

Für den „Butterladen“, die Gelehrten oder „das practische Leben“? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850

von Anselm Gerhard, Bern

„Die Werke, die uns Joh. Seb. Bach hinterlassen hat, sind ein unschätzbare National-Erbgut, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegen setzen kann. Wer sie der Gefahr entreißt, durch fehlerhafte Abschriften entstellt zu werden, und so allmählig der Vergessenheit und dem Untergange entgegen zu gehen, errichtet dem Künstler ein unvergängliches Denkmal, und erwirbt sich ein Verdienst um das Vaterland.“¹

Forkels flammender Aufruf aus der Vorrede zu seinem Bach-Buch von 1802 ist oft zitiert worden. In den folgenden Überlegungen soll aber für einmal nicht Johann Sebastian Bach und auch nicht die patriotische Verve des Göttinger Universitätsmusikdirektors in den Mittelpunkt gestellt werden, sondern allein Forkels Denkfigur von einem „unvergänglichen Denkmal“. Denn es fällt auf, dass in dieser Formulierung schon alle Ideen vereinigt sind, die für die Durchsetzung sogenannter Denkmälerausgaben im späten 19. Jahrhundert entscheidend waren: Konservatorische Überlegungen, die man im heutigen Sprachgebrauch mit dem Stichwort ‚Kulturgüterschutz‘ fassen würde, patriotische Parolen, und nicht zuletzt der Gedanke, auch eine Edition könne wie eine Statue ein Denkmal darstellen.

Um so erstaunlicher ist es, dass auf diesen Appell Forkels erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ähnlich begründete und tatsächlich realisierte Initiativen der Musikedition folgten. Das ist deshalb erstaunlich, weil die Idee, repräsentative Musik der Vergangenheit in sogenannten Denkmäler- oder Gesamtausgaben verfügbar zu machen, unzweifelhaft ein Phänomen des Historismus ist, der das Musikleben in den deutschsprachigen Ländern auch schon vor 1850 erfasst hatte.² Keine andere Kunst hat die zeitgenössische Produktion so weit an den Rand gedrängt wie die sogenannte E-Musik: Auch wenn im 19. Jahrhundert noch nicht an eine Situation zu denken war wie die heutige, in der gewiss weit über 90% der aufgeführten Musik – soweit nicht dem ‚Pop‘-Bereich zuzurechnen – historische ist.

Aber der erste Band der *Denkmäler Deutscher Tonkunst* erschien erst im Jahre 1892, die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* folgten ab 1894. Und so selbstverständlich der Begriff des ‚Denkmals‘ oder des ‚Monumentum‘ (mit seinen Varianten in den verschiedenen Nationalsprachen) im 20. Jahrhundert für editorische Projekte der Musikwissenschaft verwendet wurde, so ungewöhnlich war er noch im 19. Jahrhundert. Zwar findet sich im Bereich der Archäologie, der Kunst und der Literatur die Übertragung des Wortes ‚Denkmäler‘ auf herausragende künstlerische Zeugnisse der Vergangenheit schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: 1767 bei den *Denkmäler[n] des Alten Roms oder Sammlung der vornehmsten noch in Rom*

¹ [Johann] N[ikolaus] Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig 1802, Faksimile-Nachdruck Kassel 1999, S. V f.

² Vgl. hierzu auch Carl Dahlhaus u. Friedhelm Krummacher, „Historismus“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 4, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 335–352, wo das Phänomen der Denkmäler- und Gesamtausgaben freilich nicht erwähnt wird.

vorhandenen Alterthümer nach Barbaults Zeichnung³ noch mit deutlichem Bezug zu einer sozusagen archäologischen Antike, 1799 dann aber bei Johann Joachim Eschenburgs *Denkmäler[n] altdeutscher Dichtkunst*⁴ eindeutig auf ein Phänomen der nachantiken Zeit bezogen. Und schließlich begannen 1819 die vom Freiherr vom Stein initiierten *Monumenta Germaniae historica* zu erscheinen. Obwohl Grimms Wörterbuch 1856 ganz folgerichtig auch „erhaltene schriftliche werke der vorzeit“ unter den Bedeutungen des Wortes „denkmal“ aufführt,⁵ begegnet diese Denkfigur bezogen auf Musik dennoch erst 1869 im Titel eines tatsächlich erschienenen Editionsprojektes: bei Friedrich Chrysander und seinem auf fünf Bände beschränkt gebliebenen Unternehmen *Denkmäler der Tonkunst*.

Bevor auf Hintergründe der Übertragung der Denkmäler-Idee auf Musik einzugehen ist, soll aber die bisher kaum erforschte Vor- und Frühgeschichte dieses editorischen Konzeptes in den Blick genommen werden, also die Zeit zwischen der Mitte des 18. und der Mitte des 19. Jahrhunderts. Angesichts des praktisch inexistenten Forschungsstandes⁶ erscheint es als sinnvoll, zunächst einmal die damals konzipierten Editionen genauer anzuschauen. Betrachtet man also diese Veröffentlichungen mit ihren Titeln, zeigt sich schnell, dass es neben Historismus und Denkmalskult noch eine ganz andere Perspektive auf das merkwürdige Phänomen historischer, wenn auch längst nicht immer kritischer Ausgaben gibt: den Stilwandel, den wir üblicherweise in die Schlagworte ‚Barock‘ und ‚Klassik‘ fassen. Wiederholt wurden die Auswirkungen des zwischen 1730 und 1760 festzustellenden Stilwandels mit dem Übergang von der ‚prima‘ zur ‚seconda pratica‘ in der Musikgeschichte um 1600 verglichen. Relativ unvermittelt kam die Vorliebe für einen aufwendigen kontrapunktischen Tonsatz aus der Mode und wurde abgelöst von der Suche nach melodischer Eleganz und harmonischer Innovation. Im Detail liegen die Dinge zwar weit komplizierter, insbesondere was gewisse Ungleichzeitigkeiten zwischen verschiedenen europäischen Regionen betrifft. So darf man mit Fug und Recht behaupten, dass die vom lutherischen Kantorat geprägte nord- und mitteldeutsche Musikkultur ein Rückzugsgebiet für den Kontrapunkt darstellte, während umgekehrt in den großen Zentren höfischer Musikpflege der benannte Stilwandel um einiges früher, spätestens nach dem Tod des kaiserlichen Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux einsetzte.

Aber wie dem auch sei: Kontrapunktische Schulung war auch nach 1750 ein wesentlicher Bestandteil der Kompositionsausbildung. Da für diesen Teilbereich schon seit der Durchsetzung Palestrinas zum kanonischen Komponisten weitgehend Übereinstimmung darin herrschte, dass die Schulung der Auszubildenden an älteren Techniken unverzichtbar sei, bestand aber auch im Zeitalter von Rokoko, Klassik und Romantik

³ [Jean Barbault], *Denkmäler des Alten Roms oder Sammlung der vornehmsten noch in Rom vorhandenen Alterthümer, nach Barbaults Zeichnung nebst einer Erklärung derselben, aus dem Französischen übers.*, hrsg. v. Georg Christoph Kilian, Augsburg 1767 (Originalausgabe: *Les plus beaux Monuments de Rome ancienne*, Roma 1761).

⁴ Johann Joachim Eschenburg, *Denkmäler altdeutscher Dichtkunst*, Bremen 1799.

⁵ Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. II, Leipzig 1860, Sp. 942.

⁶ Neben nützlichen, aber zwangsläufig sehr pauschalen Lexikonartikeln ist der einzige Beitrag von Belang immer noch die knappe Broschüre von Hans Joachim Moser, *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland* (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten* 7), Kassel/Basel 1952. Völlig enttäuschend für die hier verhandelte Fragestellung ist dagegen Annette Oppermann, *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editionsgeschichte am Beispiel von Bachs „Wohltemperiertem Clavier“ und Beethovens Klavierkonzerten* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 10), Göttingen 2001.

ein offensichtliches Interesse an älterer Musik zu didaktischen Zwecken. Freilich handelte es sich hier allein um kontrapunktische Musik, während es wohl keinem Kompositionslehrer in den Sinn gekommen wäre, mit seinen Schülern Fragen der Melodik oder der Harmonik an älteren *exempla classica* zu studieren.

Ein Weiteres kommt noch hinzu: Im Übergang von „Handwerkerkunst“ zu „Künstlerkunst“, um die Begriffsbildung von Norbert Elias aufzugreifen,⁷ verlor die traditionelle Ausbildung heranwachsender Komponisten im direkten Abhängigkeitsverhältnis eines Lehrlings von seinem Meister, oft sogar von seinem leiblichen Vater, ihr vorher fast unangefochtenes Monopol.⁸ Dieser Monopolverlust lässt sich nicht nur an einschlägig bekannten Biographien ablesen (man vergleiche zu diesem Zweck die *vitæ* der Bach-Söhne oder Wolfgang Amadé Mozarts mit derjenigen eines Meyerbeer, eines Berlioz, eines Richard Wagner, eines Schumann), sondern auch an einer Veränderung des Buchmarkts. Erstmals erschienen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur Instrumentalschulen im Druck, auch Kompositions- und nicht zuletzt Kontrapunktlehrbücher erlebten einen bis dahin nicht gekannten Boom.

Angesichts der Abhängigkeit der Kontrapunktausbildung von konkreten Modellen war es freilich mit dem Druck von Lehrwerken nicht getan, der einschlägige Unterricht verlangte auch nach Beispielen, die offenbar nicht mehr – wie noch in Johann Joseph Fuxens *Gradus ad parnassum* von 1725 – selbstverständlich der eigenen Produktion des Lehrbuchautors entnommen werden konnten. Es fällt jedenfalls auf, und damit seien diese einführenden Überlegungen abgeschlossen, dass alle frühen Denkmälerausgaben – seien sie als solche bezeichnet oder nicht – umstandslos auch als Beispielsammlungen für den Kontrapunktunterricht verstanden werden können; viele machen diesen Horizont sogar im Titel ausdrücklich deutlich, etwa die 1776 in London erschienenen *Miscellanea sacra, being a collection of the works of the most celebrated composers of vocal music (who flourished in Italy from the time of Pratensis to the time of Pergolesi inclusive): adapted to the English language*.⁹

Im Folgenden soll nun die widersprüchliche Vorgeschichte der Denkmälerausgaben vom Hilfsmittel des Kontrapunktunterrichts über das historistische Monument hin zum Fundament der gegenwärtigen Musikpflege zunächst an vier verschiedenen Publikationstypen nachgezeichnet werden. In einem fünften Abschnitt wird gezeigt, dass Denkmäler- und Gesamtausgaben, die kein kontrapunktisches Repertoire dokumentieren wollten, nur eine marginale Rolle spielten, falls sie überhaupt zustande kamen, bevor dann abschließend eine Entwicklung zusammenfassend bewertet werden soll, die man zugespitzt als Perversion der Denkmäleridee bezeichnen könnte.

