

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Entzifferung einer weltlichen Neumenkomposition

von Heinrich Sanden, Schwäbisch Hall

Versus Godiscalchi Ut quid iubes

Modus VI lydisch-plagal

Rhythmische Anfangsproportion = $\cup | - \cup \cup - \cup \cup$ 2-3 Tetrameter in quasi - daktylischen Dipodien mit einer Anakrusis

Bibl. Nat. Paris, II 54'

Ut- quid iubes posi- o- le? Qua- re mandas fi- li- o- le carmen me dulce

canta- re, cum sis longe exul valde intra ma- re? O, cur

iu- bes ca- nere?

Der Dichter Godiscalch oder Gottschalk war ein sächsischer Theologe. Er lebte im Kloster zu Fulda, dann in Orbais in Frankreich und ging schließlich nach Italien, wo er wohl mit dem Meer in Berührung gekommen war. Er starb im Jahre 868 oder 869. Der Name des Neumenkomponisten sei nicht bekannt, meint Coussemaker. Die Tonzeichen in der ersten Reihe dieses Neumengesanges sind aquitanisch und südprovenzalisch. Darunter befinden sich lateinische Neumen. Die Bewegungseinheit dieser Neumenmusik ist der Motus vocum, den wir Tonzelle nennen. Tonzellen in weißen Noten sind stumm, zählen aber. Die Ziffern in Gestalt von Proportionen enthalten die Entzifferungsformel der lydisch-plagalischen Tonart. Ein Punkt hinter ihr zeigt an, daß sie von neuem beginnt. Die Zeichen der metrischen Längen und Kürzen enthalten nach dem Zeugnis des Guido d'Arezzo GS. II 15a den Neumenrhythmus. Achtelnoten sind ein Bestandteil einer Schmuckneume, die Kephalikos oder Virga innodans genannt wird. Die Neumenbuchstaben sind in der Pariser Handschrift nicht enthalten; der Buchstabe c = celera superius verlangt regelmäßig eine stumme Tonzelle. Neumenhandschriften mit Buchstaben sind vorzuziehen, doch der Neumenspezialist kann auch mit Handschriften ohne Buchstaben umgehen. Den obigen Gesang und eine Reihe anderer hatte Coussemaker¹ in der Hoffnung gesammelt, daß einmal die musikwissenschaftliche Forschung in die Lage kommen werde, sie zu entziffern.

Der Text des Neumengesanges stellt drei Fragen. Warum befehlst du, Knäblein? Warum verlangst du, daß ich ein schönes Lied singe, mein Söhnchen, da ich doch so lange auf dem Meer weilte? Warum muß ich singen? Diese Fragen dramatisieren den Gesang, der con moto zu singen ist. Die Entzifferung ist nach einem guidonischen Geständnis² schwierig. Der Entziffernde hatte nicht ohne Grund 44 Jahre gebraucht, um die Tonart dieses ‚unbekannten‘ Gesanges und diejenige der westgotischen Neumenkompositionen festzustellen, deren Tonarius für Peter Wagner in Spanien nicht auffindbar war. Heute hat der Neumeninteressent Gelegenheit, fertige Entzifferungen zu studieren, sich zu orientieren³ und etwas rascher zum Ziel zu kommen. Man kann die Richtigkeit der Entzifferung nachprüfen, doch dazu braucht man eine Tabelle aller symphonischen Quinten, der steigenden mit dem Notenhals nach oben und der fallenden nach unten.

Über den Textsilben „*sim lon*“ – *ge* beginnt die 2. Tonzelle der Oktavsymphonie *d – D* ihr lineares Intervall mit dem Ton *G*. Er ist der 5. Ton, weil diese Oktavsymphonie fällt, wie das Neuma (des κεφαλίκος) auch; der Ton *G* geht in den sechsten Ton *F*; das lineare Intervall *G – F* ist entstanden. Dies ist der Inhalt⁴ der Entzifferungsregel. Über dem Textwort „*sim*“ sieht man unterhalb der Virga stans die steigende Oktavsymphonie *D – G – d* mit dem Mittelton *G*. Steigende Neumata haben immer den Notenhals nach oben, fallende nach unten. Die Tonzelle über dem Textwort „*sim*“ läßt den stummen Ton *F* in das tönende *G* steigen, so daß das lineare Intervall *F – G* mit der Entzifferungsproportion (III:4) dadurch entstanden ist, daß die 3. symphonische Quint *G a h c d* in die 4. symphonische Quint *d c h a G* rotiert. Wollte der gelehrte Leser diese Betrachtungsweise auf das ganze Tonstück ausdehnen, dann dürfte er dem Ausspruch des Guido zustimmen. Die gleiche lebenswürdige Aufforderung des Aretiners ging auch an die Mönche des Klosters Pomposa. Diese gerieten in Zorn, und Guido ging sicherlich nicht erfreut nach Arezzo. Dort schrieb er die kursiven Neumen auf und zwischen 4 Notenslinien, wurde in Europa bewundert und verzichtete schweren Herzens auf einen Unterricht in der Entzifferung, aber der Verfasser hat sie aus dem Mikrológos gelernt, sed sine ira.

Infolge der Notwendigkeit einer Neumenkorrektur über dem Textwort „*fi*“ -liole sind die im Ms. am Anfang des Neumengesanges vorhandenen reziproken⁵ Neumen nicht mehr wirksam

1 Siehe E. H. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris 1852.

2 Vgl. GS. II, 203 b: „*Ego et omnes ante me summa cum difficultate ecclesiasticos cantus didicimus*“; *discere* = *déchiffrer*.

3 Vgl. Anm. 6.

4 Siehe CS. II, 112a: „*diapente vocum quinque habet hoc vocabulum. Inde sextae nec secundae sibi haerent voculae*“.

5 GS. II, 16a: „*Item ut rerum eventus, sic cantionis imitetur affectus, ut in tristitibus rebus graves sint neumae, in tranquillibus rebus iucundae, in propriis exsultantes*“.

geworden. Guido versteht darunter 2 Gruppen mit gleichen Neumen, die kundigen Augen sogleich auffallen. Sie sind hier ein aparter Schmuck des Gesanges. So habe ich das *Sacrificium Offerte Domini*, Versus III, León 8, fol. 223 eines eiteln Westgoten entziffert. Er hatte 4 reziproke Neumengruppen nacheinander mit einer derartigen Waghalsigkeit komponiert, daß man glaubt, das Entzifferungsgebäude stürze ein. Er wollte nur beweisen, was nach seiner Meinung unter Neumenvirtuosität zu verstehen sei. Das Neuma über der Textsilbe *val-* „*de*“ des Kinderliedchens ist eine Distropha mit den Tönen *FF*, die man getrennt gesungen hören möchte, während sie die Mönche heute aus Unkenntnis zu einem einzigen Ton vereinen. Die runden Flexae über dem Textwort „*mare*“ imitieren musikalisch das wogende Meer und die Frage. Die Tonzelle über dem Textwort „*cum*“ ist konjunktiv, diejenige davor in weißen Noten disjunktiv. Die linearen Intervalle über der Doppelproportion (III:4, III:5) haben in der 6. plagalen Tonart neben der Süßigkeit des Klanges immer dieselben linearen Tonschritte. Für den Entzifferungsanfänger ist das eine freundliche Überraschung. Der Gefühlsinhalt über dem Vokal „*O*“ ist eine beabsichtigte musikalische Imitation, die Eindruck erweckt.

Dieses Neumenliedchen ist in der Tat ein kleines Kunstwerk. Nicht ohne Grund sagen die Neumenschriftsteller, daß sich der Modus VI seit altersher durch Wohlklang auszeichne, der aber in den miserablen quadratischen Neumen ebenso verloren ging wie das richtige lineare Intervall. Aber auf den waghalsigen westgotischen Neumenkomponisten müssen wir noch einmal zurückkommen. Dieser kühne Germane konnte nicht wissen, daß etwa 1500 Jahre später ein zweiter auftreten werde und ihm noch vorhalten würde, er habe zu viele zweitönige Neumata verwendet, obwohl dies Widerwillen hervorrufe . . . „*quia obscenitatem paret*“. Jedoch denken wir an Isidor von Sevilla (580-636), dem Martin Gerbert in seinen *Scriptores I* einen Platz eingeräumt hatte. (Die langen *Benedictiones in Daniello* des Ms. León 8 fol. 200 stehen im Modus VIII und sind ohne Makel, mag er auch an 2 Stellen kleinere aber einwandfreie reziproke Neumenfolgen angefertigt haben.) - Die Lateiner haben von den Phrygern zwei Modulationsneumata übernommen, den *oriscus* = *δρισκός*, der wie ein kleines gerundetes lateinisches *s* geformt ist und den Übergang in die nächste Entzifferungsproportion ankündigt. Der *δρισκός* ist von *δρίζειν* = abgrenzen abzuleiten. Außerdem gibt es einen *Pes oriscus* = *πός δρισκός*. Dom Pothier nannte die phrygischen Neumen ohne Kenntnis der Vorgeschichte⁶ der Neumenmusik unrichtig aquitanische Tonzeichen⁷.

6 Siehe H. Sanden, *Le déchiffrement des neumes latins et wisigothiques mozarabes*, in: *Anuario musical* vol. XII, Barcelona 1969 édité par Higinio Anglés, der das Wort *wisigothiques* mit *v* korrigiert hatte. Photokopien erhält man durch die Musikabteilung der Staatsbibliothek, 1 Berlin 33.

7 Die hier vorgelegten Ausführungen sind einer größeren Abhandlung des Verfassers über die Entzifferung weltlicher Neumengesänge entnommen.

Franz Schaumkell und die Lüneburger Tabulaturen

von Renate Brunner, Freiburg i.Br.

Die Frage nach der Herkunft und den Schreibern der Lüneburger Orgeltabulaturen blieb auch in der neueren Literatur über diese Quellen¹ ungeklärt. Die Vermutung, daß teilweise Lüneburger Organisten die Verfasser seien, kann nun für eine kleine Gruppe der Tabulaturen bestätigt werden. Ermöglicht wurde dies durch einen Handschriftenvergleich der Tabulaturen *KN 146*², *KN 207/18*³, *KN 208*⁴ sowie *KN 210*⁵ und einer Unterschrift des Lüneburger Organisten Franz Schaumkell. Dabei ergab sich, daß die Unterschrift „*Franziscus Schaumkell/Organista S. Johannis*“⁶ die gleichen Schriftzüge zeigt wie *KN 207/18*, *KN 208* und der überwiegende Teil von *KN 146* und *KN 210*. Durch die Identität der Handschriften wird Schaumkell als Schreiber dieser Tabulaturen ausgewiesen⁷, deren Entstehung in Lüneburg somit ebenfalls gesichert ist.

Die wenigen bekannten Lebensdaten Schaumkells seien hier mitgeteilt, da sie vielleicht neue Ansatzpunkte für die Entstehungsgeschichte der genannten Tabulaturen bieten⁸: 1589 in Lüneburg geboren, gehört Schaumkell altersmäßig in die Generation der älteren Sweelinckschüler. Sein Vater Johann Schaumkell war Custos der Johanniskirche. Über Franz Schaumkells Jugend und seine musikalische Ausbildung ist nichts bekannt. Bevor er 1617 die Organistenstelle der Johanniskirche in Lüneburg antrat, hat er sich in einem Ort namens „*Lentzen*“ aufgehalten⁹. Schaumkell war zunächst nur für ein Probejahr eingestellt worden, um dann das Amt 50 Jahre lang zu versehen. Als er 1667 aufgrund seines hohen Alters nicht mehr in der Lage war, seinen Dienst auszuüben, sollte sein ältester Sohn, der Organist in Schwerin war und den er schon 1649 als Substituten erbeten hatte, die Orgel in St. Johannis betreuen. Da der junge Schaumkell seine Demission nicht erlangen konnte, wurde schließlich 1668 Christian Flor, der damalige Organist von St. Lamberti, zur Unterstützung Franz Schaumkells bestimmt. Nach dessen Tod, am 20. 4. 1676, wurde Flor Organist von St. Johannis.

1 Vgl. Vorwort und Kritischen Bericht von *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208/1*, hrsg. v. M. Reimann, = EdM 36, Frankfurt a. M. 1957 und *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208/2*, hrsg. v. M. Reimann, = EdM 40, Frankfurt a. M. 1968; Rezension zu EdM 36 von F. W. Riedel, *Mf XIV*, 1961, S. 241 ff.; M. Reimann, Art. *Lüneburger Orgel- und Klavier-Tabulaturen* in *MGG VII*, 1960, Sp. 1281 ff.; L. Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel XII, Kassel und Basel 1961, S. 18 f.; H. Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, in: Schriftenreihe des Lüneburger Museumvereines, Tutzing 1967, S. 126 ff.

2 Inhalt: Tänze, weltliche Liedsätze, Choräle und einige Praeambeln; vgl. L. Schierning, a. a. O., S. 112.

3 Inhalt: Kolorierung der Haßlerschen Motette „*Verbum caro factum est*“ von Scheidemann; vgl. L. Schierning, a. a. O., S. 106.

4 Vgl. EdM 36 und 40.

5 Inhalt: Intavolierungen und Kolorierungen von Motetten; vgl. L. Schierning, a. a. O., S. 106.

6 Veröffentlicht bei H. Walter, a. a. O., Faksimile nach S. 144.

7 Wie erschwert solche Zuweisungen mittels Schriftproben sein können, zeigen die Briefe Schaumkells an die Juraten von St. Johannis oder an den Magistrat der Stadt. Der eigentliche Brieftext weist nämlich in den meisten Fällen ein von der Unterschrift völlig abweichendes Schriftbild auf. Dies ist dadurch zu erklären, daß Schaumkell diese Briefe – wie zu der Zeit üblich – von einem Ratsschreiber schreiben ließ und selbst nur seine Unterschrift darunter setzte. Allerdings sind auch zwei Briefe (vom 15. 10. 1651 und 13. 8. 1659, vgl. Akte E 1b Nr. 56 Vol. I) erhalten, die ganz von seiner Hand stammen.

8 Herr Dr. G. Fock (Hamburg) stellte freundlicherweise seine Notizen über Schaumkell aus dem Aktenmaterial des Lüneburger Stadtarchivs zur Verfügung; vgl. auch H. Walter, a. a. O., S. 49 f. und 229 ff.

9 Die Ortsangabe „*Lentzen*“ meint vermutlich das nahe der Elbe gelegene Lenzen südöstlich von Lüneburg.

Ein Jahr lang scheint Schaumkell auch von Joachim Drallius, Organist von St. Nicolai von 1672 bis 1683¹⁰, vertreten worden zu sein¹¹. Für den Klavierunterricht Joachim Drallius' hatte Schaumkell von 1650 an¹² die Tabulatur *KN 146* angelegt.

Für 1652 ist eine Begegnung zwischen Schaumkell und Scheidemann als wahrscheinlich anzunehmen. In diesem Jahr nämlich kam Scheidemann nach Lüneburg, um die von dem Lübecker Orgelbauer Friedrich Stellwagen reparierte Orgel in St. Johannis zu begutachten¹³. Schaumkells Anwesenheit kann dabei wohl vorausgesetzt werden. Ob ein Zusammenhang zwischen dieser Begegnung und der Bedeutung von Oeuvre und Stil Scheidemanns für die Handschrift *KN 208/1*¹⁴ besteht, deren Niederschrift im gleichen Jahr begonnen wurde, bleibt natürlich ungewiß¹⁵.

Die Frage, in welchem Maße Schaumkell mehr als nur der Schreiber der vier genannten Tabulaturen war, ist vor allem für das Repertoire von *KN 208* von Bedeutung, das vermutlich z. T. aus Schaumkells persönlicher Spielpraxis seines bis zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits 35 Jahre dauernden Organistendienstes hervorgegangen ist. Die Vermutung, daß Schaumkell die zahlreich nachgewiesenen „*Pasticcios*“ und „*Parodien*“¹⁶ z. T. selbst verfaßt habe und daß er auch mit eigenen Werken vertreten sein könnte, kann nur durch die Quelle selbst bestätigt werden, da weder seine musikalische Bildung bekannt, noch eine Komposition unter seinem Namen überliefert ist. Zur Klärung der Fragen müßte dann auch *KN 146* herangezogen werden, zumal da die Entstehung von *KN 146* und *KN 208* möglicherweise in Zusammenhang steht.

Das Repertoire von *KN 208* läßt nämlich hinsichtlich der Stimmenzahl der Stücke und des Pedaleinsatzes eine Teilung erkennen, die nicht zufällig zu sein scheint: Die ersten 25 Stücke in *KN 208/1* sind höchstens dreistimmig¹⁷. Von Nr. 26 an wechselt die Stimmenzahl zwischen drei und fünf; Vierstimmigkeit herrscht jedoch vor. Dasselbe gilt für *KN 208/2*. Einige Stücke zuvor, nämlich bei Nr. 23 wird in *KN 208/1* erstmalig - und danach überwiegend - Pedaleinsatz gefordert.

Diese Tatsache könnte vielleicht darauf hindeuten, daß Schaumkell nicht nur eine organistische Gebrauchssammlung geschaffen, sondern daneben auch didaktische Absichten in *KN 208* verfolgt hat: Nach anfänglichem dreistimmigen Manualiterspiel wird später der Gebrauch des Pedals eingeführt und die Stimmenzahl erhöht¹⁸.

Unter dem didaktischen Gesichtspunkt könnte man hier auch die Tabulatur *KN 146*, die Schaumkell ja zu Unterrichtszwecken angelegt hat, mit einbeziehen. Mit Sicherheit kann ein didaktischer Zusammenhang zwischen *KN 146* und *KN 208* nicht behauptet werden; doch scheint er bei dem geringen zeitlichen Abstand, der zwischen der Entstehung beider Sammlungen liegt, immerhin als möglich. Man könnte dann folgende drei Stufen unterscheiden:

10 Vgl. H. Walter, a. a. O., S. 303.

11 Vielleicht 1662; vgl. H. Walter, a. a. O., S. 134 f.; ferner Hilmar Drallius' Bewerbungsschreiben vom 11. 3. 1672 (E 1d Nr. 56) um die Organistenstelle von St. Nicolai in Lüneburg für seinen Sohn Joachim.

12 Vgl. H. Walter, a. a. O., S. 133 ff.

13 Vgl. H. Walter, a. a. O., S. 89 ff.; G. Fock, Artikel *Scheidemann* in MGG XI, 1963, Sp. 1621 ff.

14 Vgl. M. Reimann, EdM, Vorwort.

15 Vgl. M. Reimann, ebenda, Krit. Ber., S. 101.

16 Vgl. M. Reimann, *Pasticcios und Parodien in den norddeutschen Orgeltabulaturen*, Mf VIII, 1955, S. 265 ff.; vgl. EdM 36 und 40, Krit. Ber.

17 Daß die vierstimmige Anlage der polyphonen Anfangsteile einiger Choralbearbeitungen eventuell auf eine Reduktion des ursprünglich vierstimmigen Satzes auf drei Stimmen zurückgeht und von Schaumkell vorgenommen worden ist, wäre in diesem Zusammenhang durchaus denkbar. Auch den ursprünglich vierstimmigen Orgelchoral „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ (*KN 208/1*, Nr. 2), dessen Original wahrscheinlich von Scheidemann stammt, könnte Schaumkell in die vorliegende dreistimmige Fassung umgearbeitet haben (Vgl. W. Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, = Bh. z. AfMw III, Wiesbaden 1967, S. 15 f.).

18 Damit wäre auch die Reihenfolge gesichert, in der die beiden Bände entstanden sind und die durch die Signatur *KN 208/1* und *KN 208/2* angezeigt wird. M. Seifferts umgekehrte Reihenfolge wäre widerlegt; vgl. M. Reimann, EdM 36, S. 101 f.

1. *KN 146* ist die Sammlung für den Anfänger. Entsprechend einfach sind die Stücke gesetzt: es sind bis auf wenige Ausnahmen dreistimmige homophone Sätze mit leicht kolorierter Oberstimme.

2. Der Anfangsteil von *KN 208/1* ist bestimmt für den fortgeschritteneren Unterricht eines angehenden Organisten. Die Stücke sind ebenfalls dreistimmig. Ein höheres Maß an Schwierigkeit wird z. B. durch die lebhaftere Kolorierung und schnellere Bewegung in den Stimmen erreicht; verschiedene Möglichkeiten des c. f.-Vortrages werden erprobt. Das Orgelspiel bleibt aber auf die Manuale beschränkt.

3. Im letzten Drittel von *KN 208/1* und in *KN 208/2* wird nun die Stimmenzahl erhöht, bei fast gleichzeitiger Einführung des Pedalspiels. Verschiedene Kombinationen von Manual- und Pedalvortrag der Stimmen sind zu beobachten.

Das Repertoire von *KN 146* und *KN 208* bietet also das Übungsmaterial vom Beginn auf dem Klavier bis hin zu den technischen Möglichkeiten des Orgelspiels¹⁹.

Man müßte dann annehmen, daß Joachim Drallius, der Besitzer von *KN 146*, auch *KN 208* benutzt hat, zunächst zum Erlernen des Orgelspiels, dann als Sammlung für den organistischen Gebrauch während des Gottesdienstes vielleicht in der Zeit, als er Schaumkell an der Orgel von St. Johannis vertrat.

Johann Christian Bach im Wandel der Urteile von Susanne Staral, Graz

Johann Christian Bach (1735-1782), der jüngste Sohn des Thomaskantors, war zu Lebzeiten hochberühmt: „*Da er der seiner Zeit am bekannteste und der beliebteste Vertreter des Namen Bach's war, so kann man ihm auch Vieles, was nur den Namen ‚Bach‘ trägt zuschreiben*“¹. Wie kam es zu dieser Popularität, und warum geriet Johann Christian Bach nach seinem Tode so schnell in Vergessenheit?

Johann Christian Bach wurde am 5. September 1735 als jüngster Sohn von Johann Sebastian Bach und seiner zweiten Frau, Anna Magdalena, zu Leipzig geboren. Nach dem Tode seines Vaters – 1750 – zog er zu seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel Bach nach Berlin. Dieser war zu jener Zeit Kammercembalist Friedrich des Großen. In Berlin bekam Johann Christian Bach wertvolle musikalische Anregungen, wirkten doch berühmte Persönlichkeiten wie Franz Benda (1709-1786), Johann Gottlieb Graun (1702/03-1771), dessen Bruder Carl Heinrich Graun (1703/04-1759), Johann Joachim Quantz (1697-1773), Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) und Johann Friedrich Agricola (1720-1774) zu dieser Zeit in der preußischen Hauptstadt. Dort entstanden auch die ersten Kompositionen des jüngsten Bachsohnes: Zwei Polonaisen, sechs Menuette und eine Aria, die im *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters C. Ph. E. Bach, Hamburg, gedruckt bei Gottlieb Friedrich*

¹⁹ Die mehrfache Bearbeitung eines Chorals in *KN 208* in verschiedenen Satzarten wäre dann neben dem Gesichtspunkt der Auswahl auch unter dem didaktischen zu betrachten. Vgl. M. Reimann, EdM 40, Vorwort.

¹ R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon*, Band 1, Leipzig [1898] und Graz 2/1959, S. 262; siehe auch H. Riemann, *Die Söhne Bachs*, in: *Präludien und Studien*, III, Leipzig 1901, S. 183.

Schniebes 1790 genannt sind². 1754 wird als das Jahr seiner Abreise nach Italien vermutet³, die Umstände sind ungeklärt. Im „gelobten Land der Musik“ wurde er Schüler des berühmten Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784); ein reger Briefwechsel zwischen Lehrer und Schüler ist erhalten geblieben⁴. Der Cavalier Conte Agostino Litta unterstützte ihn finanziell. Um das Wohlergehen seines „protégé“ war er ebenso bemüht wie Padre Martini. Schon in den späten fünfziger Jahren kamen Werke von Bach in Italien mit großem Erfolg zur Aufführung⁵. 1760 wurde Johann Christian Bach als Nachfolger von Michele Angelo Caselli Organist am Mailänder Dom. Die Tatsache, daß er zum katholischen Glauben übergetreten war, wurde ihm in seiner Heimat sehr übel genommen⁶. „Mit seiner neuen Beschäftigung scheint es Bach aber nicht allzu ernst genommen zu haben“⁷. Mit Begeisterung hingegen wandte er sich der Produktion von Opern zu. Seine Werke wurden in den ersten Häusern Europas gegeben – 1761 *Artaserse* im Teatro Regio in Turin, im selben Jahr *Catone in Utica* im San Carlo in Neapel, daselbst am 20. Jänner 1762 *Alessandro nell'Indie* mit dem berühmten Tenor Anton Raaf in der Hauptrolle; später konnte er in London weitere Erfolge als Opernkomponist feiern (*Orione ossia Diana vendicata*, *Zanaida*, *Adriano in Siria*, *Carattaco*, *La Clemenza di Scipione*). Für Mannheim komponierte er seine Oper *Temistocle*, die am 5. November 1772 in glänzender Besetzung unter der Leitung des hervorragenden Konzertmeisters Christian Cannabich (1731-1798) stürmisch gefeiert wurde. Seine zweite Oper für Mannheim *Lucio Silla* und sein letztes Bühnenwerk *Amadis des Gaules* für Paris wurden nicht so begeistert aufgenommen.

