

anderen Sparten der Musikforschung vernetzt werden kann. Dem „schlechten Image“ oder dem „latenten Minderwertigkeitsgefühl“⁵² der Regionalforschung kann auf Dauer nur durch solche methodische Diskussionen, inhaltliche Fokussierungen und die Aufarbeitung der Geschichte der Regionalgeschichtsforschung konstruktiv begegnet werden.

⁵² Jers, „Von der Musikalischen Landeskunde“, S. 115. Auch Hinrichs wendet sich gegen den Vorwurf des „Provinzialismus“ und der Suche nach „Geborgenheit“ in der regionalen Dimensionen; Hinrichs, „Regionale Sozialgeschichte“, S. 2.

Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik?

von Reiner Nägele, Stuttgart

„Regionalforschung ist eine Methode: ein Ansatz,
der die Region als heuristisches Mittel nutzt.“¹

Pat Hudson

Auf die konzeptionellen Schwierigkeiten einer regionalisierten Musikforschung,² die sich durch die territoriale, gerade mal ein halbes Jahrhundert existierende Ordnung des heutigen Baden-Württemberg legitimiert, hat Ulrich Siegele bereits 1992 überzeugend hingewiesen.³ Er machte zugleich deutlich, wie sehr die „politische Vielgestaltigkeit des deutschen Südwestens im alten Reich“⁴ und die daraus resultierende kulturelle Vielfalt und „Dezentralisation des Musiklebens“⁵ dessen Erforschung und Würdigung in der deutschen – historisch von Berlin geprägten – Musikwissenschaft bislang behinderte. Zugleich wies Siegele der Musikgeschichtsschreibung Baden-Württembergs programmatisch den Weg:

¹ Pat Hudson, „Regionalgeschichte in Großbritannien. Historiographie und Zukunftsaussichten“, in: *Regionalgeschichte in Europa: Methoden und Erträge der Forschung zum 16. bis 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Stefan Brakensiek (= *Forschungen zur Regionalgeschichte* 34), Paderborn, 2000, S. 5.

² Stefan Brakensiek plädiert überzeugend für die Begriffsbildung „regionalisierte Forschung“ statt Regionalforschung, S. Brakensiek, „Regionalgeschichte als Sozialgeschichte. Studien zur ländlichen Gesellschaft im deutschsprachigen Raum“, in: *Regionalgeschichte in Europa*, S. 197.

³ „Musikleben in Baden-Württemberg – einst und jetzt“, in: *Baden-Württemberg, Wissenswertes über das Land und seine Menschen*, hrsg. v. Staatsministerium Baden-Württemberg 1992, S. 33–35; im Folgenden zit. nach der erw. Fassung: Ulrich Siegele, „Gedanken zur musikalischen Topographie des deutschen Südwestens“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 1 (1994), S. 73–76.

⁴ Ebd. S. 73.

⁵ Ebd. S. 75.

„So unerlässlich punktuelle Studien sind: das Ziel muß eine vergleichende Darstellung sein, die differenziert, die die Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeitet, die die Vielfalt nicht als diffuse, sondern als gegliederte Vielfalt zur Kenntnis bringt.“⁶

Siegeles Beitrag, der in revidierter Fassung im ersten Band des Jahrbuches der 1993 neu gegründeten „Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg“ erschien, blieb bis heute die einzige reflektierte Äußerung zur Problematik einer dezidiert baden-württembergischen Musikgeschichtsschreibung. Dem Publikationsort entsprechend kann diese somit durchaus als Auftrag an die 1993 von Manfred Hermann Schmid, Tübingen, initiierte „systematische landeskundliche Musikforschung“⁷ gelesen werden.

Nach über zehnjährigem Wirken der „Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg“ (im Folgenden GMG) und unter Ausweis einer beeindruckenden Fülle an Publikationen,⁸ nicht zuletzt jedoch angesichts der aktuellen geschichtswissenschaftlichen Debatte um einen neuen Kulturbegriff („cultural turn“), der die regionalisierte Forschung gegenüber der nationalgeschichtlichen aufwertet⁹ oder zumindest erneut und mit neuen Fragestellungen dem wissenschaftstheoretischen Diskurs zuführt, ist eine kritische, vor allem methodenkritische Bilanz des Geleisteten unerlässlich. Zugleich ist die nachfolgende Darstellung exemplarisch zu lesen. Die Probleme, die sich mit dem erklärten Anspruch einer regionalisierten Musikforschung in Baden-Württemberg stellen, unterscheiden sich ja nicht grundlegend von den Problemstellungen landesmusikkundlicher Forschungsvorhaben anderer Regionen.

Der Anspruch der GMG, eine dezidiert „regionale Musikgeschichtsschreibung“¹⁰ fördern zu wollen, behauptet ausdrücklich eine Differenz zwischen „regional“ und „nicht regional“, die im Folgenden anhand ausgewählter Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Baden-Württembergs zu hinterfragen sein wird. Er unterstellt zugleich stillschweigend einen allgemeinverständlichen Begriff des Regionalen, der jedoch bislang innerhalb der musikwissenschaftlichen Disziplin nicht überzeugend diskutiert wurde, unbestritten der Tatsache, „daß sich ‚die Region‘ als Konzept und Gegenstand der interdisziplinären wissenschaftlichen Forschung längst etabliert hat“.¹¹ Auch der Tagungsbericht Wolfenbüttel 1997 zum Thema „musikalische Regionalgeschichtsforschung“ verweigert eine Definition dessen, worin die erkenntnisfördernde Qualität der regionalen Forschung gegenüber nicht-regi-

⁶ Ebd. S. 76.

⁷ Rolf Keller, „Gründung und erstes Wirken der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V.“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 1 (1994), S. 9.

⁸ 10 Jahrbücher (*Musik in Baden-Württemberg*), 6 Monographien und Quellenverzeichnisse (*Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg*), 14 Denkmälerausgaben (*Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*), eine kommentierte Faksimileausgabe, mehrere Bände der Froberger-Gesamtausgabe, Tonträger. Eine Liste der Publikationen findet sich im Internet unter der Adresse <http://www.uni-tuebingen.de/musik/Muwi48.htm>.

⁹ Gerhard Brunn, „Einleitung“, zu: *Region und Regionsbildung in Europa: Konzeptionen der Forschung und empirische Befunde; wissenschaftliche Konferenz, Siegen, 10.–11. Oktober 1995*, hrsg. v. dems. (= *Schriftenreihe des Instituts für Europäische Regionalforschungen* 1), Baden-Baden 1996, S. 9–24; ebenso Detlef Briesen, „Region, Regionalismus, Regionalgeschichte – Versuch einer Annäherung aus der Perspektive der Neueren und Zeitgeschichte“, in: ebd., S. 157, bes. Anm. 27. Siehe auch Robert Jers in seinem Vorwort zum Tagungsbericht *Musikalische Regionalforschung heute – Perspektiven rheinischer Musikgeschichtsschreibung, Bericht von der Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft f. Rheinische Musikgesch. Düsseldorf 1998*, hrsg. v. Norbert Jers (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 159), Kassel 2002, S. 5: „Regionalforschung ist in der Wissenschaft wieder im Gespräch“.

