

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Dörte Schmidt und Bettina Berlinghoff-Eichler

57. Jahrgang 2004 / Heft 4 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 69,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes € 24,80 (SFr 44,60). Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-262.

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 17 vom 1. Januar 2003.

Satz: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; Druck: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Dieser Ausgabe liegt eine Beilage des Studio-Verlags, Sinzig, bei.

Inhalt dieses Heftes

Zum Gedenken an Siegfried Kross (1930–2004)	327
Nachruf auf die Musikaliensammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar	328
Laurenz Lütteken: Vom Umgang mit Quellen	329
Otto Gerhard Oexle: Was ist eine historische Quelle?	332
Axel Gellhaus: Balzacs Hausmantel oder: Textprozesse und ihre Bedeutung für die Erschließung komplexer poetischer Strukturen	351
Anselm Gerhard: Für den „Butterladen“, die Gelehrten oder „das praktische Leben“? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850	363
Peter Gülke: Nachruf auf den Urtext?	383

Berichte

Magdeburg, 10. bis 12. März 2004: „Telemann – der musikalische Maler“ und „Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin“	389
Zürich, 28. und 29. April 2004: „Musiksprache – Sprachmusik: Peter Gülke zum 70. Geburtstag“	390
Trossingen, 30. April 2004: „Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts“	391
Thurnau, 14. bis 16. Mai 2004: „... per ben vestir la virtuosa ...“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern“	392
Rom, 26. bis 29. Mai 2004: „La Cultura del Fortepiano 1770–1830“	393
Bremen, 28. bis 31. Mai 2004: „Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich“	394
Sondershausen, 1. bis 3. Juli 2004: „Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen – Die Vielfalt der Stile im Barockzeitalter“	395
Graz, 1. bis 3. Juli 2004: „Musik in der Moderne“	396

Weimar, 2. und 3. Juli 2004: „Filmmusik – Theoriebildung und Vermittlung“	397
Zürich, 2. bis 4. Juli 2004: „Wie tönt eine Nation? Nation – Musik – Nationalmusik im 19. Jahrhundert“	398

Besprechungen

Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart (Morent; 400) / Regards croisés. Musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV ^e siècle (Schwindt; 401) / Kl.-J. Sachs: De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts (Helms; 402) / O. v. Steuber: Philipp Dulichius. Leben und Werk (Pfisterer; 404) / J. de la Gorce: Jean Baptiste Lully (Schillmöller; 404) / B. Wackernagel: Musikinstrumentenverzeichnis der Bayerischen Hofkapelle von 1655 (Otterstedt; 406) / Geprießner Silbermann? Gereimtes und Ungereimtes zur Einweihung von Orgeln von Gottfried Silbermann (Weyer; 407) / Cl. Fanselau: Mehrstimmigkeit in J. S. Bach Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung (Breig; 407) / H. Steinhaus: Wege zu Dom Bédos. Daten, Dokumente, Deutungsversuche (Kaufmann; 408) / C. M. Bellman: Fredmans Episteln. Türen auf, Geigen her! (Mäkelä; 409) / W. Ogris: Mozart im Familien- und Erbrecht seiner Zeit. Verlöbniß, Heirat, Verlassenschaft (Kern; 409) / G. Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher, Bd. 6: 1853–1855 (Brzoska; 412) / F. Hensel: Tagebücher; F. Hensel: Briefe aus Rom an ihre Familie in Berlin 1839/40 (Brandenburg; 412) / The Death of Franz Liszt. Based on the Unpublished Diary of His Pupil Lina Schmalhausen (Rieger; 413) / J. Linnenbrügger: Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“. Studien und Materialien zur Entstehungsgeschichte des ersten Aufzugs (Berger; 413) / I. Grimm: Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ (Gärtner; 414) / Pluralismus wider Willen? Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys (Unselde; 416) / J. L. Zychowicz: Mahler's Fourth Symphony (Revers; 417) / Carl Nielsen Studies. Volume I (Kube; 418) / P. Sabbagh: Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin (Petersen-Mikkelsen; 419) / Rachmaninow aus der Nähe. Erinnerungen und kritische Würdigungen von Zeitgenossen (Gaub; 420) / A. L. Ringer: Arnold Schönberg. Das Leben im Werk (Boestfleisch; 421) / Arnold Schoenberg. Interpretation seiner Werke (Boestfleisch; 422) / Charles Ives (Herzfeld; 422) / Fr. Mehring: Sphere Melodies. Die Manifestation transzendentalistischen Gedankenguts in der Musik der Avantgardisten Charles Ives und John Cage (Herzfeld; 424) / P. Bartók: My Father (Hunkemöller; 425) / A. Krause: Anton Webern und seine Zeit (Boestfleisch; 426) / M. Lobanova: György Ligeti. Style, Ideas, Poetics; R. Steinitz: György Ligeti. Music of the Imagination (Marx; 428) / S. Brettenhaler: Cavalleria Rusticana und Pagliacci. Prototypen der veristischen Oper? (Hindrichs; 430) / Irish Music in the Twentieth Century (Marx; 431) / Conceptualisms. Zeitenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film (Drees; 433) / Echolos. Klangwelten verfolgter Musikerinnen in der NS-Zeit (Rieger; 434) / Musiktheater heute; Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (Jacobshagen; 435) / S. Bruhn: Saints in the Limelight. Representation of the Religious Quest in the Post-1945 Operatic Stage (Keym; 437) / Opera on the Stage (Jacobshagen; 438) / H. J. Kreutzer: Faust. Mythos und Musik (Schmidt; 439) / Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts (Unselde; 440) / V. Choroba: Das Konzert für Orgel und Orchester im 19. und 20. Jahrhundert (Kaufmann; 441) / Queer Episodes in Music and Modern Identity (Herr; 441) / A. Oppermann: Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts (Hennenberg; 443) / Musikgeschichte Nordeuropas (Petersen-Mikkelsen; 444) / „Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“. Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur (Gojowy; 445) / Musikgeschichte Tirols. Band 1: Von den Anfängen bis zur Frühen Neuzeit (Herrmann-Schneider; 446) / Beiträge zur Hamburger Musikgeschichte vom Mittelalter bis in die Neuzeit (Marx; 448) / Gesang zur Laute (Otterstedt; 449) / The Italian Viola da Gamba (Otterstedt; 450) / M. Beuting: Holzkundliche und dendrochronologische Untersuchungen an Resonanzholz als Beitrag zur Organologie (Otterstedt; 452) / E. L. Kottick: A History of the Harpsichord (Otterstedt; 453) / Mit Drommeten, Pauken, Hörnern und Posaunen (Auhagen; 454) / „Laudatio si, mi Signore, per sora nostra matre terra“. Zur Ästhetik und Spiritualität des „Sonnengesangs“ in Musik, Kunst, Religion, Naturwissenschaft, Film und Fotografie (Kube; 455) / A. Ferrabosco the Younger: Consort Music of Five and Six Parts (Otterstedt; 456) / J. S. Bach: Neue Bach-Ausgabe I/3.1; Breig; 457) / J. S. Bach: Neue Bach-Ausgabe I/41 (Breig; 458) / R. Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke III/2 (Struck; 460) / N. W. Gade: Werke I/6; I/9, 1/9fac; I/12 (Kube; 462) / A. Mary Smith: Symphonies (Schaarwächter; 464) / H. v. Herzogenberg Messe op. 87 (Capelle; 465) / L. Janáček: Kritische Gesamtausgabe. Reihe B/4; E/5 (Unselde; 466)	
Eingegangene Schriften	467
Eingegangene Notenausgaben	471
Mitteilungen	472
Die Autoren der Beiträge	474

Zum Gedenken an Siegfried Kross (1930–2004)

von Reinmar Emans, Göttingen

Als Siegfried Kross bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikwissenschaft in Lübeck nach seinem Referat ankündigte, nun sei dies definitiv sein letzter Beitrag zur Brahms-Forschung, mochte mancher ihm nicht so recht glauben. Nun aber ist es traurige Gewissheit geworden: Siegfried Kross verstarb unerwartet am 6. Juli 2004, nachdem er sich von einem chirurgischen Eingriff gut zu erholen schien.

Am 24. August 1930 in Wuppertal-Elberfeld geboren, studierte Kross ab 1951 Musikwissenschaft, Germanistik und Psychologie in Bonn und Freiburg. Nach seiner 1957 erfolgten Promotion mit einer Arbeit über *Die Chorwerke von J. Brahms* arbeitete er im Bonner Beethoven-Archiv; 1960 wechselte er als Assistent an das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn. Seine Habilitation erfolgte 1966 mit einer grundlegenden Arbeit über *Das Instrumentalkonzert bei Telemann*. 1970 erhielt er den Ruf auf eine der musikwissenschaftlichen Professuren in Bonn, die er bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1995 bekleidete.

Thematisch haben sowohl Dissertation als auch Habilitation vieles von dem vorweggenommen, was auch später sein Forscherprofil prägte. Unter seinen Publikationen sind neben seiner Dissertation und seiner Habilitation besonders zu erwähnen: die *Brahms-Bibliographie*, Tutzing 1983, die *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt 1989, sowie die zweibändige Monographie *Johannes Brahms*, Bonn 1997. Aber auch in seinen Aufsätzen und Vorträgen setzte er häufig neue Akzente, die Aufmerksamkeit erregten und zu einer lebhaften Forschungsdiskussion führten. Daneben setzte er sich intensiv für musikgeschichtliche Lokalforschung ein, was sich nicht nur in einigen gewichtigen Publikationen, sondern auch in der Übernahme des Vorsitzes der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte widerspiegelte. Als Herausgeber sowohl von musikalischen Werken bei der Telemann-Auswahlausgabe sowie der Neuen Beethoven- und Brahms-Ausgabe erwies sich Siegfried Kross ebenso als unbestechlicher und genauer Wissenschaftler wie bei der editorischen Sorge um die von ihm herausgegebenen Schriften.

Die Vorlesungen von Siegfried Kross waren stets geprägt von seiner großen Begeisterung für die jeweilige Materie. Trotz detaillierter Vorbereitung wurde dadurch jede Vorlesung zu einem spannenden Abenteuer; nicht nur, weil er seine musikalischen Beispiele entsprechend temperamentvoll am Klavier vorführte, sondern auch, weil sein Vortrag stets von erstaunlichen Improvisationen durchsetzt war. Seiner zahlreichen Schülerschaft ließ er – auch thematisch – große Freiräume, wusste aber bei Bedarf stets hilfreich einzugreifen. Als Zeichen seiner unprätentiösen Hilfsbereitschaft darf man auch werten, dass er bereits vor einiger Zeit dem Magdeburger Telemann-Zentrum seine gesammelten Materialien und Sparten überlassen hat.

Sein persönliches Engagement erstreckte sich aber nicht nur auf den Wissenschaftsbereich. So gründete er 1956 eine Bürgerinitiative, als zum 100. Todestag Robert Schumanns das Sterbehäus des Komponisten abgerissen werden sollte, und setzte damit durch, dass die Restaurierung des im Krieg stark zerstörten Hauses begonnen und 1963 erfolgreich beendet wurde. Später nahm er als Vizepräsident des Landesmusikrates Nordrhein-Westfalen und als Mitglied der Landesrundfunkkommission nachhaltigen Einfluss auf die allgemeine Kulturpolitik. Seinem Pflichtgefühl entsprach es aber auch, 1990/91 in Forschung und Lehre einen Beitrag für den Aufbau Ost in Greifswald zu leisten. Zudem gestaltete er als Mitglied des Senates lange Jahre die Universitätspolitik mit; in den Jahren 1988 bis 1990 konnte er als Dekan einige hochschulpolitisch problematische Weichenstellungen abwenden.

Seine Unbeirrbarkeit mag manchem gelegentlich unbequem gewesen sein; seine dadurch erzielten Ergebnisse aber haben ihm letztlich Recht gegeben. Seine Schüler, die Stadt Bonn und ihre Universität und das Fach Musikwissenschaft haben ihm viel zu verdanken.

Nachruf auf die Musikaliensammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar

von Beate Agnes Schmidt, Weimar-Jena

Neben den ungezählten, zum Teil einmaligen Drucken des 16. bis 18. Jahrhunderts ist bei dem Brand in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar am 2. September 2004 auch nahezu die gesamte Musikaliensammlung (2827 Titel) verloren gegangen. Einige für Ausstellungen ausgeliehene und die aus der noch glühenden Asche geborgenen Partituren und Einzelblätter können nur ein geringer Trost für diesen unfassbaren Verlust darstellen.

Wenig war bisher über die Musikaliensammlung bekannt. Aus der frühen Weimarer Zeit hatten sich nach dem ebenfalls verheerenden Schlossbrand 330 Jahre zuvor Triosonaten Kriegers (1693), Violinsonaten Westhoffs (1704), sechs Konzerte Johann Ernsts von Sachsen-Weimar-Eisenach und Handschriften Witts erhalten. Vor allem ein seltenes, nicht vervielfältigtes Stimmbuch Orlando di Lassos (1588) gehörte zu den ältesten Drucken dieses Bestandes.

Im Wesentlichen enthielt die Musikaliensammlung jedoch Handschriften und Drucke aus den privaten Sammlungen Anna Amalias und Maria Pawlownas. Die wohl wertvollste Handschrift – Mozarts Autograph des B-Dur-Klavierkonzerts KV 450 – befand sich als Exponat in der Ausstellung über Maria Pawlowna und entging so der Vernichtung. Zu Anna Amalias Sammlungsschwerpunkten zählte vorrangig die italienische Oper, die sie u. a. auf ihren Reisen kennen gelernt hatte. Handschriften und Drucke etwa von Piccinnis *Il barone di Torreforte*, Anfossis *La maga Circe*, Bertonis *Orfeo ed Euridice*, Cimarosas *La ballerina amante*, Jommellis *L'Olimpiade*, Paisiellos *Il Socrate immaginario*, Sartis *L'Olimpiade*, Salieris *Tarare*, Galuppis *Il mondo alla roversa* sowie Fiorillos *Li birbi* und *L'amante ingannatore* mögen ein Zeugnis für dieses Interesse gewesen sein.

