Bagatelle* von op. 126 eklatant zutage. So erschöpft sich der „Gehalt“ gleichsam in der Qualität eines Tanzsatzes mit gattungstypischen Wiederholungen und zweiteiliger Struktur: Auf den an eine Bourrée anklingenden ersten Teil folgt eine Art Musette über einem Bordunbass,⁴⁹ worauf das Ganze mit einer kleinen Abweichung nochmals repetiert wird (ABA'B-Form). Unter dieser klar strukturierten Oberfläche entfaltet sich nun jedoch ein Satz, dessen Ausarbeitung geradezu wie ein „Lehrstück“ harmonischer und stilistischer Möglichkeiten anmutet – eine Abweichung vom Modell im Kleinen, die zwar die „poetische“ Idee des Tanzes nicht auflöst, sie jedoch in einem Maße strapaziert, dass die Verfremdung den Rezensenten an „exotische“ hochschottische Völker denken ließ. In tonaler Hinsicht eröffnet der h-Moll-Teil (Notenbeispiel 1) gleichsam einen Kosmos funktionsharmonischer Doppeldeutigkeiten: Programmatisch steht am Beginn die leere Oktave *Fis–fis*, die sich im ersten Takt als Quintton der Tonika h-Moll entpuppt, die ihrerseits durch die dominante Wendung von *Fis*-Dur (T. 2) nach h-Moll (T. 3) – allerdings durch das ergänzte *g*“ gestört – bestätigt wird. Die Erwartung wird bereits bei dem nochmaligen Zurückpendeln auf die leeren Oktaven *Fis – fis – fis'* getäuscht (T. 4, 4. Viertel), die nun nicht mehr zur Tonika zurückschwenken, sondern unvermittelt als Leitton zu G-Dur (T. 5) und von dort zum verselbständigten Neapolitanischen Sextakkord C-Dur (T. 6) weitergeführt werden. Während der Anschluss in der Wiederholung der ersten acht Takte nun gleichsam umgekehrt erfolgt, indem die Oktave *Fis–fis* auf der Folie des klingenden G-Dur als Leitton zu G-Dur eingeführt wird, sich aber als Quintton der Tonika entpuppt (T. 1), erfolgt im zweiten Durchlauf die Rückführung nach h-Moll durch den (nach T. 8) eingeschobenen Terzton von G-Dur – ein Forte erklingendes *H*, das nun aber nicht wie im allerersten Takt zu einem h-Moll-Akkord aufgefüllt, sondern überraschend als Quintton der Subdominante e-Moll behandelt wird (T. 9). Im h-Moll-Teil der *Bagatelle* werden die ambivalente Qualität von leeren Oktaven und Einzeltönen förmlich durchexerziert und in der Doppeldeutigkeit des *fis* als Quintton der Tonika einerseits sowie als Leitton der Dominante zum Neapolitaner an-

45 v. d. O. r., „Sechs Bagatellen für das Pianoforte, von L. v. Beethoven. Op. 126“, S. 417.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Zur tanzmusikalischen Charakterisierung siehe auch Hirsbrunner, *Bagatellen für Klavier op. 126*, S. 275f.

dererseits gleichsam auf die Spitze getrieben. Der harmonischen Grenzauslotung entspricht in satztechnischer Hinsicht eine größtmögliche Vielfalt der Mittel, die nach dem Doppelpfeil die Ausführung des homophon exponierten Themas als regelrechten Fugeneinsatz (T. 27ff. mit Auftakt) bringt, an den sich nahtlos eine dezidiert homophone Variante in höherer Lage (T. 32ff.) sowie eine solche in tiefer Lage (T. 40ff.) anschließen. Eine eigentliche Gewichtung der kontrapunktischen und akkordischen Ausdeutung wird dadurch vermieden, dass keine Entwicklung erfolgt, sondern die Präsentation der Satzmodelle durch eine weitere Option, nämlich eine freie Sequenz in leeren Oktaven erweitert wird, die auf den (durch Sforzati zusätzlich betonten) ersten Zählzeiten einen Sekundengang beschreiten und die übrigen Töne bloß repetiert (T. 45–47), bevor der Abschnitt mit einer authentischen Kadenz schließt. In der Wiederholung des h-Moll-Teils (T. 106ff.) wird diese Wendung dann dadurch ausgehebelt, dass nochmals eine Wiederholung der viertaktigen freien Sequenz erklingt (T. 157–160), die den Teil mit der plagalen Wendung vom unvollständigen Septimenakkord der Subdominante e-Moll zur Tonika h-Moll mit einer denkbar geringen Schlusswirkung versieht – die harmonische Ambivalenz des kompositorischen „Lehrstücks“ wird hier bis in die Kadenz hinein aufrechterhalten.

The image shows a page of musical notation for Beethoven's Bagatellen op. 126, No. 4. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The tempo is marked 'Presto'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as dynamics (p, f, ff, cresc., sempre p), articulation (accents), and phrasing slurs. The piece is labeled 'Nº 4.' at the beginning. The score consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The final system includes first and second endings.

Notenbeispiel 1: Ludwig van Beethoven, *Bagatellen* op. 126, Nr. 4, T. 1–51 (A-Teil)

Letztlich war es die didaktische Funktion der Bagatelle, die überhaupt erst den Rahmen für das Ausloten satztechnischer Grenzbereiche eröffnete – im Sinne nicht mehr nur pianistischer, sondern vor allem auch kompositorischer Exerzitien. Fast scheint es, als habe sich Beethoven mit den *Bagatellen* op. 126 seines technischen Potentials versichert und gleichsam eine Kompositionslehre für sich selbst verfasst, als handwerkliche Grundlage für Kommendes. Indem er sich die didaktische Funktion von „Kleinigkeiten“ zunutze machte, distanzierte sich Beethoven nicht etwa ironisch von der Hausmusik, sondern spielte das „Wunderliche“ der Gattung planvoll aus. Dass Beethoven dabei an der Bezeichnung Bagatelle festhielt, dokumentiert gleichsam aus erster Hand die Intention, sich im Rahmen des von ihm bereits in den *Bagatellen* op. 119 erprobten Gattungsanspruchs zu bewegen. Wie prekär – als Kehrseite der funktionalen didaktischen Stoßrichtung – der ästhetische Status der Bagatelle freilich blieb, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass das Genre trotz Beethovens Werken nur selten in den Fokus ambitionierter Komponisten rücken sollte. Wenn dies jedoch geschah – wie in Franz Listzts „Bagatelle ohne Tonart“ (dem vierten „Mephisto-Walzer“) oder Weberns *Bagatellen* op. 9 –, lud sie unter dem Siegel der Flüchtigkeit zur Auslotung kompositorischer Grenzen ein.

Abstract

Beethoven's contemporaries perceived the association of "the celebrated hero in music" with the trivial piano genre of the bagatelle as a paradox. Subsequent generations felt even more provoked by the chronological proximity of Beethoven's *Bagatelles* opp. 119 and 126 with the enigmatic late chamber music works. This article proposes a new and broader perspective on the *Bagatelles* beyond the "purely musical" by focusing on genre conventions (brevity and stylistic variety) as well as compositional context and intentions (pedagogy and the formation of good taste), against the background of their precarious aesthetic evaluation. This attention to context automatically highlights a practice which accounted for the majority of piano compositions published in the early decades of the nineteenth century, but which today can be reconstructed only rudimentarily.

Vasiliki Papadopoulou (Wien)

„[...] über die outrirte, willkürliche Bezeichnung“: Joseph Joachim und die instruktiven Ausgaben des 19. Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Interpretationsforschung

Gerühmt für seine Interpretationen sowohl älterer als auch zeitgenössischer Musik, erwies sich Joseph Joachim (1831–1907) als eine überaus einflussreiche Geiger- und Pädagogenpersönlichkeit. Der wohl berühmteste deutschsprachige Violinvirtuose des 19. Jahrhunderts galt für seine Zeitgenossen als Leitfigur; auch seine kompositorischen Leistungen wurden – vor allem in den ersten Jahren seiner Laufbahn – geschätzt. Wiederholt zogen Kritiker seine Interpretationen als Paradigma heran, wenn es sich um die Ausführung „klassischer“ Werke handelte. Als Primarius des Joachim-Quartetts errang er nicht nur künstlerische Anerkennung, seine Quartettabende erlangten zudem eine ausschlaggebende gesellschaftliche und politische Bedeutung.¹ In neuerer Zeit rückte Joachim ins Interessenfeld von Musikforschenden, insbesondere aus geschichtlicher, kulturhistorischer sowie interpretatorischer Sicht.²

Sein ehemaliger Schüler und Mitarbeiter Andreas Moser (1859–1925) publizierte gemeinsam mit Joachims Sohn Johannes (1864–1949) umfangreiche Teile der Korrespondenz Joachims mit bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts.³ Doch wie einige Studien und Forschungen offenlegen, finden sich in verschiedenen Bibliotheken und Archiven zahlreiche noch nicht ausgewertete Dokumente, vor allem Briefe, die sich für jeden der erwähnten Aspekte nicht nur in Bezug auf Joachim, sein Leben und seine Laufbahn, sondern auch hinsichtlich seines Umfelds und der herrschenden Usancen als zum Teil überaus aufschlussreich erweisen.⁴ Zudem werden Dokumente aus Joachims Korrespondenz teilweise als Konvolute und von unterschiedlicher Relevanz nach wie vor im Handel angeboten.

- 1 Beatrix Borchard, „Kulturpolitik im Berlin der Kaiserzeit. Das Joachim-Quartett im Vergleich zum Wiener Hellmesberger Quartett“, in: *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920. Institutionnalisation et pratiques*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Patrice Veit und Michael Werner (= Music Life in Europe 1600–1900, Circulation, Institutions, Representation 5), Berlin 2008, S. 171–194.
- 2 Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien u. a. 2005; ein Joseph Joachim gewidmetes Heft der Zeitschrift *Die Tonkunst* (2007, Heft III) anlässlich der hundertjährigen Wiederkehr seines Todes; *Anklaenge 2008. Joseph Joachim (1831–1907): Europäischer Bürger, Komponist, Virtuose*, hrsg. von Michele Calella und Christian Glanz, Wien 2008; Katharina Uhde, *Psychologische Musik, Joseph Joachim, and the Search for a New Music Aesthetic in the 1850s*, PhD Diss. Duke University 2014; Internationales Symposium *Joseph Joachim at 185*, Boston, 16.–18.6.2016; Dissertationsprojekt von Johannes Gebauer an der Universität Bern: *Joseph Joachim. Interpretationspraxis und Klassikervortrag*; http://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Projekte/Diverse/PosterGebauer.pdf (24.9.2017); Katharina Uhde, *The music of Joseph Joachim*, Woodbridge 2018 sowie weitere einzelne Beiträge.
- 3 *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, 3 Bde., Berlin 1911, 1912, 1913 sowie *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, 2 Bde., Berlin 31908, 21908.
- 4 Borchard, *Stimme und Geige*, S. 627ff: Dort sind umfangreiche Sammlungen unpublizierter Korrespondenz im Besitz diverser Institutionen angeführt, u. a. im Staatlichen Institut für Musikforschung – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Briefnachlass Joseph Joachim*.

Dieser Beitrag widmet sich einem Teilbereich der Interpretationsforschung, der in neuester Zeit gleichfalls ins Blickfeld gerückt ist und instruktive Ausgaben aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert untersucht.⁵ Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht unberücksichtigte und unpublizierte Korrespondenz Joseph Joachims sowie relevante Presse- und persönliche Berichte aus seinem Umkreis; die darin enthaltenen Aussagen gestatten aufklärende, bedeutsame Einblicke sowohl in Joachims Haltung gegenüber instruktiven Ausgaben jener Zeit als auch in den Stellenwert solcher Editionen im damaligen Verständnis. Sie fungieren zudem als Korrelat zu bestehenden Deutungsversuchen jener Auffassungen, teilweise kontrastiv zu früheren Studien.⁶ Letztlich sind darin Hinweise auf Joachims Anschauung über die interpretatorische Freiheit und die Rolle von Interpretinnen und Interpreten enthalten, wodurch sich wiederum aktuelle Fragen der Interpretationsforschung darbieten.

Instruktive Ausgaben des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Instruktive Ausgaben, die unter weiteren – freilich nicht synonymen – Namen bekannt sind (Interpretations-, Bearbeitungs-, Phrasierungs- oder Erläuterungs-Ausgaben), enthalten editorische Zusätze und Änderungen des zugrundeliegenden Notentexts, die sich nicht nur auf Vortrags- und Tempobezeichnungen beschränken, sondern auch verschiedene andere musikalische und interpretatorische Aspekte betreffen, wie Artikulation, Bogensetzung, Fingersatz, Dynamik, Akkordbrechung, Notenwerte oder gar Vibrato. Ohne näher auf die Terminologie-Frage einzugehen,⁷ wird im Folgenden der Begriff „instruktive Ausgabe“ verwendet, da dieser in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für derartige Editionen gebräuchlich war.⁸ Zudem wurden viele dieser Editionen an jenen Ausbildungsstätten eingeführt, an denen die jeweiligen Herausgeber unterrichtet haben.

Vor dem Tonbandzeitalter bedienten sich viele Interpreten und Pädagogen dieses Mediums, nicht nur wegen fehlender Alternativen. Teilweise sehr detaillierte Angaben bezüglich verschiedener Interpretationsaspekte werden dadurch ermöglicht, bei denen die geschriebene Sprache und in Worte gefasste Erklärungen an ihre Grenzen stoßen. Dabei zeichnen sich zwei Aspekte der Notation ab: das Deskriptive einer Interpretation und das Präskriptive einer Instruktion,⁹ die freilich aufgrund der Biographien der meisten Herausgeber sowie der Funktion solcher Ausgaben in einer wechselseitigen Beziehung zueinander stehen. Im Lauf

5 Vgl. das Projekt CHASE an der University of Leeds: *Collection of Historical Annotated String Editions*: mhm.hud.ac.uk/chase/ (27.8.2018); Clive Brown, „Joachim’s performance style as reflected in his editions and other writings“, in: *Anklaenge 2008. Joseph Joachim (1831–1907): Europäischer Bürger, Komponist, Virtuose*, hrsg. von Michele Calella und Christian Glanz, Wien 2008, S. 205–224; Chiara Bertoglio, *Instructive Editions of Bach’s Wohltemperiertes Klavier: An Italian Perspective*, Diss. University of Birmingham 2012; Vasiliki Papadopoulou, *Zur Editions- und Aufführungsgeschichte von J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo in der Zeit von 1802 bis 1940*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2015.

6 Beispielsweise Brown, „Joachim’s performance style“ sowie ders., „Ferdinand David’s Editions of Beethoven“, in: *Performing Beethoven*, hrsg. von Robin Stowell, Cambridge [u. a.] 1994, S. 117–149.

7 Siehe hierzu Annette Oppermann, *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts: eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs „Wohltemperiertem Clavier“ und Beethovens Klaviersonaten*, Göttingen 2001, S. 21f.

8 Vgl. die Reihe *Instructive Ausgabe Klassischer Klavierwerke* der Edition J. G. Cotta (ab 1869) sowie Clara Schumanns *Instructive Ausgabe der Klavier-Werke von Robert Schumann* bei Breitkopf & Härtel (1883–1886).

9 Vgl. Bertoglio, *Instructive Editions*, S. 23.

des 19. Jahrhunderts nahm bekanntlich die Bezeichnung der Kompositionen im Hinblick auf die Interpretation sowie die Detailliertheit unterschiedlicher Vortrags- und Dynamikbezeichnungen zu. Barocke und klassische Kompositionen mit ihrer für die nachfolgenden Generationen weniger geläufigen Musiksprache, welche zudem „in so sparsamer Weise mit Vortragszeichen“ versehen waren,¹⁰ dienten als Ansporn für viele Editoren, solche Werke für ihr Zeitalter passend und verständlich darzustellen. Dies kommt etwa in einer Aussage des Violinisten Ferdinand David (1810–1873), Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters und Lehrer am dortigen Konservatorium, zum Ausdruck:

„Ich weiß aus eigener und Beethovenscher und besonders Bachscher Erfahrung, daß es nicht gut ist, ein Violinstück ohne alle Stricharten und Fingersätze in die uncultivierte Violinwelt zu schicken. Sie geben sich nicht die Mühe, das Richtige herauszufinden und sagen dann lieber, stellenweise sei es undankbar und unspielbar.“¹¹

Zwei Jahre zuvor (1843) hatte David die erste instruktive Ausgabe von Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für die Violine allein (BWV 1001–1006) herausgebracht, die „[z]um Gebrauch“ bei dem damals neugegründeten „Conservatorium der Musik zu Leipzig“ eingeführt wurde.¹² Ihr folgten zahlreiche von David herausgegebene instruktive Editionen von Werken J. S. Bachs, Tommaso Vitalis, Joseph Haydns, Giovanni Battista Viottis, Wolfgang Amadé Mozarts, Ludwig van Beethovens, aber auch Pierre Rodes, Rodolphe Kreutzers und seines Lehrers Louis Spohr,¹³ die sowohl Werke der solistischen Violinliteratur als auch Kammermusik einschlossen. Diese sowie weitere Ausgaben anderer prominenter Interpreten und Pädagogen signalisierten den Anfang einer Epoche,¹⁴ in der instruktive und bearbeitende Violinausgaben große Verbreitung fanden.¹⁵ Unterschiedliche Tendenzen und Praktiken lassen sich hinsichtlich der Behandlung des Notentextes wie auch der einzelnen musikalischen und interpretatorischen Aspekte skizzieren: Einige instruktive Violinausgaben enthalten ein zweites, klein gedrucktes, nicht annotiertes System, welches das „Original“ wiedergeben soll; die editorischen Änderungen und Zusätze werden im oberen, groß gedruckten System angeführt.¹⁶ Aus heutiger Sicht ein überraschender Schritt in Richtung eines historisch-kritischen editorischen Ansatzes. Berücksichtigt man jedoch die

10 Andreas Moser, „Zu Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein“, in: *Bach-Jahrbuch* 17 (1920), S. 30–65, hier S. 39.

11 Julius Eckardt, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1888, S. 229, Brief Ferdinand Davids an Felix Mendelssohn Bartholdy, Leipzig, 2. Januar 1845, zit. in Brown, „Joachim's performance style“, S. 223f.

12 *SECHS SONATEN für die Violine allein von JOH. SEBASTIAN BACH. STUDIO ossia TRE SONATE per il Violino solo senza Basso. Zum Gebrauch bei dem Conservatorium der Musik zu Leipzig, mit Fingersatz, Bogenstrichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von FERD. DAVID*, Leipzig 1843.

13 Dies ist nur eine Auswahl; für eine umfassende Auflistung von Davids instruktiven Ausgaben siehe CHASE-Projektseite, unter Editor „David“: <http://mhm.hud.ac.uk/chase/view/editor/15/> (28.8.2018).

14 Vgl. die Vorreiter-Ausgabe der Bach'schen Sonaten für Cembalo (in der Ausgabe: Klavier) und Violine (BWV 1014–1019), herausgegeben 1841 von Karol Lipiński bei C. F. Peters.

15 Bis zum Tod J. Joachims kamen allein von Bachs *Sei Solo* für Violine 14 instruktive Ausgaben heraus. Ähnliches galt für Beethovens Violinkonzert sowie für instruktive Editionen für Klavier, deren etwas früherer Beginn mit Carl Czernys sehr verbreiteten Ausgaben von Bachs *Wohltemperirtem Clavier* beim Verlag C. F. Peters einsetzte.

16 Ferdinand David verwendete diese Praxis als Erster in seiner Ausgabe der Bach'schen *Sei Solo* für Violine.

Anmerkung bzw. Erklärung auf dem Titelblatt von Davids Ausgabe der Bach'schen *Sei Solo* für Violine, ändert sich dieser vermeintliche „Objektivitäts“- und „Originalitäts“-Anspruch:

„Für Diejenigen[,] welche sich dieses Werk selbst bezeichnen wollen, ist der Original-Text, welcher nach der auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Handschrift des Componisten aufs genaueste revidirt ist, mit kleinen Noten beigefügt.“¹⁷

Das Edieren des „Original-Textes“ diene also nicht als Grundlage für eine „trocken[e]“ Wiedergabe,¹⁸ sondern für eine individuelle „Bezeichnung“. Auch der unter dem Kürzel O. L. publizierende Rezensent von Davids Ausgabe – vermutlich der Musikschriftsteller und Freund Robert Schumanns Oswald Lorenz, der als einer der Verfasser der Beiträge zu Beginn des Bandes aufgezählt wird – äußerte eine ähnlich zu deutende Erklärung: „[W]enn im Einzelnen, namentlich in den Stricharten, Manches anders gefaßt werden kann, so ist eben darum die Urschrift beigefügt.“¹⁹ Die Artikulation und die Bogensetzung sind tatsächlich jene Aspekte, die in instruktiven Ausgaben die meisten Änderungen und Zusätze erfuhren, eine Praxis, die bis in die Zwischenkriegszeit dominierte.

Freilich zeichnen sich Unterschiede bezüglich der Annotation des zugrundeliegenden Notentextes ab, sowohl im Hinblick auf die Behandlung einzelner musikalischer Aspekte als auch zwischen den Herausgebern. So „bezeichneten“ die einen sehr detailliert die Bogenstriche und die Artikulation, andere griffen gar in die Notenwerte und die allgemeine Notation ein,²⁰ und die meisten fügten – wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß – Fingersätze hinzu, die dem Zeitgeschmack und den herrschenden Spieltraditionen entsprachen.

Joseph Joachim und die instruktiven Ausgaben seiner Zeit

Joseph Joachim verstand sich bereits in seinen Zwanzigern zunehmend weniger als Komponist²¹ und entwickelte sich zu einem vielgefragten Lehrer und Interpreten. 1869 wurde er

17 Bach, *Sechs Sonaten*, hrsg. von David, Titelblatt.

18 Moser, „Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein“, S. 39: David ging „von der Annahme [aus], daß er [Bach] hinsichtlich der Dynamik, der Wahl von Stricharten, Fingersätzen und dergleichen auf die Einsicht und Erfahrung des Darstellers rechnete, wenn anders die Wiedergabe nicht trocken ausfallen sollte.“

19 O. L., „Joh. Seb. Bach, Sechs Sonaten für Violine allein (Studio, ossia tre sonate per il Violino solo senza Basso). Herausgegeben von Ferd. David. Neue Ausgabe. Leipzig, F. Kistner. 3 Hefte à 1 Thlr.“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 20/5 (15. Januar 1844), S. 17f., hier S. 17.

20 Vgl. Jacques Dont (Hrsg.), *ADAGIO aus der ersten Sonate für Violino solo senza Basso von Joh. Seb. Bach. mit Fingersatz, Betonungszeichen, Metronomisierung und Klavierbegleitung*, Wiener-Neustadt 1883: Die Notenwerte sind hier vervierfacht, d. h. Viertel gleich Ganze, womit ein ganz anderes Notenbild entsteht mit gravierenden Auswirkungen auf den Takt und dessen Betonungen. Ähnlich ging Paolo Felis vor, der 1910 die erste Sonate (BWV 1001) beim Berliner Verlag „Neue Reform“ herausbrachte, in der die Notenwerte verdoppelt sind (Viertel gleich Halbe), zit. in: Lukas Näf und Dominik Sackmann, „Rezeption von Bachs Kammermusik“, in: *Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch: Bachs Kammermusik*, hrsg. von Siegbert Rampe und Dominik Sackmann (= Das Bach-Handbuch 5/2), Laaber 2013, S. 373.

21 Vgl. Brief Joachims an Gisela von Arnim, spätere Frau von Joachims Freund Herman Grimm, von Mitte Oktober 1854: „Ach, warum soll ich Dir's nicht sagen, meine liebe einzige Freundin, mehr als je fühle ich oft Zweifel, ob ich zum schaffenden Künstler geboren, ob meine ganze Natur nicht eine zu schwerfällige sei, die sich begnügen sollte zu verstehen, und in sich aufzunehmen, was andere Köstliches biethen. Alle meine Arbeiten erscheinen mir oft so mühsam, unfrei, kummervoll, peinlich – statt

Direktor der damals neu gegründeten *Königlichen Akademischen Hochschule für ausübende Tonkunst* in Berlin. Betrachtet man sein Schaffen und seine Laufbahn, nehmen instruktive Ausgaben dennoch keine zentrale Stellung ein. Moser erwähnt in seiner Joachim-Biographie drei „Phrasierungsausgaben“, zwei von ihnen herausgegeben unter Mosers Mitarbeit;²² hinzu kommen 16 Werke, die Joachim in der gemeinsam mit Moser erarbeiteten *Violinschule* mit Annotationen herausgab,²³ darunter auch das zeitgenössische, ihm gewidmete Brahms'sche Violinkonzert.²⁴ Zudem annotierte Joachim das Violinkonzert Mendelssohns und die Violinstimmen von Kammermusikwerken des Komponisten (Klaviertrios, Streichquartette und -quintette).²⁵ Posthum (1908) kam unter Joachims und Mosers Namen die Ausgabe der Bach'schen *Sei Solo* heraus. Wilhelm Altmann (1862–1951), Bibliothekar an der damaligen Königlichen Bibliothek zu Berlin, schrieb diesbezüglich in Joachims Nekrolog:

„Im Gegensatz zu den anderen Geigern ist Joachim, obwohl er sich dadurch einen grossen Geldgewinn hätte verschaffen können (auch hierbei zeigte es sich wieder, dass er kein Geschäftsmann war), als Herausgeber klassischer Werke verhältnismässig nur wenig tätig gewesen.“²⁶

Bedenkt man einerseits Joachims Prominenz als Lehrer und wirft man andererseits einen Blick auf *seine* Ausgaben – nicht die unter Mosers Mitarbeit entstandenen –, so gewinnt diese Aussage an Bedeutung. Wie Clive Brown bemerkte, enthalten die frühen Joachim'schen

erquickend freudigen Muth auszuströmen.“, in: Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1, S. 217.

- 22 Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Berlin 1910, S. 395: „Beethoven: Sonaten für Klavier und Violine. (Peters.)“; gemeinsam mit A. Moser: „Beethovens Streichquartette in Part. und Stimmen. (Peters.)“ und die posthum erschienene Ausgabe von „Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein. (Bote & Bock).“ Es folgt der Vermerk, dass Joachim an Friedrich Chrysanders Ausgabe Corelli'scher Werke nicht beteiligt war.
- 23 Folgende Werke sind im dritten Band der *Violinschule* enthalten und werden jeweils mit einem Kommentar von Moser eingeleitet: „Sechzehn Meisterwerke der Violinliteratur bezeichnet und mit Kadenz-versehen von JOSEPH JOACHIM“: Bach: Violinkonzert a-Moll (BWV 1041), Konzert für 2 Violinen (BWV 1043); Georg Friedrich Händel: Sonate für Violine und Cembalo A-Dur (HWV 361); Giuseppe Tartini: Sonate für Violine und Basso continuo g-Moll „Teufelstriller“; Viotti, 22. Violinkonzert a-Moll; Kreutzer, 19. Violinkonzert d-Moll; Rode: 10. Violinkonzert h-Moll, 11. Violinkonzert D-Dur; Mozart: Violinkonzert D-Dur (KV 218), Violinkonzert A-Dur (KV 219); Beethoven: Violinkonzert D-Dur op. 61, Violinromanze G-Dur op. 40, Violinromanze F-Dur op. 50; Spohr: 8. Violinkonzert a-Moll op. 47 „In Form einer Gesangsszene“; Felix Mendelssohn Bartholdy: Violinkonzert e-Moll op. 64 (MWV O 14); Johannes Brahms: Violinkonzert D-Dur op. 77.
- 24 Joachim war am Publikationsprozess von Brahms' op. 77 beteiligt; zwischen dem Erstdruck und der in der *Violinschule* befindlichen bezeichneten Version finden sich einige Änderungen, die jedoch anderer Natur sein dürften als die bearbeitenden, sich den zeitgenössischen Usancen anpassenden und der Verständlichkeit wegen eingesetzten Änderungen und Zusätze in instruktiven Ausgaben älterer Werke. Dennoch enthält jene deutlich mehr Fingersätze, die im Erstdruck nicht vorhanden sind und deren Ausführung auf hörbare Portamenti hindeutet.
- 25 Außerdem war Joseph Joachim zuständig für die Herausgabe von Streicher-Kammermusikwerken im Rahmen der *Alten Mozart-Ausgabe*, die sich als eine *Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* verstand und demnach keine editorischen Zusätze instruktiven oder interpretatorischen Charakters enthält.
- 26 Wilhelm Altmann: „Joseph Joachim †“, in: *Die Musik* 6 (1906/1907), Heft 24, S. 319–329, hier S. 328f.; dort führt Altmann die Joachim'schen Ausgaben von Corellis, Mendelssohns und Beethovens Werken an (vgl. Anm. 22, auch bezüglich der Corelli'schen Ausgabe).

Ausgaben von Mendelssohns Werken wenige Zusätze,²⁷ eine Praxis, die in einem Gegensatz zu den gemeinsam mit Moser erarbeiteten Editionen steht. Diese Vorgehensweise, erstens verhältnismäßig wenige instruktive Ausgaben zu veröffentlichen und zweitens seine Editionen vergleichsweise sparsam zu „bezeichnen“, wurde anhand eines vielzitierten Briefs von Joachim an Alfred Dörrffel (1821–1905) erklärt und bekräftigt.²⁸ Gemäß Georg Kinsky, der den Brief veröffentlicht hat, wandte Dörrffel sich an Joachim mit der Bitte, dass dieser eine „mit Vortragsbezeichnungen versehene Ausgabe der Chaconne“ (BWV 1004/5) für den Verlag C. F. Peters übernehme.²⁹ Der Brief stammt aus dem Jahr 1879 und betrifft vor allem die unausgeschriebenen Arpeggien in der Bach'schen *Ciaccona* (T. 89–120), deren Aus- bzw. Aufschreiben Joachim – wohl als Antwort auf Dörrffels briefliches Ersuchen – wie letztendlich auch eine instruktive Ausgabe der *Ciaccona* abgelehnt hat:

„[S]o muß ich zu dem Resultat gelangen, daß gerade dies etwas unausführbares an sich hat: den[n] was Ihnen an meiner Wiedergabe wohl gefallen haben mag, ist wahrscheinlich daß sie frei klang und den Stempel des Reflektirten, in der Weise daß ich etwa das eine Mal genau wie das andere Mal nüancirte, nicht an sich trug. [...]“³⁰

Hier wird erstens die von Joachim hochgeschätzte spielerische Freiheit zum Ausdruck gebracht, der man auch in einer späteren, unten angeführten Aussage begegnet. Brown schrieb über die Unterschiede zwischen Joachims Bach-Aufnahme des *Tempo di Borea* (BWV 1002/7) und den in der gemeinsam mit Moser besorgten Ausgabe wiedergegebenen editorischen Interpretationszusätzen: „it seems more likely that they are a symptom of his well documented tendency to play things quite differently on different occasions.“³¹ Ein weiterer Aspekt – neben der interpretatorischen Spontaneität – betrifft die subjektive Wirkung der editorischen Annotationen auf den zugrundeliegenden Kompositionstext:

„Wan[n] ich anfangs mit den 5 oder 6 Noten, weiß ich wirklich selbst nicht: es wird je nachdem ich einmal früher oder später *crescendire* wechseln, was wieder von momentanen Dingen abhängt, wie von minder oder mehr erregter Stimmung, besseren oder schlechteren Bogenhaaren, die leichter im *piano* oder im *forte* ansprechen, dün[n]ern oder dickern Saiten, ja was weiß ich von welchen Zufälligkeiten! Aber aufschreiben läßt sich's meines Erachtens nicht. Thäte man's in einer oder der andern Manier, so würde der *Bach'sche* Text zu subjektiv gefärbt dastehen. – Und da sind wir leider an einem wunden Punkt der meisten Herausgeber unserer Zeit angelangt, der mir [...] z. B. schon *David's* in vieler Hinsicht höchst verdienstlichen Arbeiten bis zu einem Grade verleidet, daß ich immer trachte von andern *Exemplaren* als den seinen zu spielen. Man bezeichnet, man *arrangirt* heutzutage wirklich viel zu viel an fremden Sachen – (die eignen bezeichne man so peinlich genau wie möglich!)“³²

27 Brown, „Joachim's performance style“, S. 209f.

28 Borchard, *Stimme und Geige*, S. 504f.

29 Georg Kinsky, „Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach“, in: *Bach-Jahrbuch* 18 (1921), S. 98–100, hier S. 98.

30 Hervorhebung im Original. Kinsky, „Ein Brief Joseph Joachims“, S. 99, datiert: [Berlin, 6. Mai 1879]; Wortlaut gemäß Briefdigitalisat, GB-Lam, Foyle Menuhin Archive Collection, 2005.2446: <https://www.ram.ac.uk/museum/item/34658> (9.6.2018).

31 Brown, „Joachim's performance style“, S. 222.

32 Kinsky, „Ein Brief Joseph Joachims“, S. 99 bzw. GB-LAm, 2005.2446.

Wie im Folgenden dargelegt wird, äußerte Joachim sich hinsichtlich Ferdinand Davids instruktiver Ausgaben nicht nur zwiespältig, sondern sogar deutlich ablehnend. Es bleibt unsicher und – kombiniert man diese Äußerung mit weiteren – schließlich fraglich, ob und in welchem Maß eine auf sogenannten „Urtext“-Ausgaben basierende, aus heutiger Sicht „historisch informierte“ Aufführungspraxis barocker Kompositionen ohne modernisierende Änderungen und Zusätze des zugrundeliegenden Notentextes in jener Aussage impliziert ist, um voreilige, in diese Richtung weisende Gedanken vorwegzunehmen. Interpretation schien eine wichtige Stellung nicht nur zwischen der Komposition, ihrer Überlieferung und der Rezeption einzunehmen; den Ausführenden und ihrer Individualität wurde die Komposition anvertraut. Joachims Einwand richtete sich vielmehr gegen die Einschränkung der interpretatorischen Freiheit durch die notierten Vortragsbezeichnungen und nicht auf die Veränderung des Notentextes durch den Interpreten, wie im Folgenden erörtert wird; dennoch war der gegebene – obwohl schwer zu definierende – Rahmen zu respektieren. Seinen Brief an Dörffel schloss Joachim mit einem Hinweis auf die Bedeutung des Lehrers wie auch der Bildung, und zwar einer allgemeinen musikalischen und nicht nur einer Instrumental-Ausbildung, welche genau zum universellen Verständnis einer Komposition führen sollte:

„Wer nicht als Spieler eine so allgemeine musikalische Bildung, eine so warme Empfindung für die *Componisten* hat, daß sich ihm das Technische wie Geistige aus eigem Verständniß ergibt, der bleibe überhaupt davon, sie vor andern Menschen zu spielen. Das ist wohl für einen Schulmeister, der ich ja jetzt bin, gar wenig pädagogisch?! Vielleicht – indeß scheint mir die Aufgabe des Lehrers auch nicht die zu dressiren, sondern zu dem oben gewünschten Grade des Verständnisses hinzuleiten, wobei gewiß manches von *David* Gebrachte auch noch seinen anregenden Nutzen haben kan[n], der ja ein feiner Kopf und tüchtiger Künstler war. [...]“³³

Die pädagogische Komponente solcher Ausgaben sowie ihre Stellung im damaligen Musikleben und Verständnis werden in einem an Joachim adressierten, bislang unpublizierten Brief thematisiert. Der Violinlehrer Emil Kross (1852–1917) brachte neben pädagogischen Studien zum Violinspiel³⁴ auch zahlreiche Werke der Violinliteratur in instruktiven Ausgaben heraus. Ein Exemplar seiner Edition der Bach’schen *Sei Solo* für Violine³⁵ befindet sich im Nachlass Joachims im Archiv der Berliner Universität der Künste,³⁶ das vermutlich Kross selber Joachim geschenkt hatte. Aus Aachen schreibend, erwähnte Kross eine „hiesige musikalische Kraft“, die „über die sogenannten subjectiven Ausgaben“ sagte:

„Allerdings wären letztere überflüssig, wenn alle Lehrer annähernd Joachime wären. Für das Gros unserer Violinlehrer reichen aber die spärlichen Vortragszeichen der *Componisten* nicht aus, geschweige denn für Schüler.‘ – Ich habe mich, nicht nur weil ich das ‚Gros‘ der Violinlehrer, sondern auch viele sogenannte gute und das Unheil kenne, dass

33 Ebd., S. 99f.

34 Emil Kross, *Die Kunst der Bogenführung – praktisch-theoretische Anleitung zur Ausbildung der Bogentechnik und zur Erlangung eines schönen Tons*, op. 40, Heilbronn a/N. ca. 1892; ders., *Systematische Accord-Studien für Violine*, op. 98, 3 Hefte, Mainz ca. 1899; ders., *Wie hält man Violine und Bogen?* Leipzig 1900.

35 JOH. SEB. BACH. SECHS SONATEN für die VIOLINE (Klavier-Begleitung von Robert Schumann) mit genauem Fingersatz Bogenstrichen Vortragszeichen & erläuternden Anmerkungen versehen von EMIL KROSS, Mainz ca. 1905.

36 Mit Signatur: D-Bhm, RB 0663 und Stempel: „Joseph Joachim-Nachlaß“.

[recte: das] sie dadurch, dass sie den Schülern oft unnütz viele Jahre ihres Lebens rauben – des Honorars, das so oft weggeworfen, sei gar nicht gedacht, – in Familien bringen, zu ähnlichen Ausgaben veranlasst gesehen.“³⁷

Darin spiegelt sich nicht nur der anfangs erwähnte Beweggrund zur Herausgabe instruktiver Editionen wider, manche Kompositionen – darunter primär solche aus älteren Epochen – seien dürftig „bezeichnet“. Joachims Forderung einer auf musikalischem Grundverständnis beruhenden Lehre bzw. vielmehr das Fehlen einer solchen Instruktion leiten denn auch zu einer weiteren Rezipientengruppe der instruktiven Ausgaben hin, welche die Lehrenden und nicht (nur) die Lernenden einschließt. Zudem kommt eine gewisse Rechtfertigung der Herausgabe instruktiver Editionen zum Vorschein, und zwar sowohl in Kross' Aussage als auch in derjenigen der „hiesigen musikalischen Kraft“: Jene wären – ganz nach Joachims Auffassung – überflüssig, wenn Joachims didaktische (und musikalische) Befähigung ubiquitär wäre. Da aber die Realität dem nicht entsprach, wurden viele zum instruktiven Edieren angeregt. Erneut wird Joachim hier als Paradigma oder Autorität in Sachen Interpretation angesehen, eine – wenn auch aus dem Kontext der Privatkorrespondenz stammende³⁸ – Bestätigung einer weit verbreiteten Auffassung zu dieser Zeit.

Die in Joachims Brief an Dörfel erwähnte, aus den editorischen Interpretationshinweisen resultierende subjektive Färbung des Notentextes, die in der Charakterisierung solcher Ausgaben als „subjektiv“ in Kross' Schreiben wiederzufinden ist, kommt in zwei weiteren, zehn Jahre älteren Briefen zur Sprache, und zwar in Verbindung mit instruktiven Ausgaben Davids. Joachim schrieb 1869 an seine Frau Amalie:

„Es besitzt hier Jemand sämtliche Manuskripte Mozart'scher Quartette, und ich habe die gedruckte Partitur sorgfältig zu vergleichen angefangen; da ist's denn erstaunlich, was für Ungenauigkeiten sich mit der Zeit in die Bezeichnungen eingeschlichen, und eine David'sche Ausgabe, die ich neulich unter die Finger bekam, leistet darin wieder das Unverschämteste. Der bringt wirklich der Leipziger Jugend das Gift des Unschmacks tropfenweis bei.“³⁹

Joachim sagte 1875 Hermann Härtel seine editorische Mitarbeit an der Redaktion der Streicherkammermusik der *Kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe W. A. Mozarts Werke* (Leipzig: Breitkopf & Härtel) zu,⁴⁰ deren Editionsarbeiten teilweise bis 1882 dauerten.⁴¹ Dieses wie auch weitere Gesamtausgabe-Vorhaben beabsichtigten, einen Notentext – ganz nach Joachims später formuliertem Postulat – frei von editorischen Zusätzen wiederzuge-

37 Emil Kross an Joseph Joachim, Aachen, 21. Mai 1888, D-Bim, Bestand *SM 12 Briefnachlass Joseph Joachim*, Doc. Orig. Emil Kross 2.

38 Es sollte darüber hinaus in Betracht gezogen werden, dass Kross im selben sowie in weiteren Schreiben aus dieser Zeit Joachims Zusage für die Revision der Bériot'schen Violin Schule im Auftrag des Verlagshauses B. Schott's Söhne anstrebte.

39 [London, 17. März 1869], in: Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, S. 5.