⁷ Vgl. Norbert Elias, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, hrsg. v. Michael Schroeter (= *Bibliothek Suhrkamp* 1071), Frankfurt/M. 1991, S. 58–68.

⁸ Vgl. auch Paula Higgins, „Musical ‘Parents’ and Their ‘Progeny’: the Discourse for Creative Patriarchy in Early Modern Europe“, in: *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood* (= *Detroit Monographs in Musicology: Studies in Music* 18), hrsg. v. Jessie Ann Owens u. Anthony M. Cummings, Warren/Michigan 1997, S. 153–170.

⁹ Vermutlich handelt es sich hier ebenfalls um ein gescheitertes Projekt. Nach RISM B/II, S. 237 haben sich nur zwei, teilweise unvollständige, Exemplare erhalten. Insgesamt sind nur drei Hefte nachweisbar, die ausschließlich Kompositionen von Carissimi und Cazzati enthalten.

Kontrapunktlehrbücher aus Norditalien

Zunächst nach Venedig: Im Jahre 1765 legte der Franziskanermönch Giuseppe Paolucci, damals Kapellmeister an der Frari-Kirche in Venedig, den ersten Band eines ambitionierten Kontrapunktlehrbuchs vor, zwei weitere sollten bis 1772 folgen. Dieser *Arte pratica di contrappunto* geht es erklärtermaßen um Nützlichkeit – „la cui utilità fu l'unico fine che io mi proposi“¹⁰ –, aber auch um Anschaulichkeit, wie ebenfalls im Vorwort festgehalten wird: „Per quanto riguarda l'utilità di questa Opera, ella nasce, siccome io penso, dal vedersi nelle varie, e tutte insigni Composizioni, come in uno Specchio, la varia maniera di bene, e lodevolmente comporre.“¹¹

Die Beispiele sind nicht nur dem ‚klassischen‘ Repertoire der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts entnommen, sondern auch der jüngsten Vergangenheit. Neben Palestrina, Tomas Luis da Victoria oder Orlando di Lasso findet sich auch die instrumentale Bearbeitung einer Vokalfuge von Georg Friedrich Händel¹² und sogar ein kursorischer Hinweis auf „Giovanni Sebastiano Bach“, der zusammen mit Domenico Scarlatti, Corelli, Zipoli, Rameau, Händel und Padre Martini als herausragender „moderner“ Komponist von Sonaten genannt wird.¹³ Dagegen fehlt der eben im Londoner Beispiel erwähnte Pratensis, also Josquin Desprez.

Trotz des in eine andere Richtung weisenden Titels geht es Paolucci freilich nicht um einen systematischen Unterricht, sondern um das Lernen an Beispielen, die in aufsteigender Stimmenzahl von zwei- bis sechzehnstimmigen Kompositionen angeordnet sind. Gerade 22 reinen Textseiten stehen dabei 821 Seiten Beispielsammlung mit insgesamt 45 Kompositionen¹⁴ gegenüber. Dennoch wird der Schüler mit den exempla classica nicht allein gelassen. Im Gegenteil: Paoluccis eigentliche Leistung bestand darin, dass er jedem seiner Beispiele in Fußnoten umfangreiche didaktische Erläuterungen anfügte, die jeweils präzise auf einzelne Stellen der diskutierten Komposition bezogen sind und im Normalfall den Umfang des abgedruckten Partiturausschnittes sogar übersteigen.

Padre Martini in Bologna, den Paolucci bei der Arbeit an seiner Publikation immer wieder um Rat gefragt hatte – insbesondere hinsichtlich der auszuwählenden Beispiele –,¹⁵ übernahm das Verfahren einer systematischen Glossierung von Notentexten mit ausführlichen Fußnoten. Zwar sind in dem 1774 und 1776 in Bologna erschienenen *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* in zwei Bänden die zahlreichen Beispiele einem expliziten didaktischen Diskurs unterge-

¹⁰ Giuseppe Paolucci, *Arte pratica del contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni*, Bd. I, Venezia 1765, S. xii [recte: xiii].

¹¹ Ebd., S. xiv.

¹² Vgl. dass., Bd. II, Venezia 1766, S. 100–107 (Noten) u. 108–115 (Kommentar). Diese vierstimmige Fuge in c-Moll wird von Paolucci nicht identifiziert, es handelt sich um die textlose Bearbeitung der Fuge „Then shall we teach thy ways unto the wicked“ aus dem Oratorium *The Triumph of Time and Truth* (HWV 71 Nr. 8), ohne die vier akkordischen Einleitungstakte. (Für diesen Hinweis bin ich Annette Landgraf, Halle an der Saale, zu herzlichem Dank verpflichtet.) Als Kopie aus Paoluccis Druck findet sich diese Fuge auch in einem von Westphal angefertigten Manuskript der Brüsseler Bibliothèque du Conservatoire; vgl. RISM A/II: 706.000.930.

¹³ Paolucci, Bd. II, S. 114, Anm. (c).

¹⁴ Paoluccis Nummerierung erreicht nur 42 Beispiele, beginnt aber im Band III mit dem Beispiel 30, nachdem der Band II mit dem Beispiel 32 abgeschlossen wurde.

¹⁵ Vgl. die Regesten der einschlägigen Briefe Paoluccis an Martini, in: Anne Schnoebelen, *Padre Martini's Collection of Letters: an Annotated Index*, New York 1979, S. 451–469 (Regesten Nr. 3802–3948).

ordnet, aber in der Betonung des „Praktischen“ hat auch Martinis Kontrapunktschule wenn nicht an der Vorgeschichte der musikalischen Denkmälerausgaben, so doch – wie Paoluccis merkwürdiges Lehrwerk – an derjenigen der musikalischen Analyse teil.

Mustersammlungen „gebundener Schreibart“ nördlich der Alpen

Ein Sprung aus den letzten Jahrzehnten der stolzen Republik Venedig in die aufstrebende Stadt an der Spree etwa siebzig Jahre später: In Berlin erschien zwischen 1835 und 1841 eine Sammlung mit dem pompösen Titel *Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit*. Die Titelformulierung verrät, dass es um eine Handreichung für den lernenden Musiker geht.¹⁶ Als Herausgeber dieser „Auswahl“ zeichnete allerdings keine Einzelperson, sondern nichts Geringeres als die Königliche Akademie der Künste; in der barocken Titelformulierung heißt es weiter: *Mit Genehmigung eines hohen Ministeriums der Geistlichen-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten zur Beförderung des höhern Studiums der Musik unter Aufsicht der musikalischen Section der Königlichen Akademie der Künste in Berlin herausgegeben*. Bei dieser „musikalischen Section“ handelt es sich um die Vorgängerinstitution des Staatlichen Instituts für Schul- und Kirchenmusik, das heute in die Universität der Künste aufgegangen ist. Dennoch lässt sich eine verantwortliche Person für dieses Unternehmen ermitteln: August Wilhelm Bach, der hier offenbar mit höchster ministerieller Genehmigung ein Muster für den Unterricht in der Fugenkompensation realisierte.¹⁷

August Wilhelm Bachs Initiative ist nicht das erste, aber ein besonders charakteristisches Exemplum einer Tendenz, für die viele andere Titel genannt werden könnten: So veröffentlichte der Pariser Musikpublizist und Verleger Alexandre-Etienne Choron zwischen etwa 1810 und 1815 in einer *Raccolta generale delle opere classiche musicali* ein „Stabat mater und eine Messe von Palestrina, ein Requiem und ein Miserere von Jommelli, ein Stabat mater von Josquin“ und anderes mehr.¹⁸ 1827 erschienen in Wien in zwei Bänden *Kirchengesänge der berühmtesten älteren italiänischen Meister*, redigiert von Gottlieb von Tucher, zwischen 1840 und 1846 in Rom die von Pietro Alfieri herausgegebenen *Excerpta ex celebrioribus de musica viris J. P. A. Praenestino Thoma Lud. a Victoria Abulensi et Gregorio Allegrio [...] in usum cathedralium & collegialium ecclesiarum concinenda in dominica palmarum & maiori hebdomada*, die in sieben

¹⁶ Verblüffende Parallelen zu dieser dem 18. Jahrhundert verhafteten Formulierung finden sich in Titeln wie der zwischen 1828 und 1833 in München, Regensburg und Passau verlegten *Auswahl vorzüglicher Predigten auf alle Sonn- und Feiertage des Jahres wie auch bei verschiedenen Gelegenheiten und der heiligen Fastenzeit von einer Gesellschaft katholischer Geistlicher*, der in Helmstedt seit 1801 erschienenen *Auswahl vorzüglicher Abhandlungen aus den sämtlichen Bänden der französischen Annalen der Chemie, zur vollständigen Benutzung derselben durch Ergänzung der von ihrem Anfange an den chemischen Annalen einverleibten Aufsätze für deutsche Scheidekünstler* oder dem 1819 im Toggenburg, also in einem Bergtal des Kantons Sankt Gallen gedruckten Titel *Helvetikon. Eine Auswahl vorzüglicher und wenig bekannter, zum Theil noch ungedruckter Anekdoten, Charakterzüge und Denkwürdigkeiten aus der ältern und neuern Geschichte der Schweiz*, Lichtensteig 1819.

¹⁷ Leider fehlt jeglicher Hinweis auf Bachs Rolle in diesem Unternehmen in der einzigen vorliegenden Monographie: Andreas Sieling, *August Wilhelm Bach (1796–1869). Kirchenmusik und Seminarlehrer-Ausbildung in Preußen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts* (= *Berliner Musik-Studien* 7), Köln 1995.

¹⁸ Willi Kahl, „Zur musikalischen Renaissancebewegung in Frankreich während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *FS Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Dagmar Weise, Bonn 1957, S. 156–174, hier S. 160.

Folio-Bänden ein Repertoire der ‚klassischen‘ Vokalpolyphonie vorstellten.¹⁹ Als später Ausläufer ist hier auch noch die belgische Initiative François-Auguste Gevaerts zu erwähnen, der seit 1868 insgesamt sechzig Bände mit dem Titel *Les Gloires de l'Italie. Chefs-d'œuvre anciens et inédits de la musique vocale italienne aux XVIIe et XVIIIe siècles, recueillis, annotés et transcrits pour piano et chant par F. A. Gevaert d'après les manuscrits originaux ou éditions primitives, avec basse chiffrée; traduction française par Victor Wilder* vorlegen sollte: Die Unbefangenheit eines solchen Lobpreises einer fremden Nation überrascht, ist aber sicher auch durch die sozusagen zwischen den Nationen stehende Position des modernen Belgien zu erklären.