Aus ihrer Braunschweiger Zeit stammten möglicherweise noch etliche Opern und Oratorien Hasses. Daneben befanden sich in dem Bestand Haydns *L'isola disabitata*, Glucks *Alceste*, *Iphigenie en Tauride* und *Iphigenie en Aulide*, Reichardts *Carmen funebre*, Schulz' *Chöre und Gesänge zur Athalia* und Naumanns *Cora*. Aus der Zeit vor dem Schlossbrand enthielt die Sammlung Bendas *Romeo und Julia* und vermutlich Ernst Wilhelm Wolfs Vertonung von Wielands *Alceste*. Vor allem ein Teil der am Hofe entstandenen Singspiele der Liebhabertheaterzeit ist unwiederbringlich verloren: so das von Anna Amalia gemeinsam mit Wolf komponierte Singspiel *Die Zigeuner* (T: Einsiedel) und Seckendorffs Singspiel *Lila* (T: Goethe).

An Kirchenmusik war Anna Amalia Haydns *Schöpfung*, Cimarosas *Missa pro defunctis*, Jommellis *Miserere*, Carl Philipp Emanuel Bachs Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* (Druck 1775) und Pergolesis *Stabat mater* vertraut. Unter der Kammer- und Orchestermusik befanden sich Manuskripte der Klaviersonaten und verschiedene Kompositionen Abels, der Bach-Söhne, Clementis, Mozarts, Kozeluchs, Haydns und von den Komponisten aus dem Weimarer Umfeld (u.a. Wolfs und Seckendorffs). Die Großherzogin Maria Pawlowna führte diese Sammlung bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts weiter.

Was allerdings die Musikaliensammlung insgesamt auszeichnete, welche Partituren und Stimmen wann und unter welchen Umständen hinzukamen und welche Rolle sie für das Weimarer Musik- und Theaterleben spielten, wird mit ihrer Vernichtung der Nachwelt verborgen bleiben. Denn bislang war sie nur vereinzelt Gegenstand der Forschung. Der zunächst erscheinende Katalog der Musikaliensammlung der Anna Amalia in der Dissertation von Sandra Dreise-Beckmann (*Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach. Eine Musikliebhaberin*) lässt ahnen, was dieser Verlust bedeutet. Erst jüngst hatte die DFG die Mittel für die zweite Arbeitsphase des Forschungsprojekts „Musik und Theater“ (Teilprojekt C 8 des SFB 482 „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“) bewilligt, in der die Provenienz und die Bedeutung dieser Musikalien für das Weimarer Theater untersucht werden sollten.

Zur Restaurierung der geschädigten Bestände und für den Wiederaufbau des historischen Rokoko-Saales benötigt die Bibliothek Hilfe, die nicht allein aus öffentlichen Kassen geleistet werden kann. Weitere Informationen, auch über Spendenmöglichkeiten: www.swkk.de

Vom Umgang mit Quellen

von Laurenz Lütteken, Zürich

In seiner berühmt gewordenen Berliner Akademierede vom 21. März 1883 über *Kunst und Kunstwissenschaft* hat der gerade 31-jährige Philipp Spitta versucht, den Status der sich formierenden und institutionell allmählich etablierenden musikalischen Wissenschaft zu definieren.¹ Die ambitionierte Schrift war, um jüngste Deutungen von Dietrich Kämper und Peter Gülke aufzugreifen, einerseits die produktiv gemeinte Abgrenzung zur Musik der Gegenwart, die sich für den Autor unzweifelhaft in Johannes Brahms erfüllte. Und sie sollte offenbar, nicht weniger spektakulär, die musikhistorische Antwort auf die Herausforderung durch Nietzsches zweite *Unzeitgemäße Betrachtung* sein: der Versuch also, den Nutzen der musikalischen Historie gegen ihre Nachteile zu behaupten. Hatte Nietzsche 1874 noch die Gefahren eines ungebändigten historischen Sinns beschworen, das Verhängnis, „wenn solche Männer wie Mozart und Beethoven bereits jetzt mit dem ganzen gelehrten Wust des Biographischen überschüttet und mit dem Foltersystem historischer Kritik zu Antworten auf tausend zudringliche Fragen gezwungen werden“,² so zielte Spitta in seiner Antwort darauf, Kunst und Leben zu versöhnen – in einer gewaltigen geistigen Kraftanstrengung zwar, doch ohne die Grenze zwischen beidem aufheben oder verwischen zu wollen.

In diesem Sinne verstand der Autor seinen Vortrag auch als Versuch, den Umgang mit der musikalischen Vergangenheit zu nobilitieren. Die eingeklagte Verbindung von Kunst und Leben sollte dabei nichts Geringeres sein als das intellektuelle Movens der Wissenschaft von der Musik selbst; denn für ihn würden die Musikwerke der Vergangenheit „ewig unverstanden“ bleiben, „wenn die Wissenschaft nicht ihre Werkzeuge in Bewegung setzt“.³ Die von Spitta beschworenen „Werkzeuge“ sollen dabei – nicht zufällig in demselben Jahr, in dem sein Berliner Kollege Dilthey seine *Einleitung in die Geisteswissenschaften* veröffentlicht hat – einen Prozess des Verstehens in Gang setzen, der zwar notwendig einer selbständigen musikalischen Wissenschaft bedarf, aber letztlich allein vom Künstler vollendet werden kann, da nur er imstande ist, die vergangene Kunst – auf welche Weise auch immer – wieder mit dem Leben in Einklang zu bringen. Erst vor diesem Hintergrund erhält für ihn die Beschäftigung mit den Musikwerken längst vergangener Tage ihren beglaubigenden Sinn:

„Zu den vornehmsten Quellen der Kunstgeschichte gehören die Kunstdenkmale vergangener Zeiten. Der Zustand, in welchem sie auf uns gekommen sind, fordert eine reinigende, erläuternde, einordnende, nicht selten auch ergänzende Tätigkeit. Die antiquarische Wissenschaft [und nicht zufällig wird hier Nietzsches Begriff ins Feld geführt; L. L.] hat sich im Laufe der Zeiten eine feste Methode der Untersuchung gewonnen. Diese, gewissermaßen ihr Arbeitsinstrument,

¹ Philipp Spitta, „Kunst und Kunstwissenschaft. Rede in der königlichen Akademie der Künste in Berlin am 21. März 1883“, in: *National-Zeitung* 145 (28.03.1883); hier zit. nach dem Wiederabdruck als „Kunstwissenschaft und Kunst“, in: ders., *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 3–14.

² Friedrich Nietzsche, „Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“ [1874], in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, (= *Sämtliche Werke* 1), Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1988, S. 243–334, hier S. 298.

³ Spitta, S. 12.

wird sie auch bei der Behandlung der Kunstdenkmale in Anwendung bringen, und je geschickter es gehandhabt wird, eine desto sicherere Bürgschaft für das Gelingen der Arbeit ist gegeben.“⁴

Tatsächlich ist Spittas Text so etwas wie die Beglaubigungsurkunde für die Erschließung musikalischer „Quellen“, die ihm als antiquarische „Denkmale“ im emphatischen Sinne galten, und zwar jenseits der biographischen Monumentalisierung in den Gesamtausgaben, die – anders als die Denkmäler – eben auch Komponisten der jüngsten Vergangenheit wie Brahms gewidmet sein konnten. Die Kommission der *Denkmäler deutscher Tonkunst*, die Spitta 1892 gründete und die doch erst 1901, nach seinem Tod und mit der Umwandlung in die Musikgeschichtliche Kommission, zum Erfolg führte, sollte deswegen eben nicht einfach die Monumentalisierung des Historismus gegen die Warnungen Nietzsches ins Werk setzen, nicht allein die hypertrophe Übertragung des Denkmalsgedankens auf die Musik gewährleisten – dafür gab es ohnedies frühere Parallelen, vor allem natürlich Friedrich Chrysanders *Denkmäler der Tonkunst* –, sondern auf nachdrückliche Weise die „Werkzeuge“ des Historikers in Bewegung setzen, geeint im antiquarischen Interesse, gefördert vom Patron des geeinten Staates und getragen von der Absicht, das Ergebnis am Ende doch wieder ins Leben überführen zu können. So illusorisch Spittas Initiative einst gewesen sein mag, denn das ‚Leben‘ der ‚Denkmale‘ beschränkte sich in der Regel auf deren dilettierende Vergegenwärtigung in den der Öffentlichkeit vorenthaltenen Hörsälen der entstehenden Musikwissenschaftlichen Seminarien, so erstaunlich erscheint sie 100 Jahre später. Einer verzweigten Musikindustrie ist inzwischen kein musikalisches ‚Denkmal‘ zu entlegen, als dass es nicht im Konzert präsentiert, auf Tonträger gebannt oder in editorischen Anstrengungen hundertfach vervielfältigt werden könnte. Dass diese Verlebendigung einhergeht mit einer immer hartnäckiger werdenden Kanonisierung vergangener Musik insgesamt, hätte Spitta möglicherweise verwundert, aber eben nur möglicherweise.

Die in die Musikwissenschaft getragene Denkmalsidee war gewissermaßen wesenseins mit der entstehenden Disziplin selbst, bildete – so, wie Spitta es wollte – deren zentrale Daseinsberechtigung und Sinnachse. Selbst die vor allem in Berlin und parallel zu Spittas später Zeit sich abzeichnenden Ausweitungen des Faches durch Carl Stumpf und Erich Moritz von Hornbostel haben an diesem Kern keinen Zweifel gelassen: Das 1905 gegründete Berliner Phonogramm-Archiv ist nichts anderes als die in die Form der Schallkonserve transformierte Denkmalsidee, deren neutralisierende Kraft im Blick auf den Status des Kunstwerks gerade in der Frühzeit der musikalischen Ethnologie begierig aufgegriffen wurde. Immerhin: Die *Denkmäler deutscher Tonkunst* bildeten, verbunden mit den bayerischen und österreichischen Schwesterunternehmungen, so etwas wie das geistige Zentrum des Faches, nicht zuletzt deswegen, weil sie sich – in bewusstem Gegensatz zur Komponistenausgabe – der heroischen Biographik enthalten haben. Und diese *Denkmäler deutscher Tonkunst* existierten fortan als fester disziplinärer Bestandteil, sie blieben sogar in den Wirren der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts in einer geradezu unheimlich anmutenden Beharrungskraft unangetastet.

⁴ Spitta, S. 7; vgl. zum Zusammenhang auch Wolfgang Sandberger, „Philipp Spitta und die Geburt der Musikwissenschaft aus dem Geiste der Philologie“, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart/Weimar 2000, S. 55–68.

Es gehört zu den zuweilen eigenartig verschlungenen Wegen der Wissenschaftsgeschichte, dass das Denkmäler-Projekt – ungeachtet aller institutionellen Veränderungen – erst in den Gleichschaltungsbemühungen der Nationalsozialisten umbenannt wurde, eben in *Das Erbe deutscher Musik*. Der Titel, fatal an biologische Herkunftslehren erinnernd und überdies auf beunruhigende Weise kompatibel mit der späteren sozialistischen Erbe-Diskussion, wurde auch nach 1945 nicht mehr verändert, und das wohl weniger aus ideologisch unsensiblen Beharrungsvermögen als vielmehr aus einer gewissen Skepsis gegenüber dem Denkmalsbegriff an sich. Dass das *Erbe deutscher Musik* in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur strukturell wohl beschädigt worden ist, inhaltlich jedoch eine bemerkenswerte Kontinuität zu den *Denkmälern deutscher Tonkunst* gewahrt hat, gehört dabei durchaus zu den verwickelten Konstellationen der deutschen Musikforschung des 20. Jahrhunderts. Immerhin zeugt es von der Wirkmächtigkeit von Spittas Idee, dass man sie 1918 nicht preisgab, auch 1933 nicht und auch nach 1945 nicht. Als sich am 31. Januar 1953 auf Anregung Friedrich Blumes erneut eine Musikgeschichtliche Kommission konstituierte, wollte sie deswegen weniger Bestehendes der jüngsten Vergangenheit fortführen als an das Projekt Spittas anknüpfen. Dabei lieferten die verheerenden Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs die Folie für ein Editionsprojekt, in dem neben die Quellenerschließung auch die Quellensicherung trat. Das ein Jahr später, 1954, gegründete Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel war dabei intendiert als flankierende Maßnahme der Dokumentation gegen Verfall und Zerstörung. So gehörten und gehören zu den Tätigkeiten der Musikgeschichtlichen Kommission die Verwaltung von *Archiv* und *Erbe*, ursprünglich ins Mittelalter ausgeweitet durch die *Monumenta Monodica Medii Aevi*, und von kleineren Ausgabeprojekten, von denen heute nur noch die E. T. A.-Hoffmann-Ausgabe übriggeblieben ist.