40 J. Joachim an H. Härtel, [London], 18. März [1875], in: Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, S. 159f., Begleitschreiben zu den gesendeten Korrekturfahnen der Quintette in g-Moll (KV 516) und D-Dur (KV 593). Zu Joachims Beteiligung an der Alten Mozart-Gesamtausgabe siehe Wolf-Dieter Seiffert, „Mozarts Streichtrio KV 563: Eine Quellen- und Textkritische Erörterung“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1998, S. 54–84, hier S. 57–64; Joachim wurde mit der Herausgabe von Mozarts Streichduos, -trios, -quartetten und -quintetten betraut.

41 J. Joachim an Breitkopf & Härtel, Berlin, 18. November [1882], in: Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, S. 237f.

ben. Gleichfalls aus dem Jahr 1869 stammt folgender unpublizierter Brief Joachims an einen namentlich nicht genannten, doch mit ihm befreundeten Adressaten:

„Verehrter Freund! Du kön[n]test mir eine rechte musikalische Freude machen, wen[n] Du die große Güte haben wollest [?], mir eine Abschrift der *Ciacona* von *Vitali* [hierzu eine Anmerkung am Rande: „in G moll“], die *David* in der ‚hohen Schule‘ herausgegeben hat, nach dem in des Königs Bibliothek vorhandenen *Exemplar* anfertigen zu lassen. Das Stück ist wirklich herrlich, und ich spielte es sehr gerne nächste Woche in einem Concerte der Frau Schumann hier öffentlich; leider aber läßt es mein Gewissen nicht zu (dies freundschaftlichst unter uns, nicht wahr?!) die *David*’sche Bearbeitung, in der vieles unnöthig geändert sein muß, zu benützen. Man kommt bei all den Sachen der ‚hohen Schule‘ über die outrirte, willkürliche Bezeichnung nicht zu vollem Genuß der mancherlei Schätze, worüber wir mündlich hoffentlich weiter sprechen. Indes kannst Du jedenfalls sicher sein, daß ich nicht etwa eine Concurrrenz-Ausgabe im Sinn habe [...].“⁴²

Ein weiteres Mal kommt hier Joachims Ansicht über die im Detail, gar im Übermaß bezeichneten instruktiven Ausgaben deutlich zum Ausdruck. Zweifellos würde der vorliegenden Untersuchung ein Blick in das Umfeld Joachims und die Aussagen seiner Schüler zu Joachims Einsatz instruktiver Ausgaben im Unterricht sowie dessen Haltung über dieselben durch solche tradierten Perspektiven einen erweiterten, vielseitigeren Blickwinkel verleihen. Moser schrieb darüber:

„Joachim, der sich bei seinen Vorträgen der Sonaten und Partiten bis zum Erscheinen der von Dörffel für die Bachgesellschaft besorgten Ausgabe (1880) an die Einrichtung Davids gehalten hatte, ging in den letzten Jahrzehnten seines Lebens in manchen Punkten über die Vorschläge seines ehemaligen Beraters noch hinaus.“⁴³

Dass Joachim Davids instruktiver Bach-Ausgabe nahestand, artikulierte ein weiterer Schüler Joachims, der ungarische Violinist Jenő Hubay (1858–1937), im Vorwort seiner Edition der Bach’schen *Sei Solo* für Violine:

„Als ich meine Studien an der Berliner königlichen Hochschule unter Joachims Leitung vollendete, bildete das Studium der Bachschen Solosonaten den wichtigsten Teil seines Unterrichtes. Joachim ließ die sehr verdienstvolle Ausgabe von Ferdinand David benützen [...]. Allerdings änderte Joachim sehr viel an dieser Ausgabe in Bezug auf die Spielart, Bogenstriche, Fingersätze, Vortragszeichen.“⁴⁴

42 Ohne Ort, 28. November 1869, 4 Seiten auf Doppelblatt, Gr. 8°, angeführt im Katalog Nr. 32 vom Jahr [2009] des Auktionshauses *Kotte Autographs* als Nummer 472, S. 118f. samt einer Reproduktion der ersten Briefseite auf dem Internet-Auftritt desselben; die Übertragung ab der fünften Zeile ist dem Katalog entnommen.

43 Moser, „Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein“, S. 47.

44 Jenő Hubay, „Vorwort“ zu *JOH. SEB. BACH VIOLINSONATEN VIOLINO SOLO Revidiert von JENŐ VON HUBAY*, Wien ca. 1921, S. III (die Ausgabe wurde zuerst bei Harmonia Kiadas in Budapest in zwei Heften mit den Stichplattennummern H. 824 und H. 825 herausgegeben und wenig später in die Universal-Edition aufgenommen).

Gustav Havemann (1882–1960), dessen Ausgabe von Bachs Solosonaten und -partiten 1940 diejenige seines – nun als jüdisch verfeimten Lehrers – im selben Verlag ersetzen sollte,⁴⁵ berichtete dagegen im Jahr 1957, dass Joachim um die Jahrhundertwende diese Werke nach Joseph Hellmesbergers Ausgabe spielen ließ.⁴⁶ Solche subjektiv geprägten Aussagen mit schwankendem Wahrheitsgehalt und ebensolcher Zuverlässigkeit führen erwartungsgemäß zu Widersprüchen: Dass sich Joachim in seiner privaten Korrespondenz kritischer über die David'schen instruktiven Ausgaben äußerte, während er in seinem Schreiben an Dörffel etwas zurückhaltender auftrat, und dass Moser und Hubay vermutlich sowohl das Vermächtnis Joachims als auch Davids aufrechterhalten wollten, dürften nur einige Gründe dafür sein. Eine letzte Aussage von Mischa Elman (1891–1967), einem Schüler Leopold Auers (1845–1930), der mit Joachim in Hannover studiert hatte, sei hier noch angeführt:

„There must be perfect sympathy also with the composer's thought; his spirit must stand behind the personality of the artist. [...] But too rigorous an adherence to ‚tradition‘ in playing is also an extreme. I once played privately for Joachim in Berlin: it was the Bach *Chaconne*. Now the edition I used was a standard one: and Joachim was extremely reverential as regards traditions. Yet he did not hesitate to indicate some changes which he thought should be made in the version of an authoritative edition, because ‚they sounded better‘. And ‚How does it sound?‘ is really the true test of all interpretation.“⁴⁷

Bemerkenswerterweise verstand Elman „Tradition“ scheinbar als eine im Einklang mit den Gedanken des Komponisten stehende Interpretation, als beinhalte das Tradierte mehr Originalitätsansprüche im Hinblick auf die Komposition.⁴⁸ Andererseits könnte „Tradition“ auf den zugrundeliegenden Notentext der Komposition hinweisen. Ob Joachim aber die Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Davids oder Hellmesbergers instruktive Edition benutzte und seinen Schülerinnen und Schülern empfahl sowie seine Haltung den verschiedenen Ausgaben gegenüber, wird von Elman wie auch von Hubay durch das nachdrückliche Streben nach einer individuellen Interpretation relativiert und ergänzt. Selbst der „ehrfürchtige“ Joachim sah sich zu Änderungen im zugrundeliegenden Kompositionstext veranlasst.

Schließlich stützt ein weiterer unpublizierter Brief Joachims aus späterer Zeit seine bereits zehn bzw. zwanzig Jahre zuvor artikulierte Ansicht über instruktive Ausgaben:

„Sehr geehrter Herr!

Bei allem großen Interesse für die einzigen Quartette *Haydn's*, die ich innig liebe, ist es mir nicht möglich Ihren Wunsch zu erfüllen: aus principiellen Gründen. Ich bin nun einmal ein entschiedener Gegner aller Ausgaben, die dem Vortragenden bis in's kleinste *Détail* jeden Bogenstrich, jede Ausdrucksnuance vorschreiben, ihm jede Freiheit des eigenen Nachempfindens rauben. Mir ist schon der Anblick einer Stimme, die in jedem Takt viele Bezeichnungen, Finger, Herauf- und Herunterstrich, Häkchen, ‚Haarnadeln‘

45 *Job. Seb. Bach. Sonaten und Partiten für Violine allein herausgegeben von Gustav Havemann*, Berlin 1940.

46 Gustav Havemann, „Spielen die deutschen Geiger die Solosonaten und Partiten von Bach in seinem Sinne“, in: *Musik und Gesellschaft* 7/2 (Februar 1957), S. 95–97, hier S. 95. Joseph Hellmesbergers sen. (1828–1893) Bach-Ausgabe erschien ca. 1866 im Verlag C. F. Peters, Bureau de Musique, erlebte aber zahlreiche Neuauflagen durch die Edition Peters und wurde somit zur verbreitetsten Ausgabe von Bachs *Sei Solo* im 19. und frühen 20. Jahrhundert.

47 Frederick H. Martens, *Violin Mastery. Talks with Master Violinists and Teachers*, New York 1919, S. 41f.

48 Diese Annahme wirft weitere und sehr interessante Fragen auf, deren Erörterung jedoch über den vorliegenden Rahmen hinausgehen würde.

bietet, ein unwillkommener! Ich greife am liebsten zu den alten Urausgaben. Was wir brauchen ist: eine mögliche korrekte Wiedergabe des Originals, ohne jede Zuthat. Gewiß ist manches vortrefflich Überdachte in Ihrer Ausgabe, das will ich nicht bestreiten; aber ich ken[n]e nicht genug davon um über das Ganze mir ein Urtheil zu bilden. Ich habe nur die 2^{te} Lieferung vor Augen, die Sie mir sandten. Verzeihen Sie also, wen[n] ich mich ablehnend verhalte; ich bilde [mir] aber auch wirklich nicht ein, daß meine Empfehlung genügen sollte um ein immerhin verdienstliches Unternehmen in Fluß zu bringen! Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung

Joseph Joachim

Bendler Str. 17

d. 11. Nov^{br}49

Zwar ist dieser Brief ohne Jahresangabe und der Adressat bleibt unbekannt, dennoch gibt es Ansätze zu dessen Kontextualisierung. Joachim bezog seine Wohnung in der Berliner Bendler Straße 17 im Oktober 1889⁵⁰ (dies ist somit das Jahr *ante quem non*). Zudem erschienen zu dieser Zeit sukzessive Joseph Haydns *Sämmtliche Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Genau revidirt und mit Fingersatz-, Bogenstrich- und Vortragszeichen versehen von Reinhold Jockisch*,⁵¹ eine Ausgabe, die tatsächlich zahlreiche Vortragsbezeichnungen und andere Annotationen enthält. Ob der Adressat des Briefes wirklich Reinhold Jockisch (1848–1906) war, muss dennoch offenbleiben. Ausdrücklich sprach Joachim sich in den letzten Jahrzehnten seines Lebens gegen instruktive Ausgaben aus und plädierte für die unbezeichneten Erst- bzw. „Urausgaben“, allerdings nicht, um die Werke ohne jegliche zusätzliche Ausdrucksnuancen aufzuführen, sondern damit die Freiheit des Interpreten nicht eingeschränkt wird. Dies leitet gar zu Joachims früher Devisen: „Frei, aber einsam!“ hin, wenn auch lediglich als Anklingen einer schwer zu definierenden Freiheit.

Den Aspekt der Variabilität und Individualität des Vortrags brachte Joachim auch in den letzten Jahren seines Lebens zum Ausdruck, und zwar in der 1905 gemeinsam mit Moser besorgten *Violinschule*; im dritten Band derselben sind 16 Violinwerke „bezeichnet“ – also in Form instruktiver Ausgaben⁵² – herausgegeben:

„Wenn ich es unternommen habe, als Abschluß des Ganzen die Bezeichnung der klassischen Meisterwerke nach meiner Auffassung vorzunehmen, so bin ich mir wohl bewußt, damit nicht etwa die allein seligmachenden Mittel zur Wiedergabe zu bieten; können ja die einzelnen Passagen mit den verschiedensten Fingersätzen und Bogenstrichen wirksam wiedergegeben werden, und jeder Meister wird die ihm am bequemsten liegenden Mittel der Ausführung wählen. Aber selbst die gewissenhafteste Befolgung

49 D-HVs, Handschriftenarchiv Mappe Joseph Joachim (ohne Signatur); Unterstreichung im Original. Dieser Fund ist Recherchearbeiten der Autorin zu Joseph Joachim und Johannes Brahms an der Wiener Arbeitsstelle der *Johannes Brahms Gesamtausgabe* zu verdanken, die an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften angesiedelt ist und vom Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung und der ÖAW finanziert wird.

50 Vgl. Joachims Brief an Heinrich von Herzogenberg vom 19. Mai [1889], in dem er von der Wohnungssuche und der gefundenen Wohnung in der Bendler Straße 17 schrieb, in: Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, S. 352. An Heinrichs Frau Elisabeth berichtete er am 3. Juli desselben Jahres, dass er am 1. Oktober dorthin ziehen würde, in: ebd., S. 358.

51 Erwähnt wird die zahlreiche Bände umfassende Ausgabe im *Verzeichnis des Musikalien-Verlags von Fr. Kistner in Leipzig. Teil II enthaltend die Neuerscheinungen der Jahre 1894–1905*, S. 20–22.

52 Siehe Anm. 23.

meiner Vorschriften würde keine Gewähr bieten, daß das Ganze nach meinem Sinn klingt. Das Individuelle der Auffassung läßt sich eben nicht in technische Vorschriften bannen. Je nach dem Temperament des einzelnen Ausführenden wird eine Stelle vielleicht elegisch gefärbt zum Ausdruck gelangen, die ich mir etwa in ruhig verklärter Stimmung schwebend gedacht habe, oder eine andere feurig, die ich humoristisch empfand usw. in infinitum! Aber es wird schon nützlich sein, wenn der strebend Lernende, nachdem er in sich aufgenommen, was die vorausgehenden Bände über Phrasierung und Vortragskunst lehren, eine von mir gewissenhaft erwogene Form der Ausführung vor sich hat.“⁵³

Kombiniert man das zuvor Gesagte mit der folgenden Aussage des ungarischen Violinisten und Schülers sowohl Joachims als auch Hubert Léonards in Paris, Tivadar Nachèz (1859–1930), wird die These der Variabilität und Individualität einer Interpretation bekräftigt:

„[A]s a teacher of interpretation he was incomparable! As an interpreter of Beethoven and of Bach in particular, there has never been any one to equal Joachim. Yet he never played the same Bach composition twice in the same way. We were four in our class, and Hubay and I used to bring our copies of the sonatas with us, to make marginal notes while Joachim played to us, and these instantaneous musical ‚snapshots‘ remain very interesting.“⁵⁴

Beide Äußerungen stellen ein weiteres Indiz dafür dar, dass deskriptive editorische Zusätze im Einklang mit Joachims Auffassung standen und im Sinne einer musikalischen Momentaufnahme erfolgten; jedoch lagen Joachim präskriptive, allgemeingültige Vorschriften gleichbleibenden Charakters fern. Es dürfte sich also auch bei den in der *Violinschule* befindlichen ‚instruktiven Ausgaben‘ jener Werke nicht um einen in den letzten Jahren seines Lebens erfolgten „Sinneswandel“⁵⁵ oder um einen Widerspruch zu seiner in früherer Zeit sehr deutlich ausgedrückten Position als „entschiedener Gegner“ solcher Ausgaben handeln. Denn diese stellen freilich *eine* – wenngleich „informierte“ – Interpretationsmöglichkeit unter vielen dar.⁵⁶ Einerseits sollten die Freiheit und der Abwechslungsreichtum der Interpretation nicht durch festgelegte Vorschreibungen eingeengt werden, andererseits sollten deskriptive editorische Zusätze einer musikalischen Momentaufnahme den Geist der Komposition respektieren und gleichzeitig das Produkt profunder Bildung sein.

Im Hinblick auf das Individuelle der Interpretation kann der Kontext nicht außer Acht gelassen werden: Individualität entsteht und entwickelt sich aus dem Vorhandenen und bleibt als Aktion bzw. Reaktion, als Entwicklung, als bewusste oder unbewusste Handlung untrennbar vom jeweiligen Zeitgeist. Diese musikalischen Momentaufnahmen sind demnach historische Dokumente, die im Spiegel ihrer Zeit und unter dem Einfluss der jeweiligen persönlichen oder kollektiven Auffassung entstanden sind.

53 Joseph Joachim, „Vorwort“, in: *Violinschule*, hrsg. von Joseph Joachim und Andreas Moser, Bd. 1, Berlin 1905, S. 4; vgl. auch Borchard, „Programmgestaltung und Imagebildung als Teil der Aufführungspraxis: Joseph Joachim“, in: *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik*, hrsg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard (= Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 3), Schliengen 2011, S. 106–121, hier S. 114.

54 Martens, *Violin Mastery*, S. 165.

55 Siehe Borchard, „Programmgestaltung“, S. 114, für eine ähnliche Argumentation.

56 Vgl. ebd.

Joachim dürfte mithin eine bestimmte Art von Freiheit der Interpretation gemeint und propagiert haben. Gerade dabei stellt sich die wesentliche Frage nach den Grenzen der Interpretation. Die Antwort darauf kann bekanntlich nicht eindeutig oder lehrbuchmäßig ausfallen; zudem unterliegt sie wechselnden Kontexten, Auffassungen und Zeiteinflüssen. In einer Rezension des österreichischen Musikkritikers und -pädagogen Robert Hirschfeld (1857–1914) über ein Konzert des Joachim-Quartetts kommt dieser Aspekt einleuchtend zum Ausdruck:

„Die wahre Freiheit ist aus der Natur des schöpferischen, nicht des nachbildenden Meisters zu holen. Joachims Freiheit ist bei Beethoven eine andere wie bei Haydn oder Schubert oder Schumann. Die Freiheit Joachims – und wie frei kann er sein! – scheint mir völlig die Freiheit Goethe’s, der sagte: ‚Die wahre Liberalität ist Anerkennung‘. Anerkennen im Vortrage, an dem man eben die Meister erkennt, ist Joachims Geheimniß, sein geheimstes Können.“⁵⁷

Gemäß Hirschfelds Deutung stand für Joachim nicht die Willkür ausübender Künstler und Interpretinnen im Mittelpunkt, sondern die informierte interpretatorische Freiheit, die sich an den Eigenarten der jeweiligen Komposition orientierte und somit gewisse – freilich von der jeweiligen Epoche sowie der persönlichen oder kollektiven Auffassung abhängige bzw. gesetzte – Grenzen respektierte.

Auch wenn diese Ausführungen lediglich eine Deutungsmöglichkeit der Äußerungen Joachims bezüglich instruktiver Ausgaben darstellen sowie einen Einblick in seine Interpretationsauffassung ermöglichen, erheben sich neue, durch weitere Studien und Überlegungen zu klärende und allgemeinere Fälle betreffende Fragen: Wie zeichnet sich innerhalb der von Joachim propagierten und von einigen seiner Zeitgenossen bezeugten Interpretationspluralität ein individuelles Interpretationsprofil ab, das letztendlich auch Joachim zu seiner Individualität führte und zum Paradigma anhand seiner Interpretation(en) werden ließ? Welche Aspekte der Interpretation führen zu dieser interpretatorischen Individualität und wie können diese von der Interpretationsforschung qualitativ und quantitativ herausdestilliert werden? Somit gelangt man letztlich zur von Umberto Eco trefflich formulierten Frage: „Quis custodiet custodes? Wie kann die Autorität die Interpretation legitimieren, wenn sie ihrerseits von der Interpretation legitimiert wird?“⁵⁸ Welche waren die tragenden, mithin auch außermusikalischen Elemente, die zum Entstehen von Autoritäten beitrugen?

Dies sind Fragen, die gerade in musikhistorischen Interpretationsforschungen von Relevanz erscheinen und weitere Auseinandersetzungen in diesem Bereich anstoßen dürften. Eine ganze Bandbreite – von der Interpretationsforschung bislang nur partiell berücksichtigter – schriftlicher Dokumente, etwa Korrespondenz und persönliche Aufzeichnungen von prominenten wie auch weniger bedeutenden Interpretinnen, Interpreten und Musikpädagogen, deren schriftliche Hinterlassenschaft nur in Ausnahmefällen im Mittelpunkt musikhistorischer Publikationen stehen, kann genauso wie die zahlreich vorhandenen Presseberichte zum näheren Erfassen solcher Fragestellungen beitragen. Vielfältige wie auch komparatisti-

57 Robert Hirschfeld, „Feuilleton. Quartett Joachim. (Eine Betrachtung zur Goethe-Feier.)“, in: *Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung*, Nr. 287, 15. Dezember 1900, S. [1]f.

58 Umberto Eco, „Welt als Text – Text als Welt“, in: *Streit der Interpretationen*, Hamburg 2005, S. 31.

sche Studien über die Auffassungen einzelner Interpreten erscheinen daher vielversprechend, wie der Fall Joachim in der bisherigen Forschung gezeigt hat.

Instruktive Ausgaben des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts enthalten zahlreiche Annotationen zu musikalischen und interpretatorischen Aspekten. Als populäres Medium der damaligen Zeit standen sie oft im Mittelpunkt zeitgenössischer Diskussionen und zogen die Aufmerksamkeit von Musikern und Musikpädagogen auf sich. Bislang unberücksichtigte Korrespondenz des wohl prominentesten Violinisten und Pädagogen im deutschen Sprachraum, Joseph Joachim, offenbart ihn als „entschiedenen[n] Gegner“ instruktiver Ausgaben. Aufgrund ihres einschränkenden Charakters dürften sie auch von weiteren Interpreten nicht favorisiert worden sein;⁵⁹ doch die darin enthaltenen, auch von Joachim als solche erachteten musikalischen Momentaufnahmen bleiben von ihrer Zeit bzw. ihrem Ort untrennbar und dienen weiterhin als wertvolle historische Dokumente für die Interpretationsforschung.

Abstract

Instructive editions from the late 19th and early 20th century include various annotations regarding musical and interpretative aspects, such as articulation, bowings, fingerings, dynamics, note values, or vibrato. As a popular medium at the time, instructive editions were often in the centre of contemporary discussions and attracted the attention of musicians and music teachers, bequeathing us a wide corpus of valuable sources. Joseph Joachim was arguably the most prominent violinist and a sought-after pedagogue in the German-speaking world at the time. Hitherto unknown letters as well as revisited statements by Joachim lead to new insights regarding his attitude towards instructive editions: he viewed them – despite his (few) publications in this genre – very critically, as he was convinced that detailed instructions would limit the freedom of the performer. He instead preferred editions without annotations, but interpreted the music freely and variably in what he considered the spirit of the composer. Joachim's attitude thus poses general questions as to the role and freedom of performance and interpretation in the second half of the nineteenth century.

59 Für den Fall Hans von Bülow's siehe Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999, S. 207–212: Auch Clara Schumann äußerte diesbezüglich ihre Einwände.

Minari Bochmann (Weimar)

Zur Rezeption deutscher Musik in der japanischen Musikpublizistik während des Pazifischen Krieges – eine Zwischenbilanz¹

Die bisherige Forschung zur deutsch-japanischen Bündnispolitik (1936–1945) in Deutschland hat ihr vorrangiges Interesse darin gesehen, die maximale Differenz zwischen beiden Diktaturen herauszuarbeiten. Im Mittelpunkt der Forschung standen bislang zumeist die Auswirkungen der deutsch-japanischen Bündnisbeziehung auf das Leben der deutschen Musiker jüdischer Abstammung in Japan. Diesen Forschungen zufolge zeigten sich die japanischen Behörden gegenüber dem deutschen Drängen, jüdische Musiker von ihren Aufgaben in Japan zu entbinden, sehr zurückhaltend. Solange die Nationalsozialisten auf die Geltung der Nürnberger Gesetze auf japanischem Boden nicht verzichten wollten, sorgte der Streit um die „Judenfrage“ immer wieder für neuen Zündstoff in Japans Bündnis mit Deutschland.²

Erstaunlich wenig untersucht wurde hingegen die Rezeption deutscher Musik in Japan während des Pazifischen Krieges, obwohl sie im Schrifttum nach wie vor sehr präsent war und jenseits der scheinbaren Eintracht beider Staaten den Alliierten gegenüber ein überraschend offenes Doppelspiel der Japaner zur Schau stellt. Selbst nach dem Abschluss des sogenannten Dreimächtepakts im September 1940 wurde die deutsche Musik – wie es in einem Kulturtransferprozess unvermeidlich ist – durch die japanische Musikpublizistik zugunsten der propagandistischen Nutzbarkeit oder gesellschaftlichen Konformität umgedeutet. Die japanische Musikpresse unterlag in der ersten Hälfte der 1940er Jahre einer zweifachen Zentralisierung, die durch eine strengere Rationierung der Papierreserven und die Einengung der musikkulturellen Vielfalt verstärkt wurde.³ Gerade im Laufe einer solchen Verschärfung

-
- 1 Die vorgelegte Abhandlung ist ein Teilergebnis meiner Studie zur japanischen Musikpublizistik von 1941 bis 1944. Wegen der eingeschränkten Quellenbeschaffung werden hier nur Aufsätze berücksichtigt, die einen thematischen Bezug zu den „Achsenländern“ haben. Außerdem wird in diesem Beitrag der Familienname, wie es in Japan üblich ist, vorangestellt, wenn es sich um japanische Namen handelt.
 - 2 Auf die erhebliche Ambivalenz der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen zumal in der „Judenfrage“ ist bereits mehrfach hingewiesen worden: Detlev Schauwecker, „Musik und Politik, Tōkyō 1934–1944. Mit deutschen Beiträgen“, in: *Formierung und Fall der Achse Berlin – Tōkyō*, hrsg. von Gerhard Krebs und Martin Bernd (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung 8), München 1994, S. 211–253; Irene Suchy, „Verfolgung vertraulich. MusikerInnen-Exil in Japan“, in: *Vom Weggehen. Zum Exil von Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Sandra Wiesinger-Stock u. a., Wien 2006, S. 412–421; Yamamoto Takashi, „Die japanische Politik gegenüber Juden von 1933 bis 1938“, in: *Flucht und Rettung. Exil im japanischen Herrschaftsbereich (1933–1945)*, hrsg. von Thomas Pekar (= Dokumente – Texte – Materialien 81), Berlin 2011, S. 91–99; Hans-Joachim Bieber, *SS und Samurai. Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933–1945* (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Max-Weber-Stiftung 55), München 2014.
 - 3 Die Studie von Gotō Nobuko aus dem Jahr 1983 enthält bereits eine ausführliche Genealogie der japanischen Musikzeitschriften von 1926 bis 1945. Vgl. Gotō Nobuko, „Dainiji sekai taisenki wo

der staatlichen Kontrollverordnungen, durch die selbst kulturpolitische Angelegenheiten immer mehr in den Kompetenzbereich des Innenministeriums übertragen wurden und die Informationsvielfalt aus der Musikpresse verschwand, zeigte sich ein klares Verhältnis zwischen der Rezeption der deutschen Musik und den militärischen und weltpolitischen Interessen der japanischen Machthaber. Dabei wurde auf die deutsche Musik nicht nur in einem positiven, sondern auch in einem negativen Duktus Bezug genommen, was bei einer eindimensionalen Betrachtung der deutsch-japanischen Bündnispolitik oft verborgen bleibt.

Beginn der Pressekontrolle und der Bewegung für eine „neue Ordnung“ in Japan

Bereits 1934 hatte die japanische Regierung als Folge des Mukden-Zwischenfalls in der Mandschurei 1931 das Pressegesetz von 1893 revidiert. Das Pressegesetz von 1934 beinhaltete die Verpflichtung der vorherigen Anmeldung jedes Druckerzeugnisses beim Innenministerium, die Einschränkung der publizistischen Inhalte, das Verbot des weiteren Verkaufes des betroffenen Druckerzeugnisses im Fall einer „Ordnungsstörung“ oder eines „Verstoßes gegen die Sittlichkeit“ und die gesetzliche Bestrafung des betroffenen Herausgebers im Fall eines Gesetzesverstoßes.⁴ Da das Vorgehen gegen eine „Ordnungsstörung“ sowie einen „Verstoß gegen die Sittlichkeit“ im Musikkontext in erster Linie zur Kontrolle der Unterhaltungsmusik diente, war die Kunstmusik dieser Einschränkung kaum ausgesetzt.

Musikgeschichtlich gesehen war diese Zeit außerordentlich fruchtbar. 1931 wurde eine Abteilung für Komposition an der Staatlichen Musikschule Tōkyō eingerichtet und Klaus Pringsheim, Schwager Thomas Manns, als Professor berufen. 1934 besuchte Alexander Tscherepnin das Land und veranstaltete auf eigene Kosten einen Kompositionswettbewerb, bei welchem Ifukube Akira und Matsudaira Yoritsune entdeckt wurden. 1930 gründeten 16 junge Komponisten, Musiker und Musikkritiker die „Assoziation innovativer Komponisten (Shinkō sakkyokuka renmei)“, die von 1935 an als japanische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) fungierte. 1936 wurde die erste und noch heute bestehende musikwissenschaftliche Gesellschaft in Japan, die „Asiatische Gesellschaft für Musikforschung (Tōyō ongaku gakkai)“ gegründet, um „die Musikkultur zunächst Japans und darüber hinaus aller asiatischen Länder von einem rein wissenschaftlichen Standpunkt

chūshin to suru yōgaku kankeishi no keihu (Jō) [Genealogie der Zeitschriften zur westlichen Musik mit dem Schwerpunkt auf der Zeit des Zweiten Weltkrieges (Erstes Teil)]“, in: *Firubāmonī* [Philharmonie] 55 (1983), H. 4, S. 26–32; dies., „Dainiji sekai taisenki wo chūshin to suru yōgaku kankeishi no keihu (Ge) [Genealogie der Zeitschriften zur westlichen Musik mit dem Schwerpunkt auf der Zeit des Zweiten Weltkrieges (Zweites Teil)]“, in: *Philharmonie* 55 (1983), H. 5, S. 29–38. Der japanische Musikwissenschaftler Tonoshita Tatsuya hat diese Forschungen fortgesetzt und zahlreiche Studien zur japanischen Musikpublizistik und ihren Umstrukturierungen im Laufe der kulturpolitischen Zentralisierung Japans während des Pazifischen Krieges vorgelegt. Alle seine Studien erschienen bisher ausschließlich in japanischer Sprache. Die hier vorgelegte Abhandlung schließt sich größtenteils an die Forschungsergebnisse der beiden an und versucht, diese im Kontext der deutsch-japanischen Bündnispolitik zu erörtern.

4 Tonoshita Tatsuya, „Shuppan tōsei to ongaku zasshi – Ongakubunka-shinbun to Ongakubunka-kyōkai-kaihō no jidai [Publikationskontrolle und Musikzeitschriften – die Zeit der *Musikkulturzeitung* und *Mitteilungen des Kulturverbands für Musik*]“, in: „Tatakau ongakukai“ – Ongakubunka-shinbun to sono jidai [„Kämpfende Musikwelt“ – die *Musikkulturzeitung* und *ihre Zeit*], hrsg. von dems. und Yōgaku bunkashi kenkyūkai [der Forschungsgemeinschaft für westliche Musikkulturgeschichte], Kanazawa 2012, S. 7–44, hier S. 12. Siehe auch *Ongaku sekai* [Musikwelt] 9 (1937), H. 9, S. 63.

historisch und theoretisch zu erforschen und dadurch zur Etablierung des Faches Musikwissenschaft in Japan beizutragen“.⁵

Der Ausbruch des japanisch-chinesischen Krieges im Juli 1937 intensivierte sowohl die Diskussion über die Gründung einer „Nationalmusik (Kokumin ongaku)“ als auch den unmittelbaren Eingriff des Staates in die publizistischen Inhalte.⁶ Im Rahmen der Diskussion über die Gründung einer „Nationalmusik“ ging es hauptsächlich um zwei thematische Schwerpunkte: „Popularisierung (Taishūka)“ der „gesunden“ Musik durch Bekämpfung der „genussüchtigen“ oder „entarteten“ Elemente allgemein⁷; Schöpfung einer originell „japanischen Musik (Nihonteki ongaku)“ speziell für die Kunstmusik, wobei ausländische Musik weiterhin als Modell für das Musikschaffen japanischer Komponisten dienen sollte.⁸

Die wichtigste Vermittlungsinstanz dieser kulturpolitischen Richtlinie war das Radio, das damals eine Verbreitungsrate von 26,4% registrierte.⁹ Daher war es kein Wunder, dass

5 1937 publiziertes Gründungsmanifest der „Asiatischen Gesellschaft für Musikforschung“, zitiert nach Hermann Gottschewski, „Die Entwicklung der modernen Musikforschung und des Faches Musikwissenschaft als nationale Disziplin in Japan“, in: *Wege zur Musikwissenschaft. Gründungsphasen im internationalen Vergleich*, hrsg. von Melanie Wald-Fuhrmann und Stefan Keym, Stuttgart 2018, S. 154–170, hier S. 165.

6 Die Diskussion über die Gründung einer „Nationalmusik (Kokumin ongaku)“ wurde seit Ende der 1920er Jahre in unterschiedlichen Kontexten bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs ununterbrochen geführt. Bis Mitte der 1930er Jahre galten die Werke der „Gruppe der Fünf“, von Michael Glinka und ferner auch von Alexander Dargomytschski sowie ihre Opern für manche japanische Musiker als Vorbild der „Nationalmusik“. 1929 schrieb zum Beispiel der Kirchenmusiker Tsugawa Shuichi, dass „das japanische Musikbewusstsein, das durch die westliche Musik entwickelt wurde, bald eine unvergleichliche Nationalmusik wie die von Russland schaffen“ müsse, zitiert nach Kasai Amane, „Chiikiōdanteki na ‚kokumin gakuha‘ no ghiron ni mukete [Für die regional übergreifende Diskussion zur ‚Nationalschule‘]“, in: *Kokumin ongaku no hikakukenkyū ni mukete [Für vergleichende Forschungen zur Nationalmusik]*, hrsg. von Fukuda Hiroshi und Ikeda Aino (= CIAS Discussion Paper Series 49), Kyōto 2015, S. 9–12, hier S. 11. Auch Mitsukuri Shūichi, der bereits 1929 in seiner Theorie den quintorientierten Ansatz der „japanischen Harmonik“ systematisiert hatte, verfasste noch in demselben Jahr einen Zeitschriftenbeitrag zur Gründung einer „Nationalmusik“. Vgl. Terada Takuya, *Kōsei ongaku undō no kenkyū. Ajia-taiheiyō sensōki ni okeru ongakubunka no ichisokumen [Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten. Ein Profil der Musikkultur während des Asien-Pazifischen Krieges]*, Kōbe 2016, S. 88. Im Frühsommer 1936 erhielt diese Diskussion eine extrem nationalistische Note, als der „Japanische Kulturbund (Nihon bunka renmei)“ in Hinblick auf die Feier zum 2600-jährigen Bestehen des Kaiserhauses von 1940 erklärte, die Gründung einer „Nationalmusik“ als wichtige Musikbewegung vorantreiben zu wollen, wogegen sich unter den Musikern anfangs Widerstand regte. Vgl. Akiyama Kuniharu, *Shōwa no sakyōkukatachi. Taiheiyō sensō to ongaku [Komponisten der Shōwa-Ära. Der Pazifische Krieg und die Musik]*, Tōkyō 2003, S. 517.

7 Tonoshita Tatsuya, *Ongaku wo dōin seyo. Tōsei to goraku no jūgonen sensō [Mobilisiere die Musik! Fünfzehnjähriger Krieg von Kontrolle und Unterhaltung]*, Tōkyō 2008, S. 120f.

8 Dies galt selbst für die Kriegslieder. So wurde zum Beispiel mehr als die Hälfte des Musikprogramms in der ersten Veranstaltung des im August 1937 gegründeten „Bunds patriotischer Musik (Aikoku ongaku renmei)“ dem europäischen Musikrepertoire entnommen. Dabei wurden unter anderem Wagners Oper *Rienzi*, das schottische Volkslied *The Bluebells of Scotland*, Figaros Arie »Non più andrai, farfallone amoroso« aus Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Le nozze di Figaro*, die Arie »Ritorna vincitor« aus Giuseppe Verdis Oper *Aida*, das italienische Kriegslied *Canzone del Piave*, Elisabeths Arie aus Wagners Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* und eine Arie aus Giacomo Meyerbeers Oper *L'Africaine* aufgeführt. Vgl. *Musikwelt* 9 (1937), H. 9, S. 62.

9 Die Verbreitungsrate des Radios wuchs konstant und stieg im Jahr 1944 bis auf 50,4%, vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 36. Der „Popularisierung“ der „gesunden“ Musik war das Radioprogramm

das Radio von wirtschaftlichen Beschränkungen befreit war, während Musikinstrumente, Grammophone und Schallplatten sowie kulturelle Veranstaltungen mit dem Ausbruch des japanisch-chinesischen Krieges höher besteuert wurden. Entscheidend für die Pressezensur war jedoch das Inkrafttreten des „Nationalen Mobilisierungsgesetzes (Kokka sōdōin hō)“ vom April 1938, das die Reichweite der medialen Kontrolle durch den Staat erheblich vergrößerte. Dem unmittelbaren Eingriff des Staates in die publizistischen Inhalte, der bis dahin bereits zur Alltäglichkeit geworden war, wurde somit nachträglich eine gesetzliche Grundlage verschafft.

Beginn der deutsch-japanischen Kulturdiplomatie und ihre realpolitischen Hintergründe

Während Japan zum ersten Mal in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland so viel Aufmerksamkeit wie nie zuvor – aber auch danach nie wieder – fand, hatte sich im japanischen Musikleben seit den 1920er Jahren im Zuge der symphonischen Bewegung die Palette deutscher Musik konstant vergrößert, und zwar ohne Zutun deutscher Stellen. Demzufolge war es eine Sache der Außenpolitik, dass mit dem Beginn ihrer Bündnispolitik die Musik neben dem Film ins Zentrum der kulturpolitischen Propaganda gestellt werden sollte. Obwohl die Japaner für den NS-Führer als zweitrangige Rasse galten, hatten beide Staaten als gemeinsames Ziel die Revision des Versailler Vertrages. Dies führte beide Länder schließlich zu einer Bündnispolitik, die mit dem Antikominternpakt vom November 1936 begann und mit der deutschen Kapitulation im Mai 1945 zu Ende ging. Der deutsch-japanische Antikominternpakt spielte allerdings in der japanischen Außenpolitik keine vorrangige Rolle und schlug sich zumindest in der japanischen Musikpublizistik nur in Abhängigkeit von den außenpolitischen Interessen Japans gegenüber China nieder.¹⁰ Selbst das am 25. November 1938 unterzeichnete „Abkommen über kulturelle Zusammenarbeit zwischen dem Deutschen Reich und Japan“ änderte nichts an der Halbherzigkeit der gemeinsamen Bündnispolitik.

Die kulturelle Zusammenarbeit mit Deutschland lag zunächst im Kompetenzbereich der Kulturabteilung des Außenministeriums, die über ein eigenes Entscheidungsrecht verfügte. Dabei wurde der Vermeidung einer aktiven und stetigen Intervention der deutschen Stellen große Bedeutung beigemessen mit dem Ziel, eine aktive Rezeption der „gesunden“ deutschen Kultur, aber nicht der „Kultur des Nationalsozialismus“ voranzutreiben.¹¹ Wie die deutsch-

„Lieder der Nation (Kokumin kayō)“ zugeordnet, dessen Ausstrahlung die Rundfunkgesellschaft Japans (Nippon hōsō kyōkai: JOAK) bereits im Juni 1936 begonnen hatte. Auch eine ganze Reihe von Kunstmusikern trugen zur Musikproduktion für das Radioprogramm bei. Nach dem Ausbruch des japanisch-chinesischen Krieges rückte die Produktion der Militärlieder in den Mittelpunkt des Programms. Was die Schöpfung einer originell „japanischen Musik“ anbelangt, so entstanden zum Beispiel durch Kompositionsaufträge der JOAK für ihr Radioprogramm „Poème der Nation (Kokumin shikyoku)“ zwischen 1938 und 1940 insgesamt 17 Orchesterwerke, denen die Melodien japanischer Volkslieder zugrunde lagen. Vgl. ebd., S. 146.

10 Zu den Auswirkungen des deutsch-japanischen Antikominternpakts auf die Rezeption deutscher Musik am Beispiel der Zeitschrift *Musikwelt*, siehe Minari Bochmann, „Kulturelle Beziehungen zwischen Deutschland und Japan in der NS-Zeit. Untersuchungen am Beispiel japanischer Musikzeitschriften“. Die Publikation des auf der GfM-Jahrestagung in Osnabrück (2018) vorgetragenen Referats befindet sich in Vorbereitung.

11 Shimizu Masahiro, „Japan’s Cultural Foreign Policy toward Germany 1938–40 : A Study of a Policy of the Foreign Ministry on the Committee for Enforcement of Japanese-German Cultural Agreement“,

japanische Freundschaft auch mehr Schein als Sein war, so erlebte sie mit dem Hitler-Stalin-Pakt vom August 1939 ihren absoluten Tiefpunkt, woraufhin die japanische Regierung erneut das deutsche Drängen ablehnte, die in Japan lebenden Deutschen jüdischer Herkunft gesellschaftlich zu isolieren.¹² Nur unter dem Eindruck des deutschen Vormarsches im Westen wandte sich Japan wieder Deutschland zu, weil die Niederlage Frankreichs und die deutsche Besetzung der Niederlande die kolonialen Besitzungen beider Länder in Südostasien schutzlos machten. Ende Juni 1940 proklamierte Japan die „Großostasiatische Wohlstandssphäre (Daitōa kyōeiken)“, die auch die Kolonien der Niederlande, Frankreichs und Großbritanniens umfassen sollte, und schloss Ende September 1940 den sogenannten Dreimächtepakt mit Deutschland und Italien.