¹⁰ So auf dem rückseitigen Cover einer jeden Ausgabe des Jahrbuches *Musik in Baden-Württemberg*. Im Kommentar zur Satzung ist von „landeskundlicher Musikforschung“ die Rede (Keller, S. 9).

¹¹ Brunn, S. 11.

onaler Forschung besteht,¹² und dokumentiert stattdessen Editionsprojekte und „Fallbeispiele regional orientierter musikalischer Gattungsgeschichte am Beispiel der Oper“.¹³

Dass eine Kritik des Regionalbegriffs in der Musikwissenschaft vorrangig die Frage nach einem adäquaten Werkverständnis evoziert, einem Begriff vom musikalischen Kunstwerk, der den sogenannten ‚kleinmeisterlichen‘ Kompositionen als historische Quelle gerecht wird, ist offensichtlich. Die Differenz zwischen einer ‚überregionalen‘ Musikproduktion und einer ‚regionalen‘ ist letztlich keine territoriale, sondern eine ästhetische.¹⁴ Die regionale Musikproduktion, sofern sie sich wirkungsgeschichtlich auf die Region beschränkt, ist zwangsläufig mit Blick auf den Kanon der ‚Hochkultur‘ ästhetisch von defizitärem Charakter und kompositionsgeschichtlich nur soweit von Interesse, wie sie zum Verständnis der ‚überregionalen‘ Musikproduktion beiträgt. Zu diskutieren ist also nicht nur der Begriff der ‚Region‘, sondern ebenso der des ‚Werkes‘ als ästhetisches Produkt. Erst dann nämlich, wenn das ‚Werk‘ nicht mehr normativ verstanden wird, scheint die Lösung für eines der großen methodischen Probleme der Musikgeschichtsschreibung in Sicht, nämlich Kompositionsgeschichte einerseits und soziologisch orientierte Forschung andererseits erkenntnisfördernd zu vereinen, denn:

„Eine Antwort auf die große Frage nach dem Zusammenhang von Musik und Menschheitsgeschichte, die die entscheidenden Probleme und Konflikte erst zutagebringt, wird von den meistverbreiteten Werken über Mg. [Musikgeschichte] nicht verfehlt, sondern umgangen“.¹⁵

Musikgeschichte Baden-Württembergs

Siegeles territorial gefasster Regionalbegriff, der sich an den Verwaltungsgrenzen des heutigen Bundeslandes orientiert, mag als heimatkundliche Folie genügen, als heuristisches Instrument für die historische Forschung ist er aber untauglich. Eine wissenschaftlich seriöse Arbeit, die sich dieses Rahmens bedient, muss an der Vielfalt und Mixtur an politischen und stammesgeschichtlichen Regionen, Territorien, Verwaltungseinheiten, dialekt- und konfessionsgeprägten Gegenden, aus denen sich das heutige Baden-Württemberg generiert, scheitern. Eine „Musikgeschichte Baden-Württembergs“, wie sie Siegele fordert, ist deshalb als Auftrag an die Musikwissenschaft unsinnig¹⁶ und grenzt sich „deutlich gegen eine wissenschaftliche Wirklichkeitssuche ab, die, um sich an ihr Ziel vorzutasten, der heimatlichen Traditionen nicht bedarf, sondern gewisser-

¹² Entgegen der im Vorwort aufgestellten Behauptung, „grundlegende methodische und inhaltliche Überlegungen zur Regionalmusikforschung“ dokumentieren zu wollen; Arnfried Edler u. Joachim Kremer, „Vorwort“, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte: zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung; internationales Symposium Wolfenbüttel 1997*, hrsg. v. Arnfried Edler (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 9), Augsburg, 2000, S. 9. Schwerpunkt der im Tagungsband veröffentlichten Studien ist nicht die Diskussion eines neuen, für die Musikgeschichte tragfähigen Begriffs der ‚Region‘, sondern sind Probleme der Gattungsgeschichte, die sich bei der Edition der Werke regionaler, also letztlich ‚kleinmeisterlicher‘ Komponisten stellen.

¹³ Ebd.

¹⁴ Dass eine „Diskussion um neue Methoden bei der Analyse und Interpretation von Kompositionen“ im Blick auf die regionale Musikhistoriographie dringend erforderlich wäre, findet zwar in Klaus Wolfgang Niemöllers programmatischem Beitrag zum Tagungsbericht Düsseldorf 1998 Erwähnung, wird aber vom Autor kategorisch abgelehnt: „Generell möchte ich hier [die Diskussion] nicht ansprechen [...] Grundlage aller analytisch-interpretatorischen Untersuchungen bleibt die Philologie“; K. W. Niemöller, „Die rheinische Musikhistoriographie im Kontext der Kulturwissenschaften“, in: *Musikalische Regionalforschung heute*, S. 56.

¹⁵ Georg Knepler, „Musikgeschichtsschreibung“, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1312.

¹⁶ Beispiel eines solchen methodischen Scheiterns: Friedrich Baser, *Musikheimat Baden-Württemberg – tausend Jahre Musikentwicklung*, Freiburg i. Br. 1963.

maßen von außen kommt“.¹⁷ Ob auf subregionaler Ebene eine territorial definierte Begrenzung ergiebig ist, erscheint ebenso zweifelhaft. Das Problem ist nicht die Größe des jeweiligen geographischen Raumes, sondern dessen Qualität im Hinblick auf das erkenntnisleitende Interesse – ein Postulat, das in der modernen Sozial- und Geschichtswissenschaft längst der Forschungspraxis entspricht. „Das angedeutete heuristische, vom untersuchten Problem ausgehende Verständnis von ‚Region‘ entspricht der historischen Forschungspraxis, die in der Regel die Raumbegriffe der Geographie ignoriert.“¹⁸ Die besondere Prägung der sogenannten ‚oberschwäbischen Klostermusik‘ etwa – ein zentrales Forschungsgebiet der Tübinger Musikwissenschaft mit einer eigenen „Forschungsstelle“ – liegt nicht primär in deren ‚oberschwäbischer‘ Provenienz, sondern in ihrer Eigenschaft als klösterliche Musikpflege. Als Forschungsgegenstand monastärer Tradition ist sie aber weder landeskundlich zu erklären, noch geographisch zu begrenzen; sie weist im Gegenteil weit über die Region hinaus;¹⁹ konsequent betrachtet, aus historischer Sicht, war die in den Klöstern entstandene und aufgeführte Musik zu keiner Zeit auf württembergischem Territorium gegenwärtig, geschweige denn auf baden-württembergischem. Denn nach der Mediatisierung, die erst zur Integration der oberschwäbischen Gebiete nach Württemberg führte, fand diese reiche Musiktradition ein jähes Ende.