Der 50. Geburtstag der Musikgeschichtlichen Kommission im Jahr 2003 sollte daher der Anlass sein, nochmals nach dem Sinn eines solchen quellenbezogenen Tuns zu fragen. Die derzeitige wissenschaftspolitische Situation konnte dabei keine selbstgenügsame Feier erlauben: Das *Erbe deutscher Musik* wird im Jahr 2007, nach über hundert Jahren seines Bestehens, sein Erscheinen einstellen, und das Musikgeschichtliche Archiv in Kassel ist in seiner Existenz fortwährend bedroht. Aus diesem Grunde wurde während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2003 in Lübeck ein von der Fritz Thyssen Stiftung Köln großzügig gefördertes Symposium gehalten, das der Selbstbesinnung dienen sollte. Welche Bedeutung kommt eigentlich dem Umgang mit Quellen zu in einer Situation, in der langfristige Forschungs- und Editionsprojekte wissenschaftspolitisch nicht mehr gewollt sind? Das damit sich abzeichnende ‚Ende des philologischen Zeitalters‘ trifft dabei die Musikwissenschaft besonders hart, war einer ihrer Grundpfeiler in den vergangenen Jahrzehnten doch die in großräumigen Projekten organisierte Editionsphilologie. Die Musikgeschichtliche Kommission sah sich also zu einer kritischen Bestandsaufnahme veranlasst, die kein Rückblick, sondern ein produktiver Ausblick sein sollte. Dafür wurde die Außenperspektive in doppelter Hinsicht gewählt: In vier Beiträgen von Forschern, die der Musikgeschichtlichen Kommission nicht angehören und von denen zwei benachbarte Fächer repräsentieren. Alle Aufsätze hingegen sollten auf möglichst grundsätzliche Weise die zentrale Frage

nach dem Umgang mit Quellen behandeln. Den Beiträgern sei für ihre Bereitschaft gedankt, sich auf dieses Unternehmen einzulassen und ihre Texte in diesem Rahmen zu publizieren. Der Gesellschaft für Musikforschung sei gedankt für ihr Entgegenkommen, der Schriftleitung der *Musikforschung* für die spontane Bereitschaft zu einem solchen Schwerpunktheft.

Was ist eine historische Quelle?

von Otto Gerhard Oexle, Göttingen

Ziel dieser Überlegungen ist nicht, eine einfache Antwort auf die Frage, was eine historische Quelle sei, zu vermitteln. Vielmehr möchte ich diese Frage historisieren. Das heißt: Ich werde eine Reihe von Antworten auf diese Frage vorlegen, die in ihrer Gesamtheit eine Problemgeschichte der modernen Forschung darstellt.¹

Zweitens möchte ich dabei zeigen, wie jede Antwort auf die Frage, was eine historische Quelle sei, zutiefst von der jeweils dahinter stehenden Epistemologie, von der dahinter stehenden Theorie der historischen Erkenntnis abhängt.

Ich lege dies in sechs Schritten dar.

Zuerst möchte ich etwas sagen über die triviale, über die als selbstverständlich geltende Auffassung vieler Historiker (I). Danach möchte ich vier Positionen eingehender erläutern, die – zumindest in Deutschland – für die Diskussion über das, was eine historische Quelle ist, eine Rolle spielten und spielen oder spielen sollten, und ich gehe dabei von den Positionen eines Leopold von Ranke (II) zu denen eines Johann Gustav Droysen (III) und weiter zu den Auseinandersetzungen über Ranke und Droysen (IV), zur Historischen Kulturwissenschaft um 1900 und zu Marc Bloch (V), um schließlich mit den aktuellen Debatten über ‚Gedächtnisgeschichte‘ zu schließen (VI).

I

Zunächst also: die Trivialauffassungen. Sie lassen sich in drei Grundannahmen wiedergeben, nämlich: Es gibt die Vergangenheit ‚wirklich‘, und es gibt die Tatsachen, die Fakten der Vergangenheit, ganz unabhängig von der Erkenntnis des Historikers. Und: Der Historiker kann, wenn er nur ordentlich mit ‚Quellen‘ arbeitet, herausfinden, was die Wahrheit der Vergangenheit ist – oder, mit der berühmten Formulierung Leopold von Rankes: Er kann herausfinden, „wie es eigentlich gewesen“. Das Mittel dazu sind eben die ‚Quellen‘. Und was die Historiker von den ‚Quellen‘ für Vorstellun-

¹ Dazu: *Das Problem der Problemgeschichte 1880–1932*, mit Beiträgen von Michael Hänel, Johannes Heinßen, Reinhard Laube und Otto Gerhard Oexle, hrsg. v. Otto Gerhard Oexle (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 12*), Göttingen 2001.

gen haben, zeigt die gesamte Metaphorik, die sich hier immer wieder aufs Neue entfaltet.² Die Metaphorik basiert vor allem auf der Vorstellung von der Quelle als Wasserquelle. Man spricht von klaren oder von trüben Quellen und vom Versiegen der Quellen, man spricht davon, dass man die Quellen zum Sprechen bringen muss und dass der Historiker auf die Quellen lauschen soll, dass er ihnen gewissermaßen die Wahrheit ablauschen soll. Des Weiteren ist vom „Vetorecht der Quellen“ (Reinhart Koselleck) oder von den Quellen als dem „Lebensborn des Historikers“ (Alexander Demandt) die Rede. „Wie bei natürlichen Wasserläufen, die Vorstellung und Begriff [sc. der Quelle] prägten“, so äußert der jüngst (2002) in einem *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe* erschienene Artikel „Quellen“, „kommt es jedoch nicht auf ihre bloße Existenz an; sie gewinnen ihre Bedeutung erst durch das menschliche Zurückverfolgen zu deren Ursprüngen“.³ Quellen führen demnach zu den „Ursprüngen“.

Wohl noch immer bekannt ist Eduard Mörikes wunderbares Gedicht *Um Mitternacht*: „Gelassen stieg die Nacht ans Land / ...“, so heißt es da, und weiter: „Und kecker rauschen die Quellen hervor, / Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr / Vom Tage, / Vom heute gewesenem Tage“.⁴ Mörike möge mir verzeihen, dass ich sein Gedicht zu didaktischen Zwecken missbrauche. Aber das Gedicht vermittelt einen pointierten Eindruck von der Suggestivität der Vorstellung von der Quelle, die dem, der ihr zuhört, etwas erzählt, – etwas vom Gewesenen erzählt. Quellen gelten als der Urgrund aller Erkenntnis und allen Wissens, wie die – allerdings (was meist übersehen wird) ironisch gemeinte – Sentenz eines anderen Dichters ausspricht: „Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben, / Durch die man zu den Quellen steigt! / Und eh' man nur den halben Weg erreicht, / Muß wohl ein armer Teufel sterben“.⁵

II

Die verbreitete Vorstellung von der Vergangenheit als der Gesamtheit historischer Fakten und von den Quellen, die davon berichten, ja, die davon die Wahrheit berichten, wenn man denn nur richtig zuhört, hat sich – und damit komme ich zum zweiten Abschnitt meiner Überlegungen – in den unterschiedlichen nationalen Kontexten in unterschiedliche Epistemologien eingekleidet.

So zum Beispiel in Großbritannien in die klassische britische Position des Empirismus. Unter vielen anderen Historikern vertritt sie heute in sehr dezidiertem Version erneut Richard J. Evans in seinem Buch *In Defence of History* (1997), das unter dem Titel *Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnis* 1998 in deutscher Übersetzung erschienen ist.⁶ „Historische Fakten sind Dinge, die in der

² Vgl. Michael Zimmermann, „Quelle als Metapher. Überlegungen zur Historisierung einer historiographischen Selbstverständlichkeit“, in: *Historische Anthropologie* 5 (1997), S. 268–287.

³ Klaus Arnold, Art. „Quellen“, in: *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, hrsg. v. Stefan Jordan, Stuttgart 2002, S. 251–255, hier S. 251.

⁴ Eduard Mörike, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, nach dem Text der Ausgaben letzter Hand unter Berücksichtigung der Erstdrucke und Handschriften, Bd. 1, München 1985, S. 749.

⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie. Der Tragödie Erster Teil*, hrsg. v. Albrecht Schöne (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abteilung, Bd. 7/1) Frankfurt/M. 1994, S. 39, Z. 562–565.

⁶ Richard J. Evans, *Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnis*, Frankfurt/New York 1998. Zum Thema ‚Fakten und Fiktionen‘: O. G. Oexle, „Im Archiv der Fiktionen“, in: *Rechtshistorisches Journal* 18 (1999), S. 511–

Geschichte geschehen sind“ – so Evans – „und die als solche anhand der überlieferten Spuren überprüft werden können“. Ob Historiker bisher den Akt der Überprüfung unternommen haben oder nicht, sei für die Faktizität selbst „ohne Belang“: Die Fakten existieren – so sagt uns Evans – „vollkommen unabhängig von den Historikern“. ⁷ Es gibt also ‚die Vergangenheit‘. Und sie ‚ist wirklich geschehen‘. Und deshalb können die Historiker tatsächlich, wenn sie „sehr gewissenhaft, vorsichtig und selbstkritisch sind, herausfinden, wie sie geschah [...]“. ⁸ Denn „die Vergangenheit“, so Evans, könne dem Historiker „ihre Wirklichkeit durch ihre Überreste aufzwingen“. Sie könne dies, weil sie „ihre eigenen materiellen Überreste fortlaufend selbst produziert“. Und diese „realen, materiellen Spuren der Vergangenheit“ sind nichts anderes als die „historischen Quellen“, die – so Evans – „eine Integrität an sich“ besitzen und die „tatsächlich ‚für sich selbst‘“ sprechen, die den Historiker an die Hand nehmen und ihm sogar „Zwänge“ auferlegen, wodurch der Historiker eben schließlich die Geschichte tatsächlich erkennen kann. So muss der Historiker „ständig zuhören“; und wenn er zuhört, „dann werden die Quellen selbst anfangen, durch ihn zu sprechen“. ⁹

Genau das, was Richard Evans (wie auch andere britische Historiker) ¹⁰ – philosophiegeschichtlich gesprochen – in der Tradition des Empirismus, also mit dem tabula-rasa-Modell von der Tätigkeit des Verstandes aufgrund von Sinneseindrücken begründet, wird in Deutschland durch die Tradition Leopold von Rankes (1795–1886) ganz anders begründet, nämlich mit Metaphysik – allerdings mit demselben Ergebnis. Hier geht es um Rankes berühmte Devise des „Sagen, wie es eigentlich gewesen“ von 1824, ¹¹ oder, in Rankes Formulierung von 1831: Es sei sein „Grundgedanke“, „die Fakten, wie sie sind, [...] zu erkennen, zu durchdringen und darzustellen“. Die „wahre Lehre“ liege, so Ranke 1831, „in der Erkenntnis der Tatsachen“. ¹² Rankes Modell von Geschichtserkenntnis ist allerdings – um es noch einmal zu sagen – nicht empiristisch, es ist metaphysisch begründet. Denn die Gegenstände der Erkenntnis des Historikers sind nach Ranke die Ideen in der Geschichte, welche Ideen Gottes sind. Das ist natürlich nicht die Metaphysik eines scholastischen Theologen des 13. Jahrhunderts, es ist die Metaphysik eines gläubigen Protestanten des frühen 19. Jahrhunderts. Der Historiker erkennt die Ideen in der Geschichte, zum Beispiel das Wirken der Staaten und Völker, weil er als geschaffener Geist an der Erkenntnis Gottes, des Schöpfers, partizipiert. Das „letzte Ziel“ des Historikers sei deshalb, so Ranke in seiner Berliner Antrittsvorlesung von 1836, „den Kern und das tiefste Geheimnis der Begebenheiten in sich aufzunehmen“. Die Aufgabe des Historikers sei – so Ranke 1836 –

525; wieder abgedruckt in: *Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Zum Grundlagenstreit in der Geschichtswissenschaft*, hrsg. v. Rainer Maria Kiesow u. Dieter Simon, Frankfurt/M. 2000, S. 87–103; ders., „Von Fakten und Fiktionen. Zu einigen Grundsatzfragen der historischen Erkenntnis“, in: *Von Fakten und Fiktionen. Mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung*, hrsg. v. Johannes Laudage, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 1–42.

⁷ Evans, S. 79.

⁸ Ebd., S. 243.

⁹ Ebd., S. 115 f.

¹⁰ Vgl. O. G. Oexle, „Im Archiv der Fiktionen“, S. 99 f.

¹¹ Der Text in: *Über das Studium der Geschichte*, hrsg. v. Wolfgang Hardtwig, München 1990, S. 44–46, hier S. 45.

¹² Brief an Heinrich Ranke vom 21.11.1831 [s. Leopold von Ranke, *Das Briefwerk*, hrsg. v. Walther Peter Fuchs, Hamburg 1949, S. 246], zit. nach O. G. Oexle, „Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft. Momente einer Problemgeschichte“, in: *Naturwissenschaft, Geisteswissenschaft, Kulturwissenschaft: Einheit – Gegensatz – Komplementarität?*, hrsg. v. O. G. Oexle (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 6), Göttingen 1998, S. 106.

nichts anderes, als „mit Hülfe der Geschichte“ zum „göttlichen Wissen“ vorzudringen.¹³ Deshalb auch sein dringender Wunsch, wie er später, 1860, formulierte: „Ich wünschte mein Selbst gleichsam auszulöschen und nur die Dinge reden, die mächtigen Kräfte erscheinen zu lassen“.¹⁴

Ranques Programm beruht freilich auf mehrfachen Reduktionen.¹⁵ Zum einen wird die Darstellung auf Erzählung begrenzt: Der Historiker nimmt seinen Leser an die Hand, um ihn – als ein allwissender Geschichtserzähler – vom Anfang zum sicheren Ende seiner Geschichte zu führen. Zum Zweiten, und damit kommen wir zu den sogenannten Quellen, wird die Grundlage der Ranke'schen Erzählung, wie Ranke bereits 1824 in seinem ersten Werk, den *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535* angibt, reduziert auf: „Memoiren, Tagebücher, Briefe, Gesandtschaftsberichte und ursprüngliche Erzählungen der Augenzeugen“.¹⁶ Eine dritte Reduktion liegt darin, dass Ranke es als die wichtigste „Aufgabe der Historie“ angesehen hat, „das Wesen des Staates“ darzustellen, wie er in seiner Berliner Antrittsvorlesung von 1836 erläuterte.¹⁷ Dies bedeutete im Vergleich mit der Geschichtswissenschaft der Aufklärung – zum Beispiel bei Montesquieu (*De l'esprit des lois*, 1748) oder bei den Göttinger Historikern – gerade im Blick auf die sogenannten Quellen einen erheblichen Rückschritt. Man beobachte im Vergleich damit, welche Vielfalt von Überlieferung Montesquieu im 30. Buch seines Werks heranzieht, um den „Feudalismus“ historisch zu erläutern, man achte darauf, wie die Göttinger die Erkenntnis einer indefiniten Vielzahl möglicher Gegenstände der historischen Erkenntnis auf eine indefinite Vielzahl von Überlieferungen gegründet haben.¹⁸

Ranques Grundlegung, seine spezifische Art und Begründung der historischen Erkenntnis war in Deutschland äußerst wirkungsvoll und ist es bis zum heutigen Tage geblieben. Sie steckt der Mehrzahl deutscher Historiker noch immer tief im Hinterkopf und in den Knochen. Das liegt zum einen daran, dass Ranques Vorstellung von der Erkenntnis der ‚Geschichte‘ voll und ganz der gewissermaßen ‚natürlichen‘, der selbstverständlichen Vorstellung entspricht, dass Wissenschaft die Wiedergabe einer an sich vorhandenen Wirklichkeit darstellt und dass historische Wissenschaft somit also die Wiedergabe einer an sich geschehenen faktischen Vergangenheit darstelle.