Im Jahr 1940 erfolgte insofern eine Zäsur in der gesamten Kulturpolitik Japans, als diese eine Umstrukturierung erfuhr. Das ganze Kaiserreich jubelte anlässlich des 2600-jährigen Bestehens des Kaiserhauses, was in der deutschen NS-Forschung stets im Zusammenhang mit Richard Strauss und seinem Kompositionsbeitrag *Festmusik zur Feier zum 2600-jährigen Bestehen des Kaiserhauses* TrV277 op. 84 Erwähnung findet.¹³ Diese nationalistische Aufbruchstimmung erfasste das kollektive Bewusstsein der japanischen Bevölkerung wie selten zuvor und beschleunigte eine „spontane“ Reorganisation der gesamten Kulturwelt. Im September begannen auch fast alle großen Vereine der Musikkritiker, Komponisten und Musikinterpreten sich jeweils „von unten“ in einer umfassenden Einheit zu organisieren, um „von oben“ aufgenommen zu werden.¹⁴ Außerdem war jeder Künstler gemäß polizeilicher Anordnung seit Februar 1940 verpflichtet, seinen „Ausweis für Künstler (Engeisha no shō)“ bei sich zu tragen.¹⁵

Die intensive Verhandlung mit dem Innenministerium über die Art und Weise der Teilnahme der Musiker an der „neuen Ordnung“ begann nach der Gründung der politischen Einheitsbewegung „Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserlichen Herrschaft (Taisei yokusankai)“, gegründet im Oktober 1940 vom damaligen Premierminister Konoe Fumimaro nach nationalsozialistischem Muster.¹⁶ Die Kulturabteilung des Außenministeriums, die bisher für die kulturelle Zusammenarbeit mit Deutschland

in: *Gendai shiken [Forschungen zur modernen Geschichte]* 58 (2012), S. 1–15, hier S. 8f.

- 12 Japans Ablehnung der antisemitischen Maßnahmen gegen die in Japan lebenden Juden erfolgte jedoch nicht aus humanistischen Gründen, sondern aufgrund der damals im japanischen Außenministerium sehr verbreiteten Ansicht, Japan möge unabhängig von der NSDAP die Juden auf politischem, wirtschaftlichem und kulturellem Gebiet maximal ausbeuten. Außerdem war die „Judenfrage“ für die japanisch-amerikanischen Beziehungen „ein wichtiger Faktor“ und wurde bis zum Abschluss des Dreimächtepakts von der japanischen Außenpolitik auch als „einer der wenigen Trümpfe“ verstanden, in: ebd., S. 8.
- 13 Dass Richard Strauss seinerseits den Kompositionsauftrag aus Japan in der Hoffnung angenommen hatte, Japan würde in der Verfolgung seiner jüdischen Schwiegertochter und ihrer „halbjüdischen“ Kinder durch die Nationalsozialisten intervenieren, und dafür auf ein Honorar von 10.000 Reichsmark verzichtet hatte, wurde bereits in mehreren Studien erläutert. Vgl. Michael H. Kater, *Komponisten im Nationalsozialismus. Acht Porträts*, Berlin 2004, S. 335; Bieber, *SS und Samurai*, S. 718; Schauwecker, „Musik und Politik“, S. 228f.
- 14 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 82.
- 15 Vgl. Tonoshita, „Senjiki no ongaku wo gaikan suru [Übersicht über die Musik der Kriegszeit]“, in: *Zen-ya [Vorige Nacht]* 5 (2005), S. 78–81, hier S. 79.
- 16 Sein jüngerer Bruder Konoe Hidemaro war vom Oktober 1938 bis zum Kriegsende als Dirigent in Deutschland tätig. Zu seiner Tätigkeit in Deutschland gibt es bereits eine deutschsprachige Studie von Takatsuji Tomoyoshi, „Der Graf Hidemaro Konoye: Ein japanischer Dirigent im nationalsozialisti-

zuständig war, wurde im Dezember mit der Zensurabteilung des Innenministeriums zu einem Informationsamt (Jōhō kyoku) zusammengefasst, dessen Funktionen weitgehend denen des Propagandaministeriums in Berlin entsprachen.¹⁷ Das Informationsamt, das nun dem Innenministerium unterstand, übernahm die Anleitung und Kontrolle von Presse und Rundfunk, die Propaganda für das Ausland und die Leitung der Kulturarbeit im Bereich Kino, Theater, Literatur, Kunst und Musik.¹⁸ Damit übernahm es die Aufgaben der staatlichen Propaganda und Informationsförderung, die vorher auf fünf Ministerien verteilt waren.¹⁹ Mit dieser Reorganisation des Kontrollorgans trat die japanische Musikpresse ins letzte Stadium der Zensurverschärfung ein.

Die erste Zentralisierung der Zeitschriften zur europäischen Musik im Oktober 1941

Wie bereits oben erwähnt, unterlag die japanische Musikpresse in der ersten Hälfte der 1940er Jahre einer zweifachen Zentralisierung. Die erste erfolgte im Oktober 1941 eher unter dem Eindruck des lang anhaltenden Krieges gegen China als des bevorstehenden Pazifischen Krieges, der zwei Monate später mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor ausbrechen sollte. Die zweite fand im Oktober 1943 gleich nach der Kapitulation Italiens statt. Bereits durch die erste Maßnahme wurde die Zahl der Zeitschriften zur europäischen Musik von 14 auf 6 reduziert.²⁰ Speziell für die Kontrolle der Musikkultur einschließlich der Musikpresse wurde im November 1941 die Körperschaft „Japanischer Kulturverband für Musik (Nihon ongaku bunka kyōkai)“ gegründet, die dem Informationsamt und Kultusministerium untergeordnet wurde. Durch die Vermittlung von Innenministerium und Informationsamt schlossen sich nun alle Musikvereine, die sich seit September 1940 selbst einheitlich organisiert hatten, dem Kulturverband an.

Das deutsch-japanische Verhältnis erlebte zwar durch den japanisch-sowjetischen Freundschafts- und Nichtangriffspakt vom April 1941 und den deutschen Überfall auf die Sowjetunion vom Juni erneut einen Tiefpunkt. Es wurde jedoch weiter gepflegt, nachdem Deutschland und Italien vier Tage später nach Japans Kriegserklärung an die USA vom 7. Dezember 1941 ihrem asiatischen Verbündeten folgten. Ein neutraler Bericht über die musikalischen Entwicklungen der USA, der 1942 noch im Januarheft der Musikzeitschrift *Musikfreund* (*Ongaku no tomo*) zu lesen war,²¹ verschwand innerhalb eines Monats. Wenn ein und dieselbe Person in der folgenden Ausgabe Zweifel an „[dem] Inhalt sowie der Zukunft der symphonischen Musikwelt der USA“ hegte, „in denen die Juden den vorherrschenden Einfluss ausüben“, war es bereits offensichtlich, dass sich der Antisemitismus in Begleitung des Antiamerikanismus auch in der japanischen Musikpresse eingenistet hatte.²² Gleichwohl

schen Deutschland“, in: *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif u. Salzburg 2005, S. 372–382.

17 Vgl. Bieber, *SS und Samurai*, S. 705.

18 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 89.

19 Vgl. Tonoshita, „Übersicht über die Musik der Kriegszeit“, S. 79.

20 Die Anzahl der Zeitschriften stammt aus der Ankündigung der Zentralisierung, die im September 1941 in allen Zeitschriften veröffentlicht wurde. Vgl. Tonoshita, „Publikationskontrolle und Musikzeitschriften“, S. 25.

21 S. Matsumoto Tarō, „Kokusai ongaku jōhō. No. 2 [Internationale Musikinformationen. Nr. 2]“, in: *Ongaku no tomo [Musikfreund]* 2 (1942), H. 1, S. 114–116.

22 Matsumoto Tarō, „Kokusai ongaku jōhō. No. 3 [Internationale Musikinformationen. Nr. 3]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 2, S. 114–117, hier S. 117.

blieb der japanische Antisemitismus weiterhin sehr ambivalent. So erschien die japanische Übersetzung von Paul Bekkers *Das deutsche Musikleben* in der gleichen Zeitschrift in Fortsetzungen bis Juni 1942 und wurde 1943 anschließend als Buch publiziert.²³ In diesem Kontext ist auch ein Beitrag zu Arnold Schönberg zu erwähnen, der 1942 im Oktoberheft der Zeitschrift *Öffentlicher Musikdiskurs (Ongaku kōron)* erschien.²⁴ Schönbergs Verehrung für Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler und Max Reger, der dieser Beitrag besondere Aufmerksamkeit schenkt, lässt vermuten, dass Schönberg aus japanischer Sicht immer noch als deutsch-österreichischer Kunstmusiker und Spätromantiker galt, dessen gewagter Schritt in die Atonalität mit der „anstößigen und sinnlichen Jazzmusik“ der USA nichts gemein hatte.²⁵

Während sich alle drei Länder militärisch weiterhin mit dem je eigenen Krieg beschäftigten, widmete sich die japanische Musikpresse immer mehr der Kulturpolitik der NSDAP, was der Vorgänger des Informationsamts, d. h. die Kulturabteilung des Außenministeriums, bis zu seiner Auflösung im Oktober 1941 möglichst vermeiden hatte.²⁶ Nun aber widmeten sich fast alle Beiträge zu den europäischen Verbündeten der

23 S. Paul Bekker, „Doitsu no ongaku seikatsu [Das deutsche Musikleben]“, übersetzt von Takekawa Hiromi, in: *Musikfreund* 1 (1941), H. 1–2 (1942), H. 6; ders., *Doitsu no ongaku seikatsu. Shakai hen [Das deutsche Musikleben. Die Gesellschaft]*, übersetzt von Takekawa Hiromi, Tōkyō 1943.

24 S. Kyōgoku Takatoshi, „Shēnberuku hōmon ki [Interview mit Schönberg]“, in: *Ongaku kōron [Öffentlicher Musikdiskurs]* 2 (1942), H. 10, S. 56–62. Der Aufsatz war jedoch bereits im Jahr 1930 vom Autor gleich nach seinem Besuch bei dem Komponisten in Berlin verfasst worden.

25 Noro Shinjirō, „Tekibe wa ikani ongaku wo dokushitaka: Hitsuji no gaitō [Wie der Feind, die USA, die Musik vergiftete: Schafspelz]“, in: *Ongaku bunka [Musikkultur]* 2 (1944), H. 11, S. 10–13, hier S. 11.

26 Beiträge zur Kulturpolitik der NSDAP: Kondō Haruo, „Senjika doitsu no ongaku katsudō [Musikalische Aktivitäten im Deutschland der Kriegszeit]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 2, S. 36–39; Matsumoto Tarō, „Doitsu ni okeru hihyō kinshi ni tsuite [Zum Kritikverbot in Deutschland]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 4, S. 112–114; Tsugawa Shuichi, „Doitsu kokka wa naze ongaku wo omonzuruka [Warum Deutschland die Musik schätzt]“, in: *Kokumin no ongaku [Nationalmusik]* 2 (1942), H. 4, S. 2f.; ders., „Doitsu kokuritsu ongakukyoku no soshiki to gyōseki [Organisation und Verdienste der Reichsmusikkammer]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 4, S. 38–44; ders., „Doitsu kinrō sensen to kōseidan no ongaku katsudō [Deutsche Arbeitsfront und musikalische Aktivitäten der Wohlfahrtsvereine]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 6, S. 47–51; ders., „Dainiji sekaitaisen to doitsu no ongaku katsudō [Zweiter Weltkrieg und musikalische Aktivitäten in Deutschland]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 7, S. 33–36; ders., „Nachisu seinendan no ongakuteki kyōyō [Musikalische Bildung der Jugendorganisation der NSDAP]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 9, S. 74–78; ders., „Kakkoku konkūru no atauru shisa [Wettbewerbsvorschläge aus verschiedenen Ländern]“, in: *Musikfreund* 3 (1943), H. 1, S. 27–36; ders., „Kotenteki na doitsu aikokuka oboegaki [Notizen zu klassischen patriotischen Liedern aus Deutschland]“, in: *Musikfreund* 3 (1943), H. 4, S. 35–37; ders., „Doitsu ni okeru kokumin gassyō undō [Nationale Chorbewegung in Deutschland]“, in: *Musikfreund* 3 (1943), H. 10, S. 24f. Beiträge zur italienischen Kulturpolitik: Kashiwakuma Tatsuo, „Senjika itaria no ongaku [Musik im Italien der Kriegszeit]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 2, S. 40–45; Matsumoto Tarō, „Itaria ni okeru sakkkyoku shōrei shisetsu [Institutionen für Kompositionsförderung in Italien]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 5, S. 102–104; ders., „Itaria ni okeru kōkyōgaku yōgo no shisetsu [Institutionen für die Unterstützung von Symphonien in Italien]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 7, S. 37–40; ders., „Itaria ni okeru taishū ongaku yōgo shisetsu [Institutionen für die Unterstützung der Populärmusik in Italien]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 8, S. 70–73; ders., „Itaria ni okeru ongaku kokumin shughi [Nationalismus der Musik in Italien]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 9, S. 79–84; ders., „Itaria ni okeru ongaku kokusai shughi [Internationalismus der Musik in Italien]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 11, S. 59–64; Shimoi Harukichi, „Itaria no ongaku konkūru [Musikwettbewerbe in Italien]“, in: *Musikfreund* 3 (1943),

Institutionalisierung der kulturpolitischen Maßnahmen, die die europäischen „Achsenländer“ bereits in der Vergangenheit durchgeführt hatten und dem Informationsamt in Japan als Modell dienen sollten: Umstrukturierung der Musikwelt; einheitliche Durchsetzung der Nationalhymne; Gründung einer „Nationalmusik“; Auswahl der Musikpreise; Förderung der Musikkultur in ländlichen Gebieten; Organisation und Kontrolle der Partituren; Anleitung und Zentralisierung der Musikzeitschriften; Anleitung der Schallplattenfirmen und Förderung der Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten (Kōsei ongaku) sowie der Musik in Fabriken (Kōjō ongaku); Auszeichnung und Empfehlung von hervorragenden Werken durch das Informationsamt; Vorstellung der Musik aus den verbündeten Ländern.²⁷

Insgesamt gewannen die musikalischen Aktivitäten der nationalsozialistischen „Kraft durch Freude“ auch für die Diskussion über die Gründung einer „Nationalmusik“ in Japan als ideales Modell einer Volksmobilmachung per Musik immer mehr an Bedeutung. Einerseits wurde der „Richtlinie der Musik“ der „Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserlichen Herrschaft“ zufolge in der Kunstmusik weiterhin der Schöpfung einer „neuen japanischen Musik“ durch „harmonische Verschmelzung traditioneller japanischer Musik mit westlicher Musik“ nachgegangen.²⁸ Andererseits wurde die Gründung einer „Nationalmusik“ immer häufiger im Zusammenhang mit der musikalischen Förderung für Freizeitaktivitäten sowie für Fabriken erfasst, begleitet von der Auffassung, die für Fabrikarbeiter geschriebene Musik wisse das ganze Volk als Zielgröße zu erfassen und habe damit das Potential, sich als eine „Nationalmusik“ zu etablieren.²⁹

Die sechsmonatigen Erfolge der japanischen Marine und Armee im Pazifik endeten mit der Schlacht um Midway im Juni 1942. Dass Japan sich Trost für den eigenen militärischen Misserfolg beim deutschen Achsenbruder suchte, an dessen Sieg noch keiner zweifelte, ist offensichtlich. Der Musikkritiker Nomura Kōichi hielt es für selbstverständlich, dass „wir Beethoven mehr als Debussy schätzen, weil er [...] eine größere Persönlichkeit ist“.³⁰ Auch der renommierte Musikkritiker Monma Naoe versuchte in seinem Aufsatz „Über die deutsche Musik. Zum Charakter der deutschen Musik“, der 1942 im Oktoberheft der Musikzeitschrift *Nationalmusik (Kokumin no ongaku)* erschien, die deutsche Musik nach dem Nord-Süd-Gefälle zu beschreiben:

H. 1, S. 37–40; Matsumoto Tarō, „Itaria ni okeru ongaku kokusai shughi [Internationalismus der Musik in Italien]“, in: *Musikfreund* 3 (1943), H. 3, S. 77–82; Fast alle Beiträge zu Italien schildern die Ereignisse der 1930er Jahre, in denen das Königreich noch intensive Beziehungen zur Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) gepflegt hatte und sich darüber hinaus dank des Festivals Internazionale di Musica Contemporanea in Venedig in musikalischer Vielfalt ausgelebt hatte.

27 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 89.

28 „Richtlinie der Musik“, verkündet im Februar 1941 von der „Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserlichen Herrschaft“, zitiert nach Terada, *Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten*, S. 82. Nach der Zählung von Sakai Kentarō wurden zwischen der ersten Zentralisierung der Zeitschriften zur europäischen Musik und dem Ende des Zweiten Weltkrieges ungefähr 50 Aufsätze zum Thema „Nationalmusik“ verfasst und in den Zeitschriften publiziert. Sakai Kentarō, „Hōgaku‘ to ,Yōgaku‘. Sen kyūhaku yonjū nendai zenhan no nihon no ongakusenmonzasshi ni okeru ,kokumin ongaku‘ ron [‘Traditionelle japanische Musik‘ und ‚Westliche Musik‘. Die Diskussion über die ‚Nationalmusik‘ in den japanischen Musikfachzeitschriften aus der ersten Hälfte der 1940er Jahre]“, in: *Bulletin of Showa Academia Musicae* (30) 2010, S. 65–77, hier S. 66.

29 Vgl. Terada, *Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten*, S. 82.

30 Eine Äußerung von Nomura Kōichi, in: „Chōshū ron (Zadan kai) [Publikumsdiskussion (Gesprächsrunde)]“, in: *Öffentlicher Musikdiskurs* 2 (1942), H. 10, S. 28–54, hier S. 37.

„[...] Die deutsche Musik ist schwer und dicht. [...] Der Grund dafür ist vielleicht in den geographischen Umständen Deutschlands zu finden. [...] Weil es [in Deutschland] kalt und dunkel ist, mussten die Einheimischen ehrlich und tiefgründig werden. Solche Menschen mussten nicht einmal an die südländische Leichtigkeit oder Sinnlichkeit denken können.“³¹

In den folgenden Ausgaben der Zeitschrift zeigte sich seine Interpretation weiterhin in Analogie zur deutschen Musikkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.³² So wurden der deutschen Musik plakative Stabilitätseigenschaften wie Zuverlässigkeit, Planmäßigkeit, Logik, Solidität und Strukturalität zugesprochen, während der südländischen Musik als Pendant zur deutschen schlichtweg Leichtigkeit, Sinnlichkeit, Entgrenzung und Freiheit zugeordnet wurden:

„Ein anderer Wesenszug der deutschen Musik ist in ihren rhythmischen Bewegungen zu finden. Die Deutschen, die zuverlässig sind, nach Plan handeln und auf Logik beharren, kennen kaum Dinge wie Entgrenzung oder Freiheit. Daher ist auch ihr Rhythmus zuverlässig. Dies wird durch den Vergleich mit der französischen und italienischen Musik noch deutlicher.“³³

„Ein weiterer Wesenszug der deutschen Musik ist ihre solide Struktur. Die Zuverlässigkeit, Rationalität und Strukturalität der zuverlässigen Deutschen erscheinen auch hier konsequent. Für die Deutschen muss die Musik vorschriftsmäßig gebaut sein.“³⁴

Die Überlegenheit der deutschen Musik wurde – wohl vor dem Hintergrund der Defensive der deutschen Wehrmacht und ihrer Verbündeten in Stalingrad – schon bald durch einen willkürlichen Vergleich mit der russischen Musik noch drastischer hervorgehoben:

31 Monma Naoe, „Doitsu ongaku ni tsuite. Doitsu ongaku no tokuchō. Sono ichi [Über die deutsche Musik. Zum Charakter der deutschen Musik. Nr. 1]“, in: *Nationalmusik* 2 (1942), H. 10, S. 7–8, hier S. 8.

32 Sehr wahrscheinlich orientierte sich Monma seinerseits an Watsuji Tetsurōs philosophischer Schrift *Fūdo* [*Wind und Erde*] vom Jahr 1935. Watsuji war 1927 für ein Jahr nach Deutschland gekommen und hatte sich dort intensiv mit Martin Heideggers Schrift *Sein und Zeit* beschäftigt, die dann seine philosophischen Ideen beeinflusste. Im Unterschied zu Heidegger, der die menschliche Existenzdeutung im Zusammenhang mit der Zeitlichkeit suchte, legte Watsuji sein besonderes Augenmerk auf die Räumlichkeit und stellte Überlegungen über das Verhältnis von Klima, nationalem Charakter und Kultur an. Seine Kulturtheorie geriet nach dem Zweiten Krieg in heftige Kritik mit der Begründung, dass sie unter dem Einfluss des damaligen Militarismus entstanden sei. Vgl. Kosaka Kunitsugu, „Watsuji Tetsurō to hikakubunka no mondai [Watsuji Tetsurō und die Probleme der vergleichenden Kulturwissenschaft]“, in: *Hikakushisō kenkyū* [*Forschungen zur vergleichenden Philosophie*] 10 (1983), S. 96–101, hier S. 100.

33 Monma Naoe, „Doitsu ongaku ni tsuite. Doitsu ongaku no tokuchō. Sono ni [Über die deutsche Musik. Zum Charakter der deutschen Musik. Nr. 2]“, in: *Nationalmusik* 2 (1942), H. 11, S. 4–6, hier S. 4.

34 Ebd., S. 5. Diese Charakterisierungen der europäischen Musik übertrugen sich offenbar auch auf das Musikschaffen japanischer Komponisten, das die „Großostasiatische Wohlstandssphäre“ und deren „Legitimität“ kulturpolitisch propagieren sollte. In diesem Zeichen entstand zum Beispiel Yamada Kōsakus Kantate *Seisen sanka. Tairiku no renmei* [*Hymne zum heiligen Krieg. Die Morgendämmerung des Festlands*] (1941), die zum 4. Jahrestag des Ausbruchs des japanisch-chinesischen Krieges komponiert wurde. Die fünfteilige Kantate erfährt weder eine Gefährdung der Tonikalität noch rhythmische „Entgrenzung“. Ihre klangbetonte Fläche wird traditionsgemäß nach der Funktionstheorie gewebt, was auch die gewollte „Stabilität“ verspricht. Als ein Gegenbeispiel dazu ist Ifukube Akiras *Filipin kokumin*

„Was bei der deutschen Musik auffällt, ist das Maßvolle. [...] Natürlich ist es nicht so, dass die Deutschen keine Traurigkeit und Einsamkeit erleben. Auch sie weinen sicherlich aus Traurigkeit und empfinden Einsamkeit als unerträglich. Wenn sie diese aber zum Ausdruck bringen, machen sie dies nicht naiv und unverblümt wie die Russen, sondern recht maßvoll. Auch wenn sie weinen, werden sie nicht hysterisch.“³⁵

„Brahms' *Akademische Festouvertüre* ist zwar von der deutschen Musik gewiss das erfreulichste Werk, ist aber unglaublich friedlich, wenn man es mit dem lärmenden und verrückten Ding der Russen vergleicht. Die Russen werden sofort begeistert und laut, aber die Deutschen freuen sich sanft. Die Russen drehen durch, während sich die Deutschen sanftmütig zurückhalten.“³⁶

„[D]er lyrische Charakter Deutschlands ist etwas Besonderes. Der lyrische Charakter Italiens ist meistens sentimental, während derjenige Deutschlands stimmungsvoll ist und eine ruhige Tiefe hat. Derjenige Russlands ist allgemein trübsinnig und manchmal sinnlich, aber derjenige Deutschlands ist sehnsuchtsvoll und gefühlvoll.“³⁷

Die (Um-)Deutung der deutschen Musik erfolgte bis dahin fast ausschließlich durch den Vergleich mit der Musik der anderen europäischen Nationen, während sie in den folgenden Monaten immer häufiger in der Gegenüberstellung zur angestrebten „Nationalmusik“ stattfinden sollte.

Zweite Zentralisierung der Zeitschriften zur europäischen Musik im Oktober 1943

Bereits vor der zweiten Pressezentralisierung ergriff der Staat mehrere Kontrollmaßnahmen, die auch das alltägliche Musikleben des Volkes erheblich einschränkten. Im Januar 1943 wurde vom Informationsamt und Innenministerium eine Schallplattenliste der amerikanischen und englischen Unterhaltungsmusik veröffentlicht, die nicht mehr gespielt werden durften. Davon betroffen waren insgesamt 1.126 Schallplatten von sechs Schallplattenfirmen.³⁸ Im August veröffentlichte das Informationsamt eine Richtlinie für die Konzertplanung. In öffentlichen Musikveranstaltungen durfte man keine Werke mehr darbieten, die nur einer Minderheit der Musikkenner zugänglich wären oder deren Inhalt als „ungesund“ galt. So war moderne Musik nicht mehr erwünscht, und Mozarts *Don Giovanni* landete als Paradebeispiel für eine „ungesunde“ Musik auf dem Index.³⁹ Es war das erste Mal, dass der Staat seine Aufsicht bis in die klassische Musik erweiterte.

ni okuru kangengaku jokyoku [*Konzertouvertüre für das philippinische Volk*] (1944) zu nennen, die zur Gründung der Zweiten Philippinischen Republik im Oktober 1943 komponiert wurde. Dieses für das südöstliche Land komponierte Werk ist mit auffällig sparsamen Solokadenzen, Wiederholungen einfacher Motive aus der japanischen Volksmusik (Pentatonik) und Akzentuierung auf rhythmische Ereignisse sowie perkussive Momente von Klavier und Bläsern gekennzeichnet und erinnert zum größten Teil an Igor Strawinskys Werke aus den 1910er Jahren.

35 Monma Naoe, „Doitsu ongaku ni tsuite. Doitsu ongaku no tokuchō. Sono san [Über die deutsche Musik. Zum Charakter der deutschen Musik. Nr. 3]“, in: *Nationalmusik* 2 (1942), H. 12, S. 6–8, hier S. 6.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 7.

38 Vgl. Omura Kōji, *Tettei kenshō. Nihon no gunka. Sensō no jidai to ongaku* [Gründliche Überprüfung. *Japans Militärlieder. Kriegszeit und Musik*], Tōkyō 2011, S. 180.

39 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 103.

Im Oktober schränkte der Kulturverband für Musik die Zusammenarbeit mit ausländischen Musikern auf Angehörige der „Achsenpartner“ ein. Dazu zählten nicht die „jüdischen Musiker, die ausgebürgert wurden“, und auch nicht „jüdische und jüdisch eingeheiratete Musiker deutscher Staatsangehörigkeit“, wie es aus der „Liste mit den in Japan tätigen Musikern“ hervorgeht.⁴⁰ Betroffen waren, um hier nur einige bekannte Beispiele zu nennen, jüdische Musiker wie Franz Schrekers Schüler Joseph Rosenstock, Ferruccio Busonis Schüler Leo Sirota oder Gustav Mahlers Schüler Pringsheim.⁴¹

Trotz dieser scheinbaren Annäherung Japans an die nationalsozialistische Diskriminierung der Juden war die weitere Entwicklung ihrer kulturellen Zusammenarbeit anders als man hätte erwarten können. Mit der Kapitulation Italiens im September 1943 und der anschließenden Kriegserklärung Italiens an Deutschland im Oktober – die genauso wie von Deutschland auch von Japan als Verrat Italiens aufgefasst wurde – schwenkte die japanische Außenpolitik auf totalen Chauvinismus um. Gerade inmitten der Auflösung des „großen weltpolitischen Dreieck[s]“ und somit der historischen Zäsur der Außenpolitik Japans erfolgte die zweite Zentralisierung der Musikpresse, wodurch von sechs nur noch zwei Zeitschriften zur europäischen Musik übrig blieben.⁴² Es versteht sich von selbst, dass Italien komplett von der japanischen Bildfläche verschwand. Allerdings scheint der asienzentrierte japanische Chauvinismus – in dem die Führung der „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ und die kulturellen Beziehungen zu China und den Ländern Südostasiens in den Vordergrund rückten – auch die Vormachtstellung der deutschen Musik überschattet zu haben.⁴³

Eine antieuropäische Tendenz war jedoch bereits vor der zweiten Pressezentralisierung spürbar gewesen, wenn der Leiter der Musikabteilung des Informationsamts Inoue Shirō 1943 im Januarheft der Musikzeitschrift *Öffentlicher Musikdiskurs* die europäische Idee der Absoluten Musik, die aufgrund ihres Rationalismus jenseits der Nation und des geistigen Fundaments des Volkes nur als „l'art pour l'art“ existiere, lediglich als Gegenfolie zur „künftigen Musik Japans“ bediente.⁴⁴ Eine solche Haltung fand insbesondere im Diskurs über die Gründung einer „Nationalmusik“ ihren Nährboden und scheint durch das Ausscheiden Italiens und die zweite Pressezentralisierung erneut an Verschärfung

40 Vgl. ebd. Siehe auch Schauwecker, „Musik und Politik“, S. 247; Suchy, „Verfolgung vertraulich“, S. 415; Bieber, *SS und Samurai*, S. 1049f.

41 Das hieß jedoch nicht, dass diese Musiker sofort ein Auftrittsverbot erhielten. Während diese Maßnahme im Radiobereich bereits im Dezember 1942 umgesetzt wurde, erfolgte sie im Konzertbereich erst ab März 1944. Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 156. Während Pringsheim und Sirota danach aus der Öffentlichkeit verschwanden, durfte Rosenstock weiterhin die Proben des *Neuen Sinfonieorchesters* leiten, und zwar bis wenige Monate vor Kriegsende. Vgl. Bieber, *SS und Samurai*, S. 1048f.

42 Eine Äußerung Hitlers, zitiert nach Bieber, *SS und Samurai*, S. 445. Allerdings lag der Beschluss der erneuten Zentralisierung der Zeitschriften bereits im Mai 1943 vor. Vgl. Tonoshita, „Publikationskontrolle und Musikzeitschriften“, S. 35f.

43 Der „rein wissenschaftliche Standpunkt“ der 1936 gegründeten „Asiatischen Gesellschaft für Musikforschung“ scheint sich mittlerweile völlig diskreditiert zu haben, wenn ihr Gründer und Präsident Tanabe Hisao spätestens 1942 den Führungsanspruch Japans in der Musik der „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ zu erheben begonnen hatte. Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 201. Wie Gottschewski bereits erwähnt, war der Fortbestand dieser Gesellschaft bis heute nur dadurch möglich, dass sie nach dem Zweiten Weltkrieg nach und nach ihren imperialistischen Charakter ablegte. Vgl. Gottschewski, S. 165.

44 Inoue Shirō, „Ongaku no kokkasei [Nationalität der Musik]“, in: *Öffentlicher Musikdiskurs* 3 (1943), H. 1, S. 30–34, hier S. 31 und 34.

zugenommen zu haben.⁴⁵ Yamada Kōsaku – der sich nach seinem Kompositionsstudium bei Max Bruch in Berlin als Pionier der symphonischen Bewegung in Japan etabliert hatte und mittlerweile das Amt des Vizepräsidenten des Kulturverbands für Musik bekleidete – hatte bisher von seinen japanischen Kollegen gefordert, wie Beethoven zu komponieren.⁴⁶ Nun erklärte er warnend: „aus der Idee, Beethoven oder Debussy an die höchste Stelle zu heben, wird niemals eine heutige, künftige und gesunde Musik Japans geboren.“⁴⁷

Im Mai 1944 erschien in der Musikzeitschrift *Musikkultur* (*Ongaku bunka*) der Aufsatz eines Musikkritikers namens Tsuchida Sadao, „Ideengrundlage zur Gründung einer Nationalmusik“, der vom Kulturverband offiziell zur Lektüre empfohlen wurde. Die kulturelle Überlegenheit Japans begriff der Autor hier in einer Weite, die sich über die „Großostasiatische Wohlstandssphäre“ hinaus bis nach Europa erstreckte:

„In Europa, insbesondere unter Völkern wie den Angelsachsen und Germanen, die weniger empfindsam und arm an Intuition sind, empfindet man ein künstlerisches Talent selbstverständlich so, als ob es etwas Göttliches oder so etwas wie ein transzendentes Mysterium wäre. Für unser Volk aber, das im Laufe der fast 3000-jährigen Geschichte in der gepflegten Tradition der empfindsamen Kultur kultiviert worden ist, ist ein künstlerisches Talent keine so unerreichbare Existenz, wie die Europäer es empfinden.“⁴⁸

Hier werden die Angelsachsen und Germanen gemeinsam dem japanischen Volk gegenübergestellt. Wie in Deutschland von der Überlegenheit der „arischen Rasse“ die Rede war, wurde der japanische Chauvinismus ergänzt durch einen Beitrag über die Überlegenheit der japanischen über die westliche und angelsächsische Kultur.

Im Februar 1944 wurde unter dem Premier- und Kriegsminister Tōjō Hideki erneut das „Programm für Notfallmaßnahmen in der Entscheidungsschlacht (Kessen hijō shochi yōkō)“ angekündigt, um die Wirksamkeit des 1938 erlassenen „Nationalen Mobilisierungsgesetzes“ zu steigern. Damit wurden Theater, Cafés, Bar und Tanzhalle geschlossen und auch die Bewegungsfreiheit der Bürger erheblich eingeschränkt. Die Losung „Für unser Land“ fand auch in der Musikpresse ihre eigene Formulierung, wenn die deutsche Romantik aufgrund ihrer Selbstbehauptung des Subjekts auf Ablehnung stieß:

„Wagner lässt durch seine Darstellung des Ehebruchs von Tristan und von der Wesendonck das Publikum für einen Augenblick in Trauer und im Genuss der Ehebrecher versinken. Aber man muss sagen, dass die Haltung der Romantiker, die mit solchem süßen Nektar die Leute an sich ziehen, von der Begründung der wahren Musik, die wir uns vorstellen, weit entfernt ist. Ein spanischer Philosoph sagt zu Beethoven, ‚der Musiker

45 Aufschlussreich ist auch der Text von Kikkawa Eishi, „Nihon ongaku bigaku no kensetsu [Aufbau einer japanischen Musikästhetik]“, in: *Öffentlicher Musikdiskurs* 2 (1942), H. 5, S. 18–24. Es ist offensichtlich, dass hinsichtlich der weit verbreiteten europäischen Musik in Japan der Pazifische Krieg insbesondere nach der Kapitulation Italiens (1943) als idealer Zeitpunkt für die Gründung einer „Nationalmusik“ proklamiert wurde, die alle Japaner unabhängig von der europäischen Kriegslage immer zusammen singen sollten und darüber hinaus eine allgemeine Gültigkeit in der „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ haben sollte. Vgl. Yamada Kōsaku, „Kokumin ongaku sōzō no sekimu [Pflicht zur Schöpfung einer Nationalmusik]“, in: *Musikkultur* 1 (1943), H. 12, S. 2–4, hier S. 3.

46 Vgl. Mattias Hirschfeld, *Beethoven in Japan: zur Einführung und Verbreitung westlicher Musik in der japanischen Gesellschaft*, Neumünster 2005, S. 88.

47 Yamada, „Pflicht zur Schöpfung einer Nationalmusik“, S. 3.

48 Tsuchida Sadao, „Kokumin ongaku sōsei no rinenteiki kiso [Ideengrundlage zur Gründung einer Nationalmusik]“, in: *Musikkultur* 2 (1944), H. 5, S. 3–11, hier S. 4.

ließ ein kräftiges Tongebäude hoch emporsteigen und versuchte, seine Autobiographie darin unterzubringen'. Aber von der Zurückhaltung unseres Volkes ausgehend, kann man nicht unbedingt sagen, dass das Zwingen zum Mitgefühl für die traurige Geschichte oder Freude eines Fremden mithilfe einer solchen Methode zu hoher Geistigkeit gehört. [...] Die Unzufriedenheit, die wir im Bezug auf die Romantik empfinden, ist, dass da keine transzendente Klarheit herrscht, die von der Höhe der Selbstaufopferung herkommt.“⁴⁹

Geschätzt und gefordert wurde hingegen der Selbstverzicht, wobei Bach und der deutsche Pietismus als Präzedenzfall des Geistes des Selbstverzichts herangezogen wurden:

„In Bachs Epoche, in der man durch Selbstverleugnung ohne Selbstbehauptung zur größten Persönlichkeit gelangen konnte, sowie in der Epoche des Pietismus, die ‚den Tod sehnsüchtig verlangte‘, und in unserer heutigen Zeit, in der wir uns Gedanken darüber machen, wie man sterben sollte, sehen wir das Vorbild [des Zeitgeistes des Selbstverzichts]. Die Musik, die eine solche Gemütsauffassung zeigt, gehörte schon sehr früh zur Alltagswelt und kann im alltäglichen Leben selbstgenügsam existieren, indem sie sich vor der Minderwertigkeit zu schützen vermag und dadurch aufhört, die Wirklichkeit zu verängstigen.“⁵⁰

Die Ablehnung der Gefühlswelt der Romantik und die absichtsvolle Verfälschung der deutschen Reformationgeschichte, womit der Tod an die Seite des Selbstverzichts gestellt wurde, deuten darauf hin, dass die japanische Kampfstrategie nur noch auf die kollektive Selbstvernichtung des Volkes hinauslaufen sollte, die sich bald beispiellos in der Idee der Kamikaze-Selbstmordflieger herauskristallisieren sollte. Wie offensichtlich die Manipulierbarkeit des Musikjournalismus in diesen Jahren war, zeigt sich daran, dass häufig realpolitische Äußerungen einem musikanalytischen bzw. -theoretischen Text beigemischt wurden:

„Die instrumentale Tonleiter der westlichen Musik besteht aus sieben Tönen. Unter diesem Aspekt sind sich die westliche und die chinesische Musik sehr ähnlich. Die Sache des Westens und Chinas ist einander sehr ähnlich, da sie sitzend Instrumente spielen, und auch in ihren kompositorischen Strukturformen. [...] China ist ein merkwürdiges Land. Sein Gesicht und seine Gestalt sind zwar asiatisch, aber sein Leben hat etwas vom Denken der Europäer an sich. Ein solch dummes Trauerspiel, dass Chiang Kai-shek den Amerikanern und Engländern blind folgt und damit die Unabhängigkeit Großostasiens verhindert, scheint auch kein Zufall zu sein.“⁵¹

Der japanische Chauvinismus ließ das Interesse an den Verbündeten in Europa weiter abnehmen und propagierte die „introspektive“ und „geistige“ Musik der „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ an Stelle der „äußerlichen“ und „wissenschaftlichen“ Musik des Westens, wobei auch Visionen eines von Japan politisch und kulturell dominierten Großostasien

49 Ebd., S. 7.

50 Ebd., S. 9. Thomas Cressy untersuchte die Bach-Rezeption in Japan anhand der japanischen Musikzeitschriften, die zwischen 1926 und 1945 erschienen, und fasste das in seiner Arbeit *Bach in early Shōwa period Japan (1926-1945): The first performances of large scale works, and the perceptions of Bach as a German national icon* zusammen. Die Publikation des Buches befindet sich zurzeit in Vorbereitung.