Nicht zu vergessen sind ähnliche Unternehmungen englischer Musikpublizisten: Schon 1771 hatte Charles Burney in London ein Heft mit dem Titel *La musica che si canta annualmente nelle funzioni della Settimana Santa, nella Cappella Pontificia, composta dal Palestrina, Allegri, e Bai* verlegen lassen. Zwischen 1801 und 1815 gab Muzio Clementi eine Sammlung meist polyphoner Klaviermusik unter dem Titel *Selection of practical harmony, for the organ or piano forte; containing voluntaries, fugues, canons & other ingenious pieces, by the most eminent composers: to which is prefixed an epitome of counterpoint* heraus. Zwischen 1806 und 1825 erschien unter der Ägide von Latrobe eine *Selection of sacred music from the works of some of the most eminent composers of Germany & Italy*. Allen genannten Initiativen voraus ging eine Publikation, die sich freilich rigoros auf das Repertoire der anglikanischen Kirchenmusik beschränkt hatte: William Boyces Sammlung von *Cathedral music, being a collection in score of the most valuable and useful compositions for that service by the several English masters of the last two hundred years* war erstmals in drei Bänden zu je rund 300 Seiten bereits zwischen 1760 und 1763 erschienen und erlebte 1790 unter Samuel Arnold eine vierbändige Neuauflage; unter den 25 Komponisten sind Blow, Bull, Byrd, Gibbons, Locke, Morley, Purcell und Tallis die bekanntesten.

Sieht man von der letztgenannten „collection“ ab, ist der mehr oder weniger stark ausgeprägte internationalistische Charakter dieser Sammlungen ebenso auffällig wie die engen Abhängigkeiten voneinander: Ein eng umgrenztes Repertoire immer derselben Beispiele wird mit einigen Variationen tradiert. Gemeinsamer Nenner ist aber immer die „gebundene Schreibart“, der Kontrapunkt. Im Inhaltsverzeichnis der Berliner „Auswahl“, die in 16 Lieferungen 48 Kompositionen vorlegte, werden kurzerhand auch Kanons, figurierte Choräle und Motetten unter dem Begriff „Fugen“ subsumiert, wie das den jeweiligen Lieferungen beigegebene *Verzeichniss der in der Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit befindlichen Fugen* verdeutlicht. Unter den zahlreichen dort ausgezeichneten Komponisten überwiegen mit Joseph Haydn, Friedrich Ernst Fesca, Muzio Clementi, Friedrich Schneider, Carl Friedrich Rungenhagen, Carl Friedrich Zelter, Louis Spohr und anderen durchaus die „Meister [...] neuer Zeit“, aber unter den älteren fehlen Perti, Schütz und natürlich Palestrina nicht.

Betrachtet man die hier kurz erwähnten Beispielsammlungen mit etwas Abstand, fallen vor allem zwei Dinge auf: Mit wenigen Ausnahmen sind diese Publikationen am

¹⁹ Vgl. Emilia Zanetti, „L'editoria musicale a Roma nel secolo XIX: Avvio di una ricerca“, in: *NRMI* 18 (1984), S. 191–199, hier S. 197.

Kirchenstil der mehr oder weniger ‚klassischen‘ Vokalpolyphonie und ihren Nachahmern orientiert. Sie entfernen sich also nicht sehr weit von Paoluccis und Martinis Konzeption. Dabei kann es kaum als Zufall verstanden werden, dass das protestantische Deutschland, noch mehr aber das anglikanische Vereinigte Königreich führend waren bei dieser Rückbesinnung auf ältere, im wahrsten Sinne des Wortes katholische Kirchenmusik und der damit einher gehenden Monumentalisierung des Kirchenstils oder, noch eingeschränkter, des Palestrina-Stils. Der offensichtliche Ritualverlust in diesen reformierten Konfessionen verlangte offensichtlich nach kompensatorischen Strategien, die nicht nur in der nach 1800 sich ausbreitenden Denkfigur der Kunstreligion zu finden waren.

Unter diesem Gesichtspunkt ist es erwähnenswert, dass der Berliner Hof das gescheiterte Projekt einer Palestrina-Gesamtausgabe in den 1830er Jahren unterstützen wollte; es wäre die erste Gesamtausgabe im modernen Sinne geworden, denn die oft als „Gesamtausgabe“ klassifizierte Sammlung von *The works of Handel*, in der Samuel Arnold zwischen 1787 und 1797 insgesamt 180 ungebundene Lieferungen erscheinen ließ,²⁰ erreichte nicht einmal annähernd Vollständigkeit, falls diese überhaupt intendiert gewesen sein sollte. Und als 1830 der Verleger Diabelli den angeblich „gesamnten Nachlass der Franz Schubert’schen Compositionen“ gekauft hatte, verleiht eine Notiz in der Musikpresse einem damals nicht realisierten Wunschtraum der Freunde von Schuberts Musik Ausdruck: „Wie wünschenswerth müsste es nicht den zahlreichen Verehrern dieses genialen Tonsetzers seyn, *eine gleichartig ausgestattete Gesamtausgabe* seiner so sehr zerstreut erschienenen Werke zu besitzen!“²¹

Dem gescheiterten Projekt einer Palestrina-Gesamtausgabe kam tatsächlich eine besondere Bedeutung zu, wie Friedrich Chrysander festhielt: „Dieser grosse Meister [...] würde dann auch der Erste gewesen sein, dem unsere Zeit mit seinen Werken ein Monument errichtet hätte.“²² Dass es damals nicht zu der geplanten Ausgabe in 36 Bänden gekommen war, lag dem Vernehmen nach übrigens daran, dass der beim Vatikan als Generalbevollmächtigter für die päpstliche Kapelle tätige Giuseppe Baini auf der unveränderten Übernahme aller alten Schlüssel in die neu gedruckten Partituren bestand, während die deutschen Mitinitianten – der damals in Rom residierende preußische Diplomat Carl von Bunsen und der bekannte Leipziger Verleger Härtel – diese Entscheidung ökonomisch für nicht vertretbar hielten.²³

²⁰ Vgl. Patrick John Rogers, „A Bibliographic Survey of Arnold’s Handel Edition, the First Gesamtausgabe“, in: *Music in Performance and Society: Essays in Honor of Roland Jackson*, hrsg. v. Malcolm S[tanley] Cole u. John Koegel (= *Detroit Monographs in Musicology: Studies in Music* 20), Warren/Michigan 1997, S. 165–175.

²¹ Anonyme Notiz in: *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* vom 6.2.1830; zit. nach: Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (= Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke VIII/1*), Kassel 1964, S. 581 (Hervorhebungen im Original); vgl. auch Walther Dürr, „Franz Schuberts nachgelassene musikalische Dichtungen. Zu Diabellis ‚Nachlasslieferungen‘ und ihrer Ordnung, in: *FS Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag am 3. September 1989*, hrsg. v. Dietrich Berke u. Harald Heckmann, Kassel 1989, S. 214–225, hier S. 214.

²² [Friedrich] Chr[ysander], „Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke, mit besonderer Beziehung auf die ‚Denkmäler der Tonkunst‘“, in: *AmZ* 5 (1870) Nr. 45 (9. November), S. 356–359, hier S. 359.

²³ Vgl. ebd.

Musikgeschichte in Beispielen

Anders nuanciert sind die – selteneren – editorischen Projekte, die sich nicht auf den gebundenen Stil mit seinem Nimbus des Klassisch-Exemplarischen beschränkten. So handelt es sich bei den dreibändigen *Specimens of various styles of music referred to in a course of lectures at Oxford & London, and adapted to keyed instruments*, die William Crotch zwischen 1807 und 1815 erschienen ließ und die insgesamt drei Auflagen erlebten, um nichts anderes als eine Musikgeschichte in Beispielen. Wie sehr es dabei dem von Burney als Wunderkind entdeckten Komponisten und Musiktheoretiker um Breitenwirkung zu tun war, zeigt die Entscheidung, sämtliche „Specimens“ im Klaviersatz zu drucken. Der Beginn des „Preface“ zum ersten Band gibt in aller Klarheit über die an der Praxis orientierten Absichten dieser Sammlung Auskunft:

„The intention of this Work is to bring into one point of view Specimens (adapted for keyed instruments) of the various Styles of Music, beginning with the written music of the ancients, and the unwritten, or national, music of many different countries; and proceeding through the works of the most eminent masters of every age down to the present time. The Objects proposed to be obtained by such a Collection are:

I. To improve the taste, by introducing the performer to every kind of excellence, and thereby prevent his being bigoted to particular sorts of music, or particular masters.

II. To give a practical History of the progress of the Science.

III. To present in one work to the Student in Composition a great variety of matter for his study and imitation.

IV. To furnish performers in general with good subjects for practice, calculated for all stages of their progress; many of the specimens being necessarily easy of execution, some difficult, but all, it is conceived, excellent in their respective kinds.“²⁴

Entsprechend der Ankündigung folgen im ersten Band auf zwei „Remains of the Music of the Ancients“²⁵ nicht weniger als 341 Beispiele von „National music“, also ‚Volksliedern‘ aus der verschiedensten Herren Länder. „The Second and Third Volumes“ aber enthalten „Specimens of Scientific Music, by which is to be understood such as was composed with a view to the harmony; this was invented by Guido in the eleventh century“.²⁶ So versammelt der zweite Band 120 Beispiele von „Guido“ und „Franco“ über Josquin Desprez, Martin Luther und Palestrina bis hin zu Carl Heinrich Graun, Johann Adolf Hasse und Georg Friedrich Händel. Der dritte Band wird mit der E-Dur-Fuge aus dem ersten Teil von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Clavier* eröffnet und setzt in seinen 34 Beispielen Schwerpunkte bei Muzio Clementi, Wolfgang Amadé Mozart und Joseph Haydn: Die ersten beiden Sätze aus dessen Streichquartett C-Dur op. 76 Nr. 3 und die vollständige Sinfonie Es-Dur Hob. I:74 schließen die Sammlung ab.