Vor diesem Hintergrund rief denn auch 1998 der Mittelalterhistoriker Werner Paravicini in beschwörendem Ton zur „Rettung der Tatsachen“ auf.¹⁹ Die Tatsache

¹³ Dieser Text ist abgedruckt in: *Über das Studium der Geschichte*, S. 47–60, die Zitate hier S. 52.

¹⁴ L. v. Ranke, *Englische Geschichte vornehmlich im siebzehnten Jahrhundert*, Bd. 2 [1860], (= ders., *Sämtliche Werke*, 2. Gesamtausgabe, Bd. 15) Leipzig 1875, S. 103.

¹⁵ Dazu O. G. Oexle, „Die Historizität der Welt“, in: *Leipziger Universitätsreden* 95 (2003), S. 19–39.

¹⁶ *Über das Studium der Geschichte*, S. 45.

¹⁷ Ebd., S. 55.

¹⁸ Vgl. dazu O. G. Oexle, „Der Teil und das Ganze‘ als Problem geschichtswissenschaftlicher Erkenntnis. Ein historisch-typologischer Versuch“, in: *Teil und Ganzes. Zum Verhältnis von Einzel- und Gesamtanalyse in Geschichts- und Sozialwissenschaften*, hrsg. v. Karl Acham u. Winfried Schulze (= *Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik* 6), München 1990, S. 348–384, hier S. 374 ff. [zu Montesquieu]; wiederabgedruckt in: O. G. Oexle, *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Studien zu Problemgeschichten der Moderne* (= *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* 116), Göttingen 1996, S. 216–240, hier S. 234 ff.; ders., „Aufklärung und Historismus. Zur Geschichtswissenschaft in Göttingen um 1800“, in: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hrsg. v. Antje Middeldorf-Kosegarten, Göttingen 1997, S. 28–56, hier S. 36 ff.

¹⁹ Werner Paravicini, „Rettung aus dem Archiv? Eine Betrachtung aus Anlaß der 700-Jahrfeier der Lübecker Trese“, in: *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 78 (1998), S. 11–46; hier S. 23, 31 ff.

und nichts anderes sei doch „der Pfeiler, das Grundelement aller Geschichte als Wissenschaft“. Aber eben die Tatsachen seien heute wie in einem „Säurebad“ aufgelöst worden; die Geschichtswissenschaft sei heute in der Gefahr, den „Schlingpflanzen der theoretischen Verunsicherung zu erliegen“. Nun aber sei es an der Zeit, die Geschichtswissenschaft zu „retten“ – und zwar durch die „Rettung der Tatsachen“. Vor allem müssten die „Primärtatsachen [...] wieder in ihre Würde eingesetzt werden“. Paravicini ist zuversichtlich: „Die Tatsache wird gerettet werden, weil sie gerettet werden muß“, so sagt er. Und indem man wieder die Tatsache entdecke, werde man auch die „Wahrheit“ der historischen Erkenntnis wiederfinden.

Zum Zweiten beruhte Rankes Suggestivität in seiner Lehre vom Staat als dem wichtigsten und wesentlichsten Gegenstand der historischen Erkenntnis. Daraus – und aus der späten Staatsgründung von 1870/71 – resultierte ein großer Teil der Staatsfixiertheit der deutschen Historiker bis weit in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hinein. Und schließlich beruht Rankes Suggestivität in seiner Verheißung von absoluter Objektivität, also von Wahrheit – und wer könnte einer solchen Verheißung widerstehen. Das war immer sehr geschätzt. Und es wurde besonders dann geschätzt, wenn man ‚Katastrophen‘ und Zusammenbrüche erlebt hatte, wenn die Geschichtswissenschaft sich kompromittiert hatte und deshalb in der erneuten Verkündigung von Rankes Lehre von der Objektivität, von einer Erkenntnis „wie es eigentlich gewesen“, einen Rettungsanker zu erkennen glaubte – und immer auch die Grundlage eines wohlthuenden Vergessens.²⁰ Das war vor allem nach 1945 so. Und man konnte im Bereich der zu Ende gegangenen DDR seit 1989 Ähnliches beobachten.

Ein Problem ist dabei freilich die metaphysische Begründung. Denn eigentlich lässt sich – zumindest bei ernstlicher philosophischer und epistemologischer Überlegung – wissenschaftliche Erkenntnis schon seit dem Nominalismus des 14. und 15. Jahrhunderts und allerspätestens seit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts nicht mehr auf Metaphysik gründen. Wenn man dies trotzdem beabsichtigt, so bedarf es dafür besonderer Anstrengungen. Deshalb unternahm anlässlich des Ranke-Jubiläums von 1986 der Neuhistoriker Thomas Nipperdey den Versuch des Nachweises, dass Rankes Theorie der historischen Erkenntnis „wie es eigentlich gewesen“ auch ohne religiöse Begründung eine „starke Theorie“ sei.²¹ Diesen Nachweis ist Nipperdey allerdings schuldig geblieben, und er musste ihn schuldig bleiben. Denn wie könnte Wesenserkenntnis jemals ohne Metaphysik begründet werden? Zuweilen wird deshalb sogar ein drohender Ton angestimmt. Im Ranke-Gedenkjahr 1995 veröffentlichte der Althistoriker Alexander Demandt ein Plädoyer für Rankes „Wissenschaftsverständnis“ und sein „Objektivitätsideal“ sowie eine scharfe Kritik an jeglicher „Ranke-Schelke“.²² Demandt schloss sein Plädoyer mit dem Hinweis, dass kein anderer als Adolf Hitler es gewesen sei, der „die definitive Absage an die historische Objektivität“ im Sinne

²⁰ Darüber W. Schulze, *Deutsche Geschichtswissenschaft nach 1945* (= *Historische Zeitschrift*, Beiheft 10), München 1989, S. 201 ff.

²¹ Thomas Nipperdey, „Zum Problem der Objektivität bei Ranke“, in: *Leopold von Ranke und die moderne Geschichtswissenschaft*, hrsg. v. Wolfgang J. Mommsen, Stuttgart 1988, S. 215–222; hier S. 222.

²² Alexander Demandt, „Ranke unter den Weltweisen“, in: *Vorträge anlässlich der 200. Wiederkehr des Geburtstages Leopold von Rankes, 14. Dezember 1995* (= *Humboldt-Universität zu Berlin, Öffentliche Vorlesungen* 63), Berlin 1996, S. 7–25; hier S. 14 ff.

Rankes formuliert habe. Wer Ranke kritisiere, der müsse sich deshalb – so Demandt wörtlich – dieses „wissenschaftsgeschichtlichen Vorläufers“ bewusst sein. Sei man das, so gewinne Rankes „positivistische Suche nach Objektivität eine postmoderne Legitimität, ja Plausibilität“. Dies sei, so abermals Demandt, „der nachgeholt Vorsprung der Rückständigkeit“. Nur mit Mühe versage ich mir dazu einen ironischen Kommentar.

III

Ich habe Rankes Theorie der historischen Erkenntnis deshalb so ausführlich zitiert, weil ihre Wirkungen die Diskussion der deutschen Historiker auch über die Frage, was eine historische Quelle ist, tiefgehend geprägt haben. Dies wird im Folgenden noch zu zeigen sein. Zuvor aber möchte ich im dritten Abschnitt meiner Überlegungen eine andere Welt betreten und auf eine andere Theorie der historischen Erkenntnis hinweisen, die von einem Antipoden Rankes formuliert wurde. Es ist dies der Althistoriker Johann Gustav Droysen (1808–1884). Droysen begann 1857 als Erster mit der Konzipierung einer *Historik*, also einer systematischen Theorie der historischen Erkenntnis.²³ Sie steht in einem polaren Gegensatz zu Rankes Metaphysik. Denn Droysen war nicht Metaphysiker, er war Kantianer.²⁴

Es ist gleich vorweg darauf hinzuweisen, dass der erste Druck von Droysens *Historik* erst 1937 erfolgte, die erste kritische Ausgabe sogar erst 1977 vorgelegt wurde. Man sieht daran, dass in der Rezeption Droysens in Deutschland etwas schiefgegangen ist. Und in der Tat: Droysens Versuch einer *Historik* auf der Grundlage des kantischen Kritizismus wurde in Deutschland schon zu Droysens Lebzeiten sowohl von seinen Studenten als auch von seinen Fachkollegen als ein überflüssiges Unternehmen beurteilt.²⁵ Wozu das alles?, so fragten sie. Denn eigentlich sei doch völlig klar, wie die historische Erkenntnis als Wiedergabe der Vergangenheit mit Hilfe von Quellen funktioniert. Wenn man über Droysens *Historik* spricht, und sie ist für unser Thema von zentraler Bedeutung, dann muss man sich dabei also darüber im Klaren sein, dass es sie nur in Form von Vorlesungen an der Berliner Universität gab und dass sie darüber hinaus keinerlei Wirkung haben konnte, obwohl es sich dabei nicht nur um die erste, sondern auch um die bedeutendste Theorie der historischen Erkenntnis bis zum Beginn, ja vielleicht bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts handelt, nämlich bis zu Max Webers Abhandlung über *Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis* von 1904 und bis zu Marc Blochs *Apologie pour l'histoire* vom Beginn der 1940er Jahre.

²³ Johann Gustav Droysen, *Historik*, Rekonstruktion d. ersten vollst. Fassung der Vorlesungen (1857), Grundriß d. Historik i. d. ersten handschr. (1857/1858) und i. d. letzten gedr. Fassung (1882), hrsg. v. Peter Leyh, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977. Zu Droysens *Historik*: Uwe Barrelmeyer, *Geschichtliche Wirklichkeit als Problem. Untersuchungen zu geschichtstheoretischen Begründungen historischen Wissens bei Johann Gustav Droysen, Georg Simmel und Max Weber* (= Beiträge zur Geschichte der Soziologie 9), Münster 1997, S. 32 ff. Von französischer Seite kenntnisreich: Alexandre Escudier, „De Chladenius à Droysen. Théorie et méthodologie de l'histoire de langue allemande (1750–1860)“, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 58 (2003) 4, S. 743–777, hier S. 773 ff.

²⁴ Dazu O. G. Oexle, „Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft“, S. 114 ff.

²⁵ Dazu P. Leyh im Vorwort seiner Edition von Droysens *Historik*, S. IX ff.

Worum ging es in Droysens *Historik*?

Erstens ging es Droysen darum zu zeigen, dass historische Erkenntnis nicht eine Abbildung von Vergangenheit oder von vergangenen Tatsachen ist, weil sie dies nicht sein kann. Denn die Vergangenheit ist vergangen. Was Historiker erkennen, ist nicht – so hat es Droysen formuliert – die vergangene Gegenwart oder besser: die Vielheit vergangener Gegenwarten, es ist gewissermaßen ‚nur‘ die jeweils gegenwärtige Vergangenheit, oder besser: die jeweils gegenwärtigen Vergangenheiten. Wir finden in dieser Unterscheidung Kants fundamentale Unterscheidung von Ding an sich und Phänomen wieder.

Zweitens: Mit dieser Absage an historische Erkenntnis als Wesenserkenntnis ist eine Neudefinition von Geschichte als Wissenschaft verbunden. Droysen zeigt in seiner *Historik*, dass die Wissenschaft der Geschichte eine empirische Wissenschaft ist, nämlich „das Ergebnis empirischen Wahrnehmens, Erfahrens und Forschens“.²⁶ Gegenstand dieses Forschens – und es war übrigens Droysen, der als Erster die historische Erkenntnis als ‚Forschung‘ definiert hat²⁷ – ist aber nicht ‚die Vergangenheit‘ oder ‚die Geschichte‘, sondern ist das, was Droysen das „historische Material“ nennt. Die historische Wissenschaft wird als empirische Wissenschaft definiert, aber nicht im Sinne von Rankes Metaphysik und „Geschichtsreligion“ (Wolfgang Hardtwig)²⁸ und nicht im Sinne des britischen Empirismus, sondern im Sinne des kantischen Kritizismus. Das heißt auch: Historische Erkenntnis kann niemals absolut objektive oder gar wahre Erkenntnis sein. Die Erkenntnis ist immer ein Produkt des erkennenden Geistes, freilich kein willkürliches, sondern ein empirisch gestütztes. Mit den Worten Droysens:

„Das Gegebene für die historische Forschung sind nicht die Vergangenheiten, denn diese sind vergangen, sondern das von ihnen in dem Jetzt und Hier noch Unvergangene, mögen es Erinnerungen von dem, was war und geschah, oder Überreste des Gewesenen und Geschehenen sein“.²⁹

‚Geschichte‘ ist also nicht eine Abbildung der Vergangenheit, sondern ist immer ‚erkannte Geschichte‘, ist eine – allerdings stets empirisch fundierte – Hervorbringung des erkennenden Geistes. Droysen hat versucht, den epistemologischen Status dieses Produkts der Erkenntnis mit dem Begriff der Repräsentation anzudeuten,³⁰ den auch die neurologische Hirnforschung von heute in eben dieser Absicht verwendet.