Bachs Ruhm als Opernkomponist war bis London gedrungen, und 1762 wurde er von Signora Colomba Mattei, die dem King's Theatre als „impresaria“ vorstand, für die Spielzeit 1762/63 als Nachfolger Gioacchino Cocchis (um 1715-1814) verpflichtet. Mit der Vertonung der Ode *Thanks be to God* von John Lockman von 1761 gewann er die Gunst der jungen englischen Königin Sophie Charlotte, geborene Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz (1744 bis 1818)⁸. Der musikliebende König Georg III., der von 1760–1820 regierte, zeigte ebenfalls lebhaftes Interesse für Johann Christian Bachs Musik. Schon im Jahr seiner Ankunft in London (1762) wurde Bach der Klavierlehrer⁹ der englischen Königin und durfte auch die Kinder des Herrscherpaares zu seinen Schülern zählen. Er gehörte der „Chamber Band“ der Queen an¹⁰; bis zur Ankunft von Johann Samuel Schroeter (1750-1788) in der englischen Hauptstadt im

2 Nach M. Schwarz, *Johann Christian Bach*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, II (1900/01), [Diss. Berlin 1901], S. 405 f.; siehe auch H. P. Schökel, *Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit*, Diss. München 1922, Wolfenbüttel 1926, S. 25 f., der sich auf Schwarz beruft. Ch. S. Terry, *John Christian Bach*, London 1929, gibt diese Kompositionen in seinem thematischen Katalog nicht an, sondern führt folgendes dazu aus: „Emanuel [Bach] preserved a few of Christian's [Bach] earliest essays – two polonaises, six minuets and an aria . . . They are named in the Catalogue (1790) of his library . . . I have failed to find them in the Preuss. Staatsbibliothek.“ (S. 8 und Fußnote 2.)

3 C. Ph. E. Bach gibt dieses Datum in seiner Genealogie an; siehe auch Terry, a. a. O., S. 13; Schwarz, a. a. O., S. 404 ff. und H. Miesner, *Eine Anmerkung zu Charles Sanford Terry's „Johann Christian Bach“*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, XIV (1931/32), S. 226. Terry, a. a. O., S. 13, zieht auch das Jahr 1756 in Erwägung. Bei H. Wirth, *Johann Christian Bach*, in: Revue internationale de Musique, VIII (1950), S. 134, handelt es sich vermutlich um einen Druckfehler, denn Wirth schreibt: „ . . . quand, en 1750, l'adolescent quitte la métropole prussienne pour se rendre en Italie“.

4 Terry, a. a. O., S. 14 ff.

5 Terry, a. a. O., S. 25, 28 f., 31, 33.

6 Art. *Johann Christian Bach*, in: Riemann Musiklexikon, Personenteil A-K, Mainz¹²/1959, S. 72; siehe auch K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten* (unter Mitwirkung von Irene Geiringer), München 1958, S. 517.

7 Schwarz, a. a. O., S. 412.

8 Wirth, a. a. O., S. 135; siehe auch Terry, a. a. O., S. 60 ff.

9 P. A. Scholes, *The great Dr. Burney*, Band 2, London 1948, S. 325.

10 P. A. Scholes, *George the third as music lover*, in: The Musical Quarterly, XXVIII (1942), S. 82; siehe auch Ch. Cudworth, Art. *London, Das 18. Jahrhundert*, in: MGG, Band 8 (1960), Sp. 1154.

Mai 1772 galt er als bester Pianist Londons¹¹. Große Popularität – „in den Jahren um 1770 wußte jedermann in London und darüber hinaus, wer Johann Christian Bach war“¹² – gewann Bach durch die gemeinsam mit seinem Freund Karl Friedrich Abel (1723-1787) veranstalteten Bach-Abel-Konzerte. Am 29. Februar 1764 fand das erste Konzert dieser Reihe statt: „*For the Benefit of Mr. Bach and Mr. Abel: / Great Room in Spring Gardens, near St. James's Park, / This Day, February 29/ A New Serenata in two Acts Composed by Mr. Bach. To which will be added several new Pieces of Instrumental Music by Mr. Abel. To begin exactly at Half an Hour after Six. Tickets at Half-a-Guinea each to be had at Mr. Bach and Mr. Abel's Lodgings, in Meard's-street St. Ann's Soho*“¹³. In verschiedenen Sälen, anfangs im oben erwähnten Great Room in Spring Gardens, dann in Mr. Almack's Great Room in der King Street, St. James, im Carlisle House und schließlich in den berühmten Hanover Square Rooms, kamen sie zur Aufführung. Im Kulturleben der englischen Hauptstadt hatten die Bach-Abel-Konzerte eine ebenso wichtige Funktion inne, wie die Concerts spirituels in Paris, die 1725 von Anne Philidor (1681-1728) gegründet worden waren. Am 9. Mai 1781 beschloß das letzte Bach-Abel-Konzert diese Reihe, die allerdings nach dem Tode Bachs, am 1. Jänner 1782, zuerst als „*Hanover Square Great Concerts*“, zwei Jahre später als „*Professional Concerts*“ fortgesetzt wurde¹⁴.

In den gedruckten Todesanzeigen des Gentleman's Magazine vom 1. Jänner 1782 ist zu lesen: „*Signor Christian Bach, musickmaster [sic] to the Queen. Mr. Schroeter, performer on the piano forte, succeeds Mr. Bach in the above appointment at Buckingham- House*“¹⁵. Diese lakonisch kurze Mitteilung, die hauptsächlich auf seinen Nachfolger Johann Samuel Schroeter eingeht, verrät nichts von der einstigen großen Beliebtheit des Meisters. Der englische Musikforscher Percy A. Scholes ist derselben Ansicht: „*He [Johann Christian Bach] continued in the position [als Musikmeister der Königin] until his death on 1 January 1782, and then, before his was even in his grave, J. S. Schroeter, was appointed in his stead - see the Public Advertiser, 5 January 1782*“¹⁶. Am 6. Jänner 1782 wurde Johann Christian Bach auf dem Friedhof von St. Pancras begraben. Nur vier seiner Freunde nahmen an seinem Begräbnis teil¹⁷. Wolfgang Amadeus Mozart bewahrte aber seinem väterlichen Freund die Treue auch nach dessen Tode, denn er schrieb am 10. April 1782¹⁸ von Wien an seinen Vater: „... sie werden wohl schon wissen daß der Engländer Bach gestorben ist? – schade für die Musikalische Welt! –“.

11 H. Wirth, Art. *Johann Christian Bach*, in: MGG, Band 1 (1949-1951), Sp. 945; siehe auch Ch. Burney, *A general history of Music*, Vol. II, New York 1957, S. 866, und Ch. S. Terry, Art. *Johann Christian Bach*, in: Grove's Dictionary of Music and Musicians, London 5/1954, S. 330.
12 P. M. Young, *Johann Christian – der Englische Bach*, in: *Musa-Mens-Musici*, Im Gedenken an Walther Vetter, Leipzig o. J., S. 189.

13 Public Advertiser vom 29. Februar 1764, nach: Terry, *John Christian Bach*, a. a. O., S. 78.
14 Scholes, *The great Dr. Burney*, a. a. O., S. 167; zuweilen wird in der Literatur angegeben, daß die „*Professional Concerts*“ schon ab 1782 stattfanden, so zum Beispiel bei Cudworth, a. a. O., Sp. 1148, und bei H. Riemann, Einleitung zu VII/2 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule, Leipzig 1906, S. XIII. Nach Burney, a. a. O., S. 1017 (Fußnote) wurden die „*Professional Concerts*“ 1785 gegründet.

15 Nach Young, a. a. O., S. 196 und 194 (die deutsche Übersetzung); siehe auch P. M. Young, *Johann Christian Bach and his English Environment*, in: Kongreß-Bericht Kassel 1962, Kassel 1963, S. 32. W. Matthäus berichtete von folgender Notiz, die er dem Frankfurter Staats-Ristretto entnahm: 22. 1. 82 „*Der berühmte Tonkünstler Hr. Joh. Christ. Bach, ein Bruder des weltberühmten Hamburger Bach, einer der ersten unter den Tonkünstlern der Königin, ist zu London mit Tod abgegangen*“ (*Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland, im besonderen zwischen London und Frankfurt/Main im Zeitalter Haydns*, in: Frankfurter Musikhistorische Studien, Helmut Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag, Tutzing 1969, S. 222).

16 Scholes, *The great Dr. Burney*, a. a. O., S. 325; siehe auch Young, *Johann Christian Bach and his English Environment*, a. a. O., S. 32, und Terry, *John Christian Bach*, a. a. O., S. 167.

17 Terry, *John Christian Bach*, a. a. O., S. 167, und Geiringer, a. a. O., S. 460.

18 L. Schieder, *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, Band 2, München – Leipzig 1914, S. 162 ff; siehe auch Terry, *John Christian Bach*, a. a. O., S. 167, und A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Stockholm 1947, S. 169.

Die Engländer hingegen hatten ihren einstigen Liebling schnell und gründlich vergessen. Ein Benefiz-Konzert am 27. Mai 1782 wurde ein Mißerfolg – „*Bach's name no longer evoked enthusiasm, his death stirred no emotion*“¹⁹. Bachs Witwe, die italienische Sängerin Cecilia Grassi, konnte, da Bach große Schulden hinterließ, nur mit Unterstützung der englischen Königin in ihr Geburtsland zurückkehren.

Acht Jahre nach seinem Tode – 1790 – wurde Johann Christian Bach ein Artikel im *Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* von Ernst Ludwig Gerber²⁰ gewidmet. Der deutsche Lexikograph beurteilte ihn positiv: „*Eben so hat das naive Tändelnde, die lebhafteste Freude, welche durchaus in seinen Klavierwerken herrscht, den Beyfall beyder Geschlechter jeder Nation ihm zu eigen gemacht. Nicht so bald war eins seiner Werke erschienen, als es auch die Hände der Liebhaber beschäftigte. Und so kann man mit Grund behaupten, daß ihm vorzüglich der stärkere Anwachs der Klavierliebhaber und Liebhaberinnen in unseren Tagen zuzuschreiben ist*“²¹. Ebenfalls lobend äußerte sich Gerber in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* von 1812²². Ferdinand Simon Gaßner, der den Artikel *Johann Christian Bach* aus Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*²³ wörtlich in sein *Universal Lexikon der Tonkunst*²⁴ von 1849 übernommen hatte, beurteilte Johann Christian Bach günstig, betonte jedoch Bachs Vorliebe für den Wein und das schöne Geschlecht. Diese wurde Bach immer wieder, das ganze 19. Jahrhundert hindurch, vorgeworfen, so auch im *Musikalischen Conversations-Lexikon* von Mendel-Reissmann²⁵: „*Leider war auf ihn aber von der hohen sittlichen und künstlerischen Würde des Vaters und Bruders [Carl Philipp Emanuel] wenig übergegangen, und die Freuden des Lebens nahmen in seinem Gemuth den Vorrang vor dem Künstlerthum ein*“; dann weiter: „*Er stand keinen Augenblick an, dem leidigen Tagesgeschmack Zugeständnisse zu machen und sein herrliches Talent an Kleinigkeiten und Modestücken zu vergeuden. Dadurch wurde er freilich der Abgott des grossen Publicums, der Dilettanten und der schönen Frauenwelt, welcher er zugleich wie dem Weine zeitlebens mehr als billig ergeben wor*“; und abschließend: „*Er starb im J[ahr] 1782 und hinterliess, seinem flotten Leben entsprechend, zahlreiche Schulden*“. Besser beurteilt wurde Bach in der *Biographie universelle des Musiciens* von François Joseph Fétis²⁶, obwohl er wie bei Mendel-Reissmann – natürlich zu seinem eigenen Nachteil – mit seinem Vater Johann Sebastian und seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel Bach verglichen wurde: „*Sans avoir la puissance d'invention et la richesse d'harmonie de son père, ni la variété d'idées et la profondeur de son frère Charles-Philippe-Emmanuel [sic], Chrétien Bach fut cependant un des musiciens remarquables du dixhuitième siècle*“²⁷. Carl Ferdinand Pohl widmete Bach einen ausführlicheren Artikel in der *Allgemeinen deutschen Biographie*²⁸, in dem er ihn auch gegen die Anschuldigungen bezüglich seines „lockeren Lebenswandels“ verteidigte: „*Bach war aufgeweckten Geistes und nahm das Leben von der leichteren Seite; man hält ihm dies und seine vorwiegend sinnliche Neigung mit einer gewissen Vorliebe vor und obwohl man ihm nicht eigentlich leichtsinnige Handlungen nachweisen kann, hat man ihn doch fast jeden ernsteren Strebens für unfähig gehalten*“²⁹. Eugen Schmitz bezeichnete Johann Christian Bach als Bahnbrecher des neuen Stils in England, als Künstler habe er eine bedeutsame Mission im Vorklassizismus erfüllt³⁰ und Hans Engel erkannte ihm sogar „epochemachende Bedeutung“³¹

19 Terry, *John Christian Bach*, a. a. O., S. 168.

20 1. Teil, Leipzig, Sp. 83 ff.

21 Gerber, a. a. O., Sp. 84 f.

22 1. Teil, Leipzig, Sp. 202 ff.

23 *oder Universallexikon der Tonkunst*, Band 1, Stuttgart 1835, S. 384 ff.

24 Neue Hand-Ausgabe in einem Bande, Stuttgart 1849, S. 87 f.

25 Band 1, Berlin 2/1880, S. 399.

26 Band 1, Paris 2/1868, S. 205 f.

27 Fétis, a. a. O., S. 205.

28 Band 1, Leipzig 1875, S. 747 ff.

29 Pohl, a. a. O., S. 748.

30 E. Schmitz, *Klavier, Klaviermusik und Klavierspiel*, Leipzig 1919, S. 43.

31 H. Engel, *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 5.

zu. N. Loeser schrieb in der *Encyclopédie de la musique*: „*Ses oeuvres sont une heureuse synthèse d'une technique solide et d'une grande richesse mélodique*“³²; und im *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti* wurde berichtet, daß er „*notevole contributo offerto alla definizione del classicismo viennese*“³³.

In krassem Gegensatz zu diesen positiven Urteilen steht Carl Hermann Bitter, der sich über den jüngsten Bachsohn sehr geringschätzig äußerte³⁴: „*Ihre [Wilhelm Friedemann und Johann Christian Bach] Berechtigung für die Kunstgeschichte beruht vorzugsweise in ihrer Eigenschaft als Söhne eines großen Vaters*“; und weiter: „*Aber was war ihm [Johann Christian Bach] der Gedanke an den Vater, den er nur als Knaben gekannt, dessen Wirken und Streben er nie schätzen gelernt hatte! Leben wollte er und genießen. Und so schürfte er in dem berausenden Tranke sinnlicher Lust das Vergessen seiner großen Stellung und Aufgabe mit durstigen Zügen ein.*“ Anschließend zitierte Bitter aus Johann Friedrich Rochlitz' (1769-1842)³⁵ Artikel über Johann Christian Bach in der *Allgemeinen [Leipziger] Musikalischen Zeitung*: „*Die hohe Theorie, die er aus den Rippen seines grossen Vaters anzog, umgab er mit dem Silberflor des modernen Geschmacks, – eine Riesin in Filet gehüllt*“ – und dann den vielzitierten Satz, den ein (nicht näher bezeichneter) englischer Dichter über ihn sagte: „*Bach stand auf des Olympos Gipfel und Polyhymnia kam ihm entgegen. Sie breitete die Silberarme um ihn und sprach: Ganz bist Du mein!*“ Bitter schloß ab: „*Nur dass er der Sohn des grossen Sebastian war, rettet den Namen des einst Vielbewunderten vor Vergessenheit.*“ Alfred Einstein, der Johann Christian Bach als „*Prämozartianer*“ bezeichnete³⁶, stellte fest, Bitter hätte leichtfertig gearbeitet³⁷. Er war der Meinung, daß „*die geringschätzigste Beurteilung, die Johann Christian Bach in fast allen populären Musikgeschichten*³⁸ *zuteil wird*“, auf Bitters abfällige Bemerkungen zurückzuführen wäre. Max Schwarz berichtete hierzu in seiner Dissertation: „*Der einzige Biograph, der ausführlicher ist, Bitter, hat alle Fehler mit großer Gewissenhaftigkeit übernommen und ihn [Johann Christian Bach] auf Grund völliger Unkenntnis seiner Werke der Vergessenheit anempfohlen*“³⁹.

Johann Christian Bach hinterließ der Nachwelt ein umfangreiches Oeuvre. Dieses umfaßt sowohl geistliche als auch weltliche, Vokal- und Instrumentalmusik. Als Opernkomponist konnte er große Erfolge in Italien, England und Mannheim verzeichnen. Größte Beliebtheit errang Bach durch seine englischen und italienischen Kantaten, Arien, Songs und Kanzonetten. Auch an der Komposition von Pasticcios war er oftmals beteiligt. Außerdem schrieb er Symphonien, Ouvertüren und Klavierkonzerte, Kammermusik, Kompositionen für Klavier und Militärmusik. Erst die Musikforschung unseres Jahrhunderts jedoch begann sich intensiver mit Johann Christian Bach zu beschäftigen. Die erste ausführlichere Abhandlung ist die Berliner

32 N. Loeser, Art. *Johann Christian Bach*, Band 1, Paris 1958, S. 329.

33 Mailand 1959, S. 84; ebenso günstig wurde Bach im Art. *Johann Christian Bach* von R. Allorto, in: *Enciclopedia della Musica*, Band 1, Mailand 1963, S. 155 f. und im Art. *Johann Christian Bach* im *Dizionario universale dei Musicisti* von C. Schmidl, Band 1, Mailand ²/1926, S. 91 f. besprochen.

34 C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Band 2, Berlin 1868, S. 140 ff.

35 Ebenfalls weite Abschnitte aus diesem Artikel zitierte Christ[ian] Fried[rich] Dan[iel] Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von L. Schubart, Wien 1806, S. 210 ff. Schubart nennt Johann Christian fälschlich Georg Bach.

36 A. Einstein, *Neuausgaben alter Musikwerke*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IX (1926/27), S. 442. Über die engen Beziehungen von Johann Christian Bach zu Wolfgang Amadeus Mozart siehe auch I. S. Staral-Baierle, *Die Klavierwerke von Johann Christian Bach*. Diss. Graz 1971, maschinenschriftlich, S. 9 f., S. 27 ff., S. 31, S. 222.

37 A. Einstein, *Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IV (1921/22), S. 121 f.

38 Zum Beispiel bei H. A. Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriss*, Berlin ³/1888, S. 299 und bei F. Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig ⁷/1889, S. 273.

39 Schwarz, a. a. O., S. 407.

Dissertation von Max Schwarz⁴⁰. Hermann Abert untersuchte dann Jahre später in einem Aufsatz den Einfluß der italienischen Opern Bachs auf Wolfgang Amadeus Mozart⁴¹. Heinrich Peter Schökel behandelte in seiner Dissertation *Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit*⁴² die italienische Instrumentalmusik der Zeit von 1730-1760 und stellte diese den entsprechenden Werken von Johann Christian Bach gegenüber. Georges de Saint-Foix widmete Bach einen Artikel in der *Revue de Musicologie*⁴³, schrieb ihm hier allerdings irrtümlich Klavierwerke von Franz Beck (1723-1809) zu; er widerrief diese Feststellung sechs Jahre später⁴⁴. Die Kieler Dissertation von Fritz Tutenberg⁴⁵ behandelt eingehend das reiche symphonische Schaffen des Meisters. Der englische Historiker Charles Sanford Terry gab 1929 in London mit *John Christian Bach* das erste Buch heraus, das sich sowohl mit der Biographie als auch mit den Kompositionen Bachs auseinandersetzte, auch brachte er einen thematischen Katalog aller seiner Werke⁴⁶. Helmuth Wirth, der Autor des Artikels *Johann Christian Bach* in MGG⁴⁷, verfaßte einen Aufsatz in der *Revue internationale de Musique*⁴⁸. Alexander Wenks Dissertation *Beiträge zur Kenntnis des Opernschaffens von Johann Christian Bach*⁴⁹ blieb unvollendet. Mit den *Arientypen Johann Christian Bachs* beschäftigte sich Rotraud Seebandt in ihrer Berliner Dissertation von 1956⁵⁰. Eine Anzahl von Dissertationen wurde in den letzten Jahren in den USA verfaßt. 1958 erschien an der Harvard University (Massachusetts) *The Operas of Johann Christian Bach as a Reflection of the Dominant Trends in opera seria, 1750-1780* von Edward O. D. Downes⁵¹. Joseph A. White junior gab im selben Jahr an der University of Michigan *The Concerted Symphonies of John Christian Bach*⁵² heraus. Marie A. H. Vos beschäftigte sich mit *The Liturgical Choral Works of Johann Christian Bach*⁵³, Beth A. Mekota arbeitete über *The Solo and Ensemble Keyboard Works of Johann Christian Bach*⁵⁴. Weitere Dissertationen sind laut Cecil Adkins⁵⁵ an den Universitäten von Texas und Indiana in

40 Schwarz, a. a. O., S. 401 ff. (Biographie, kurze Werkuntersuchung, im Anhang thematischer Katalog sämtlicher damals bekannter Werke.)

41 H. Abert, *Johann Christian Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, I (1918/19), S. 313 ff.

42 München 1922, gedruckt Wolfenbüttel 1926. Am Schluß der Arbeit *Thematischer Katalog der Instrumentalwerke Johann Christian Bachs*, der sich noch als Folge des ersten Weltkrieges auf deutsche und schweizerische Bibliotheken beschränkt.

43 VII (1926), S. 83 ff.

44 G. de Saint-Foix, *Le symphoniste Franz Beck et le piano-forte*, in: *Revue de Musicologie*, XIII (1932), S. 24 ff.

45 F. Tutenberg, *Die Sinfonik Johann Christian Bachs*, Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Kiel, I, Wolfenbüttel – Berlin 1928. Mit thematischem Katalog der Symphonien.

46 Eine zweite Auflage (London 1967) gab H. C. R. Landon heraus. Diese ist ein unveränderter Nachdruck der ersten. R. Landon schrieb das Vorwort und eine Corrigenda.

47 H. Wirth, Art. *Johann Christian Bach*, in: MGG, a. a. O., Sp. 942 ff.

48 Wirth, *Johann Christian Bach*, in: *Revue internationale de Musique*, a. a. O., S. 133 ff.

49 Frankfurt/Main 1932.

50 Maschinenschriftlich.

51 Art. *Johann Christian Bach*, in: *Riemann Musiklexikon, Ergänzungsband, Personenteil A-K*, Mainz 1972, S. 51, und *Doctoral Dissertations in Musicology*, edited by Cecil Adkins, Philadelphia⁵/1971, S. 65.

52 *Riemann Musiklexikon, Ergänzungsband*, a. a. O., S. 51; *Doctoral Dissertations*, a. a. O., S. 66.

53 University of Washington 1969, nach *Doctoral Dissertations*, a. a. O., S. 68; im *Riemann Musiklexikon, Ergänzungsband*, a. a. O., nicht angeführt.

54 University of Michigan 1969, nach *Doctoral Dissertations*, a. a. O., S. 63; *Riemann Musiklexikon, Ergänzungsband*, a. a. O., S. 51.

55 *Doctoral Dissertations*, a. a. O., S. 61 und 63. Eine weitere musikwissenschaftliche Arbeit (D. M. A. composition) ist von Ellwood S. Derr 1968 an der University of Illinois erschienen: *Cefalo e Procri (London, 1776): Dramatic Cantata for Three Voices and Orchestra by Johann Christian Bach; Critical Edition with Performance Suggestions and Commentary* (nach *Doctoral Dissertations*, a. a. O., S. 68).

Vorbereitung. Im deutschen Sprachraum hingegen erschien nach der genannten Dissertation Rotraud Seebrandts von 1956 erst 1971 wieder eine neue Arbeit: *Die Klavierwerke von Johann Christian Bach* von der Verfasserin dieses Artikels⁵⁶.

Der Forschung verbleiben somit noch viele Aufgaben. Vor allem wäre eine Publikation über das Gesamtschaffen von Johann Christian Bach wünschenswert. Die zweite Auflage von Terry's *John Christian Bach*⁵⁷ läßt Wünsche offen. In der 32-seitigen Corrigenda-Liste wurden viele Irrtümer nicht richtiggestellt; so wurden etwa bei den Klavierwerken lediglich ein Druckfehler, nicht aber die zahlreichen sachlichen Fehler verbessert⁵⁸.

Keine der elf Opern Bachs, die im 18. Jahrhundert in den bedeutendsten Zentren Europas gespielt worden waren, erlebte in jüngster Zeit eine szenische Aufführung. *Clemenza di Scipione* von 1778 wurde im Sommer 1972 in der Queen Elizabeth Hall in London konzertant aufgeführt⁵⁹. Bei der Universal Edition Wien gaben Edward O. D. Downes und H. C. Robbins Landon 1965 das Drama per musica *Temistocle* heraus. Da sie es nach dem Brauch des 18. Jahrhunderts umgestalteten und ein Bach'sches Pasticcio daraus machten, ist diese Ausgabe nicht wissenschaftlich, sondern nur praktisch zu gebrauchen⁶⁰. Aus Bachs dramatischem Oeuvre wurden außer dieser *Temistocle*-Ausgabe nur einzelne Arien neu gedruckt. Eine große Anzahl von Instrumentalwerken harret ebenfalls noch ihrer Wiederbelebung. Auf Schallplatten wurden Werke Johann Christian Bachs bisher vor allem in Sammelprogrammen aufgenommen oder zusammen mit Kompositionen anderer Meister. Nur sehr wenige Schallplatten – bis zum Frühjahr 1972 waren es neun – wurden ausschließlich Werken von Johann Christian Bach gewidmet⁶¹.