Bemerkenswert ist nicht nur die ostentative Betonung der „present time“,²⁷ sondern auch die Entscheidung für „harmony“ als explizites Qualitätskriterium. Diese bewusste Gegenposition gegen die Monumentalisierung polyphoner Meisterschaft in den zuvor betrachteten Sammlungen zeigt sich nicht nur in der Auswahl der Kompositionen, sondern mehr noch in der Entscheidung, dem Gang durch die Musikgeschichte elf „Specimens of the Sublime Beautiful and the Ornamental in Music“ vorzuschalten. Auf

²⁴ W[illiam] Crotch, *Specimens of Various Styles of Music Referred to in a Course of Lectures at Oxford & London, and Adapted to Keyed Instruments*, Bd. I, London [1807], S. 1–2.

²⁵ Ebd., S. 12–13.

²⁶ Dass., Bd. II, London [1810], S. 1.

²⁷ Dass., Bd. III, London [1815], S. 1.

den ersten dreizehn Seiten des ersten Bandes sind unter diesem Titel sieben Kostproben aus Opern und Oratorien Händels, die ersten neun Takte von Glucks Overture zu *Iphigénie en Aulide*, die Sonate D-Dur K. 21 von Domenico Scarlatti, ein *Sanctus* von Orlando Gibbons und der zweite Satz aus Joseph Haydns Sinfonie C-Dur Hob. I: 82 („L'Ours“) abgedruckt. In solchen ästhetischen Vorgaben zeigt sich, wie sehr auch noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf den britischen Inseln eine Ästhetik des Erhabenen galt, die nicht zwingend im ‚reinen Satz‘ den höchsten Rang kompositorischer Meisterschaft erkannte.

Ganz anders natürlich im protestantischen Deutschland, dessen ästhetische Überzeugungen durch die Gedanken eines Reichardt, Wackenroder und Tieck verändert worden waren. Als exemplarische Zusammenschau herausragender Werke der Musikgeschichte plante in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts der Wiener Staatsbeamte und Gelegenheitsschriftsteller Joseph Sonnleithner eine *Geschichte der Musik in Denkmählern von der ältesten bis auf die neueste Zeit*. Das Projekt lässt sich aus mehreren Prospekten und Ankündigungen genauer rekonstruieren, scheiterte jedoch an Gründen, auf die noch einzugehen sein wird. Auch wenn für eine gründlichere Darstellung dieses extrem ambitionierten Projekts hier der Platz fehlt, seien doch einige Details genauer beleuchtet.²⁸

Aus dem Nachlass Forkels sind zwei nicht datierte Prospekte überliefert, die beide von Joseph Sonnleithner namentlich gezeichnet sind.²⁹ Für den sehr wahrscheinlich späteren, wo die Behauptung des eröffnenden Satzes „Von der Musik der Griechen und Römer hat man keine Denkmähler mehr“³⁰ abgeschwächt ist zu „Von der Musik der Griechen und Römer haben wir nur sehr wenige und unbedeutende Denkmähler mehr“³¹, lässt sich immerhin ein terminus ante quem ermitteln: Im September 1799 wurde er im *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* bis auf orthographische Retuschen („verlohren“ statt „verloren“ u. Ä.) wörtlich nachgedruckt,³² im selben Monat erschien eine redaktionell bearbeitete Ankündigung in der *Neuen Berliner Monatsschrift*.³³ Die auffälligste Differenz zwischen diesen beiden Prospekten ist neben der Sprache – der frühere synoptisch in Deutsch und Französisch, der spätestens im Spätsommer 1799 gedruckte nur in Deutsch – die Einfügung der

²⁸ Die folgenden Ausführungen wären nicht möglich gewesen ohne die großzügige Unterstützung von Axel Fischer (Hannover), der eine Monographie über Forkel vorbereitet und mir sowohl Einsicht in seine Kopien der gedruckten Materialien aus Forkels Nachlass gewährte, als auch seine Übertragung der in Anm. 41 nachgewiesenen Handschrift zur Verfügung stellte. Nicht nur weil Forkels Handschrift äußerst schwierig zu entziffern ist, sei Herrn Fischer für diese Hilfe sehr herzlich gedankt.

²⁹ Siebenseitiger Prospekt im Quart-Format *Geschichte der Musik in Denkmählern von der ältesten bis auf die neueste Zeit [...] / Histoire de la musique depuis les tems les plus reculés jusqu'à nos jours, rédigée après les monumens anciens et modernes [...]* (im Folgenden abgekürzt als „Quart-Prospekt“); vierseitiger Prospekt im Oktav-Format *Geschichte der Musik in Denkmählern von der ältesten bis auf die neueste Zeit [...]* (im Folgenden abgekürzt als „Oktav-Prospekt“), beide vormals Preuß. Staatsbibliothek Berlin, Mus. pr. 10655; zur Zeit Biblioteka Jagiellońska Kraków (PL-Kj), beigegeben zu Mus. 15182.

³⁰ Quart-Prospekt, S. [1].

³¹ Oktav-Prospekt, S. [1]; Joseph Sonnleithner, „Ankündigung“, in: *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1 (1798/99) Nr. 18 (18.9.1799), Sp. 91–94, hier Sp. 91.

³² Ebd.

³³ „Nachricht von Hrn Sonnleithner's ‚Geschichte der Musik in Denkmählern“, in: *Neue Berlinische Monatsschrift*, Bd. 2 (Juli–Dez. 1799), S. 200–204; unmittelbar vorangehend (S. 194–200) sind übrigens *Vier Römische Elegien* Tibulls in Sonnleithners Übersetzung abgedruckt. Für den Hinweis auf diese Ankündigung bin ich Hans-Georg Hofmann (Basel) zu herzlichem Dank verpflichtet.

Formulierung „Nach einem historischen Plane des Herrn Forkel, Doctors und Musikdirectors zu Göttingen“ in den Titel.³⁴ Weiter heißt es in diesem Prospekt:

„Aber auch aus der neueren Zeit, aus der Zeit der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften, haben wir nur wenig Denkmäler. Viele sind verloren, viele liegen auf Bibliotheken und Archiven zerstreut, oft ohne dass man es selbst nur weiß. [...] Indess man nun Antikencabinette und Gemähldegallerien anlegt, indess man die Überbleibsel der alten Kunstmeisterstücke durch Zeichnungen verewiget, hat man für die Musik von dieser Seite beynahe nichts gethan.“³⁵

Sonnleithner geht es also zunächst um das, was eingangs als Kulturgüterschutz bezeichnet wurde, aber auch um einen – ganz im Sinne der seinerzeitigen Geschichtsschreibung gefassten – Begriff des Denkmals als dokumentarischem „Überbleibsel“ aus vergangenen Zeiten. Besonders einsichtig ist der Vergleich mit den Bildenden Künsten, der in der älteren Fassung des Prospektes unmittelbar ins Didaktische gewendet und auch als Begründung bemüht wurde, warum eine Auswahl einzelner Werke notwendig sei:

„Man legt Antikencabinette und Gemähldegallerien an, wo junge Künstler die Werke verschiedener Meister studieren, und sich nach ihnen bilden können; sollte es nicht in unserm Jahrhunderte, wo die Musik vielleicht auf den höchsten Grad der möglichen Vollkommenheit gebracht ist, ein verdienstvolles Unternehmen, und gerade jetzt der wahre Zeitpunkt seyn, eine ähnliche Gallerie der musikalischen Kunstwerke zu sammeln, und der Unsterblichkeit zu übergeben? [...] Man wird von keinem Meister alles, sondern nur das vorzüglichste liefern, so wie man in eine Gallerie von jedem Meister nur einige Werke sammelt.“³⁶

Über die historische Ausdehnung heißt es – nun wieder nach dem späteren Prospekt zitiert:

„Der älteste Kirchengesang, das musikalische Drama der h. Hildegarde aus dem zwölften Jahrhunderte, die Lieder der Minnesinger, und die übrigen alten Gesänge der verschiedenen Nationen, die sogenannten Madrigalisten u. s. w. werden nach der Zeitrechnung auf einander folgen. Man wird die Fortschritte der einzelnen Zweige der Kunst, der Kirchenmusik, der Oper, der Instrumentalmusik, stufenweise verfolgen, und durch Belege anschaulich machen. [...] Man wird von jedem Meister nur Etwas, und zwar das Zweckmässigste auswählen; aus den Zeiten, wo die Kunst noch in der Wiege lag, werden einige Proben von jeder Gattung hinreichen, und man wird dadurch desto mehr Raum für die Werke der Meister aus der Zeit der Blüthe und vollen Reife der Kunst gewinnen, an deren jetzigem Genuss und Erhaltung für die Unsterblichkeit man nothwendig ungleich mehr Antheil nimmt. Ein eigener Band ist den Melodien der verschiedenen Nationen gewidmet, um auch die Verschiedenheit des gleichzeitigen Geschmacks darzustellen.“³⁷

Diese fortschrittsgläubige und evolutionistische Perspektive mag erklären, warum in der zweiten Fassung des Prospekts die erwähnten didaktischen Zielsetzungen nicht mehr angeführt wurden. Was die Verantwortlichen dieses gigantischen Unternehmens und den geplanten Umfang betrifft, sei allerdings aus Johann Erich Biesters redaktioneller Bearbeitung von Sonnleithners Werbematerialien zitiert, weil dort die Fakten sehr viel konziser mitgeteilt sind:

„Der historische Plan ist von Herrn Dr. Forkel angegeben, welcher auch eine geschichtliche Einleitung zu dem Werke liefert. Die Wahl der Kunstwerke leiten: im Fache der älteren Kirchenmusik, Albrechtsberger; im Fache der Instrumentalmusik, Haydn; im Fache der Oper und übrigen Vokalmusik, Salieri.

Da die Musikwerke selbst geliefert werden (die älteren in den alten, und dabei übersetzt in den neuen Notenzeichen), und da die Reihe durch Jahrhunderte geht; so mußte man ein großes Format bestimmen, und den Plan zugleich auf einen beträchtlichen Umfang anlegen. Das Werk soll 50 Bände in Folio, jeder zu 60 Bogen, enthalten; und mit Pracht und Geschmack erscheinen. Mehrere Bände liegen schon bereit. Jährlich werden 10 Bände ausgegeben.“³⁸

³⁴ Oktav-Prospekt, S. [1].

³⁵ Ebd., S. [1]–[2]; Sonnleithner, „Ankündigung“, Sp. 91 f.

³⁶ Quart-Prospekt, S. 4.

³⁷ Oktav-Prospekt, S. [2]; Sonnleithner, „Ankündigung“, Sp. 92 f.

³⁸ „Nachricht von Hrn Sonnleithner's ‚Geschichte der Musik in Denkmäälern‘“, S. 202–204.