Diese Umstellung der Begründung von historischer Erkenntnis von Metaphysik auf Kritizismus bedeutet auch eine Veränderung des Status der sogenannten Quellen. Droysen spricht nämlich nicht von Quellen, er spricht vom „historischen Material“. Der „Ausgangspunkt des Forschens“ ist – so erläutert Droysen – nicht das Reden und Raunen der Quellen, dem der Historiker zu lauschen habe, um deren Botschaft dann wiederzugeben, sondern ist, wie Droysen ausdrücklich sagt, „die historische Frage“, die sich an „historisches Material“ richtet, die mit „historischem Material“ arbeitet.³¹

Und dieses Material ist einerseits, was aus jenen vergangenen Gegenwarten, von denen wir etwas erkennen wollen, noch unmittelbar vorhanden ist. Droysen nennt

²⁶ J. G. Droysen, S. 421.

²⁷ O. G. Oexle, „Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft“, S. 115.

²⁸ Wolfgang Hardtwig, „Geschichtsreligion – Wissenschaft als Arbeit – Objektivität. Der Historismus in neuer Sicht“, in: *Historische Zeitschrift* 252 (1991), S. 1–32.

²⁹ J. G. Droysen, S. 422.

³⁰ Dazu O. G. Oexle, „Im Archiv der Fiktionen“, S. 94 f.

³¹ J. G. Droysen, S. 426.

diesen Bereich des „historischen Materials“ „Überreste“. Dazu gehören zum Beispiel Werke menschlicher Formgebung, Wege und Feldfluren, Sitten und Gebräuche, Gesetze, staatliche und kirchliche Ordnungen; dazu gehören Philosophien, Literaturen, Mythologien, Musik und auch die Geschichtswerke, insofern sie ein Produkt ihrer Zeit sind; dazu gehören Korrespondenzen, Rechnungen, Archivalien aller Art. Ein zweiter großer Bereich des „historischen Materials“ sind Darstellungen der Vergangenheiten (im Plural!), „wie menschliches Verständnis sie aufgefaßt und sich geformt hat“ und „zum Zwecke der Erinnerung überliefert“.³² Dazu gehören Sagen, historische Lieder, Gerichts- oder Parlamentsreden, sofern sie die Vergangenheit betreffen, publizistische Schriften usw.; und dazu gehört auch die gesamte Geschichtsschreibung und Geschichtsforschung. Diesen Bereich des „historischen Materials“ bezeichnet Droysen mit dem Begriff „Quellen“. Schließlich definiert er noch eine dritte Gruppe, nämlich „Überreste, bei deren Hervorbringung [...] die Absicht der Erinnerung mitwirkte“; diese nennt er „Denkmäler“.³³ Dazu zählt Droysen Urkunden und Inschriften, Medaillen, Münzen, Grenzsteine usw.

Der ‚Wertunterschied‘ der drei Arten von historischem Material ergibt sich aus dem Zweck, zu dem sie dem Forscher dienen. „Die Quellen, auch die vorzüglichsten“, geben dem Forscher „sozusagen nur polarisiertes Licht“.³⁴ Hier taucht bei Droysen die Metapher der Lichtquelle auf, allerdings mit der kritizistischen Einschränkung, dass das Licht der Quelle – eben wegen der Auffassung der Vergangenheiten zum Zwecke der Erinnerung – immer einseitig ist. „Völlig sicher, bis ins kleine und kleinste“, gehe der Forscher nur bei den „Überresten“. Aber auch hier gibt es eine kritizistische Einschränkung: Die Überreste sind eben nur „wie zufällige und zerstreute Fragmente“.³⁵ Einem frühgeschichtlichen Grabfund liegt nämlich kein Zettel des Inhalts bei, wer der Tote war und was die ihm ins Grab gelegten Beigaben bedeuten. Mit diesem „historischen Material“ mit seinen drei Untergruppen von „Überresten“, „Quellen“ und „Denkmälern“ hat die historische Erkenntnis zu arbeiten. Aber, wie Droysen immer wieder aufs Neue betont: Die Kritik des „historischen Materials“ sucht nicht die „eigentliche historische Tatsache“,³⁶ sie stellt vielmehr Fragen an das „historische Material“, zum Beispiel die Frage nach der Echtheit, die Frage nach dem Früher und Später. Und die ‚Quellenkritik‘ insbesondere versucht, die Färbungen, die Intonationen zu erfassen, sie versucht zu ermitteln, was eine „Quelle“ aufgefasst hat und in welcher Weise sie es darstellt.³⁷

Wenn also, wie Droysen feststellt, das Gegebene für die historische Forschung nicht „die Vergangenheiten“ sind und sein können, wenn der Ausgangspunkt des Forschens vielmehr die historische Frage ist, die an das historische Material gestellt wird, dann rückt die Gegenwart des Forschers in einer bis dahin noch niemals reflektierten Weise in den Vordergrund des Interesses. Die Gegenwart des Historikers wird zu einem fundamentalen, zu einem konstitutiven Moment der Forschung selbst. Dem Wunsch

³² Ebd., S. 427.

³³ Ebd., S. 426.

³⁴ Ebd., S. 427.

³⁵ Ebd., S. 427.

³⁶ Ebd., S. 428.

³⁷ Ebd., S. 230.

Ranke nach dem „Auslöschen“ des Ich, um die historischen Kräfte und Tatsachen als solche dann um so deutlicher erscheinen zu lassen,³⁸ tritt Droysens Forderung entgegen, dass ein wesentlicher Teil des Forschungsprozesses gerade nicht das „Auslöschen“ des Ich, sondern – im Gegenteil – die Reflexion des Ich als des erkennenden Subjekts über die Bedingungen seiner Erkenntnis sein muss. Mit den Worten Droysens: „Die historische Forschung setzt die Reflexion voraus, dass auch der Inhalt unseres Ich ein vermittelter, gewordener, ein historisches Resultat ist“.³⁹

Die Objektivität historischer Forschung beruht demnach auf zwei Pfeilern. Zum einen auf der sorgfältigen Arbeit mit dem historischen Material, also auf der empirischen Basis. Zum anderen beruht sie auf der Reflexion des erkennenden Individuums über die Bedingungen, über die Tragweite und natürlich auch über die Grenzen seiner Fragestellung. Reflektierte Subjektivität wird – neben dem historischen Material – zu einem Instrument der Erkenntnis, insofern diese Reflexion über die *Bedingungen der Erkenntnis* Aufschluss gibt. Ich werde auf diesen Sachverhalt noch zurückkommen.⁴⁰

IV

Droysens *Historik* hat sich, wie schon angedeutet, nicht durchgesetzt. Dies hatte Konsequenzen auch für seine Reflexion über das historische Material und dessen Bedeutung im Prozess der historischen Erkenntnis. Zum einen kann man in der folgenden Zeit – also seit dem Ende des 19. Jahrhunderts – Reduktionen gegenüber Droysens Überlegungen feststellen. Man könnte auch sagen: Droysens *Historik* und seine Systematik des historischen Materials wurden im Sinne der Rankeaner und zum Teil auch im Sinne eines positivistischen geisteswissenschaftlichen Szientismus zurückgeschnitten, ja, ihrer eigentlichen Dimensionen beraubt. Zum anderen setzt sich der Begriff der Quelle mit der ihm eigenen Suggestivität wieder durch, dies aber mit einer Vielzahl völlig konträrer Inhalte. Hinter einer scheinbaren Plausibilität der Verwendung des Begriffs der Quelle eröffnet sich größte Uneinheitlichkeit, ja Verwirrung.

Der Historiker Ernst Bernheim zum Beispiel übernahm in seinem sehr erfolgreichen *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie* (1. Auflage 1889 unter dem Titel *Lehrbuch der historischen Methode. Mit Nachweis der wichtigsten Quellen und Hilfsmittel zum Studium der Geschichte*) zwar Droysens Unterscheidung von „Überresten“ und „Quellen“, er tat dies aber unter den Begriffen „Überreste“ und „Tradition“. Der Begriff der Quelle war also wieder frei geworden und konnte in einem anderen Sinne verwendet werden. Und Bernheim führte ihn prompt als Oberbegriff für beide Gruppen wieder ein. Den Begriff „Denkmäler“ ließ er wegfallen. Das hat sich von da an in einer langen Kontinuitätslinie bis heute gehalten.⁴¹ Nach Bernheims Definiti-

³⁸ L. v. Ranke, *Englische Geschichte vornehmlich im siebzehnten Jahrhundert*, S. 103.

³⁹ J. G. Droysen, S. 425.

⁴⁰ Siehe unten Abschnitt VI.

⁴¹ Zum Beispiel bei Ahasver von Brandt, *Werkzeug des Historikers. Eine Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften*, Stuttgart u. a. 1980, S. 52 ff., mit dem Zusatz, dass man „des Droysenschen Begriffes der Denkmäler, insofern sie eine Mittelgruppe zwischen Überresten und Tradition darstellen, kaum bedarf“ (S. 53). Von Brandt hielt aber gegenüber den Versuchen einer absoluten, enzyklopädischen Systematik der „Quellen“ (siehe unten bei Anm. 47) an Droysens funktiona-

on sind dann „Überreste“ jene „Quellen“, welche „unmittelbar von den Begebenheiten übriggeblieben“ seien; und „Tradition“ halte das fest, was von den „Begebenheiten“ „mittelbar“ überliefert, nämlich durch „menschliche Auffassung“ „hindurchgegangen“ sei.⁴² Mit dem Verschwinden von Droysens Begriff des „historischen Materials“ verschwand zugleich auch Droysens kritizistische Theorie der historischen Erkenntnis. Vor allem aber: Die Quellen-Metapher mit ihrer vermeintlichen „Aura des Ursprünglichen“⁴³ war wiedergewonnen. Und nur allzu gerne ist man dabei geblieben.

In der Folge lässt sich eine Vielzahl von Verwendungen des Quellen-Begriffs mit außerordentlich unterschiedlichen Inhalten beobachten. Auf Droysens Begriff der „Quelle“ bezogen sich – allerdings mit der Verengung der Bedeutung auf Geschichtsschreibung – die Werke von Wilhelm Wattenbach (*Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, 7. Aufl. 1904) und von Ottokar Lorenz (*Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter seit der Mitte des 13. Jahrhunderts*, 3. Aufl. 1886). Wattenbachs *Geschichtsquellen* erfuhren in der Folge verschiedene Überarbeitungen und Fortsetzungen bis in die 1970er-Jahre; doch wurde diese Einengung auch immer wieder aufgehoben.⁴⁴ Der Begriff der Quelle umfasste dann nicht nur Geschichtsschreibung, sondern jegliche schriftliche Überlieferung, ja sogar Sachzeugnisse und Gegenstände aller Art. Eine ganz enorme Ausweitung des Quellen-Begriffs vollzog sich im Zeichen einer Vermengung von Quellen und Darstellungen, von Quellenkunde mit Bücherkunde oder Bibliographie, so im sogenannten „Dahlmann-Waitz“ (begründet 1830 von dem Göttinger Historiker Friedrich Christoph Dahlmann, 9. Aufl. 1931), der *Quellenkunde der Deutschen Geschichte*, die in Wahrheit eine Bibliographie zur deutschen Geschichte darstellt. Zuletzt erschien sie in

ler Unterscheidung fest, die sich auf den immer stets nur relativen Aussagewert einer „Quelle“ bezog. Bei von Brandt auch alle weiteren Diskussionen über die auf Droysen zurückgehende und von Bernheim vorgeschlagene Differenzierung. – Bei Egon Boshof, Kurt Düwell u. Hans Kloft, *Grundlagen des Studiums der Geschichte. Eine Einführung*, Köln/Wien 1979, S. 115 ff. und 216 ff. wird zwischen „erzählenden Quellen“ und „dokumentarischen Quellen“ bzw. zwischen „den Quellen der Tradition und den Formen neuzeitlicher Geschichtsschreibung“ und „schriftlichen Überresten oder dokumentarischen schriftlichen Quellen“ unterschieden. – Bei Heinz Quirin, *Einführung in das Studium der mittelalterlichen Geschichte*, Braunschweig 1961 (Abschnitt B: „Die Quellen“, S. 45 ff.) gilt als „Geschichtsquelle“ „alles ..., was seinem Wesen nach geeignet ist, über Vergangenes auszusagen“. Dabei ist die Kenntnis von Droysens Überlegungen völlig verlorengegangen: „Nach dem Vorgange Droysens nennen wir die ungeheure Fülle ‚Überreste‘ und gliedern aus ihr jenen Komplex aus, der ganz bewußt geschaffen worden ist, um Geschehenes zu überliefern. Er umfaßt die ‚Tradition‘“.

⁴² Ernst Bernheim, *Lehrbuch der Historischen Methode. Mit Nachweis der wichtigsten Quellen und Hilfsmittel zum Studium der Geschichte*, Leipzig 1889, S. 155.

⁴³ M. Zimmermann, „Quelle als Metapher“, S. 282.