51 Kurosawa Takatomo, „*Daitōa minzoku ongaku bunka no seikaku* [Charakter der Musikkultur des Großostasiatischen Volkes]“, in: *Musikkultur* 2 (1944), H. 9, S. 1–7, hier S. 4.

deutlich zum Ausdruck kamen.⁵² Kulturpolitisch wurden nur noch japanische Komponisten und ihre Werke gefördert.⁵³

Daher bedeutete es eine plötzliche Kehrtwende, dass sich Monma 1944 im Oktoberheft der Musikzeitschrift *Musikwissen* (*Ongaku chishiki*) wieder dem positiven Bild der deutschen Musik zuwandte:

„Im heutigen Deutschland kann es keinen einzigen musikalischen Analphabeten geben. Das Ohr des Volkes hat sich erstaunlich entwickelt, und selbst dem Bericht von vor einigen Jahren zufolge werden die Werke von Bruckner und Reger, die als zu kompliziert galten, enthusiastisch aufgenommen. In den meisten Ländern bedeutet die Popularisierung der Musik normalerweise deren Vulgarisierung. In Deutschland aber resultiert daraus sogar eine Veredelung der Musik.“⁵⁴

Die Diskussion über die Gründung einer „Nationalmusik“ führte über die gesamte Kriegszeit hinweg zu keiner konkreten einheitlichen Bewegung. Das einzige Gemeinsame in dieser Diskussion bestand ausschließlich in der Auffassung, dass die „Nationalmusik“ dem gesamten Volk zustehen und die kulturelle Zwiespältigkeit der japanischen Gesellschaft überwinden müsse. In der Kunstmusik wurde in diesem Sinne mehrheitlich die Ansicht vertreten, dass die „Musik für alle Bürger“ schließlich durch Angleichung der Populärmusik (*Taishū ongaku*) an die Kunstmusik hervorgebracht werden könne.⁵⁵

Daher war es auch kein Zufall, dass das Augenmerk der bisherigen Berichte in den japanischen Zeitschriften über die musikalischen Aktivitäten der nationalsozialistischen „Kraft durch Freude“ insbesondere auf den Berührungsmomenten der deutschen Fabrikarbeiter mit der Musik Beethovens oder Joseph Haydns unter der Mitwirkung erstklassiger Symphonieorchester lag. Gleichzeitig wurde auch auf ihre Besuche der einheimischen Opernhäuser, auf die Walzer von Johann Strauss, Joseph Lanner und Franz Lehár sowie die Lieder von Albert Methfessel, Gustav Reichardt, Friedrich Heinrich Himmel, Bernhard Klein usw. hingewiesen.⁵⁶

Die militärpolitische Realität Japans jedoch schrieb dem praktischen Nutzen der Musik zur Effizienzförderung der „Industriekrieger (*Sangyō senshi*)“ immer mehr Bedeutung zu.⁵⁷ Gefordert wurden unter den Maximen „Gruppenübung“, „Selbstlosigkeit“, „Stärke durch Einklang“ sowie „ökonomische Tugend“ zumeist leicht singbare Chorstücke, die durch ihre kompositorischen Anpassungen an die technische Fähigkeit der Amateure

52 Ebd., S. 5f.

53 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 156.

54 Monma Naoe, „Tatakau doitsu no ongaku [Kämpfende Musik Deutschlands]“, in: *Ongaku chishiki* [*Musikwissen*] 2 (1944), H. 10, S. 9–11, hier S. 10f.

55 Vgl. Terada, *Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten*, S. 89.

56 Folgende Zeitschriftenbeiträge zur Kulturpolitik der NSDAP sind hierfür aufschlussreich: Kondō, „Musikalische Aktivitäten im Deutschland der Kriegszeit“; Tsugawa, „Warum Deutschland die Musik schätzt“; ders., „Deutsche Arbeitsfront und musikalische Aktivitäten der Wohlfahrtsvereine“; ders., „Notizen zu klassischen patriotischen Liedern aus Deutschland“. All diese Beiträge entstanden noch vor der Kapitulation Italiens und dem totalen Chauvinismus Japans und sind bereits weiter oben angeführt worden.

57 Terada, *Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten*, S. 46.

keine hohen künstlerischen Anforderungen mehr stellen sollten.⁵⁸ In solche Chorstücke, die sich seit dem Februar 1942 unter dem Namen „Chor der Nation (Kokumin gasshō)“ verbreiteten, wurden ganz bewusst beliebte Elemente aus der Schlagermusik (Ryūkōka) eingearbeitet, damit sie mehr öffentliche Popularität erlangen konnten.⁵⁹ Allerdings musste solche „Vulgarisierung“ der Musik in den Zeitschriften zur europäischen Musik nicht selten negative Kritik einstecken.⁶⁰ Monmas positive Bezugnahme auf die Musik der Romantik, die in den deutschen Fabriken „tosenden Applaus erntet“, sollte offenbar in diesem Kontext gesehen werden.⁶¹

Kurz vor ihrer Einstellung widmete sich die Musikpresse nur noch einer extrem verzerrten Darstellung der amerikanischen Jazzmusik, wie es auch bei Yamada der Fall war:

„Zumindest Jazz ist eine Musik, die nicht den Kopf, sondern den Körper reizt. Wenn die künstlerische Musik für das Herz ist, so ist Jazz für das Fleisch. Weil der Mensch aber nicht ertragen kann, nur mit dem Kopf zu leben, wurde er zeitweilig von der fleischlichen Musik beherrscht, und die Welt ritt komplett auf den Wellen des Jazz. Zuerst Deutschland und Frankreich, und sogar auch die Sowjetunion wurden von diesem schlechten Einfluss vergiftet. Die USA, die durch den letzten Weltkrieg politisch und wirtschaftlich eine große Rolle spielten, verbreiteten den Jazz als ihre Begleiterscheinung oder eine ihrer Machtpräsentationen in der ganzen Welt. Aber die Vermittlung der Jazzmusik erfolgte keineswegs durch die gesunden Bürger der einzelnen Länder, sondern durch die Juden, die immer in dämonischer Absicht auf der Erde umher hetzen.“⁶²

Der Antisemitismus in der japanischen Musikpublizistik war zwar eine Begleiterscheinung des Antiamerikanismus, er diente jedoch auch dazu, das verbündete NS-Deutschland wieder zu rehabilitieren. Dies zeigt die vorletzte Ausgabe der Zeitschrift *Musikwissen* vom November 1944. Dort begründete Sakamoto Yoshitaka, der angeblich ein Schüler von Paul Hindemith gewesen war, die Notwendigkeit des Antisemitismus in Japan wie folgt:

„Ich habe gehört, dass unser Feind Roosevelt ein Jude ist und die jetzigen Herrscher der USA und Großbritanniens die jüdische Industrie und ihr Klan sind. Hitler hatte vermutlich schon vor 10 Jahren die heutigen Tage vorausgesehen und fachte den deutschen Volksgeist an und fand sich diesem Krieg gegenüber: Unser Freund, der um Aufstieg und Fall seines Volkes weiter kämpft. Jedenfalls hören wir nicht auf, für den guten Kampf unseres Verbündeten Deutschland zu beten.“⁶³

Zu dieser Zeit war die Niederlage der beiden Bündnispartner nicht mehr abzuwenden. Die Bombenangriffe, die auf deutsche Städte weitergingen, wurden zuletzt in der japanischen Musikpublizistik nicht mehr verschwiegen. Dennoch waren die letzten zwei Ausgaben der

58 Yoshida Hisayasu, „Gasshō no hachitoku [Acht Tugenden des Chors]“, in: *Musikkultur* 1 (1943), H. 1, S. 43. Das bisherige Radioprogramm der JOAK „Lieder der Nation“ wurde im Februar 1942 vom neuen Radioprogramm „Chor der Nation“ abgelöst. Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 132.

59 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 135.

60 Vgl. Terada, *Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten*, S. 46. S. a. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 135f.

61 Monma, „Kämpfende Musik Deutschlands“, S. 10.

62 Yamada Kōsaku, „Teki bēkoku no ongakukan to warera no shingeki [Die Musikanschauungen des Feinds, der USA, und unser Angriff]“, in: *Musikkultur* 2 (1944), H. 11, S. 1–4, hier S. 3.

63 Sakamoto Yoshitaka, „Doitsu ongakuka no yudaya kan [Die Ansichten deutscher Musiker über das Judentum]“, in: *Musikwissen* 2 (1944), H. 11, S. 15–17, hier S. 17.

Musikzeitschriften nur noch von Durchhalteparolen beherrscht, die mittlerweile irreal und grotesk geworden waren.

Zusammenfassung

Die Untersuchung hat deutlich dargelegt, dass die deutsche Musik in ihrem Transferprozess zugunsten der militärischen und politischen Ansprüche der japanischen Gesellschaft binnen relativ kurzer Zeit mehrfach umgedeutet wurde. In diesem zeitlichen Rahmen sind zumindest die folgenden Tendenzen deutlich festzuhalten: Mit dem Ende des eigenen militärischen Erfolgs gewährte Japan der deutschen Musik wegen ihrer Berechenbarkeit die absolute Vormachtstellung, die in der Gegenüberstellung zur französischen, italienischen und russischen Musik begründet wurde. Die Vormachtstellung der deutschen Musik wurde jedoch überschattet, als der Diskurs über die Gründung einer „Nationalmusik“ in Japan nach der Kapitulation Italiens und der Auflösung des Dreierbündnisses stärker in den Vordergrund rückte. Begleitet von der Losung „Für unser Land“ wurden Beethoven und die deutsche Romantik wegen ihres starken Selbstgefühls abgelehnt, während Bach mit dem Blick auf die propagierte Opferwilligkeit im Krieg als ein Präzedenzfall des Selbstverzichts geschätzt wurde. Dennoch gab es zwei Momente, die die deutsche Musik wieder rehabilitierten – in der Gegenüberstellung zur amerikanischen Jazzmusik einerseits und zur „Vulgarisierung“ der Musik in Japan andererseits. Wie sich die Rezeption der deutschen Musik nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem gewaltigen Paradigmenwechsel in Japan gestaltete, bleibt jedoch weiteren Untersuchungen vorbehalten.

Abstract

This article analyses the reception of German music in the music press of Japan during the Pacific War, against the backdrop of the German-Japanese policy of alliance and a twofold centralization of the Japanese music press. In the first half of the 1940s the number of journals dealing with European music was reduced and an official cultural association, subordinated to the ministries for culture and propaganda, was founded. A close reading of Japanese music journals from between 1941 and 1944 establishes that German music was re-interpreted several times within a relatively short period of time, depending on its use for propaganda or societal conformity. At first music journals demonstrated great interest in the restructuring of cultural life in Germany and compared German art music favourably with Russian, French and American music, particularly jazz. From 1943 onwards official control of the music press tightened and, in the wake of calls for a genuinely Japanese music independent of European traditions, anti-European rhetoric became more prominent, although German art music continued to be invoked against jazz and the vulgarization of art through popular music.

Kleine Beiträge

Asbjørn Øfsthus Eriksen (Oslo)

Benötigen wir eine weitere Durchsicht von Edvard Griegs Gesamtausgabe? Über zwei verschwundene Takte in *Lualåt*, op. 73 Nr. 7

1986 gab der Verlag C. F. Peters Band 2¹ der *Gesamtausgabe Edvard Grieg* heraus, der Originalkompositionen für Klaviersoli beinhaltet, unter anderem das letzte Klavierwerk des Komponisten, *Stemninger* [*Stimmungen*], opus 73, erstmals veröffentlicht 1905. Das fünfte Stück in der Sammlung, *Studie (Hommage à Chopin)*, nimmt seinen Ausgang in einem Entwurf von 1867, der sich in den Revisionskommentaren zu *Stimmungen*² abgedruckt findet. In einem Artikel in *Die Musikforschung* (1988) kritisierte Klaus Henning Oelmann den Herausgeber mit scharfen Worten für die ungenaue Wiedergabe dieses Manuskriptes.³ Er schließt den Artikel folgendermaßen: „Man kann nur hoffen, dass die Behandlung des hier besprochenen Entwurfes für die Studie sich nicht als symptomatisch für die gesamte GGA erweist.“⁴ Indessen benennt Oelmann gar nicht das eklatanteste Problem in *Stimmungen* in GGA 2, nämlich, dass zwei Takte in *Lualåt*, dem letzten Stück in der Sammlung, fehlen. Wie konnten diese Takte einfach verschwinden, und deutet es darauf hin, dass auch andere Werke der GGA nun kritisch zu sehen sind? Bevor diese beiden Fragen diskutiert werden, will ich einige Worte sagen zu dem interessanten biographischen Ausgangspunkt von *Lualåt* und den verschiedenen Titeln des Stückes, was in der Grieg-Forschung nur wenig Beachtung fand.⁵

Im Sommer 1901 war Edvard Grieg auf einer Reise in Jotunheimen. Nach seinem Haushaltsbuch – zugleich eine Art Reisetagebuch für dieses Jahr, das es ermöglicht, die Reiseroute zu rekonstruieren – dauerte diese Reise vom 16. Juli bis zum 1. August.⁶ Ansonsten hat Grieg nur wenig über diese Sommertour notiert, sie wird aber in einem Brief vom 24. August des Jahres an Julius Röntgen erwähnt:

1 Edvard Grieg, *Samlede verker / Gesamtausgabe*, Bd. 2, hrsg. von Dag Schjelderup-Ebbe, Frankfurt 1986. Im Folgenden zitiert als GGA 2.

2 GGA 2, S. 254.

3 Klaus Henning Oelmann, „Einige Bemerkungen zu der Neuausgabe von Edvard Griegs Opus 73“, in: *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 349–351.

4 Ebd., S. 351.

5 Daniel Grimley vergleicht die norwegischen Titel des Stückes und kommentiert dessen englische und französische Übersetzungen, erörtert jedoch nicht die Gründe für Griegs Änderungen des Titels und nennt auch nicht den Entwurf des Stückes vom 9. August 1901. Daniel Grimley, „In the Mood: *Peer Gynt* and the Affective Landscapes of Grieg’s *Stemninger*, op. 73“, in: *19th Century Music*, 40/2 (2016), S. 106–130, hier S. 123.

6 Griegs Haushaltsbücher befinden sich in der Öffentlichen Bibliothek in Bergen. Der Verfasser dankt Bjørn Øgaard, Zweiter Vorsitzender der *Oslo Griegselskap*, für seine Hilfe bei der Deutung von Griegs Eintragungen im Haushaltsbuch für 1901 im aktuellen Zeitraum.

„Wir⁷ waren 14 Tage auf Maristuen in dem herrlichsten Wetter. Wir machten einen Ausflug nach Tyin, wo wir eine Abendstimmung erlebten, die ganz märchenhaft war. Man sagte uns, ein solcher Abend [sic!] hätte man in 20 Jahren nicht gehabt. Ich kam wirklich etwas gekräftigt nach Hause.“⁸

Kurz nach seiner Heimkehr nach Trolldhaugen begann Grieg mit einem Klavierstück, das er *Lualåt* (*Kuhregen*) nannte; ein Entwurf von 42 Takten, datiert auf den 9.8.1901, ist erhalten. Zehn Tage später hatte Grieg das ganze Stück (75 Takte) komponiert, das Manuskript ist datiert auf den 19.8.1901. Zuoberst auf der ersten Notenseite steht „Gebirgsweise“ geschrieben, direkt darunter, aber durchgestrichen, „Lualåt“ und „fra Jotunheim“ [aus Jotunheimen]. Das Stück befindet sich in einer Manuskriptsammlung mit sechs Stücken aus *Stemninger*, aber auf dem Titelblatt der Sammlung heißt es stattdessen „Gebirgsweise, Fjeldljom“. Allerdings könnte dieses Titelblatt viel später hinzugekommen sein, vermutlich 1905, da die *Serenade* in derselben Sammlung auf den 16.7.1905 datiert ist (vermutlich das letzte Klavierstück, das Grieg komponierte). 1981 wurde man auf ein anderes Manuskript von *Lualåt* aufmerksam, mit der gleichen Datierung, 19.8.1901; Grieg schenkte es seinem engen Freund Frants Beyer zu Weihnachten. Auf dem Titelblatt steht „Lualåt. Sommerminde fra Tyin“ [Sommererinnerung aus Tyin] und weiter unten auf der Seite „Til Frants Julekvæld 1901. Fra din gamle G“ [Für Frants Weihnachtsabend 1901. Von deinem alten G], das G als eingestrichene ganze Note mit Fermate. Der Untertitel „Sommerminde fra Tyin“ erhellt wesentlich Griegs Inspirationsquelle für dieses Klavierstück, denn höchstwahrscheinlich spielt er auf die abenteuerliche Abendstimmung auf Tyin an, die er auf seiner Sommertour erlebte und später in dem oben genannten Brief an Röntgen beschrieb. Und schließlich gibt es noch ein drittes Manuskript von *Lualåt*, das der Erstausgabe als Stichvorlage diente.⁹ Der Titel ist hier der wohlbekannte: *Gebirgsweise – Lualåt*.

Lualåt wurde Griegs letztes Klavierstück, das seinen Ausgangspunkt in einem Naturerlebnis hat, geschrieben direkt nach seiner Vollendung des zehnten und letzten Heftes mit *Lyriske stykker* [Lyrische Stücke], op. 71. Wie so oft in Griegs Klavierstücken haben wir es mit einer dreiteiligen Liedform zu tun. Der erste Teil A (T. 1–14), präsentiert ein von der Volksmusik inspiriertes Thema, das in einem modalgefärbten g-Moll verankert ist. Es folgt ein unterschiedlicher längerer und tonal instabiler Mittelteil B (T. 15–51), in dem die ersten vier Takte des Themas in neuer Gestalt und als Kanon in Oktaven auftreten. Danach wird

7 Aus dem Haushaltsbuch geht hervor, dass Griegs Reisebegleiter auf Teilen der Tour Nina und ihre Schwester Tonni waren sowie der dänische Komponist und Organist Gottfred Matthison-Hansen und seine Frau.

8 *Edvard Grieg und Julius Röntgen. Briefwechsel 1883–1907*, hrsg. von Finn Benestad und Hanna de Vries Stavland, Utrecht 1997, S. 308. In allen Zitaten aus Griegs Briefen ist die ursprüngliche Orthographie beibehalten.

9 Der Entwurf und das Manuskript *Gebirgsweise* (datiert 19.8.1901) befinden sich in der Öffentlichen Bibliothek Bergen, während das Manuskript *Lualåt. Sommerminde fra Tyin* mit der gleichen Datierung in der Nationalbibliothek in Oslo liegt. Die als Stichvorlage gebrauchte Manuskriptsammlung zum gesamten op. 73 befindet sich im Sächsischen Staatsarchiv, Leipzig, eine Kopie in der Öffentlichen Bibliothek Bergen. Die Sammlung ist undatiert, aber aus Griegs Brief an den Prokuristen Paul Ollendorff bei C. F. Peters geht hervor, dass Grieg die Manuskripte etwa am 1. September 1905 an den Verlag geschickt haben muss. Vgl. *Edvard Grieg: Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863–1907*, hrsg. von Finn Benestad und Hella Broch, Frankfurt a. M. 1997, S. 574. Für eine nähere Beschreibung der Manuskripte von *Lualåt* samt ihrem Zustand siehe Dan Fog, Kirsti Grinde und Øyvind Norheim, *Edvard Grieg Werkverzeichnis*, Frankfurt a. M., 2008, S. 328–330.

A wiederaufgenommen (T. 52–65). Am Ende kommen zehn Takte (T. 66–75), die man als Coda bezeichnen kann, entwickelt aus dem Dreiklangmotiv in T. 8. Das folgende Beispiel 1 gibt die ersten 22 Takte aus dem Manuskript *Lualât. Sommerminde fra Tyin* wieder, d. h. den gesamten A-Teil und die ersten acht Takte des B-Teils, in dem eine *Klangverschleierung* geschaffen wird – um einen Terminus von Ernst Kurth¹⁰ zu benutzen –, indem das Forte pedal in vier Takten gehalten werden soll (vgl. T. 15–22).

Allegretto pastorale

Notenbeispiel 1: Grieg, *Lualât. Sommerminde fra Tyin* (1901), T. 1–22¹¹

Wenn wir die Untertitel berücksichtigen, hat Grieg dem Klavierstück vier verschiedene norwegische und zwei deutsche Titel gegeben. Die folgende Tabelle listet die Titel im Entwurf sowie die drei vollständigen Manuskripte auf:

Datierung	Norwegischer Titel	Deutscher Titel
Entwurf: 9.8.1901	Lualât	Kuhreigen
Manuskript 1: 19.8.1901	Durchgestrichen: Lualât. fra Jotunheim Auf dem Umschlag: Fjeldljom (Titel von 1905?)	Gebirgsweise
Manuskript 2: 19.8.1901	Lualât. Sommerminde fra Tyin	–
Manuskript 3: Undatiert, wahrscheinlich ca. 1.9.1905	Lualât	Gebirgsweise

10 Vgl. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Hildesheim 1968, S. 113ff.

11 In T. 14 fehlt im Manuskript ein Bindebogen zwischen den beiden g in der mittleren Stimme. Er wurde hier in Übereinstimmung mit Manuskript 3 (Stichvorlage) eingesetzt.

Warum hat Grieg zwischen den Titeln gewechselt? Er könnte sich entschlossen haben, den Untertitel nicht in die Stichvorlage (Manuskript 3) aufzunehmen, um nicht den persönlichen Hintergrund des Stückes offenzulegen. Dementsprechend nannte er das erste Stück in den *Stemninger* „Resignation“, während der ursprüngliche Titel „Sehnsucht nach Julius am 9. Mai 1905“ war – ein Geschenk an Julius Röntgen zu dessen fünfzigstem Geburtstag. In den gedruckten Ausgaben der *Stemninger* findet sich daher keiner der Titel der sieben Stücke, die explizit auf Griegs Biographie verweisen. Die Vorsilbe „lua“ in *Lualåt* kann zwei Bedeutungen haben: 1) erschallen oder ertönen (verwandt mit althochdeutsch *lūten*), und 2) auf der Lure (eine Art Alphorn) blasen. Die zweite Bedeutung scheint weniger verbreitet zu sein als die erste, aber beide sind in Valdres verzeichnet, einer Landschaft im zentralen südlichen Norwegen zwischen Gudbrandsdal und Hallingdal, in dessen nordwestlichem Teil Tyn liegt.¹² Es könnte sein, dass Grieg *Lualåt* zunächst in der zweiten Bedeutung verstanden hat und später das Wort im Entwurf mit *Kuhbreigen* übersetzte. Später wurde vielleicht die erste Bedeutung für dieses Klavierstück als adäquater empfunden; der Titel *Fjeldljom* [Gebirgsläuten] könnte darauf hindeuten. Dieser Titel weist auf die vielen Echoeffekte im Stück, das Echo „ljomer“, halt zwischen den Bergen wider. Der deutsche Titel *Gebirgsweise* ist wohl nicht ideal, hebt aber zumindest den Gebirgsaspekt hervor.

Im Folgenden werden die drei Manuskripte von *Lualåt* als M1, M2 und M3 bezeichnet: M1 = das Manuskript mit dem Titel *Gebirgsweise* und dem durchstrichenen Titel *Lualåt. fra Jotunheim*, datiert 19.8.1901.

M2 = das Manuskript mit dem Titel *Lualåt. Sommerminde fra Tyn*, datiert 19.8.1901.

M3 = das Manuskript mit dem Titel *Gebirgsweise – Lualåt*, undatiert, aber vermutlich ca. 1.9.1905. Stichvorlage für die Erstausgabe.

Der Herausgeber des zweiten Bandes von Griegs Gesammelten Werken, Dag Schjelderup-Ebbe, ging bis auf eine einzige Ausnahme sehr sorgfältig beim Vergleich der drei Manuskripte vor.¹³ Ich möchte daher nur auf die auffälligsten Unterschiede zwischen ihnen hinweisen (abgesehen von den Titeln, wie bereits oben diskutiert). M1 und M2 tragen die gleiche Datierung, aber M2 ist vermutlich später als M1 niedergeschrieben worden. Die Tatsache, dass M2 in demselben Jahr ein Weihnachtsgeschenk an Beyer war, ist natürlich ein Hinweis darauf, aber es gibt weitere Argumente für diese Reihenfolge: M2 erscheint als Reinschrift von M1, M2 weist Ähnlichkeiten mit M3 auf sowie mit den gedruckten Ausgaben des Bass-Ostinato *g-a-b-a* in T. 1–6 (und entsprechend in T. 52–57), vgl. Beispiel 1. In M1 und dem Entwurf, datiert 9.8.01, ist das Ostinato hingegen *g-b-g-b* (doch mit vorgeschlagener Änderung zu *g-a-b-a* im Letzteren). Andererseits ist in M1 und M3 vorgegeben, dass die Teile 2 und 3 wiederholt werden sollen (so dass sich die Form als A//:BA://Coda schematisieren lässt), während die Wiederholungszeichen in M2 fehlen. Ich halte es dennoch für wahrscheinlich, dass M2 nach M1 niedergeschrieben wurde. In M3 sind die Phrasierungsbogen in T. 15–43 deutlich gemacht, einige in M1 und M2 fehlende Halbpausen sind eingesetzt, und in T. 15–40 gibt Grieg an, wo das Fortepedal aufgehoben werden soll, eine Angabe, die in M1 und M2 fehlt. M1 und M2 haben die Tempoangabe *Allegretto pastorale*, die in M3 geändert ist zu *Allegretto semplice*. Der bedeutendste Unterschied zwischen M3 und den beiden früheren Manuskripten ist zweifellos die Auslassung von T. 45 und T. 64 in M3. Die Auslassung von T. 45 in M3 hat der Herausgeber von GGA 2¹⁴ berücksichtigt, doch T. 64

12 „Lua“, in: *Norsk ordbok* 7, hrsg. von Oddrun Grønvik u. a., Oslo 2008, Sp. 691.

13 GGA 2, S. 255f.

14 Ebd., S. 256.

wird nicht erwähnt. Beispiel 2 gibt T. 39–65 in M2 wieder. Die beiden in M3 fehlenden Takte sind mit einem schwarzen Viereck markiert.

Notenbeispiel 2: Grieg, *Lualåt. Sommerminde fra Tyin* [M2], T. 39–65¹⁵

Die Auslassung gerade dieser beiden Takte wirkt merkwürdig und unbegründet (mehr dazu unten), aber nichtsdestotrotz wurde diese Version (M3) an den Musikverlag C. F. Peters geschickt, zusammen mit den anderen Stücken in *Stimmungen*; sie wurden als Stichvorlage für die Erstausgabe im Oktober 1905 benutzt.¹⁶

Grundsätzlich sollte M3 dort den Status als das Manuskript von *Lualåt* haben, das die Intention des Komponisten am besten repräsentierte. Griegs Brief vom 23. November desselben Jahres an den Direktor des Peters-Verlags, Henri Hinrichsen, macht indessen diese Vorstellung zunichte:

„Ein junger Klavierspieler [vermutlich Fridtjof Backer-Grøndahl] hat mir gestern ‘Gebirgsweise’, das letzte Stück aus den ‘Stimmungen’ vorgespielt und zu meinem Entsetzen spielt er an zwei verschiedenen Stellen einen Takt zu wenig. Die eine Stelle habe ich Ihnen schon mitgeteilt [diese Mitteilung scheint verloren gegangen zu sein]. Die zweite ist Seite 26, wo nach dem 12ten Takt der folgende fehlt: [Noten; hier nicht wiedergegeben]. Der fehlende, analoge Takt befindet sich Seite 24, Takt 13. Nun *fliehe* ich Sie aber an: Bitte, so schnell, wie nur möglich, die beiden stellen korrigieren zu lassen. Ich bin alt geworden und werde meine Korrekturen künftig kontrollieren lassen.“¹⁷

Im Editionsbetrieb gebraucht man selten das Wort „Fehler“, da es ja viele Ursachen für Abweichungen von Quellen untereinander gibt, und der Komponist kann sich bis zum Zeitpunkt des Drucks umentscheiden. Aber da zum Glück Griegs Brief erhalten ist, wissen

¹⁵ In T. 43 fehlt im Manuskript in der rechten Hand eine halbe Pause und in T. 65 ein Bindebogen zwischen den beiden *g* in der mittleren Stimme. Er wurde hier in Übereinstimmung mit Manuskript 3 (Stichvorlage) eingesetzt.

¹⁶ *Stimmungen. Sieben Klavierstücke komponiert von Edvard Grieg Op. 73*, Leipzig 1905 (Edition Peters No. 3125, Platten-Nr. 9284).

¹⁷ *Edvard Grieg. Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters*, S. 586–587.

wir, dass es sich hier tatsächlich um einen Fehler handelt. Da diese Takte auch in dem als Stichvorlage gebrauchten M3 fehlen, muss Grieg den Fehler verantworten (im Übrigen ist es wenig wahrscheinlich, dass den tüchtigen Mitarbeitern beim renommierten Verlag Peters ein solcher Irrtum unterlaufen sein sollte). Ein Satz in Griegs Brief an Hinrichsen vom 28. August 1905, in dem er berichtet, das Heft *Stimmungen* sei vollendet, kann diese Unachtsamkeit erklären: „Ich habe nur noch die Arbeit übrig, die Stücke abzuschreiben, da ich nicht das einzige Manuskript fortschicken will.“¹⁸ Abschriften sind ein schwieriges Geschäft! Die beiden fehlenden Takte wurden in einer Neuauflage der *Stemninger* wieder eingefügt, die die gleiche Editionsnummer und Plattennummer sowie das gleiche Erscheinungsjahr der Erstausgabe hat. Es ist bekannt, dass die Edition Peters auch in späteren Ausgaben oftmals die Daten der Erstausgabe beibehielt, selbst wenn es darin beachtliche Änderungen gab – was eine zuverlässige Publikationsgeschichte ausgesprochen schwierig macht. Angesichts des Grieg'schen Briefes ist es indessen wahrscheinlich, dass die neue Auflage von *Stemninger* kurz nach der ersten Auflage erschien, vielleicht 1906. Die korrigierte Version von *Lualåt* findet sich auch in dem Sammelband *Edvard Grieg: Klavierwerke, Bd. 2* von ca. 1918.¹⁹

In GGA 2 basieren die *Stimmungen* (S. 172–195) auf der Erstausgabe, die mit der Stichvorlage und den anderen Manuskripten verglichen wurde.²⁰ *Lualåt* (S. 193–195) erscheint als eine Kopie des Notenbildes der Erstausgabe (S. 24–26), abgesehen von Änderungen in der Überschrift und hinzugefügter Takt Nummerierung. Mit anderen Worten: Dem Herausgeber war Griegs Brief, in dem dieser auf die fehlenden Takte hinweist, nicht bekannt, und er war sich vermutlich auch nicht darüber im Klaren, dass der Fehler in späteren Ausgaben korrigiert wurde.²¹ Somit sind die Fehler der Erstausgabe in GGA zurückgekehrt. Mittlerweile sieht es so aus, als ob auch die korrigierten Ausgaben einen Fehler enthalten: Beispiel 3a zeigt T. 42–45 in den Manuskripten M1 und M2, und Beispiel 3b die gleichen Takte in einer korrigierten Peters-Ausgabe.

18 Ebd., S. 573.

19 Edvard Grieg, „Gebirgsweise. Lualåt“, in: *Klavierwerke, Band 2*, hrsg. von Hermann Kretzschmar, Leipzig [ca. 1918] (C. F. Peters Nr. 3100b, Platten-Nr. 10037), S. 198f.

20 GGA 2, S. 251.

21 Ein Teil von Griegs Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters erschien bereits 1932, in *Edvard Grieg: Briefe an die Verleger der Edition Peters 1866–1907*, hrsg. von Elsa von Zschinsky-Troxler (Leipzig), aber viele Grieg-Briefe fehlen oder sind gekürzt wiedergegeben. Die in diesem Artikel zitierten Auszüge aus Griegs Briefen sind in Zschinsky-Troxlers Buch nicht zu finden; sie wurden erstmals zugänglich gemacht nach der Ausgabe von GGA 2 im Jahr 1986. In GGA 20, *Addenda und Corrigenda*, hrsg. von Rune Andersen, Finn Benestad und Klaus Henning Oelmann, Frankfurt a. M. 1995, S. 120, wird darauf hingewiesen, dass T. 64 in *Lualåt* fehlt, mit Verweis auf Griegs oben genannten Brief vom 23. November 1905 an Hinrichsen. Die Auslassung von T. 45 wird nicht genannt. Daniel Grimley weist darauf hin, dass T. 45 in der Stichvorlage fehlt, glaubt aber, dass der Fehler in der Erstausgabe berichtigt wurde. Er wird also Griegs Brief an Hinrichsen kaum gekannt haben. Daniel Grimley, „In the Mood: Peer Gynt and the Affective Landscapes of Grieg's *Stemninger*, op. 73“, S. 126. Die in Grimleys Artikel wiedergegebenen Noten zu *Lualåt* legen nicht die Erstausgabe (1905) zugrunde, sondern eine spätere, korrigierte Ausgabe, ohne dies zu vermerken.

Notensbeispiel 3a: *Lualât* (M1 und M2), T. 42–45

Notensbeispiel 3b: *Lualât* (korrigierte Peters-Ausgabe), T. 42–45

In M1 und M2 kommt die ganze Pause in T. 44 vor dem letzten „Echo“, wohingegen in der korrigierten Ausgabe das „Echo“ in T. 44 nach nur einer halben Pause kommt, danach folgt die ganze Pause. Es ist wahrscheinlicher, dass der Verlag Griegs Berichtigung missverstanden hat, als dass Grieg genau dieses Details in einem vierten und dann verschwundenen Manuskript von *Lualât* geändert haben sollte. Außerdem ist hier die ganze Pause logisch innerhalb von T. 31–43, da es hier zwischen den Phrasen immer eine ganze Pause gibt.

Fehler im Notendruck sind natürlich unterschiedlich gewichtet, aber in diesem Fall sind die beiden fehlenden Takte von einem ästhetischen und auch stilistischen Blickwinkel aus unglücklich: Die vier Töne in T. 45 (Notensbeispiel 3a) sind das Ergebnis einer gradweisen Verkürzung der früheren Phrasen im B-Teil und klingen wie ein weit entferntes Echo zwischen den Bergen – eine sehr schöne Wirkung. Das Auslassen von T. 64 macht den einzigen Unterschied aus zwischen dem ersten und zweiten A-Teil im Stück: Während die Dreiklangsbrechung *d-b-g* dreimal als Kanon in der Oktav zwischen der rechten und linken Hand in T. 10–13 (vgl. Notensbeispiel 1) gespielt wird, fehlt die letzte „Antwort“ im Bass im zweiten A-Teil (vgl. Notensbeispiel 2; der ausgelassene Takt ist mit einem schwarzen Viereck markiert). Diese Auslassung ist untypisch für Grieg, denn es kommt nur sehr selten vor, dass er in ansonsten identischen Teilen kurze Segmente entfernt.

Ich habe mich durch zehn Aufnahmen von *Lualât* auf CD gehört, inklusive eines Arrangements für Violine und Orgel und eines anderen für Blockflöte und Orchester (!).²² Nur in der Aufnahme von Einar Steen-Nøkleberg 1993 fehlen die beiden Takte,²³ was bedeutet, dass die anderen Ausführenden vermutlich eine der korrigierten Ausgaben zugrunde gelegt haben. Das ist vielleicht dem Umstand geschuldet, dass die Erstausgabe von 1905 wenig zugänglich war und die GGA-Ausgabe sich bei Aufführungen als wenig praktisch erweist, da sie mit ihren steifen Einbanddeckeln schwer ist. Das kann sich indessen ändern, da die Kla-

22 Ich danke Jorunn Eckhoff Færden von der Öffentlichen Bibliothek in Bergen, dass sie mir diese Aufnahmen zugänglich gemacht hat.

23 *Grieg: Piano Music* 1 (Naxos 8. 550881).

vierbände in GGA nun zum kostenlosen Download im Internet bereitstehen: imslp.org. Es gibt auch ein wachsendes Interesse, Griegs *Stimmungen* zu spielen, bei professionellen Pianisten wie auch bei Laien, so dass die Gefahr besteht, dass die Fehler in *Lualåt* weitergegeben werden. Man sollte daher eine vollständig korrigierte Fassung von *Lualåt* zugänglich machen, in der auch die in Notenbeispiel 3 genannte Ungenauigkeit beseitigt ist.

Wir haben heute zu einem größeren Teil des Briefwechsels von Grieg und dem Musikverlag C. F. Peters Zugang als zu der Zeit, als die ersten Bände von GGA in den 1970er und 1980er Jahren (siehe Fußnote 9) herausgegeben wurden, und neue Grieg-Manuskripte sind zum Vorschein gekommen. Zum Beispiel haben wir nun die Manuskripte, die als Stichvorlage für sieben der zehn Hefte mit *Lyriske stykker* genutzt wurden; keines von ihnen war zugänglich, als GGA 1 (*Lyrische Stücke*) 1977 erschien.²⁴ Der Verfasser dieses Beitrags hat sich durch diese Manuskripte gearbeitet und dabei mehrere Fehler und Ungenauigkeiten festgestellt, die in den gedruckten Ausgaben wiedergegeben wurden. Angesichts der neuen Quellsituation müssen wahrscheinlich auch andere Werke in GGA erneut durchgesehen werden. Es wäre von großem Vorteil, wenn das *Senter for Griegforskning* [Zentrum für Grieg-Forschung] an der Universität Bergen ein solches Projekt auf sich nehmen und die Korrekturen – in dem Maße, wie die Arbeit voranschreitet – im Internet zugänglich machen könnte. Es hätte gut gepasst, gleichsam in Ausdehnung des 175. Geburtstagsjubiläums von Norwegens großem Nationalkomponisten damit zu beginnen.

(aus dem Norwegischen von Astrid van Nahl)

24 Von sechs Heften (op. 47, 54, 57, 62, 65 und 71) wurden 1984 in den Archiven der C. F. Peters Corporation in New York die Manuskripte gefunden; sie wurden 1986 in die Öffentliche Bibliothek in Bergen überführt. Das Manuskript von Heft IX (op. 68) befindet sich in der Morgan Library & Museum in New York, mit einer Kopie in der Nationalbibliothek in Oslo.

Besprechungen

NICOLE SCHWINDT: Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 623 S., Abb., Nbsp., Tab.

2019 gedenken wir der 500. Wiederkehr des Todesjahres von Maximilian I., der in seinen verschiedenen regierungspolitischen Funktionen vom österreichischen Erzherzog, burgundischen Herzog, über den römisch-deutschen König bis zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches in seinem Umfeld Lieder beförderte. Diese haben in den Jahrzehnten um 1500 eine auffällige Gattungspräsenz gezeigt, der Nicole Schwindt eine Studie gewidmet und rechtzeitig zu Maximilians Jubiläum vorgelegt hat. Mit 623 Seiten, zahlreichen Übersichten und Abbildungen kommt das Buch bereits in seinem Umfang einem Opus magnum gleich.

Es hätte sich gewiss keine geeignetere Autorin für dieses Großprojekt finden können, da Nicole Schwindt in ihren exzellenten Renaissancemusikforschungen vor allem auf musikalische Lyrik zielt, der sie mit ebensolcher philologischer Detailliebe wie mit kulturhistorischem Weitblick begegnet. Das Phänomen des deutschen mehrstimmigen Tenorlieds begleitet sie seit Beginn ihrer Karriere, das nun hier seinen angemessenen und verdienten Platz bekommt, nachdem in jüngerer Zeit bereits Monographien zu anderen höfischen Liedkulturen in Europa um 1500 entstanden sind, zur französischen Chanson oder italienischen Frottola, deren soziokulturellem Ansatz sich die Autorin anschließt. Die Gründe für die vergleichsweise späte wissenschaftliche Fortune eines Gesamtblicks auf die deutschsprachige Gattung nennt Schwindt selbst immer wieder und zu Recht: Lieder dieser Zeit sind informellen Charakters, sie sind kleindimensioniert und fallen aus dem für den Hof zentralen repräsentativen Rahmen weitestgehend heraus.