Vieles an diesem Projekt ist klärungsbedürftig. So will zu diesen im September 1799 publizierten Mitteilungen nicht so recht passen, dass der als Mitherausgeber genannte Haydn sich schon im Mai 1799 energisch von dem Unternehmen distanziert hatte; so lesen wir es jedenfalls in einem Brief von Georg August Griesinger, der für Haydn dessen Korrespondenz mit dem Leipziger Verleger Härtel besorgte:

„Kürzlich sey ein gewisser Sonnleitner (oder Sonnenleiter) von hier abgereist, der ohne Zweifel nächstens nach Leipzig kommen werde, und Pränumeration auf eine Geschichte der Musik fordre, worin auch seine Werke (nemlich Haydns) erscheinen sollen. Er halte dieses Unternehmen für eine Beutelschneiderey, und sey versichert, dass es nicht zu Stande komme.“³⁹

In der Tat kam das Projekt nicht zustande. Erhalten sind neben den bereits zitierten Werbematerialien mehrere handschriftliche Druckvorlagen Forkels – ein weiterer Prospekt, den er einem autographen Vermerk zufolge zusammen mit einem „unterschiedenen Contract“ nach Wien gesandt hatte,⁴⁰ ein allgemeiner Vorbericht zum Projekt als Ganzem,⁴¹ eine allgemeine musikhistorische Einleitung⁴² sowie eine Einleitung zu den Kompositionen, die im einzigen heute noch rekonstruierbaren Band abgedruckt werden sollten⁴³ – außerdem Korrekturabzüge des Notenteils dieses auf 270 Notenseiten angelegten Bandes, die aus dem Nachlass Forkels über Berlin nach Krakau gelangten.⁴⁴

Forkels Vorbericht ist deshalb von besonderem Interesse, weil dort gleich zu Beginn der von Sonnleithner eingeführte Vergleich mit den Bildenden Künsten nochmals forciert wird:

„Ein ganz entgegengesetztes Schicksal hat bisher über die Denkmahle zweyer Künste gewaltet, die sich vielleicht von jeher einer gleich liebevollen Pflege und einer gleich großen Zahl von Freunden und Verehrern zu erfreuen hatten. Mit ängstlicher Sorgfalt und gränzenlosem Aufwand wurden zu allen Zeiten Statuen, Gemmen, Gemähle und ähnliche Kunstwerke gesammelt und aufbewahrt. In jedem Lande unseres Erdtheils findet man öffentliche Gallerien, Museen u. Cabinette; und allenthalben gelten Sammlungen der Art für die geschmackvollsten Verschönerungen der Palläste der Großen und der Wohnsitze der Reichen. [...]

Ganz anders verhält es sich mit den Denkmahlen der Tonkunst. Nur selten findet man öffentliche, noch seltener Privat-Sammlungen der Art. Kunstwerke, welche unsere Urväter in ein staunendes Entzücken versetzten, und die der Zufall mehrere Menschenalter hindurch erhielt, werden der Raub des Moders, oder die willkommene Beute der Kramladen. Selbst die Liebhaberey für die frühern Erzeugnisse der Buchdruckerkunst trägt unbegreiflich wenig dazu bey, dergleichen Alterthümer vor ihrem Untergange zu retten. Noch weniger hat man bis jetzt einen ausgedehnten Versuch gemacht, durch neuere Abdrucke die Werke der alten Componisten zu erhalten und den Freunden der Kunst zugänglicher zu machen.

Woher diese auffallende Ungleichheit? Diese Ungerechtigkeit gegen die anerkanntesten Verdienste? Aus dem Umstande, daß Notenblätter nicht von jedem Ohr gehört, so wie Kupferstiche von jedem Auge gesehen werden können, wird es zwar sehr begreiflich, daß die Musik in dieser Hinsicht niemals eine Begünstigung zu erwarten hat, die auch nur von ferne der gleich käme, welche die bildenden Künste genießen. [...] Aber wenn man dagegen bedenkt, daß schon manches gesammelt worden ist, das durchaus keinen Reitz hat, als den welchen die Seltenheit verleiht, und daß in allen solchen Dingen Liebhaberey und Kenntniß ganz und gar nicht immer beysammen sind; so muß man am Ende doch, um die erwähnte auffallende Verschiedenheit zu erklären, seine Zuflucht zu einer Laune des Schicksals nehmen, dem es noch nicht gefallen hat, die Jagd auf alte Musicalien Mode werden zu lassen.“⁴⁵

³⁹ Brief Georg August Griesingers an Gottfried Christoph Härtel vom 25.5.1799, in: „Eben komme ich von Haydn...“ *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, hrsg. v. Otto Biba, Zürich 1987, S. 27.

⁴⁰ D-B, Mus. ms. theor. J. N. Forkel 310; die weiteren Angaben nach einer brieflichen Mitteilung von Axel Fischer (Hannover).

⁴¹ D-B, Mus. ms. theor. J. N. Forkel 4° 50, fol. 1–4'.

⁴² Ebd., fol. 5–34.

⁴³ Ebd., fol. 34–48.

⁴⁴ PL-Kj, Mus. 15182 (vgl. Anm. 29).

⁴⁵ D-B, Mus. ms. theor. J. N. Forkel 4° 50, fol. 1–2' (hier zit. nach der Übertragung von Axel Fischer).

Hier zeigt sich deutlich, wieviel mehr Forkel bereits vom aufkommenden Historismus geprägt war als andere Zeitgenossen. Während sich in den Prospekten Sonnleithners, der zum Beispiel als Librettist von Beethovens *Leonore* in ganz anderer Weise an der zeitgenössischen Musik Anteil nahm, keine solche Äußerungen finden, heißt es bei Forkel weiter:

„Oder, sollte es sich etwa wirklich gar nicht der Mühe verlohnen, die musicalischen Kunstwerke der Vorzeit vom Untergange zu retten? Einen solchen Wahn kann vielleicht die oberflächliche Modesucht hegen, die immer nur das Neueste für das Beste, für das Einzig-Gute hält; aber nie kann, nie wird der Kenner einem solchen Urtheile beytreten.“⁴⁶

Folgerichtig hatte der Göttinger Universitätsmusikdirektor auch keine Skrupel, die didaktischen Vorteile eines solchen Projekts zu unterstreichen, mehr noch aber dessen Nutzen für die Musikgeschichtsschreibung:

„So vortheilhaft eine Sammlung der Denkmahle der musicalischen Kunst für das Studium der Kunst ist, ebenso unentbehrlich ist sie auch für die Geschichte derselben. Nur durch sie wird es dem Geschichtsschreiber möglich, sich vollkommen verständlich zu machen; nur durch sie wird der aufmerksame Leser einer Kunstgeschichte in den Stand gesetzt, die Richtigkeit der aufgestellten Resultate zu prüfen, und durch eigene Forschungen zu neuen Resultaten zu gelangen; nur durch sie endlich wird es möglich, gleichsam mit Einem Blicke die stufenweise Entwicklung und die mannigfaltigen Veränderungen der Kunst zu übersehen, in wenigen Stunden Jahrhunderte zu durchleben, Zeiten mit Zeiten, Völker mit Völkern und Künstler mit Künstlern zu vergleichen.“⁴⁷

Angesichts der spürbar rückwärts gewandten Intentionen Forkels ist es vielleicht kein Zufall, dass der einzige Band, dessen Korrekturabzüge sich erhalten haben, ein polyphones Repertoire aus dem 15. und 16. Jahrhundert überliefert; die ersten beiden Beispiele – je eine Messe Obrechts und Ockeghems – übrigens sowohl in Chorbuchnotation wie Partitur, alle weiteren zwanzig Beispiele – Messen, Messensätze und Motetten von Josquin und bekannteren wie weniger bekannten Zeitgenossen sowie des reformatorischen Komponisten Johann Walter – nur in Partitur.⁴⁸ Jedenfalls fällt auf, dass Forkel in einer Einleitung zu diesem chronologisch außergewöhnlich kompakten Band detailverliebt auf Klauselbildungen und satztechnische Fragen der einzelnen Kompositionen eingehen wollte.⁴⁹

Doch der anscheinend druckfertig vorbereitete Band fiel den Wirren der napoleonischen Kriege zum Opfer; nach einer nicht genauer belegten Überlieferung wurden die Stichplatten in Wien⁵⁰ – und sicher nicht in Leipzig⁵¹ – von den französischen Besatzungstruppen im November 1805 eingeschmolzen. Als erster Band der fünfzigbändigen „Galerie“ kann der Band freilich nicht konzipiert gewesen sein. Und wenn Sonnleithners Behauptung von 1799, „mehrere Bände“ lägen schon bereit, nicht ein Bluff gewesen sein sollte, müssten auch zu weiteren Bänden handschriftliche Vorarbeiten vorgelegen haben. Wie dem auch sei: Der Verdacht liegt nahe, dass nicht äußere Unbill allein das Projekt scheitern ließ. Das Unternehmen war derart aufwendig angelegt, dass es auch in Friedenszeiten erhebliche Schwierigkeiten hätte überwinden müssen; auch die Mühen der Kommunikation zwischen Göttingen, Leipzig und Wien

⁴⁶ Ebd., f. 2'.

⁴⁷ Ebd., f. 3–3'.

⁴⁸ Genauere Hinweise zu den ausgewählten Werken finden sich bei Moser, S. 10.

⁴⁹ Vgl. das in Anm. 43 nachgewiesene Manuskript.

⁵⁰ Vgl. Moser, S. 10.

⁵¹ Vgl. Axel Fischer, Art. „Forkel, Johann Nikolaus“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 6, Kassel/Stuttgart 2001, Sp. 1458–1468, hier Sp. 1466.

und das Misstrauen zeitgenössischer Komponisten sollten nicht unterschätzt werden, zumal wenn man die divergierenden Interessen des Gelehrten Forkel und des sehr viel mehr an zeitgenössischer Musik interessierten Sonnleithner in Rechnung stellt.

Jedenfalls ist es bemerkenswert, dass im einzigen heute noch rekonstruierbaren Band Sonnleithners Intention einer vorurteilslosen Dokumentation älterer Musik bereits der Monumentalisierung kontrapunktischer Kunstfertigkeit aus längst vergangenen Zeiten Platz gemacht hatte. Und es bleibt eine bittere Ironie der Geschichte, dass ausgerechnet ein mit konservatorischen Argumenten begründeter Versuch einer musikalischen Denkmälerausgabe nicht konserviert werden konnte.