Ohne Zweifel hatte sich Johann Christian Bach um die Musik in England große Verdienste erworben: „Immerhin gelang es John Bach, zehn Jahre lang die Stellung eines Musikpapstes in der englischen Hauptstadt zu behaupten“⁶². Daß er nach seinem Tode so schnell in Vergessenheit geriet, hat nach Percy M. Young⁶³ vor allem zwei Gründe: sowohl die englischen Vorurteile gegen die Zuwanderung ausländischer Musiker als auch die moralischen Einwände gegen brillante Instrumentalwerke; die Kompositionen von Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach stellten in der Folgezeit das Ideal dar. Im 19. Jahrhundert blieb Johann Christian Bach weitgehend vergessen. Hugo Riemann gebührt das Verdienst, als einer der ersten wieder auf die Bedeutung des jüngsten Bachsohnes hingewiesen zu haben⁶⁴.

56 Siehe Fußnote 36. Im Anhang thematischer Katalog der Klavierwerke (S. 223 ff.).

57 L. Finscher schrieb in seiner Rezension in der Musikforschung, XXI (1968) (524 f.) auf S. 524: „Terry's ursprünglicher Text, einschließlich des schönen Bildteils, wurde übernommen, aber durch eine Corrigenda-Liste von nicht weniger als 32 Seiten auf den heutigen Stand der Forschung gebracht.“ Diesem abschließenden Urteil kann man aber nur sehr bedingt zustimmen.

58 Staral-Baierle, a. a. O., S. 32 ff.

59 D. Wilkinson, London (Queen Elizabeth Hall): *Eine Neuentdeckung J. Chr. Bach: „La Clemenza di Scipione“*, in: Opernwelt, 7 Juli 1972, S. 39.

60 Rezension von A. A. Abert, in: Die Musikforschung, XXII (1969), S. 145.

61 Vergl. hierzu die Bielefelder Kataloge der letzten Jahre, einschließlich des Nachtrages zum Hauptkatalog, Frühjahr 1972, 20. Jahrgang.

62 Geiringer, a. a. O., S. 460; siehe auch Young, *Johann Christian Bach and his English Environment*, a. a. O., S. 33.

63 Young, *Johann Christian – der Englische Bach*, a. a. O., S. 189.

64 Er ist vor M. Schwarz der erste Musikforscher, der sich mit Johann Christian Bach näher beschäftigte. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte er einige Klavierkonzerte und Sonaten von J. Chr. Bach veröffentlicht (Wirth, *Johann Christian Bach*, in: Revue internationale de Musique, a. a. O., S. 133). H. Riemann widmete Bach in seinem Aufsatz *Die Söhne Bachs*, in: Präludien und Studien, III, Leipzig 1901, S. 173 ff. bzw. S. 181 ff. eine recht ausführliche Abhandlung.

Ein Gelehrten-Stammbuch aus dem 18. Jahrhundert mit Einträgen von G. Ph. Telemann, S. L. Weiß und anderen Musikern

von Christoph Wolff, New York

Das Niedersächsische Staatsarchiv¹ bewahrt in seiner reichhaltigen Sammlung von Stammbüchern aus dem 16.–18. Jahrhundert unter der Signatur *VI Hs 13 Nr. 35* das Stammbuch des Theologen und Latinisten Conrad Arnold Schmid (1716-1789). Dieser Gelehrte hatte nach dem Studium der Theologie und klassischen Philologie an den Universitäten Kiel und Leipzig 1737 den Magistergrad in Leipzig erworben, bezog danach für kurze Zeit die Universität Göttingen und kehrte 1739 wieder nach Leipzig zurück als aktives Mitglied der Gottschedschen „Deutschen Gesellschaft“. 1746 wurde er Nachfolger seines Vaters als Rektor des Lüneburger Johanneums und ging schließlich 1761 als ordentlicher Professor der Religionswissenschaft und lateinischen Sprache an das Collegium Carolinum in Braunschweig. Während dieser Zeit stand er in freundschaftlicher Beziehung zu Lessing. Seit seinen Leipziger Jahren veröffentlichte er zahlreiche Gedichte (Oden und Lieder), Schriften und Bücher².

Von musikalischem Interesse ist die Einleitung seiner *Lieder auf die Geburt des Erlösers* (Lüneburg 1755), in der er über Einzelheiten der alten Kantilenenpraxis³ Auskunft gibt: „*Einige Tage vor dem Feste wird dieses Lied mit seinen Noten in der Johannisschule an eine große Tafel geschrieben. Alle Schüler der untersten Klassen versammeln sich täglich zwey Stunden, und üben sich, unter Anführung ihrer Lehrer, es von derselben nach den Regeln der Tonkunst abzusingen, damit sie sich damit in den Kirchen hören lassen können. Nach dieser Übung machen sie sich mit dem Verstande der beigesetzten lateinischen Paraphrasen, und mit den Regeln der Versart bekannt, die man dazu gewählt hat.*

In früheren Zeiten wurden die Cantilenen nicht nur in der Kirche, sondern auch auf den Gassen öffentlich abgesungen. Die vier untersten Klassen machten, mit sechs Lehrern begleitet, eine Cantilenenprocession aus. Jetzt wird sie nur unter die jungen Leute ausgetheilt, und einigen Einwohnern in die Häuser geschickt. In früheren Zeiten wurde der Medianbogen [ca. 45 x 60 cm], auf den sie gedruckt sind, bunt gemalt, mit Blumen und geistlichen Geschichten geziert, für die zärtere Jugend.“

Schmid hatte, altem akademischen Brauch folgend, zu Beginn seiner Studienzeit im Jahre 1734 vor dem Verlassen seines Elternhauses ein Stammbuch angelegt, in das sich später seine Freunde, Bekannten und akademischen Lehrer mit persönlichen Widmungen eintrugen. Dieses Stammbuch umfaßte ursprünglich 309 Blätter im Format 9,7 x 15,5 cm und originaler Pagnierung 1-617; verschiedene Blätter, die herausgeschnitten wurden, sind heute nicht mehr vorhanden. Bei den auf das Format 8^o quer zugeschnittenen Blättern werden gelegentlich Teile des Wasserzeichens (heraldische Lilie) sichtbar. Der braune Ledereinband trägt in Goldpressung die Initialen *C A S* mit der Jahreszahl *1734*. Auf Bl. 1 findet sich von der Hand des ursprünglichen Besitzers: *Conrad Arnold / Schmid / Lüneburgi / MDCCXXXIV*. Am Schluß des Büchleins befindet sich ein originaler, jedoch unvollständiger *index nominum*. Über die

1 Herrn Archivdirektor Dr. J. König sei für sein freundliches Entgegenkommen sowie für verschiedene Hinweise gedankt.

2 Zur Biographie Schmidts vgl. F. Meyen, *Bremer Beiträge am Collegium Carolinum in Braunschweig*, = Braunschweiger Werkstücke, Bd. XXVI, Braunschweig 1962, S. 59-69; ebda. ausführliche Bibliographie der Werke Schmidts.

3 Das weihnachtliche Singen von „Cantilenae scholasticae in Natalem Christi“ ist seit dem 16. Jahrhundert als Besonderheit der Stadt Lüneburg nachweisbar. Vgl. K. W. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, = Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. LIV, Regensburg 1969, S. 172. Verfasser des jährlich fälligen Kantilenentextes war jeweils der Rektor des Johanneums.

Provenienz des Stammbuches ist bekannt, daß das Wolfenbütteler Staatsarchiv es 1912 von dem Bergingenieur Ernst Meier in Braunschweig, einem Urenkel des Professors Johann Joachim Eschenburg (1743-1820)⁴ gekauft hat. Der musikinteressierte Literaturhistoriker Eschenburg war Schwiegersohn von Schmid.

Die einzelnen Stammbucheintragungen, die Auskunft über Schmidts Reisen, Aufenthaltsorte und persönliche Verbindungen bis in die frühe Braunschweiger Zeit geben, folgen überwiegend gewissen formalen Schemata, wie sie sich schon im Laufe des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatten⁵. Der zumeist in Standard-Phraseologie abgefaßte Widmungstext mit Namenszug des Eintragenden befindet sich normalerweise in der rechten unteren Hälfte des Blattes, links davon Ort- und Datumsangabe. Darüber steht in der Mitte des Blattes der Widmungsspruch in Form eines klassischen Zitates (in Schmidts Stammbuch finden sich lateinische, griechische, hebräische, italienische, englische und deutsche Texte), das üblicherweise aus dem Lebensbereich des Eintragenden stammt: so etwa bevorzugten Theologen biblische oder patristische Zitate, Juristen Cicero-Stellen, und für Musiker bietet sich der Kanon als typisches Stammbuchgenre an⁶. Bei dreigliedrigen Eintragungen korrespondiert mit dem Widmungsspruch ein sog. Symbolum, ein Wahlspruch emblematischen Charakters⁷, der oft eine konkrete Beziehung zwischen Hauptzitat und Widmungsträger schafft. Eine Definition des Terminus „Symbolum“ bietet Zedler⁸:

„Leib-Spruch, Denck-Spruch, Wahl-Spruch, Symbolum, Devise, ist ein sinnreiches und nachdenkliches Wort, oder Spruch, den ihm einer vor andern erwählet, dadurch seine vornehmste Neigung oder andere Gemüths-Beschaffenheit zu erkennen zu geben. Desgleichen haben zusammengetragen Nic. Reusnerus, Ansh. de Boot, Jac. Typotius und andere.“

Unter den vier musikalischen Eintragungen des Schmidtschen Stammbuches zeichnen sich zwei durch besondere Originalität aus. Die eine stammt von Georg Philipp Telemann, die andere von Silvius Leopold Weiß. Die dreiteilige Eintragung Telemanns auf S. 582, wohl anlässlich eines Besuches in Lüneburg niedergeschrieben, besteht aus einem schlichten sechsstimmigen Kanon, einem Vierzeiler als Symbolum und der Widmung:

4 Vgl. *Neue Deutsche Biographie*, Bd. IV, Berlin 1959, S. 642 f, und Anm. 13.

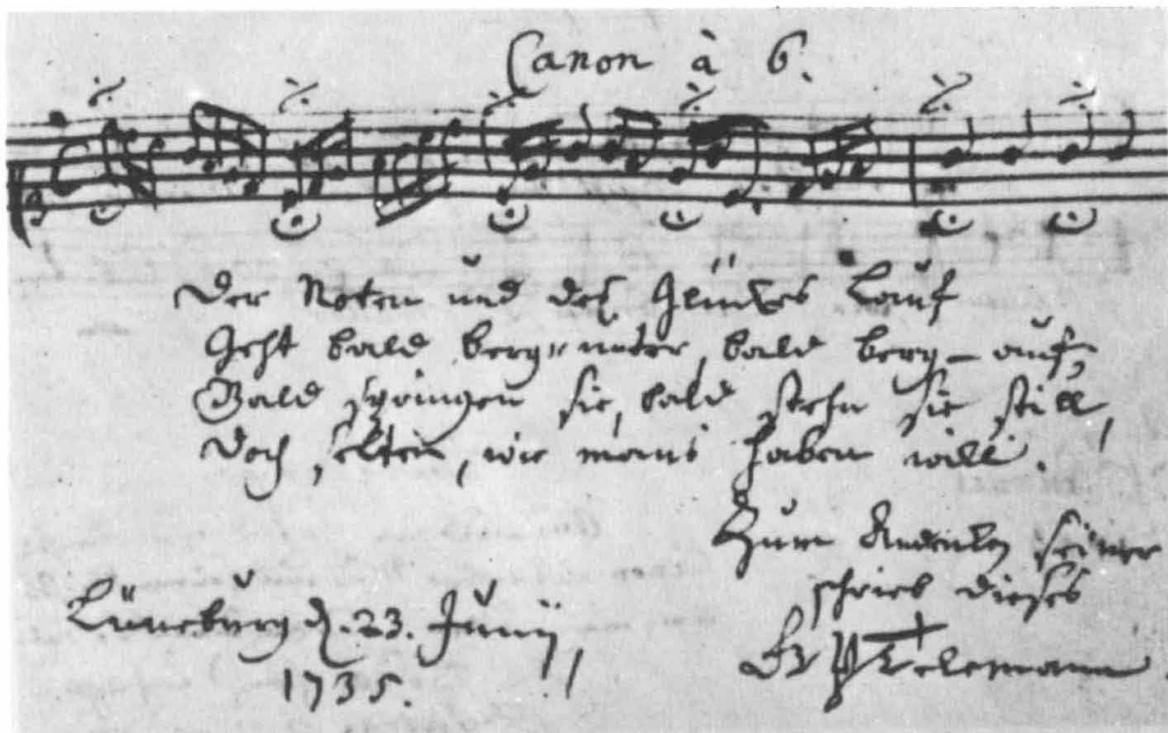
5 Vgl. Robert und Richard Keil, *Die deutschen Stammbücher des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1893; A. Hildebrandt, *Stammbücher-Sammlung Friedrich Warnecke-Berlin*, Leipzig 1911.

6 Vgl. die Abbildung eines Stammbuchkanons von Adam Krieger mit dem Symbolum „*Artes ingenuae servant in periculis*“ in MGG VII, Sp. 1787. Vgl. auch H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen*, BJ 1967, S. 82 ff.; Chr. Wolff, *Kritischer Bericht zu NBA VIII/I* (Kanons, Musikalisches Opfer), im Druck.

7 Vgl. hierzu die Textgrundlagen der Symbola-Kompositionen von Caspar Othmayr, *Symbola Illustrissimorum Principum*, Nürnberg 1547 (EdM/RD XVI, hrsg. von H. Albrecht) und von Claudio Monteverdi in Lorenzo Calvis Sammlung *Symbolae diversorum musicorum*, Venedig 1620 (GA, Bd. XVI).

8 *Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. XVI, Halle und Leipzig 1737, Sp. 1556. Der bibliographische Hinweis bezieht sich auf die Zitatensammlungen und Nachschlagewerke von Reusner, de Boot und Typot; vgl. Anm. 11.

Canon à 6.



Der Noten und des Glückes Lauf
 Geht bald berg-untor, bald berg-auf,
 Bald springen sie, bald stehn sie still,
 Doch selten, wie mans haben will.

Lüneburg d. 23. Junij
 1735.

Zum Andenken seiner
 schrieb dieses
 G P Telemann

Der sicherlich von Telemann selbst verfaßte geschickte Vierzeiler charakterisiert in humorvoller Weise die Gestalt des Kanonsätzchens, das sich mit seinen ab- und aufwärts führenden Skalen, Dreiklangssprüngen und unvermittelt einhaltenden Tonrepetitionen als Allegorie des Glückes enthüllt und dem jungen Studenten von Telemann als Lebensweisheit mit auf den Weg gegeben wird.

Ähnlich geistreich zeigt sich der Dresdener Hoflautenist Weiß auf S. 159-160 des Stammbuches. Seine Eintragung ist ausnahmsweise sogar vierteilig, auf der linken Seite ein vierstimmiges Sätzchen, von c-moll nach e-moll modulierend, in Lautentabulatur aufgezeichnet, darunter ein italienisches Symbolum („Wer weiß, der wird verstehen“):

arpegg:

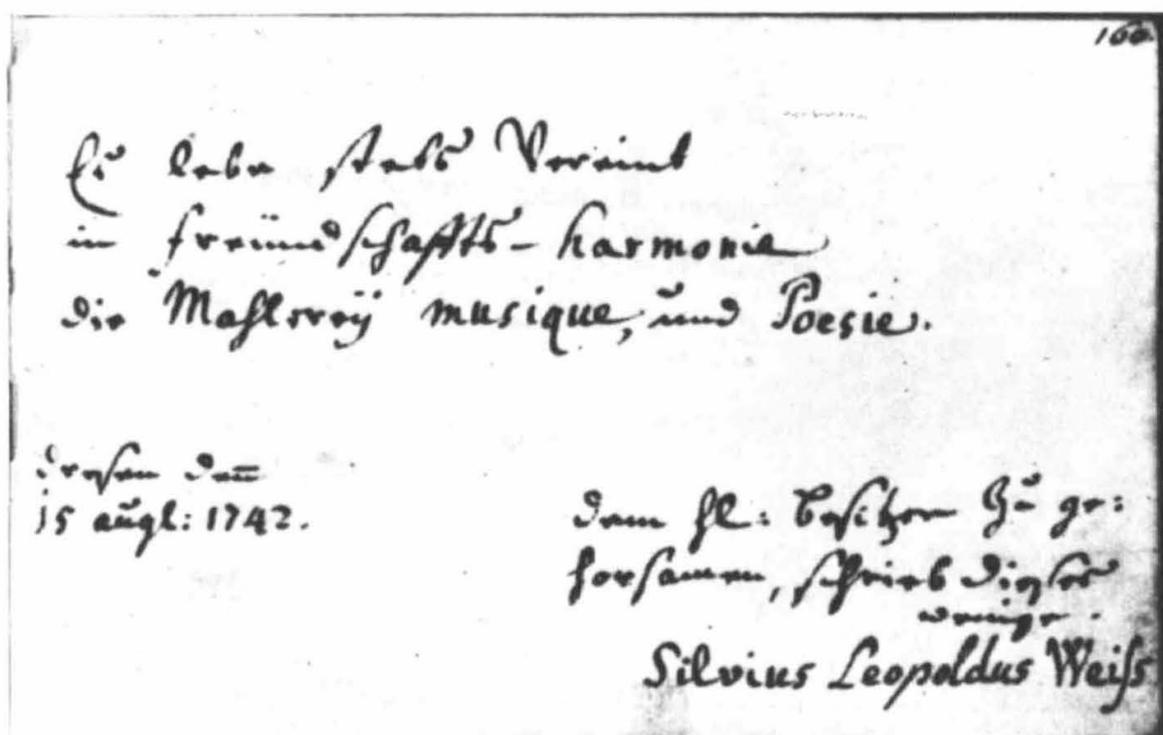
Chi sa, - - - L'intendera.

accordo

Chi sa, - - - L'intendera.

(Die Originalnotation entnehme man dem Faksimile.) Auf der gegenüberliegenden Seite folgt mit dem Widmungstext ein Spruch, der wohl eher freie Erfindung von Weiß als Zitat ist. Weiß stand übrigens dem Gottsched-Kreis in Leipzig nahe⁹. Seine Anspielung auf die Musik im Verband der Beaux arts ist für die frühen 1740er Jahre recht ungewöhnlich:

⁹ Vgl. H.-J. Schulze, *Ein unbekannter Brief von Silvius Leopold Weiß*, *Mf* XXI, 1968, S. 203 f



*Es lebe stets Vereint
in freundschafts-harmonie
die Mahlerey musique, und Poesie.*

Dres[d]en den 15 aug: 1742

*Dem H; Besitzer zu gehorsamen,
schrieb dieses wenige.
Silvius Leopoldus Weiß*

Das Symbolum spielt fraglos auf die nicht jedermann verständliche Notation sowie die enharmonische Modulation an. Außerdem muß man wohl eine bewußte wortspielartige Verbindung zwischen dem „sá“ (weiß) und dem Namen des Lautenisten sehen, etwa in dem Sinn: Weiß weiß es.

Die beiden übrigen musikalischen Einträge des Stammbuches sind weit weniger originell. Auf S. 590 hat sich der Nachfolger Georg Böhms als Lüneburger Johannis-Organist, Georg Wilhelm Dietrich Saxer (gest. 1740)¹⁰, mit einem vierstimmigen textierten Kanon eingetragen:

¹⁰ Zur Biographie vgl. H. Walter, *Musikgeschichte Lüneburgs*, Tutzing 1967, S. 274, 303.

Canon à 4.

Canon à 4.

Alles was ihr thut, das thut in dem Namen des Herrn.

Symb.
Plus ultra.

Lünebourg
d. 27. May, 1737.

Dem geehrten Herrn Possessori
zum wehrtesten Andenken seiner,
hat obiges schreiben wollen.
Georg Wilh. Diet. Saxer.

Al - les — was ihr — thut, das thut in dem Na - men des Herrn

Symb.
Plus ultra.
Lünebourg
d. 27. May, 1737

Dem geehrten Herrn Possessori
zum wehrtesten Andenken seiner,
hat obiges schreiben wollen.
Georg Wilh. Diet. Saxer.

Das Symbolum ist der alte Wahlspruch Karls V.¹¹ Einen ebenfalls textierten Canon schrieb auf S. 583 Johann Joachim Christoph Bode (1730-1793), der verschiedene Positionen im nord-deutschen Raum innehatte, als Musiker, Literat, Übersetzer (u. a. von Burneys *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* und, auf Veranlassung Lessings, von Sternes *Tristram Shandy*) und Verleger wirkend¹²:

¹¹ *Symbolum XXXIX Caroli Quinti* (Nicolaus Reusner, *Symbolorum Imperatorum Classis Tertia*, Frankfurt 1607).

¹² Zur Biographie vgl. Gerber NTL I (1812), S. 437 ff.; Eitner Q II (1900), S. 79.

Canon perpetuus

Die wa - chen Nächt' und frü - hen Mor - gen, sind
kei - nem so, wie Dir be - wußt! Haller. .
Da Capo ad libitum

Lüneburg
d. 17t. Junius
1759.

Zum geneigtesten
Andencken hat diesen künstlichen
Canon mit ieder Müh und saurem Fleiße
componiren sollen Sebastian Sebald
De Bodo. sonst auch wohl
schlechtweg, J. J. C. Bode

Der Kanontext stammt von dem Naturforscher und Arzt Albrecht von Haller (1708-1777), Mitbegründer der Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen, der sich an anderer Stelle des Stammbuches (S. 324, mit Datum vom 24. 9. 1737) selbst eingetragen hatte.

Als fünfter Musiker findet sich Johann Gottlieb Görner, Thomas-Organist zu Leipzig, mit einem simplen Eintrag ohne Noten:

Reine Freunde seh ich gerne
falsche lieber weit von ferne.

Zum Andencken eines
werthen Freundes
schrieb diß

Leipzig den
30 April
ao: 1746

Johann Gottlieb Görner
Music Direct: bey der
Pauliner Kirche, und
Organ: zu St: Thom:

Zum Bekanntenkreis Schmidts zählten so bedeutende Persönlichkeiten wie der Hallenser Philosoph Christian Wolff. Dieser schreibt auf S. 106:

In prostantibus rebus magna sunt ea, quo
sunt optimis proxima.

Cum
voto prosperitatis omnigenae
scr.
Christian Wolfius,
Fridericanae Pro-Cancellarius.
Hald. d. 23 Jun. 1741

Es würde zu weit führen, die zahlreichen Einträge des Stammbuches näher zu betrachten; unter ihnen befinden sich z. B. mehr als 20 bedeutende Namen aus dem akademischen und kulturellen Leben Leipzigs. Angeführt seien lediglich noch drei Einträge, deren Verfasser von wenigstens mittelbarem musikhistorischen Interesse sind: der Leipziger Thomasschul-Rektor und spätere Göttinger Professor der klassischen Philologie Johann Matthias Gesner, der Hamburger Theologe und Kantatendichter Erdmann Neumeister und die Leipziger Dichterin Mariane von Ziegler.

S. 371:

Colum. 11. 1. 27

*Pretiosissimum est intellegere quemque nescire
se quod nesciat, semperq. cupere, quod ignoret,
addiscere.*

*Amicitiae et honoris causa
scrib. in Academia Georgia
Augusta a. d. XXIII Nov.
MDCCXXXVIII
Jo. Matthias Gesnerus.*

S. 382:

*Sine veritate fides est superstitio,
pietas hypocrisis.*

*Gott der Herr ist Sonne
und Schild*

*Benevolae memoriae ergo scr.
Hamburgi d. XIV Calend. Augusti
A. MDCCXXXV. Pastor ad Divi
Jacobi pp.*

Erdmann Neumeister

S. 250:

Virtus premitur, not opprimitur.

Lipsiae 12 Jul. 1741

*in memoriam
apponebat.*

*Christiana Mariana
a Ziegler*

Angesichts der an den Stammbucheinträgen beteiligten Persönlichkeiten fällt auf, daß zwei Namen, die mit einiger Sicherheit zu Schmid's Bekanntenkreis gehörten, fehlen: Johann Christoph Gottsched und Johann Sebastian Bach. Die Tatsache, daß neben Telemann, Böhm's Nachfolger Saxer und dem Thomas-Organisten Görner nicht auch Bach zu finden ist, scheint merkwürdig. Freilich besteht keine Gewißheit darüber, daß Schmid tatsächlich Kontakt mit Bach hatte. Andererseits fehlen heute verschiedene Blätter des Stammbuches, und es dürfte wahrscheinlich sein, daß die herausgetrennten Blätter Eintragungen von besonderem Interesse enthielten. Derartige Einzelblätter von Stammbüchern sind seit dem frühen 19. Jahrhundert als Sammlerobjekte in Umlauf und es wäre durchaus denkbar, daß eines der verlorenen Blätter einen Eintrag Bachs enthalten hat. Die Herauslösung eines solchen Blattes könnte durch den späteren Besitzer des Stammbuches, Schmid's Schwiegersohn Professor Eschenburg, veranlaßt worden sein. Eschenburg war mit den Bach-Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel sehr eng verbunden¹³. Für die Bach-Quellenforschung ist er insofern von besonderem Interesse, als er einen Großteil des Nachlasses von J. S. Bach aus dem Besitz Friedemanns angekauft und zum Teil an Carl Philipp Emanuel und Johann Nicolaus Forkel sowie an den Grafen Voß-Buch weitergegeben hat. Von den erhaltenen Stammbucheinträgen Bachs, die sich bis auf eine Ausnahme (BWV 1077) auf herausgetrennten Stammbuchblättern teilweise unbekannter Herkunft befinden¹⁴, kann keine zu dem Schmid'schen „album amicorum“ gehören. Gewißheit über eine Bach'sche Eintragung in diesem Stammbuch könnte nur ein Zufallsfund bringen. Überdies dürfte eine systematische Erforschung der alten Stammbücher noch manche Überraschung bereithalten.