Dies führt forschungstechnisch zu erheblichen Herausforderungen, da Quellen kaum kodifiziert und gebündelt sind, wenngleich ihre deutlich ansteigende Fülle ab 1490 bzw. im jungen Medium des Notendrucks ab 1512 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts geradezu eine Gattungsstudie herausfordert. Doch mit Liedern war damals sozusagen „kein Staat“ zu machen, und dies weder für mögliche Auftraggeber noch für ihre Autoren, die nicht namentlich in Erscheinung treten müssen. Im Gegenzug besticht das Lied durch die scheinbar greifbare Nähe zum Leben selbst, der sich damals wie heute kaum jemand entziehen kann und somit eine Vielfalt an Akteuren auf den Plan ruft, die Lieder dichten, komponieren, musizieren oder hören. So ist etwa vom Konstanzer Dommusiker Hans Taiglin die Rede, der den Hofaufenthalt Maximilians am Bodensee 1507 bis 1509 erlebte und eines der eher seltenen Scherzlieder mit dem witzigen Kehraus „heriopopop“ überliefert (aus Wolfenbüttel 292, Basel/Konstanz 1525, hier S. 338), das die Volksnähe der Gattung vergegenwärtigt. Dementgegen wird ebenso Ludwig Senfls gewichtiges Lied „Lust hab ich ghabt zur Musica“ als autobiographisches Medium dargestellt, das die eigene Künstlerkarriere reflektiert. Dass dies auf Deutsch, und nicht etwa in der traditionellen Gelehrtensprache Latein geschieht, hebt Schwindt eigens hervor (S. 347) und darf als Signum einer Hofpolitik stehen, die selbstbewusst auf die eigene Sprache setzte. Noch einmal kommt sie auf dieses besondere Lied zurück, wenn sie als Abschluss des Kapitels „Lieder komponieren“ deren serielle und gruppendynamische Produktion als Ergebnis von Werkstattarbeit erklärt, analog zur bildenden Kunst. Denn Senfl hebt im Lied auf den Bezug zum Werk des Meisters ab (S. 498). Mit Senfl ist dann auch einer der bekannten Komponisten genannt, deren individuelle Bezüge zur Gattung und zu einzelnen Liedern den Diskurs prägen. Wie auch der Tastenspieler Paul Hofhaimer, der Torgau-Wittenbergische

Adam von Fulda, der Sänger Heinrich Finck oder aber die ältere groe Referenz Heinrich Isaac, der bereits 1512 nach Florenz zog, haben sie den kleinen Gattungsrahmen als Nebenbeschäftigung für anspruchsvolle Werke *en miniature* genutzt. So ist uns Isaacs meisterhaftes, anruhrendes Innsbruck-Lied ein geliebtes Kleinod, weit über Fachkreise hinaus. Es ist an eines der Machtzentren Maximilians gebunden, von dem sein oft wandernder Hof mehrfach Abschied nehmen musste („Innsbruck, ich muss dich lassen“). Denn dieser Herrscher blieb bis ins Alter der mittelalterlichen Tradition des itinerierenden Hofes verpflichtet und demonstrierte Macht und Fürsorge durch mobile Präsenz zwischen Linz, Augsburg, Nürnberg, Kaufbeuren, Köln oder Memmingen, bezog somit Quartiere in reichsunmittelbaren Städten und Reichsabteien, sowie eben am Innsbrucker Hof in Tirol, wo in der Regel der Winter verbracht wurde. So findet sich unter den Orten und Institutionen, für die im Kapitel zu „Maximilian und Musik“ der Rahmen für mögliche Liedpraktiken abgesteckt wird, auch ein Kapitel zum nomadisierenden Hof. Wir erfahren, dass Maximilians Musiker stets mit von der Partie waren und es einen „singer wagen“ gab (S. 54), der statusgema unter dem „capelmaister“ oder „caplanen“ reiste, da diese, wie adlige Ritter, über eigene Pferde verfügten. Unterwegs wurde in den Unterkunftten musiziert, für die das soziale Zusammenkommen königlich gemaregelt sein konnte, wie 1500 in Augsburg aus Anlass des dortigen Reichstags dokumentiert. Aus Reiseberichten ist bekannt, dass unterwegs aufwendig musiziert wurde, sogar mit Claviorganum (S. 58). Offenbar wurden musikalische Unterbrechungen als unentbehrlich betrachtet, zur Regeneration, Heilung, zur „Kurzweil“ und zur Erkenntnis, wie es in der Lektüre, durch zeitgenössische Quellen belegt, höchst anregend zu imaginieren ist. Ein anschaulicher Beleg für die zentrale Rolle der Musik am Hof ist eine Illustration zum Musik-Kapitel

im *Weiskunig*, die der Kaiser als autobiographisches „Gedechtnus“-Werk über seine Jugend anlegte. Als Chiffre dafür, über Musik Erkennen zu lernen und somit als politisches Sinnbild für die eigene Weisheit, wird er inmitten einer regen Musikwerkstatt gezeigt (S. 148). Im Tiroler Fischereibuch hingegen sehen wir ein höfisches Fest, bei dem Gäste mehrstimmigem Singen andächtig zuhören (S. 135 und Buchcover). Auch wenn es die Ego-Dokument-lose Zeit leider nicht möglich macht, den Sitz im Leben bis in konkrete Aufführungssituationen einzelner Lieder zu rekonstruieren, meint man den Lebenswelten nahezukommen, da die Autorin die Räumlichkeiten des Regentenalltags so farbig schildert, bis hin zu einem Drechselstublein, der Maximilian als „Hobbyraum“ diente (S. 64). Dazu gehört auch das Frauenzimmer, der einem eigenen Verwaltungsbereich des Hofstaats gleichkam. Der Raum war predestiniert für Lieder, für gesungene Liebeslyrik, über die Bildungsinhalte bis hin zu Hochzeitsvorbereitungen vermittelt wurden und somit als „ritualisierte Meta-Diskurse“ fungierten, die auf die Rollen der Frauen am Hof abzielten. So vermutet Schwindt in Hofhaimers Lied „Zucht, Ehr und Lob“ eine Ehevorbereitung für die Hofdame Christina von Ross, da die Anfangsbuchstaben der ersten acht Strophen ihr Akrostichon ergeben (S. 71). In solchen Bezügen offenbaren sich die Lieder als Teil eines Kommunikationssystems und ihr Komponieren als eine „Interaktionsform“, die aufgrund ihres informellen und wendigen Charakters besonders anpassungsfähig ist gegenüber politischen, soziologischen und eben auch ästhetischen Ansprüchen.

Nach einer solchermaen dichten und umfassenden kulturhistorischen Kontextualisierung der Lieder (Kapitel I–III) widmen sich drei weitere Kapitel den Liedern selbst, ihren Texten, ihrem kompositorischen und ihrem medialen Zuschnitt. Schwindt setzt für die Partikularität der meist vierstimmigen (oder dreistimmigen) Sätze, mit Melodie

im Tenor und einer deutschsprachigen *Poesia per Musica*, den Begriff des Tenorliedes in sein Recht. Damit greift sie den neutralisierten Gebrauch der ehemals ideologisierten Gattungsbezeichnung auf, war es doch im nationalhistorischen Fachdiskurs üblich, die Lieder als Beginn einer Entwicklungsgeschichte unabhängiger deutscher Kunstmusik zu bewerten, für die man das emphatisch aufgeladene Volkslied und die Hofweise als Unterkategorien stilisierte. Die selbstbewusste Setzung der deutschen Sprache führt Schwindt auf Maximilians Anspruch einer dem „Heiligen Römischen Reich Teutscher Nation“ gemäßen Identitätspolitik zurück, die seine Humanisten vor allem mit einem Memorialprogramm des Herrschers ausfüllten, um die Vorrangstellung der Italiener in der Nachahmung antiker Größe zu relativieren. Förderlich dafür war der Buchdruck, etwa in Augsburg, wo 1512 auch das erste Liederbuch von Erhart Oeglin erschien. Ab den 1530er Jahren dann, als mit Schöffer in Straßburg und Forster in Nürnberg der Einphasendruck die „massenhafte“ Verbreitung der Lieder anstieß und die Trägerschicht über die höfisch-patrizische Elite hinaus um junge Frauen und Männer der Stadtkulturen erweiterte, führten die Drucktitel mit dem Wörtchen „teutsch“ auch eine nationale Markierung. Schwindt zeigt, wie breit das Spektrum der Liedinhalte und Stile ist, die Vorlage und Ausdruck der musikalischen Komposition sind, die um 1500 generell an Bedeutung gewinnt. Zwar ist es zu früh für eine Liedästhetik, aber dank der Stimme von Luscinius, Humanist in Maximilians Umfeld, wissen wir, dass Klang bereits an poetischen Qualitäten und aus der Perspektive des Hörenden beurteilt wird. (S. 381f.).

Aus der Kenntnis franko-flämischer Modelle und ihrer kontrapunktischen Finessen bestechen Tenorlieder durch die Einbettung der – oftmals kurzen, fasslichen – Melodie in den mehrstimmigen Verbund. Mit einer Länge von meist 30 bis 60 Mensuren pro Strophe, sinnfällig gegliederten Abläufen

und deren variantenreicher Ausstattung (Metrumwechsel, Einrückungen, Blocksatz-techniken, Kanons, intertextuellen Bezügen etc.) markieren die „Liedlein“ einen würdigen „mittleren“ Ort im Gattungsgefüge (S. 419/420). Dass dazu individuelle Lösungen, auch der Textdarstellung, gehören, zeichnet einen Meister wie Isaac aus, wenn er z. B. den Mal-mariée-Topos der Chanson zu der Klage einer schlecht verheirateten jungen Frau und einem Mutter-Tochter-Dialog umwandelt, für den er wagt, das Satzbild plakativ aufzubrechen.

Schwindts Ausführungen wird man schnell als Standardwerk zu Rate ziehen müssen, wenn es um höfische und städtische Liedkultur, nicht nur in Maximilians Umfeld geht; und sie sind ebenso den Nachbardisziplinen ans Herz zu legen, als Fundgrube an Belegen für die Allgegenwart der Musik in der frühneuzeitlichen Kultur. Dank einer stets klaren, zielgerichteten, durch neudeutsche Sprachaufheller und eine Prise Ironie angereicherten Diktion ist das Großwerk ein Lesevergnügen in Gänze, aber dank Personen-, Liedregister und zahlreicher Übersichten auch als Nachschlagewerk bestens geeignet.

(August 2019)

Sabine Meine

Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen, Funktionen, Transfers. Hrsg. von Inga Mai GROOTE und Stefan KEYM. München: Edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag 2018, 326 S., Abb., Tab.

Der vorliegende Sammelband geht auf eine Tagung zurück, die 2014 in Zürich abgehalten wurde (S. 16). Das in der Anlage eng verwandte, von Vincenzina Ottomano herausgegebene Heft *Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen. Russisches Musiktheater in Bewegung* (MusikTheorie 30, Nr. 3 [2015], S. 194–288), das lediglich in einer Fußnote des Quasi-Vorworts der Herausgeber erwähnt wird (S. 14), konnte

nicht mehr in die Diskussion einbezogen werden. Überschneidungen gibt es jedoch kaum; vielmehr ergänzen sich die beiden Publikationen.

Die Grundaussage des Bandes könnte man so formulieren: Russische Musik sikerte im Laufe des späteren 19. Jahrhunderts immer mehr ins Kulturleben des „Westens“ ein, der hier – zugegebenermaßen ahistorisch (S. 16) – gleichgesetzt wird mit Europa westlich der Slavia und Ungarns. Während das deutsche (später auch das britische) Publikum russische Musik gerne konsumierte und sich auch die Kritik damit auseinandersetzte, fand eine produktive Rezeption durch Komponisten hier praktisch nicht statt, abgesehen von dem Sonderfall Franz Liszt, der sich allerdings nie als Deutscher verstand. In Frankreich (genauer: in Paris) hingegen entdeckten junge Komponisten auf der Suche nach Neuerung jenseits Wagners und der Neudeutschen das „Mächtige Häuflein“ für sich, und dies, obwohl die absoluten Aufführungszahlen russischer Musik – insbesondere russischer Bühnenwerke – dort niedriger lagen. In Deutschland fanden eher Komponisten Anklang, die bis zu einem gewissen Grade der deutschen Tradition verpflichtet waren, was den Eingang Anton Rubinsteins und Pëtr Čajkovskijs ins Repertoire begünstigte.

Dieser Befund ist nicht grundsätzlich neu. Der Rezensent gelangte in seinem auf der Tagung der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung 2012 in Rom gehaltenen Vortrag *No Need for Diaghilev: Imperial Germany's Different Approach to Russian Music*, der allerdings nie in Schriftform publiziert wurde und den Autoren des vorliegenden Bandes folglich unbekannt war, zu ganz ähnlichen Ergebnissen. Aber vieles von dem, was man hier liest, ist doch neu. Ein herausragendes Beispiel ist der Aufsatz der Moskowerin Marina Raku über den Hamburger Opernunternehmer Bernhard Pollini und dessen Einsatz für Pëtr Čajkovskij, der den im Čajkovskij-Museum in Klin aufbewahr-

ten Briefwechsel zwischen den beiden Herren erstmals in seinem erhaltenen Umfang vollständig ausgewertet. Pollini führte auch Opern von Anton Rubinstein auf. Ärgerlich allerdings, dass Raku Rubinsteins in deutscher Sprache für ein deutsches Publikum geschriebene Werke mit den genuin russischen Opern des Komponisten, von denen in Hamburg nur der *Demon* gespielt wurde, über einen Kamm schert (S. 53–54).

Dorothea Redepenning arbeitet heraus, wie sich Franz Liszt in all seinen Funktionen – als Komponist, Pianist, Dirigent, Mentor (von Anton Rubinstein und Aleksandr Borodin) und ganz besonders als Kulturmanager (Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins) – um die russische Musik verdient machte. Hans-Joachim Hinrichsen beleuchtet die eher ambivalente Rolle Hans von Bülows, der in Michail Glinka und Čajkovskij quasi deutsche, d. h. gute, Komponisten sah und die anderen Russen abtat. Stefan Weiss charakterisiert Artur Nikisch als führenden Apostel Čajkovskijs, aber nicht anderer russischer Komponisten. Christoph Flamm beschreibt Sergej Kusevickij als einen Förderer neuer Musik – keineswegs nur russischer – auf breiter Front. Das schwierige Verhältnis Gustav Mahlers zu Čajkovskijs Musik (das auch von Raku gestreift wird – Mahler dirigierte die Hamburger Premiere von *Evgenij Onegin* 1892 in Čajkovskijs Gegenwart) ist Gegenstand des Beitrags von Wolfram Steinbeck. Stefan Keym reduzierte für den vorliegenden Band seinen Aufsatz *Germanozentrik versus Internationalisierung. Zum Werk- und Deutungskanon des ‚zweiten Zeitalters der Symphonie‘* (in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 482–517) auf den russischen Aspekt.

Vicenzina Ottomanos *Überlegungen zur Rezeption russischer Opern in Italien* konzentrieren sich auf die italienischen Premieren von Glinkas *Žizn' za carja* (*Ein Leben für den Zaren*, 1874) und Musorgskijs *Boris Go-*

dunov (1909; beide in Mailand). Im Falle der Glinka-Aufführung, die auch Hans von Bülow besuchte und in der deutschen Presse enthusiastisch feierte (S. 251–252), ergeben sich Überschneidungen mit Hinrichsen (S. 38). Interessant, wie die italienische Übersetzung des Librettos Verweise auf den Zaren und Russland mied und das Werk zu einer revolutionären Volksbefreiungsooper umdeutete (S. 254–255) – gerade, wie dies 1937 auch in der Sowjetunion unter dem Titel *Ivan Susanin* geschah.

Lucinde Brauns Aufsatz über die französische Čajkovskij-Rezeption ist ein Destillat ihres Buches „*La terre promise*“ – *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs*, Mainz 2014 (Čajkovskij-Studien 15). Stilistisch eigenartig – durchgehend im Präsens geschrieben – erscheint der den Band abschließende Essay von Roland Huesca über die „Ballets russes“ und die Reaktionen der Pariser Oberschicht.

Inga Mai Groote würdigt frühe französische historiographische Arbeiten zur russischen Musik, u. a. von Albert Soubies und Gustave Bertrand. Die zeitlichen Parallelen zur Politik – erst die Niederlage gegen Deutschland 1871, dann die Annäherung an Russland nach 1890 – sind überdeutlich. Die Ausführungen sind der Habilitationsschrift der Autorin, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel u. a. 2014, verpflichtet. Auf deutscher Seite war Oskar von Riesemann der erste bedeutende, kenntnisreiche und dabei bemerkenswert unparteiische Vorkämpfer russischer Musik in der Publizistik. Anna Fortunovas Beitrag über denselben – höchst informativ und engagiert, vielleicht etwas zu apologetisch – war überfällig. Aus dem Rahmen fällt Jeanna Kniazevas Aufsatz zu Jacques Handchin, da hier von russischer Musik kaum die Rede ist.

Zwei der Beiträge sind englisch. Steven Baur aus Halifax in Kanada steuert *Russia, Western Europe, and ‚Pictures at an Exhibition‘* bei. Russische Quellen zitiert er

(abgesehen vom Faksimile der *Bilder einer Ausstellung*) ausschließlich in Übersetzung; Modest Musorgskijs eigene Aussagen folgen der Anthologie von Jay Leyda/Sergei Bertenson (hrsg. und übers.), *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, New York 1970. Baur's Argumentation stützt sich, mit je einer deutschen (Fußnote 18) und spanischen (Fußnote 20) Ausnahme, ausschließlich auf englischsprachige Literatur. Dies ist für die heutige anglophone Wissenschaft leider nicht untypisch. Etwas anders verhält es sich mit *Are You Musical? Sexuality and Social Utopianism in the Reception of Russian Music in Late-Victorian and Edwardian Britain* von Philip Ross Bullock aus Oxford. In diesem um Čajkovskij kreisenden Beitrag finden sich umfangreiche Zitate in deutscher und französischer Sprache – allerdings nicht von Musikern oder Musikwissenschaftlern, sondern von Magnus Hirschfeld und dem Dichter Marc-André Raffalovich.

Desiderate bleiben, selbst im Hinblick auf Deutschland. Keyms bisher auf Leipzig beschränkte Arbeit verdiente es, zu einem Buch ausgebaut zu werden, das der polyzentrischen Natur des deutschsprachigen Kulturraums gerecht wird. Interessant wäre ferner eine analoge Studie zur Rezeption russischer Kammer- und Klaviermusik im deutschen Sprachraum – insbesondere was Komponisten angeht, die das deutsche Primat der motivisch-thematischen Arbeit verinnerlicht hatten: Sergej Taneev (der sein Klavierquintett erst in Deutschland und dann in Russland vorstellte), Aleksandr Glazunov, Nikolaj Metner. Der Beitrag von Helmut Loos über den doch sehr randständigen Komponisten Paul Juon (1872–1940) deutet an, was dabei hätte herauskommen können, aber methodologisch scheint eher Brauns Aufsatz über die französische Čajkovskij-Rezeption den Weg zu weisen, da er die Kultur der Salons und die halböffentliche und private Pflege der Klavier- und Kammermusik sowie des Liedes mit einbezieht.

Die Frage nach der Entstehung und Vermittlung der Topoi und Denkfiguren im Diskurs über Russizität in der Musik stellt sich ebenfalls (von Groote und Keym ausdrücklich erwähnt, S. 15). Die in dem Band zitierten Kritiker (lange vor Riesemann) behandeln die Topoi und Denkfiguren als objektive Wahrheit, die vom Leser geteilt und verstanden wird und keines Belegs bedarf, weswegen sie auch keine Gewährleute anrufen. Zuweilen scheinen sie den russischen Diskurs in vergrößerter Form (und, im Falle Deutschlands, aus der Außensicht des vermeintlich Stärkeren) widerzuspiegeln, doch lagen die maßgeblichen Schriften eines Vladimir Odoevskij, Aleksandr Serov oder Vladimir Stasov seinerzeit nur auf Russisch vor, weshalb eine direkte Rezeption auszuschließen ist. Hatten die Kritiker französische Schriften (vgl. Groote) einschließlich Cuis *La musique en Russie* (Paris 1880) gelesen? Ist keine Vermittlung nachweisbar, müsste man ketzerisch in Erwägung ziehen, dass die Aussagen zur Russizität vielleicht doch direkt in der Musik begründet sind, was seit Richard Taruskin und Marina Frolova-Walker im Westen als Mythos gilt, in Russland aber bis heute dogmatisch verfochten wird.

(August 2019)

Albrecht Gaub

REBECCA WOLF: *Friedrich Kaufmanns Trompeterautomat. Ein musikalisches Experiment um 1810*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011, 242 S., Abb. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 68.); DIES.: *Die Musikmaschinen von Kaufmann, Mälzel und Robertson. Eine Quellenedition*. München: Deutsches Museum 2012, 366 S., Abb. (Deutsches Museum Preprint, Band 5.)

Bei den beiden zu besprechenden Bänden handelt es sich um zwei getrennt veröffentlichte und jeweils „leicht überarbeitete“ (Bd. 1, S. 6 bzw. Bd. 2, S. 7) Teile der Dissertation Rebecca Wolfs, die nicht umsonst „mit

dem ‚Award of Excellence‘ des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung ausgezeichnet“ (Umschlagtext) wurde. Es handelt sich um bemerkenswerte und vielfacettige Arbeiten zu einem zwischen Instrumentenkunde, Technik-, Wissenschafts- und Kulturgeschichte angesiedelten Themenfeld, das bisher auf diese Weise in der Forschung noch nicht beleuchtet wurde.

Methodisch reicht Rebecca Wolfs Ansatz damit weit über den einer organologisch angelegten Studie, für die man die beiden Bände vielleicht auf den ersten Blick halten könnte, hinaus. Wie schon der Titel des zweiten Bandes andeutet, eröffnet Wolf über die Betrachtung, kulturgeschichtliche Verortung und technikgeschichtliche Einordnung ausgewählter Musikautomaten neue Zugänge zu einem Bereich der Musikgeschichte, der zwar durch verschiedene Musikinstrumentensammlungen zugänglich ist, bisher aber nicht in adäquater Weise entsprechend seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung bearbeitet wurde. Es gelingt Wolf dabei überzeugend, Musikautomaten in ihrer Materialität sowohl mit dem philosophisch-musikalischen Denken als auch mit dem von technischer Innovation und Erfindung faszinierten Zeitgeist des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen. Sie folgt dabei stringent der Maxime, „das Objekt selbst [soll] Ausgangs- und Mittelpunkt der Untersuchung sein“ (Bd. 1, S. 13) und wählt Friedrich Kaufmanns Trompeterautomaten gleichsam zum Ausgangspunkt und roten Faden dieser 2011 erschienenen Kulturgeschichte rund um die Entstehung, Zur-Schau-Stellung und Kontextualisierung ausgesuchter Musikautomaten, die sie im zweiten Band um eine umfangreiche Quellensammlung ergänzt.

Auf insgesamt 242 Seiten zeichnet die Autorin im ersten Band „die Rezeption solcher Instrumententypen als Musikinstrument, Maschinenmensch und akustisches Experiment“ (Umschlagtext) nach. Im ersten der

insgesamt vier von einem Vorwort und einem Resümee, einem Literatur- und Abbildungsverzeichnis sowie einem Personenregister flankierten Kapitel untersucht Rebecca Wolf die Orte und Kontexte, in denen die Automaten präsentiert wurden, und bettet die Befunde in größere zeitliche und kulturgeschichtliche Zusammenhänge ein. Dabei folgt sie der Quellenlage, auch wenn sich dadurch – wie beispielsweise in Kapitel I.2 – unterschiedliche inhaltliche Gewichtungen ergeben. Kontrastierend fährt die Autorin im zweiten Kapitel mit einer organologischen Analyse der Trompeterautomaten fort, wobei sie neben weiten deskriptiven Passagen zur Konstruktion und Funktionsweise auch immer wieder Überlegungen zu ihrer Wirkung und zum Komplex Mensch–Maschine anstellt. Daran anknüpfend und gleichzeitig das erste Kapitel fortsetzend, nimmt Wolf im dritten Kapitel wieder Aspekte der Rezeption in den Blick. Dabei geht sie Fragen des Repertoires ebenso nach wie den zeitgenössischen Charakterisierungen der Trompeter- und weiterer Musikautomaten im Spannungsfeld Maschinenmensch – akustisches Experiment, womit wiederum eine Verbindung zum vierten Kapitel geschaffen ist. Mit „Arbeit und Spiel“ überschrieben, ist es einer großen Bandbreite an (musik)technischen und (musik)technikgeschichtlichen Aspekten gewidmet und erschließt nicht nur weitere Musikautomaten, sondern reflektiert auch musikästhetisch über das weite Feld der technischen Speicherung und realitätsnahen Wiedergabe musikalischer Informationen im 19. Jahrhundert.

Angesichts der Fülle an Teiluntersuchungen, rezeptionshistorischen Einblicken sowie kontextuellen Überlegungen im ersten der beiden vorliegenden Bände ist es doch bedauerlich, dass das Resümee dieser hervorragenden Studie nicht ausführlicher ausgefallen ist. Rebecca Wolf erschließt mit ihrer Arbeit methodisch und inhaltlich neue Blickweisen auf musikhistorische Zusammenhänge, so dass am Ende doch eine

deutlichere Zusammenfassung der Erkenntnisse mit Ausblick auf weitere Perspektiven wünschenswert gewesen wäre – noch dazu, wo sie im Folgejahr in einem weiteren Band die von ihr gefundenen Quellen zugänglich macht, um „weitere Assoziationen und Forschungen anzuregen“ (Bd. 2, S. 7).

Dieser zweite aus dem Dissertationsprojekt hervorgegangene Teil, der online über die Website des Deutschen Museums zugänglich ist (https://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/data/020_Dokumente/050_Preprint/Preprint_005_2012.pdf), umfasst 366 Seiten. Anschließend an eine dreizehnseitige Einleitung folgen drei Kapitel, in denen Rebecca Wolf das Material zu Friedrich Kaufmanns Trompeterautomat und weiteren Instrumenten der Familie Kaufmann, zu Johann Nepomuk Mälzels und zu Etienne-Gaspard Robertsons Musikautomaten präsentiert. Der Band erfüllt damit die bereits zitierte Intention der Autorin und gibt nicht nur Einblick in die Menge an Quellenmaterial, die sie im Zuge ihrer Arbeit recherchiert und ausgewertet hat, sondern zeigt auch die Akkuratess, mit der sie dabei vorgegangen ist.

Dennoch irritiert es, dass der Band den Untertitel *Eine Quellenedition* trägt, handelt es sich doch eigentlich vielmehr um eine Quellensammlung. Die einzelnen Dokumente und Briefe sind zwar sauber transkribiert und in eine chronologische Ordnung gebracht, aber der bei einer Edition zu erwartende Apparat mit Quellenbeschreibung und wissenschaftlichen Erläuterungen, etwa einem Themen- und Einzelstellenkommentar, fehlt vollständig. Selbst bei einer sehr weitgefassten Interpretation des Begriffs „Edition“ erscheint es bedauerlich, dass dadurch die wirklich sehr gute und überzeugende Arbeit von Rebecca Wolf eine leichte Trübung erfährt.

(August 2014 / Oktober 2019)

Stefanie Acquavella-Rauch

DANIEL HENSEL: Beiträge zur Musikinformatik. Modus, Klang- und Zeitgestaltung in Lasso- und Palestrina-Motetten. Stuttgart: J. B. Metzler 2017. XIV, 541 S., Abb., Nbsp., Tab.

Begriffe wie „Digital Humanities“, „eHumanities“ oder konkret in der Musikwissenschaft und auch im Titel des vorliegenden Bandes „Musik-informatik“ sind allgegenwärtig. Man mag diesen Begriffen aus höchst unterschiedlichen Gründen kritisch gegenüberstehen: Wer den Einfluss und die Möglichkeiten der Informatik in unserer heutigen Welt, in den Naturwissenschaften und eben auch in den Geisteswissenschaften verkennt, hat die Zeichen der Zeit nicht verstanden. Das heißt keineswegs, dass nun alles, was sich im Umfeld der obengenannten Begriffe verortet, allein deshalb schon als ein Fortschritt zu würdigen sei. Wer immer sich – mit welcher Methodik auch immer – mit Kunstwerken beschäftigt, kommt um die Frage, was seine Arbeit denn nun zum Verstehen dieser Werke beiträgt, nicht herum. Konkret auf musikalische Werke und ihre Analyse bezogen, heißt das: Kein Analyseverfahren, ob mit oder ohne Computer, ist in der „Natur der Dinge“ begründet, sondern dient bestenfalls der Darstellung und damit dem Verstehen von Sinnzusammenhängen, die der Komponist in der Regel bewusst, vielleicht aber auch unbewusst, in seiner Komposition geschaffen hat.

Wie der Untertitel des vorliegenden Bandes deutlich macht, widmet sich Daniel Hensel in seiner umfangreichen Studie Fragen von „Modus, Klang- und Zeitgestaltung in Lasso- und Palestrina-Motetten“. In diesem Titel zeigen sich gewisse Spannungen: Während „Modus“ ein historischer Begriff ist, dessen Bedeutung Gegenstand zahlreicher kontroverser Arbeiten war und ist, sind „Klang- und Zeitgestaltung“ abstrakte Begriffe der verstehenden Annäherung an Werke der Vergangenheit, von denen mit den Motetten von Orlando di Lasso und

Giovanni Pierluigi da Palestrina zugleich zwei bedeutende Werkgruppen angesprochen sind.

Das Verdienst der Arbeit liegt zunächst einmal in der Erstellung (gemeinsam mit dem Softwareentwickler Ingo Jache) eines Programms, das eine automatisierte Analyse von „Musikdaten“ im Hinblick auf mehrere Parameter wie „Klangdichte“, „Pausendichte“ und „Satzdichte“ erlaubt. Dies ist keineswegs banal. Immerhin handelt es sich um ein Korpus von mehr als 200 Motetten. Der Hauptteil der Arbeit (S. 143–528) besteht dann auch in einer nach Komponisten – zunächst Lasso, dann Palestrina – und innerhalb dieser nach Modi getrennten Beschreibung der durchgeführten Analysen. Hierzu legt der Autor eine Vielzahl von informativen Tabellen, Diagrammen und statistischen Auswertungen vor. Dass solche notwendigerweise sehr detaillierten Darstellungen nicht immer leicht lesbar sind, ist selbstverständlich. Es wäre aber vielleicht für das Verständnis förderlich gewesen, wenn Hensel sich im laufenden Text auf einige wenige charakteristische Beispiele beschränkt und die zahlreichen übrigen Tabellen und Diagramme in einen Anhang verbannt hätte.

Was nun den eigentlichen Erkenntniszugewinn der Arbeit ausmacht, so nennt Hensel gleich mehrere Aspekte. Eine der Hypothesen ist, dass die Motetten Palestrinas mehr Dissonanzen enthalten als diejenigen Lassos (S. 135f.). Die Bestätigung dieser Hypothese sieht der Autor in seiner Übersicht über das prozentuale Auftreten von Dissonanzen innerhalb einzelner Modi bei Lasso und Palestrina (S. 381): „Wir stellen an dieser Liste fest, dass Palestrina insgesamt viel dissonanter ist als Lasso.“ Die vorangestellte Tabelle lässt jedoch eine Reihe von Fragen offen: So weisen einzelne Modi durchaus bei Palestrina nicht mehr, sondern weniger Dissonanzen auf als bei Lasso. Vor allem aber hätte dieser rein statistische Befund einer exemplarischen Analyse einer oder mehrerer in dieser Hinsicht besonders signifikanter

Motetten Lassos und Palestrinas bedurft. Welche Qualität haben die jeweiligen Dissonanzen, und woraus ergibt sich das in einzelnen Modi ja durchaus umgekehrte Ergebnis? Das, was Hensel als Ergebnis präsentiert, wäre eigentlich der Ausgangspunkt für eine eingehende Diskussion gewesen, bei der die Ergebnisse der computergestützten Analyse mit historisch-hermeneutischen Verfahren hätten verbunden werden können.

Stattdessen hält sich der Autor gleich zu Beginn des Bandes mit langen Ausführungen zur „Musiktheorie in der Renaissance“ (S. 25–113) auf, die nicht nur – wie ausdrücklich eingeräumt – notwendigerweise „keinen Anspruch auf Vollständigkeit“ erheben können (S. 25), sondern leider auch zu stark vereinfachen. Grundsätzlich orientiert sich Hensel an der Position Bernhard Meiers (*Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974). Dies wäre als Arbeitshypothese im Rahmen einer Arbeit zur Musikinformatik durchaus legitim. Hensel will aber mehr. Andere Positionen werden gewissermaßen „en passant“ abgefertigt: „Nach dem Studium Powers' wurde dem Autor der vorliegenden Studie, der als Komponist bereits in jungen Jahren erstklassigen Kontrapunktunterricht bei Gerhard Schedl genoss, zudem klar, dass man nach dem Verständnis der ‚tonal types‘ nicht sinnvoll komponieren kann, zu viele Fragen blieben offen.“ (S. 14) Entsprechend kann auch eine nähere Beschäftigung mit der Arbeit von Frans Wiering, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality* (New York und London 2001) unterbleiben: „Just nach Abgabe der Habilitationsschrift [also wohl 2015], wurde der Autor auf Frans Wersings [sic] Buch *The Language of the Modes* aufmerksam gemacht. Wenngleich das Buch eine zunächst begrüßenswerte Aufarbeitung der Modus-Lehre darstellt, geht es mit Powers zu nachsichtig um, indem es die offenkundigen Mängel und Irrungen der ‚tonal types‘ oder ‚Dispositiones modorum‘ nicht freilegt und sie unreflektiert akzeptiert. Da-

mit aber war das Buch per se für die Studie nicht von großer Bedeutung.“ (S. 14) Die Auseinandersetzung mit Carl Dahlhaus erfolgt auf der Grundlage eines Kleinen Beitrags von Dahlhaus zu dieser Zeitschrift (*Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts. Eine Duplik*, Mf 29 (1976), S. 300–303 [in Hensels Literaturverzeichnis fehlen bei Buch- und Zeitschriftenbeiträgen konsequent die Seitenangaben]). Wenn Hensel die Kontroverse zwischen Dahlhaus und Meier aufgreifen wollte, dann hätte er auf die Habilitationsschrift von Dahlhaus zurückgreifen müssen (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 [Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2]). Sie ist zwar im Literaturverzeichnis aufgeführt, wird im Band jedoch allem Anschein nach kein einziges Mal erwähnt. Dabei hätte gerade diese Arbeit von Dahlhaus fruchtbar sein können für Hensels Anliegen, das er in der Einleitung wie folgt umreißt: „Diese Studie will daher diesen Zusammenhang [zwischen Klang und Modus] empirisch untersuchen und darüber hinaus erforschen, ob es unter der kompositorischen Oberfläche nicht zudem Dinge gibt, die den Zeitgenossen nicht bekannt, bzw. nicht bewusst waren, später aber im Generalbasszeitalter zum musikalisch-harmonischen Gemeingut wurden.“ (S. 20)

Wer erwartet, dass diese Fragen am Schluss des Bandes auf der Grundlage der computergestützten Analysen diskutiert würden, sieht sich getäuscht: Das „Fazit“ (S. 528) der Analysen und die „Schlussbetrachtung“ (S. 528–530) füllen zusammen nicht einmal drei Seiten. Die einleitenden Ausführungen zur „Musiktheorie in der Renaissance“ und die Analysen stehen letztlich unvermittelt nebeneinander. Dies können auch die zahllosen Ausrufezeichen im Text, mit denen der Autor anscheinend ständig auf Wichtiges hinweisen will, nicht verschleiern.

Abschließend seien noch zwei grundlegende Probleme der Analysen angesprochen:

Hensel ist bei der Beschreibung der Daten, die die Grundlage seiner Untersuchungen bilden, erstaunlich lakonisch. Sämtliche Motetten werden nach Modi geordnet, ohne dass dies jeweils erläutert oder gar diskutiert würde. Dabei räumt Hensel bei der Beschreibung seines Verfahrens (Kapitel 3: Die Software Palestrinizer) offen ein, dass dies keineswegs unproblematisch ist: „Ein interessanter Unterschied in der Bestimmung der Modi in Motetten Palestrinas und Lassos zeigte sich sogleich: es war oft viel einfacher, Modi bei Lasso eindeutig zu bestimmen; bei Palestrinas Offertorien hingegen war es oft weitaus schwerer, auch herrschte bei Palestrina oft mehr modale Unordnung. Nicht berücksichtigt werden konnte in den Analysen der eigentliche Moduswechsel, hier hätte man Abschnitte extrahieren müssen, was den Aufwand erheblich gesteigert und im großen Zusammenhang zu nicht wesentlich differenzierteren Werten geführt hätte“ (S. 116). Wenn aber schon – ganz unabhängig von den oben erwähnten Diskussionen – die Zuordnung zu einzelnen Modi zumindest partiell unsicher ist, wie verlässlich sind dann automatisierte Analysen, deren statistische Auswertung gerade darauf basiert, dass alle analysierten Motetten tatsächlich diesem Modus zugehören?

Auch die Erstellung des Notentextes wirft Fragen auf. In der Liste der „Quellen“ (S. 531–537) bezieht sich Hensel bei den Motetten Lassos zunächst auf den Stimmendruck des *Magnum Opus Musicum* von 1604, ohne dass ein konkretes Exemplar angegeben wäre. Dann ist bei den fünfstimmigen Motetten plötzlich die Ausgabe von Wolfgang Boetticher genannt (Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, Bd. 1, Kassel und Basel 1956). Bei Palestrina wiederum sollen die Daten auf von Peter Ackermann freundlicherweise zur Verfügung gestellten Dateien basieren, darüber hinaus sind einzelne Drucke des 16. Jahrhunderts genannt. Den Analysen von Motetten Lassos gehen dann einige Bemerkungen voran

(S. 143), die nicht ohne weiteres verständlich sind. Zunächst räumt Hensel ein, dass es bei der Auswahl der Motetten darum ging, „effizient zu MIDI-Material zu gelangen“. Die meisten Motetten seien nach dem Druck des *Magnum Opus Musicum* neu eingegeben worden. In welchem Programm dies geschah, bleibt offen. Dann erfahren wir: „Um Zeit zu sparen wurde zudem auf erhältliche Lilypond-Dateien auf der Seite Choral-Wiki zurückgegriffen. Alle Werke wurden mit der alten Haberl-Ausgabe verglichen, die dem Autor wegen der Akzidentien-Frage besser geeignet zu sein scheint. Das Gleiche gilt auch für die später benutzten Palestrina-Offertorien.“ Warum Hensel dann nicht bei jeder einzelnen Motette die Herkunft des Notentextes und eventuelle eigene editorische Entscheidungen offenlegt, ist nicht nachvollziehbar. Mit der „Akzidentien-Frage“ ist zudem ein grundlegendes Problem angesprochen, das ansonsten in der gesamten Arbeit vollkommen außen vor bleibt: das der „Musica ficta“. Bei einer Beschäftigung mit Zusammenklängen in Motetten des 16. Jahrhunderts kann diese Praxis eigentlich nicht unberücksichtigt bleiben. Wie verlässlich sind schließlich Auswertungen von Daten, deren Herkunft und Zuverlässigkeit unklar sind? Vielleicht wäre eine zunächst eher experimentell angelegte Beschränkung auf weniger, aber konsistente Daten besser gewesen.

Unabhängig von den genannten Punkten ist die vorliegende Arbeit ein wichtiger Beitrag zu einer auf computergestützten Verfahren beruhenden Beschäftigung mit Musik des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus. Hensel betritt Neuland und regt in vielfacher Hinsicht zu weiteren Forschungen an. Es bleibt zu hoffen, dass er und andere die von ihm eröffneten Möglichkeiten bald weiterführen.

(Juli 2019)

Rainer Kleinertz

Musik verstehen – Musik interpretieren. Festschrift für Siegfried Mauser zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Dieter BORCHMEYER, Susanne POPP und Wolfram STEINBECK. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 468 S., Abb., Tab., Nbsp.

Kaum eine musikwissenschaftliche Publikation der letzten Jahre dürfte bereits vor ihrem Erscheinen solche Wellen geschlagen haben wie die Festschrift zum 65. Geburtstag des Pianisten und Musikwissenschaftlers Siegfried Mauser, der im Oktober 2019 wegen sexueller Nötigung rechtskräftig verurteilt worden ist. Das vorab in Auszügen in der Presse und auf zahlreichen Webseiten wiedergegebene Vorwort der drei Herausgeber_innen führte dazu, dass diese für Formulierungen, die die Straftaten des Widmungsträgers relativieren und verharmlosen, scharf kritisiert wurden, ohne dass der eigentliche Inhalt des Bandes in die Bewertung hätte einbezogen werden können. Die bisherige Meinungsbildung über diese Festschrift verlief also, so berechtigt sie war, einseitig: Die einhellig ablehnenden Beurteilungen in den Feuilletons (Christine Lemke-Matwey in *DIE ZEIT*, 23.10.2019; Rainer Pöllmann im Deutschlandfunk, 29.10.2019; Kia Vahland in der *Süddeutschen Zeitung*, 14.11.2019; Patrick Bahners in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 16.11.2019), in sozialen Medien und Blogs sowie in einer Stellungnahme des Forschungsinstituts für Musiktheater Thurnau der Universität Bayreuth konnten zur inhaltlichen und methodischen Ausrichtung der Publikation nicht Bezug nehmen, da diese den Verfasser_innen noch nicht vollständig vorlag. Das sei hiermit nachgeholt.

Der kaum verhohlene Huldigungscharakter vieler Festschriften tritt auch in diesem Fall überdeutlich hervor, trotz oder möglicherweise gerade aufgrund der Tatsache, dass der Band vermutlich der erste seiner Art ist, der dem Widmungsträger kurz vor dem Antritt einer Haftstrafe überreicht wurde. Die

Beiträge dürften zum Teil bereits vor dem Bekanntwerden der Vorwürfe gegen Mauser verfasst worden sein; mindestens drei Autor_innen haben ihre Texte allerdings vor Erscheinen zurückgezogen, einzelne haben sich auch nachträglich von dem Vorwort distanzieren. Diese Begleitumstände mögen eine unvoreingenommene Bewertung der Publikation erschweren, dürfen diese aber nicht hemmen. Ob die vollständig vom Verlag Königshausen & Neumann finanzierte Veröffentlichung nach Mausers erster Verurteilung tatsächlich nicht mehr zu unterbinden war, wie Borchmeyer es in einem Interview dargestellt hat, und ob der Band als Geste der Solidarität, der Parteinahme oder gar als Exkulpation zu verstehen ist, soll hier nicht erörtert werden. Die Festschrift ist erschienen, enthält wissenschaftliche, publizistische und künstlerische Beiträge von Personen mit einiger Reputation in ihren jeweiligen Fachgebieten, und stellt ungeachtet der Umstände ihrer Entstehung und Motivation eine öffentliche Verlautbarung dar, deren Wert zu beurteilen diese Rezension anstrebt.