Johann Sebastian Bach – von der Denkmal- zur Gesamtausgabe

Von der nationalistischen Verengung, die in Forkels Bach-Buch so manifest wird, war in dem monumentalen Gemeinschaftsprojekt mit Sonnleithner anscheinend nichts zu spüren, nur in Biesters Zusammenfassung von Sonnleithners Werbeprospekt lesen wir: „Es ist ein Werk welches unsrer Nation und unsrer Zeit Ehre machen wird“.⁵² Schnell aber setzte sich gegen die bedenkenswerten Argumente Sonnleithners die Idee durch, nur eine Gesamtausgabe könne den herausragenden Komponisten der Vergangenheit wirklich gerecht werden.

Dass es auf dem Kontinent dennoch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dauern sollte, bis sich solche Gesamtausgaben konkretisierten, wurde bereits von den Zeitgenossen mit politischen Erwägungen erklärt: „National wie er war, musste der Versuch, die Werke des so ausgeprägt deutschen Meisters wieder zu beleben, in der Zeit der Karlsbader Beschlüsse erlahmen.“⁵³ Jedenfalls fällt auf, dass zumindest im Rückblick auf die fünfzigjährige Aktivität der Bach-Gesellschaft die Initiative zur ersten Bach-Gesamtausgabe als Reaktion auf das 1843 begonnene, dann aber mit dem sechzehnten Band im Jahre 1858⁵⁴ eingestellte Unternehmen der Londoner Handel Society verstanden wurde.⁵⁵

In der oft zitierten *Aufforderung zur Stiftung einer Bach-Gesellschaft* wurde denn im Juli 1850 an patriotischer Rhetorik zur Begründung der geplanten Gesamtausgabe nicht gespart:

„Am 28. Juli 1750 starb in Leipzig Johann Sebastian Bach. Die Wiederkehr dieses Tages nach hundert Jahren richtet an alle Verehrer wahrer, ächt deutscher Tonkunst die Mahnung, dem grossen Mann ein Denkmal zu setzen, das seiner und der Nation würdig sei. [...] Mögen alle, an welche dies Wort gelangt, denen es Ernst mit deutscher Kunst ist, mit Eifer und Freudigkeit mit Hand anlegen an das Denkmal des grossen Meisters.“⁵⁶

Im Gegensatz zu allen älteren Ausgaben gesammelter Werke einzelner Komponisten – zu nennen wären die Auswahlgaben mit gesammelten Werken Händels, Haydns oder Clementis, aber auch schon die Sammlungen von Messen Josquins oder Motetten

⁵² „Nachricht von Hrn Sonnleithner's „Geschichte der Musik in Denkmäälern“, S. 202.

⁵³ Hermann Kretzschmar, „Die Bach-Gesellschaft. Bericht im Auftrage des Directoriums“, in: *Joh. Seb. Bach's Werke*, Bd. 46 (Schlußband), Leipzig [1899], S. XV–LXVI, hier S. XXIII.

⁵⁴ Vgl. Bernd Baselt, „Händel-Edition im Verständnis des 19. Jahrhunderts“, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Walther Siegmund-Schultze (= Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg, *Wissenschaftliche Beiträge* 1984, 38), Halle an der Saale 1984, S. 46–61, hier S. 46.

⁵⁵ Vgl. Kretzschmar, S. XXXI f.

⁵⁶ *Aufforderung zur Stiftung einer Bach-Gesellschaft* [1850], zit. nach: ebd., S. XXXII f.

Orlando di Lassos aus dem 16. Jahrhundert – geht es also nicht um das, was man mit modernen Worten als Marketing oder Zusammenfassung eines ohnehin bekannten Repertoires bezeichnen könnte, sondern – ganz im Sinn von Forkels Aufruf – um die Erfüllung einer vaterländischen Pflicht; die Frage der Bedeutung Bachs für das gegenwärtige Musikleben wird in dieser Aufforderung nicht einmal gestreift. In einer Eingabe an die Leitungsgremien der Ausgabe meinte Moritz Hauptmann, immerhin Nachfolger Bachs an der Thomaskirche, sogar festhalten zu müssen: „Unsere Gesamtausgabe von Bach’s Werken hat aber überhaupt den Zweck gar nicht, diese für die praktische Aufführung herzustellen und geeignet zu machen.“⁵⁷

Der am Beginn dieser Überlegungen benannte Aspekt des ‚Kulturgüterschutzes‘ dürfte dagegen durchaus eine Rolle gespielt haben, argumentiert doch noch Hermann Kretzschmar im rückblickenden Bericht von 1899:

„Wäre eine wirkliche Gesamtausgabe von Bach’s Werken am Anfang unseres Jahrhunderts zu Stande gekommen, so würde sie manche Handschrift gerettet haben, die fünfzig Jahre später verloren war [...]. In die Nähe jener Zeit fallen auch die Gärtner des Grafen Spork, die mit Originalstimmen der Hmoll Messe Baumschäden verklebten. Noch im Jahre 1814 fand bekanntlich Pölchau das wichtigste Autograph zu den Solosonaten für Violine unter altem [sic!], für den Butterladen bestimmten Papieren.“⁵⁸

Im Vergleich zu allen Vorgängerausgaben betrat die Bach-Ausgabe vor allem insofern Neuland, als sie in Anlehnung an die Methoden der Klassischen Philologie erstmals einen textkritischen Anspruch konsequent durchsetzte;⁵⁹ in der von Otto Jahn, dem damals in Leipzig tätigen Klassischen Philologen, mitverfassten Aufforderung zur Subskription heißt es weiter:

„Für jedes [Werk] wird wo möglich die Urschrift oder der vom Componisten selbst veranstaltete Druck, wo nicht, die besten vorhandenen Hilfsmittel zu Grunde gelegt, um die durch die kritisch gesichtete Ueberlieferung beglaubigte ächte Gestalt der Compositionen herzustellen. Jede Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen.“⁶⁰

Stellt man diese Bach-Gesamtausgabe in einen größeren Kontext, zeigt sich als deren implizite ideologische Grundlage auch hier die Hochschätzung kontrapunktischer Kunst, wenn auch nun in einer spezifisch deutschen Ausprägung, die in einen Gegensatz zur italienischen Tradition gesetzt werden konnte. Insofern führt dieses Unternehmen nur eine Tendenz fort, die bereits in Muzio Clementis *Selection of practical harmony* angelegt war: In deren vier Bänden finden sich zahlreiche Erstdrucke von Klavierwerken Johann Sebastian Bachs; die Musik der Bach-Familie nimmt ein erdrückendes Übergewicht gegenüber allen anderen aufgenommenen Komponisten meist polyphoner Musik ein. Ganz ähnlich hatte auch der Zürcher Bach-Verehrer Hans-Georg Nägeli wenig später seine verlegerische Vorliebe für die „strenge Schreib-

⁵⁷ Brief Moritz Hauptmanns an Directorium und Ausschuss der Bach-Ausgabe vom 20.9.1851, abgedruckt in: ebd., S. XL–XLII, hier S. XLI. Ob man Hauptmanns differenzierter Argumentation eine „bedingungslos positivistische Einstellung“ attestieren sollte – so Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1993, S. 111 –, scheint mir zumindest diskutabel.

⁵⁸ Kretzschmar, S. XXI.

⁵⁹ Vgl. Karen Lehmann, „Die Idee einer Gesamtausgabe: Projekte und Probleme“, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1 (1750–1850), hrsg. v. Michael Heinemann u. Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 1997, S. 255–303.

⁶⁰ *Aufforderung zur Stiftung einer Bach-Gesellschaft*, S. XXXII.

art“ begründet, als er sich in einer Notiz 1818 über zwei größere publizistische „Unternehmungen“ Rechenschaft ablegte:

„Die eine heißt ‚Werke der strengen Schreibart‘, eine Herausgabe ungedruckter klassischer Werke, die andere ‚Repertoire des Clavecinistes‘, als das Gegenstück von jener darauf berechnet, die vorzüglichsten Zeitgenossen unter den Komponisten in Konkurrenz zu setzen, beide aber, das Publikum auf das Ideale der Instrumentalmusik hinzuführen“.⁶¹

Johann Adolf Hasse – keine Gesamtausgabe

Eines fällt bei allen bisher betrachteten Publikationen auf: Weltliche Vokalmusik spielt allenfalls eine marginale Nebenrolle bei der Auswahl des dokumentierten, ‚idealen‘ Repertoires. Noch Philipp Spitta spricht 1893 mit einer gleichsam psychomotorischen Metapher von dem am Beginn des Jahrhunderts verbreiteten „Trieb, ältere geistliche Musik wieder auszugraben“.⁶² Und Friedrich Chrysanders monumentale Händel-Gesamtausgabe, die zwischen 1858 und 1895 erschien, sparte zwar die italienischen Opern nicht aus, sah dort aber gewiss nicht die erste Priorität; der erste Opernband seiner Ausgabe erschien erst 1868.⁶³ Nicht nur für Spitta, im ganzen 19. Jahrhundert war es offensichtlich undenkbar, dass die Publikation einer Sammlung vorzüglicher Opernarien von Scarlatti, Hasse, Jommelli oder anderen Komponisten der Mühe wert erachtet worden wäre.

Dennoch: Entsprechende Initiativen, die allerdings sehr schnell in Vergessenheit gerieten, gab es sehr wohl. Freilich handelt es sich fast durchgehend um gescheiterte Projekte. Das aus historiographischer Sicht aufregendste und trotz einer Erwähnung in Burneys Reisebericht heute weithin ignorierte Unternehmen ging dabei allem Anschein nach auf einen Komponisten selbst zurück. Johann Adolf Hasse ließ sich 1756 vom Dresdner Hof ein Privileg für die exklusive Veröffentlichung seiner Partituren geben, da er „gesonnen“ sei, „[s]eine Opern und musicalischen Wercke durch den Druck zu publiciren“.⁶⁴ Diese Initiative ist nicht nur als offensichtlich relativ vollständig intendierte Gesamtausgabe bemerkenswert – Burney schreibt ausdrücklich: „He was going [in 1756] to print a complete edition of all his works“.⁶⁵ Hasses Plan sagt auch viel aus über das Selbstverständnis eines besonders erfolgreichen Opernkomponisten der Spätaufklärung, zumal wenn man bedenkt, dass zwischen 1658 und 1776 außer in London anscheinend keine einzige italienische Oper im vollständigen Druck erschienen war⁶⁶ – mit Ausnahme des im selben Jahr 1756 bei Breitkopf in Leipzig veranstalteten

⁶¹ Hans Georg Nägeli, Kurze Geschichte meines Berufslebens [Manuskript, 1818], zit. nach: Rudolf Hunziker, „Hans Georg Nägeli. Einige Beiträge zu seiner Biographie“, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt* 76 (1936), S. 601–640, hier S. 612.