Der regionale – ‚kurfälzische‘ – Faktor als strukturbildende Kategorie in der Genese der ‚Mannheimer Schule‘ ist dagegen nicht erkennbar; allein schon die Fragestellung erscheint unsinnig. Der Terminus ‚Mannheim‘ ist allerhöchstens tauglich als nominale Abgrenzung zur ‚Wiener‘ oder ‚Berliner‘ Tradition. Die am ehesten noch überzeugende regionale Kategorie ist das Komposition gewordene „böhmisches Musikantentum“²⁰, wie immer dies auch zu beschreiben sein mag, vermittelt über die Biografie der am kurpfälzischen Hof wirkenden Musiker, eine Deutungskomponente, die aber in eine ganz andere Region und ihre musikgeschichtliche Tradition verweist. Von all dem unabhängig ist die ‚Mannheimer Schule‘ prominenter Teil der Gattungsgeschichte, eine regionale Deutung ist obsolet. In diesem Sinne ist Arnfried Edlers Schlussfolgerung zwar einerseits zuzustimmen, der aufgrund der von ihm ausgewerteten regionalen Forschungsprojekte ein Hinterfragen der Gattungsgeschichte, wie sie bislang betrieben wird, einfordert.²¹ Tatsächlich ist dies aber keine Forderung an eine regionalisierte Musikgeschichte, sondern an die nationale. Die Frage nach einer verbindlichen Definition des Regionalen und seiner Bedeutung für die Musikgeschichtsschreibung bliebe auch mit der Erfüllung dieser Forderung nach wie vor unbeantwortet.

¹⁷ Heinrich Schmidt, „Heimat und Geschichte. Zum Verhältnis von Heimatbewußtsein und Geschichtsforschung“, in: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 39 (1967), S. 34.

¹⁸ Brakensiek, S. 198.

¹⁹ Ludwig Wilss, *Geschichte der Musik an den Oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert* (= *Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen* 1), Stuttgart 1925, S. 10 und S. 21.

²⁰ Art. „Mannheimer Schule“, in: *Riemann Musiklexikon*, Sachtel, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 544.

²¹ Arnfried Edler, „Forschungsprojekt Niedersächsische Musikgeschichte. Möglichkeiten – Ziele – Grenzen“, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte*, S. 19.

Musikgeschichte in Baden-Württemberg

„Musikgeschichte in Baden-Württemberg“ – so der im Titel formulierte Auftrag der GMG – erfüllt zwar die erforderliche legitimitative Funktion hinsichtlich potentieller Sponsoren. Tatsächlich verweigert der Titel jedoch aufgrund der präpositionalen Fügung eine Antwort auf die Frage, was denn unter „Musikgeschichte“ zu verstehen sei. Der gesellschaftliche Auftrag entzieht sich letztlich sogar der Pflicht, explizit eine „Musikgeschichte Baden-Württembergs“ betreiben zu müssen. Dass es sich hier durchaus um ein methodisches Kalkül handelt – im Konsens mit dem überkommenen wissenschaftstheoretischen Verständnis unseres Faches – offenbart eine kritische Lektüre der zahlreichen Veröffentlichungen zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg, wie sie in den verschiedenen Publikationsforen der GMG erschienen sind.

Die bisherige Erforschung des regionalen musikgeschichtlichen Aspektes auf baden-württembergischem Terrain lässt sich wie folgt kategorisieren:

1. Erzählende Beschreibung des Musiklebens, der musikalisch-kulturellen und folkloristischen Aktivitäten an einem Ort zu einer bestimmten Zeit (z. B. Geschichte der Stuttgarter Oper, des Schwäbischen Sängerbundes, Instrumentenbau), Musikerbiografien und bibliografische Arbeiten zu musikalischen Quellenfunden (Repertoire-dokumentation). Die erkenntnisleitenden Fragestellungen sind soziologisch, kultur-, mitunter auch heimatgeschichtlich motiviert. Die meisten Beiträge im Jahrbuch und alle bisher erschienenen Bände der Monographienreihe, lassen sich dieser Kategorie zurechnen. Die Autoren betreiben Kulturhistorie, die freilich prinzipiell auch von Ethnologen, Volkskundlern oder Landeshistorikern zu leisten wäre, da i. d. R. keine ästhetische Bewertung der Artefakte gefordert ist.

2. Studien zur nationalen Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte, also Analysen von Werken regionaler Komponisten, denen eine überregional vorbildliche oder epigonale Rolle beigemessen wird. Ihre zu analysierende Relevanz für die Schöpfungen der Hochkultur (ex negativo auch deren Ignoranz) legitimiert die wissenschaftliche Beschäftigung. Insbesondere gilt dies für ein werkbezogenes rezeptionsgeschichtliches Erkenntnisinteresse (Ausbreitung, Einfluss) oder ästhetische, vorzugsweise gattungsgeschichtliche Fragestellungen (Innovation, Tradition, Konservatismus). Die Leitfrage ist stets: Was wirkt in die Region hinein, was aus dieser heraus? Erkenntnisziel ist es, Belege zu finden für die Fort- oder Rückschrittlichkeit eines regionalen Komponisten, einer Kulturinstitution oder -region. Zugleich ist dieses Erkenntnisinteresse einer evolutionär verstandenen Geschichtsauffassung verpflichtet, denn nur unter dem Aspekt des Entwicklungs- bzw. Fortschrittsgedankens macht die Einflusstheorie Sinn.

3. Musikalische Quellendokumentation, insbesondere in den „Denkmälern der Musik in Baden-Württemberg“.²² Da als Grundsatz des Herausgebers gilt, in dieser Reihe vorzugsweise – wenn auch nicht konsequent – das zu veröffentlichen, was bislang

²² Die Reihe *Quellen zur Musikgeschichte in Baden-Württemberg – Kommentierte Faksimile-Ausgaben* als ein nicht genuines GMG-Projekt sowie die Froberger-Gesamtausgabe, für die die GMG redaktionell nicht verantwortlich zeichnet, sind hier ausgenommen.

noch nicht publiziert wurde,²³ stellt sich zwangsläufig die Frage nach den Auswahlkriterien der Editionsleitung. Musikgeschichte kommt nun mal um Auswahlprozeduren und das Problem, entsprechende Qualitätskategorien zu bilden, niemals herum. Eine Vollständigkeit der Phänomenerfassung ist unmöglich. Auffällig enthalten sich die „Einführungstexte“ zu den Editionen jedoch einer ästhetischen Bewertung und einer Kontextualisierung der Werke bzw. Relationierung der kompositorischen Qualität²⁴ im Hinblick auf die nationale Musikgeschichtsschreibung. Man käme damit wohl auch in Erklärungsnot.²⁵

Das Schema der Einführungen gliedert sich generell in: 1. Biografisches, 2. das Werk in seiner formalen Gestalt und 3. Quellenlage bzw. editorische Anmerkungen (Bd. 1, 3–7, 9) sowie regionales Musikleben (Bd. 2); die einzige Ausnahme bildet die Edition der Lieder von Christian Friedrich Daniel Schubart.²⁶ Die erläuternden Studien von Hartmut Schick²⁷ und J. Nikolaus Schneider²⁸ versuchen eine ästhetische Bewertung, die das Phänomen des kunstlos Populären im 18. Jahrhundert zu ergründen versucht, sowohl musik- als auch literaturgeschichtlich.