13 Vgl. M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1919, S. 47-49, 54 f. u. ö.; *Bach-Dokumente*, Bd. III = Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800, vorgelegt und erläutert von H.-J. Schulze, Kassel und Leipzig 1972, S. 326 f.

14 Zur Überlieferung der Bach'schen Kanons vgl. Chr. Wolff, *Kritischer Bericht* zu NBA VIII/1 (Kanons, Musikalisches Opfer). Eine Zuschreibung des FABER-Kanons (BWV 1078) vom 1. März 1749 an Schmid kommt vor allem aus zeitlichen Gründen nicht in Frage. Die Leipziger Eintragungen im Schmid'schen Stammbuch konzentrieren sich auf die Zeit um 1740; der letzte Leipziger Eintrag stammt von 1746.

Vorwort zu einer Bibliographie; dargestellt an jener über Anton Bruckner

von Manfred Wagner, Frankfurt a. M.

Information ist für den Menschen nur sinnvoll, soweit er sie bewältigen kann. Daß zu ihrer Aufarbeitung heute Maschinen herangezogen werden, ist zu verstehen, Methoden allerdings, die zum reinen Selbstzweck werden, sollten ausgeschlossen sein. Bibliographie hat in jedem Fall viel mit Information zu tun, vor allem jene, die sich auf breiter Basis durchgesetzt hat, nämlich: die Autoren alphabetisch und ihre Schriften systematisch zu ordnen.

Dem Interessierten, konkret auch jenem, der wissenschaftlich arbeitet, steht meistens eine Phalanx von Titeln, die zuweilen in die Tausende geht (Vgl. Wagner-, Beethoven-Bibl.), gegenüber. Indices sind teilweise zielführend, genauso oft führen sie auch in die Irre. Die Möglichkeit einer ersten Orientierung, und tatsächlich nur einer ersten, wäre im Rahmen eines als Vorwort vorangestellten Beitrags, wie ihn der folgende darstellt, denkbar.

„Who says what to whom, how and with what effect“, Motto der aus der Sozialpsychologie entnommenen „Content analysis“, könnte einen derartigen Ordnungsfaktor abgeben. Das Schrifttum stellte sich dann den drei Grundsatzfragen:

1) der Frage nach dem „WER“. Sie untersucht die soziologische Position des Autors in Abwandlung der Definition Blaukopfs, „*die Produktion im Zusammenhang mit dem Entwicklungsprozeß des Menschen und seiner Gesellschaft zu begreifen*“.

2) der Frage nach dem „WAS“. Ihre Beantwortung bietet die Ansichten, die Anschauungen der Autoren, die ihrerseits stark genug sind, seine Position zu bestimmen.

3) der Frage nach dem „WIE“. Darin verbirgt sich die überwiegend emotionell gesteuerte Ausdrucksform ohne und mit dem Hinblick auf die Wirkung der Publikation.

Läßt sich die letztere Frage heute schon, wenn auch noch aufwendig, nach den gesicherten Methoden der „Content analysis“ beantworten, so bleibt bei den ersteren beiden der Bibliograph als subjektiver Regulator. Für ihn gilt der Grundsatz, keine trennenden Mauern zwischen den drei Begriffen zu errichten, sondern die Fragen als Abschnitte abgezierelter Schwerpunkte innerhalb komplexerer Vorlagen zu verstehen.

In der Literaturwissenschaft z. B. fand die Herkunft des Autors das meiste Interesse. Havelock Ellis (*A Study of British Genius*; London 1904) und Edwin Leavitt Clarke (*American Men of Letters: Their Nature and Nurture*; New York 1916) untersuchten den genauen Anteil an Aristokraten, Bürgern und Proletariern, Nikitič Púvel Sakulin auf der marxistischen Seite unterschied Literatur in jene von Bauern, Kleinbürgern, demokratischer Intelligenz, Intelligence déclassé, Großbürgertum, Aristokratie und revolutionärem Proletariat.

Daß dieselben Untersuchungskriterien und darüber hinaus noch einige mehr auch an „Verfassern“ von Schrifttum aller Art angewendet werden können, ist evident. Wahrscheinlich verschieben sich die einzelnen Einteilungsmaximen ein wenig der Person nach, über die geschrieben wird. Über Schönberg werden kaum Nationalisten schreiben; sie bei Wagner zu vergessen, wäre grobe Unterlassung.

Gegenüber einem beständig anschwellenden Schrifttum, wie es zu erwarten – oder zu befürchten – ist, wird die Subjektivität der Auswahl kaum zu umgehen sein. Ernst Topitsch bot schon 1952 in einem Aufsatz in *Mens en Maatschappij* als Lösung an: „*die Kluft zwischen Werten und Wissen muß man zu bezwingen suchen, indem man die Leistungsfähigkeit der Wissenschaft in skeptischer Weise einzuschränken trachtet*.“ Dem Bibliographen, der sich seiner „regulativen“ Funktion ohnehin bewußt sein sollte, wäre die Verantwortung für jene Einschränkung wohl am ehesten zuzutrauen.

I. Der soziologische Aspekt des Autors

Wenn überhaupt, ließe sich in dieser Sparte ein gewisser zeitlicher Wandel als Trend einer Erkenntnis definieren. Ausschlaggebend für diese Annahme dürfte dabei vor allem die persönliche Berührung mit dem Menschen Bruckner gewesen sein, was besonders für seine

Freunde und Schüler zutrifft. Deren Aussagen erstrecken sich von der dokumentarischen Mitschrift über Geschichten, Memoiren und Anekdoten bis zur extrem subjektiven Schau des Komponisten, vom ausgezeichneten Lehrer also bis zum Lesebuchhelden. Kurth bezeichnete schon 1925 das „Wohlwollen“¹ und die „Liebe mehr im Sinn des gütigen Verzeihens“² als die eigentliche Crux der Bruckner-Kultur. Die Versuche Ecksteins, Klugers und Ludwigs, dreier Brucknerfreunde, die der Persönlichkeit ihres Meisters die rechte Würdigung zu schaffen suchten, schlugen nicht zuletzt deswegen fehl, weil vorher von anderen persönlichen Bekannten und Freunden Bruckners sein Bild, seine Erscheinung und sicher ebenso viele seiner Aussagen, wenn auch vielleicht unabsichtlich, verfälscht wurden³. Bruckner wird in gefälligem nonchalanten Tonfall amüsiert von einer „elegant gebildeten“ bürgerlichen Welt betrachtet, für die normatives Wissen und Denken das non plus ultra der menschlichen Persönlichkeit ausmacht, und die für den „so naiven, bäuerlichen“ Menschen Bruckner in einer bis zum heutigen Tage nicht auszurottenden Tendenz das süffisante spöttische Lächeln des Großstädtlers erübrigt; oder wie Furtwängler sagte: „Man kennt jene Neid-Einstellung einer bürgerlichen Mittelmäßigkeit gegen die Großen, denen man ihre Größe nicht abstreiten kann, aber gerade darum gerne etwas anhängt. Der ‚schlechte Charakter‘ von Wagner, die ‚krankhafte Verbitterung‘ von Beethoven, die ‚Philiströsität‘ von Brahms, die ‚intellektuelle Minderwertigkeit‘ von Bruckner – alles das ist auf demselben Baum gewachsen“⁴. Das Bild von einem Künstler, „der kaum irgendwelche intellektuellen Bedürfnisse hat“⁵, der „kindlich als Künstler und kindisch als Mensch ist“⁶, der „nicht nur keine Wehr scharfer Verstandeswaffen hat, . . . sondern den atavistische Relikte aus der Zeit höriger vormärzlicher Lehrervorfahren unterliegen ließen“⁷, dieses Zerrbild stellte den Komponisten in ein dubioses Licht von Unbildung und Kriechertum, das durch die für Großstadtgecken untragbar scheinende Kleidung, deren praktischen Zweck Eckstein⁸ oder erst jüngst wieder Schenk⁹ erklärt haben, nur allzu mühelos verstärkt wurde. Das Verständnis der Persönlichkeit Bruckners wurde so trotz vielfacher Augenzeugenberichte eher erschwert durch die soziale Diskrepanz vom Betrachteten und seinen Betrachtern, dem fundamentalen Unterschied im Geist und Glauben von Subjekt und Objekt.

Einen anderen Standort, der zumindest zeitlich wie örtlich nicht allzuweit von der gerade beschriebenen Schichtung entfernt ist, nehmen die Kritiker ein. Genauer gesagt jene, die infolge ihrer musikalischen Bildung oder ihrer Parteinahme für eine der konkurrierenden Gruppen der „Wagnerianer und Brahmsianer“ (wie sie der Wiener Volksmund etwas vereinfachend bezeichnete) von vornherein Gefangene ihres eigenen Systems waren und sich aus den Fesseln ihrer Anhängerschaft meist nicht mehr befreien konnten. Doch zeigen sie ungleich mehr Seriosität der Überzeugung als ihre journalistischen Mitläuferkollegen, denn „Kritiker sind schlecht nicht dann, wenn sie subjektive Reaktionen haben, sondern wenn sie keine haben“¹⁰, und dieser Vorwurf trifft den Mitläufer per se. Eduard Hanslick, durch seine Formalästhetik unweigerlich festgelegt, kann nicht jene Schuld der Böswilligkeit aufgelastet werden, wie es in der Literatur trotz Orels frühem Einwand so häufig geschieht. Es ist beachtenswert, daß der Professor der Geschichte und Ästhetik der Tonkunst an der Wiener k. k. Universität nur dort unsachlich und ausfällig wird, wo er mit Wagner selbst, der auch nicht gerade zimperlich war, oder mit dessen fanatischer Anhängerschaft zu tun hat, die ihm und seiner Gruppe wohl nicht weniger unsachlich und gehässig erwiderte. Selbst Hugo Wolf scheute sich nicht, „die

1 E. Kurth, *Bruckner*, Berlin 1926, S. 1322 ff.

2 Ders., S. 1315 ff.

3 Dazu zählen vor allem die Erinnerungen F. Kloses und R. Louis' Biographie.

4 In einem Vortrag anlässlich des Festes der Deutschen Bruckner-Gesellschaft in Wien 1939. Abgedruckt in: W. Furtwängler, *Johannes Brahms-Anton Bruckner*, Stuttgart 1952, S. 32 ff.

5 F. Klose, *Meine Lehrjahre bei Bruckner*, Regensburg 1927, S. 105 f.

6 S. v. Hausegger, *Gesammelte Aufsätze. Gedanken eines Schauenden*, München 1903, S. 89 ff.

7 J. L. Wenzl, *Zur Psychologie A. Bruckners*, in: BB 1929/2, Wien 1929, S. 27 ff.

8 F. Eckstein, *Erinnerungen an Anton Bruckner*, Wien 1924, S. 20 ff.

9 E. Schenk, *Um Bruckners Persönlichkeit*, in: *Musikerziehung* 5,1, Wien 1951, S. 5 ff.

10 Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt 1962, S. 160 ff.

*Maulwurfshügel der Brahms'schen Symphonien, gegen die die in E-Dur noch immer ein Cimbarosso ist*¹¹ abzutun. Hanslick, der die Ursache seiner scharfen Polemik selbst zu deuten versucht – „... wahrscheinlich würde ich in einem ruhigeren Ton geschrieben haben, wenn nicht die maßlosen, ans Lächerliche grenzenden Übertreibungen unserer Gegner den Puls beschleunigt hätten“¹², – findet keine Möglichkeit, den „Neudeutschen Symphoniker“ seinem musikalischen Weltbild einzugliedern. Er bekennt unumwunden, daß er „über Bruckners Symphonien kaum gerecht urteilen könne, so antipathisch berühre ihn diese Musik, so unnatürlich, krankhaft und verderblich erscheine sie ihm“¹³. Auch in seiner Kritik zur Dritten Symphonie findet sich dieses aus den Worten allein kontrollierbare Unverständnis, indem er sagt: „in der Musik lägen verwirrendes Dunkel, müde Abspannung und fieberhafte Überreizung“¹⁴. Findet der Kritiker jedoch aus Wagnerkreisen stammende Programme vor¹⁵, so macht ihn dieser Umstand zum spöttelnden Beckmesser, „der nur die Übertragung von Wagners dramatischem Stil auf die Symphonie“¹⁶ erblickt, und „nur hinauf – und hinablamentierende Schusterflecken“¹⁷ hört. 1894 veranlaßt ihn der schon seit nahezu einem halben Jahrhundert währende Kampf seine durchaus positive Kritik über „die kunstvolle Kontrapunktik und Fugenarbeit“¹⁸ der f-moll Messe von 1872 in eine „Aufnahme, die doch stark nach Müdigkeit und Enttäuschung schmeckte“¹⁹ zu wenden.

Wenn auch vielleicht nicht von ihm eigenhändig, so bestimmt mit seinem Wissen verfaßt, mag der Nekrolog der „Neuen Freien Presse“ als abschließende eindeutige Stellungnahme für die Position Hanslicks gegenüber Bruckner gelten, heißt es doch darin: „... Die Wagner-Schule ... zog den bescheidenen Musiker ... aus seinem Dunkel hervor ... und auch solche Männer, welche seinen Kompositionen nicht unbedingt zustimmten, zollten seinem selbstlosen künstlerischen Streben vollen Beifall ... A. Bruckner hatte Gegner seiner musikalischen Richtung, aber keine Feinde.“

Von dem Bann der Parteizugehörigkeit betroffen waren auch die Interpreten, besonders natürlich die Dirigenten. Die Konservativen wie Hans von Bülow oder Joseph Hellmesberger hatten lange Zeit hindurch große Schwierigkeiten, das Werk Bruckners in dem ihm zukommenden Ausmaß ihren Denksystemen einzugliedern. Doch sollten ihren Äußerungen, wie des „musikalischen bzw. antimusikalischen Blödsinns des Querkopfes Bruckner“²⁰ oder dem „Bruckner öffentlich ins Gesicht Lachen Hellmesbergers“²¹ nicht allzu großes Gewicht beigemessen werden. Auch die Äußerungen der Freunde Bruckners, wie Nikischs „Verständnis durch mangelnde Architektonik erschwert ... mir rätselhaft“²², Levis „mit dem letzten Satz weiß ich bis jetzt noch gar nichts anzufangen“²³ oder Herbecks „die d-Moll Messe laß' ich mir gefallen, aber die Messe kann ich nicht aufführen, die ist zu lang und unsingbar“²⁴, zeigen manchmal wenig Verständnis für das Neue. Hier zeigt sich in allen Faktoren das Problem des praktischen Musikers überhaupt, äußert er sich doch, oft im Wirrwarr

11 H. Wolf, *Bruckners VII. Symphonie*, in: Wiener Salonblatt vom 28. 3. 1886.

12 E. Hanslick, *Geschichte des Wiener Konzertlebens*, Bd. 4, Wien 1885, S. 132 f.

13 Ders., *Kritik der VII. Symphonie*, in: Neue Freie Presse, 30. 3. 1886.

14 Ders., *Kritik der III. Symphonie*, in: Neue Freie Presse, 24. 12. 1890.

15 So das von Franz Schalk verfaßte zur VIII. Symphonie. Vgl. H. F. Redlich, *Das programmatische Element bei Bruckner*, in: Bruckner Studien, Wien 1964, S. 91 ff.

16 E. Hanslick, *Zur VIII. Symphonie*, in: Neue Freie Presse, 13. 12. 1892.

17 Ders., *Bruckners VIII. Symphonie*, in: Neue Freie Presse, 13. 12. 1892.

18 Ders., *f-Moll Messe*, in: Neue Freie Presse, 29. 6. 1872.

19 Ders., *f-Moll Messe*, in: Neue Freie Presse, 20. 3. 1893.

20 Hans v. Bülow in einem Brief an Wilhelm Zinne vom 13. 2. 1887. In: M. Auer, *Bruckner*, a. a. O., S. 451 f.

21 Vgl. M. Auer, *A. Bruckner. Sein Leben und Werk*, Zürich-Leipzig-Wien 1931, S. 292 ff.

22 A. Nikisch, *Über A. Bruckner. Interview*, in: Leipziger Neueste Nachrichten vom 8. 10. 1897.

23 H. Levi, Brief an F. Schalk vom 30. 9. 1897.

24 M. Auer, *Bruckner*, a. a. O., S. 223 ff.

musiktechnischer Probleme verstrickt, im fortwährenden Gegensatz zum Orchester²⁵, in der Angst vor übermächtigen Kritikern lebend, oder im Zeitdruck vor einer Aufführung stehend, nicht zuletzt von der Publikumsgunst abhängig, zu rasch, oftmals zu unüberlegt, seiner künstlerischen Natur entsprechend zu radikal. Fallen diese Begleiterscheinungen weg, was sich auch nach einem intensiven Studium des zu interpretierenden Werkes einstellen wird, so ergeben sich durchaus sachliche, zum Teil sogar überschwengliche Äußerungen, wie uns der Fall Bülow beweist.

Seit jenen Tagen hat vor allen anderen der praktische Musiker, dem Postulat Kurths entsprechend, die Popularität der Brucknerschen Werke gesteigert, und die Einhelligkeit der Auffassungen spiegelt sich in keiner anderen Autorengruppe deutlicher wider, als in den wenn auch nur spärlich auftretenden Publikationen interpretierender Künstler.

Ein weiterer Ansatzpunkt in einer soziologischen Reihung der Brucknerautoren mag in der Religiosität des Komponisten seine Begründung finden. Von Augenzeugenberichten oder was sich dafür ausgab²⁶ war die Kunde von der tiefen, nach innen reflektierenden Frömmigkeit Bruckners in die Öffentlichkeit getragen worden. Dieser Umstand fördert den Typ des katholischen Autors zutage, der vor allem in der Populärliteratur zu höchstem Ansehen kommt. Damit erfährt die „romantische“ Sicht²⁷ eine Ausweitung zur mythisch-mystischen Betrachtung. Schon die Titel vieler belletristischer Werke, und diese Literaturgattung erfreut sich mehr als bei anderen Komponisten im Bereich des St. Florianer Meisters großer Beliebtheit, zeigen jenen Schwerpunkt auf der Religiosität, der dazu beitrug, das Bild des Menschen Bruckner zu einem Abbild eines tölpischen Träumers zu wenden und die Werke als emotionale Ergüsse von vermeintlicher Formlosigkeit zu betrachten. Der „Ehrfürchtige“, der „Herrgottsymphonien“ und „göttliche Finali“ schreibt, der dem „Himmel voller Geigen“ „auf der Sonnseit'n“ angehört, vom „Gottesufer“ kommt und nach seinem „Gloria“ seine „Himmelfahrt“ erträumt, kurzum „Bruckner und der liebe Gott“ werden zu Romanfiguren, die in solcher Konstellation bis dahin nicht dagewesen²⁸. Inwieweit jenes religiöse Moment Bruckners auch in seine Symphonik hineinspielt, ist ein ganz anderes Problem. Auch bleibt unendlich, in welcher Weise das gläubige, speziell katholische Empfinden die wissenschaftliche Betrachtungsweise beeinflusst. Zumindest neu zu überprüfen ist die Aussage Karl Grunskys von den „Messen ohne Text“²⁹, die sich bei anderen Wissenschaftlern modifiziert ebenso verfolgen läßt. So spricht Theodor Bernhard Rehmann von einer „gut disponierten musikalischen Theologie“³⁰, Karl Jindracek vom „Verständnis des Gesamtwerkes nur von der Kirchenmusik her“³¹, schließlich auch Wilhelm Fischer von dem Begriff der „heiligen Symphonie“³². Ebenso fragwürdig scheint jene systematisierte hermeneutische Methode, die Ilmari Krohn in seinem erst vor kurzer Zeit erschienenen Werk vertritt³³. Die Assoziationsmethode ohne ausreichende Gestaltuntersuchung der Melodie ist doch allzu sehr von der persönlichen Einstellung des Beobachters abhängig³⁴.

25 Vgl. H. Levis Brief an A. Bruckner vom 4. 3. 1885: „Das Orchester hat natürlich gestutzt und gar nichts verstanden . . . Das macht nichts. Wenn sie nur gut spielen; und das werden sie.“ In: M. Auer, Bruckner, a. a. O., S. 382 ff.

26 Schon Haas versuchte, manche Äußerungen Kloses mit dessen Protestantismus zu erklären, dem „ein völliges Aufgehen in religiöser Schicksalsergebung“ naturgemäß fremd sein mußte. Vgl. R. Haas, A. Bruckner, Potsdam 1934, S. 22 ff.

27 Vgl. A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Berlin-Bonn 1927.

28 Vgl. M. Wagner, *Die Melodien Bruckners in systematischer Ordnung*, 3 Bde., Diss. Wien 1970, Bd. 3: Bibliographie, Kap. „Bruckner in der Belletristik“.

29 In: K. Singer, *Bruckners Chormusik*, Stuttgart 1924, S. 54 ff.

30 Th. B. Rehmann, *Messe in e-Moll*, in: BB 1934/3, Wien 1934, S. 30 ff.

31 K. B. Jindracek, *A. Bruckner als Kirchenkomponist*, in: Festbuch des Wiener Brucknerfestes vom 10.-27. 10. 1946, Wien 1946, S. 9 ff.

32 W. Fischer, *Die Heilige Symphonie*, in: Wiener Brucknerfest 1947, S. 5 ff.

33 I. Krohn, *A. Bruckners Symphonien. Untersuchungen über Formenbau und Stimmungsgehalt*, Wiesbaden 1955-1957.

34 Vgl. *Die Assoziationen*, in: H. Rohracher, *Einführung in die Psychologie*, 9. Aufl., Wien-Innsbruck 1965, S. 260 ff.

Jenes oben angeführte Programm Franz Schalks zu Bruckners Achter Symphonie, das Hans Ferdinand Redlich eindeutig als „*Wagner und Lisztsche Phraseologie*“ ausweist, kann als Protobeispiel für das religiös-mystische Vokabular vieler Zeitgenossen Bruckners angesehen werden. Dieses geistert weniger in den Einzelheiten denn als Konzept einer Methode auch durch Auers Beschreibung der Sechsten Symphonie oder Kurths Besprechung der Vierten. Selbst Komponistenkollegen wie Wilhelm Kienzl, der bekennt, „*ein Thema von der Gläubigkeit und demutsvollen Ergebung in den Willen Gottes, . . . ist seit J. S. Bach keinem Komponisten mehr eingefallen*“³⁵, oder Richard Heuberger, der legitime Nachfolger Hanslicks bei der Neuen Freien Presse, der, konsequent seinem Vorgänger, Bruckner vorwirft, „*daß weniger der stille, stärkende, beglückende Glaube, wie ihn der vor dem Herrn demütige Mensch in seiner Kammer ubt, sondern die prunkende, äußerliche, öffentliche Betätigung des Glaubens, wie ihn die katholische Kirche liebt, seine Domäne wäre*“³⁶, verfallen dieser emphatisch-mystischen Ausdrucksweise. Solche vor allem unterschwellige Tendenzen könnten Wortfelduntersuchungen auch bei anderen Äußerungen der „Wagnerianer“, spezieller der „Brucknerpartei“³⁷ ohne nennenswerte Schwierigkeiten bloßstellen.

Derselbe emotionale Aufwand zeichnet auch den nationalistischen Autor aus. Besser definiert umfaßt dieser Aspekt bereits das breite Feld vom oberösterreichischen Lokalpatriotismus bis zum gesamtdeutschen „*nordischen Schicksalshelden*“. Der Komponist wäre „*besessen vom Daimonion der Landlererde*“³⁸, seine Neunte Symphonie wird zur „*geheimnisvollsten und mystischsten Erfassung des heißgeliebten Vaterlandes Oberosterreich*“³⁹ verfremdet. Daß die Ahnen Bruckners keine oberösterreichischen Bauern waren, wie lange Zeit behauptet, sondern niederösterreichische, wird erst 1933 geklärt⁴⁰, doch manchmal bis in jüngste Gegenwart nicht zur Kenntnis genommen⁴¹.

Die österreichisch-nationalistische Variante ist bescheidener, literarischer – wie: „*die Donau durch Bruckners Symphonien fließt, deren Felder hier duften, deren Wald hier rauscht, deren Klosterkirchen, Wirtshaus und Schulstube in der Brucknerschen Musik sich spiegeln*“, sie ist, wie Max Graf treffend formuliert, „*ausgedrückt in den drei großen Mächten*“ „*Natur, Religion und Liebe (= Bindung an das geistige All)*“⁴².

Weniger bescheiden ist die deutsch-nationalistische Variante, die „*seine kerngesunde, kraftstrotzende, männlich-deutsche Kunstlernatur*“⁴³ „*fremden Kunstelementen, . . . die mit unserer bisherigen Kultur kaum einen Faden gemeinsam haben*“⁴⁴ gegenüberstellt.