⁶² Philipp Spitta, „Denkmäler deutscher Tonkunst“, in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 52 (1893) 2, S. 16–27, hier S. 17.

⁶³ Vgl. Waltraud Schardig, *Friedrich Chrysander. Leben und Werk* (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 32), Hamburg 1986, S. 248.

⁶⁴ Eingabe Johann Adolf Hasses an den König von Polen und Kurfürsten von Sachsen vom 14.6.1756; zit. nach: Karl-Heinz Viertel, „Neue Dokumente zu Leben und Werk Johann Adolf Hasses“, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* VIII, hrsg. v. Friedrich Lippmann (= *Analecta musicologica* 12), Köln 1973, S. 209–223, hier S. 210.

⁶⁵ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces: or, the Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, London ²1775, Bd. II, S. 320 [Burneys Bericht bezieht sich auf ein am 6.9.1772 in Wien mit Hasse geführtes Gespräch].

⁶⁶ Vgl. Richard Macnutt, „Publishing“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 3, London 1992, S. 1154–1166, hier S. 1156 u. 1159.

Partiturdruks von *Il trionfo della fedeltà* und der 1765 erschienenen Partitur von *Talestri*, beides Kompositionen von Hasses damaliger Dienstherrin Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen. Freilich waren für diese fürstlich ausgestatteten Repräsentationsdrucke und wohl auch für Hasses Projekt erhebliche Investitionen erforderlich. In der Forschung ist umstritten,⁶⁷ ob Burneys Behauptung zutrifft, „the late king of Poland promised to be at the expense of paper and press“, kein Zweifel kann aber daran bestehen, dass – wie Burney berichtet – der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges „all his hopes from this enterprize“ zunichte machte.⁶⁸

Im Land der Sieger des Siebenjährigen Krieges kam es einige Jahre später zu einer durchaus vergleichbaren Initiative, nun aber ganz im Zeichen eines ‚Denkmals‘ für einen bereits verstorbenen Opernkomponisten. Johann Philipp Kirnberger, der vier Jahre später auch ein „fürtreffliche[s] Choralwerk“, Hans Leo Haßlers *Psalmen und Christliche Gesänge, mit vier Stimmen, auf die Melodie fugenweis componirt* von 1557,⁶⁹ „auf Befehl einer hohen Standesperson aufs neue“⁷⁰ herausbringen sollte, ließ 1773 in vier großformatigen Bänden *Duetti, terzetti, quintetti, sestetti, ed alcuni chori delle opere del signor Carlo Enrico Graun già Maestro di cappella di Sua Maestà il rè di Prussia* verlegen.⁷¹ Auch hier besteht kein Zweifel daran, dass eine „hohe Standesperson“, Kirnbergers Dienstherrin Prinzessin Anna Amalia von Preußen, zumindest teilweise für die beträchtlichen Kosten aufgekomen war, um die „jederzeit, vornemlich wegen ihres schönen Gesanges, wegen ihres öfters höchst rührenden Ausdrucks, wegen der Richtigkeit ihrer Harmonie, und wegen der darinn immer im rechten Maaße angebrachten musikalischen Arbeit“⁷² gerühmten Ausschnitte aus den Berliner opere serie des 1759 verstorbenen Graun zu dokumentieren. Den Verantwortlichen ging es also – wie Christoph Henzel hervorgehoben hat – um „die Würdigung des klassischen Autors und seiner musterhaften Gattungsbeiträge“,⁷³ und zwar mit einer über den deutschen Sprachraum hinaus weisenden Ambition, wie die vom Vorbericht bis zu den Inhaltsangaben der Opern durchgehend dreisprachige (italienisch, französisch und deutsch) Anlage der Edition deutlich macht. Der damals ebenfalls in Berlin tätige Johann Friedrich Reichardt lobte den Verleger „für ein so patriotisches Unternehmen“: „Es ist wahrlich das beste Ehrengedächniß für einen großen Künstler, wenn man seine besten Werke so gut der Nachwelt überliefert“.⁷⁴ Der Hinweis der Herausgeber auf „musikalische Arbeit“ verdeutlicht aber auch, welch bizarre Verbindung patriotische Motive, die Verehrung eines verstorbenen „Meisters“ und die Hochachtung des Polyphonen, für mehrere Stimmen Gesetzten hier eingegangen waren: Mit sämtlichen Ensemble-Nummern aus Grauns Berliner Opern – Quintette fehlen übrigens⁷⁵ – und

⁶⁷ Vgl. Viertel, S. 209 u. 212.

⁶⁸ Burney, S. 320.

⁶⁹ Der Originaldruck war in Stimmen erschienen; Kirnbergers Ausgabe war dagegen ein Partiturdruk, der bei Breitkopf in Leipzig verlegt wurde. Das Zitat findet sich in der Vorrede „An das Publikum“, S. [III] f., hier S. [III].

⁷⁰ So auf dem Titelblatt der Ausgabe.

⁷¹ Berlin/Königsberg 1773–1774.

⁷² So „die Herausgeber“ im „Vorbericht“ des ersten Bandes, S. [IX] f., hier S. [X].

⁷³ Christoph Henzel, „Die Zeit des Augustus in der Musik“. Berliner Klassik. Ein Versuch“, in: *Jb. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2003, hrsg. v. Günther Wagner, Stuttgart/Weimar 2003, S. 126–150, hier S. 145.

⁷⁴ Johann Friedrich Reichardt, [Rezension], in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, Anhang zum 25. bis 36. Band, Berlin/Stettin 1780, 5. Abtheilung, S. 3037–3043, hier S. 3042; zit. nach: Henzel, S. 146.

einer Auswahl der Chöre werden aus dem dramatischen Œuvre des preußischen Kapellmeisters ausgerechnet die für die italienische Oper der Zeit am wenigsten typischen Satzmuster isoliert; Arien waren der Aufnahme in ein solches ‚Denkmal‘ anscheinend nicht würdig.

Nicht eine Gesamtausgabe und auch nicht eine auf einen einzigen Komponisten bezogene Auswahl, aber sehr wohl eine Anthologie herausragender Opernszenen plante nochmals zwei Jahrzehnte später der Schriftsteller Wilhelm Heinse in direktem Zusammenhang mit seinem Musikroman *Hildegard von Hohenthal*. In der „im Dezember 1794“ datierten Vorrede zu diesem heißt es:

„Die vortreflichen Szenen einiger beschriebenen Opern, die jetzt wenig oder gar nicht mehr bekannt sind, können, so wie die andre Musik in dem nämlichen Fall, wenn sich eine hinlängliche Zahl Liebhaber dazu findet, leicht in Partitur herausgegeben werden. Die Nachwelt würde die kleine Anthologie wohl gern haben, wenn die großen Werke selbst, wie zu befürchten steht, bald ganz verschwunden sind.“⁷⁶

Zweieinhalb Jahre später kam der empfindsame Romancier in einem Brief nochmals auf diese Absicht zurück: „Mit der Musik von Majo soll der Anfang gemacht werden; die wenig bekannten Szenen von Traetta und Jomelli folgen.“⁷⁷ Aber auch dieser ungewöhnliche Plan einer Beilage, in der das Lesepublikum die im Roman beschriebene Musik sozusagen hätte nachlesen können, scheiterte; wie bei Hasse dürften die Wirren einer wiederum von kriegerischen Auseinandersetzungen – nun mit der französischen Revolutionsarmee – gebeutelten Zeit eine gewisse, wenn nicht die entscheidende Rolle gespielt haben.

So bleibt als einzige erschienene Sammlung, die Opernmusik verschiedener Komponisten einen gebührenden Platz einräumt, das vom nationalen Preußen Reichardt herausgegebene *Musikalische Kunstmagazin* von 1782 und 1791: Dort sind als Beilage regelmäßig „Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker“ beigefügt, die neben viel Händel und wenig Bach auch Opernarien von Alessandro Scarlatti, Buononcini, Lully, Rameau, Leonardo Leo, Gluck, Sacchini – nicht aber von Graun – sowie Kompositionen von Palestrina, Benedetto Marcello, Francesco Feo, Nicolò Fago, Nicolò Porpora, Pergolesi, François Couperin, Clérambault, Alessio Prati, Carl Heinrich Fasch, Carl Philipp Emanuel Bach, Kirnberger, Johann Abraham Peter Schulz, Naumann und Reichardt selbst umfassen. Aber: Es handelt sich hier nicht um eine selbständige Sammlung, sondern nur um eine Beilage zu einer überdies nie über einen längeren Zeitraum erschienenen Zeitschrift.

Erst sehr viel später, kurz vor dem Ende des 19. Jahrhunderts, wurden dann Sammlungen herausragender Opernarien tatsächlich realisiert, freilich nun eindeutig nur für den Gesangs-, nicht aber für den Kompositionsunterricht intendiert: Seit 1871 erschienen bei Peters in Leipzig verschiedene Fassungen eines Bestsellers mit dem Titel *Arien-Album. Sammlung berühmter Arien*, für die Alfred Dörffel, übrigens Herausgeber mehrerer Bände der Bach-Ausgabe, verantwortlich zeichnete. 1885 verlegte Ricordi in Mailand die von dem 1835 geborenen Komponisten Alessandro Parisotti ‚elaborierten‘

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 145, Anm. 70.

⁷⁶ Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal* [1795/96], hrsg. v. Werner Keil, Hildesheim 2002, S. 8. Für den Hinweis auf diese Quelle bin ich Daniel Fuhrmann (Bern) zu herzlichem Dank verpflichtet.

⁷⁷ Brief Wilhelm Heineses an Johann Daniel Sander vom 27.7.1797, in: Heinse, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Carl Schüddekopf u. Albert Leitzmann, Bd. X, Leipzig 1925, S. 327.

Arie antiche a una voce per canto e pianoforte. Man darf es als Skandal bezeichnen, dass diese Sammlungen – insbesondere Parisottis Arrangements spotten aus historisch-kritischer Sicht jeder Beschreibung – noch heute landauf, landab im Gesangsunterricht verwendet werden. Dennoch ist es erklärbar, dass sich für die Publikation älterer Arien nur mehr oder weniger skrupulöse Praktiker, nicht aber Kompositionsdidaktiker und Musikhistoriker interessierten: Melodik war Gegenwart und insofern nicht dem historisierenden Unterricht zugehörig.