⁴⁴ Wilhelm Wattenbach u. Wilhelm Levison, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Vorzeit und Karolinger*, 1. Heft, bearbeitet von W. Levison, Weimar 1952. Es folgten 1953–1973 vier weitere Hefte, die von Levison und/oder von Heinz Löwe bearbeitet wurden, sowie ein Beiheft (*Die Rechtsquellen*) von Rudolf Buchner (Weimar 1953); W. Wattenbach u. Robert Holtzmann, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Die Zeit der Sachsen und Salier* (zuerst 1938/1940, dann in einer Neuausgabe, besorgt von Franz-Josef Schmale, 3 Bde., Darmstadt 1967–1971); schließlich: W. Wattenbach u. F.-J. Schmale, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Vom Tode Heinrichs V. bis zum Ende des Interregnum*, Bd. 1, Darmstadt 1976. Im Gegensatz dazu umfasst der Begriff der „Quelle“ bei Raoul Charles van Caenegem und François Louis Ganshof, *Kurze Quellenkunde des Westeuropäischen Mittelalters. Eine typologische, historische und bibliographische Einführung*, Göttingen 1962, alles, was schriftlich überliefert ist. Bei Alphons Lhotsky, *Quellenkunde zur mittelalterlichen Geschichte Österreichs*, Graz/Köln 1963, wiederum werden auch Sachzeugnisse aller Art („Die Natur“, „Grabstätten“, „Siedlungen“, „Bauwerke“ usw.) unter „Quellen“ subsumiert. Ebenso in der 1972 von Léopold Genicot begründeten *Typologie des sources du moyen âge occidental*. Ähnlich Hans-Werner Goetz, *Proseminar Geschichte: Mittelalter* (= *UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher* 1719), Stuttgart 1993, S. 62 ff., der als „historische Quellen“ „alle Zeugnisse (Überlieferungen)“ definiert, „die über geschichtliche (= vergangene) Abläufe, Zustände, Denk- und Verhaltensweisen informieren“, und diese nach Texten (Schriftquellen), Gegenständen (Sachquellen) und gegenstandslosen (abstrakten) Quellen gliedert.

10. Auflage, in zahlreichen Bänden von Hermann Heimpel im Max-Planck-Institut für Geschichte in Göttingen noch einmal neu begründet, in den Jahren 1965 bis 1999, wobei Hermann Heimpel sich des Problems durchaus bewusst war⁴⁵ und der von ihm verantworteten 10. Auflage des „Dahlmann-Waitz“ deshalb einen Doppeltitel gab: *Quellenkunde der Deutschen Geschichte. Bibliographie der Quellen und der Literatur zur Deutschen Geschichte*.

Für die Zusammenordnung von Schrift- und Sachzeugnissen unter dem Oberbegriff „Quellen“⁴⁶ hatte auch der Mediävist Erich Keyser (1893–1968) in seinem Buch *Die Geschichtswissenschaft. Aufbau und Aufgaben* von 1931 optiert.⁴⁷ Keyser war von der Bedeutung der „völkischen Idee“ und des „Rassengedankens“ fasziniert, die ihm – auch für die Geschichtswissenschaft – „zukunftsfrohe Ziele“ zu versprechen schienen und jedenfalls eine bessere Erkenntnis der „Wurzeln unseres Volkstums“.⁴⁸ Unter dieser Zielsetzung schlug Keyser eine „Zusammenordnung“ aller „geschichtlichen Quellen“ in einem absoluten, systematisch-enzklopädischen Sinn vor. Er propagierte eine „Gliederung der geschichtlichen Quellen“ nach folgenden Kategorien: I. Natur (Landschaft; Tierwelt; der menschliche Körper – das Knochengerüst und seine Teile, die leibliche Gestalt, der seelische Ausdruck); – II. Sachen (gemeint sind hier die Kulturdenkmäler der Siedlungsgeschichte, der Wirtschaftsgeschichte, der Staatsgeschichte, der Kirchengeschichte und Geistesgeschichte); – III. Schriften; – IV. Sprache und Musik; – V. Sitte und Brauch.⁴⁹ Der Großgliederung der „Quellen“ nach „Sachen“ und „Schriften“ werden wir sogleich wieder begegnen.

Eine andere sehr folgenreiche Erweiterung des Quellenbegriffs geht zurück auf einen gewissen Wilhelm Bauer. In seiner *Einführung in das Studium der Geschichte* (1. Aufl. 1921) definierte er als „Geschichtsquellen“ „alles“, „was uns zur geistigen Rekonstruktion geschichtlichen Lebens den Stoff liefert“; dies erfordere, so Bauer, eine entschlossene Ausweitung des Quellenbegriffs. Deshalb seien auch „Tatsachen“ als „Geschichtsquellen im weitesten Sinne“ zu definieren.⁵⁰ Bauer teilte sie ein in geographische Tatsachen (Klima, Lage), körperliche Tatsachen (Körperbau und physische Widerstandsfähigkeit), Tatsachen des praktischen Lebens (Technik, Wirtschaftsform, Bestattungsform), Tatsachen der Willenssphäre (die Religion) und Tatsachen der geistigen Fähigkeiten (Wissenschaft und Kunst).

Das unterschied sich zunächst nicht sehr von dem, was zum Beispiel von Erich Keyser unter dem Begriff der Quelle gefasst worden war. Aber so wie schriftliche Zeugnisse schlicht als „Schriften“ oder „Texte“ und dingliche Zeugnisse einfach als „Sachen“ oder „Gegenstände“ rubriziert wurden, so erfuhr der Begriff der „Tatsache“ noch einmal eine enorme, jedoch für unbedenklich gehaltene Ausweitung: bei dem Neuhistoriker Paul Kirm (1890–1965) in seiner erstmals 1947 erschienenen *Einführung in die Geschichtswissen-*

⁴⁵ Hermann Heimpel, „Einleitung“, in: Friedrich Christoph Dahlmann u. Georg Waitz, *Quellenkunde der Deutschen Geschichte. Bibliographie der Quellen und der Literatur zur Deutschen Geschichte*, 10. Aufl., unter Mitwirkung zahlreicher Gelehrter, herausgegeben im Max-Planck-Institut für Geschichte von H. Heimpel u. Herbert Geuss, Bd. 1, Stuttgart 1969, S. 1–28 (darin ein Abschnitt „Zur Geschichte des ‚Dahlmann-Waitz‘ 1830–1931“, S. 3–5).

⁴⁶ S. oben Anm. 44.

⁴⁷ Erich Keyser, *Die Geschichtswissenschaft. Aufbau und Aufgaben*, München/Berlin 1931, S. 46 ff.

⁴⁸ Ebd., S. 7.

⁴⁹ Ebd., S. 59 ff.

⁵⁰ Wilhelm Bauer, *Einführung in das Studium der Geschichte*, [1921], Tübingen ²1928, S. 157 ff.

schaft. „Tatsachen“, die einen Einblick in die Vergangenheit ermöglichen, seien doch auch „die heutige Verbreitung der deutschen Sprache über die Welt oder die heutige Verbreitung des niedersächsischen Bauernhauses“. Demzufolge gelangte Kirn zu folgender Definition: „Quellen nennen wir alle Texte, Gegenstände oder Tatsachen, aus denen Kenntnis der Vergangenheit gewonnen werden kann“.⁵¹ Auch diese Definition wurde nun immer weitergereicht.⁵² Erst jüngst wurde der Definition Kirns eine „allgemeine Gültigkeit“ (Klaus Arnold) attestiert.⁵³ Dabei hat man allerdings die Schwierigkeit, zu erklären, warum Tatsachen Quellen sind. Eigentlich kann man nur von unreflektierten rankeanischen Überzeugungen her Tatsachen als Quellen bezeichnen und damit den Sachverhalt verwischen, dass dem Historiker immer nur Quellen vorliegen, d. h. „historisches Material“, niemals aber Tatsachen.⁵⁴ Droysens Historik jedenfalls ist damit von den Füßen auf den Kopf gestellt. Dass „historische Tatsachen“ – zumindest in der Auffassung Droysens, und es lässt sich dagegen eigentlich nichts Rechtes einwenden – das Ergebnis von empirischer Forschung am „historischen Material“ sind und nicht deren Ausgangspunkt, ist dabei unbegriffen geblieben.

Ebenso unbegriffen blieb bis auf den heutigen Tag vielfach auch der Sachverhalt, dass die Definition von historischem Material sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in signifikanter Weise erneut verändert hat. Darauf ist nun im fünften Abschnitt meiner Überlegungen ein Blick zu werfen.

V

Die neue Konstellation der historischen Erkenntnis war die einer Historischen Kulturwissenschaft.⁵⁵ Sie wird mit den Namen von Georg Simmel, Max Weber, Ernst Cassirer und anderer evoziert. Die Gründe für die Entstehung einer solchen Historischen Kulturwissenschaft am Beginn des 20. Jahrhunderts sind vielfältig. Ich nenne nur drei.

Zum einen: die Entstehung einer neuen, nämlich einer beobachtenden, empirischen Naturwissenschaft seit dem Ende der 1830er-Jahre, wie sie mit den Namen von Rudolf Virchow, Hermann von Helmholtz und Emil Du Bois-Reymond verbunden ist.⁵⁶ Diese neue Naturwissenschaft ging davon aus, dass alle Kenntnis allein aus der empirischen Beobachtung stammt, und dass deshalb aller Fortschritt der Menschheit einzig und allein (so Rudolf Virchow) darauf beruhe, dass die „ewigen Gesetze“ der Natur durch eine „immer fortgesetzte (empirische) Beobachtung“, nämlich durch die Ermittlung sogenannter ‚harter‘ Tatsachen, immer genauer ergründet würden. Deshalb stellte sie sofort die Frage nach der Tragfähigkeit und nach den Grenzen der historischen Erkenntnis. Was würden die Historiker darauf antworten?

⁵¹ Paul Kirn, *Einführung in die Geschichtswissenschaft*, 1947; Berlin ³1959, S. 29 f.

⁵² Vgl. A. v. Brandt, *Werkzeug des Historikers*, S. 48; K. Arnold, Art. „Quellen“, S. 251.

⁵³ K. Arnold, „Der wissenschaftliche Umgang mit den Quellen“, in: *Geschichte. Ein Grundkurs*, hrsg. v. Hans-Jürgen Goertz, Reinbek 1998, S. 42–58, hier S. 43.

⁵⁴ Vgl. Arndt Brendecke, Art. „Tatsache“, in: *Lexikon Geschichtswissenschaft*, S. 282–285.

⁵⁵ Dazu und zum Folgenden zuletzt O. G. Oexle, „Kultur, Kulturwissenschaft, Historische Kulturwissenschaft. Überlegungen zur kulturwissenschaftlichen Wende“, in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 5 (2000), S. 13–33; ders., „Historische Kulturwissenschaft Heute“, in: *Kultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Rebekka Habermas u. Rebekka v. Mallinckrodt, Göttingen 2004, S. 24–52.

⁵⁶ Dazu O. G. Oexle, „Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft“, S. 107 ff.

Das zweite Problem war die Erkenntnis der historischen Gewordenheit alles dessen, was ist, also das Problem des Historismus.⁵⁷ Ranke und der herrschende Rankeanismus hatten auf diese Frage keine Antwort parat, ebenso wenig wie auf die Frage der Naturwissenschaftler nach Tragweite und Grenzen der historischen Erkenntnis. Die Rankeaner haben sich beiden Fragen nie gestellt.

Dazu kam ein drittes Problem: nämlich Friedrich Nietzsche und seine Attacke gegen wissenschaftliche Erkenntnis überhaupt, sowohl gegen die naturwissenschaftliche, vor allem aber gegen die historische Erkenntnis im Sinne von Ranke. Ranke und die Rankeaner, so Nietzsche, behaupten eine historische Erkenntnis „wie es eigentlich gewesen“. Dies sei aber völlig unbegründet und auch nicht begründbar. In Wahrheit seien die ‚Fakten‘ der Historiker, die Facta der Historiker nichts als Facta ficta, also Fiktionen. Aber während die Fiktionen der Naturwissenschaftler immerhin gefährlich seien, seien die Fiktionen der Historiker einfach nur dumm.⁵⁸ Was würden die Historiker darauf antworten?

Die Vertreter einer Historischen Kulturwissenschaft waren der Meinung, dass allein auf der Grundlage des kantischen Kritizismus eine Antwort auf alle diese Fragen und Herausforderungen gegeben werden könne. Dass dies bereits Droysen vor ihnen versucht hatte, war ihnen – aus den oben bereits genannten Gründen – unbekannt geblieben.

Zu den Innovationen der Historischen Kulturwissenschaft gehört zum einen ihre interdisziplinäre, ja transdisziplinäre Art der Fragestellung. Ist Max Weber Nationalökonom? Jurist? Althistoriker? Mittelalterhistoriker? Ist er Soziologe oder Philosoph? Diese Fragen können nicht beantwortet werden, weil Max Weber alles zugleich ist und seine Fragen dementsprechend ausgerichtet sind. Ähnliches ließe sich für Georg Simmel feststellen. Zum Zweiten gehört zu den Kennzeichen einer Historischen Kulturwissenschaft ihre weitausgreifende diachronische Tiefendimension. Und drittens gehört dazu die transkulturelle Komparatistik. Max Weber beschäftigt sich mit islamischer, chinesischer, indischer Kultur ebenso wie mit dem antiken Judentum. Und das okzidentale Mittelalter ist in seinen Überlegungen ohnedies immer präsent.

Diese transdisziplinäre, diachronisch weit ausgreifende und komparatistische Perspektive hatte natürlich Konsequenzen auch für die Frage, was historische Quellen sind. Die Vertreter einer Historischen Kulturwissenschaft haben diese Frage, soweit ich sehe, nicht explizit erörtert. Aber ihre Forschungen wurden von der deutschen Geschichtswissenschaft ohnedies nicht respektiert und schon gar nicht aufgenommen.

Anders verhält es sich mit der ‚neuen‘ französischen Geschichtswissenschaft, die mit dem Namen der 1929 gegründeten Zeitschrift *Annales* verbunden ist, und insbesondere mit Namen und Werk des Mittelalterhistorikers Marc Bloch (1886–1944). Hier zeigen sich auffallende Übereinstimmungen mit der Historischen Kulturwissenschaft seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Worauf diese Übereinstimmungen gründen und wie sie zustande kamen, braucht hier nicht erörtert zu werden.⁵⁹

⁵⁷ Dazu die Beiträge in O. G. Oexle, *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus*; ders. „Die Historizität der Welt“.