Der Eindruck, dass hier mit großem redaktionellem und natürlich auch finanziellem Aufwand eine rein archivalische Historie im Gegensatz zu einer hermeneutisch anspruchsvollen betrieben wird, ist nicht zu leugnen.²⁹ Für die editorische Auswahl sei, so der ehemalige Präsident der GMG Rolf Keller, „an erster Stelle der geistig-kulturelle Zusammenhang und weniger die politische Grenzziehung des Landes ausschlaggebend“.³⁰ Gleichwohl wird an keiner Stelle – auch nicht in Begleitpublikationen wie z. B. dem Jahrbuch (mit zwei Ausnahmen³¹) – begründet, warum dieses oder jenes Werk ‚es wert ist‘, ediert zu werden.³² Damit ist aber bislang eine Chance vertan, sich der längst

²³ So mehrfach von Manfred Hermann Schmid in Diskussionen um editorische Vorhaben sowohl im Vorstand und Beirat der GMG geäußert; dieser Ausschluss gilt prinzipiell auch, sofern eine zeitgenössische Drucklegung vorliegt.

²⁴ Wie ganz anders Hugo Riemann, der zur Legitimation der Edition der Werke der „Pfalzbayerischen“ Komponisten diesen eine „hohe musikgeschichtliche Bedeutung“ zumisst und dies auch zu begründen weiß. Hugo Riemann, „Die Mannheimer Schule“, in: *Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule*, eingel. u. hrsg. v. dems. (= *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* 3. Jg., 1. Bd.), Leipzig 1902, S. 10.

²⁵ Bezeichnend hierfür ist die einleitende Bemerkung von Andreas Traub („Zur Passionsmusik von Johann Wendelin Glaser“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 7 (2000), S. 211): „Das Werk, das hier nur vorgestellt, nicht aber schon in übergreifende Zusammenhänge eingeordnet werden soll [...]“. Auch der Schlusssatz ist entlarvend: „Glaser's Passionsmusik ist sicher kein ‚verkanntes Meisterwerk‘, aber sie ist ein interessantes Dokument zur Kirchenmusikgeschichte des 18. Jahrhunderts und sie ist vor allem eine Komposition, die ‚klingt‘“ (ebd., S. 219). Hier wird nicht der musikhistorische Standort der Komposition bestimmt, sondern ihre Tauglichkeit für die Praxis behauptet.

²⁶ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Sämtliche Lieder*, vorgelegt v. Hartmut Schick (= *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 8), München 2000.

²⁷ H. Schick, „Schubart und seine Lieder“, in: ebd., S. XV–XXXII, bes. XXII ff.

²⁸ Joh. Nikolaus Schneider, „Zwischen Lyra und Lettern. Schubarts Lieder in einer Grenzsituation der Lyrikgeschichte“, in: ebd., S. XXXIII–XLIV.

²⁹ Dieses ‚archivalische‘ Prinzip ist gewollter Teil des Editionskonzeptes, dem Ulrich Siegele ein „Ausweichen vor einer kritischen Konstitution des zu edierenden Textes“ bescheinigt; U. Siegele, „Ein Editions-konzept und seine Folgen“, in: *AfMw* 52 (1995), S. 344.

³⁰ Keller, S. 9.

³¹ U. Siegele, „Von der Freiheit des Autodidakten – Johann Samuel Welter und die ältere protestantische Kirchenkantate“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 2 (1995), S. 127–142. Siegele äußert sich freilich als Kritiker der Edition. Ebenso A. Traub, „Zur Passionsmusik von Johann Wendelin Glaser“, S. 211–219. Zur Kritik dieser Bewertung s. Anm. 25.

³² Im Falle der ersten Denkmälerbände ist dies erklärlich: Hinter dem seinerzeitigen Publikationswunsch verbargen sich lokalpatriotische Interessen einer finanzstarken Gesellschaft und Region (Historischer Verein für Württembergisch-Franken). Die Entscheidung war also nicht wissenschaftlich notwendig begründet, sondern Mittel zum Zweck der Aufwertung lokaler Quellen einerseits und, auf akademischer Seite, der Einrichtung einer möglichst dauerhaft finanzierten landesmusikgeschichtlichen Forschungsstelle andererseits.

notwendigen Diskussion um die Gültigkeit der überkommenen Wertungskriterien in der Musikwissenschaft zu stellen. Die Herausgeber hätten sich dann wohl der grundsätzlichen Frage nach Sinn und Unsinn eines normativen oder geniehaften Werkbegriffs im Hinblick auf eine ausschließlich regionale Musikproduktion stellen müssen, ebenso der Problematik und epistemologischen Relevanz einer ästhetischen Bewertung beispielsweise ‚unorigineller‘ (Johann Evangelist Brandl³³), weitgehend „improvisierter“ (Christian Friedrich Daniel Schubart³⁴) oder gar „dilettantischer“ Musik (Ernst von Gemmingen³⁵). Die Herausgeber weichen einer solchen grundlegenden Fragestellung bis heute aus.

Der normative Werkbegriff

Entwicklung und Fortschritt: Werden die kompositorischen Quellen unter geschichtsphilosophischer Prämisse gelesen, ergibt sich zwangsläufig ein Wertgefälle zwischen hemmenden und fördernden Tendenzen. Fördernd wirken kann dabei zwangsläufig nur, was auch rezeptionsgeschichtlich wirksam oder zumindest überregional auffällig war. Ein solcher Erkenntnisanspruch macht die historische Quelle nicht vom Gegebenen, sondern vom Gedachten her ‚durchsichtig‘, thematisiert mithin nicht die Ereignisse der Vergangenheit, sondern „das Denken des Historikers“ (R. G. Collingwood³⁶). Konstitutiv für ein solches Erkenntnisbemühen – bezogen auf das Kunstwerk – ist ein normativer Werkbegriff.³⁷

Der moderne musikalische Werkbegriff entsteht im 18. Jahrhundert und gründet auf Dauerhaftigkeit, auf Repertoirewürdigkeit. Damit grenzt er sich radikal gegen den Werkbegriff früherer Zeit (‚musica poetica‘) ab.³⁸ Die Ablösung der Regelpoetik durch die Genieästhetik brachte, so Dahlhaus, die Musiktheorie in Rechtfertigungszwang, die sich fortan, um ihren „Universalitätsanspruch [...] zu retten, auf die ‚Klassizität‘ der musikalischen „Meisterwerke“³⁹ berief, d. h. die kompositionstechnischen Normen von diesen abstrahierte. Eine Norm (Regelpoetik) wurde durch eine andere (Klassizität) ersetzt. Ein solches Werkverständnis, das für die musikwissenschaftliche Analyse sogar

³³ Klaus Häfner (Friedrich Leinert), Art. „Brandl, Johann Evangelist“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 3, Kassel u.a. 2000, Sp. 737. Werkausgabe: Johann Evangelist Brandl, *Kammermusik mit Bläsern*, Teil 1 (= *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 12), München 2002 und ders., *Kammermusik mit Bläsern*, Teil 2 (= *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 13), München 2003.