Perversion des Denkmäler-Begriffs

Auf eine paradoxe Folge der hier im Überblick umrissenen Entwicklungen muss abschließend hingewiesen werden: Der aus der allgemeinen Geschichte entlehnte Denkmäler-Begriff wurde letztendlich gegenüber seiner ursprünglichen Idee völlig pervertiert. Schon Chladenius wollte 1752 als Denkmale im engeren Sinne nur solche Schriftstücke verstanden wissen, die „dem Andencken dienen“. Und genau ein Jahrhundert später formulierte Droysen in seiner *Historik* eine Dreiteilung aus

„Überreste[n], Denkmäler[n] und Quellen. Zu den Denkmälern rechnete Droysen die monumentalen Bau- und Kunstwerke, die Inschriften und Münzen, aber auch – was verblüffen muss – die Urkunden. Die Denkmäler stehen zwischen den Überresten und den Quellen. Sie sind Überreste von Geschäften, wollen zugleich aber etwas für die Erinnerung fixieren und zwar in reflektierter Form.“⁷⁸

Diese Bedingungen sind möglicherweise für Bachs sogenannte h-Moll-Messe erfüllt, ganz gewiss nicht aber für eine Glückwunschkomposition wie „Tönet ihr Pauken“.

Aber in der Musikwissenschaft ging es im Windschatten der Klassischen Philologie nur noch um die Produktion von möglichst vielen Opera omnia, die Denkmäler-Idee wurde immer mehr von der Idee musikalischer Klassiker überlagert, zu denen zusehends auch noch die obskursten Kleinmeister der Renaissance gezählt wurden. Schon am Ende des 19. Jahrhunderts verstanden sich Denkmäler-Editionen nur noch als komplementär zu den bereits existierenden Gesamtausgaben: In Chrysanders Subskriptionsaufruf zu seinen nun selbstverständlich in modernisierter Schlüsselung⁷⁹ gedruckten *Denkmälern der Tonkunst* lesen wir:

„Die Unterzeichneten sind zusammengetreten, um unter dem Titel ‚Denkmäler der Tonkunst‘ solche Werke der Vergangenheit zu veröffentlichen, welche einen bleibenden Kunstwerth besitzen, oder im Entwicklungsgange der Tonkunst von epochemachender Bedeutung waren und ihrer Seltenheit wegen nur Wenigen bekannt sein können. Dieselben werden (mit Ausschluss der Werke von Bach und Händel) hauptsächlich der Periode von Palestrina bis Gluck und Haydn angehören.“

So sinnvoll dieser Verzicht auf Verdoppelungen war, so überraschend liest sich aus damaliger Sicht die im 20. Jahrhundert so vertraut gewordene Entscheidung für Opera omnia: „Nur vollständige Werke werden veröffentlicht, keine Bruchstücke oder Blumenlesen. Von den Hauptmeistern erscheinen sämtliche Werke.“⁸⁰ Tatsächlich

⁷⁸ Klaus Graf, „Fürstliche Erinnerungskultur. Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert“, in: *Les Princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle*, hrsg. v. Chantal Grell, Werner Paravicini u. Jürgen Voss (= *Pariser Historische Studien* 47), Bonn 1998, S. 1–11, hier S. 1.

⁷⁹ Vgl. Chrysanders Replik auf eine kritische Rezension von Adolf Thürlings. Der Theologe Thürlings hatte eine Extremposition vertreten: „Wer die Sachen des Palestrina-Stiles nicht nach der Originalbezeichnung in beliebiger Tonhöhe ohne Mühe lesen und ausführen kann, oder glaubt, es nicht lernen zu können, der bleibe dem Heiligthume der Kirchenmusik fern“; Chr[ysander], S. 357.

⁸⁰ „Denkmäler der Tonkunst. Eine Ankündigung“, in: *AmZ* 4 (1869) Nr. 1 (6.1.), S. 1 f., hier S. 1.

erschieden allerdings nur fünf Bände: Die *Denkmäler der Tonkunst* umfassten von Bellermann herausgegebene Palestrina-Motetten, eine von Chrysander selbst besorgte Edition von Carissimi-Oratorien, Triosonaten und Concerti grossi von Arcangelo Corelli mit Joseph Joachim als Herausgeber, Couperin-Suiten, die Johannes Brahms ediert hatte, und ein *Te Deum* von Francesco Antonio Urio, das Chrysander allein deshalb interessierte, weil Händel daraus melodische Gedanken ‚geborgt‘ hatte.

Aber wir sind nicht nur Kinder des Historismus, sondern genauso auch dessen, was man in Abwandlung von Goehrs „Beethoven paradigm“⁸¹ als ‚counterpoint paradigm‘ bezeichnen könnte. Spätestens seit Forkel ist zumindest nördlich der Alpen kontrapunktische Meisterschaft oder mindestens ein vager Begriff von motivisch-thematischer Arbeit implizites Qualitätskriterium für musikwissenschaftliche Bewertungen und musikeditorische Entscheidungen. Deshalb ist es eben kein Zufall, dass Johann Sebastian Bach und nicht Georg Friedrich Händel mit der ersten wirklichen Gesamtausgabe eines individuellen Komponisten ausgezeichnet wurde, dass Johann Sebastian Bach in Fragen der philologischen, editorischen und aufführungspraktischen Methodik bis heute das Maß aller musikwissenschaftlichen Dinge geblieben ist, dass Johann Sebastian Bach auch am Beginn des 21. Jahrhunderts der meistgespielte Komponist aus der Zeit vor dem Stilwandel ist, mit dem sich auch nach dem Stilwandel übrigens nur Mozart und Beethoven messen können.⁸² Die von der alten Bach-Ausgabe ausgehende Dynamik hatten übrigens schon die Zeitgenossen dieses monumentalen Unternehmens erkannt. Hermann Kretzschmar schrieb 1899 im Vorwort zum Schlussband der 46-bändigen Ausgabe:

„Die Leipziger Bachgesellschaft hat nicht blos in das Schicksal der Werke Sebastian Bach's eingegriffen, sie hat eine wichtige Wendung im Verhältnis der neuen Zeit zur alten Tonkunst überhaupt herbeigeführt.“⁸³

Umso wichtiger ist es darauf hinzuweisen, dass wesentliche selbstgesteckte Ziele nicht erreicht werden konnten:

„Am weitesten ist der Abstand zwischen der praktischen Musik und der durch die Gesamtausgabe gebotenen Vorlage auf dem Gebiet der Cantate: ganze Gattungen, Solocantaten, weltliche Cantaten sind hier so gut wie unbenutzt geblieben und die Anzahl der wirklich eingebürgerten Stücke steht im Missverhältniss zu dem zugänglichen Reichthum.“⁸⁴

Camille Saint-Saëns, übrigens selbst Subskribent der Bach-Ausgabe,⁸⁵ lag wohl nicht ganz falsch, als er zu Protokoll gab:

„A mes yeux, l'exécution des ouvrages de Haendel et de Bach est une chimère; il ne peut y avoir dans ce genre que des tentatives plus ou moins curieuses, des tentatives faites pour la joie des érudits et des rats de bibliothèque, mais de là à la réalisation de l'œuvre rêvée par l'auteur, il y a loin.“⁸⁶

⁸¹ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford 1992, S. 205.

⁸² Vgl. Anselm Gerhard, „Musik für ‚die europäische Seele‘ oder Rückgriff ‚in die Tiefen der deutschen Brust‘? Händels Musik gegen Bachs Liebhaber verteidigt“, in: *Händel-Jahrbuch* 50 (2004), S. 285–306, hier S. 293.

⁸³ Kretzschmar, S. [XVII].

⁸⁴ Ebd., S. LIX.

⁸⁵ Dass Kretzschmar insgesamt 84 Komponisten als Subskribenten – darunter Guilmant und Paladilhe – ausdrücklich nennt, nicht aber Saint-Saëns, lässt den Verdacht auf nationalistische Ranküne aufkommen, sollte es sich nicht um ein – sehr auffälliges – Versehen handeln; Kretzschmar, S. LV.

⁸⁶ Camille Saint-Saëns, „Les Oratorios de Bach et de Haendel“, in: ders., *Harmonie et mélodie*, Paris 1885, S. 99–105, hier S. 99.

Ignaz Moscheles hatte genau diese Befürchtung schon einige Jahrzehnte zuvor geäußert, als er den Editionsrichtlinien der Bach-Ausgabe Praxisferne vorwarf:

„Vielleicht hat mein längerer Aufenthalt in England mich die unseren Landsleuten so fremde Maxime annehmen lassen, dass Kunstschätze nicht bloß den Gelehrten und ihren Bibliotheken angehören, sondern dass ein wahres Verdienst darin besteht, sie auch für das practische Leben zugänglich zu machen.“⁸⁷

Soll es uns beruhigen, dass – auf die Länge betrachtet – Moscheles und Saint-Saëns widerlegt wurden? Bachs Werk ist heute in jedem Klavierzimmer, in jedem Kirchenchor, in jeder CD-Sammlung präsent. Hier zeigt sich auch, dass die altherwürdige Denkmalsidee in gewisser Weise sich selbst zu Tode gelaufen hat. Bach braucht keine Denkmäler mehr, er ist allgegenwärtig.

Oder sollte es uns beunruhigen, dass seit gut zwei Jahrzehnten immer mehr Musiker zur Selbsthilfe greifen und die Denkmälerausgaben, die ihnen die Musikwissenschaft bereitstellt, gar nicht mehr zu benötigen scheinen?⁸⁸ Die in diesem ersten Überblick über ein noch genauer zu erforschendes Gebiet angesprochenen Fragen haben mehr mit dem heutigen Selbstverständnis einer Disziplin zu tun, das der Diskussion editorischer Konzepte im historischen Wandel allzu lange ausgewichen ist und sich zum Teil immer noch hinter dem zweiseitigen Label „Fach der Gesamtausgaben“⁸⁹ versteckt, als man auf den ersten Blick meinen mag.

⁸⁷ Brief Ignaz Moscheles' an das Directorium der Bach-Gesellschaft vom September 1851, abgedruckt in: Kretzschmar, S. XLII.

⁸⁸ Vgl. Anselm Gerhard, „Musikwissenschaft und Musikpraxis – Zusammenarbeit von Universität und Musikhochschule als Weg aus dem ‚Elfenbeinturm‘“, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Tagung der Hochschule für Musik und Theater Hannover 26.–29. September 2001*, hrsg. v. Arnfried Edler u. Sabine Meine (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 12), Augsburg 2002, S. 74–82, hier S. 78–79.

⁸⁹ Reinhold Brinkmann, „Dankesworte“, in: *Ernst von Siemens Musikpreis 2001: Reinhold Brinkmann*, Zug 2001, S. 54–71, hier S. 55.