Die Abfolge der Beiträge im Band weist, außer einer chronologischen Sortierung der musikwissenschaftlichen Texte nach der Entstehungszeit der behandelten Musik, kein klares Ordnungssystem auf. Auf eine Gruppierung oder thematische Bündelung der Beiträge ist verzichtet worden; die enthaltenen Widmungskunstwerke und an Mauser gerichteten Texte sowie musikästhetischen Betrachtungen aus der Feder von Literaten oder Philosophen scheinen eher beliebig zwischen den wissenschaftlichen Aufsätzen platziert worden zu sein, zumindest folgen sie keinem stringenten Muster. Einige Beiträge wirken auch durch ihre Textgattung isoliert, etwa ein Interview mit Wolfgang Rihm oder ein literarischer Konzertbericht von Martin Mosebach. Wählt man die Beziehung zum Widmungsträger als Kriterium, lassen sich gleichwohl drei unterschiedliche Arten von Beiträgen ausmachen:

(1) Mauser gewidmete Beiträge: Diesem

Typ entsprechen Texte sehr unterschiedlicher Zielsetzungen und Zuschnitte, darunter eine Eloge von Jörg Widmann und eine Laudatio von Hans Zender (bereits aus dem Jahr 2001), sowie das Gedicht Hören (2018) von Michael Krüger. Hinzu kommen Abdrucke von Werken von mit Mauser befreundeten Komponisten: Klavierstücke von Aribert Reimann (*Albumblatt*, 2018), Wolfgang Rihm (*Solitudo*, 2018) und Wilfried Hiller (*Scorpius*, 2006 oder früher); drei Lieder von Peter Michael Hamel (2018) und eines von Manfred Trojahn (2015); sowie ein mit Geburtstagsgrüßen versehenes Partiturfragment aus Helmut Lachenmanns *My Melodies* (2016–2018).

(2) Sonstige Beiträge mit direktem oder indirektem Bezug zu Mauser: Hier findet man Gernot Grubers Bericht zu dem von Mauser gegründeten Salzburger Institut für musikalische Hermeneutik, Jan Assmanns Eindrücke von einem Gesprächskonzert Mausers (2006) sowie Susanne Pops Interview mit Wolfgang Rihm, in dem Mauser mehrfach erwähnt wird. Der Musikproduzent Eckart Rahn steuert einen Bericht zu einer CD-Aufnahme mit Mauser bei. Nike Wagners kurzer Essay zur Liszt-Rezeption ist Mauser zwar gewidmet, hat aber inhaltlich nichts mit diesem zu tun.

(3) Die weitaus meisten der übrigen Beiträge stehen, abgesehen von gelegentlichen Zitaten seiner Schriften, in keiner Beziehung zu Mauser. Zu diesem Typ gehören alle musikwissenschaftlichen Forschungsbeiträge des Bandes; zudem sind auch einige aus Interpretensicht verfasste Texte enthalten, etwa Christian Gerhahers und Markus Bickers Lesarten von Werken Schumanns sowie Peter Gülkes Ausführungen zu Bruckner. Die Perspektiven der Literaturwissenschaft bzw. Philosophie werden außerdem vertreten durch Beiträge von Dieter Borchmeyer zu Hegels Musikästhetik und von Peter Sloterdijk zum Wahrheitsbegriff in der Kunst.

Von den tatsächlich musikwissenschaftlich ausgerichteten Texten ist also keiner in-

haltlich auf Mauser bezogen. Unter den Originalbeiträgen, die direkt für die Festschrift verfasst und vorher weder anderswo publiziert noch präsentiert wurden, sind die folgenden Texte zu nennen: Jörn Peter Hiekel zu Bernd Alois Zimmermann, Helga Lüning zu Beethoven, Susanne Popp zu Reger, Peter Revers zu Bruckner, Silke Schwarz zu Schumann, Thomas Seedorf zu Berg sowie Jürg Stenzl zu Filmmusik von Mario Nascimbene. Einige Beiträge sind Schriftfassungen von Vorträgen: Matthias Brzoska zu Beethoven, Berlioz und Liszt, Hermann Danuser zu Rhetorik und musikalischer Topik sowie Hans Joachim Hinrichsen zu Mozart. Die meisten dieser Aufsätze umfassen kaum mehr als 15 Textseiten und erreichen damit nicht das Format von Zeitschriftenartikeln oder selbständigen, einen Gegenstand in Tiefe und Breite behandelnden Studien. Einige weitere Beiträge, etwa diejenigen von Oswald Panagl zu Reger, von Elisabeth Schmierer zu Schubert und von Wolfram Steinbeck zu Liszt verzichten darauf, aktuelle Forschungsliteratur einzubeziehen. Manche der nichtwissenschaftlichen Texte wirken oberflächlich – die aphoristische Metaphernseligkeit Sloterdijks erlaubt ihm kaum, gedankliche Tiefe zu entfalten, Nike Wagners beiläufig verschriftlichte Gedanken lesen sich eher wie ein Programmhefttext, und Assmanns Anmerkungen zu zwei Werken von Mozart, mit denen der Autor den Kernbereich seiner Kompetenz verlässt, lassen hinsichtlich ihrer analytischen Aussagekraft einige Wünsche offen. Unfreiwillige Relevanz, gerade im Hinblick auf den Umgang des Widmungsträgers mit dem weiblichen Geschlecht, gewinnen allerdings Silke Schwarz' Befunde zur geistlichen Metaebene in Schumanns Chamisso-Liederzyklus *Frauenliebe und Leben*, der, im Gegensatz zur gängigen Interpretation als Ausdruck der Misogynie und male supremacy seiner Urheber, auch als Auseinandersetzung mit der romantischen Tradition der Marienverehrung lesbar ist. Es ist bezeichnend, dass kein

anderer Beitrag explizite Gender-Themen in den Blick nimmt.

Indem die meisten in der Festschrift versammelten Texte ein recht traditionelles Verständnis der Musikbetrachtung widerspiegeln, die ihre Gegenstände als historische Objekte (hier beschränkt auf den Zeitraum zwischen ca. 1770 und 1970) erörtert, erscheinen Ansätze aus der Interpretations- und Quellenforschung sowie aus Teilgebieten der systematischen Musikwissenschaft stark unterrepräsentiert. Auch popularmusikalische oder transkulturelle Perspektiven werden bis auf jeweils einen Beitrag ausgespart. So wird die im Klappentext als „Dialektik der Auslegung und Ausführung“ bezeichnete Interdisziplinarität, die für Mausers Wirken charakteristisch sei, zumindest mit Blick auf die Forschungsmethodik nicht überzeugend eingelöst. Auch Biographien der beteiligten Autor_innen fehlen, ebenso wie ein Personen- und Stichwortregister; dafür ist Mausers Schriftenverzeichnis und Diskographie in Gestalt eines separaten Autorenbeitrags von Irene Schwalb vertreten.

Die öffentliche Wahrnehmung des Bandes wird bestimmt durch die Darstellungen eines männlich dominierten, süddeutsch-bayerisch geprägten Netzwerks, das sich hier mit einer Serie von selbstreferenziellen oder sich gegenseitig zitierenden Verlautbarungen präsentiert, deren Zweck sich mitunter in bloßer Ehrerweisung erschöpft. Für diese allerdings brauchte es nicht notwendigerweise das vorliegende Format: Die an Mauser gerichteten Beiträge wirken in einer Druckpublikation eines wissenschaftlichen Verlags eher deplatziert (zumindest wäre für die angestrebte Vielfalt von Musik, Lyrik und Texten verschiedener Gattungen eine multimediale Präsentationsform, etwa auf einer Webseite, eher angebracht gewesen). Andererseits hätten etliche Beiträge, so sie inhaltlich unabhängig von der Person Mauser sind, durch ein Erscheinen an anderem Ort aufgewertet werden mögen, beispielsweise als Artikel in einer begutachteten Zeitschrift

oder als Kapitel einer Sammelpublikation mit klarer fokussiertem Themenzuschnitt, als er gemeinhin von einer Festschrift erwartet werden mag.

Die fachliche Bedeutung dieser Publikation zu würdigen heißt, sie gleichzeitig zu relativieren. Rein kommerziell dürfte der Band ein Erfolg werden, zumal ihm schon jetzt mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde als den meisten anderen geisteswissenschaftlichen Fachbüchern. Der Ertrag für die Musikforschung ist allerdings überschaubar: Der beachtlichen Zahl von 38 Autor_innen (von denen nur vier nach 1965 geboren sind) stehen lediglich zehn größtenteils recht knappgehaltene Aufsätze gegenüber, die hinsichtlich ihrer Methodik und der Qualität ihrer Erkenntnisse tatsächlich einen Mehrwert bieten. Sollte es auch nach der Causa Mauser noch erstrebenswert erscheinen, musikwissenschaftliche Festschriften (für hoffentlich besser beleumundete Persönlichkeiten) zu veröffentlichen, so besteht zumindest Anlass zur Zuversicht, dass diese die Schwachpunkte der vorliegenden Publikation nicht wiederholen und mehr sein werden als ein buntes Panorama „kleiner Beiträge“ ohne den sprichwörtlichen roten Faden.

(November 2019)

Wendelin Bitzan

Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Pietro CAVALLOTTI, Simon OBERT und Rainer SCHMUSCH. Wien: Verlag Lafite 2019. 320 S., Abb., Nbsp., Tab. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 4.)

Es gibt wohl wenige Komponisten des 20. Jahrhunderts, deren Musik einen so großen Einfluss vor allem auf nachfolgende Generationen ausübte und zugleich so kontrovers diskutiert wurde wie diejenige Anton Weberns. Für die Musik der Nachkriegsavantgarde wurde Webern als Kronzeuge eigener Entwicklungen in Anspruch genommen,

insofern er insbesondere in seinem konstruktivistischen Spätwerk serielle Strategien antizipiert zu haben schien. *Junge Komponisten bekennen sich zu Webern*, so lautete denn auch emphatisch der Titel einer Rundfunksendung aus dem Jahr 1953 mit Beiträgen von Komponisten wie Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen, während Iannis Xenakis aus der Perspektive makroskopischer Strukturverläufe für die detaillierten Tonhöhenkonstruktionen seiner seriell komponierenden Komponistenkollegen und für diejenigen Weberns gleichermaßen vor allem Geringschätzung übrig hatte.

Das Programm des Bandes, erneut nach den Einflüssen Anton Weberns zu fragen, den unterschiedlichen Anknüpfungspunkten und sich daraus ergebenden Akzentverschiebungen nachzugehen, um das Bild der Webern-Rezeption gleichermaßen zu aktualisieren wie zu erweitern, erweist sich vor diesem Hintergrund trotz der über Jahrzehnte gewachsenen Literatur zu diesem Thema als gleichermaßen wichtige wie lohnende Aufgabe. Das Spektrum der Beiträge ist in ästhetischer, geographischer und bedingt auch zeitlicher Hinsicht bewusst weit gefasst, um so die faszinierende Vielfalt der kompositorischen Reaktionen auf Weberns Musik herauszuarbeiten. Gegliedert sind die um zwei Podiumsgespräche erweiterten 13 Beiträge in verschiedene Themengebiete. Vier Beiträge gehen zunächst den Einflüssen Weberns auf einige seiner Zeitgenossen nach. Der zweite, gut doppelt so umfangreiche Teil der Publikation ist der Webern-Rezeption nach 1945 gewidmet und entlang verschiedener systematischer Themenfelder wie „Klang“, „Struktur“ und „Reduktion“ strukturiert.

Der eröffnende, mit einigem Understatement als „Einleitung“ etikettierte Beitrag des Mitherausgebers Pietro Cavallotti rekapituliert keineswegs nur die kontrovers diskutierten Anfänge der Webern-Rezeption durch die Nachkriegs-Avantgarde, sondern untersucht unter Einbeziehung von gleichermaßen detaillierten wie gut nachvoll-

ziehbaren Analysen, welchen Stellenwert „Musikalische Analyse als Prozess geschichtlicher Aneignung“ genießt (S. 9–26) und arbeitet am Beispiel von György Ligeti und Pierre Boulez plausibel heraus, wie diese „in der Musik von Webern nach Modellen und Konzepten suchen, [...] die ihren eigenen poetischen und kulturellen Horizonten entsprechen“ (S. 26).

Die nun folgenden Texte über Anton Webern und seine Zeitgenossen verschränken eine meist detaillierte Nachzeichnung der biographischen Berührungspunkte mit musikanalytischen und ästhetischen Vergleichen. Thomas Ahrend (S. 27–50) nimmt mit Hanns Eisler, Ludwig Zenk und Leopold Spinner drei Kompositionsschüler Weberns exemplarisch in den Blick und reflektiert angesichts einer unzureichend spezifischen Nähe der ersten beiden das Problem, inwieweit stilistische Ähnlichkeiten auf persönliche Einflüsse oder aber auf zeitspezifische Affinitäten bzw. gattungstheoretische Aspekte zurückzuführen sind, während angesichts der offensichtlichen Ähnlichkeiten der *Sonate für Klavier* op. 3 von Leopold Spinner mit Weberns *Klaviervariationen* op. 27 seine Rede „von einer Stilkopie und von Epigonalität“ (S. 45) nicht verfehlt zu sein scheint. Martin Zenck legt in seinem Beitrag über Stefan Wolpe (S. 51–72) nicht nur einleuchtend dar, welche Bedeutung Weberns Unterricht für Wolpe hinsichtlich einer Befreiung von spätromantischen Instrumentationstraditionen hatte, sondern zeigt zugleich Parallelen in konstruktiven Kompositionsverfahren auf, die mit einer verblüffend gegensätzlichen Ausdruckshaltung, nämlich „Auskühlung von Ausdruck“ (S. 71) und „extreme[r] Aufladung des Ausdrucks“ (S. 72) einhergehen. Rainer Schmusch hingegen beleuchtet das Musikverständnis des nicht kompositorisch tätigen Musiktheoretikers Erwin Ratz, ebenfalls Schüler Weberns, und bringt Ratz' Formauffassung einer „prozessualen Dynamik des musikalischen Geschehens“ (S. 87) mit Weberns (und Schönbergs) organischem

Musikverständnis in Verbindung. Ergänzt wird das Themenfeld um ein Gespräch mit Gösta Neuwirth über „Erwin Ratz und die Wiener Musiktheorie nach 1945“ (S. 93–103).

Die drei folgenden Beiträge sind unter dem Themengebiet „Klang“ subsumiert. Pascal Decroupet fokussiert in seinem Beitrag „Webern als Projektionsfläche – Worin serielle Komponisten bei Webern sich wiederzuerkennen glaubten“ (S. 105–126) auf jene Webern-Analysen von Pousseur und Stockhausen, in denen nicht nur Tonhöhen- oder Dauernorganisation untersucht, sondern auch die Dimension der Klangfarbe mit einbezogen werden und geht den Auswirkungen dieser „interessegeleiteten“ Betrachtungen auf eigene Kompositionen nach. Der Beitrag von Andreas Meyer untersucht die weniger offensichtliche, aber gleichwohl plausible Verbindung von Webern zu John Cage und zeigt u. a. die Verwandtschaft von dessen *String Quartet in Four Parts* (1949–50) mit Weberns *Quartett* op. 22, welche in der Wiederholung und symmetrischen Anordnung von Klangaggregaten sowie in der daraus entstehenden stagnierenden Form besteht (S. 127–154). Ausgehend von der Begeisterung zeitgenössischer Komponisten für die konkrete Klanglichkeit von Weberns Kompositionen geht Nikolaus Urbanek – flankiert von methodologischen Überlegungen – der Bedeutung des Klangs für Weberns Musik selbst nach (S. 155–169), um abschließend eher cursorisch „die Klangflächenkomposition um 1960 [...] als Ergebnis einer spezifischen Form der Webern-Rezeption [zu] deuten“ (S. 166).

Bei den beiden unter dem Aspekt „Struktur“ zusammengefassten Beiträgen von David W. Bernstein und Christoph Neidhöfer handelt es sich um zwei der drei englischsprachigen Texte des Bandes. Bernstein schildert Webern-Einflüsse auf John Cage, Christian Wolff und Morton Feldman, die zum einen in punktuellen Strukturen und

statischen Formen und zum anderen in konstruktiven symmetrischen Tonhöhenbeziehungen begründet sind, wobei letzteres bei den ersten beiden eine größere Rolle als bei Feldman spielt, wie etwa kurze Analysen des bereits erwähnten *String Quartet* von John Cage oder von *For Prepared Piano* (1951) von Christian Wolff zeigen (S. 171–194). Neidhöfers Aufsatz besteht im Kern aus einer ausführlichen Auswertung der unveröffentlichten, in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Webern-Analysen Luciano Berios, bezieht jedoch auch publizierte Äußerungen in seine Exegese von Berios Webern-Bild mit ein (S. 195–229).

Der folgende Beitrag von Mark Delaere mit dem schillernden, einem Zitat entstammenden Titel „Jede kleine Leiche könnte ein Beethoven-Thema sein“ (S. 231–248), widmet sich unter der Rubrik „Reduktion“ der Webern-Rezeption Karel Goeyvaerts' und zeigt eindrucksvoll, wie die zunehmende Strenge und Reduktion in Goeyvaerts' Komponieren zwar in Teilen mit Weberns strukturellem Denken konvergiert, aber völlig andere ästhetische Hintergründe hat, insofern jener damit das Ziel einer „vollkommen objektivistische[n] und statische[n] Musik“ verfolgte, dieser aber auf eine „Steigerung des Ausdrucks“ zielte (S. 248). Ist Delaeres Beitrag eine kenntnisreiche Vertiefung und Aktualisierung einer seit langem bekannten Nähe, so akzentuiert Jonathan W. Bernard mit La Monte Young, Terry Riley und Steve Reich wenig offensichtliche Verbindungslinien zu Webern. Gelingt es im Fall Youngs, am Beispiel der mit „A Tooth“ überschriebenen Nummer 5 seines *String Quartet* (1956), stichhaltige Parallelen zu Webern ausfindig zu machen, die hinsichtlich konstruktiver Zwölftonkonstruktionen auf das *Streichquartett* op. 28, hinsichtlich Gestik, detaillierter Artikulation und zeitlicher Verknappung aber vielmehr auf opp. 5 und 9 verweisen, so ist das gleiche Verfahren im Falle Rileys und Reichs weniger überzeugend, genügen zwölfstimmige Verfahren und wieder-

kehrende Intervallkonstellationen in deren Frühwerk doch kaum, um eine spezifische Nähe zur Musik Weberns nachzuweisen.

Drei weitere Beiträge beschließen den Band. Mit Henri Pousseur reflektiert Michael Kunkel das Webern-Bild eines weiteren zentralen Protagonisten der Nachkriegs-Avantgarde, der sich emphatisch zu Anton Webern bekannte und beleuchtet auch den gesellschaftspolitisch-utopischen Gehalt, den dessen schwebende und multipolare chromatische Harmonik für den belgischen Komponisten beinhaltete (S. 291–304). Ergänzt wird der Band um das wichtige zeitgeschichtliche Dokument eines Podiumsgesprächs mit den Komponisten Pierre Boulez und Dieter Schnebel aus dem Jahr 1990 (S. 267–290). In einem letzten, kurzen und daher beinahe epilogartigen Beitrag weitert Simon Obert die Perspektive noch einmal radikal und fragt nach den Beziehungen Weberns zur Pop-Musik, um wenig überraschend festzustellen, dass sich Weberns Musik aufgrund ihrer Sprödigkeit und satztechnischen Dissoziation wenig zur popmusikalischen Vereinnahmung eignet und mögliche Verbindungen daher nahezu inexistent sind (S. 305–311).

Die Beiträge des Sammelbandes, der als vierter Band der Beihefte zur Anton Webern Gesamtausgabe erschienen ist, basieren auf den Vorträgen, die im November 2011 auf dem internationalen Symposium *Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert: Neue Perspektiven* am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel gehalten wurden (S. 8). Akkuratess, Detailgrad und Substanz fast aller Beiträge reichen über das häufig in Tagungsbänden Gebotene deutlich hinaus und lösen den Anspruch ein, den eine Gesamtausgabe an die begleitende wissenschaftliche Reflexion stellt. So zeigen die meisten Texte nicht nur differenzierte Einschätzungen auf der Basis einer detaillierten Kenntnis des derzeitigen Forschungsstands, sondern verschränken diese auch mit anspruchsvollen und gründ-

lichen Analysen, die die jeweiligen Schlussfolgerungen plausibel begründen oder überhaupt erst möglich machen. Nur selten, wie etwa im Fall der Berio-Exegese Christoph Neidhöfers, erschwert der hohe Detailgrad das Lesen merklich, muss man sich doch bei der prinzipiell verdienstvollen Auswertung der unpublizierten, daher schwer zugänglichen und mehrheitlich unbekanntem Primärquellen einen Weg durch das dornige und schwer durchdringliche Gestrüpp aus hochdetaillierten Tonhöhenanalysen und unzähligen Fußnoten bahnen, die an Länge und Ausführlichkeit häufig das Ausmaß des Haupttexts erreichen. Positiv hervorzuheben ist ferner die hohe Anzahl an Notenbeispielen, analytischen Schaubildern und Abbildungen von autographen Skizzen, die zumeist aus dem Archiv der Paul Sacher Stiftung, einem wichtigen Partner des Projekts, stammen.

Die vielleicht bedeutendste Leistung des Bandes besteht aber darin, anschaulich zu machen, welche vielfältigen und unterschiedlichen Berührungspunkte mit der Musik Weberns existieren. Dank der thematischen Breite zeigt sich, dass nachfolgende Komponisten so unterschiedliche Aspekte wie konstruktive Strenge, statische Formen oder klangliche Differenziertheit hervorgehoben haben und kaum an „objektiven“ und ausgewogenen Webern-Deutungen interessiert waren, sondern ihre Rezeption durch ihr eigenes Musikverständnis subjektiv gefiltert wurde – ein zentraler Sachverhalt, der in der Publikation immer wieder aufscheint und bisweilen von rezeptionstheoretischen Überlegungen begleitet wird. So wird offenbar, dass das Webern-Bild nachfolgender Komponisten kein einheitliches ist, sondern sich vielmehr zu einem bunt schillernden Kaleidoskop zusammenfügt. Und doch zeigt sich gerade an dieser Stelle, dass die Themensetzung in zweifacher Weise zu einseitig ist. So sind die im zweiten Teil des Bandes erwähnten Komponisten zwar von einer breiten stilistischen und geographi-

schen Provenienz, gehen die einzelnen Texte doch auf so verschiedene Protagonisten wie John Cage, Morton Feldman, Steve Reich, Luciano Berio, Karel Goeyvaerts oder Henri Pousseur ein. Auffällig hieran ist jedoch zugleich die zeitliche Beschränkung auf die erste, „heroische Generation“ der Neuen Musik nach 1945, während allenfalls am Rande nach den Einflüssen Weberns auf Komponistinnen und Komponisten gefragt wird, die deutlich später als in den 1930er Jahren geboren wurden. Dies führt dazu, dass die kompositorische Webern-Rezeption bis etwa 1960, allenfalls 1970 sehr differenziert ausgeleuchtet ist, spätere Akzentverschiebungen jedoch weitgehend im Dunkeln liegen. Zum anderen zeigt sich trotz einer Erweiterung der Perspektiven ein überproportionaler Rekurs auf konstruktive Techniken selbst in Beiträgen, die eigentlich den Themengebieten „Klang“ oder „Reduktion“ zugeordnet sind. In den Texten über John Cage (Andreas Meyer und David W. Bernstein) etwa nimmt der Vergleich symmetrischer Tonhöhenbeziehungen einen beinahe größeren Raum ein als die eigentlich im Vordergrund stehenden Aspekte von Zeitkonzeption und Klang. Pascal Decroupet hingegen hebt zwar explizit Weberns „akustische[s] Bewusstsein“ (S. 105) hervor, das seiner Musik die Bedeutung einer Schwelle in Richtung einer klangbasierten, „sonalen“ Musik verleiht, reflektiert in der Folge dann aber doch nur die parametrischen Klangfarbenordnungen bei Pousseur und Stockhausen, in denen eine Typologie des Klangs letztlich noch nicht in einer qualitativ neuen Weise strukturwirksam wird. Da dies dem untersuchten Gegenstand geschuldet ist, lässt sich dieser Mangel zwar kaum seiner ansonsten profunden Argumentation anlasten. Doch auch an anderer Stelle wird dieser Aspekt nur unzureichend aufgegriffen. Die dadurch entstehende Lücke führt aber letztlich dazu, dass die latente Antizipation der strukturellen Bedeutung des Klangs in den Orchesterstücken opp. 6 und 10 oder den Streich-

quartettkompositionen opp. 5 und 9, die etwa von Helmut Lachenmann theoretisch reflektiert und zum zentralen Paradigma seiner eigenen Poetik erhoben wurde, schlicht unberücksichtigt bleibt. Aber auch andere Aspekte, die über das konstruktive Moment hinausreichen, wie der gleichermaßen ästhetisch wie musiktheoretisch herausfordernde Impuls der Freiheit des frühen Webern oder die expressive Verdichtung, von der Spuren etwa zu György Kurtág führen, bleiben eher randständig, so dass es bisweilen scheint, als bliebe der Band zumindest implizit dem bekannten Paradigma des „strukturalistischen Webern“ verpflichtet, das eigentlich hin zu neuen Perspektiven überschritten werden sollte.

(Oktober 2019)

Tobias Schick

Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik. Hrsg. von Nils GROSCH. Münster: Waxmann Verlag 2018. 199 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 10.)

Der vorliegende, von Nils Grosch herausgegebene Band befasst sich mit der Künstlervereinigung „Novembergruppe“, die eine ästhetische, politische und soziale Revolution zum Programm hatte. Den Namen „Novembergruppe“ gab sich die Künstlervereinigung mit Rekurs auf die Novemberrevolution von 1918. Der Anspruch, über die Kunst auf die Politik einzuwirken, erwies sich tatsächlich nur bedingt als realisierbar, wie der von Nils Grosch herausgegebene Sammelband zeigt. Sowohl in der Frage der künstlerischen wie auch bezüglich der politischen Positionierung erwiesen sich die anfangs euphorisch artikulierten Interessen im Verlauf des Bestehens als überhaupt nicht so selbstverständlich vereinbar. Unter den Mitgliedern der „Novembergruppe“ fanden sich Vertreter des Kubismus, Bauhaus, Expressionisten, Futuristen, DADA-Künstler und Agitati-

onskünstler. Im Unterschied zu anderen Gruppierungen dieser Zeit ist es gerade die Pluralität und der damit einhergehende stilistische Synkretismus, den man als charakteristisch bezeichnen kann.

Einer der zentralen Artikel des Bandes bietet ein Panorama über die Ausstellungsaktivitäten der „Novembergruppe“, die sich durch Vorträge, Künstlerfeste, Lesungen oder Konzerte bekannt machten, in erster Linie aber über Kunstwerke in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. Der Text von Janina Nentwig zu den „Ausstellungen der Novembergruppe 1919 bis 1932“ steht nachvollziehbar am Anfang, weil er einen guten Überblick nicht nur über die Aktivitäten, sondern auch über die Reibungspunkte und historischen Schwerpunktverschiebungen der Bildenden Künstler in den verschiedenen Phasen aufzeigt. Wenngleich der Untertitel des Beitrags einen chronologischen Abriss nachzeichnet („Die Ausstellungen der Novembergruppe 1919 bis 1932“), so präsentiert Nentwig darüber hinaus verschiedenste Problemfelder: Allen Künstlern war der Impetus gemein, Neues zu schaffen und sich revolutionär zu verstehen. Doch wie diese künstlerische Revolution aussehen sollte, welche Ziele sie im Kern verfolgte, das stand bei den „Outsider[n] und Bahnbrecher[n]“, wie der Text von Nentwig überschrieben ist, immer wieder zur Disposition. Die Frage, welche Kunst auf den Ausstellungen gezeigt wurde, ist aufgrund der Menge an Exponaten, aber auch aufgrund der stilistischen Diversität kaum in einem Text zu beantworten. „Zwischen 1919 und 1932 präsentierte die Novembergruppe auf knapp 40 Ausstellungen mindestens 3000 Werke von über 480 Künstlern“ (S. 10). Jene große Spannweite, die sogar innerhalb der Gruppe die Pioniere der Abstraktion gegen die Vertreter des „reaktionären Realismus“ (S. 20) in Stellung brachte, provozierte auch in der Rezeption verschiedenste Blickwinkel. Diese reichten von großem Zuspruch bis hin zur scharfen Kritik, waren also ungefähr so heterogen

wie die Anliegen der diversen Teilnehmer selbst. Überdies entzündete sich die Kritik an der „mittelmäßigen Qualität“ bis zur radikalen Ablehnung, wie etwa die von Otto Koester, der die ausgestellten Exponate als „gerahmt[e] Rülpsen[...] und Fürze[...]“ (S. 15) beschimpfte. Der Beitrag von Janina Nentwig schließt mit einer Gegenüberstellung der programmatischen Diversität der Gruppe im Kontrast zum eindimensionalen Stilideal der Nationalsozialisten, namentlich einem „naturnahen Realismus“, den diese als einen „einzigsten unveränderlichen Kunststil für die Ewigkeit“ einforderten (S. 26).

Die Künstler der „Novembergruppe“ standen nachvollziehbar in Reichweite linker Politik, und sie charakterisierten sich selbst als revolutionär. Sie forderten, ausgehend von der Kunst, eine soziale Revolution der Gesellschaft. Ein wichtiges Ziel artikulierten die Künstler in dem ambitionierten Vorhaben der „Vereinigung von Kunst und Volk“, was Andrea Gott dang anhand der „Führer durch die Abteilung der Novembergruppe auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1920–1924“ problematisiert. Bemerkenswert ist zunächst, dass sich innerhalb der Programmtexte keine Namen der Künstler finden, wodurch die Künstler hinter „die Kunst bzw. den Gruppengedanken zurück[traten]“ (S. 30). In der Analyse der programmatischen Texte stellt die Autorin, wieder analog zur Pluralität der Künstler, zunächst die Verschiedenartigkeit der ausgestellten Stile vor. Dass die ambitionierte „Vermischung von Kunst und Volk“ (S. 40) eine Ideologie blieb, die auch mit Textbegleitern zu den Ausstellungen kaum realisiert werden konnte, das schlussfolgert Gott dang im Fazit ihres Textes, in dem sie das Konzept der Ausstellungsführer kritisch beleuchtet und bemerkt, dass es sich bei den „Anleitungen zur Kunstbetrachtung“ (S. 40) im Grunde um „autoritative[n] Setzungen“ (S. 41) gehandelt habe.

Den Holzschnitt als „visuelle Strategie um 1918/19“ behandelt Franziska Lam-

pe anhand der Fragestellung, inwiefern der Holzschnitt als „Bild im mittelalterlichen Gewand“ mit der „Neuorganisation der Künste“ (S. 43) korreliere. Die Autorin versucht eine Antwort über den Gedanken der „nostalgischen Sehnsucht nach etwas Ursprünglichem“ (S. 51), die sie mit der „Skepsis gegenüber der Fotografie“ (S. 56) konfrontiert. Andreas Zeising befasst sich in seinem Aufsatz mit Arthur Segal und der „Kunst der Vermittlung“. Er diagnostiziert eine Nähe zwischen Segals „Kritik an der Gegenwartskunst“ und der „Katastrophen-diagnostik“ eines Julius Meier-Graefe, die dieser allerdings schon vor dem Ersten Weltkrieg artikuliert. Dass die moderne Kunst von der breiten Masse des Publikums nicht angenommen wurde, begründet Segal nicht mit der häufig beklagten angeblichen Ignoranz des Volkes, sondern mit der „prophetische[n] Attitüde“ und den oftmals „hermetischen Konzepte[n]“ der Avantgardisten. Eine kluge Pointe beschließt den Beitrag, wenn der Autor die Kritik Segals gegen diesen selbst wendet, und zwar in der Beobachtung, dass sich am Ende nicht der volksnahe Segal, sondern ausgerechnet Künstler wie der „elitäre Kandinsky“ durchgesetzt hätten und „heute wahrhaft populär“ (S. 74) geworden seien. Ebenfalls einen Vertreter der „Novembergruppe“ wählt Günter Agde in seinem Beitrag zum Maler und Graphiker Oskar Fischer aus. Er charakterisiert diesen durch seine „wild-umherschend[e], breit fabulierend[e] Phantasie“ und anhand der „Ambivalenzen der Themen“ (S. 77). Den Werdegang Fischers beschreibt Agde, grob gesprochen, als eine etwas traurige Karriere vom Phantasten zum „Parteifunktionär“ und „Propagandisten“ (S. 83).

Einen Vergleich verschiedener Interessensverbände nimmt Gloria Köpnick vor, indem sie die „Novembergruppe“ der „Vereinigung für junge Kunst“ gegenüberstellt. Im Unterschied zur „Novembergruppe“ als „lockerer Zusammenschluss von Kulturschaffenden“ (S. 85), sei die „Vereinigung für junge Kunst“

ein „von gebildeten Bürgern initiiertes Verein zur Förderung von Gegenwartskunst aller Art“ (S. 85f.) mit dem Fokus auf einem „vielseitigen Veranstaltungsprogramm“ (S. 100). Die Unterschiede werden hier angerissen, aber es werden vor allem die Gemeinsamkeiten in dem etwas vorhersehbaren Befund der „Vermittlung des Neuen“ (S. 100) unterstrichen, dem sich beide Vereine verschrieben hätten.

Der Text von Sigrid Brandt widmet sich unter der Rubrik „Land – Stadt – Sport“ der Architektur der „Novembergruppe“, genauer den spezifischen „Architekturen für die Massen“, die in jenen Jahren unter anderem in Magdeburg und Berlin entstanden. Es ging den Architekten, und hier wird eine Parallele zu den Programmen der Bildenden Künstler erkennbar, um das „Bauen für eine Gemeinschaft“ (S. 110). Die Betrachtung jener in dieser Zeitspanne entstandenen baulichen Projekte erkläre nicht zuletzt die Massenkultur der 1920er Jahre, die in der Rezeption, so die Autorin, zu eindimensional aus der Ästhetik des Nationalsozialismus erklärt worden sei.

Der Herausgeber des Bandes, Nils Grosch, befasst sich in seinem Beitrag mit dem Spannungsfeld „zwischen Avantgarde und populärer Kultur“ anhand der Musik der „Novembergruppe“ im Vergleich zur „Deutschen Kammermusik“ in Donaueschingen. Grosch beginnt seine Überlegung, indem er in der „Novembergruppe“ eine junge Generation identifiziert, die für die Programme verantwortlich zeichne. Ein entscheidender Gesichtspunkt sei die mediale Verbreitung durch den Rundfunk, die nicht nur die Rezeption beeinflusste, sondern, so Grosch, eine grundlegende „Veränderung in der kulturellen Kommunikation“ (S. 115) nach sich zog. Ein wesentlicher Unterschied läge in dem Traditionsverständnis und der Rückbesinnung auf eine „historisch gewachsene[n] Musikkultur“, die dem Konzept des Donaueschinger Festivals eingeschrieben sei, während die „Novembergruppe“, allen

voran Max Butting, als „Pionier der Originalkomposition für Rundfunk“ (S. 123) das Radio für sich entdeckte und dieses nicht als „randständig“, sondern als „bedeutsame kulturelle Entwicklung[en]“ (S. 129) begriff. Für die Konzerte von der Musiksektion der „Novembergruppe“ war zuerst Butting, später Hans Heinz Stuckenschmidt verantwortlich. In fast allen Disziplinen gab es neben den künstlerischen Veranstaltungen auch theoretische Diskurse, die in öffentlichen Vorträgen verhandelt wurden. Mit Paul Bekkers Berliner Vortrag von 1925 unter dem Titel *Wesensformen der Musik* setzt sich Andreas Eichhorn in seinem Beitrag auseinander. Es ist nicht nur der erste Vortrag aus dem Umfeld der „Novembergruppe“ zur Musik, es ist auch der einzige, der publiziert wurde. Eichhorn charakterisiert Bekkers phänomenologischen Ansatz als „antimetaphysisch und materialistisch“ (S. 135), wodurch sich sein „Ansatz als Positionierung gegen Schopenhauer“ (S. 138) lesen ließe. Entscheidend sei bei Bekker die „Verankerung der Musik gleichsam im Leiblichen des Menschen“ (S. 138), was Eichhorn als „anthropologische Fundierung“ (S. 138) der Musik herausstellt.

Durchaus im Kontrast zu Bekkers seriösen Ausführungen stand eine Nachtvorstellung der „Novembergruppe“ im Gloria-palast, die am 16. Februar 1926 (Beginn 23:15 Uhr) stattfand. Sara Beimdieke widmet sich in ihrem Aufsatz vor allem dem Wirkungsradius dieser Veranstaltung, die unter dem Titel *Tempo Amerika* publik wurde und in der Rezeption mit Schlagworten wie „Krawall“ und „Sturm“ assoziiert ist (S. 141): In der zeitgenössischen Presse geriet die Nachtvorstellung, wie vorab kalkuliert, zur Provokation. Ein besonderes Ereignis war die Nachtvorstellung sowohl im Inhalt wie im Format auch insofern, als den Künstlern das künstlerische Leben aus Amerika in einem möglichst extravaganteren Veranstaltungsformat nahegebracht werden sollte. Der Abend war, dies ein einschlägiges

Charakteristikum der „Novembergruppe“, interdisziplinär und multimedial konzipiert: Konzertstücke wie die eines Antheil standen hier neben Tanzdarbietungen, Negro-Spirituals und sogar Funkreportagen. Die Musik von George Antheil erhielt eine herausgehobene Stellung, denn über die Musik gelang es, die Künstler der „Novembergruppe“ mit ihren eigenen Vorurteilen gegen Amerika zu konfrontieren. Eine neue Sichtweise auf die Musik und das Erforschen neuer Klangbereiche war auch für Heinz Tiessen ein Anliegen, was Markus Böttgemann in seinem Text herausstellt, wenn er im Texteingang Tiessens Begeisterung für den Amselgesang betont. Es geht Böttgemann in seinem Artikel einerseits um ein Portrait des Komponisten Tiessen, der ein glühender Verehrer von Richard Strauss war, vor allem aber auch um die „Bilder, die wir uns von den 1920er Jahren machen“ (S. 157). Die Zugehörigkeit zur „Novembergruppe“ deutet Böttgemann für die Musiksektion wie folgt: Sie fuße „weit weniger auf ideologischen Entscheidungen als auf einem Pragmatismus, der von einem eher idealistischen als politischen Minimalkonsens getragen wurde“ (S. 159). Jene idealistischen Überzeugungen, die sich in der Parallelität von sozialem und künstlerischem Umbruch manifestierten (S. 164), untermauert Böttgemann abschließend mit einem Vergleich zu dem Architekten Erich Mendelsohn, in dessen Bauwerken er einen „Deutungshorizont eingespannt [sieht], der auf der Annahme überhistorischer Gesetzmäßigkeiten“ (S. 165) beruhe.

Isabel Wünsche setzt sich in ihrem Text mit dem reflektorischen Farblichtspiel von Hirschfeld-Macks auseinander. Im Zentrum steht, ähnlich wie bei der Betrachtung der Nachtvorstellung *Tempo Amerika*, eine spezielle Veranstaltung, nämlich in diesem Fall eine Matinee, die unter dem Titel *Der Absolute Film* im Mai 1925 veranstaltet wurde. Die in diesem Rahmen vorgeführte *Dreiteilige Farbensonatine* bezeichnet die Autorin nicht als Experimentalfilm, sondern als

Performance. Ausgang dieser Performance waren die vom Bauhaus initiierten Laternefeste, die das Lichtexperiment ins Zentrum stellten. Bei der *Farbensonatine* wurden Farben und geometrische Formen mit der Musik synchronisiert, wodurch eine Art Choreographie der verschiedenen Form- und Farbspiele im Saal entstand. Auch an diesem Beispiel wird die emphatisch vertretene Interdisziplinarität offensichtlich, die sich in einer parallelen Regie von auditiver und visueller Ebene realisierte. Das Ende dieser Projekte der „Bauhausbühne“ (S. 176) in Weimar markierte zunächst der Umzug des Bauhauses nach Dessau, und dann, so gravierend wie einschlägig, das erzwungene Exil der beteiligten Künstler. Seitdem gibt es verschiedene Rekonstruktionen der Farbenlichtspiele, die laut Autorin als Symbol für den Brückenschlag zwischen „den Bestrebungen des expressionistischen Bauhauses mit seiner Fokussierung auf individuelle Kreativität und persönliche Erfahrungen und dem konstruktivistischen Bauhaus mit seiner Begeisterung für die Anwendung neuer Technologien“ (S. 179) gesehen werden können. Beschlossen wird der Sammelband mit einem Beitrag von Francesco Finocchiaro, der sich mit „musikalischen Metaphern im ästhetischen Manifest des abstrakten Films“ befasst. Für den Autor ist wesentlich, dass die Metaphern nicht als „Ornamente“, sondern als „sprachliche Spur eines grundlegenden und systematischen Denkprozesses“ (S. 183) aufgefasst werden. Nachvollziehbar zeigt Finocchiaro auf, dass die musikalischen Metaphern sich durchaus nicht immer als sinnstiftend, sondern sogar „eher als Behinderung denn als Anregung der künstlerischen Phantasie“ (S. 192) erwiesen. Jene Differenzierung stellt einen guten Kontrapunkt zur mitunter euphorisch behaupteten Interdisziplinarität der Künstler der „Novembergruppe“ selbst dar.