Undiskutabel wird die nationalsozialistische Variante. Schon die Titel zeigen jene willkürliche Tendenz, den Künstler in den Rahmen der Weltanschauung zu pressen, wie Klincks Aufsatz über die „*nordischen Schicksalsbilder*“ oder Schwerdtfegers *A. Bruckners Deutsche Wiedergeburt*⁴⁵. Ebenso findet sich jene „*nordische Spatrefe*“ bei Michael Alt oder Hellmuth Unger und vor allem in der langen Reihe der Reden zwischen 1933 und 1945.

Sicherlich könnte die Frage nach der soziologischen Position des Autors noch bereichert werden, doch scheinen die gewichtigen Schwerpunkte gesetzt.

35 W. Kienzl, *Meine Lebenswanderung*, Stuttgart 1926, S. 77 ff.

36 R. Heuberger, *Musikalische Skizzen*, Stuttgart 1926, S. 78 ff.

37 Vgl. W. F. Korte, *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963, S. 18 ff.

38 R. Holzer, *Der Genius Loci A. Bruckners*, in: K. Kobald, *In memoriam Anton Bruckner*, Wien 1924, S. 161 f.

39 Ders., S. 162 f.

40 E. Schwanzara, *A. Bruckners Urahnen – niederösterreichische Bauern*, in: BB 1933/2, Wien 1933, S. 13 ff.

41 Vgl. die Beschriftung des Bildes 2 in: J. Müller-Blattau, *Bruckner Bilder aus seinem Leben*, Stuttgart 1965.

42 Derselbe, S. 86 ff.

43 F. Müller, *Warum lieben wir Bruckner?*, in: K. Kobald, *In memoriam*, a. a. O., S. 197 f.

44 Ders., S. 198 f.

45 In: Oberdonau 1, Linz 1938, S. 22 f.

II. Der inhaltliche Aspekt

Von musikwissenschaftlicher, im Sinne Schenks⁴⁶ vom Musikschritftum deutlich getrennter Seite her ließe sich zuerst jene historisch - biographische Richtung herausgreifen, die bei Bruckner infolge seines eigenen Auftrags⁴⁷ als erster August Göllerich übernahm. Ist sein Werk auch, vom Standpunkt des begeisterten Anhängers gesehen, oft zu sehr in Einzelheiten zergliedert und hinsichtlich der „Bruckneraussagen“ kritiklos und unreflektiert, so mag es als die bis heute einflußreichste Grundlage Brucknerscher Persönlichkeitsforschung gelten, wobei Kurths hymnischer Vergleich mit Stifter doch ein wenig übertrieben anmutet. Auch Max Auer, der nach Aufzeichnungen Göllerichs dessen begonnene Brucknerbiographie vollendete, änderte kaum etwas an den umstrittenen Aussagen.

Außer Schwanzaras verdienstvoller Ahnenforschung⁴⁸ fallen die historischen, meist topographisch orientierten Zusammenfassungen in den Raum der letzten zwanzig Jahre. Dazu zählen des Komponisten St. Florianer Jahre⁴⁹, sein wohl vollständig erschlossener Aufenthalt in Linz⁵⁰ und seine Beziehung zur Wiener Universität im Rahmen seiner Lehrtätigkeit⁵¹. Über „*Bruckner im Spiegel seiner Zeitgenossen*“ gibt es zwar übersichtliche, doch nur ausschnittsweise zitierte Publikationen. Eine komplexe Sichtung des Freundeskreises in Wien einerseits und eine fundierte Darstellung des Parteienhaders andererseits stehen noch aus, vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil, wie Furtwängler noch in den Vierziger Jahren feststellen mußte, „*immer noch die alte Feindschaft (zwischen Wagnerianern und Brahmsianern) in den Köpfen spukt*“.

Jene Richtung, die sich der philologischen Texterschließung widmet, nimmt bei Bruckner einen großen und breiten Raum der Literatur ein. Nicht erst seit den Dreißigerjahren, in denen Haas und Orel darangingen, die so notwendigen authentischen Fassungen in der Gesamtausgabe herauszugeben, beschäftigt diese Gretchenfrage Interpreten und Liebhaber, Wissenschaftler und Publikum gleichermaßen. Hatte schon Georg Göhler 1919 die Aufforderung zur Bereinigung dieses Problems an die Adresse der Musikwissenschaft gerichtet, so scheint sich die Frage nach der Originalfassung noch immer nicht ganz erledigt zu haben, wie ein erst vor kurzer Zeit erschienener Aufsatz beweist⁵². Bruckners „*Nachgiebigkeit*“ den Freunden gegenüber einerseits, sein „*fanatischer Fleiß*“ andererseits müßten zweifellos neuen Untersuchungen anheim gegeben werden, sei es um einen wichtigen Faktor seiner Persönlichkeit klarzustellen, von dem Adolf Weissmann meint, „*der befruchtende und quälende Zweifel, der das moderne Musikschaffen geleitet, ist ihm fremd*“, oder eine vielleicht ganz triviale Erklärung, etwa im Sinne eines musikalischen „*Einrichtens*“ zu finden, wie es heute noch an Provinztheatern gepflegt wird. Dann endlich könnte die Meinung, Bruckner habe die Bearbeitungen sanktioniert, so Gertrud Staub-Schläpfer noch 1950⁵³, zum Irrtum gestempelt werden. Doch dürfte allmählich, durch die Schallplatte und die tatkräftige Unterstützung der Interpreten begünstigt, der Wille zur „*Endfassung*“ als gegeben angenommen werden, was bei Bruckner nicht die ursprünglichste, sondern von seiner Hand le t z t -autorisierte Fassung bedeutet. Diese Sicht, die sich hauptsächlich seit den Fünfzigerjahren mit dem „*dornenvollen Weg*“ der neuen Brucknergesamtausgabe unter Leopold Nowak abzeichnet, mag stilkritischen und kulturphilosophischen Bedenken ausgesetzt sein, philologisch betrachtet, weist diese Methode gegenwärtig den einzigen Weg.

46 Vgl. E. Schenk, *Musikwissenschaft und Öffentlichkeit*, in: ÖMZ 1,1, Wien 1946, S. 22 f.

47 Vgl. auch: E. Rabitsch-Göllerich, *Göllerichs Beziehung zu A. Bruckner*, in: *Brucknerland*, 1949/3, 4, Linz 1949.

48 E. Schwanzara, a. a. O.; ders., *A. Bruckners Stamm und Urheimat*, Regensburg 1937.

49 W. Schulten, *Anton Bruckners künstlerische Entwicklung in der St. Florianer Zeit*, Diss. Mainz 1956.

50 O. Wessely, *Anton Bruckner in Linz*, Diss. Wien 1947.

51 A. Bruckner, *Vorlesungen . . .*, hrsg. v. E. Schwanzara, Wien 1950.

52 J. Diether, *The strange case of Bruckner's Eighth – five recorded performances – of three different editions*, in: *The American Record Guide* 30, New York 1964, S. 488 f.

53 G. Staub-Schläpfer, *Neue Glossen zu Bruckners Achter Symphonie*, in: *Schweizer Mus. Ztg.* 90, Zürich 1950.

Im Bereich der handschriftlichen Dokumente, die der Meister außerhalb seines musikalischen Schaffens hinterlassen hat, sei jene philologisch ausgezeichnete Arbeit Franz Koschs erwähnt, die zum ersten Mal in der Literatur ohne Pathos Bruckners religiöses Bekenntnis einwandfrei und mit größter Klarheit in seiner ganzen „*Schlichtheit und Echtheit*“ an Hand eines Partikularexamens nachweist⁵⁴. Eine ältere graphologische Studie von Margit Hartge⁵⁵ ist wegen des noch immer fragwürdigen Charakters der graphologischen Untersuchungen nicht von einschneidender Bedeutung.

Die Frage nach der Erkenntnis von Formstrukturen wurde bei Bruckner immer wieder von außerformalen Komponenten beeinflusst, wenn nicht verdrängt. Haben schon die Schüler Bruckners in ihrer Parteideterminiertheit von „*seiner Sprache, die er von niemandem zu erlernen brauchte*“, Rückschlüsse gezogen, so bleiben auch die großen Biographien Auers und Kurths nicht frei von der Absicht, den Komponisten als formal unabhängig zu betrachten. Erleichtert wurde diese Tendenz durch die „*kyklopische*“ Vergrößerung der Strukturen und die ungewohnte Instrumentation, vielleicht auch durch irreführende Programme, die den ohnehin nicht freundlich gesinnten Formalisten auf der „konservativen“ Seite Handhabe für ihre Angriffe boten. Darüber hinaus wirkten die Beurteilungen Riemanns über die „*Bühnenmusik ohne Handlung und Szene*“⁵⁶ oder Kretzschmars, „*daß der Entwurf (der VII. Symphonie) von der täglichen Arbeitslaune bestimmt zu sein scheint . . . , und das Scherzo fast immer eine Umschreibung des Walkürenritts sei*“⁵⁷ wie ein Bann über der Literatur dieser Zeit. So sollen Deszeys „*Ethoslehre*“ die „*künstlerische Verworrenheit*“ oder Halms Dualismus „*formale Schwächen*“ aus der Verteidigerposition heraus entschuldigen. Dies, obwohl Alfred Orel fast zur selben Zeit in einem „*rein formalen*“ Werk, – so bezeichnet es Haas zehn Jahre später –, bewies, daß Bruckner es nicht nötig habe, entschuldigt zu werden.

Die Literatur seit 1940 bringt dann in immer zunehmendem Maße Beweis auf Beweis für die formale Selbstverständlichkeit. Sind allgemeine, in den geistesgeschichtlichen Raum hineinragende Rückschlüsse zu ziehen, nehmen eher uneinellige Ansichten überhand, so die Frage einer „*barocken*“ oder „*gotischen Struktur*“, doch formal gesehen mit durchaus akzeptabler Beweiskraft.

In der Frage nach Klein- und Großform, wie Lorenz sie für Wagner zu lösen versuchte, lassen sich in der Brucknerforschung speziell für die erstere erst Ansätze erkennen. So deutete Abendroth „*Einteilungsmaßnahmen nach Wagnerscher Bar- und Bogenform*“ an⁵⁸, auch Wellesz⁵⁹ scheint in diese Richtung zu weisen, wenn er von „*musicians, who then exhaust all the possibilities which the development of the theme suggests*“ spricht. Hans Grunskys Festlegung der „*Anfangsthematik*“ im Sinne des Hegelschen „*wenn der Geist sich zu sich selbst entwickelt*“ oder Schweschs Bemerkung über die „*Orchesterfarbe, die nicht so sehr in der Klangfarbe der Instrumente beruht, als in der höheren Aufgabe der Erfüllung der Architektur*“ können in jenem Sinn vermutet werden. Die weitest gedehnte Spanne umgreift Alfred Lorenz in seinem Aufsatz von der *Wellenlinie in Bruckners Schaffenskraft*⁶⁰, die bei Krohns Untersuchung⁶¹ eine würdige Ergänzung findet. Detaillierte Lösungen von Formproblemen ergeben sich mit dem Erscheinen der Gesamtausgabe verständlicherweise in immer wachsender Zahl, zu verweisen sind auf Leopold Nowaks diverse Publikationen oder auch auf die methodisch äußerst interessanten Überlegungen der Konzeptionsforschung. Auch meine eigene Systematik der

54 F. Kosch, *Der Beter Bruckner*, in: *Bruckner Studien . . .*, Wien 1964, S. 67 ff.

55 M. Hartge, *Bruckner im Spiegel seiner Handschrift*, in: *Bundesblatt 5*, Baden-Baden 1938, S. 15 ff.

56 H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 2, Leipzig 1913, S. 240 f.

57 H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. 2, Leipzig 1885, S. 300 f.

58 W. Abendroth, *Deutsche Musik der Zeitenwende*, Hamburg 1937, S. 151 f.

59 E. Wellesz, *Anton Bruckner and the Process of Musical Creation*, in: *MQ* 24, 3, New York 1938, S. 265 f.

60 In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 15, Regensburg 1930, S. 122 f.

61 I. Krohn, *Formelle und ideale Einheitlichkeit der Symphonien Anton Bruckners*, in: *Bericht über den internat. musikwiss. Kongr.* Wien 1956, S. 313 f.

Melodien Bruckners könnte durchaus dazu beitragen, Strukturprobleme, Struktur verstanden als Keimzelle der Kleinform, also als *Kleinform*, zu lösen.

Diese Gesichtspunkte bilden den fließenden Übergang zur *stilkritischen* Sicht in der Brucknerliteratur. Der früher meist vermuteten „Unitas“ von Messe und Symphonie, paradigmatisch steht dafür Wilhelm Fischers Arbeit *Die Heilige Symphonie*, folgen, von einigen Ausnahmen abgesehen, durchweg neuere, streng dem Thema verpflichtete wissenschaftliche Arbeiten, die zumeist in Dissertationen ihren Niederschlag gefunden haben. Diese „*verpflichtende Begrenzung*“ ergibt sich sowohl in zeitlicher Hinsicht, wie Walter Schultens oben erwähnte Arbeit oder sie trennt nach Gattungen. Dazu zählen auch Karl Schiskes *Dissonanzenverwendung bei Bruckner* und Wilhelm Waldsteins *Steigerungstechnik bei Wagner und Bruckner*⁶². Nicht vergessen werden darf Rudolf Ellers Artikel über *Bruckner und Bach*⁶³, der bis jetzt allzu leicht übersehen wurde, weist er doch Bruckners oft zitierte Fuge im Finale der Fünften Symphonie ausdrücklich nicht als solche aus, wohl aber als Beweis dafür, daß bei beiden Komponisten das „*Fugische als Verdichtung des Kontrapunktes*“ auftritt. Damit steht Eller wohl zu Recht im Widerspruch zu Schenkers Behauptung „*Wer Bruckners Kontrapunktik gutheißt, hat Bachs Kontrapunktik weder verstanden noch gefühlt*“⁶⁴. Diese Aussage ist typisch für den gegen Bruckner immer wieder erhobenen Vorwurf des Plagiiers. Ist es bei Hanslick Beethoven, so bei Heuberger Schubert, mindestens aber Wagner, der dem Komponisten zum Vorwurf gemacht wird. Auf jeden Fall wird versucht, Bruckners Kunst mit der anderer Komponisten zu messen, wobei er „natürlich“ immer unterliegt. Das Pendant hierzu bilden die recht ungeschickten Versuche der „Brucknerpartei“ ihren Heros entweder „*völlig aus der Geschichte zu lösen*“, oder – die anderen Komponisten an ihm zu messen. Beiden Aussagen gilt Eduard Kremers Feststellung „*Bruckner ist Wagnerianer, allerdings genauso wie Wagner ein Beethovenianer, wie Beethoven ein Mozartianer ist, in einem andern Sinn nicht*“, also einer der Forschungsgrundsätze des Musikhistorikers.

Im Übergang zur Inhaltsdeutung ist die Frage nach dem Brucknerschen „Choralthema“ zu finden. Dieser Begriff, von Bruckners eigener Hand geschaffen, wird nahezu quer durch die Literatur erwähnt, gedeutet, gedichtet, aber niemals so exakt definiert wie es Abendroth ausdrückt, wenn er sagt: „*Die Brucknerschen Choralthemen bilden eine Synthese zwischen den beiden gegensätzlichen Choralformen, nämlich der schweifenden Linearität der Gregorianik und der rhythmisch harmonischen Festigung im Lutherchoral*“⁶⁵.

Was der Belletristik unter anderem diese Popularität verleiht, ist in der Musikwissenschaft jenes Gebiet, „*auf dem selbtherrliche Forscherbegeisterung und unbekümmerter Amateurgeist Wege gegangen sind, die weitab von den Bezirken rationaler Überprüfbarkeit führen*“⁶⁶, die Frage der *Inhaltsdeutung*. Sie ist bei Bruckner nahezu unbeantwortet geblieben, sieht man von den Ansätzen im „Non confundar-Motiv“, der Bedeutung des Quint-Oktavsprunges, des „Bruckner-Rhythmus“ oder des „Tremolos“ ab. Die unvergleichlich größere Anzahl von „Ergebnissen“ kommt aus anderen Bereichen, die zum Teil sehr spekulative, zumindest aber rational schwer nachzuweisende Argumente ins Treffen führen. So könnten Auers Beschreibungen der Symphonien als „*klangassoziative Eindrücke*“, jetzt vom formalen Gefüge abstrahierend, verstanden werden. Kurths Einführungen kommen von einem mystischen „*Weltbild, bei dem sich Anfang und Ende, Werden und Erlösung zusammenwölben*“. Auch die überlieferten „*Programme*“ von Bruckner selbst sind maximal als sprachliche „*Kadenzen*“ anzusehen. „*Der Schöpfer ist nicht unbedingt der zuverlässigste Zeuge seiner Kunst*“⁶⁷. Das unterstreicht auch Bruckner in seinem berühmt gewordenen Ausspruch: „*... und im letzten Satz, ja, da weiß i selber nimmermehr, was i' dabei denkt hab*“. Die Artikulation des Künstlers ist eben seine Kunst, und Kommentare, Erläuterungen, Reden über

62 In: ÖMZ 3, 1, Wien 1948, S. 11 f.

63 In: Bericht über die wiss. Bachtagung der Ges. f. Bachforschung, Leipzig 1950, S. 355 f.

64 H. Schenker, *Über Anton Bruckner*, in: Der Dreiklang 7, Wien 1937, S. 168 f.

65 W. Abendroth, a. a. O., S. 152 f.

66 E. Schenk, *Musikwissenschaft und Öffentlichkeit*, in: ÖMZ 1, 1, Wien 1946, S. 14 f.

67 Vorlesungsthema des Kunsthistorikers Otto Pächt über die Skizzenbücher und Dokumente A. Dürers und ihre Glaubwürdigkeit.

... können die wertmäßig primäre Quelle des individuellen Ausdrucks niemals hintansetzen. Die Methode einer möglichst philologischen Genauigkeit, einer durchaus „rational überprüfbar“ Aussage soll ein Fernziel der Melodie- und Rhythmenuntersuchung sein, um aus dieser Sicht eine Antwort auf die Frage nach dem Inhalt zu finden, welchen Weg Schenk beispielhaft für die Zweite Symphonie von Brahms wies⁶⁸.

Der geistesgeschichtliche Bereich, der auch in der wissenschaftlichen Literatur über Bruckner den meisten Platz beansprucht, sucht von verschiedenen Standorten her, das „Geheimnis Bruckner“ zu erfassen. So hat ihn die kulturphilosophische Betrachtungsweise als den „Ausschau haltenden Mystiker“, „den selbstleuchtenden Menschen“⁶⁹ gesehen, dessen „plans of symphonies we may compare to that of a Gothic cathedral“⁷⁰, als den Seher, „der mit dem anfängt, was geschehen mußte, damit es Geschichte gäbe“⁷¹, als den „kosmischen Musiker“⁷², „der sich nicht . . . titanenhaft gegenüberstellt, sondern im Einklang eine ruhevolle schöpferische Kraft in die Welt hineinsenkt“. „Aus der großen österreichischen Landschaft“⁷³ sei er gewachsen, aus der „Landschaft der Barockzeit, die das große Pathos der Barockmusik, ihren sinnlichen Klang, die Festpracht der Bläser, die breite Melodie hat“⁷⁴, was ihn „aber davon unterscheidet sei seine Innigkeit“⁷⁵.

In einem „Stammbaum in spiritualibus der österreichischen Musik“⁷⁶ entspricht Bruckner dem spätbarocken Fux, er „ist Mozart . . . seelisch musikalisch verwandt“⁷⁷, nach dem „Vollender der Beethovenschen Symphonik“⁷⁸, wird er zum „Zeitgemäßen“⁷⁹ und „Unzeitgemäßen seiner Epoche“⁸⁰, „das Vorbild für die Wiener Schule“⁸¹, übrigens einer im Husmannschen Sinn durchaus romantischen Stilrichtung, bis er zum „Bannerträger der Ultramoderne“⁸² avanciert, womit sich der Kreis zum Begriff der „Aufhebung der Musikgeschichte und Sinfonieggeschichte ins Absolute“ schließt.

Die religionsphilosophische Schau hat ebenfalls, besonders in den Zwanzigerjahren, „der Zeit der Besinnung auf das Humanum“, und den späten Vierzigerjahren, einer ähnlichen Zeit, starke Spuren in der Literatur hinterlassen. Selbst sonst strenge Formalisten wie Guido Adler definierten „das ganze Wirken Bruckners auf dem Fundament des religiösen Gefühls stehend“ oder, Form und Inhalt verbindend, „Ethos und Baßfundament blieben unentwegt die Stütze seiner Schöpfungen“⁸³. Erich Schwebsch versuchte sogar eine Versöhnung mit Hanslicks zur „Impulstheorie“ umgedeutetem ästhetischen Leitsatz, indem er bei Bruckner einen „Christusimpuls“ zu erkennen glaubt. Jene „Communio von Gott und der Welt“ mag den Ausgangspunkt für die „mystisch pantheistische Schau“ gestellt haben, die sich später in eine „dualistische“ verwandeln sollte, für die Desceys Gedanke vom „heidnischen Rest in Bruckner“⁸⁴ die Basis bildete. Daran knüpfen sich Überlegungen der Funktion einer

68 E. Schenk, *Zur Inhaltsdeutung der Brahmschen Wörtherseesymphonie*, in: Musikverein f. Kärnten. Festliche Jahresschrift 1943, Klagenfurt 1943, S. 38 f.

69 E. Kurth, *Bruckner*, a. a. O., S. 5 f.

70 E. Wellesz, *Anton Bruckner and the Process*, a. a. O., S. 265 f.

71 A. Halm, *Die Symphonien Anton Bruckners*, München 1923, S. 58 f.

72 H. Preindl, *Anton Bruckners Kosmische Musik*, in: Hochland 17, 4, München 1920.

73 R. Holzer, *Der genius loci*, in: K. Kobald, *In memoriam*, a. a. O., S. 146 f.

74 E. Schwebsch, *Bruckner*, a. a. O., S. 109 f.

75 M. Graf, *Anton Bruckner und die österreichische Landschaft*, in: K. Kobald, a. a. O., S. 84 ff.

76 H. J. Moser, *Österreich auf der Musiklandkarte Europas*, in: Bericht über den internat. musikwiss. Kongr. Wien 1956, S. 425 f.

77 A. Halm, a. a. O., S. 81 f.

78 G. Engel, *The life of A. Bruckner*, New York 1931, S. 28 f.

79 E. Petsching, *Bruckner der Zeitgemäße*, in: N. Mus. ZTg. 42, 24.

80 M. Auer, a. a. O., S. 6 f.

81 E. Wellesz, *La jeune école viennoise (Imitations de Brahms, Bruckner et Mahler)*, in: Revue musicale mensuelle, Paris 1912.

82 D. Newlin, *Bruckner – Mahler – Schönberg*, New York 1947, S. 89 ff.

83 G. Adler, *Bruckners Stellung in der Musikgeschichte*, in: K. Kobald, a. a. O., S. 9 f.

84 E. Descey, *Bruckner. Versuch eines Lebens*, Berlin 1919, S. 152 f.

Dramatik aus jenem Dualismus und letztlich „des polyphonen Denkens infolge dieser Dramatik“. Aus religiöser Sicht wohlbekannte und ins Symbolische überhöhte Bilder, wie Oskar Langs „Sprachgewalt eines Tauler, Schaukraft eines Ekkehard und visionäre Glut eines Grünewald“⁸⁵, Vergleiche mit den „höchsten Lehrern des Mittelalters . . .“ und der „Raffaelischen Schönheit des göttlichen Kindes“ verdeutlichen jene Tendenz. Eine Projektion der mystischen Idee in die vom Pantheismus beherrschte Geisteshaltung des Wagnerschen Zeitalters⁸⁶ lassen die Äußerungen Abendroths „von jenem erdenentschwebenden, übersinnlichen, feierlichen Grundton, dem Priesterlichen in Wagner, seinem Willen zur kultischen Kunst, der es Bruckner antat“ erkennen, oder die Definition des „Religiösen Kult-Urerlebnisses“ im Gegensatz zu Liszts „religiösem Kulterlebnis“⁸⁷. Diese pantheistische Schau mußte zwangsläufig über Beethoven führen, was Descey noch nicht expressis verbis, wenn auch deutlich in diese Richtung strebend, artikuliert, August Halm aber vollendete mit der Aussage, daß das „Ethos Bruckners das Pathos Beethovens überwunden habe“.

Als letzte Gruppe des wissenschaftlichen Aspekts der Brucknerliteratur seien jene synthetischen Werke genannt, die, von Deutschland ausgehend, ihr Vorbild in Paul Bekkers *Wagner. Das Leben im Werke* (Bln.-Lpz. 1924) haben. In ihren Bereich fallen die großen Biographien von Orel, Kurth und Auer, um die bedeutsamsten im deutschen Sprachraum zu nennen, jene von Paap, Machabey, Doernberg, Engel und Loeser im fremdsprachigen Raum. Sie alle versuchen, der Persönlichkeit und dem Oeuvre Bruckners in mehr oder weniger knapper Form gerecht zu werden, wobei meistens diverse Unterdisziplinen der Musik- und Geisteswissenschaften vermengt werden. So gelten Zitate aus diesen Sammlungen nicht paradigmatisch für das umfassende Werk, sondern nur für den behandelten Abschnitt. Sicherlich gibt es manche nicht um jeden Preis zu akzeptierende Schwerpunkte, allerdings muß der Vorteil einer Gesamtdarstellung insbesondere für den Laien mit in die Wagschale geworfen werden.