⁵⁸ Dazu O. G. Oexle, „Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft“, S. 124 ff.

⁵⁹ Dazu O. G. Oexle, „‘Une science humaine plus vaste’. Marc Bloch und die Genese einer Historischen Kulturwissenschaft“, in: *Marc Bloch. Historiker und Widerstandskämpfer*, hrsg. v. Peter Schöttler, Frankfurt/New York 1999, S. 102–144.

Es ist ein Kennzeichen der *Annales* und eine wesentliche Bedingung für den überwältigenden Erfolg der mit ihr verbundenen ‚neuen Geschichtsforschung‘, der ‚Nouvelle Histoire‘, dass sie auch die Frage der historischen Überlieferung, des historischen Materials neu erörtert hat.

Ihre Antwort bestand erstens in der Aufhebung aller Hierarchien, wie sie zum Beispiel Ranke in seiner Bevorzugung der erzählenden Überlieferungen errichtet hatte. Sie bestand zweitens in der Aufhebung aller Segmentierungen, wie sie zum Beispiel Droysens Unterscheidung von Quellen, Überresten und Denkmälern zugrunde liegt. Und sie bestand schließlich drittens in der Aufhebung aller fächerspezifischen Ein- und Ausgrenzungen in den Definitionen dessen, was als historisches Material jeweils zu gelten hat und herangezogen werden kann. Alles, wirklich alles, kann historisches Material werden: Kirchenbücher, Lohnlisten, Testamente, Baurechnungen, geographische, linguistische, medizinische Materialien, die materialen Gegenstände der Archäologie, der Kunstgeschichte, der Musikwissenschaft. Marc Bloch zum Beispiel, als Offizier im Nachrichtendienst der französischen Armee im Ersten Weltkrieg geschult in dem Tätigkeitsfeld ‚Topographie, Beobachtung, Feindaufklärung‘ und befasst mit der Auswertung von Luftaufnahmen von Schlachtfeldern, hat aus dieser Tätigkeit die geschichtswissenschaftlichen Konsequenzen gezogen.⁶⁰ Er hat die Sichtbarmachung ‚aus der Höhe‘ in die Praxis der Geschichtswissenschaft übertragen, die er sogar als eine „Beobachtungswissenschaft“ („science d’observation“) definierte.⁶¹ Bloch hat nach 1918 Luftaufnahmen von Dörfern, Feldern, Wegen als agrarhistorisches Material genutzt und schließlich anhand von Katastern und Parzellenplänen den agrargeschichtlichen Wandel bis ins Mittelalter zurück nachgezeichnet. „Die Anlage der Felder“ – so schrieb Bloch einige Jahre nach seinem epochemachenden Werk *Les caractères originaux de l’histoire rurale française* von 1931 – „ist das Buch, in das die bäuerlichen Gesellschaften Zeile für Zeile die Wechselfälle ihrer Vergangenheit eingeschrieben haben“.⁶²

Was sogenannte Quellen sind, ist jetzt also gar nicht mehr definierbar. Historisches Material ist, was zur Beantwortung einer historischen Frage jeweils herangezogen werden kann. Die Frage entscheidet, was jeweils im umfassenden Sinn die Materialgrundlage zur Beantwortung dieser Frage sein kann und muss.

Und deshalb bin ich ganz zuversichtlich, dass wir noch lange nicht am Ende der Material-Ressourcen historischer Erkenntnis angekommen sind, – solange uns die Fragen und vor allem die guten Fragen nicht ausgehen.

VI

Viel überraschender als diese Feststellung ist – wie mir scheint – nun die jüngste Wendung der Theorie der historischen Erkenntnis, die sich mehr und mehr der subjektiven Seite der Forschungsprozesse zugewandt hat. Damit bin ich beim sechsten Abschnitt meiner Überlegungen angekommen.

⁶⁰ Dazu und zum Folgenden Ulrich Raulff, *Ein Historiker im 20. Jahrhundert: Marc Bloch*, Frankfurt/M. 1995, S. 70 ff.

⁶¹ Dazu O. G. Oexle, „Une science humaine plus vaste“, S. 125.

⁶² Zit. nach: Bronislaw Geremek, „Marc Bloch, historien et résistant“, in: *Annales E.S.C.* 41 (1986) 5, S. 1091–1105, hier S. 1094 (Übersetzung ins Deutsche: O. G. Oexle).

Ich erinnere noch einmal an Droysens Diktum von 1857: „Die historische Forschung setzt die Reflexion voraus, dass auch der Inhalt unseres Ich ein vermittelter, gewordener, ein historisches Resultat ist“.⁶³ Auch diese Erkenntnis Droysens ist von der deutschen Geschichtswissenschaft lange Zeit vernachlässigt worden. Denn Droysens Erkenntnis war und ist eine ungeliebte Erkenntnis, weil sie eine in höchstem Maße unbequeme Erkenntnis ist. Von der Historischen Kulturwissenschaft, z. B. von Max Weber – man lese dazu dessen Objektivitäts-Abhandlung von 1904 –, ist diese unbequeme Erkenntnis allerdings außerordentlich stark akzentuiert worden. Aber auch hier hat die deutsche Geschichtswissenschaft die Botschaft nicht vernehmen wollen – und bis auf den heutigen Tag nicht.

Gleichwohl sind in jüngster Zeit, seit der Mitte der 1990er-Jahre, neue Ansätze aufgetaucht, die mehr und mehr gerade diesen Aspekt der historischen Erkenntnis in den Vordergrund stellen, die gewissermaßen die subjektive Seite der Erkenntnis nicht nur reflektieren, sondern geradezu zu einer Grundlage der Erkenntnis selbst werden lassen. Hier werden also das kulturelle Gedächtnis, werden Geschichtsschreibung und Geschichtsforschung als „Überrest“ im Sinne Droysens zu einer Form des „historischen Materials“. Ich will das an vier Beispielen andeuten.

Erstes Beispiel: Der Ägyptologe Jan Assmann hat in mehreren seiner jüngsten Publikationen, zuletzt in seinem Buch *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur* (1997/98) die Ziele dessen erläutert, was er „Gedächtnisgeschichte“ nennt.⁶⁴ Er hat mit diesem Buch selbst ein Beispiel dafür gegeben. Im Unterschied zur Geschichte „im eigentlichen Sinne“, wie Assmann schreibt, gehe es bei Gedächtnisgeschichte „nicht um die Vergangenheit als solche, sondern nur um die Vergangenheit, wie sie erinnert wird“. Gedächtnisgeschichte untersucht, so Assmann, „die Pfade der Überlieferung, die Netze der Intertextualität, die diachronen Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Lektüre der Vergangenheit“. Den Ertrag einer solchen Gedächtnisgeschichte hat Assmann anhand der „Geschichte einer europäischen Erinnerung Ägyptens“ eindrucksvoll dargestellt. Sie konzentrierte sich „auf jene Aspekte der Bedeutung oder Relevanz, die das Produkt der Erinnerung im Sinne einer Bezugnahme auf die Vergangenheit sind und die nur im Licht späterer Rückgriffe und Lektüren hervortreten“. Gedächtnisgeschichte dieser Art ist also keineswegs identisch mit der sogenannten ‚Rezeptionsgeschichte‘, die ja schon seit langem und vielfältig betrieben wird. Denn die Vergangenheit werde von der Gegenwart nicht einfach ‚rezipiert‘. Die Gegenwart werde von der Vergangenheit unter Umständen auch ‚heimgesucht‘, und die Vergangenheit werde von der Gegenwart rekonstruiert, modelliert und unter Umständen auch erfunden.

Dem Mittelalterhistoriker liegt natürlich, vom Ansatz Assmanns ausgehend, die Frage einer Gedächtnisgeschichte des Mittelalters sehr viel näher. Damit haben die Mediävisten freilich noch kaum begonnen.⁶⁵ Auch hier geht es nicht um Mittelalter-

⁶³ J. G. Droysen, S. 425.

⁶⁴ Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München/Wien 1998, die Zitate hier S. 26 f.

⁶⁵ Zu diesem Thema vgl. O. G. Oexle, „Die Moderne und ihr Mittelalter – eine folgenreiche Problemgeschichte“, in: *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt. Kongressakten des 6. Symposiums des Mediävistenverbandes in Bayreuth 1995*, hrsg. v. Peter Segl, Sigmaringen 1997, S. 307–364; O. G. Oexle, „Mittelalterforschung in der sich ständig wandelnden Moderne“, in: *Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung*, hrsg. v. H.-W. Goetz u. Jörg Jarnut (= *MittelalterStudien des Instituts für Interdisziplinäre Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens* 1), München 2003, S. 227–252.

‚Rezeption‘, wozu ja bereits vieles gesagt worden ist. Es geht um sehr viel mehr. Es geht um die Konstituierung von ‚Mittelalter‘ als Hervorbringung der ‚Moderne‘, es geht um das Verhältnis von Mittelalter und Moderne.

Der Begriff des Mittelalters wurde ja erst am Beginn der Moderne, im 18. Jahrhundert konzipiert, in der Aufklärung nämlich. Zugleich entstand in der Aufklärung und als ihre Folge die moderne historische Wissenschaft. Die Frage nach der Begründung von Wissenschaft und nach der Möglichkeit der Erkenntnis einer historischen Wissenschaft und gar einer Vielheit historischer Wissenschaften, die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von ‚Geschichte‘ und geschichtlicher Erkenntnis wurde damit zu einer zentralen Frage der Moderne, – zugleich mit der Frage nach dem Verhältnis von Mittelalter und Moderne und all der Vielheit von Deutungsmustern, die in der Beantwortung dieser Frage entwickelt worden sind: das Mittelalter als das – in der Moderne – ein für allemal glücklich Überwundene; das Mittelalter als das in der Moderne unglücklicherweise Verlorene; die Idee von der Wiederkehr des Mittelalters in einem neuen Mittelalter (seit Novalis und bis in unsere Tage propagiert); die Konstituierung einer Moderne als Konsequenz des okzidentalen Mittelalters mit all ihren zentralen Fragen: nach dem Fortschritt, nach Individualität, Subjektivität und Selbst. Natürlich ist auch die Frage nach Mittelalter und Renaissance ein Teil dieser Problematik.

Die Aufgabe einer Gedächtnisgeschichte des Mittelalters ist natürlich sehr viel schwieriger als die einer Gedächtnisgeschichte Ägyptens.⁶⁶ Und zwar deshalb, weil sie nicht nur die Reflexion über das ‚Andere‘, sondern auch die über das ‚Eigene‘, weil sie die Selbstreflexion über das ‚Eigene‘ enthalten muss, weil sie vor allem die Bedingungen der Möglichkeit der eigenen Gegenwart und der Reflexion darüber in noch viel umfassenderer Weise zu zeigen hätte.

Die Dimensionen eines solchen Unternehmens sind denn auch entsprechend vielschichtig. Ginge es doch zum einen darum, die Vielheit der Bereiche von Wissenschaft und Lebenswelt, oder noch besser, der vielen Lebenswelten zu erfassen, die hier von Bedeutung sind: die Musik, die Literatur, Kunst, Architektur, Fotografie, der Film usw. Ich erinnere an die Musik eines Richard Wagner; an die großen Kathedralen-Projekte des 19. Jahrhunderts; an die Faszination der Kunsttheorie des frühen 20. Jahrhunderts durch die ‚Gotik‘; an die lange Reihe der Mittelalterromane, von den Werken der Romantiker bis zu den Mittelalterromanen in der Krise der Weimarer Republik 1929/30, bis zu der fundamentalen Analyse des deutschen Mediävalismus in Thomas Manns *Doktor Faustus* von 1947 und weiter bis zu Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1981) oder zu *Timeline* von Michael Crichton (1999). Ich erinnere an die Filme eines Fritz Lang, die – wie *Die Nibelungen* oder *Metropolis* – gerade deshalb vom Mittelalter handeln, weil sie sich so intensiv mit der Moderne auseinandersetzen. Und was hat die – so kompromisslos modern erscheinende – Architektur eines Mies van der Rohe mit den Mittelalterreflexionen eines Romano Guardini im Berlin der 1920er-Jahre zu tun? Sehr viel, lautet die Antwort.⁶⁷ Und war es nicht ein Schriftsteller, nämlich Rudolf Borchardt (1877–1945), der 1928 das erste Programm einer integrierenden Mittelalter-

⁶⁶ Zum Folgenden bereits ebd., S. 232 ff.

⁶⁷ Dazu demnächst O. G. Oexle, „Die gotische Kathedrale als Repräsentation der Moderne“.

wissenschaft (einer, wie er sagte, „mittelalterlichen Altertumswissenschaft“) skizziert hat, – deshalb nämlich, weil Borchardt nicht nur die „Makroskopie“ einer „neuen Wissenschaft“, sondern überhaupt eine „originale neue Gesamtsicht“ des Mittelalters im Interesse der Modernität zum Zuge kommen lassen wollte.

Es müssten zum anderen bei einem solchen Unternehmen auch solche Wissenschaften einbezogen werden, die bei dem Thema Mittelalter und Moderne mit einem zumeist unreflektierten Imaginarium vom Mittelalter hantieren: die Theologien zum Beispiel, die Philosophie, die Soziologie, die Politologie, die Ökonomie, die Rechtswissenschaften.⁶⁸

Und schließlich wäre auf die Vielheit der nationalen Kulturen zu achten, seit deren Konstituierung im 18. und 19. Jahrhundert und bis heute. Denn hier wird über das ‚Mittelalter‘ in jeweils sehr verschiedener Weise geredet, sind die Fragestellungen jeweils anders angelegt.⁶⁹ Man nehme das Beispiel des ‚Feudalismus‘ und die Debatten darüber in England, in Frankreich, in Deutschland, die in ganz verschiedenen historischen Momenten begründet wurden und die deshalb auch auf die Mittelalterforschung in den drei Ländern sehr unterschiedlich gewirkt haben.⁷⁰ Und was unterscheidet die deutschen Nazarener von den englischen Präraffaeliten in ihrer Reflexion über Mittelalter und Moderne und was verbindet beide? Wie ist das Bild der gotischen Kathedrale in der französischen Literatur der Moderne konstruiert, im Gegensatz zur deutschen, und wie stellt sich in den beiden Ländern die Verknüpfung von Kathedralenliteratur, Darstellung von mittelalterlichen Kathedralen in der Kunst und Kathedralenrestaurierung im 19. Jahrhundert dar?⁷¹ Und, ganz generell: Wie wird ein und derselbe mittelalterliche ‚Gegenstand‘ in den historisch bedingten Wahrnehmungen des kulturellen Gedächtnisses verschiedener europäischer Länder in der Moderne gedeutet und dargestellt?