³⁴ Schick, S. XXIX.

³⁵ A. Traub, „Ernst von Gemmingen“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 714. Werkausgabe: Ernst von Gemmingen, *Vier Konzerte für Violine und Orchester*, vorgelegt v. A. Traub (= *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 2), München 1994.

³⁶ Robin G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford 1946, zit. nach: Ulrich Dierse u. Gunter Scholtz, „Geschichtsphilosophie“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 3, hrsg. v. Joachim Ritter, Basel 1974, Sp. 435.

³⁷ In Anlehnung an Andreas Reckewitz' Typologie des Kulturbegriffs. Reckewitz spricht von dem im Zeitalter der Aufklärung in Deutschland ausgebildeten „normativen Kulturbegriff“. Kultur, so Reckewitz, „stellt in dieser Bedeutung nichts Wertfreies, rein Deskriptives dar“; Andreas Reckewitz, *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, Weilerswist 2000, S. 65.

³⁸ Heinz von Loesch, *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: ein Mißverständnis* (= *Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 11), Hildesheim 2001.

³⁹ Carl Dahlhaus, „Was heißt ‚Geschichte der Musiktheorie‘?“, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 1, Darmstadt 1985, S.17.

lehrbuchhafte Gültigkeit erlangte,⁴⁰ differenziert also nicht nur zwangsläufig zwischen hoher (normativer) und niederer (nicht vorbildhafter) Kunst, sie stützt ihre Beweiskette vor allem auf die ästhetische Evidenz, mithin auf das Geschmacksurteil des Publikums – denn nur was im Repertoire dauerhaft Bestand hat, kann ‚klassisch‘ sein.

Der Erkenntniswert einer solchen Betrachtungsweise ist unbestritten, nicht nur stil- und gattungsgeschichtlich; sie erlaubt auch, „fragmentarisch“, Aussagen zum musikalischen „Verstehen“ von Musik,⁴¹ sofern man rezeptionsgeschichtliche Dokumente hinzuzieht. Sie extrahiert aber ihre kompositionstechnischen Parameter und damit ihre Wertungskriterien von nur wenigen – gemessen an dem zeitgenössisch gespielten Repertoire – und anfänglich keineswegs immer erfolgreichen Werken (beispielsweise Schubert-Lieder⁴², Beethoven-Sinfonien⁴³). Unter der Prämisse, eine kulturgeschichtlich orientierte Musikwissenschaft betreiben zu wollen, die ihren Forschungsgegenstand nicht unabhängig von den Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsweisen der historischen Subjekte definiert, ist eine solch schmale und im Grunde ästhetisch legitimierte Quellenbasis nicht hinreichend.

Der heuristische Werkbegriff

Um die „Diskrepanz zwischen Idealtypus und geschichtlichem Dokument“⁴⁴ aufzuheben, bedarf es einer heuristischen Fragestellung⁴⁵ an die musikalischen Quellen, insofern nicht nur ihre kulturelle Funktion generell beschrieben, sondern die kompositorischen Parameter als kulturelle Objektivation eines konkreten und vor allem rekonstruierbaren Habitus interpretiert werden sollen. Grundlegende Voraussetzung ist freilich die strikte Trennung zwischen der Wissens- und der Wertesphäre, zwischen dem historischen und dem ästhetischen Bewußtsein.⁴⁶ In der modernen Sozialtheorie ist solches längst paradigmatisch:

⁴⁰ „Die entscheidende Frage ist und bleibt: Warum ist jenes Meisterwerk gerade so, wie es ist?“ Diether de la Motte, *Musikalische Analyse*, Textteil, Kassel u. a. 1968, S. 7.

⁴¹ Silke Leopold, „Kompositionsprozeß und musikalisches Hören“, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= *NHdb* 5), S. 43–50, hier S. 48. Zwar unterscheidet Leopold drei Stufen musikalischen Verstehens, die, zusammengedacht, es erlauben sollen, Zusammenhänge zwischen der „Intention des Komponisten“ und den „Rezeptionsformen der Umwelt, in der er lebte und für die er in erster Instanz schrieb“, aufzudecken (S. 48). Der Anspruch wird jedoch nicht eingelöst. Es bleiben die „unmittelbare Wahrnehmung“ der Stufe 1 (also das unreflektierte, rein genüssliche Rezeptionsverhalten des Publikums) und die kompositionsgeschichtliche Analyse (die sie in eine normative – Stufe 2 – und eine historische – Stufe 3 – unterscheidet) erkenntnistheoretisch unverbunden.

⁴² Reiner Nägele, „Das Populäre und das Klassische – oder Antwort auf die Frage: Ob Kreutzer ein besserer Komponist als Schubert sei?“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 9 (2002), S. 53–66.

⁴³ Das Stuttgarter Publikum ging noch in den 1830er Jahren nach der Pause nach Hause, sobald eine Sinfonie Beethovens den zweiten Programmteil bildete; *NZfM* 9 (1842), Bd. 17, Nr. 46, Sp. 188.

⁴⁴ Carl Dahlhaus, „Epochen und Epochenbewußtsein in der Musikgeschichte“, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hrsg. v. Reinhart Herzog u. Reinhart Kosellek (= *Poetik und Hermeneutik* 12), München 1987, S. 96.

⁴⁵ Die Heuristik ist eine Methode zum Auffinden, nicht zum Beweisen oder Begründen neuer Erkenntnisse; die Hermeneutik dagegen ist eine Methode des Verstehens, bei der stets historische und normative Aspekte gleichermaßen wesentlich sind. Da Hermeneutik auf Sinndeutung und Sinnggebung zielt, unterscheidet sie sich grundlegend von einer heuristischen Fragestellung.

⁴⁶ Eine Trennung, deren Überwindung als epistemologische Notwendigkeit Carl Dahlhaus zwar erkannte, die er aber dennoch nie vollzog: „He [Dahlhaus] is unwilling to cross the divide that separates the ideal of form from the unidealizable force of dissemination“; Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkley u. a. 1995, S. 46.