III. Aspekte des Effekts

Die dritte aufgeworfene Frage nach dem „Wie“, dem Effekt und der Provokation des Effekts, schneidet in die vorher genannten Punkte fast immer ein. Dazu kommt, daß die Eingliederung der einzelnen Publikationen emotionsgeladen sein kann, da sie von der eingliedernden Person in äußerst subjektivem Maße abhängig ist, was sich bei sehr emotional bestimmten Artikeln doppelt stark auswirkt. Eine objektivere Sicht sei dahingehend versucht, daß nur jene eindeutig klassifizierbaren Äußerungen en détail behandelt werden, die ohne Zweifel als solche erkannt werden: die *Kritiken*; genauer jene oben erwähnten journalistischen Kritiken, wohl zu unterscheiden von Hanslicks musikästhetischer Haltung. Nietzsches Wort „. . . sie erbrechen ihre Galle und nennen es Zeitung“⁸⁸ wird fast zum Leitprogramm jener Journalistenclique, als deren Oberhaupt wohl Gustav Dömpke angesehen werden muß. Hier wird die Grenze von Gegnerschaft zu offener Feindschaft verwischt, wenn er sich in geradezu „unflätiger Weise“ über Bruckners Werk ausläßt. Genaue Analyse der Kritiken, wie „doch komponiert er nichts als Hochverrat und Tyrannenmord“, „. . . seine Musik duftet nach himmlischen Rosen und stinkt von höllischem Schwefel“, „Bruckner komponiert wie ein Betrunkener“ oder „wir schauern vor dem Modergeruch, der aus den Mißklängen dieses verwesungssüchtigen Kontrapunkts in unsere Nasen dringt“, ergibt ein nicht einmal geschickt gemachtes Bild von zusammengestellten Literarismen, anwendbar auf alle Bereiche des menschlichen Lebens, nichtssagend und nur jene pauschalen aggressiven Allgemeinplätze verstärkend, die Adorno so treffend „Gebloke“ nennt⁸⁹. Hier sollte die Kritik zum literarischen Förmchen erhoben werden; das verantwortungsvolle „kritein“ wurde zum bloßen „skribein“ degradiert.

85 O. Lang, *Anton Bruckner. Wesen und Bedeutung*, München 1924, S. 89 f.

86 Vgl. O. Karrer, *Meister Eckehart. Das System seiner religiösen Lehre u. Lebensweisheit*, München 1926.

87 E. Schwebsch, *Bruckner*, a. a. O., S. 175 f.

88 Fr. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Kap: „Vom neuen Götzen“, Köln o. J., S. 40 f.

89 Th. W. Adorno, *Öffentliche Meinung und Kritik*, in: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1962, S. 161 f.

Das Pendant dazu findet sich in einer Anzahl von Würdigungen, Bruckner-Gedichten und Geschichten, die zwar wohlgemeint, doch nichtsdestoweniger literarisch dilettantisch konzipiert wurden, und in ihrer Unglaubwürdigkeit, dem falschen Pathos, dem sprachlichen Krampf, der hohlen Gesinnung an Un-Qualität dem oben beschriebenen nicht nachstehen. Mit der heute schon relativ gesicherten Methode der Content Analysis könnte eine Sonderung hierin erfolgen. Es würde sich sehr wohl ein durchaus meßbarer Bereich unterschwelliger Tendenzen feststellen, außerdem eine Gefahr des allzu subjektiven Bildes, das sich aus dem historischen Aufbau so ergeben hat, bannen lassen in der Abstraktion. „Magische“ Qualitäten von dieser mathematischen Methode zu erwarten, wäre allerdings eine Übertreibung, denn „*you rarely get out of it more, than you put in, and sometimes you get less*“⁹⁰.

Hector Berlioz: Unbekannte Briefe an Peter Cornelius

von Magda Marx-Weber, Hamburg

Im Februar 1855 weilte Hector Berlioz in Weimar, wo Franz Liszt für ihn die Aufführung mehrerer Werke bei Hof und im Theater ermöglicht hatte. Dieser Besuch Berlioz' bei Liszt markiert den Höhepunkt der Freundschaft zwischen den beiden Komponisten. Er war für Berlioz ein großer Erfolg und für den Kreis der Schüler und Freunde Liszts ein Erlebnis, das sich in vielfältigen Äußerungen widerspiegelte¹. In diesen Tagen vertiefte sich auch die Bekanntschaft zwischen Berlioz und Peter Cornelius, der durch die Vermittlung Liszts schon seit dem Dezember 1853 für Berlioz als Übersetzer und Musikschriftsteller gearbeitet hatte.

Die Bedeutung dieser zweiten „Berlioz-Woche“ in Weimar ist von der Berlioz-Literatur ausführlich gewürdigt worden². Tiersot und Carl Maria Cornelius erwähnen auch einen Briefwechsel zwischen Berlioz und Cornelius aus dieser Zeit, haben aber nichts daraus veröffentlicht³. Während die Briefe von Cornelius an Berlioz wohl verloren sind, haben sich mindestens elf Briefe von Berlioz an Cornelius erhalten. Aus diesem Bestand sollen einige noch nicht veröffentlichte Briefe, die auf Cornelius' Tätigkeit für Berlioz Bezug nehmen, hier mitgeteilt werden⁴. Diese Briefe befinden sich im Nachlaß Peter Cornelius, der 1948 von der Familie Cornelius an die Stadtbibliothek Mainz übergang und von der Forschung bisher noch wenig beachtet wurde. Eine erste Bestandsaufnahme der in diesem Nachlaß erhaltenen Manuskripte und Gegenstände gab Gunther Stephenson in der Mainzer Zeitschrift⁵. Die

90 B. Berelson, *Content Analysis*, in: G. Lindsay, *Handbook of Social Psychology*, Cambridge USA 1954, S. 518 f.

1 Vgl. u. a. C. M. Cornelius, *Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter*, 2 Bde., Regensburg (1925), I, 189-193.

2 J. G. Prod'homme, *Hector Berlioz (1803-1869). Leben und Werke*, aut. Übersetzung von Ludwig Frankenstein, Leipzig 1906, 216 f. – J. Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, New York und London³ 1969, II, 88.

3 J. Tiersot, *Hector Berlioz et la société de son temps*, Paris 1904, 280. – C. M. Cornelius, loc. cit., I, 186.

4 Als Ergebnis der vielfältigen Bemühungen um eine Ausgabe der Briefe von Berlioz ist 1972 der erste Band der „Edition du Centenaire“ erschienen: Hector Berlioz, *Correspondance générale*, ed. sous la direction de P. Citron, I, 1803-1832 (= Nouvelle Bibliothèque Romantique 2).

5 *Zeugnisse aus dem Leben und Schaffen eines Mainzer Komponisten. Der Peter Cornelius-Nachlaß der Stadtbibliothek Mainz*, in: Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte, 59. Jg. (1964), 103 ff. – An dieser Stelle möchte ich Frau Oberarchivarin Dr. E. Darapsky meinen herzlichen Dank aussprechen für ihre entgegenkommende Hilfe bei der Durchsicht des Peter Cornelius-Nachlasses in Mainz.

umfangreiche Korrespondenz von Peter Cornelius und seiner Familie ist jedoch noch nicht katalogisiert. Carl Maria Cornelius und La Mara haben diesen Bestand für ihre Brief-Ausgaben benutzt, jedoch nur eine Auswahl veröffentlicht⁶.

Nach den bisherigen Veröffentlichungen und dem in Mainz vorgefundenen Bestand haben sich folgende Briefe von Berlioz an Cornelius erhalten:

- 1) Leipzig, 6. 12. 1853, veröffentlicht von Tiersot⁷
- 2) Paris, ohne Datum („between July 28 and November 14, 1854“), genannt von Barzun⁸
- 3) Paris, 8. 10. 1854, genannt von Barzun⁹
- 4) ohne Ort (Paris), 2. 1. 1855, veröffentlicht von La Mara¹⁰
- 5) Paris, 16. 1. 1855
- 6) ohne Ort und Datum, wohl Weimar zwischen dem 17. und 21. 2. 1855
- 7) ohne Ort und Datum (Paris, 5. 6. 1855)
- 8) Paris, 27. 11. 1860, veröffentlicht von C. M. Cornelius¹¹
- 9) Paris, 21. 3. 1861, veröffentlicht von C. M. Cornelius¹²
- 10) Paris, 9. 4. 1862, genannt von C. M. Cornelius¹³
- 11) Wien, 12. 12. 1866, veröffentlicht von C. M. Cornelius¹⁴.

Mit Ausnahme der ersten drei Briefe befinden sich alle hier genannten im Cornelius-Nachlaß in Mainz.

Ob der von Barzun¹⁵ erwähnte Berlioz-Brief an Cornelius gerichtet sein könnte, konnte ich nicht überprüfen. Das frühe Datum (Leipzig, 6. 12. 1850) spricht gegen eine solche Annahme. Bei der nun folgenden Wiedergabe der vier Briefe aus dem Jahre 1855 wurden Schreibweise und Zeichensetzung des Originals unverändert beibehalten. Unterstreichungen des Originals werden mit gesperrtem Druck angedeutet.

Erster Brief¹⁶:

Mon cher M Cornelius

Voici encore une traduction qui vous tombe sur la tête! C'est celle de mon Mélologue (Le Retour à la vie) que je veux faire exécuter dramatiquement à mon concert au théâtre de Weimar vers le 20 Février. Il n'y a que quatre morceaux de chant à traduire, les chœurs de la Tempête devant être chantés en Italien. Pour la première Ballade Le Pêcheur, veuillez essayer d'adapter à la musique les Vers originaux de Goëthe en faisant tous les changemens dans la mélodie que ces vers nécessiteront. Quant au texte en prose, pour l'acteur, veuillez l'écrire sur un livret à part et non sur ma partition; il n'y a point de place réservé pour cela.

6 P. Cornelius, *Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten*, hrsg. von C. M. Cornelius, 2 Bde., Leipzig 1904/05. – *Franz Liszt's Briefe*, hrsg. von La Mara (= Marie Lipsius) I und II, Leipzig 1893.

7 *Au milieu du chemin (1852-1855)*, Paris 1930, 140.

8 *New Letters of Berlioz 1830-1868*, New York 1954, (289) Nr. 83.

9 *New Letters of Berlioz*, (289) Nr. 85.

10 *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten II*, Leipzig 1886, 167.

11 P. Cornelius, *Ausgewählte Briefe*, II, 756 f.

12 Ebenda, 758 f.

13 Loc. cit., II, 99.

14 P. Cornelius, *Ausgewählte Briefe*, II, 759.

15 *Berlioz and the Romantic Century*, II, 395 Nr. 137.

16 Der Anfang des Briefes ist gegeben in *Ausgewählte Briefe I*, 195. – In der deutschen Übersetzung dieses Briefes bei La Mara, *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, fehlte der Satz: „A mon arrivée à Weimar nous réglerons le compte“. Zu La Maras Neigung zu Auslassungen vgl. neuerdings E. N. Waters, *Franz Liszt to Richard Pohl*, in: *Studies in Romanticism VI* (1967), 193 ff. – Die entsprechenden Briefe von Berlioz an Liszt stehen bei La Mara, *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt II*, Leipzig 1895, 3 ff.

Aussitôt que votre texte des choeurs sera fait veuillez faire copier les parties des choristes (pour le chœur des Ombres et la chanson de Brigands, seulement.) J'ai les choeurs de la Tempête en nombre suffisant. A mon arrivée à Weimar nous réglerons le compte. Soyez assez bon pour m'écrire un mot quand le paquet vous sera parvenu.

Je ne sais pas à quel acteur du théâtre de Weimar on pourra confier le rôle de l'artiste; mais quand vous connaîtrez l'ouvrage et le genre de talent que le rôle réclame, vous voudrez bien l'indiquer à Liszt pour qu'il demande de ma part à cet artiste d'accepter la tâche assez difficile de représenter ce personnage. Il faut qu'il apprenne le texte par cœur. Dans ma lettre à Liszt je lui demandais un acteur chanteur; mais je me suis trompé, il faut un acteur parlant et agissant seulement. C'est difficile! il faut un homme d'un grand talent.

En attendant votre réponse je vous serre la main, sans vous envoyer des souhaits de bonne année à cause de l'aversion que j'ai pour cet usage.

Votre tout dévoué

H Berlioz

2 Janvier 1855

Zweiter Brief:

19 rue de Boursault Paris

16 Janvier 1855

Mon cher M^r Cornelius

Je vous envoyè le 4 Janvier un paquet contenant la partition et les parties de chant (choeurs et Roles) du Retour à la vie. Le 13 Janvier j'ai envoyé à Liszt un autre paquet contenant les parties d'orchestre de ce même ouvrage et les parties de choeurs, chant, et orchestre et partition de Piano de Faust. Veuillez me faire savoir si cette musique est arrivée à Weimar.

Je ne pourrai envoyer à Liszt les parties de chant de l'Enfance du Christ que le 30 de ce mois à cause du concert que je donne ici le 28, e de l'obligation où je suis d'en envoyer un assez grand nombre à Bruxelles où je dois trouver tout pret en revenant de Weimar.

Richaut, mon éditeur, a du vous adresser aussi par la Poste deux partitions de la Captive. J'ai une telle méfiance de l'ordre établi dans les chemins de fer que je serai un peu inquiet jusqu'à ce que vous m'annonciez l'arrivée de tout cela.

Si nous avions une Gretchen nous ferions bien chanter au concert de la cour La Romance du 4^{me} acte de Faust. Mais M^{me} Milde e g r a v i d a !!

Avouez que je vous cauchemarde cruellement!

Votre tout dévoué

H. Berlioz

Dritter Brief¹⁷:

Mon cher M^r Cornelius

[Weimar, Februar 1855]

N'oubliez pas d'écrire à Kistner pour l'édition allemande de l'Enfance du Christ. Veuillez aussi penser à me montrer une épreuve du livret du concert avant d'en ordonner l'impression. Enfin soyez assez bon pour veiller à ce qu'on me renvoie avant mercredi prochain (car je pars à 10 heures du matin) la Captive avec votre traduction et le r o l e a l l e m a n d du Retour à la vie,

¹⁷ Dieser nicht datierte Merktzettel ist wahrscheinlich während des Aufenthaltes von Berlioz in Weimar, wohl vor dem zweiten Konzert am 21. 2. 1855 entstanden. — Kistner hat nicht das ganze Oratorium, sondern nur den Teil „La Fuite en Egypte“ herausgegeben. Vgl. C. Hopkinson, *A Bibliography of the musical and literary works of Hector Berlioz 1803-1869*, Edinburgh 1951, 114 und 123.

qui est entre les mains de Mr Grans¹⁸. Je voudrais aussi connaître le plus tôt possible ce que je dois au copiste qui a redoublé les parties de chœur du monodrame. Et, pour achever de vous faire rire de ce memorandum, menez moi je vous prie chez un marchand de cordes, non pas que je veuille me pendre si le concert ne va pas bien, mais parce que je devrai passer une partie de la nuit de mardi prochain à mettre en ordre toute cette masse de musique et à l'empaqueter avant de partir pour Gotha.

Si je vous écrivais pas, j'oublierais de vous parler de tout cela.

Inde malorum labes.

Mille amitiés

H Berlioz

Vierter Brief¹⁹:

Mon cher Cornelius

[Paris, 5. 6. 1855]

Votre seconde lettre, ou plutôt la seconde partie de votre lettre a paru ce matin dans la Gazette musicale. J'ai été obligé d'y ajouter beaucoup de choses pour pouvoir faire comprendre au lecteur Français la nature du monodrame et son mode d'exécution. C'est le hasard qui m'a fait découvrir votre manuscrit.

Personne au Journal des Débats n'avait pu m'en donner des nouvelles; quand enfin, il y a quinze jours, M^r Casimirsky, celui de nos confrères qui traduit les journaux allemands, m'apprit qu'il avait traduit votre travail et que le rédacteur en chef en avait ensuite refusé l'insertion. Je le lui demandai; en le lisant je vis qu'en effet sa traduction n'était pas présentable et qu'on ne pourrait l'imprimer sans la récrire entièrement.

Après en avoir parlé au rédacteur en chef je vis aussi que, récite ou non, M^r de Sacy ne se souciait pas de publier la chose.

Alors je m'adressai à Brandus pour la Gazette musicale, et celui ci s'y prêta de très bonne grace. Mille remerciemens pour toutes les charmantes observations contenues dans votre analyse; celles sur la Captive surtout m'ont enchanté.

Je pars vendredi prochain pour Londres; les deux concerts que j'y vais diriger ayant été retardés. Si vous voulez bien me donner de vos nouvelles et celles de Raff et de Pohl, ce qui me ferait grand plaisir, écrivez moi toujours à Paris 19 rue de Boursault. J'ai envoyé bien de choses à Liszt, il y a trois semaines; comme il ne m'a pas écrit, je suppose qu'il est en Hongrie. Veuillez me faire savoir si, en effet, il est parti, et si mes envois sont arrivés. Je publie trois partitions en ce moment: La Trilogie, Le Te Deum et Le Monodrame. J'ai une peine infinie à faire corriger votre texte allemand, et pourtant je tiendrai bon jusqu'à ce que les épreuves soient sans fautes. J'aurais été trop heureux si vous aviez été à Paris dernièrement lors de l'exécution du Te Deum! . . . Il y a là dedans des choses d'une énorme dimension; le *Ju d e x* est un tremblement de terre où, pour employer l'expression de Victor Hugo,

«où les clochers géants chancelants sur leur base
sonnent d'eux-mêmes le Tocsin.»

mais non, cette image est fautive, en ce sens que la sonnerie de clocher que s'y trouve n'est point un Tocsin, au contraire, c'est le carillon festivaiesque d'une grande joie. C'est là le point non

18 Heinrich Grans, Hofschauspieler, sprach den Text bei der Aufführung des *Lélio*; vgl. *Jahrbuch des Großherzoglich Weimarischen Hof-Theaters und der Hof-Kapelle*, hrsg. von R. Pohl, Erster Jg. Saison 1854 und 1855, Weimar 1855, 58.

19 Abschnitte aus diesem Brief sind, ohne Bezeichnung der Auslassungen, wiedergegeben in *Ausgewählte Briefe I*, 199. – Die hier erwähnte Nummer der Revue et Gazette musicale de Paris, die den zweiten Teil von Cornelius' Feuilleton brachte, trägt das Datum des 5. Juni 1855, das auch für diesen Brief gelten wird. Prod'homme (loc. cit., 337 Anm. 606) hatte diesen Aufsatz von Cornelius gefunden und E. Istel brachte eine Rückübersetzung ins Deutsche in seinem Aufsatz *Hector Berlioz in Weimar*, in: *Die Musik IV* (1904/05), 159 ff.

terrible de la composition; quant au reste, au Non confondre surtout, tout chancelle en effet sur la base, et je vous avoue, qu'en dirigeant l'exécution j'ai senti un étrange retournement du coeur.

Hier on nous a donné à l'opéra comique un nouvel opéra d'Auber: Jenny Bell. La pièce est de Scribe. Il faut que je vous quitte pour commencer mon damné feuilleton.

Nous sommes sorti du théâtre à une heure du matin; et ce n'est qu'en trois actes. On chante là dedans le God save the King, le Rule Britannia, on y chante toutes sortes de choses. Dieu! que j'ai mal à la tête! . . . Et la Jaguarita d'Halévy au théâtre lyrique Heureusement je pars, et c'est bien le diable si de Londres j'entends encore quelque opéra Parisien nouveau.

J'ai rencontré dernièrement un Perroquet qui répondait invariablement à toutes les questions qu'on lui adressait, par ce seul mot: Cosson! (Cochon)

On lui eut demandé ce qu'il pensait des opéras nouveaux qu'il eut fait encore la même réponse. Il n'y a que ces oiseaux qui aient leur franc-parler. Adieu je vais à mon feuilleton.

H. Berlioz

Der letzte Brief beleuchtet deutlich Berlioz' Neigung, von der Wirkung seiner eigenen Werke mitgerissen zu werden und läßt sich in dieser Beziehung durchaus mit dem berühmten, an vielen Orten abgedruckten Brief von Berlioz an Liszt über sein *Te Deum* vergleichen²⁰. Im übrigen zeigen diese Briefe, welche vielfältigen Dienste Liszt und sein Kreis für die Aufführung einer ganzen Reihe von Werken des französischen Gastes geleistet haben. Es kamen zur Aufführung am 17. Februar 1855 bei Hofe: Auszüge aus *Roméo et Juliette*, aus *La Damnation de Faust*, aus *Benvenuto Cellini* sowie *La Captive*; am 21. Februar im Hof-Theater: *L'Enfance du Christ* sowie die *Symphonie Fantastique* mit *Lélio* als „Episode aus dem Leben eines Künstlers“.

Zu den umfangreichen Vorbereitungen dieser Konzerte gehörte neben der Erstellung eines deutschen Textes für die Vokalwerke auch ein entsprechender publizistischer Aufwand in den der „fortschrittlichen Musik“ geöffneten Zeitschriften. Der Verbreitung der Werke von Berlioz dienten ferner Klavierauszüge und Bearbeitungen für Klavier solo. Für alle diese Arbeiten standen Liszt Freunde und Schüler zur Verfügung; in dieser Zeit waren es vor allem Cornelius, Richard Pohl, Joachim Raff und Hans von Bülow. Der vierte hier abgedruckte Brief erlaubt einen Einblick in die publizistische Arbeitsweise des Kreises um Liszt, des „Weimar Laboratory“, wie Haraszi es genannt hat²¹. Viele aus dieser Werkstatt hervorgegangenen Aufsätze sind als Gemeinschaftsarbeit verschiedener Autoren unter der Regie Liszts entstanden. Cornelius' erster Berlioz-Aufsatz, *Eine Kunstfahrt nach Leipzig*, dürfte eine eigenständigere Arbeit sein²², ist aber gewiß, wie andere Aufsätze aus dieser Zeit, durch Liszts Hände gegangen²³.

Bedeutsamer noch als die publizistischen Arbeiten waren die Übersetzungsarbeiten, die Cornelius für Berlioz leistete. Nachdem er schon 1853/54 *L'Enfance du Christ* übersetzt hatte, folgten im Jahr 1855 drei weitere Werke: *Lélio*, *La Captive* und *Benvenuto Cellini*, wobei die genaue Entstehungszeit der deutschen Fassung des *Cellini* nicht bekannt ist²⁴; 1856 erschien dann noch eine Ausgabe der *Nuits d'été* mit deutschem Text von Cornelius²⁵.

Als Liszt seinen Sekretär an Berlioz als Übersetzer empfahl, hatte er ihn schon selbst in dieser Eigenschaft schätzen gelernt. Bis in seine späten Jahre hat Liszt Cornelius als den besten

20 Vgl. u. a. La Mara, *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt II*, 19 f. – Prod'homme, loc. cit., 219 und 337 Anm. 614 vergleicht den Brief an Liszt mit einem ähnlichen an Morel.

21 E. Haraszi, *Franz Liszt – Author despite himself*, in: MQ XXXIII (1947), 508.

22 P. Cornelius, *Aufsätze über Musik und Kunst*, hrsg. von E. Istel, Leipzig 1904, 29 ff.

23 Vgl. den Brief Liszts an Franz Brendel vom 12. August 1854 in *Franz Liszt's Briefe I*, 164.

24 Vgl. Hopkinson, loc. cit., 156.

25 Zu dieser Übersetzung schrieb die *Revue et Gazette musicale de Paris* 1857, 171: „. . . de même que P. Cornelius a su revêtir le texte français de formes poétiques allemandes, de même dans la musique de Berlioz nous retrouvons l'esprit artistique de l'Allemagne, revêtu de formes françaises.“

der in Frage kommenden Übersetzer angesehen. Bezüglich der deutschen Fassung von *L'Enfance du Christ* schreibt Liszt an die Fürstin Sayn-Wittgenstein: „*A propos de Cornelius, dites lui de ma part, que sa traduction vaut mieux que le texte original en beaucoup d'endroits*“²⁶. Und seine Bitte um eine Übersetzung eines eigenen Werkes begründet er: „*Sie allein können mir helfen und die ‚Hymne de l'enfant à son réveil‘ von Lamartine getreu, poetisch-musikalisch, deutsch dichten*“²⁷.

Wie sehr die Übersetzungsarbeiten Cornelius' eigene Projekte in den Hintergrund zu drängen drohten, davon geben die veröffentlichten Briefe und Tagebuchnotizen ein lebhaftes Zeugnis: „*Die letzten Tage war ich sehr fleißig – aber, ach daß ich's sagen muß – nur an den leidigen Übersetzungen für Liszt. Das muß aufhören! ich sehe aber, falls ich hier bleibe, kein Ende ab*“²⁸. Aufgrund seiner großen, dauernden und von den Meinungen Liszts und der Fürstin durchaus unabhängigen Begeisterung für Berlioz war Cornelius jedoch immer bereit, Übersetzungen für Berlioz zu übernehmen, während er solche Arbeiten für andere immer mehr einzuschränken trachtete. Hierbei spielte auch eine Rolle, daß Berlioz mit Honoraren großzügig war. „*Für Berlioz werde ich auch ähnliche Arbeiten immer übernehmen, selbst wenn ich ein anerkannter und geachteter Opernkomponist werden sollte, weil er ein großer, bedeutender Geist ist, dessen Freundschaft ich höher anschlage, als wenn ich das große Los gewänne, welches jeder Esel kann. Dabei ist er nobel wie jeder wirkliche Künstler . . .*“²⁹. Noch im Jahre 1862 bemühte sich Cornelius um die Übersetzung der *Trojaner* und der *Memoiren*, um, wie er an seine Braut schrieb, „*ein Geld zum Heiraten*“ zu haben³⁰. Zu diesen Arbeiten ist Cornelius nicht mehr gekommen, jedoch hat Berlioz in seinem Testament von 1867 ihn und seine Schwester zu Übersetzern dieser Werke bestimmt³¹.