Eben diese Ausdifferenzierung der Perspektiven und Themenbereiche kann als einer der wesentlichen Vorzüge des Sammelbandes

benannt werden, der nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch Spannungsfelder und Differenzen der „Novembergruppe“ thematisiert. Dass es innerhalb der Gruppe verschiedenste Auffassungen von Kunst und ihrem Wirkungsradius gibt, das lässt sich zuerst an ihrer großen Mitgliederzahl ablesen. Bei der Gründung waren es bereits 120 Mitglieder. Schon in den ersten Monaten wuchs die „Novembergruppe“ auf mehr als das Doppelte an, was sich aus dem Zeitgeist erklären lässt, in dem viele Künstler in Vereinen und anderen Zusammenschlüssen organisiert waren und sich der „Novembergruppe“ mitunter in ganzen Gruppen anschlossen. Zu nennen sind hier nicht nur die bildenden Künstler, sondern auch Musiker, Architekten, Tänzer oder Literaten, wie etwa die Autoren der Zeitschrift *Sturm*, die sich zu weiten Teilen als der „Novembergruppe“ zugehörig verstanden. Das weite Feld an künstlerischen Interessen erklärt ihre Diversität ebenso wie das Fakt der hohen öffentlichen Wirksamkeit in dem begrenzten Zeitraum. Spannungen innerhalb der Gruppe gab es in puncto einer befürchteten Verbürgerlichung der Künstlervereinigung, wofür Künstler wie Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Rudolf Schlichter und Georg Scholz einstanden und so weit gingen, einen Aufruf als Protestbekundung zu formulieren.

Die „Novembergruppe“ war ein eingetragener Verein, worauf auch die traurige Sache hinweist, dass die Gruppe 1935 aus dem Vereinsregister der Stadt Berlin gestrichen wurde. Das Ende der Aktivitäten im Jahr 1933 ist mit der Machtergreifung Hitlers verbunden. Dass die Geschichte der „Novembergruppe“ bis zu diesem Zeitpunkt aber durchaus nicht linear verlief und die Ziele oder Interessen nicht immer einhellig vertreten wurden, das zeigt die von Nils Grosch herausgegebene interdisziplinäre Studie anhand der verschiedenen Fallbeispiele. So wie die „Novembergruppe“ selbst Künstler aus verschiedensten Disziplinen zusammenbrachte, so sind im

Band die unterschiedlichen Perspektiven vertreten. Lohnend wäre meines Erachtens ein zusammenführender Text gewesen, der die unterschiedlichen Themenfelder und die daran gekoppelten Erkenntnisinteressen synchronisiert und bewertet hätte. Vielleicht ist es aber auch genau richtig, dass angesichts eines so disparaten Zusammenschlusses wie es die „Novembergruppe“ war, ein Band entstanden ist, der kaleidoskopartig unterschiedliche Felder nebeneinander aufscheinen lässt.

(November 2019) *Friederike Wißmann*

PETER PETERSEN: „Friedenstag“ von Stefan Zweig, Richard Strauss und Joseph Gregor. Eine pazifistische Oper im „Dritten Reich“. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 186 S., Nbsp. (Musik und Diktatur. Band 2.)

Wer als Kulturschaffender während der NS-Zeit in Deutschland lebte, wirkte und nicht in die Emigration gezwungen worden war, musste nach und nach damit rechnen, Teil des mit Gewalt installierten und sich weiter zuspitzenden Systems der Nazis zu werden. Die einen versuchten (vereinfacht gesprochen) Zurückhaltung zu üben und nur allernotwendige Anpassungen an den Tag zu legen, andere biederten sich regelrecht an, um ihre Karriere zu befördern, wiederum andere meinten, aufgrund ihrer gegebenen Reputation sich dem „neuen Staat“ zur Verfügung stellen zu müssen, möglicherweise in dem Wahn, „Schlimmeres zu verhindern“. Richard Strauss gehört zur letztgenannten Gruppe, wobei Verdrängungsmechanismen nicht zu verkennen sind.

Über Musiker und Musik im NS-Staat ist seit langem viel veröffentlicht worden, wobei es zum Teil unterlassen wurde, sich in damalige Entwicklungsabläufe einzudenken (so schwer das aus heutiger Sicht auch fallen mag), die Psychologie der betreffenden Personen ins Kalkül zu ziehen und nicht jede

Äußerung oder Handlungsweise pauschal zu bewerten bzw. zu moralisieren (was bekanntermaßen den Erkenntnisgewinn nicht zu erhöhen vermag und in musikwissenschaftlicher Literatur wenig zu suchen hat).

Allein schon aus diesem Grunde ist Peter Petersens Buch über den „Friedenstag“ von Strauss als vorbildlich zu bezeichnen: Es geht von Libretto und Komposition aus, bezieht den inzwischen im Detail offengelegten Entstehungsprozess ein und vermag zu objektivieren, ohne den Ernst der Thematik inmitten der NS-Zeit zu verkennen – im Gegenteil. So ist eine Darstellung entstanden, die durch sinnvolle Gliederung, logisches Argumentieren und eine verständliche Sprache besticht. Daran könnte sich manch ein Autor ein Beispiel nehmen!

Petersens Intentionen werden klar benannt: Er möchte „der bisher biographisch und zeitgeschichtlich einseitig angelegten Kommentierung von Friedenstag entgegenwirken“ und legt deshalb zunächst eine „werkimmanente Analyse der Oper“ (S. 10) vor, die im einzelnen Text und Musik sowie deren Bezüge untersucht. Beim Libretto geht es dabei auch um den Hintergrund des behandelten Ereignisses am 24. Oktober 1648 – dem Tag des Westfälischen Friedens – sowie um die verwirklichte „Einheit von Handlung, Raum und Zeit“ (S. 15), wobei auffällt, dass im Gegensatz zu allen anderen Personen der Oper nur die Frau des Kommandanten, Marie, unter ihrem Namen auftritt.

Petersen, der sich in seinen Werk-Analysen von der Bezeichnung „Leitmotiv“ gelöst hat, verwendet stattdessen die Begrifflichkeit „musikalisch-dramatische Semanteme“ als „bedeutungstragende Einheiten“ (S. 26), was zu begrüßen ist, da das abgegriffene Wort-Ungetüm „Leitmotivtechnik“ sich als viel zu unscharf und eingrenzend erwiesen hat (S. 26f.). In seinen Analysen ist der Verfasser dicht am Notentext und belegt die Beobachtungen durch charakteristische Notenbeispiele. Hierdurch wird die Kompo-

nierweise evident, die eben nicht nur in Tönen illustriert, sondern durch „musikalisch-dramatische Semanteme“ mehrdimensionale Bedeutungsebenen freilegt (S. 26–85).

Nachdem der Werkbefund so einleuchtend ausgebreitet worden ist, geht Petersen auf die (wohl) einmalige Werkgenese ein, die eng mit Stefan Zweig verbunden ist, der zunächst für Strauss das Libretto zur *Schweigsamen Frau* geschrieben hatte. Die Umstände zur Dresdner Uraufführung 1935 sind bekannt. Da eine diesbezügliche Wiederholung im „Dritten Reich“ undenkbar war, musste Zweigs Mitwirkung an Idee, Konzeption und Libretto absolut geheim gehalten werden, woran sich auch Strauss und Joseph Gregor (laut Partitur fungiert er als alleiniger Librettist) gehalten haben.

Inzwischen ist auch Gregors Biographie und Wirken in Wien vor und nach 1945 aufgearbeitet und materialreich in die vorliegende Veröffentlichung einbezogen worden (einschließlich des von Gregor Umwelt als Anbiederung empfundenen Textes „Theater des neuen Deutschland“, 1938, eingeleitet mit einem Hitler-Wort). Abschließend bietet Petersen einen Überblick zum „Friedenstag – im Urteil von Kritik und Wissenschaft“ (S. 134–158). Hier wird sowohl vor als auch nach 1945 deutlich, wie sehr die Deutungshoheit vom Blickwinkel des Betrachters abhing, ohne ggf. in die Tiefe zu gehen und die Bedeutungsebenen des Werkes ans Tageslicht zu fördern.

Petersens Schrift bildet hoffentlich die Grundlage für künftige Aufführungen: „Gefragt sind Phantasie und Imaginationskraft von Künstlern, die vielleicht eine Lösung finden, dieses meisterhaft komponierte, aber historisch belastete Kunstwerk so zu präsentieren, dass sein konstruktives Potential zugleich mit den zeitbedingten Beschäftigungen erlebbar wird.“ (S. 163)

(August 2019)

Matthias Herrmann

Puccini-Handbuch. Hrsg. von Richard ERKENS. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XLI, 452 S., Abb.

„Heute über Giacomo Puccini reden heißt zuerst über seine jahrzehntelange Geringschätzung reden. Sie steht auf bemerkenswerte Weise der anhaltenden enormen Popularität von mindestens fünf seiner Opern gegenüber [...]. Eher mehr noch hat Puccinis Ansehen in der musikalischen Welt gelitten unter einer programmatischen Nichtbeachtung durch die Musikwissenschaft [...].“ (S. 2) So leitet der Herausgeber Richard Erkens das Handbuch ein, was beinahe entschuldigend und unterwürfig klingt. Man sollte meinen, dass es keiner Erläuterung für ein Puccini-Handbuch bedarf; die ungebrochene, über hundert Jahre andauernde Präsenz Puccinis auf den großen Opernbühnen dieser Welt sollte bereits Anreiz genug sein, sich mit seinem Œuvre intensiv auseinanderzusetzen. Denn ganz unbedingt gilt es in diesem Falle der Frage nachzugehen, was Puccinis Werk eigentlich so erfolgreich macht bzw. welche werkimmanenten Mechanismen das Œuvre für das Publikum so zeitlos macht, dass die Rezeption nach wie vor ungebrochen ist.

Die Annahme, dass dies bereits seit Jahrzehnten in Angriff genommen worden wäre, ist für Puccini falsch. Das Fehlen einer kritischen Ausgabe seiner Opern ist neben der offenbar schwierigen Verhandlungslage mit Ricordi (vgl. Dieter Schicklings Ausführungen zur „Quellenlage und Edition“ S. 416–417) somit auch ein Symptom des lange fehlenden philologischen Ansatzes. So erstaunlich dies auf den ersten Blick ist, so wenig überraschend ist es dann aber auf den zweiten Blick. Dieses Schicksal teilt Puccini mit seinem nicht minder bekannten Zeitgenossen Richard Strauss (wenngleich teilweise aus anderen historischen und fachlichen Gründen): Neben dem Vorwurf des Kitsches und der Banalität (bei Puccini insbesondere auf seine Melodien bezogen), den zwei „Tot-

schlag-Argumenten“, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei allen populären und finanziell erfolgreichen Komponisten immer wieder hervorgebracht wurden, um ihre Bedeutung herabzuwürdigen – dahinter steht ja implizit die Ansicht, dass ein wahrer Künstler eben verkannt sein müsse und im Umkehrschluss also ein erfolgreicher Musiker kein wahrer Künstler sein könne –, der eben zur langen Nichtbeachtung Puccinis oder in Deutschland zur Charakterisierung des „kleinen Meisters“ führte (letzteres im Handbuch insbesondere auf S. 362–363 von Mauro Fosco Bertola sehr schön ausgeführt), war vermutlich gerade die Allgegenwart Puccinis ein weiterer Faktor für die Nichtbeschäftigung. Aber viel Quellenmaterial zu besitzen und oft seine Musik zu hören bzw. aufgeführt zu sehen, heißt eben einerseits nicht, dass das Wissen oder die Quellenlage vollständig ist, und andererseits bedeutet es genauso nicht, dass das vorhandene Material nicht schief beleuchtet würde. Die Notwendigkeit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Puccini ist also auf den zweiten Blick genauso naheliegend wie dringlich. Und es ist sehr gut, dass das Handbuch genutzt wurde, dem Übelstand einer noch praktisch in den Kinderschuhen steckenden Forschung mit der kondensierten Darbietung eines vielfarbigem Kaleidoskops an bisher gesammeltem Wissen entschieden entgegenzutreten. Das Handbuch ist somit keineswegs überflüssig, es vermag vielmehr neue Forschungsimpulse zu setzen.

Das Puccini-Handbuch ist das zehnte Produkt der bei Metzler und Bärenreiter gemeinsam im Bereich der „Musiker“ herausgegebenen Reihe und reiht sich im Hinblick auf den Umfang wie auch konzeptionell nahtlos in die bereits erschienenen Bände ein. Das Buch ist in fünf große Abschnitte: „Einleitung“, „Kontexte“, „Perspektiven auf Puccinis Opernschaffen“, „Das Werk“, „Interpretation und Rezeption“ gegliedert, um die herum praktische Hilfen (hervorzuheben sind hier die „Zeittafel“ und das

„Glossar“ im Anhang) gruppiert wurden. Insgesamt haben sich 25 Personen an dem *Ceuvre* beteiligt – darunter klingende Namen und ausgewiesene Puccini-Experten aus Deutschland, Italien, und dem anglo-amerikanischen Raum. Im Folgenden werden nun einige Schlaglichter auf die Texte geworfen und allgemeine Eindrücke geschildert. Aus Platzgründen konnten nicht alle Artikel einzeln berücksichtigt werden; der Fokus liegt auf den werkübergreifenden Anteilen des Handbuchs.

Die Bezeichnung „Aspekte einer Biografie“ wird dem ersten einleitenden Kapitel, verfasst von Dieter Schickling, im Wortsinn gerecht, denn eine Biographie ist der Text wahrlich nicht, er wirft aber Schlaglichter auf diskutierte und teils mit Vorurteilen behaftete Topoi, die im richtigen Maß problematisiert werden. Es ist ein erfrischender Text, den Schickling vorlegt. Erkens verzichtet als Herausgeber auf einen Abriss von Puccinis Leben in seinem Handbuch und setzt ganz auf alle anderen Aspekte wie die Untersuchungen der Umwelt, des Werks selbst und seiner ästhetischen Aspekte. Zu Recht, liegen doch bereits mit dem MGG-Artikel und der in mehrfacher Auflage erschienenen Biographie von Schickling umfassende Arbeiten vor; hier hätte sich der Autor also nur selbst wiederholt. Wer sich grob informieren möchte, muss daher auf die informative Zeittafel oder eben Schicklings Biographie zurückgreifen.

Wenn man die einführenden Kapitel des Abschnitts „Kontexte“ – liest, wird man belohnt mit einem wahren Schatz an Einblicken: in die schwierige Geschichte des noch jungen Nationalstaats Italien (in Form eines umfassenden Überblicks von Malte König), in die Opernlandschaft im Italien nach dem Risorgimento bzw. der von dort aus organisierten internationalen Opernindustrie („Italienische Opernindustrie global“ von Jutta Toelle sowie der Artikel zum Opernpublikum von Axel Körner). Die Autoren des Kapitels „Tendenzen in Literatur und Ästhe-

tik“ erläutern die verschiedenen literarischen Strömungen und zeigen die Vielfalt der italienischen Literatur zwischen 1860 und den 1920er Jahren auf. Sie verpassen es aber, den (Nicht-)Bezug zu Puccinis Librettisten herzustellen oder diese darin einzuordnen.

Erkens weist sodann auf die Opernlandschaft im Umfeld Puccinis hin und kennzeichnet Puccini als „geborene[n] Eklektiker“ (nach Carner, S. 54) im besten Sinne, als ständig Suchenden, der konstant die Musik seiner italienischen Vorgänger (insbesondere Giuseppe Verdi und Amilcare Ponchielli) und Zeitgenossen in Frankreich und Deutschland in seine eigene Ästhetik hineinsynthetisiert. Besonders überzeugend ist Erkens' transnationale Perspektive, die von den damaligen Künstlern ganz selbstverständlich gelebt wurde (und späterhin durch die national gefärbte Musikwissenschaft viel zu lange außer Acht gelassen wurde) und deutlich macht, wie sehr Opernzentren (etwa Paris mit dem Genre der *grand opéra*, aber auch die Zentren London mit seinen besonderen Bühneneffekten und der Unterhaltungsindustrie und Wien) international wirkten und sich konzeptionelle und kompositorische Entwicklungen eben nicht innerhalb geographischer Grenzen vollzogen.

Die darauffolgenden Kapitel im Abschnitt „Perspektiven auf Puccinis Opernschaffen“ mit ihren aktuellen, sich teilweise gerade erst neu etablierenden, aber vielversprechenden Forschungsbereichen zum Œuvre Puccinis – (u. a. der Kompositionsprozess an sich, die sich nicht immer leicht gestaltende Zusammenarbeit mit Librettisten und Regisseuren, die Frage nach der Kategorie des Verismo oder Puccinis Suche nach Realitätsnähe, die Herausarbeitung der individuellen, komplexen Szenendramaturgie, die von Puccini ebenfalls mitbestimmte Bühnen- und Lichtgestaltung, die Analyse von Figurenkonstellationen und die sich teilweise aus diesen Facetten herauskristallisierende individuelle Opernästhetik des Komponisten) ergänzen sich insgesamt gegenseitig hervorragend.

Die Inhalte der Kapitel sind gegenseitig verzahnt, so dass immer wiederkehrende dramaturgische Aspekte erfolgreich von unterschiedlicher Seite betrachtet werden können.

Einen großen Wermutstropfen hat das Buch jedoch: Die von Gesa Schröder aus dem Italienischen übertragenen Texte, insbesondere Marco Targas Text zum Kompositionsprozess (S. 68–76) und Emanuele d'Angelos Text zu Puccini und seinen Librettisten (S. 76–96) sowie in etwas abgeschwächter Form auch Riccardo Peccis Text zur Kantabilität als Herausforderung (S. 115–124), lassen – um es freundlich auszudrücken – sprachlich sehr zu wünschen übrig. Ob aufgrund eines schwierigen Ausgangstexts oder aufgrund einer mangelhaften Übersetzung, ist nicht sicher auszumachen. Vermutlich ist beides dafür verantwortlich. Die Übersetzungen wirken nicht nur sperrig, schwülstig und umständlich und insgesamt qualitativ höchstens wie erste Übersetzungsentwürfe (z. B. S. 81: „dramatische oder erzählende Werke“ hätte man besser als „Dramen und Erzählungen“ übersetzt). Durch diese sprachlichen Unzulänglichkeiten ist es zuweilen sogar unmöglich, dem Argumentationsfaden zu folgen oder überhaupt die Kernaussagen zu fassen; zu viele formale Fehler haben sich in den Text eingeschlichen, die die ursprünglich womöglich stringenter formulierte Anlage verwässern. Zuweilen wirkt das Übersetzte gar unfreiwillig komisch – etwa wenn vom „Gefolge des Kommentars des Anonimo“ (S. 92) in Bezug auf die Textgrundlage von *Gianni Schicchi* die Rede ist (gemeint ist wohl schlichtweg, dass das Libretto dem Textverlauf des Kommentars des Anonimo folgt) oder wenn der Leser die eigentlich gemeinte Bedeutung der Formulierung zu *Gianni Schicchi* selbst herausentwickeln muss, wo im Text steht, dass der Textdichter Giovacchino Forzano ein Bühnenwerk entwickelt habe, „das die entscheidenden Elemente der Geschichte in die Länge“ zieht (S. 90) – denn der Autor meint dies wohl durchaus positiv. Ist es möglich,

dass eine Qualitätskontrolle der übersetzten Texte in einem so wichtigen Buch tatsächlich nicht erfolgte? Man mag es kaum glauben, aber dies scheint tatsächlich der Fall. Dies ist besonders deswegen traurig, da das Buch einen „erweiterten, vorzugsweise deutschsprachigen Leserkreis ansprechen“ (S. X) soll. Doch nicht nur die Übersetzungen scheinen problematisch, auch folgt (im Endergebnis) der Text zuweilen nicht stringent einem roten Faden. So springt Targa zwischen Kompositionsprozess und Revisionsarbeit zuweilen unvermittelt hin und her, und ferner bleibt die Nomenklatur teilweise ungenau. Wenn etwa von nachträglichen Revisionen in der „Partitur“ die Rede ist, bleibt unklar, ob diese im Autograph oder in einem Druck vorgenommen wurden (S. 72). Der Text von Targa ist im Verhältnis zu den umliegenden Kapiteln etwas zu kurz gehalten. D’Angelos Kapitel ist am Ende eher eine Beschreibung der Operntexte selbst als eine Analyse der Zusammenarbeit zwischen Puccini und seinen Librettisten; der Titel hält also nicht, was er verspricht. Targa bleibt dem Leser/der Leserin die genauere Darlegung der Konflikte zwischen Puccini und seinen Librettisten (mit Ausnahme der *La bohème*) mehrheitlich schuldig.

Schwer verständlich ist auch das übersetzte Kapitel von Riccardo Pecci zur „Kantabilität als Herausforderung“, in dem der Autor versucht, die aus der Operngeschichte tradierten Elemente und Puccinis innovativen Umgang damit im Hinblick auf dessen Melodie- und Formbildung in ariosen Teilen seiner Bühnenerwerke zu beschreiben. Es gelingt ihm nicht, die zeitgenössischen Einflüsse auf Puccinis Werk durchgehend in einem nachvollziehbarem roten Faden zu beschreiben, auch deswegen, weil er diskutabel, im Fach nicht etablierte Begriffe wie das „parlante misto“ (ein von Abramo Basevi 1859 für Verdis Technik des parlante entwickelter, aber im Fach nicht etablierter und diskutierter Begriff) zu Hilfe nimmt, ohne sie zu diskutieren. Ferner hätte man gerne

mehr über Puccinis Methodik oder Technik der Vertonung von Versen mit ungerader Silbenzahl (insbesondere die Endecasillabi oder Settenari) in die Form von geradaktigen Melodiesequenzen erfahren – dies scheint ein Defizit in der Puccini-Forschung zu sein.

Aus den von Italienern formulierten Kapiteln wird insgesamt klar, dass die Art, einen Komponisten und seine Fähigkeiten wissenschaftlich zu beschreiben, in Italien ganz offensichtlich anders erfolgt als im deutschen Sprachraum. Man würde etwa hierzulande nicht mehr von „Puccinis Genie“ (S. 83) schreiben, zu Recht würde dies als zu tendenziös eingeschätzt.

Anselm Gerhards Einführung in „Puccinis Umgang mit den metrischen Konventionen der Libretto-Sprache“ ist hingegen wiederum äußerst hilfreich und eröffnet nicht nur die Möglichkeit, sondern regt auch an, sich mit dieser Thematik danach vertieft auseinanderzusetzen. Es stört dabei auch nicht sonderlich, dass Gerhard größere Teile des Textes (insbesondere jene, die die Grundregeln und Begriffe der italienischen Opernlyrik erläutern) aus dem vergleichbaren Kapitel des *Verdi Handbuch* wortwörtlich übernommen und „lediglich“ die Beispiele ausgetauscht hat: Der Aufbau ist klar und auch für Laien verständlich formuliert, und die Grundregeln der Definition und Bedeutung von Versen sind eben in großen Teilen dieselben wie zu Verdis Zeiten. Am Ende folgt ein sehr informatives Unterkapitel, das auf die Besonderheit eingeht, dass für Puccini das Primat „prima la musica – poi le parole“ gilt (und insofern einen kleinen Ersatz für das Fehlen dieser Thematik bei d’Angelo bietet).

Da sich hier viele verschiedene Autoren „versammelt“ haben, lassen sich verschiedene Haltungen erkennen, welche Funktion ein Handbuch-Artikel erfüllen soll. Während (nicht nur) Erkens’ Artikel fast essayartigen Charakter hat und daher eher für sich selbst steht, bietet Antony W. Sheppards Artikel „Puccini und der Exotismus“ eher

einen interessanten Überblick über die bisher in der Forschung vertretenen Meinungen, welchen Stellenwert die Exotik bzw. die exotischen Einflüsse in Puccinis Œuvre einnehmen und ob die Techniken des Komponisten tatsächlich einen Teil eines Personalstils in der Darstellung des Exotischen ausmachen oder nicht. Sheppard leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Forschungsgeschichte zu Puccini, ohne sich selbst dazu zu äußern. Beide Ansätze (d. h. Erkens' und Sheppards) haben etwas für sich – insbesondere auch deswegen, weil Erkens' Artikel nicht nur flüssig zu lesen sind (die journalistische Erfahrung ist deutlich erkennbar), sondern auch äußerst reflexiv und vielschichtig argumentieren. Man muss nur bei der Lektüre gewahr sein, dass es andere Meinungen oder Ansätze als diejenigen von Erkens geben könnte. Der Ansatz Sheppards scheint für ein Handbuch sehr stimmig zu sein, jedoch fehlt am Ende eine Zusammenfassung der tendenziellen Forschungsmeinung der letzten Jahre, endet der Artikel doch fast etwas nichtssagend: „Puccinis Exotismus wird demnach unvermindert debattiert, überarbeitet, international konsumiert, und man reagiert auf ihn in neuen Werken und Inszenierungen.“ (S. 156)

Tobias Janz' Beitrag zum Klang und zur Klangdramaturgie ist ein klar strukturierter Text, der Arien vergleicht. Er stellt dafür den ganz frühen Puccini (*Le Villi*) neben die Arie „Che gelida manida“ (*Manon Lescaut*) und stellt die fünf Klangstadien des letzteren vor. Im Zusammenspiel mit dem etwas dürftig ausgefallenen Kapitel zur Melodiebildung von Pecci (siehe weiter oben) bietet dieser Text eine interessante Untersuchung der klanglichen Entwicklung von Melodie und ihren Tonspitzen und der Orchesterbegleitung in einem Formgefüge. Ihm gelingt zudem eine schöne Darstellung von Puccinis Klangideal, das sich von der Konzeption des an den Belcanto angelehnten Gesangs mit Orchesterbegleitung in Richtung einer Synthese von vokalem und orchestral-in-

strumentalem Klang entwickelt. Was fehlt – und dies ist nicht Janz als Fehler anzurechnen, sondern liegt an dem generellen Fokus der Forschung auf dem vokalen Anteil (insbesondere der Arien) in Puccinis Musik –, ist eine Untersuchung der Klangdramaturgie und Orchestertechnik im Bereich der *intermezzi sinfonici*. Auch der Chor wird von Puccini in verschiedenster Form (klang-)dramaturgisch eingesetzt (erwähnt seien etwa die Chorgruppen in *Manon Lescaut* oder das Moment des Summchors in *Madama Butterfly*); dies findet ebenso wenig in diesem Kapitel wie in den anderen werkübergreifenden Textabschnitten diejenige Berücksichtigung, die dieses Phänomen verdient hätte.

Um Puccinis Heroinnen geht es dann sowohl in den Kapiteln zu „Figurenkonstellationen“ von Kordula Knaus wie auch in Erkens' Text zu „Aspekte[n] einer Opernästhetik“, jeweils von anderer Seite beleuchtet. Auch hier zeigt sich, dass sich beide Texte zueinander in hilfreicher Weise verschränken, entsteht so nach der Lektüre beider Texte eine vielfältigere Sichtweise auf die zentralen Frauenfiguren und ihrer dramaturgischen Anlage. Die Leserin/der Leser bleibt nicht eindimensional stecken; es wird das differenzierte Bild vermittelt, dass bei Puccini zwar traditionelle Figurenkonstellationen des traditionellen *melodramma* flexibilisiert werden (die großen Baritonpartien entfallen weitgehend) (Knaus, S. 184), aber dennoch das Dreiecksmodell (eine zentrale Frau im Spannungsfeld zwischen zwei weiteren Protagonisten) bestehen bleibt (Erkens, S. 198).

In bewährter Weise der Handbuch-Reihe wird nach dem Großabschnitt mit den Werkbesprechungen (in denen u. a. auch verschiedene Werkfassungen in der Handlungsangabe berücksichtigt werden, siehe etwa zu *Madama Butterfly*, S. 254ff.) auch die Rezeption von Puccinis Werken untersucht, wobei nicht nur Thomas Seedorfs Kapitel über Sängerinnen/Sänger und Dirigenten und Benedetta Zucconi mit ihrem Artikel zur Puccini-Darstellung in den Mas-

senmedien wichtige Beiträge leisten. Mauro Fosco Bertola widmet sich den neuen Medien und insbesondere dem Opernfilm, was eine echte Bereicherung gegenüber den bisherigen Artikeln in den gängigen Lexika darstellt. Bertola stellt gleich zu Beginn klar, dass der Artikel keinen „Anspruch auf Vollständigkeit“ erhebt, sondern als „Ansporn für weitere Forschungen und Entdeckungen auf diesem Gebiet dienen“ soll (S. 380); dennoch ist der Abschnitt zu den Tonaufnahmen recht dürftig, beschäftigt er sich doch nur mit den frühen Aufnahmen. Im Abschnitt der Opernverfilmungen beschäftigt sich Bertola „nur“ mit genuinen Opernfilmen und den sogenannten Parallelopern (ohne die Unterscheidung fachhistorisch zu erläutern). Filme, in denen etwa Arien aus Puccinis Opern zitiert werden wie zum Beispiel im *Lied der Nachtigall* (1943/44, Regie Theo Lingen), sind also leider ausgespart.

Den „Ansporn für weitere Forschungen“ hätte auch die kompositorische Rezeption von Puccinis Werk durch Zeitgenossen und Nachfolger verdient gehabt – gerade weil Puccinis Personalstil als ein komplexes Gebilde dargestellt wird, als ein Ergebnis aus vielfältigen in- und ausländischen Einflüssen, als eine Synthese und Weiterführung der internationalen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts in Form einer aktiven lebenslangen Aneignung und des Studiums anderer Komponisten und der modernen Literatur. Puccinis Werk hat somit seine ganz eigene Form von Nachfolge, das als differenzierendes Echo auf die Musik Verdis, Wagners, Bizets, Ponchiellis et al. verstanden werden muss. Puccini wird zu Recht als ein Wegbereiter für das italienische Musikdrama des 20. Jahrhunderts dargestellt. Unterschwellig entsteht gar fast ein Bild eines Komponisten, der den großen Protagonisten einer Übergangsphase in die Moderne verkörpert, der zeitlebens nach seinem eigenen Personalstil rang. Puccinis Einfluss etwa auf Luigi Dallapiccola, Alfredo Casella oder Gian Francesco Malipiero scheint immer

wieder durch, etwa wenn Riccardo Pecci davon spricht, dass Puccini einen Weg aufzeigt, der „für das italienische Musiktheater des 20. Jahrhunderts ausschlaggebend“ (S. 121) bleiben sollte. Nur wie dieser Weg aussieht und welchen Einfluss die Musik Puccinis auf die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts im Opernfach oder auch im Genre der Filmmusik hatte, wird leider nicht beantwortet oder auch nur angerissen.

Mit 26 Autoren liegt das Puccini-Handbuch in einer bisher üblichen Norm. Mit Erkens und Schickling sind zwei ganz ausgewiesene Puccini-Spezialisten genannt und etwa mit Anselm Gerhard und Arnold Jacobshagen weitere klingende Namen vertreten. Auffällig ist der große Anteil von Richard Erkens in dem Handbuch – nicht weniger als elf Kapitel, die Zeittafel eingeschlossen, entstammen seiner Feder. Alle anderen Autoren lieferten bedeutend weniger Textanteile. Sein Anteil an diesem Handbuch ist daher nicht groß genug einzuschätzen, zumal er als Herausgeber auch die Gesamtkonzeption verantwortet. Wären seine Texte nicht so differenziert in ihrer Argumentation, könnte man diesen Umstand auch als problematisch empfinden, erhält doch das Handbuch dadurch den Anstrich einer Teilmonographie. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass bedauerlicherweise der in vielen Artikeln immer wieder zitierte Michele Girardi (u. a. Mitherausgeber der *Studi pucciniani* und Mitbegründer und Mitglied des wissenschaftlichen Komitees des *Centro studi Giacomo Puccini di Lucca*) als Autor fehlt – sein Beitrag hätte die Reihe der großen Puccini-Forscher vervollständigt.

Am Ende noch ein Wort zum Glossar von Guido Johannes Joerg, das sich offensichtlich am Vorbild des *Verdi-Handbuchs* orientiert und spezifische italienische Begriffe im Umfeld der Oper erläutert. Ein solches Glossar ist äußerst verdienstvoll, lädt aber gleichzeitig immer zu Kritik ein, da diese Textgattung geradezu dazu verdammt ist, am Ende als unvollständig zu erscheinen.

Dennoch sei angemerkt, dass, nachdem der Begriff „sinfonismo“ erscheint, auch unweigerlich der Begriff „verismo“ erscheinen müsste. Auch wäre es sinnvoll gewesen, den für Puccini wichtigen Begriff der „sedute“ oder die öfters angeführte Technik der „sviolinata“ aufzunehmen.

Zusammenfassend lädt das Handbuch wärmstens dazu ein, sich mit Puccini zu beschäftigen. Er wird als multidimensionaler Komponist dargestellt, der alles in sich aufso, das sich ihm auf den internationalen Opernbühnen bot, stets auf der Suche war und dennoch einen eigenen Stil und eine eigene Ästhetik entwickelt hat, deren Komplexität auf einer Synthese verschiedener Einflüsse beruht und dessen Ziel es war, das Publikum direkt anzusprechen, der gleichzeitig vieles selbst planen und kontrollieren wollte, da seine Ansprüche an eine möglichst perfekte Werkaufführung weit über die eigentliche Musik hinaus gingen. Trotz der genannten Mängel kommt der Puccini-Forscher und Interessierte an diesem Buch nicht vorbei. Das Opus vermag sogar für die Beschäftigung mit Werken anderer Komponisten wertvolle Impulse zu geben, denn es zeigt auf, dass es sich bei der Analyse eines Œuvres immer lohnt, möglichst viele Perspektiven einzunehmen (Formbildung im Kleinen sowie im Großen, Melodiebildung, Silbenvertonung, Dramaturgie, Klangtechnik, Instrumentierung, Harmonik), die der Komponist auch selbst eingenommen hat, und seine musikalische Identität in seinem gesamten Umfeld in den Blick zu nehmen. Am Ende wird dieses Handbuch seinem eigentlichen Wortsinn in weiten Teilen gerecht – es ist ein Buch, das man zur Hand nehmen muss, und das nicht nur, wenn man den ersten Schritt in die Puccini-Forschung wagen will.

(August 2019)

Claudia Heine

*WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ:
Die Heilung des verlorenen Ichs. Kunst und
Musik in Europa im 21. Jahrhundert. Mün-
chen: Europa Verlag 2018. 176 S.*

„Ohne zum Propheten zu werden, kann man voraussehen, dass sich die Musik des 21. Jahrhunderts genauso dramatisch von der des 20. unterscheiden wird wie die des 20. von der des 19. Jahrhunderts; das Einzige, was mit Sicherheit nicht eintreffen wird, ist die schlichte Fortschreibung der ‚Neuen Musik‘, des 20. Jahrhunderts ins 21. hinein. Und dennoch scheinen in der Publizistik und im Festivalbetrieb der ‚Neuen Musik‘ alle genau davon auszugehen.“ (S.125) Wolfgang Andreas Schultz war Ligeti-Schüler und später langjähriger Professor für Musiktheorie und Komposition an der Hamburger Musikhochschule, mit einem beeindruckenden Werkverzeichnis und zahlreichen musikgeschichtlich-ästhetischen Publikationen sowie einem Buch zu den Grundlagen seiner Kompositionstechnik. In seinem vorliegenden neuesten Buch, erschienen im Jahr seines 70. Geburtstags, wagt Schultz den Blick in die Musik der Gegenwart und der Zukunft, gegründet auf vielschichtigen kultur- und musikgeschichtlichen Überlegungen.

Das angenehm zu lesende Buch setzt sich aus neun seit ca. 2013 entstandenen Texten zusammen, von denen vier bereits an anderer Stelle veröffentlicht waren. Auf reicher persönlicher Erfahrung gegründet, führt Schultz in diesem Buch sein musikästhetisches Denken konsequent weiter. Die aus der Anlage des Buches sich ergebenden Überschneidungen wirken sich nicht störend aus, lassen aber eine herkömmliche Inhaltsangabe als wenig sinnvoll erscheinen. Stattdessen sei die Besprechung auf zwei zentrale Gesichtspunkte, die in dem Buch in immer wieder neuer Beleuchtung zur Geltung kommen, fokussiert.

Erstens: Der Autor tritt entschieden für eine Überwindung von linearer Musikgeschichtsschreibung ein. Schultz‘ Musikden-

ken ist getragen von der Einsicht in die Konstruktivität von Geschichtsschreibung, und so plädiert er dafür, „sich von traditionellen Polaritäten zu lösen und multipolar zu denken“ (S. 16), d. h. Pluralitäten von Erzählungen, gleichzeitige parallele und sich überkreuzende Entwicklungen wichtig zu nehmen. Es wird sich allerdings noch zeigen, wozu es führt, dass er die Subjektivität von Musikgeschichte allzu selbstverständlich an eine Autorität bindet, nämlich an die „Vorstellungen der Komponisten über eine mögliche Weiterentwicklung, und daraus ergeben sich die Auswahl der für bedeutend gehaltenen Werke und die Verbindungsfäden, die zur Erklärung der Entwicklung gezogen werden“ (S. 107). Schultz bietet deshalb ein „neues Narrativ“ an: Er skizziert die Musikgeschichte ab 1600 unter Einbeziehung von spirituellen Elementen, orientiert an evolutionären Forschungen von Gebser, Wilber, Maslow, Goleman und Beck. Mit Emphase stellt sich der Ligeti-Schüler gegen die Musikgeschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die er „mit guten Gründen als ‚materialistisch‘ bezeichnet“, da dort einseitig der Fortschritt des musikalischen Materials im Zentrum stehe. So beklagt Schultz den „großen Irrtum der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, die Geschichte der Avantgarde für die einzig relevante zu halten (S. 61), für ihn bleiben westliche Neue Musik und Avantgarde historisches Phänomene des 20. Jahrhunderts. Mehrfach bringt er Gottfried Benns Gedicht *Verlorenes Ich* ins Spiel, als Gleichnis für die prägenden musikalischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts. Doch, so Schultz, halte das 20. Jahrhundert „viele andere Geschichten bereit, es muss polyphon erzählt werden“ (S. 61). – Nebenbei: Auch der Autor tappt gelegentlich in die Falle monokausaler Erklärungsmuster, wenn er eine seiner zentralen Thesen aufstellt, dass es die Traumatisierungen der beiden Weltkriege gewesen seien, welche die anschließende musikgeschichtliche Entwicklung maßgeblich geprägt hätten, mit der Entstehung von

Neoklassizismus und Zwölftontechnik nach dem Ersten und der seriellen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg (S. 57f., S. 120). Natürlich hat beispielsweise Karlheinz Stockhausen in einem Kriegslazarett Schreckliches erlebt, doch kann daraus wirklich sein Weg in die Serialität „erklärt“ werden, können daraus in seiner Musik der Wiederhall der Katastrophe und ein traumatischer Subtext abgeleitet werden? So kann man in einschlägigen Untersuchungen nachlesen, dass Stockhausen rückblickend „die Schule des Krieges“ insgesamt als positiv wertete. Es ist eben riskant, große Warum-Fragen mit einer monokausalen Erklärung zu beantworten, da jede historische Interpretation notwendig nur selektiv sein kann.

Zweiter zentraler Gesichtspunkt: Als Signatur des 21. Jahrhunderts sieht der Autor die Verbindung einer Vielfalt der Perspektiven der eigenen Kultur sowie anderer Kulturen. Wichtigstes Stichwort ist hier die „Integrale Kunst“ (S. 95–105), deren Voraussetzungen der Autor in verschiedenen Entwicklungen zu integralen Denkweisen in den letzten Jahrhunderten sieht. Schultz, der sich seit seiner Studienzeit intensiv mit fernöstlicher Kultur und Musik beschäftigt hat, postuliert, im Integralen einer ausdifferenzierten persönlichen Musiksprache den Fluchtpunkt der weiteren Entwicklung zu sehen. Dies wäre dann aus seiner Sicht eine „wunderbare Utopie und eine Vision für die Zukunft der Musik“ (S. 105). In der Verbindung von Persönlichem und Überpersönlichem sind Schultz drei Modelle für eine zukünftige neue Vielfalt wichtig: innerhalb der westlichen Kultur synchrone und diachrone Vielfalt, in der interkulturellen Begegnung mit außereuropäischen Kulturen synchrone Vielfalt, bezogen auf philosophische Konzepte, Instrumente, Skalen, Satz- und Spieltechniken. (S. 167f.) Gerade im Bereich des Klanglichen sieht Schultz die Möglichkeit für die westliche Musik, sich auf die Suche nach dem „Anderen ihrer selbst“ begeben zu können (S. 87–94).