„Kennzeichnend [für den ‚Hauptstrang‘ des Cultural Turn – R. N.] ist, daß der Begriff des ‚Wissens‘ hier vom Bezug auf Wahrheit gelöst und auf den Bezug zur Handlungspraxis umgestellt wird: Entscheidend ist nicht, ob die Wissensformen, über die die Handelnden verfügen, objektiv wahr oder falsch sind, sondern daß sie die Akteure dazu in die Lage versetzen, bestimmte Handlungsweisen hervorzubringen und andere nicht.“⁴⁷

Für die musikwissenschaftliche Interpretation der musikhistorischen Dokumente hat die Akzeptanz eines solchen Paradigmas weitreichende Folgen – insbesondere für die erkenntnisfördernde Relevanz ‚regionaler‘ Kompositionen. Zunehmend fordern in den letzten Jahren Musikwissenschaftler vor allem aus ethnomusikologischer Sicht ein grundlegendes methodisches Umdenken auch in Bezug auf die musikhistorische Forschung.

„Weniger problematisch schiene Ethnomusikologie und Musikgeschichtsschreibung als strukturiertes Erzählen von Funktionsweisen der Musik im Spiegel von Kommunikationsprozessen und dominanten Normkonzepten, die die ästhetische Funktion nur als eine unter vielen anderen Funktionen gelten läßt.“⁴⁸

Das Schlüsselwort in Max Baumanns Forderung ist: Funktion. Eine Funktionsbeschreibung der musikalischen Quelle aber bedarf einer Kenntnis und Zusammenschau möglichst aller eruierbaren im umfassenden Sinne „kulturellen“⁴⁹ (politischen, wirtschaftlichen, technischen, biografischen, sozialen, philosophischen, ästhetischen usw.) Voraussetzungen, um die Entstehungsbedingungen und Wirkungsansprüche des Werkes in Abhängigkeit von der einmaligen historischen Situation erfassen und bewerten zu können. Die Ästhetik – wie auch die Musiktheorie – zur Erklärung der Kompositionsprozesse ist dabei nur eine unter vielen und sicherlich nicht die wichtigste Komponente. „Es reicht nicht mehr, formale, harmonische, melodische oder metrische Analysen der Werke vorzulegen, es geht meiner Meinung nach darum“, schreibt Jean-Jacques Nattiez,

„einerseits besser zu verstehen, wie die Besonderheit jedes einzelnen dieser Parameter sich zu den anderen verhält, und andererseits zu zeigen, wie diese Strukturen mit kompositorischen und perzeptiven Prozessen in Verbindung stehen [...] Für die Untersuchung der Beziehungen zwischen den musikalischen Parametern ist es notwendig, zu einer mehr empirischen Sicht der musikalischen Strukturen zurückzukehren.“⁵⁰

Von ähnlichen Überlegungen geleitet, fordert Eberhard Hüppe „die Entwicklung einer musikalischen Praxisanalyse“,⁵¹ die das Komponieren als eine „Form virtuellen Musizierens“ und die Partitur als „Dokument eines sozialen Handelns“ begreift.

Hier gewinnt die regionale Musiklandschaft als Kulturraum an substantiellem Gewicht, denn nur mikroanalytisch ist der behauptete Zusammenhang zwischen dem Wirkungsanspruch eines komponierten oder aufgeführten Werkes und den Wahrneh-

⁴⁷ Andreas Reckwitz, „Praxis – Autopoiesis – Text. Drei Versionen des ‚Cultural Turn‘ in der Sozialtheorie“, in: *Interpretation, Konstruktion, Kultur: ein Paradigmenwechsel in den Sozialwissenschaften*, hrsg. v. Holger Sievert u. A. Reckwitz, Opladen 1999, S. 26.

⁴⁸ Max Baumann, „Historisches Bewußtsein und Musikologie“, in: *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Erich Stockmann zum 70. Geburtstag. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, 21.3–23.3. 1991*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling u. Stephan Münch (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 36), Tutzing 1997, S. 11.

⁴⁹ „Kultur bedeutet eben zweierlei: Sie ist der ‚Inbegriff aller menschlichen Arbeit und Lebensformen‘ und sie ist ein ‚Teilsystem‘ dieser allgemeinen Kultur, unterschieden etwa von den Bereichen Technik, Wirtschaft und Politik“, Wolfgang Frühwald, *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*, Frankfurt/M. 1991, S.40.

⁵⁰ Jean-Jacques Nattiez, „Zu den Beziehungen zwischen historischer Musikwissenschaft und Ethnomusikologie bei der musikalischen Analyse“, in: *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft*, S. 96.

⁵¹ Eberhard Hüppe, „Topik als Instanz der Kriterienbildung und musikalisches Handeln. Anmerkungen zu einer Forderung bei Carl Dahlhaus“, in: *Was heißt Fortschritt?*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* 100), München 1998, S. 50.

mungsbedingungen eines konkreten Publikums zu rektifizieren, kann somit, bei hinreichender Quellenlage, die Rekonstruktion einer vergangenen Lebenswelt auch mittels einer Partitur gelingen. Damit hätte die Musikwissenschaft auch kompositionsgeschichtlich Teil an der neuen Kulturgeschichtsschreibung.

Kulturgeschichte in Baden-Württemberg

Musikalische Quellen für eine solche kulturgeschichtliche Fragestellung (im Gegensatz zu einer gattungsgeschichtlichen) sind zunächst die regional erfolgreichen Werke, denen aufgrund ihrer – durchaus regional begrenzten – Popularität eine unmittelbare Wirkung auf das historische Publikum unterstellt werden kann, ebenso die nicht ins Repertoire gelangten Produktionen, deren mangelnder Erfolg nicht zwangsläufig im geringen Talent des Komponisten oder in der ‚Geschmacksverirrung‘ des Publikums begründet sein muss. Die ‚Meisterwerke‘ der Heroengeschichte interessieren ausschließlich in ihrer jeweils historisch datierbaren Aufführungsform (nicht als ‚Urtext‘, nicht idealisiert), denn erst die Bearbeitungsspuren und Aufführungsvermerke erlauben eine verbindliche Aussage über die tatsächliche kommunikative Situation und Funktion der musikalischen Produktion. Die Frage nach dem künstlerischen Wert der nur regional bedeutenden Kompositionen ebenso wie die Erklärung der perennierenden Wirkungsmacht eines ‚Meisterwerkes‘ sind hingegen ohne erkenntnisfördernde Relevanz. Ein Postulat der Regionalliteraturforschung, von Andreas Schumann formuliert, gilt unter diesen Bedingungen uneingeschränkt auch für eine regionalisierte Musikforschung; man ersetze nur das Wort „Literaturen“ durch „Musikproduktion“:

„Stilistische oder ästhetische Bedenken, oder solche, die etwaige Trivialitäten der regionalen Literaturen betreffen, können eigentlich ausgeschlossen werden. Für die Suche nach Wirkungsabsichten und Handlungsmodellen wären diese Kategorien nebensächlich.“⁵²