Diese Tatsache und viele anerkennende Äußerungen in Briefen beweisen, wie sehr Berlioz mit Cornelius als Übersetzer zufrieden war, er, der auf diesem Gebiet kaum zufriedenzustellen war und äußerste Texttreue sowie genaueste Beachtung der Wortbetonung verlangte³². Die Ansprüche des Komponisten und der Rang seiner Musik waren eine Herausforderung für Cornelius, in den Übersetzungen für Berlioz sein Bestes zu geben. Spätere Übersetzungsarbeiten für andere Komponisten hat er nicht mehr so wichtig genommen³³.

26 *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, hrsg. von La Mara, Leipzig 1899, 366.

27 *Franz Liszt's Briefe II*, 202; vgl. auch dort S. 208.

28 Tagebuchnotiz vom 21. 12. 1854 in *Ausgewählte Briefe I*, 189; auch Freunde sahen die Gefahr. Hans von Bülow schrieb an Richard Pohl am 16. 4. 1855: „*Wie stehst Du mit Cornelius? Ist er beim Übersetzermetier stehn geblieben? Eigenes hat er noch nicht einmal musikliterarisch geleistet.*“ (Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1895, II, 365.)

29 Brief an die Mutter vom 23. 2. 1855 in *Ausgewählte Briefe I*, 195.

30 Brief vom 22. 12. 1866 in *Ausgewählte Briefe II*, 463.

31 F. Lesure, *Le Testament d'Hector Berlioz*, in: *Revue de Musicologie LV* (1969), 222.

32 Von Berlioz' Mißtrauen gegenüber Übersetzungen zeugen seine Briefe an Liszt vom 10. Mai 1855 und vom Juni 1855, abgedruckt bei La Mara, *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt II*, 20 ff. und 24 ff.

33 Deutlich unterscheidet Cornelius zwischen seiner ersten Übersetzung der *Captive* von Victor Hugo für Berlioz und einer zweiten, die er später für den norwegischen Komponisten Johan Peter Selmer gemacht hat; vgl. den Brief an Carl Riedel vom 5. 2. 1874 in *Ausgewählte Briefe II*, 738 ff.

Anmerkung zur Stilanalyse

von Wolfgang-Andreas Schultz, Hamburg

Die Eigentümlichkeiten der Stilanalyse lassen sich am besten herausarbeiten, wenn man sie dem idiographischen Verfahren gegenüberstellt.

1.) Stilanalyse und idiographisches Verfahren unterscheiden sich im Verhältnis zu den Universalien:

a) Für die Stilanalyse sind die Universalien¹ der Zweck: es sollen gemeinsame, möglichst konstante Merkmale gefunden werden, Begriffe, mit denen das, was beim Werkstil den einzelnen Elementen des Werkes, beim Personalstil den Werken eines Komponisten und beim Zeitstil den Werken der Epoche gemeinsam ist, gekennzeichnet werden kann.

b) Für das idiographische Verfahren sind die Universalien nur Mittel, um das Einzelne (Individuum) möglichst genau zu erfassen. Es kann nicht dabei stehen bleiben, das Einzelne unter Begriffe zu subsumieren, sondern muß die Universalien in Konstellationen bringen, ihre Beziehungen zueinander analysieren, das Einzelne in seinem Verhältnis seiner Elemente zum Ganzen, als Prozeß, Problem und Lösungsversuch usw. darstellen².

2.) Die beiden Verfahren unterscheiden sich ferner in ihrem Erkenntnisinteresse.

a) Durch die Stilanalyse werden gemeinsame Merkmale von Werken herausgearbeitet, die deren Klassifikation erlauben. Mit ihrer Hilfe läßt sich die Musikgeschichte ordnen und einteilen³.

b) Das idiographische Verfahren trägt durch die Analyse der Einzelphänomene und deren Zusammenhang zum Verständnis der Objektivationen des Menschen bei: verstanden werden sie nur durch genaue Einzelanalyse, nicht durch Abstraktion gemeinsamer Merkmale. Wie bei allen Geisteswissenschaften ist hier das Interesse an „*handlungsorientierendem Verstehen*“⁴ leitend⁵.

3.) Gegenstand beider Verfahren können Individuen oder Klassen von Individuen⁶ sein, wobei die Ebene, auf der von Individuen gesprochen wird, dem Ziel der Untersuchung entsprechend wählbar ist:

a) Beim Werkstil sind die Elemente des Werkes⁷ (Themen, Formteile usw.) die Individuen, das Werk selbst eine Klasse von Individuen. Der Werkstil faßt die gemeinsamen Merkmale ihrer

1 Universalien sind alle musikalischen Begriffe, die ohne Verwendung von Individualien (Eigennamen) erklärt und definiert werden können, z. B. Fuge, Sonatensatz, Generalbaß, Ostinato, Dur-moll-Wechsel, komplementäre Rhythmik usw. Individualien sind Eigennamen und Begriffskomplexe, die nicht-eliminierbare Eigennamen enthalten (z. B.: der erste Satz aus der zweiten Symphonie von Beethoven), sie bezeichnen individuelle Elemente oder Klassen solcher Elemente (z. B.: die Symphonien von Beethoven). Ich beschränke mich hier auf die Ebenen Werk-, Personal- und Zeitstil; natürlich gibt es noch viele weitere, z. B. Gattungsstile, deren Problematik aber die gleiche ist.

2 Vgl. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt 1966, bes. S. 164 ff.

3 Gadamer (*Wahrheit und Methode*, 2. Aufl., Tübingen 1965, S. 468) schreibt: „*Das klassifikatorische Interesse, das durch die Stilgeschichte befriedigt wird, trifft nicht eigentlich das Künstlerische.*“

4 Vgl. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt 1968, S. 221 f.

5 Daß die Stilanalyse häufig so hoch eingeschätzt und sogar mit dem idiographischen Verfahren gleichgesetzt wurde, liegt m. E. an dem Glauben, die Universalien, die gemeinsamen Merkmale seien den Sachen selbst wesentlich, an einer Tendenz zum vornominalistischen Begriffsrealismus, den Popper (in: *Das Elend des Historizismus*, 2. Aufl., Tübingen 1969; *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*, deutsche Ausgabe: 2. Aufl., Bern 1970) als „*Essentialismus*“ überzeugend kritisiert hat. Um Mißverständnisse zu vermeiden: das idiographische Verfahren bezieht sich nicht auf das Individuelle eines Werkes, um es von anderen abzugrenzen (das tut der Werkstil), sondern auf das Werk als Ganzes, als „*Individuum*“, einschließlich seiner konventionell-allgemeinen Elemente.

6 Vgl. Popper, *Logik der Forschung*, 4. Aufl., Tübingen 1971, Abschnitt 14.

7 Bei mehrsätzigen Werken sollte man für die Stilanalyse die einzelnen Sätze als „*Werke*“ zugrunde legen.

Elemente zusammen, während sich das idiographische Verfahren mehr für die Analyse der Individuen selbst, ihrer Beziehungen zueinander und ihrer Wechselwirkung mit und ihrer Funktion in dem Ganzen, dem Werk interessiert.

b) Beim Personalstil sind die Werke die Individuen, das Oeuvre die zu analysierende Klasse von Individuen. Die Stilanalyse sucht gemeinsame Kennzeichen, während das idiographische Verfahren, das bei der Analyse isolierter Einzelwerke nicht stehen bleiben kann, auf dieser Ebene die Entwicklung des Komponisten, also das Verhältnis der Werke zueinander zu erklären versucht, besonders mit Hilfe des Modells Problemstellung-Lösungsversuch.

c) Beim Zeitstil sind entweder ebenfalls die einzelnen Werke oder aber die Gesamtschaffen der Komponisten die Individuen, die zu analysierende Klasse die Summe aller Werke oder Oeuvres innerhalb eines gewählten Zeitraums. Die Verfahren sind die gleichen wie bei b). Dabei wird die Stilanalyse Zeitabschnitte erst als Hypothesen zugrunde legen und die Klassifikation dann nach dem günstigsten Ergebnis vornehmen: so hat sich z. B. das Vorhandensein des Generalbasses als Klassifikationskriterium bewährt.

Sowohl bei der Stilanalyse als auch beim idiographischen Verfahren sind bei der Analyse der höheren Ebenen die der niedrigeren jeweils vorausgesetzt; nur mit dem Unterschied, daß beim idiographischen Verfahren die Wechselwirkung der Ebenen im Sinne des hermeneutischen Zirkels zu reflektieren ist.

4.) Die Wahl der Universalien (Anzahl und Allgemeinheitsgrad) wird vom Ziel der Stilanalyse abhängen, je nach dem, ob ein Werk-, Personal- oder Zeitstil analysiert werden soll. Je niedriger die Ebene des zu analysierenden Stiles ist, desto größer dürfte die Zahl und desto geringer der Allgemeinheitsgrad der zu wählenden Universalien sein⁸. Wahrscheinlich ist es günstig, die Analyse auf jeder Ebene zur groben Orientierung erst mit Universalien größerer Allgemeinheit zu beginnen und erst dann durch solche von geringerer Allgemeinheit zu verfeinern.

5.) Stilanalyse ist ein abstrahierendes Verfahren wegen Vernachlässigung der individuellen Besonderheiten der Einzelphänomene zugunsten der allgemeinen, konstanten Merkmale. Vier Modelle lassen sich herausgreifen:

a) Der Fall, daß alle Elemente der zu analysierenden Klasse von Individuen sich gleichen, dürfte nicht vorkommen:

abc, abc, abc, . . .

c) Der Fall, daß einigen (nicht allen) Elementen der zu analysierenden Klasse eine oder mehrere Bestimmungen gemeinsam sind, ist die beste Voraussetzung für Stilanalyse: diese gemeinsamen Bestimmungen können als stilbestimmende Merkmale isoliert werden:

abcd, abce, abcf, . . . (stilbestimmend sind abc)

abc, abd, abe, . . . (stilbestimmend sind ab)

abc, acd, ade, . . . (stilbestimmend ist a)

c) Der Fall, daß einigen (nicht allein) Elementen der zu analysierenden Klasse eine oder mehrere Bestimmungen gemeinsam sind, dürfte der häufigste sein:

abc, acd, abe, afg, bhi, . . .

Hier muß die Häufigkeit der einzelnen Bestimmungen statistisch festgestellt werden (4 mal a, 3 mal b, 2 mal c, je 1 mal d, e, f, g, h, i)⁹. Wenn Stilanalyse nicht zur – tendenziell vollständigen – Aufzählung aller Bestimmungen werden soll (wobei dann das Allgemeine, der Stil, verloren ginge), müssen die am häufigsten auftretenden als stilbestimmend angesehen werden.

d) Der Fall, daß keine, wenigstens einigen Elementen gemeinsame Bestimmung zu finden ist, dürfte wie a) ebenfalls nicht vorkommen:

abc, def, ghi, . . .

Welches Modell vorliegt, zeigt natürlich erst die Durchführung der Stilanalyse.

⁸ Universalien größeren Allgemeinheitsgrades sind die von größerem Umfang (z. B. „Metall“ gegenüber „Eisen“); wie Popper gezeigt hat (Logik, 14. Abschnitt), können sowohl Universalien als auch Individualien als Klassen und als Elemente auftreten. So genügt vielleicht zur Analyse der Zeitstile der Begriff „Sonatenform“, dagegen muß bei der Analyse von Personalstilen wahrscheinlich durch Zusätze differenziert werden.

⁹ Das Verfahren scheitert allerdings beim theoretisch möglichen Grenzfall abc, bcd, cde, def, . . .

6.) Der Stilanalyse und dem idiographischen Verfahren liegen verschiedene Begriffe des Allgemeinen zugrunde:

a) Der Allgemeinheitsbegriff, der der Stilanalyse zugrunde liegt, entspricht der von Popper so genannten „numerischen“ Allgemeinheit¹⁰. Da alle möglichen Aussagen der Stilanalyse Individualien oder Klassen von Individualien enthalten, sind ihre allgemeinen Aussagen besonderen Sätzen oder Konjunktionen von besonderen Sätzen äquivalent¹¹; die Stilanalyse kennt keine (Naturgesetzen entsprechende) „spezifische“ Allgemeinheit wegen der zeitlichen und räumlichen (gesellschaftlich-kulturellen) Bezogenheit aller ihrer Aussagen.

b) Dem idiographischen Verfahren liegt ein Allgemeinheitsbegriff (wenn man hier vom Allgemeinen sprechen darf) zugrunde, der das Allgemeine (unter weitgehendem Verzicht auf allgemeine Sätze) als Konstellation besonderer Sätze, extremer Prägungen und exemplarischer Einzelanalysen, als Zusammenhang von Problem und Lösungsversuchen usw. bestimmt, wie Walter Benjamin ihn entfaltet hat¹². Eine Analyse des Allgemeinen in diesem Sinne steht nicht im Gegensatz zur idiographischen Einzelanalyse, sondern schließt sie ein.

Nachtrag zu Kaspar Sturm

von Alfred Müller, Zeitz und Raimund W. Sterl, Regensburg

Im Jahrgang XXII (1969) dieser Zeitschrift ist der Beitrag *Die Orgelbauer Eusebius Amerbach und Kaspar Sturm* abgedruckt, der Viten und Werke beider Meister kurz beleuchtet. Dank neu aufgefundener Quellen ist es jetzt möglich geworden, die Biographie Sturms doch noch etwas zu ergänzen und einiges, bisher nur als Vermutung Ausgesprochene zu verifizieren.

Kaspar Sturm ist jedenfalls – wie sich nun zeigt bzw. bereits richtig vermutet wurde – in Schneeberg, Bezirk Chemnitz, geboren. Als sein Vater kann der gleichnamige Kaspar Sturm ausfindig gemacht werden, der in Schneeberg an der Lateinschule als *Collega tertii* (vgl. Chr. Meltzer, *Historia Schnebergensis renovata*, Schneeberg 1716 und G. Sommerfeldt, *Erzgebirgische Forschungen zur Kulturgeschichte und Geschlechterkunde* 1929, S. 129) und 1541 als Vorsteher der Gemeinde fungiert. Die Türkensteuerregister 1558 in der Kämmererechnung des gleichen Jahres (Stadtarchiv Schneeberg, Sign. V 2, 21) weisen die Zahlungen eines Kaspar Sturm und eines Lorenz Sturm aus, der ein älterer Bruder des Orgelbauers gewesen sein könnte.

Während sich von 1564/65 an bis fast 1600 lückenlos die Lebensgeschichte des Orgelbauers verfolgen läßt (vgl. R. W. Sterl, *Der Orgelbauer Kaspar Sturm in Ulm [1576-1599]*, in: *Ulm und Oberschwaben* 38 [1967], 109-131, und *Leben und Werk Kaspar Sturms*, in: *Verhandlungen des Hist. Vereins für Oberpfalz und Regensburg* 107 [1967], 65-83), brechen die Quellen aus dem süddeutschen Raum um diese Zeit abrupt ab. Zwei Jahre später setzen sie – wie nunmehr festgestellt – in der Nähe des Ausgangspunktes Schneeberg erneut ein. Die am 18. 10. 1579 in Ulm getaufte Tochter Sabine schließt am 27. April 1604 in Eibenstock (Erzgebirge) mit dem Bergschreiber Zacharias Förster die Ehe (Trauregister Eibenstock). Dieses genealogische Ereignis allein wäre für die Musikforschung wohl kaum von Bedeutung, würde nicht dort Kaspar Sturm als Bürger und Orgelbauer von Regensburg in Erscheinung treten. Nach Gesprächen mit dem Pfarrer der Oswaldkirche sind ihm „1/4 Zter. Zinn“ laut Eibenstocker Kirchenrechnungen wohl zur Ausbesserung oder Erneuerung schadhafter Pfeifen der Oswaldorgel gegeben worden (O. Findeisen, *Entstehen und Vergehen der alten Oswaldkirche in Eibenstock*, Eibenstock o. J., S. 26). Freilich, wo der Meister verstorben ist, bleibt weiterhin ungeklärt. Die Sterbematrikeln der Orte Schneeberg und Eibenstock führen ihn nicht auf. Eine Rückkehr Sturms in den Raum Regensburg ist höchst unwahrscheinlich; in den Akten findet sich keine Verbindung mehr zu seiner 1622 verstorbenen Ehefrau; auch die Regensburger Kirchenbücher bleiben diesbezüglich unergiebig.

¹⁰ Popper, *Logik*, Abschnitt 13.

¹¹ Popper, *Logik*, Abschnitt 13; die Stilanalyse verwendet Sätze von der Form: „Für alle Werke Beethovens gilt . . .“, oder „Für alle Werke des Barock gilt . . .“.

¹² Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Erkenntniskritische Vorrede.

Zwei kleine Bemerkungen zum zweiten Band des Hoboken-Katalogs

von Jens Peter Larsen, Charlottenlund

Der zweite Band von A. van Hobokens Haydn-Katalog ist vor kurzem erschienen. Er enthält, wie der erste Band, eine Fülle von Informationen. Daß Dr. van Hoboken in seinem hohen Alter diese Arbeit durchführen konnte, ist zu bewundern, und das Werk wird zu den oft benutzten Nachschlagewerken gehören. Es wäre jedoch ein Wunder, wenn unter so vielen Informationen nicht auch einige dabei sein sollten, die einer kritischen Prüfung nicht standhalten. Es ist nicht meine Absicht, mich auf eine allgemeine Kritik des Bandes einzulassen. Ich möchte nur ein paar Kleinigkeiten erwähnen, die mir bei meiner ersten Durchsicht des Bandes aufgefallen sind, und die sich auf zwei Haydn-Probleme beziehen, mit deren Klärung ich zu tun hatte. Ich denke an die Wiederentdeckung des Autographs zur Oper *L'incontro improvviso* in Leningrad 1954 und an die Feststellung der Unechtheit der *King Lear*-Musik in meiner *Haydn-Überlieferung* 1939.

Über die Wiederauffindung des Autographs von *L'incontro improvviso* berichtet Dr. van Hoboken (S. 308 f.), wie er 1958 durch einen Brief von Moskau auf einen 1956 erschienenen Aufsatz in „Sovetskaja Muzyka“ aufmerksam gemacht wurde, in dem über das seit 1858 in Leningrad vorhandene Manuskript berichtet wird, und er fügt hinzu: „*Es ist dann mit einem Exemplar des Textbuches nach St. Petersburg . . . gekommen, wo Prof. J. P. Larsen es 1961 einsehen und zugleich von der Bibliothek einen Mikrofilm für das Joseph Haydn Institut erlangen konnte.*“

Wer die Ausgabe des Werks kennt, wird sich wundern, daß das Vorwort von Dr. Wirth „1959/1961“ datiert sein kann, obwohl die betreffende Kopie für das Joseph Haydn Institut erst 1961 erworben worden sein soll. Die Erklärung dieser Tatsache ist aber recht einfach. Mein Besuch in Leningrad fand nicht 1961, sondern 1954 statt. Zu meiner großen Überraschung und Freude fand ich hier das bis dahin als verschollen geltende Autograph der Oper fast vollständig erhalten vor. Selbstverständlich habe ich mich sofort um einen Mikrofilm bemüht, den ich mit etwas Verspätung im Februar 1956 erhielt. (Vermutlich hat die Auslieferung des Films zu dem Aufsatz in „Sovetskaja Muzyka“ Anlaß gegeben.) Im April 1956 war die erste Jahressitzung des Joseph Haydn Instituts in Köln, wo u. a. auch Dr. van Hoboken dabei war, und bei dieser Gelegenheit habe ich über meinen Fund in Leningrad berichtet. Im Laufe des folgenden Jahres wurde das Material für die Ausgabe bereitgestellt, und ab 1957 arbeitete Dr. Wirth an der Ausgabe. Daß Dr. van Hoboken vergessen hat, daß er auf diesem Weg schon 1956 auf das Manuskript aufmerksam gemacht wurde, ist wohl verständlich. Weniger verständlich erscheint es, wie er darauf gekommen ist, meine Leningrad-Reise von 1954 auf 1961 zu verlegen.

Auch die *King Lear*-Angelegenheit ist an sich recht einfach. Während der Arbeit an meiner *Haydn-Überlieferung* habe ich festgestellt, daß die bis dahin als Haydn-Werk geltende Bühnenmusik zu *King Lear* in der von Haydn selbst betreuten Sammlung, damals im Esterhazy-Archiv, anonym vorhanden ist, und noch zu Haydns Lebzeiten unter „*Incerti Autores*“ eingetragen wurde, und das weiter in Schwerin ein W. G. Stegmann als Komponist angeführt ist. Ich habe dies angegeben (S. 271 f.) und habe hinzugefügt: „*Es kann deshalb nicht wundern, wenn das Werk – einschließlich der folgenden Bühnenmusik – gelegentlich als etwas für Haydn außergewöhnliches hervorgehoben worden ist; denn mit Haydn hat es nach dem Vorliegenden gar nichts zu tun.*“ In einer Fußnote habe ich anschließend auf einen kleinen Aufsatz von Robert Heger verwiesen, der mit gutem Musiker-Instinkt das auffallende an dieser Musik hervorhebt – ohne jedoch mit einem Wort die Echtheit der von ihm für ein „Haydn-Ballett“ verwendeten Musik zu bezweifeln.

Ausgehend von meiner Fußnote – ohne sich auf den Aufsatz selbst zu berufen – läßt nun Dr. van Hoboken Heger in die Frontlinie rücken: „*Zu den ersten Zweiflern an der Echtheit gehört Robert Heger in seinem Aufsatz „Die Musik zum Trauerspiel König Lear“ . . . Geir⁴*

[Geiringer] folgt ihm, indem er auf S. 241, Fu. 172, die Echtheit nunmehr auch anzweifelt . . . Ldn MO 122 [Landon] meint, man könne das ganze Werk G. W. Stegmann zuschreiben, weil die Ouvertüre unter seinem Namen überliefert ist“. So sieht die Sache nach dem Hoboken-Katalog aus.

Es ist mir ganz klar, daß es sich hier um Detailfragen handelt, die die Benutzer im allgemeinen wenig interessieren können. Aber aus Rücksicht auf eine kommende Revision hat es vielleicht doch Sinn anzuzeigen, wenn sich die Darstellung, wie in diesen beiden Fällen, zu weit von der Wirklichkeit entfernt.

Vom guten und vom bösen Wagner

Zu drei Biographien*

von Egon Voss, München

Daß man nach Glasenapp, Ellis und Newman über Wagner noch ausführliche Biographien schreibt, ist symptomatisch für das Verhältnis, das die musikalische Welt zu dem Bayreuther Meister hat. Während sich bei anderen Komponisten das Interesse längst auf andere Bereiche verlagert hat, werden bei Wagner noch immer Leben und äußere Umstände, die das Werk begleiten, mehr erörtert als das Werk selbst. Das mag zusammenhängen mit der besonderen Verknüpfung von Leben und Werk, hat seine Gründe aber vor allem in der Exzeptionalität dieses Lebens, dessen Schilderung – auch jenseits der Werke, die Wagner geschaffen hat – ein umfassendes Bild des 19. Jahrhunderts zu vermitteln vermag und das paradigmatisch ist für die Situation des Künstlers in jener Zeit; darum können Biographien über Wagner Lesebücher über seine Epoche sein. Der Biograph indessen, der verständnisvoll wäre, ohne in Schönfärberei zu verfallen, der kritisch wäre, ohne das Bild zu verzerren, ist noch nicht erschienen. Newman scheint der bislang einzige Ansatz zu sein. Hüben wie drüben wird Wagner weniger als ein Mensch betrachtet, dessen Tun und Handeln es zu verstehen gilt, vielmehr wird er beurteilt nach Vorstellungen, die sich seine Biographen von ihm und vom Künstler allgemein machen. Der Künstler hat da das große Vorbild für die Menschheit abzugeben, und das nicht nur durch seine Werke, sondern ebenso durch sein Leben. Makellos vermag ein solches nun einmal nicht zu sein; wie unmenschlich sind also jene, die es einem Komponisten verwehren wollen, ein Mensch zu sein wie seine Zuhörer? Die Biographik, zumal die bürgerliche, hatte stets die Neigung, den Künstler zum Helden zu stilisieren, der gegen die mißlichen Umstände, die Philister und die „Bösen“ zu Felde zieht, und natürlich mußte er stets siegreich bleiben und allen Versuchungen widerstehen, d. h. alle Fehler, Schwächen, unliebsamen Eigenschaften etc. wurden meist nicht ihm selbst, sondern den Umständen zur Last gelegt, wenn sie nicht verschwiegen oder gar zu Gunsten des Dargestellten verändert wurden. Das Leben großer Künstler kritisch zu betrachten, setzte sich noch immer dem Verdacht aus, es solle einem Großen der Kultur, auf die man mit so großem Stolz blickt, etwas am Zeuge geflickt werden. Freilich sind im Falle Wagners die „kritischen“ Darstellungen bislang selten oder gar nicht in dem Versuch unternommen worden, die Wahrheit zu finden, sine ira et studio zu urteilen. Auch die „Kritiker“ folgten der Vorstellung vom Vorbild, das der bürgerliche Künstler zu sein habe, und so bestand ihre

* 1) Elaine Padmore: *Wagner*. London: Faber and Faber 1971. 100 S. (The great composers, ohne Bandzählung.)