An einer Stelle formuliert der Verfasser die spannende Frage: „Welche Musik drückt Gegenwart aus – oder besser: welche Erfahrung von Gegenwart?“ (S. 159). Mir fällt dabei sogleich die entwaffnend lapidare Antwort von Karlheinz Stockhausen ein, die dieser auf eine ähnliche Frage von Hans Heinrich Eggebrecht bei einem Bonner Symposion *Quo vadis musica?* (1988) gab: „Ich komponiere meine Oper *Licht*.“ Schultz formuliert viel vornehmer und stets im Möglichkeitsmodus, doch der Blick in sein gut dokumentiertes und kommentiertes Werkverzeichnis zeigt, dass auch er (wie viele andere) ganz selbstverständlich das eigene Komponieren im Zentrum seiner Zukunftsvision fürs 21. Jahrhundert sieht: Im Blick auf die Zukunftsfähigkeit der Musik hinsichtlich Innovationen der Integration verweist er schlicht auf seine *Kompositionstechnischen Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens* (2001). Dabei sind ihm die Beschränkungen seines Geschichtsentwurfs bewusst; er nennt zum einen die ergänzungsbedürftige Konzentration auf die deutsche Geistesgeschichte, zum anderen die „notwendige Beschränkung“ (S. 127, Fußnote; aber warum?) auf die Hochkultur und die Vernachlässigung aller populären Musikkulturen. Als Leser fragt man sich darüber hinaus, inwieweit eigentlich sein Integrationsmodell der einzige Weg in die musikalische Zukunft sein soll, wenn das Eingangszitat zutrifft. Ist da nicht eine Fortschreibung von Charles Ives' *Unanswered Question* in der Sichtweise von Leonard Bernstein plausibler? Who knows? Auf jeden Fall jedoch vertritt Schultz mit diesem Buch eine bedenkenswerte, klar begründete eigene und mutige Position im Stimmengewirr des Neue Musik-Diskurses und lädt dazu ein, sich mit seinen Werken näher zu beschäftigen.

(August 2019)

Hartmut Möller

LORINA STRANGE: Benjamin Britten und die English Opera Group. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 294 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 10.)

Während in mancher Veröffentlichung zum Britten-Jahr 2013 nur Altbekanntes wiederaufgewärmt wurde, bietet die hier vorliegende Veröffentlichung wirklich substantiell grundsätzliche neue Forschungsansätze. Bislang fehlte eine wissenschaftliche Aufarbeitung der Akten der English Opera Group, die Britten 1947 mit seinem Freundeskreis zunächst vornehmlich zur Pflege seines Schaffens gründete. Lorina Strange hat die Unterlagen im Britten Pears Archive Aldeburgh mit großer Sorgfalt ausgewertet. Im Hauptteil der Arbeit (insgesamt 148 Seiten) erkundet sie in jeweils gebotener Kürze die Entwicklung der English Opera Group von den schmalen Anfängen über die Etablierung in Suffolk und ihre stetig weitere Ausstrahlung bis zu Brittens Tod, auch mit Blick auf Rückschläge unterschiedlicher Art. Dabei nehmen die Unterlagen aus Aldeburgh einen beachtlichen Teil ein – Sitzungsprotokolle, zahllose unveröffentlichte Interviewtranskriptionen, zeitgenössische Zeitungsartikel u. v. m., in den Anhängen auch ausführliche Aufführungslisten (inklusive sämtlicher Gastspiele in ganz Europa). Strange weiß vorzüglich die umfangreichen Informationen zu bündeln und einen gut nachvollziehbaren narrativen Strang zu bieten, in dem auch komplementäre Informationen vorbildlich miteinander in Beziehung zueinander gesetzt werden können.

Darüber hinaus erkundet die Autorin einige der im Rahmen der Tätigkeit aufgeführten Werke, Gustav Holsts *Savitri*, Lennox Berkeleys *Ruth*, Monteverdis *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* und Purcells *Dido and Aeneas*. Über diese Auswahl (besonders das Weglassen von Brittens Einrichtung der *Beggar's Opera*) ließe sich diskutieren, doch Stranges Erwägungen zum

Zeitraum der künstlerischen Leitung Britens (bis 1962), der unterschiedlichen Konzeptionen der Werke bzw. ihrer Provenienz und vor allem platzökonomische Gründe sind durchaus nachvollziehbar.

Was Strange deutlich weniger berücksichtigt hat, sind die nicht in Aldeburgh vorhandenen Quellen. Es ist auffallend, wie viel von der sogenannten Standardliteratur nicht einmal im Literaturverzeichnis Erwähnung findet (die Biographien von Michael Kennedy, Humphrey Carpenter und Michael Oliver etwa, aber auch Christopher Headingtons Biographie über Peter Pears, Christopher Grogans Sammelband zu Imogen Holst oder die gesamte Literatur über Lennox Berkeley – von jener über Michael Tippett, Alan Bush oder William Walton, die in dem Band kaum Erwähnung finden, gar nicht zu sprechen); hierdurch, und durch das weitgehende Vermeiden der Erwähnung persönlicher Animositäten, im Zentrum und am Rande der English Opera Group, entstehen teilweise etwas verschobene Perspektiven. Auch bei den frühen Saisons der English Opera Group in Glyndebourne 1946 und 1947 geht Strange in die Irre, wenn sie behauptet, Fritz Busch oder Carl Ebert hätten den Aufführungen von Britten-Opern in Glyndebourne zugestimmt (S. 20): Eine Absprache war nicht erfolgt – und auch nicht nötig, da einzig der Eigentümer des Privatopernhauses John Christie über die Angelegenheit zu entscheiden hatte. Dass der Britten-Kreis (etwa in der Person John Pipers) sich auch nach dem Ende der Britten-Pflege in Glyndebourne in den 1950er Jahren hielt, ist ein interessantes Detail, das aber eher im Rahmen der grundsätzlichen Betrachtung der Opernsituation in Großbritannien (inklusive des Edinburgh Festival) nach dem Zweiten Weltkrieg hätte beleuchtet werden können. Auch sonst bleibt Strange jenseits ihres Kernforschungsbereiches immer wieder eher vage oder ungenau. All dies darf aber nur marginal Abstriche bedeuten, handelt es sich bei dieser

Arbeit doch um eine Weimarer Masterarbeit, die im Rahmen der entsprechenden Möglichkeiten beeindruckende Resultate bietet. Leider ist die Entscheidung, Abbildungen auf den Satzspiegel der Zitate (also schmaler als der Seitenspiegel) einzupassen, wegen des Detailreichtums der einzelnen Fotos eher unglücklich. Auch muss man fragen, warum dem Buch ein Register fehlt, das vor allem auch zu jenen Kompositionen hinführt, die in das Repertoire der English Opera Group aufgenommen wurden, aber nicht von Britten stammen oder von ihm eingerichtet wurden. Natürlich ging das Repertoire von Aldeburgh über Opern weit hinaus, und auch die Betrachtung von Auftragskompositionen ist weitaus komplexer als die Betrachtung der Auftragskompositionen der English Opera Group. Genügend Stoff für ein weiteres substantielles Forschungsprojekt.

(November 2019) Jürgen Schaarwächter

Richard Strauss und die Sächsische Staatskapelle. Wissenschaftliche Referate der Tagung zu Ehren des 150. Geburtstages von Richard Strauss vom 9. bis 11. November 2014 in Dresden. Veranstaltet vom Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Technischen Universität Dresden in Kooperation mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Hrsg von Wolfgang MENDE und Hans-Günter OTTENBERG. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2019. 705 S., Abb., Nbsp., Tab. (Dresdner Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)

Der Band ist in drei Hauptteile gegliedert: Komposition, Interpretation, Dokumentation. Teil 1 wird durch ein Podiumsgespräch mit Wolfgang Rihm eingeleitet, Teil 2 durch Gespräche mit Thomas Hampson, Anja Harteros und Christian Thielemann sowie mit Frank Strobel (zum *Rosenkavalier*-Film) eingerahmt. Die meisten Texte sind auf das zentrale Thema „Strauss und Dresden“ fokussiert. Eine Darstellung dieses Umfangs

und Gewichts ist dem Thema bislang noch nicht gewidmet worden.

Zum Beginn der wissenschaftlichen Beiträge des 1. Teils trägt Manuel Gervink einige Aspekte von Modernität bei Strauss zusammen, bevor Christa Jost Strauss' Bearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre thematisiert. Sie fragt nach den Intentionen des Komponisten, vergleicht seine Revision mit Berlioz' Vorlage, aber auch mit Gevaerts Lehrbuch, nennt Motive für die Auswahl der Partiturbeispiele und listet in einem Anhang sämtliche Wagner-Beispiele nach Instrumenten geordnet auf. Ob Strauss' Auseinandersetzung mit Berlioz' *Traité* wirklich als „Selbsterkennungsprozess“ (S. 83) in seinem Verhältnis zu Wagner zu verstehen ist, steht dahin; schließlich hatte sich der Komponist schon Mitte der 1890er Jahre vom Bayreuther Wagner-Narrativ unmissverständlich distanziert. Entgegen Jost (S. 39) ist es keineswegs unbekannt, wann und unter welchen Umständen Strauss den Auftrag zur Berlioz-Bearbeitung erhalten hat. Frühen Briefen des Komponisten an den Verlag zufolge beauftragte möglicherweise Henri Hinrichsen selbst Strauss am 20.4.1902 in Berlin mit der Arbeit; als Honorar waren 5000 Mark vorgesehen. Für Josts Vermutung (S. 37, 39f.), Strauss habe schon 1898 oder gar 1896 über eine Neubearbeitung des *Traité* nachgedacht, fehlen alle Indizien.

Klaus Aringer untersucht Strauss' Umgang mit dem kleinen bzw. „kleineren“ Orchester an Beispielen aus Orchesterliedern sowie Bühnenstücken (*Ariadne*, *Divertimento*, *Bürger als Edelmann*). Die präzisen Beschreibungen der jeweiligen Besetzungen und ihrer Konsequenzen für die Klangtechnik liest man mit Gewinn. Das gilt nicht weniger für Claudia Heines Präsentation der „Dresdner Salome-Retouchen“: Veränderungen in den Bläserstimmen, die Strauss 1929 für Maria Rajdl, die die Titelpartie 1930 in Dresden kreierte, vorgenommen hat. Heine zufolge zielte Strauss auf eine dynamische Dämpfung ebenso wie auf eine „subtile drama-

turgische Schärfung“ (S. 121). Ungeachtet ihres Ursprungs handelt es sich um „weitaus mehr“ als ein auf Dresdner Verhältnisse begrenztes „Experiment“ (S. 125). Vielmehr indizieren die Retuschen, so Heine, eine geänderte Vorstellung des Komponisten von der Titelrolle und ihrer vokalen Besetzung, und zwar von einer hochdramatischen zu einer eher lyrischen Partie. Es dürfte nicht leicht zu entscheiden sein, ob Strauss tatsächlich so dachte oder ob die Retuschen lediglich garantieren sollten, dass Aufführungen nicht an fehlenden hochdramatischen Sängerinnen scheiterten. Jedenfalls waren sie so wichtig, dass der Fürstner-Verlag eine (leider nicht erhaltene) Musterpartitur mit noch über die Dresdner Eingriffe hinausgehenden Retuschen herstellte, die bei Bedarf zur Einrichtung von Orchestermaterialien genutzt werden konnte.

Der 1901–1903 entstandenen *Gloria-Symphonie* des Dresdner Komponisten und Dirigenten Jean-Louis Nicodé widmet sich Wolfgang Mende, dabei entsteht zugleich ein vielfarbiges Bild des Dresdner Musiklebens in den Jahrzehnten vor und nach 1900. Zu verstehen ist *Gloria* als Dokument einer persönlichen Strauss-Rezeption Nicodés, der neben Schuch viel für die Verbreitung von Strauss' Musik in Dresden getan hatte, die geplante Erstaufführung von dessen *Heldenleben* aber nicht realisieren konnte. Dieses Scheitern habe Nicodé, die programmatische Konzeption von Strauss' Tondichtung aufgreifend und autobiographisch zuspitzend, in *Gloria* musikalisch verarbeitet. Mit analytischen Bemerkungen Ortrun Landmanns zur *Alpensinfonie* schließt der erste Teil des Buches ab.

Der zweite Teil vereint unterschiedliche Textsorten: Neben den Podiumsgesprächen gibt es Erinnerungen des Geigers Wolfram Just an die von ihm erlebten Dirigenten der Staatskapelle, einen Essay von Matthias Herrmann über die Person Ernst von Schuch sowie einen Bericht des Flötisten Eckart Haupt über die durch Strauss' Musik

in der Kapelle maßgeblich vorangetriebene Ablösung des älteren Tromlitz-Flötentyps durch die moderne Boehm-Flöte. Quellenreich sind die Beiträge von Peter Damm und Steffen Lieberwirth. Damm berichtet über Eintragungen in Dresdner Orchesterstimmen von Strauss' Opern. Hier finden sich Angaben zu den Probenzeiten vor Strauss-Uraufführungen – die beim *Rosenkavalier* mit mehr als 65 Stunden an 24 Terminen sowie bei der *Schweigsamen Frau* mit 75 Stunden an 23 Terminen Rekordzahlen erreichten –, aber auch Hinweise auf gelegentliche Kommentare des Komponisten sowie zahlreiche Bemerkungen zu Kürzungen und autographen Einträgen. Schließlich bringt Damm bislang unbekannte Aufführungsdaten zum 2. Hornkonzert. Lieberwirth widmet sich Fritz Busch und seinem Verhältnis zu Strauss. Dabei stützt er sich auf Buschs Autobiographie ebenso wie auf die (leider noch nicht edierte) Korrespondenz der beiden vor allem in den Jahren 1929–1933, aus der er ausführlich zitiert.

Den dritten Teil eröffnet eine 140 Seiten starke Studie von Wolfgang Mende und Hans-Günter Ottenberg zur Strauss-Rezeption in Dresden 1882–1902: mit Aufführungsdaten, die viel über die Intensität der Strauss-Rezeption verraten und teils die Angaben bei Müller von Asow ergänzen, außerdem mit Übersichten zu wichtigen Dresdner Presseorganen und Rezensenten, von denen einige in Kurzbiographien näher vorgestellt werden. Zuletzt folgt eine Tabelle mit einer Chronologie der Dresdner Strauss-Aufführungen. Leider fehlt jeder Hinweis auf die Tätigkeit von Strauss' Freund Arthur Seidl in Dresden, der von 1893–1897 das Feuilleton der *Deutschen Wacht* leitete und in dieser Zeit mehrfach Artikel über Strauss dort unterbrachte, die in die zusammen mit Wilhelm Klante 1896 publizierte Studie *Richard Strauß – eine Charakter-Skizze* eingeflossen sind. Aus den Angaben und Erläuterungen der beiden Verfasser wird deutlich, dass das Dresdner Interesse für Strauss' Musik, gleich

ob Lieder, Kammermusik- oder Orchesterwerke, erst seit dem Ende der 1890er Jahre und damit erst am Ende des untersuchten Zeitraums wuchs. Dazu passt ein bemerkenswerter Hinweis, den man der folgenden Chronik von Janine Schütz und Ortrun Landmann entnehmen kann: Strauss hielt sich zwischen 1890 und 1898 nicht ein einziges Mal in Dresden auf.

Derart lange Pausen hat es, wie die beiden Verfasserinnen zeigen, danach nicht mehr gegeben. Für ihre Chronologie der Strauss-Aufenthalte haben sie die Dresden-Einträge in Franz Trenners *Diarium* zusammengestellt, partiell kommentiert und gelegentlich um Details zu Konzertprogrammen ergänzt. Manche Hinweise sind etwas unglücklich ausgefallen (S. 566: Strauss wohnte einer Aufführung von *Enoch Arden* am 6.4.1898 nicht bei, sondern war an ihr als Pianist beteiligt), manche verwirren (als Solist bei einer Aufführung der Cellosone am 22.10.1888 wird S. 565 Bernhard Kellermann, zuvor hingegen S. 522 Ferdinand Böckmann genannt) und manche sind offenkundig unzutreffend (S. 568): Im April 1904 befand sich Strauss in den USA, kann also schwerlich zur Jubiläumsfeier des Tonkünstler-Vereins in Dresden gewesen sein.

Als letzte Dokumentation enthält der Band eine von Ortrun Landmann und Jürgen May erstellte Edition des Briefwechsels zwischen Strauss und Hermann Kutzschbach, eingeleitet mit ausführlichen Bemerkungen zur Biographie Kutzschbachs, der bis zu seinem Tod 1938 25 Jahre als Kapellmeister in Dresden wirkte. Die publizierten Briefe stammen fast alle aus den Jahren 1913 bis 1935. Leider sind zahlreiche Schreiben vor allem von Kutzschbach nicht erhalten, weshalb von einer Korrespondenz strenggenommen nur 1933 und 1935, in den Jahren der Uraufführungen von *Arabella* und der *Schweigsamen Frau*, die Rede sein kann. Hauptgegenstand zuvor ist die Uraufführung der *Alpensinfonie* (mit 15 Schreiben von Strauss aus dem Jahr 1915). Beigege-

ben sind der Edition noch zwei Briefe von Strauss an die Staatskapelle (1927, 1948) sowie einer an den Tonkünstlerverein (1929).

Am Ende des Bandes finden sich Bildtafeln, ein Personenregister sowie Kurzbiographien der Autorinnen und Autoren.

Das Vergnügen, das die Lektüre bietet, bleibt leider nicht immer ungetrübt. Warum die Legenden der beiden ersten Dokumentationen nicht ins allgemeine Abkürzungsverzeichnis zu Beginn integriert wurden, ist ebenso rätselhaft wie die Entscheidung, Abbildungen am Ende des Bandes und nicht in den Texten zu platzieren, zu denen sie gehören. Generell hätte eine gründlichere Redaktion dem Band gutgetan und manche Redundanzen zumal in den Fußnoten beseitigt. Gleiche Briefpassagen in verschiedenen Beiträgen stimmen nicht immer überein (etwa S. 127f. vs. S. 379, S. 126 vs. 380). Der Programmzettel S. 463 zeigt das Datum 8.10.1897, im Text und in der Legende ist hingegen vom 8.11. die Rede. Abbildung 6 auf S. 466f. enthält keine *Eulenspiegel*-Rezension von 1898, sondern eine von *Heldenleben* von Ende 1899. Die Legende S. 119 ist verunglückt. Aus einem Handbuch sollten eigentlich Autoren und Titel zitiert werden (S. 438, Anm. 45). *Don Juan* steht nicht in Es-, sondern in E-Dur (S. 510), die Strauss-Arbeit von Katharina Hottmann ist keine Habilitationsschrift, sondern eine Dissertation (S. 31), und man schreibt noch immer „Sextole“, nicht „Sechstole“ (S. 120).

(Oktober 2019)

Walter Werbeck

Eingegangene Schriften

Beethovens Welt. Hrsg. Von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2019. 600 S., Abb., Nbsp., Tab. (Das Beethoven-Handbuch. Band 5.)

MICHAEL BERNHARD und KLAUS-JÜRGEN SACHS: Musiklehre zwischen Mittelalter und Humanismus. Das Studienkonvolut des Stephan Roth (Zwickau, Ratsschulbibliothek 24.10.26). Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 401 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 14.)

BEATRIX BORCHARD: Clara Schumann. Musik als Lebensform. Neue Quellen – andere Schreibweisen. Mit einem Werkverzeichnis von Joachim DRAHEIM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 431 S., Abb.

Breitkopf & Härtel. 300 Jahre europäische Musik- und Kulturgeschichte. Hrsg. und kommentiert von Thomas FRENZEL. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2019. 504 S., Abb., Nbsp., Tab.

DAVID CAIRNS: Discovering Berlioz. Essays, Reviews, Talks. London: Toccata Press 2019. 400 S., Abb., Nbsp. (Musicians on Music. Band 12.)

Claviorgans and the art of basso continuo: new instruments – new performance practices. Hrsg. von Paul PEETERS. Lilienthal: Laaber-Verlag 2019. 191 S., Abb., Nbsp., Tab. (The Organ Yearbook. Band 47.)

JEREMY COLEMAN: Richard Wagner in Paris. Translation, Identity, Modernity. London: Boydell & Brewer 2019. 201 S., Abb., Nbsp., Tab.

TIMOTHY DAY: I Saw Eternity the Other Night. King's College Choir, the Nine Lessons and Carols, and an English Singing Style. London: Penguin Random House UK 2019. 392 S., Abb.

- PAOLO FABBRI: Rossini. Künstler, Mensch und Mythos. Übersetzung von Marcus KÖHLER. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2019. 189 S., Abb. (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft. Band 10.)
- JUDITH I. HAUG: Ottoman and European Music in 'Alī Ufuḳī's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation. Cultural Context. Monograph. Münster: read-box publishing 2019. 620 S., Tab. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 25.)
- JÖRN PETER HIEKEL: Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit. Lilienthal: Laaber-Verlag 2019. 420 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)
- HANS-JOACHIM HINRICHSSEN: Beethoven. Musik für eine neue Zeit. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Berlin: J.B. Metzler 2019. 396 S., Abb.
- Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik. Hrsg. von Frank HENTSCHHEL. Laaber: Laaber-Verlag 2019. 409 S., Abb.
- WOLFGANG MARIA HOFFMANN: Studien zur Kirchenmusik in Trier. Von den cäcilianischen Anfängen bis in die Gegenwart. Trier: Kliomedia 2018. 568 S., Abb., Nbsp. (Geschichte und Kultur des Trierer Landes. Band 15.)
- Jahrbuch 2016 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Simone Hohmaier. Mainz u. a.: Schott Music 2019. 388 S., Abb., Tab., Nbsp.
- HANS KELLER: Beethoven's String Quartet in B flat Major, op. 130. Four Lectures (with Supplementary Scores). Transcribed, typeset, edited and assembled by Alison GARNHAM, Julian LITTLEWOOD, Christopher WINTLE and Susi WOODHOUSE. London: Plumbago Books 2019. 126, 80 S., Abb., Nbsp.
- Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 8: Quellen- und Literaturverzeichnis. Register, Konkordanzen. Bearbeitet von Max SCHIENDORFER und Bernhard HANGARTNER. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XVIII, 333 S.
- STEFAN LITWIN: Musik als Geschichte – Geschichte als Musik. Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942). Hofheim: Wolke Verlag 2019. 55 S., Abb., Nbsp. (Caprices. Bd. 4.)
- ROBERT L. MARSHALL: Bach and Mozart. Essays on the Enigma of Genius. Rochester: University of Rochester Press 2019. 331 S., Abb., Nbsp., Tab. (Eastman Studies in Music. Band 161.)
- Felix Mendelssohn-Bartholdy und Adolf Fredrick Lindblad: Briefwechsel 1827–1847. Hrsg. v. Eva ÖHRSTRÖM. Übersetzung Jan Olof RUDÉN. Möklinta: Gidlunds förlag 2019. 148 S., Abb.
- SIMON MORRISON: Russian Opera and the Symbolist Movement. 2. Aufl. Oakland: University of California Press 2019. 312 S., Nbsp.
- Motet Cycles between Devotion and Liturgy. Hrsg. v. Daniele V. FILIPPI und Agnese PAVANELLO. Basel: Schwabe Verlag 2019. XIX, 497 S., Abb., Tab., Nbsp. (Schola Cantorum Basiliensis Scripta. Band 7.)
- DAVID MURRAY: Poetry in Motion. Languages and Lyrics in the European Middle Ages. Turnhout: Brepols Publishers 2019. 295 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art. Hrsg. von Christa BRÜSTLE. Wien u. a.: Universal Edition 2019. 296 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien zur Wertungsforschung. Band 62.)
- Musik im Dessau-Wörlitzer Gartenreich. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN und Adrian LA SALVIA. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2019. 320 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Opera as Institution. Networks and Professions (1730–1917). Hrsg. von Cristi-

na SCUDERI und Ingeborg ZECHNER. Wien, Zürich: Lit Verlag 2019. 210 S., Abb., Nbsp., Tab.

PETER PETERSEN: *Isolde und Tristan*. Zur musikalischen Identität der Hauptfiguren in Richard Wagners „Handlung“ *Tristan und Isolde*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 175 S., Nbsp., Tab. (Wagner in der Diskussion. Band 19.)

JULIANE PÖCHE: *Thomas Selles Musik für Hamburg*. Komponieren in einer frühneuzeitlichen Metropole. Bern u.a.: Peter Lang Verlag 2019. 485 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Musica poetica*. Band 2.)

MATTHIAS SCHMIDT: *Eingebildete Musik, Richard Wagner, das jüdische Wien und die Ästhetik der Moderne*. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 346 S., Abb., Nbsp.

ELISABETH SCHMIERER: *Geschichte der Messe*. Eine Einführung. Laaber: Laaber-Verlag 2019. 258 S., Tab. (*Gattungen der Musik*. Band 10.)

„Sounds like a real man to me“ – Populäre Kultur, Musik und Männlichkeit. Hrsg. von Laura Patrizia FLEISCHER und Florian HEESCH. Wiesbaden: Springer VS 2019. 282 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Geschlecht und Gesellschaft*. Band 69.)

ULRIKE THIELE: *Mäzen und Mentor*. Werner Reinhart als Wegbereiter der musikalischen Moderne. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 332 S., Abb., Tab., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 27.)

SONJA TRÖSTER: *Senfls Liedsätze*. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires. Wien: Hollitzer Verlag 2019. 406 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Wiener Forum für ältere Musikgeschichte*. Band 10.)

Geistliche Vokalmusik des Barock. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Teilband I und II. Lilienthal: Laaber-Verlag 2019. 338 + 351 S., Abb., Nbsp. (*Handbuch der Musik des Barock*. Band 2.)

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Große Fuge für Streichquartett op. 133*. Partitur. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XV, 26 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Streichquartett in B op. 130*. Partitur. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXI, 49 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *String Quartet in B-flat major op. 130*. *Große Fuge for String Quartet op. 133*. *Critical Commentary*. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 34 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *33 Veränderungen über einen Walzer für Klavier op. 120 „Diabelli-Variationen“*. Urtext. Hrsg. v. Mario ASCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXXI, 63 S.

NIELS W. GADE: *Werke*. Serie IV: *Chorwerke*. Band 3: *Konzertstücke (Kantaten)*. Hrsg. von Finn Egeland HANSEN. Copenhagen: Engstrøm & Sødring / Bärenreiter-Verlag 2019. XXXVI, 280 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke*. Abteilung IV: *Französische komische Opern*. Band 9: *Cythère assiégée (Paris 1775)*. *Opéra-Ballet in drei Akten* von Charles Simon Favart. Hrsg. v. Daniela PHILIPPI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXIV, 468 S.

AUGUST HALM: *Klavierübung*. Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich die erste Einführung in die Musik (1918/19). Kommentiert und eingerichtet von Thomas KABISCH, Linde GROSSMANN und Martin WIDMAIER. Beeskow: Ortus Musikverlag 2019. 219 S. (*Quellen zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg*. Band 2.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Halbische Händel-Ausgabe*. Serie II: *Opern*.

Band 5: *Il pastor fido*. Opera in tre atti. HWV 8a. Hrsg. von Suzana OGRAJENŠEK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LVIII, 208 S.

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe der Werke. Reihe A. Band 9: *Die Sache Makropulos*. Oper in drei Akten nach der Komödie von Karel Čapek. Brünner Fassung. Hrsg. v. Tomáš HANUS, Jonáš HÁJEK und Annette THEIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. CXVI, 552 S.

JOHN JENKINS: *Fantasia-Suites*: III. Hrsg. von Andrew ASHBEE. London: Stainer and Bell 2019. XXXVII, 186 S. (*Musica Britannica*. Band 104.)

BOHUSLAV MARTINŮ: Gesamtausgabe. Series III/1/8. *Concertos for Solo Instruments*. *Concerto da Camera*, H 285. *Rhapsody-Concerto*, H 337. Hrsg. v. Sandra BERGMANNOVÁ, Aleš BŘEZINA, Paul SILVERTHORNE, Jitka ZICHOVÁ und Pavel ŽŮREK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XLI, 178 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: *Opera Omnia*. Serie IV. Band 16: *Pigmalion*. *Acte de ballet*. Livret de Sylvain Ballot de Sauvot. Hrsg. von Nathalie BERTON-BLIVET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XLVII, 84 S.

[MAURICE] RAVEL: *Jeux d'eau* für Klavier. Urtext. Hrsg. von Nicolas SOUTHON. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XIV, 22 S.

CAMILLE SAINT-SAËNS: *Œuvres instrumentales complètes*. Série I: *Œuvres symphoniques*. Volume 4: *Poèmes symphoniques*. *Le Rouet d'Omphale*, op. 13 (R 169). *Phaéton*, op. 39 (R 170). *Danse macabre*, op. 40 (R 171). *La Jeunesse d'Hercule*, op. 50 (R 172). Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXXIV, 260 S.

JOHANN SCHOP: *Hochzeitsmusiken* für ein bis acht Vokalstimmen, drei bis sechs Instrumentalstimmen, Basso continuo. Hrsg.

von Oliver HUCK und Esteban HERNÁNDEZ CASTELLÓ. Beeskow: Ortus Musikverlag 2019. XX, 90 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10/11: *Kleine geistliche Konzerte I 1636*. Neuausgabe hrsg. v. Beate Agnes SCHMIDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXVIII, 207 S.

[BEDŘICH] SMETANA: *Vyšehrad*. Partitur. Urtext. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XV, 50 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke*. Band LXVI: *Festmusiken für Altona*. Hrsg. von Jürgen NEUBACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LV, 209 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke*. Band LIII: *Neues Lied*. *Kirchenmusiken vom 21. bis zum 26. Sonntag nach Trinitatis* und vom 1. Advent bis zum 3. Weihnachtstag nach Texten von Gottfried Simonis. Hrsg. v. Simon RETTELBACH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXII, 403 S.

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Werke*. Band 22: *Dokumente und Texte zu „Die Feen“*. Hrsg. von Peter JOST. *Dokumente und Texte zu „Das Liebesverbot oder: Die Novize von Palermo“*. Hrsg. von Egon VOSS. Mainz: Schott Music 2019. 390 S.

Mitteilungen

Es verstarb:

Prof. Dr. Martin GECK am 22. November 2019 in Bochum.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Werner JANK zum 65. Geburtstag am 24. Februar 2019,

Prof. Dr. Peter NITSCHKE zum 75. Geburtstag am 29. Februar 2019,

Prof. Dr. Hartmut KRONES zum 75. Geburtstag am 15. Oktober 2019,

Prof. Dr. Friedrich Wilhelm RIEDEL zum 90. Geburtstag am 24. Oktober 2019,

Prof. Dr. Petra BOCKHOLDT zum 65. Geburtstag am 24. Oktober 2019,

Prof. Dr. Martin BLINDOW zum 90. Geburtstag am 29. Oktober 2019,

Prof. Dr. Reinhard GERLACH zum 85. Geburtstag am 14. November 2019,

Prof. Dr. Gernot GRUBER zum 80. Geburtstag am 17. November 2019,

Prof. Dr. Hans SEIDEL zum 90. Geburtstag am 22. November 2019,

Prof. Dr. Theodor GÖLLNER zum 90. Geburtstag am 25. November 2019,

Prof. Dr. Susanne POPP zum 75. Geburtstag am 26. November 2019,

Prof. Dr. Hermann DECHANT zum 80. Geburtstag am 29. November 2019,

Prof. Dr. Peter ANDRASCHKE zum 80. Geburtstag am 1. Dezember 2019,

Prof. Dr. Hans-Joachim SCHULZE zum 85. Geburtstag am 3. Dezember 2019,

Dr. Harald HECKMANN zum 95. Geburtstag am 6. Dezember 2019,

Prof. Dr. Klaus-Peter KOCH zum 80. Geburtstag am 11. Dezember 2019,

Prof. Dr. Sieghart DÖHRING zum 80. Geburtstag am 12. Dezember 2019,

Dr. Thomas ERTELT zum 65. Geburtstag am 1. Januar 2020,

Prof. Dr. Constantin FLOROS zum 90. Geburtstag am 4. Januar 2020,

Prof. Dr. Wilhelm SEIDEL zum 85. Geburtstag am 5. Januar 2020,

Prof. Dr. Hans MUSCH zum 85. Geburtstag am 20. Januar 2020.

*

Im Herbst 2018 eröffnete in Lachen (Kanton Schwyz) das umfangreichste Kompetenzzentrum über Leben und Werk des Komponisten Joachim Raff (1822–1882): das *Joachim-Raff-Archiv* (www.raff-archiv.ch). Erstmals wird damit in der Schweiz das Werk eines hier geborenen und aufgewachsenen Komponisten datenmäßig vollständig erfasst und mehrheitlich öffentlich zugäng-

lich gemacht. Ein Projektteam, bestehend aus Musikwissenschaftlern, einem Informatiker und dem Präsidenten der Joachim-Raff-Gesellschaft, haben in jahrelanger Arbeit die bisher bekannten und bestehenden Bestände systematisch durchforstet, ergänzt und systematisiert. In einem nächsten Schritt wird eine große Anzahl Datensätze veröffentlicht. Auf das vollständige Material kann im Joachim-Raff-Archiv in Lachen zugegriffen werden.

*

Prof. Dr. Jörn Peter HIEKEL (Hochschule für Musik Dresden) erhielt Ende November in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste den „Happy-New-Ears“-Preis für Publizistik zur Gegenwartsmusik 2019. Der mit 10.000 Euro dotierte Preis wird alle zwei Jahre von der Akademie gemeinsam mit dem Bayerischen Rundfunk sowie der Hans und Gertrud Zender-Stiftung vergeben. In der Begründung der Jury, die vom Akademiepräsidenten Winfried Nerdinger übermittelt wurde, heißt es: „Viele von Jörn Peter Hiekels Schriften konzentrieren sich darauf, in der Vielstimmigkeit aktueller Musik, Zusammenhänge, Paradigmen, Denkfiguren, interkulturelle Einflüsse und historische Bezüge freizulegen. Dabei beherrschen sie die Kunst, gleichzeitig nah an den Artikulationen der Zeit zu sein wie auf Abstand zu gehen, um ein analytische Verstehen erst zu ermöglichen. Sie sind der Idealfall einer Musikwissenschaft, die sich dialogisch in die Gegenwart verstrickt: hörend, reflektierend, sprachgebend, und dadurch auch genuin erkenntnisgenerierend, wegweisend und visionär.“

Dr. Martin ELSTE und Carsten SCHMIDT M. A. haben für ihre diskologische Dokumentation zur Interpretationsgeschichte *2000 Jahre Musik auf der Schallplatte. Alte Musik anno 1930* (Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger 2018) zwei weitere Auszeichnungen erhalten: einen *Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik* sowie den *2019 ARSC Award for Excellence* in der Ka-

regorie Best Historical Research in Recorded Classical Music. ARSC, die Association for Recorded Sound Collections, ist die international führende diskologisch-diskographische Vereinigung. Bereits im Frühjahr wurde die vom Staatlichen Institut für Musikforschung mitfinanzierte Publikation mit dem *Deutschen Musikeditionspreis BEST EDITION 2019* prämiert. Aus der Begründung der Jury: „Diese opulente Edition präsentiert ein musikarchäologisches Fundstück: Es handelt sich um die historisch-kritische Neuausgabe eines 1930 von dem Musikwissenschaftler Curt Sachs erarbeiteten Schallplattenprojekts, das die Geschichte der Alten Musik ausbreitet – von der Antike und der jüdischen Musiktradition über Josquin des Prés und Monteverdi bis hin zu Bach und Rameau. Die CD stellt die originalen Schellackplatten in digitalisierter Qualität bereit. Das kostbar ausgestattete Begleitbuch enthält neben dem Einführungstext von Martin Elste einen kritischen Bericht zur Klangrestauration, die Dokumentation zur Entstehung und Rezeption der Aufnahmen sowie die faksimilierten Erläuterungen von Curt Sachs auf Deutsch, Englisch und Spanisch, außerdem Abbildungen des damals verwendeten Notenmaterials, Texte der Interpreten zu den Aufnahmen, Fotoporträts und Biographien der Interpreten nebst zeitgenössischen Schallplattenrezensionen.“

Prof. Dr. Friedrich GEIGER, zuvor Universität Hamburg, hat den Ruf auf die W3-

Professur für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater München angenommen und die Stelle zum 1. März 2020 angetreten.

Tagungsberichte

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

Köln, 28. bis 29. Juni 2019

Competitions in 19th-Century Music Culture / Wettbewerbe in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts

von Christina Lena Monschau, Köln

Schwetzingen, 28. September 2019

Objektive Berichte? – Leopold Mozarts Aufzeichnungen über südwestdeutsche Hofkapellen

von Yevgine Dilanyan, Schwetzingen

Graz, 28. bis 29. Oktober 2019

Musikerinnen in der Region – Handlungsräume und ihre Akteurinnen in der Steiermark
von Christa Brüstle und Matthias Mikula, Graz

Kiel, 7. bis 10. November 2019

Ka-Ching! Der Klang des Geldes – Ökonomische, soziale und ästhetische Aspekte von Geld und Musik

von Paul McCall-Labelle und Celina Rausch, Hamburg und Kiel

Die Autoren der Beiträge

MINARI BOCHMANN, geb. 1976 in Japan, studierte Musikpädagogik an der Musikhochschule Kunitachi in Tokio und Musikwissenschaft und Romanistik an den Universitäten Göttingen und Leipzig, 2008 Magister Artium, 2014 Promotion (*Die Rezeptionsgeschichte der Dodekaphonie in Italien bis 1953: von Alfredo Casella zu Luigi Dallapiccola. Studien zu Kulturpolitik und Musikdiskurs*). SS 2016–WS 2017/18 Lehrbeauftragte an der Humboldt-Universität zu Berlin und Universität Leipzig. Arbeitsschwerpunkte: Kulturtransfer Deutschland – Italien – Japan, Musiktheater des 20. Jahrhunderts, Musik und Po-

litik. Zurzeit Stipendiatin der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar im Rahmen des Thüringer Programms zur Förderung von Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchskünstlerinnen.

ASBJØRN ØFSTHUS ERIKSEN, geboren 1951 in Oslo. Studierte Musikwissenschaft, Mathematik und Norwegische Sprache und Literatur an der Universität Oslo sowie Klavier u. a. bei Eline Nygaard. Arbeitete vier Jahre als Lektor an der Weiterführenden Schule, bevor er 1984 die Stelle eines Amanuensis am Institut für Musikwissenschaft an der Universität Oslo übernahm, wo er in Musikgeschichte und Musikanalyse forschte und unterrichtete, mit Schwerpunkt 19. und frühes 20. Jahrhundert. Disputation 2008 mit der Dissertation *Sergej Rachmaninovs drei Symphonien. Eine Studie zu Struktur, Plot und Intertextualität*. Seit 2012 Professor am selben Institut. Veröffentlichte u. a. Arbeiten zu Grieg und anderen norwegischen Komponisten, zu russischer Musik (Rachmaninow, Medtner, Mjaskovskij) und über Humor in der Instrumentalmusik. Übersetzer von Fachliteratur aus dem Russischen, u. a. Boris Asaf'evs Buch über Grieg. Herausgeber eines Lehrbuchs über Musikgeschichte für Schüler der Weiterführenden Schule.

VASILIKI PAPADOPOULOU, geb. 1984 in Thessaloniki (Griechenland), studierte Violine an der Hochschule für Musik und Tanz Köln/Wuppertal und der Zürcher Hochschule der Künste sowie Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und historische Hilfswissenschaften an der Universität Wien. 2015 Promotion an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien über die Editions- und Aufführungsgeschichte von J. S. Bachs *Sei Solo* für Violine. Staatspreis „Award of Excellence 2015“ für ihre Dissertation. Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Johannes Brahms Gesamtausgabe an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Seit 2016 Mitglied der Jungen Akademie an der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Seit 2018 Mitherausgeberin der Zeitschrift *Musicologica Austriaca – Journal for Austrian Music Studies* sowie Lehrbeauftragte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

IVANA RENTSCH, Studium der Musikwissenschaft, Medienwissenschaft und Linguistik an der Universität Zürich. Danach Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, dort 2004 Promotion mit einer Doktorarbeit über Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit (*Anklänge an die Avantgarde*, BAfMw 61). 2005 Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds an den Universitäten Graz und Salzburg. 2006–2013 (Ober)Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, dort 2010 Habilitation mit einer Schrift über die Bedeutung des Tanzes für die Instrumentalmusik und Musiktheorie der Frühen Neuzeit (*Die Höflichkeit musikalischer Form*, Bärenreiter 2012). Seit 2013 Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte sind u. a. die Musik der Frühen Neuzeit, das Musiktheater des 17. bis 20. Jahrhunderts, die Gattungsgeschichte des Liedes und die tschechische Musikgeschichte. Seit 2015 Leiterin des DFG-Projektes „Thomas Selle – Opera omnia“ an der Universität Hamburg.

Hinweise für Autoren

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

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

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

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

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

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

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

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

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

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

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

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