Es ist wohl kein Zufall, dass gerade in den USA vor wenigen Jahren eine Arbeit zur württembergischen Hofmusik entstanden ist, die sich ihrem Thema mit einer kulturgeschichtlichen Fragestellung nähert.⁵³ Der Autor, Paul Wiebe, stellt sich damit bewusst in eine lange und vorbildliche Tradition angelsächsischer Musikwissenschaft. Die Arbeiten der prominenten Vertreter des „music criticism“ (wie Lawrence Kramer, Charles Rosen, Anthony Newcomb, Leo Treitler) weisen sich bekanntlich durch einen kulturgeschichtlich motivierten Blick in die Partitur aus, indem „bestimmte Charakteristika aus dieser isoliert werden, die mit der Kultur, den Hauptgedanken der jeweiligen Epoche, der Gesellschaft und der Geschichte usw. in Beziehung gesetzt werden können“.⁵⁴ Freilich stehen diese Forschungen nach wie vor im Banne der Genieästhetik. Kramers *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkley 1995) beispielsweise stützt seine Werkanalysen auf Kompositionen der Heroen der ‚klassischen‘ Musik,

⁵² Andreas Schumann, „Heimat ist überall gleich. Strukturelle Traditionen regionaler Identität“, in: *Region – Literatur – Kultur: Regionalliteraturforschung heute. Tagung Regionalliteraturforschung heute? Vom 26. bis zum 28. Mai 2000 im Alexander-von-Humboldt-Haus der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, hrsg. v. Martina Wagner-Egelhaaf (= *Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 2*), Bielefeld 2001, S. 75.

⁵³ Paul Wiebe, „To Adorn the Groom with Chaste Delights – Tafelmusik at the Weddings of Duke Ludwig of Württemberg (1585) and Melchior Jäger (1586)“, in: *Musik in Baden-Württemberg 6* (1999), S. 63–99.

⁵⁴ Nattiez, „Zu den Beziehungen zwischen historischer Musikwissenschaft und Ethnomusikologie“, S. 90.

desgleichen Rosens *The Romantic Generation* (Cambridge 1995). Die katalytische Fragestellung entzündet sich stets am besonderen, am ‚klassischen‘ Werk, dem mit kulturwissenschaftlich geschärftem Verständnis analytisch zu Leibe gerückt wird. Für Musikwissenschaftler jedoch, die eine regionalisierte Musikforschung betreiben wollen, und die es deshalb in aller Regel nicht mit repertoirewürdigen Kompositionen zu tun haben, gilt es dagegen, zuallererst das kulturgeschichtliche Umfeld zu befragen, um so – erst im zweiten Schritt – einen von der Gattungsgeschichte unabhängigen, einen heuristischen Blick auf das Werk wagen zu können.

Ein solch exemplarisches kulturgeschichtliches Forschungsfeld auf baden-württembergischem Terrain stellt das ‚Württembergische Hoftheater‘ dar. Die Quellenlage zu dessen Geschichte seit Mitte des 18. Jahrhunderts ist in jeder Hinsicht vorbildlich. Erhalten sind ein Großteil der Verwaltungs-, Aufführungs- und Personalakten,⁵⁵ ist das gesamte Aufführungsmaterial (Partituren, Stimmen, Regiebücher) seit ca. 1750,⁵⁶ sind die Programmzettel jeder datierbaren Aufführung (Schauspiel, Oper, Ballett, Hofkonzerte) seit 1807,⁵⁷ und erhalten sind natürlich auch die für das 19. Jahrhundert wichtigen Rezensionsjournale. Dennoch blieb das Interesse der werkanalytisch interessierten ‚regionalen‘ Musikforschung der vergangenen einhundert Jahre weitgehend begrenzt auf das knapp 17jährige Wirken Niccolò Jommellis, der ‚nur‘ als Opernreformer und im Hinblick auf seinen Einfluss auf die Wiener Klassik interessierte und auf Johann Rudolph Zumsteeg, der jedoch nicht in seiner Eigenschaft als Opernkomponierender Hofmusiker, sondern als Vorläufer Franz Schuberts in der Literatur zur Liedgeschichte Erwähnung fand.

Erste Ansätze zu einer verstärkt kulturgeschichtlichen Fragestellung in Bezug auf die württembergische Hofmusik, bei denen das erkenntnisleitende Interesse nicht primär gattungsgeschichtlich motiviert ist und die auch die gattungsgeschichtlich ‚unbedeutende‘ Musikproduktion am Hoftheater im 19. Jahrhundert berücksichtigen, finden sich in Studien des Autors zu den Komponisten Johann Rudolph Zumsteeg, Christian Ludwig Dieter und Peter Joseph Lindpaintner – drei Beispiele für eine Interpretation des musikalischen Kunstwerkes als Symbol für den Wandel von Charakter- und Persönlichkeitsbildern, von Wahrnehmungsmustern und Rezeptionserwartungen.

Ein generativer Vergleich der Werke Zumsteegs mit denen Schuberts (beispielsweise in den zahlreichen Arbeiten von Walther Dürr⁵⁸) oder gar W. A. Mozarts (so Hermann Abert⁵⁹) mag im Hinblick auf eine Analyse der Werke Schuberts und Mozarts ergiebig sein. Für das Verständnis von Zumsteegs Liedgestaltung ist ein solcher Vergleich jedoch unerheblich. Dem Stuttgarter Komponisten mangelte es keinesfalls an technischen Möglichkeiten, gar an Talent oder Genie, im Gegenteil: Zumsteeg bediente vorbildlich die Hör- und Gefühlserwartung seines gegenwärtigen Publikums. Kulturgeschichtlich betrachtet sind die später berühmten Balladenvertonungen sogar als Sekundärprodukte

⁵⁵ Im Hauptstaatsarchiv Stuttgart sowie im Staatsarchiv Ludwigsburg.

⁵⁶ In der Musiksammlung der Württembergischen Landesbibliothek.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Exemplarisch Walther Dürr, „Johann Rudolf Zumsteeg und Schubert: Von der „schwäbischen Liederschule“ zum romantischen Klavierlied“, in: *Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons II*, Stuttgart 1987, S. 625–634.

⁵⁹ Hermann Abert, „Die dramatische Musik“, in: *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, hrsg. v. Württembergischen Geschichts- und Altertums-Verein, Esslingen 1907, Bd. 1, 7. Abschnitt, S. 606.

eines gänzlich anderen künstlerischen Wollens zu interpretieren, sofern der Musikhistoriker nicht gattungsgeschichtlich argumentiert. Die originelle Opernästhetik Zumsteegs – und nicht die avancierte Balladentechnik – entpuppt sich als Schlüssel zu seinem kompositorischen Ethos, denn nicht mit den Liedern, sondern mit seinen melodramatisch beeinflussten Bühnenwerken versuchte Zumsteeg für lange Zeit eine eigenständige Antwort auf das gesellschaftlich virulente Problem adäquater Gefühlsäußerung zu geben. In den Opern und Melodramen realisierte der Komponist gewissermaßen auf musikalische Weise den gesellschaftlichen Wandel von der „höfischen Charaktermaske“ zur „naturhaften und authentischen Individualität“,⁶⁰ wie sie in der schauspielerischen Rollengestaltung auf den Bühnen des 18. Jahrhunderts Ausdruck fand – und der Stuttgarter Komponist zeigte sich dabei in seinem Anspruch nicht weniger konsequent (wenn auch weniger erfolgreich), als die Wiener Komponisten seiner Zeit.