2) Curt von Westernhagen: *Wagner*. Zürich: Atlantis-Verlag 1968. 572 S.

3) Robert Gutman: *Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*. München: Piper-Verlag 1970. 573 S.

Alle drei Bücher erörtern auch die Werke Wagners, doch steht in allen das Leben unverhohlen im Zentrum der Darstellung.

„Kritik“ nur darin, das tatsächliche oder angebliche Auseinanderklaffen von Werk und Leben zu tadeln. So verfährt auch Robert Gutman. In der Ausgangsposition erscheinen diese „Kritiker“ von den heroisierenden und schönfärbenden Biographen nicht unterschieden.

Im Falle Wagners fällt es besonders schwer, die Rücksichtslosigkeiten gegenüber einzelnen Mitmenschen und das oft herausfordernde Verhalten der Gesellschaft gegenüber zu übersehen, auszuklammern oder umzuformen. Nach Art der Beweisführung Figaros: „und der ist mein Vater, er sagt es ja selbst“ pflegen „wohlmeinende“ Biographen sich Wagners autobiographischen Schriften und Briefen sowie Äußerungen wohlwollender bis lobsprechender Zweitpersonen anzuvertrauen. So verfahren auch die ersten beiden der genannten Bücher, von denen vor allem das von Padmore Wagner bedingungslos glaubt. Die andere Seite ist bei Padmore stets im Unrecht. Der Versuch, die Wahrheit zu finden, wird nicht unternommen. Padmores Darstellung ist über weite Strecken lediglich eine Paraphrasierung von *Mein Leben*, nimmt es aber nicht einmal dabei mit der Wahrheit sehr genau, wie das Buch überhaupt seine Leser nicht sehr ernst zu nehmen scheint; denn es bietet eine recht willkürliche Auswahl von Fakten und enthält zahlreiche gravierende Fehler (u. a. erscheint der *Holländer* als erstes von Wagner als solches bezeichnetes „Musikdrama“). Bildunterschriften sind falsch, ein Porträt Wagners ist unecht. Die Volkstümlichkeit, der das Buch offensichtlich zustrebt, zeigt sich besonders deutlich in der Auswahl der Musikbeispiele, die durchweg in Klaviernotation gehalten sind, damit der musizierende Liebhaber sie am Klavier sich und anderen vorführen kann. Aus dem *Fliegenden Holländer* ist der Matrosenchor fast vollständig wiedergegeben, so als wäre er allein Inhalt und Zentrum der Oper. Während der *Lohengrin* unter den Beispielen gar nicht vertreten ist, wird eines der bedeutungslosen *Albumblätter* vollständig abgedruckt. Höhepunkt ist das *Siegfried-Idyll* in einem Kurz-Arrangement für Violine und Klavier!

Solche Unzulänglichkeit ist der seriösen Darstellung Westernhagens fremd. Der Autor ist ein hervorragender Kenner der Biographie Wagners, und so ist es eine Selbstverständlichkeit, daß nicht nur die allgemein geläufigen Fakten berichtet werden. Während Wagner gewöhnlich pauschal als monströses „Pumpgenie“ apostrophiert wird und Gutman in nebulöser Übersteigerung geradezu so tut, als hätten Wagners permanente Geldnot und seine ständigen Anleihen eine europäische Wirtschaftskrise heraufbeschworen, nennt Westernhagen nüchterne Zahlen (Kapitel „Geldsorgen“). Auch zahlreiche Zusammenhänge deckt er auf. Daß der Komponist Wagner an der Berliner Hofoper einen so schweren Stand hatte, erklärt sich beispielsweise aus der persönlichen Ablehnung Wagners durch den Intendanten Botho von Hülsen, der in dem Komponisten stets den Revolutionär von 1849 sah, dessen Gegner er als ehemaliger preußischer Grenadierleutnant sein mußte. Über die literarischen Grundlagen der Schriften und Dramentexte zeigt sich Westernhagen in einem Maße informiert, das gewiß selten ist, so daß das Buch für Wagner-Forscher wie -Liebhaber unentbehrlich sein dürfte. Die Vorzüge des Buches liegen also auf der Hand, und doch wird man bei der Lektüre nicht froh. Westernhagen meint, Wagner verteidigen zu müssen. Auch er glaubt Wagner zu sehr. Auch er heroisiert ihn. Daß Wagner eventuell der Sohn Geyers und nicht des Aktuaris Wagner war, eine Möglichkeit, die Wagner selbst zeitweise nicht ausgeschlossen hat, wird selbstverständlich energisch bestritten; der große Dichterkomponist darf keine die sittlichen Normen durchkreuzende Herkunft haben. Es versteht sich, daß Wagner selbst durchwegs als moralisch-sittlich integer dargestellt wird. Dazu gehört auch, daß Wagners revolutionäre Gedanken und seine Verbindung zum Dresdner Aufstand von 1849 verharmlost werden. Es mag sein, daß Wagner der dilettantische Phantast gewesen ist, als den ihn Bakunin gesehen hat, daß es ihm mehr um Kunst als um Politik ging, doch Westernhagen beweist das nicht, sondern er hat eine vorgefaßte Meinung. Bakunins Ansicht über Wagner ist ihm Beweis genug. Nichtsdestoweniger ist Westernhagens Biographie ein empfehlenswertes Buch, sofern man es kritisch und skeptisch liest.

Die Darstellung Gutmans hingegen ist von solcher Unverschämtheit, daß alle Rücksichtslosigkeiten Wagners, die der Autor so gnadenlos brandmarkt, davor erblassen. Zunächst scheint es, als sei Gutman ungewöhnlich informiert. Da er seine oft außerordentlich kühnen Behauptungen aber selten oder gar nicht beweist, wird der Leser bald skeptisch, zumal ihm die rüde Ausdrucksweise des Autors schnell deutlich macht, daß nicht sine ira et studio geurteilt wird. So behauptet Gutman, Wagner habe es nicht ertragen, Bach, „dessen vernachlässigte Altäre der Jude Mendelssohn neu geweiht hatte“ (S. 50), zu preisen. Einzig aber die Verblendung durch

seine fixe Idee von Wagners totalem Antisemitismus kann Gutman diese These eingegeben haben, da ihr fast alle Äußerungen Wagners über Bach widersprechen. Aus welcher Quelle schöpft Gutman, wenn er behauptet, Wagner sei im Frühjahr 1833 nur deshalb nach Würzburg übergesiedelt, um sich der Wehrpflicht in Sachsen zu entziehen (S. 61)? Welcher Überlieferung folgt er, wenn er mitteilt, daß bei der Uraufführung des *Tannhäuser* das Publikum während des Sängerkriegs „schief“ (S. 131)? Daß Gutman es mit der Wahrheit nicht so genau nimmt, zeigt sich etwa an seiner Behauptung, Wagner sei im Sommer 1832 mit „seiner bislang unvollendeten *Symphonie*“ (S. 56) nach Wien gereist, obwohl Wagner selbst in seiner *Autobiographischen Skizze* mitgeteilt hat: „mit der fertigen *Symphonie* machte ich mich im Sommer 1832 auf zu einer Reise nach Wien . . .“; und diese Angabe überdies durch einen Brief an Theodor Apel bestätigt wird. Woher Gutman seine „fabelhaften“ Kenntnisse nimmt, bleibt ein Geheimnis; oft allerdings geht man nicht fehl, wenn man seine Fantasie als Quelle annimmt. Woher sollte er sonst wissen, „daß es mehr als eines Mannes bedurfte, um sie[Cosima] sexuell zu befriedigen“ (S. 245)! Gutman liebt es, die erotisch-sexuelle Sphäre in Wagners Leben ans Licht zu zerren, gleichsam durchs Schlüsselloch in Wagners Schlafzimmer zu blicken und das, was er sieht, in oft zweideutigen Formulierungen zu schildern. Er sagt dabei freilich weniger über Wagner aus als über sich selbst; denn was bedeuten uns Wagners erotische Abenteuer, wenn sie nur um ihrer selbst willen erzählt werden oder um zu beweisen, daß Wagner unmoralisch war! Gutman will Wagner-Legenden zerstören; dennoch übernimmt er Wagners eigene Darstellungen von Sachverhalten kritiklos, wenn sie in seine Sicht der Dinge hineinpassen, so z. B. bei der Wiedergabe des Urteils, das Rochlitz über Wagners *Symphonie* gefällt haben soll. Gutman ärgert sich permanent über die Unangepaßtheit Wagners, darüber, daß Wagner es wagte, auszubrechen, sich Dinge herauszunehmen, die der gewöhnliche Bürger sich nicht zutraut. Verständnis bringt er für Wagner nicht auf. Das Buch führt den Untertitel: „*Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*“, gibt also vor, Zeit und Umwelt Wagners miteinzubeziehen, was aber nicht geschieht; denn ein tatsächliches Einbeziehen der Zeit hätte gezeigt, daß nicht nur Wagner Schulden hatte, daß nicht nur Wagner hier und dort eine Geliebte besaß und in Ehen einbrach, daß nicht nur Wagner zum Schaffen Samt und Atlas brauchte usw., und daß Wagner in so manche Situation hineingedrängt worden ist, für die Gutman allein ihn selbst verantwortlich macht. Was das Werk angeht, das ebenso zu kurz kommt, erweist sich Gutman als Verfechter einer klassizistisch orientierten Ästhetik, wenn man zu einer so „hohen“ Vokabel überhaupt greifen kann. Der 2. Akt der *Walküre* „wirke unförmig“, während der 1. „vollkommen proportioniert“ sei (S. 200), erklärt uns Gutman und fährt schulmeisternd fort, Wagner hätte Wotans langen Monolog im 2. Aufzug „als Rezitativ fein säuberlich erledigen können“ (S. 201). Vordergründig und philiströs wie hier zeigt sich Gutman auch bei der Deutung der Dramen insgesamt und, was die Musik betrifft, ist er ein krasser Dilettant. Daß das Vorspiel zum 3. Aufzug des *Parsifal* „impressionistisch“ sei (S. 422), wird man nicht einmal in dürftigen Opernführern lesen können. Den umgearbeiteten Schluß der *Holländer*-Ouvertüre charakterisiert Gutman als „neugeschaffene Coda im *Tristan*-Stil“ (S. 227), was sich anhört, als habe ein Fachmann gesprochen, aber nur Unkenntnis kaschiert. Im übrigen schwärmt Gutman für Wagners Musik, die er immer wieder mit so prägnanten Attributen wie „herrlich“, „wunderschön“, „unvergleichlich“ usw. belegt. Hier steht Gutman in einer Linie mit den unreflektierten Lobsprüchen begeisterter Wagnerianer alten Schlages. Er selbst bietet das Bild eines Wagnerianers, der durch die Unstimmigkeiten im Leben Wagners und vor allem durch dessen Antisemitismus im Glauben an sein Idol erschüttert worden ist und nun rigoros die Spreu vom Weizen zu trennen versucht. „Weizen“ ist allein die „wunderschöne“ Musik, während alles andere zur Spreu erklärt wird. Wagner selbst erscheint als „charakterloses Ungeheuer“ (S. 116), seine Anschauungen und Schriften stehen dem Unsinn nahe und die Dramen werden als unbeholfen hingestellt. Der Verleger dieses Buches muß sich die Frage gefallen lassen, ob er keine Lektoren hat, die tatsächlich lesen können.

Bemerkungen zu Jean-Jacques Eigeldingers Chopin-Buch* von Zofia Lissa, Warszawa

Das Buch Jean-Jacques Eigeldingers bereichert die Chopin-Literatur um ein wichtiges und wertvolles Werk, das einem deutlich fühlbaren Mangel in der ganzen „chopinologischen“ Problematik abhilft. Das Thema hing sozusagen seit langem in der Luft, und es ist erstaunlich, daß sich bisher niemand – besonders unter den polnischen Chopinforschern – seiner angenommen hat. Nun haben wir eine Sammlung von Aussagen unmittelbarer und mittelbarer Schüler (d. h. der Schüler seiner Schüler) Chopins über den großen polnischen Komponisten als Klavierpädagogen erhalten, Aussagen, die, vortrefflich kommentiert und mit reichem Quellenmaterial untermauert, dem westeuropäischen Leser zum ersten Mal in französischer Sprache vorgelegt werden. Chopin wurde hier von einer neuen Seite gezeigt, als Pädagoge der Pianistik, was bisher in größeren Monographien nur beiläufig, am Rande, behandelt, in stilkritischen Arbeiten dagegen vollkommen übergangen oder auch fragmentarisch und rein faktographisch berührt wurde; so zum Beispiel im Artikel von L. Bronarski¹.

Eigeldinger beginnt mit einem ausführlichen Kapitel, das auf die eigentliche Problematik des Buches vorbereitet, aber schon das Ergebnis von Überlegungen darstellt, zu denen der Autor bei der Arbeit am weiteren Teil gelangte; dieser setzt sich aus einer großen Anzahl von Zitaten aus den Äußerungen, Briefen, Artikeln und anderen Schriften sowie Erinnerungen vieler Schüler Chopins zusammen. Das einleitende und zugleich synthetische Kapitel ist vorerst den Anschauungen Chopins über die Klaviertechnik im allgemeinen gewidmet, wie sie uns aus den Berichten seiner Schüler entgegentreten, sowie der didaktischen Arbeit des Komponisten. Nachfolgend beschreibt der Autor in demselben einleitenden Kapitel jene Neuerungen der von Chopin postulierten pianistischen Technik, die dieser in den Klaviersatz (Faktur) seiner eigenen Werke eingeführt hat. In seiner Untersuchung der Ästhetik – sowohl in bezug auf Komposition als auch Interpretation – des Romantikers Chopin weist Eigeldinger, gestützt auf eine eindringliche Analyse und solide Quellendokumentation, nach, wie weit sich Chopins Pianistik von den Normen der Klaviertechnik seiner Zeitgenossen (Liszt, Moscheles, Kalkbrenner u. a. m.) entfernte und jene Eigenheiten der Pianistik vorwegnahm, die später für Fauré, Granados, vor allem aber für Debussy kennzeichnend waren. Die Ausführungen des Autors basieren auf einer gründlichen Kenntnis der Geschichte der Pianistik vor und nach Chopin, einer Kenntnis, die ihm erlaubt, nebst treffenden komparatistischen Beobachtungen, die Eigenart der neuen pianistischen Ideen und Methoden im Schaffen Chopins zu präzisieren.

Der Autor ist mit Recht bemüht, den Mythos zu zerstreuen, demzufolge Chopin in seiner didaktischen Tätigkeit nur einen lästigen Broterwerb gesehen hätte; die reichliche Zusammenstellung von Zitaten ermächtigt unzweifelhaft zum Schluß, daß ihm diese Arbeit Vergnügen bereitete und er sich ihr mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit hingab, wobei er in der Einstellung zu den unterschiedlichen Individualitäten seiner Schüler eine sehr feine Intuition bewies.

Der weitere Teil des besprochenen Buches besteht aus zwei umfangreichen Kapiteln, die systematisch nach Problemgruppen gegliedert sind. Hier hat der Autor eine Menge Äußerungen der Schüler Chopins zusammengetragen (ebenso, wie schon gesagt, der Enkelschüler, wie A. Cortot, R. Koczalski u. a. m.). Man könnte dem Autor vorwerfen, daß er von den 120 Schülern Chopins, die Bronarski im vorher erwähnten Buch anführt, nur eine geringe Anzahl zitiert, viele andere aber, nicht minder wichtige Zeugnisse, unberücksichtigt läßt. Zwar ist es Eigeldinger als Verdienst anzurechnen, daß er dem europäischen Leser eine ganze Reihe polnischer,

* Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel: Edition de la Baconnière 1970.
1 L. Bronarski, *Les élèves de Chopin*, in: *Annales Chopin*, Bd. 6 (1961-64).

ihm bisher unzugänglicher Texte (Karasowski u. a.) vorstellt, nichtsdestoweniger bewirkt der Mangel der vollen Kenntnis der polnischen Chopinbibliographie, daß er seine Thesen auf nur fragmentarisches Material stützt, wodurch seine ansonsten wirklich interessante und wertvolle Arbeit durch gewisse Unzulänglichkeiten beeinträchtigt wird.

So etwa ist es auf die Unkenntnis der dreibändigen Chopinmonographie von F. Hoesick² – der umfangreichsten von allen existierenden – und anderer Werke desselben Autors³ zurückzuführen, daß Emilia Borzęcka-Hoffmannowa gänzlich unerwähnt bleibt, jene Schülerin Chopins, der Hoesick das meiste Wissenswerte verdankte; mehr noch, die Unkenntnis dieses Werkes führt dazu, daß Eigeldinger die Monographie von Fr. Niecks⁴ in den Vordergrund stellt, die an stofflichem Reichtum von Hoesick weit übertroffen wird. Ebenso kennt der Autor das Buch von A. Czartkowski und Z. Jeżewska⁵ nicht, und daher entgehen ihm viele Informationen über den Pädagogen Chopin, die diese Autoren in zwei, derselben Problematik, die Eigeldinger interessiert, gewidmeten Kapiteln dargelegt haben. Dem polnischen Leser fällt insbesondere das Fehlen der Informationen über Chopin als Lehrer auf, die von Fürstin Marcelina Czartoryska stammen; dabei war gerade sie die wichtigste Informantin von J. Kleczyński, dessen Arbeiten (übrigens nicht alle) der Autor auswertet. Eine flüchtige Bemerkung über M. Czartoryska erschöpft keineswegs ihre Rolle als wichtiges Kettenglied in der Tradition des Chopinschen Stils in der polnischen Pianistik. Zwar hinterließ Fürstin Czartoryska kein schriftliches Credo im Zusammenhang mit dieser Tradition, aber ihre Schülerin Cecylia Działyńska formulierte es im Artikel *Wie sollte Chopin gespielt werden*⁶ und bekräftigte damit die Rolle von M. Czartoryska bei der Herausbildung einer „polnischen Schule“ der Interpretation Chopins.

Wie schon erwähnt, sieht der Autor die Monographie von Niecks als reichste Quelle des Wissens über Chopin an. Warum ließ er sich also nicht von den Personen belehren (O'Meara-Dubois u. a.), von deren Mitteilungen Niecks Gebrauch gemacht hatte? Auch hätte er für seinen Zweck den Briefwechsel der Brüder Filtsch, von A. Hedley⁷ in englischer Sprache veröffentlicht, besser ausnützen können. Man könnte hier viel mehr polnische Arbeiten und Essays über den Pianisten Chopin und den Aufführungsstil seiner Werke aufzählen, die der Autor – vielleicht wegen Sprachschwierigkeiten – nicht verwertete, was seiner ausgezeichneten Arbeit leider zum Schaden gereicht.

Dem Mangel einer näheren Kenntnis der polnischen Chopinliteratur und der polnischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts ist es wohl zuzuschreiben, daß Eigeldinger Karasowski für „einen der bedeutendsten Musikkritiker Polens“ hält, was im Vergleich mit Mochnacki, Sygietyński, Sikorski u. a. mitnichten dessen Rolle entspricht. Aber der Autor ist nicht einmal, wie aus der Bibliographie ersichtlich, zu allen ausländischen Quellen über die Schüler Chopins gedrungen, zu den Artikeln von E. Ganche, R. Koczalski und vielen anderen⁸. Von besonderer Bedeutung ist hier der Fall Ganche: Man hätte vom Autor erwarten können, daß er, bevor er

2 F. Hoesick, *Fryderyk Chopin, życie i twórczość, Monografia*, 3 tomy (F. Ch., Leben und Werk, Monographie in 3 Bänden), Warschau 1904-1911.

3 F. Hoesick, *Juliusz Stowacki i Fryderyk Chopin, Z zagadnień twórczości*, 2 tomy (J. S. u. F. Ch., Zu Problemen des Schaffens, 2 Bände), Warschau 1928; ders., *Chopiniana*, Warschau 1912.

4 Fr. Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, 2 Bände, London 1888, 2. Auflage 1890.

5 A. Czartkowski und Z. Jeżewska, *Chopin – Żywy* (Der lebendige Chopin), Warschau 1958, 2. Auflage 1960; die Kapitel „Chopin als Pädagoge“ und „Chopin in den Erinnerungen seiner Schüler“.

6 C. Działyńska, *Jak grać Chopina?* (Wie sollte Chopin gespielt werden?), *Dziennik Poznański*, 28. 5. 1899, abgedruckt in „*Przegląd Muzyczny*“ Nr. 10, 1926.

7 A. Hedley, *Selected Correspondence of Frederic Chopin*, London 1962.

8 E. Ganche, *Un élève inconnu de Fréd. Chopin*, in: *La Pologne*, 15. 3. 1927; X. Y.: *La dernière élève de Chopin. Le Guide de concert*, Paris, 11. 3. 1921. Im ersten Artikel handelt es sich um Mme Ernest Martin, im zweiten um Mme Robaud de Courmande. R. Koczalski, *Frédéric Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Köln 1963; der dort enthaltene Aufsatz „Über die Aufführung Chopinscher Werke“ (nach Hinweisen Mikulis) wurde in viele Sprachen übersetzt.

an sein Vorhaben herantrat, zu den sieben Bänden Chopinscher Werke (französische Ausgabe) gegriffen hätte, die sich seinerzeit im Besitz von Jane Stirling, der Lieblingsschülerin Chopins, befanden. Später gingen sie dann in die Hände des französischen Chopinforschers E. Ganche über, dem sie als Grundlage für die Bearbeitung der sogenannten Oxford-Ausgabe der Werke Chopins dienten. Diese Bände, bis heute im Besitz der Familie des verstorbenen E. Ganche, waren mit einer großen Anzahl Randbemerkungen versehen, mit Fingersatz- und Phrasierungszeichen direkt aus Chopins Feder. Wie die polnische Chopinforscherin K. Kobylańska⁹, die Zutritt zu ihnen hatte, feststellt, hätten sie die vom Komponisten beabsichtigte Herausgabe seiner Werke vorbereiten sollen. Ganche – was schon Hedley bemerkt¹⁰ – hat nicht alle Chopinschen Bezeichnungen ausgenutzt, wie K. Kobylańska bestätigt. Diese Bände hätten für Eigeldinger eine Fundgrube sein können, besonders der zweite Teil seines einleitenden Kapitels über Chopins Forderungen bezüglich der Aufführung seiner Werke hätte dadurch bedeutend erweitert und vertieft werden können.

Schließlich könnte man auch vom Autor die Kenntnis der deutsch geschriebenen Arbeit des tschechischen Chopinforschers J. Prohaska¹¹ erwarten, der in seinem neuen Buch zum ersten Mal den Briefwechsel des Chopinschülers Fürst Thun-Hohenstein mit seiner Familie veröffentlicht, in dem wir Beschreibungen seiner Lektionen bei Chopin und vieles andere finden.

Zusammenfassend: trotz des reichen Quellenmaterials, das dem Autor zur Verfügung stand, ließ er viele unschätzbare Quellen völlig außer acht, was Probleme der Aufführung sowohl der Chopinschen Werke betrifft als auch des anderweitigen Repertoires, das die Schüler bei ihrem Meister spielten. Am Rande sei bemerkt, daß der Autor recht daran tut, dieses Repertoire aufzuzählen, sich aber wieder nur auf Teilangaben stützt, die von J. Stirling stammen, während viele andere seiner Aufmerksamkeit entgehen. Und dabei wäre es doch ungemein interessant, auf Grund einer maximal weitgefächerten Information zu erfahren, was Chopin neben seinen eigenen Werken seine Schüler spielen ließ.

Zu den Pluspunkten der Arbeit gehört die übersichtliche Organisation beider aus Zitaten bestehenden Parteien des Buches: die erste ist nach Problemen der pianistischen Technik aufgeteilt, die zweite nach den Kompositionen Chopins. Das Buch wird durch Anmerkungen über die Schüler Chopins (wieder nicht alle) ergänzt. Leider fehlt ein Index.

Vervollständigt wird es durch zahlreiche faksimilierte Notenbeispiele, Illustrationen, Fotos von den Klavieren, die Chopin benützte, sowie durch eine Bibliographie, deren Erweiterung in der nächsten Ausgabe im Interesse des Autors höchst wünschenswert wäre. So eine Erweiterung ist unabdingbar, besonders aus dem Bereich der Chopinforschung in Polen, dem Land, das Chopins Heimat war und das seinem Schaffen und Erbe das größte Augenmerk schenkt.

9 K. Kobylańska, *Prace Chopina nad zbiorowym wydaniem dzieł własnych* (Die Arbeiten Chopins an der Sammelausgabe seiner Werke), *Ruch Muzyczny*, 1968, Nr. 14. Aus den Ausführungen der Verfasserin geht hervor, daß Chopin diese Ausgabe auf die 7 Bände zu stützen beabsichtigte, die im Besitz von Jane Stirling waren und die er selbst mit Bezeichnungen aus ihren Lektionen bei ihm versehen hatte.

10 A. Hedley, *Chopin. Monographie*, London 1947; die sechste Auflage London 1966.

11 J. Prohaska, *Chopin und Böhmen*, Prag 1968.