Ebenso lassen sich die Bühnenwerke des Stuttgarter Hofmusikers Christian Ludwig Dieter kulturgeschichtlich lesen. Die Popularität von Dieters Opern erklärt sich aus den Musik gewordenen Momenten, die die ständische Empfindungswelt und Etikette konstituieren. Unter ästhetischen Gesichtspunkten – an gattungsgeschichtlichen Standards der Zeit gemessen – bleibt deren regionaler Erfolg unbegreiflich, es sei denn, man unterstellte dem Publikum schlechten oder ungebildeten Geschmack. Ein kulturgeschichtlich motivierter Vergleich der beiden *Entführungs*-Vertonungen von Dieter und Mozart offenbart jedoch die regionale Wirkungsmacht von Dieters Musiksprache,⁶¹ die Mozarts Werken bei der Aufführung am gleichen Ort nicht eigen sein konnte,⁶² da dessen Bühnenwerke zwar zur selben Zeit, aber in einer völlig anderen Region, für eine andere Lebenswirklichkeit komponiert und inszeniert wurden. Bezeichnend ist, dass sich diese bemerkenswerte Differenz in der musikalischen Gestaltung bei identischem Libretto auf schlüssige Weise funktional und eben nicht ästhetisch erklären lässt.

Die Studien zu Lindpaintners Operschaffen (gespiegelt an den Werken Heinrich Marschners⁶³ und Richard Wagners⁶⁴) wiederum thematisieren einen dramatischen Wandel des gesellschaftlichen Rollenverständnisses in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; ein Wandel, der nicht nur im Libretto, sondern gerade auch in der musikalischen Struktur Gestalt annimmt. Auch hier dienen, wie schon bei Zumsteeg und Dieter, die analysierten Werke nicht einer gattungsgeschichtlichen Kategorisierung und Evaluation, sondern werden als repräsentative Symbole des jeweiligen Habitus gelesen.

⁶⁰ R. Nägele, „Johann Rudolph Zumsteeg – der andere Mozart? Versuch über die ‚Stuttgarter Klassik‘“, in: *Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802) – der andere Mozart?*, hrsg. v. R. Nägele (= Ausstellungskatalog Württembergische Landesbibliothek Stuttgart 2002), Stuttgart 2002, S. 57.

⁶¹ R. Nägele, „Belmont und Constanze‘ in den Vertonungen von Dieter und Mozart. Ein Vergleich“, in: *Mf* 3 (1997), S. 277–294.

⁶² R. Nägele, „Die Rezeption der Mozart-Opern am Stuttgarter Hof 1790 bis 1810“, in: *Mozart-Studien* Bd. 5, hrsg. v. M. H. Schmid, 1995, S. 119–137.

⁶³ R. Nägele, „Der Vampyr – Held oder Traumbild? Zur Funktionalität des Bösen in den Opern von Marschner und Lindpaintner“, in: *AfMw* 51 (1999), S. 128–145.

⁶⁴ R. Nägele, „Der Wagner'sche Schwindel wird vorüberrauschen“. Lindpaintners und Wagners Operschaffen im Vergleich“, in: *Richard Wagner und seine ‚Lehrmeister‘. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 6. / 7. Juni 1997*, hrsg. v. C.-H. Mahling u. Kristina Pfarr (= *Schriften zur Musikwissenschaft* 2), Mainz 1999, S. 233–248.

So zeigt sich beispielhaft in der kulturgeschichtlichen Analyse dieser verschiedenen Werke unterschiedlicher Epochen, dass die Kohärenz von rezeptions- und gattungsgeschichtlichen, sprachphilosophischen, inszenierungstechnischen, dramaturgischen und darstellungspsychologischen Überlegungen zu einem ‚lebensweltlichen‘ Verständnis der kompositorischen Strukturen führen kann, einem Verständnis, das frei ist von jeglicher Wertung der – an normativen Kategorien gemessen – trivialen Tonschöpfungen regionaler ‚Kleinmeister‘.

Georg Philipp Telemann als Kommissionär für Johan Helmich Romans Flötensonaten von 1727

Von Markus Rathey, New Haven

In seiner Gedächtnisrede auf Johan Helmich Roman bezeichnete Abraham Magnusson Sahlstedt 1767 den Komponisten emphatisch als „Stamfader för musiken i vårt land“¹, als Stammvater der schwedischen Musik. Wenngleich in vielen europäischen Ländern die Musik und bestimmte Musikerpersönlichkeiten Teil des identifikationsstiftenden kulturellen Selbstverständnisses waren und dem nationalen Kulturmythos inkorporiert wurden – genannt seien nur Bach in Deutschland und Händel in England –, so ist doch die Entschiedenheit, mit der bereits im 18. Jahrhundert dem Hofkapellmeister Johan Helmich Roman der Ehrentitel des Vaters der schwedischen Musik verliehen wurde, exzeptionell. Die ‚Vaterschaft‘ kommt ihm dabei gleich in mehrfacher Hinsicht zu: als Musiker, als Komponist sowie als Organisator des schwedischen Musik- und Konzertlebens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Roman, 1694 in Haraldsmålen (nahe Kalmar) geboren, wurde seine erste musikalische Ausbildung durch seinen Vater Johan Roman d. Ä. zuteil, der Mitglied der schwedischen Hofkapelle war. 1711, siebzehnjährig, erhielt J. H. Roman dann selbst eine Anstellung an der Kapelle. Bereits 1715/16 wurde er jedoch von seinem Dienst freigestellt, und er unternahm eine mehrjährige Reise nach England, wo er u. a. Violinist in der Oper am King's Theatre war und damit auch in Kontakt zu Händel und Pepusch kam.² Ob es dabei allerdings, wie Sahlstedt in Romans Gedenkrede postuliert,

¹ Abraham Magnusson Sahlstedt, *Åreminne öfwer [...] Herr Johan Helmich Roman, [...] Stockholm [...] 1767*, S. 25, zit. nach Eva Helenius-Öberg, *Johan Helmich Roman. Liv och verk genom samtida ögon. Dokumentens vittnesbörd*, Stockholm 1994, S. 210.

² Anna Ivarsdotter-Johnson, „Johan Helmich Roman och hans tid“, in: *Musiken i Sverige II. Frihetstid och Gustaviansk Tid 1720–1810*, Stockholm 1993, S. 26.