Ein zweites Beispiel: Die in den letzten Jahren, wiederum in sehr unterschiedlicher Weise, in den einzelnen Kulturwissenschaften einsetzende Reflexion über die Rolle der jeweiligen Wissenschaft im Nationalsozialismus – mitsamt der Kontinuitätslinie zurück, vor 1933, ins 19. Jahrhundert hinein, und auf unsere Zeit hin, also nach 1945.⁷² Als ein exemplarisches Beispiel solcher Reflexion nenne ich den von dem Musikwissenschaftler Anselm Gerhard herausgegebenen Band *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung* (2000).⁷³ Hier werden schon im Untertitel des Bandes entscheidende Stichworte aufgerufen.

⁶⁸ Ein Beispiel: O. G. Oexle, „Luhmanns Mittelalter“, in: *Rechtshistorisches Journal* 10 (1991), S. 53–66.

⁶⁹ Dazu O. G. Oexle, „Marc Bloch et l’histoire comparée de l’histoire“, in: *Marc Bloch, l’historien et la cité*, hrsg. v. Pierre Deyon, Jean-Claude Richez u. Léon Strauss (= *Collection de la Maison des Sciences de l’Homme de Strasbourg* 22), Strasbourg 1997, S. 57–67.

⁷⁰ Dazu die Beiträge in: *Die Gegenwart des Feudalismus / Présence du féodalisme et présent de la féodalité / The Presence of Feudalism*, hrsg. v. Natalie Fryde, Pierre Monnet u. O. G. Oexle (= *Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte* 173), Göttingen 2002.

⁷¹ Dazu O. G. Oexle, „Die gotische Kathedrale als Repräsentation der Moderne“.

⁷² Aus der Fülle der neuerdings erschienenen Literatur seien genannt: *Deutsche Historiker im Nationalsozialismus*, hrsg. v. W. Schulze u. O. G. Oexle (= *Die Zeit des Nationalsozialismus. Eine Buchreihe*), Frankfurt/M. 2000; *Kulturwissenschaften im Nationalsozialismus, Bd. 1: Fächer – Milieus – Karrieren*, hrsg. v. Hartmut Lehmann u. O. G. Oexle (= *Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte* 200), Göttingen 2004.

⁷³ *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart/Weimar 2000.

Ein drittes Beispiel, ganz anderer Art, hat das Jahr 2002 beigesteuert, und zwar aus dem Bereich der Wissenschaftspolitik und Wissenschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts, nämlich die Frage nach der deutschen Atombombe während der Herrschaft der Nationalsozialisten im Allgemeinen und im Blick auf die Begegnung von Niels Bohr und Werner Heisenberg in dem von den Deutschen besetzten Kopenhagen des September 1941 im Besonderen. Lange Zeit hatte man, ganz im Sinne der Frage „wie es eigentlich gewesen“, allergrößte Hoffnungen auf die Veröffentlichung neuer ‚Quellen‘, nämlich der sogenannten Bohr-Papiere gesetzt, die im Februar 2002 dann endlich auch erfolgt ist. Die sich daran anschließende Diskussion zeigte aber sehr rasch, dass die Frage nach dem, „wie es eigentlich gewesen“, auch jetzt überhaupt nicht beantwortet werden kann. Ja, mehr noch: Es zeigt sich etwas ganz anderes. Nämlich, dass diese neuen ‚Quellen‘ nicht nur die Frage nach dem, „wie es eigentlich gewesen“, nämlich wie es 1941 in Kopenhagen „gewesen“, nicht beantworten können, sondern dass sie in eine Gedächtnisgeschichte, in eine Vielzahl von Stellungnahmen, Büchern, wissenschaftlichen und nichtwissenschaftlichen Äußerungen hineingehören, und dass deren Kontext im ganzen wissenschaftspolitischen und politischen Art ist, und zwar von 1945 bis auf den heutigen Tag.⁷⁴ Die Aufgabe, die sich hier stellt, wird nun sehr kompliziert, für manche – und gerade für auf bloße Feststellung sogenannter ‚Tatsachen‘ ausgerichtete Wissenschaftshistoriker, von denen es viele gibt – geradezu unerträglich kompliziert.

Schließlich ein viertes und letztes Beispiel. Ich verdanke es dem im Sommer 2003 erschienenen Buch des jungen Leipziger Historikers Nicolas Berg mit dem Titel *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung*.⁷⁵ Das Buch zeigt nicht nur die politisch-historisch-kulturellen Bedingungen der Reflexionen prominenter deutscher Historiker nach 1945 über den Nationalsozialismus. (Also: in Friedrich Meineckes *Die deutsche Katastrophe*, in dem Programm der Entnationalisierung des Nationalsozialismus bei Gerhard Ritter, in der Erfindung des Begriffs und Programms der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ durch den Göttinger Mediävisten Hermann Heimpel usw.) Das Buch reflektiert auch über die Institutionalisierung der Erforschung des Nationalsozialismus im Institut für Zeitgeschichte in München und setzt dem (gerade anlässlich der 50-Jahrfeier der Gründung dieses Instituts jüngst, 1999, noch einmal kräftig akzentuierten) Selbstverständnis einer ‚objektiven‘ Erforschung des Nationalsozialismus entgegen, in welcher Weise hier mit subjektiven Kriterien ziemlich beliebig und gänzlich unreflektiert argumentiert und geforscht wurde. Nämlich zum einen so, dass Direktoren und Mitarbeiter dieses Instituts in den 1950er- und 1960er-Jahren für sich selbst in Anspruch nahmen, dass über den Nationalsozialismus nur der forschen könne, der ihn am eigenen Leibe erfahren habe, dass es also unmöglich sei, die Technik totalitärer Macht historisch zu durchschauen, wenn man nicht selbst in einem totalitären Regime gelebt habe.⁷⁶ Auf der anderen Seite aber hielt man einem Joseph Wulf, der in den 1960er-Jahren mit seinen Arbeiten zum Beispiel über *Presse*

⁷⁴ Darüber O. G. Oexle, *Hahn, Heisenberg und die anderen. Anmerkungen zu „Kopenhagen“, „Farm Hall“ und „Göttingen“* (= *Forschungsprogramm „Geschichte der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft im Nationalsozialismus“*. Ergebnisse 9), Berlin 2003.

⁷⁵ Nicolas Berg, *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung* (= *Moderne Zeit. Neue Forschungen zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* 3), Göttingen 2003.

⁷⁶ Ebd., S. 226, 230 Anm. 45, S. 413, 524 u. 541.

und *Funk im Dritten Reich*, über *Theater und Film im Dritten Reich*, über *Musik im Dritten Reich* usw. die Forschung über den Nationalsozialismus mit Entschlossenheit vorangetrieben hat, entgegen, dass einer, der – wie Wulf – in Auschwitz gewesen war und Auschwitz überlebt hatte, weder über Auschwitz im Besonderen noch über das sogenannte Dritte Reich im Allgemeinen forschen könne, weil nämlich seine Objektivität eben dadurch in Frage gestellt sei.⁷⁷ Das heißt: ‚Objektiv‘ könne – so war die Meinung – den Nationalsozialismus nur erforschen, wer ihn ‚erlebt‘ habe, – wer aber eines der nationalsozialistischen Vernichtungslager überlebt habe, könne über den Nationalsozialismus nicht wissenschaftlich arbeiten, weil eben gerade das, was er ‚erleben‘ musste, seine ‚Objektivität‘ in Frage stelle.

Berg reflektiert in seinem Buch also über Subjektivität von Forschung in einer Weise, die Äußerungen der Subjektivität und damit der Bedingung von Forschung selbst zur ‚Quelle‘ werden lässt. Er tut dies freilich in einer intellektuellen Eindringlichkeit, die inzwischen außerordentlich heftige Kontroversen und Gegenreaktionen entfesselt hat. Und das kann man ja auch gut verstehen.

VII

Was also ist eine historische Quelle?

Ich habe versucht, dies im Zuge einer Problem-Geschichte anzudeuten: Vor dem Hintergrund bestimmter, bis zum heutigen Tage immer gleicher Trivial-Auffassungen, und vom Beginn des 19. Jahrhunderts an bis zur Gegenwart: seit Rankes Geschichts-Metaphysik und seiner Bevorzugung erzählender ‚Quellen‘ für das „Sagen, wie es eigentlich gewesen“; über die Ent-Mystifizierung des Quellenbegriffs in Droysens kritizistischer Theorie einer Geschichtswissenschaft, die mit „historischem Material“ empirisch arbeitet und gerade deshalb eine empirische Wissenschaft ist; über die Universalisierung der Auffassung von historischem Material am Beginn des 20. Jahrhunderts im Zeichen einer Historischen Kulturwissenschaft; und bis zur Konstituierung historischer Forschung auch durch Analyse der subjektiven Bedingungen der Erkenntnis, also bis zur konsequenten Historisierung der historischen Erkenntnis selbst, die von Droysen schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts gefordert und begründet wurde, die aber auch heute noch immer keineswegs allgemein akzeptiert ist, im Gegenteil.

Leider muss also festgestellt werden, dass diese Problem-Geschichte keineswegs als eine einfache Fortschritts-Geschichte erzählt werden kann. Ich hoffe, dass ich deutlich machen konnte, warum das nicht möglich ist. Ich hoffe aber auch, dass ich deutlich machen konnte, was meine eigenen Optionen sind.

⁷⁷ Ebd., S. 568 ff. Zur Debatte um Joseph Wulf v. a. S. 594 ff.

Balzacs Hausmantel oder: Textprozesse und ihre Bedeutung für die Erschließung komplexer poetischer Strukturen*

von Axel Gellhaus, Aachen

Rolf Bücher zum 65. Geburtstag

1. Grundsätzliche Bedeutung von Varianz und Invarianz in der Literatur

Die Frage, welchen Stellenwert die Literaturwissenschaft dem Phänomen der Variante in der Literatur beimisst, müsste historisch beantwortet werden. Die archivierenden, dokumentierenden und interpretierenden Wissenschaften haben die Problematik der Varianz oder Invarianz ihres Gegenstandes ‚Text‘ zu verschiedenen Zeiten durchaus unterschiedlich bewertet. Unabhängig von dieser Entwicklung, die ihre Extrempositionen im Zeitraum der letzten fünf Jahrzehnte durchmessen hat, hat sich auf der Seite der Produktion ein Wandel im Selbstverständnis der Autoren vollzogen, was Unveränderbarkeit oder Variabilität ihrer Texte betrifft – abhängig von der Funktion und Präsenz der Literatur im kulturellen, gesellschaftlichen Kontext.

Vor 40 Jahren gefragt, welche Rolle Varianten beim Gegenstand ihrer wissenschaftlichen Betrachtung spielen, hätte uns die Mediävistik belehrt, man habe es kaum mit Varianten, sondern mit ‚Lesarten‘ zu tun; also mit Überlieferungsfehlern, nicht mit Entstehungsvarianten. Mit der aus der Altphilologie entlehnten Methode Lachmanns galt es, durch Herstellung von Überlieferungs-Stemmata dem ‚Original‘ möglichst nahe zu kommen – es möglicherweise aus verschiedenen Überlieferungssträngen zu rekonstruieren. Daran, dass dieses oder jenes Epos eine identische Gestalt besessen habe, die es nur möglichst getreu zu rekonstruieren gelte, wurde kaum gezweifelt. Die Lesarten belegten also entweder die Treulosigkeit der Abschreiber oder gar ihre Lust daran, Texte beim Abschreiben zu variieren. Fragt man einen heutigen Mediävisten, der die Diskussionsbeiträge der sogenannten ‚New Philology‘ kennt, so wird seine Antwort anders ausfallen. Er wird den Lachmann’schen Werkbegriff als seinerseits zeitbedingte Vorstellung klassifizieren und erklären, man müsse die Überlieferungsvarianten ernst nehmen, schon deshalb, weil Literaturwissenschaft heute tendenziell eher rezeptions- als produktionsorientiert arbeitet und demzufolge ein größeres Interesse daran besteht, wie zu bestimmten Zeiten und unter bestimmten Verhältnissen ein Werk gewirkt haben mag und in welcher Gestalt man es rezipiert hat.¹ (Es entspricht diesen neuen Fragestellungen und Hypothesen, wenn kürzlich an der Universität Basel eine Professur eingerichtet worden ist mit dem Forschungsauftrag, eine elektronische Edition der gesamten hochkomplexen Parzival-Überlieferung zu erstellen.)

* Die Vortragsform wurde bewusst beibehalten.

¹ Vgl. zum gegenwärtigen Diskussionsstand den Einführungsbeitrag zum „Rahmenthema XXXX. ‚Überlieferungsgeschichte – Textgeschichte – Literaturgeschichte‘“: Thomas Bein, „Einführung in das Rahmenthema“, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 34 (2002) 2, S. 89–104.

Ein zweiter Grund kommt aber als denkbare Perspektive hinzu: Überlieferungsvarianten müssen als solche respektiert werden, weil zumindest die Hypothese nicht mehr ganz von der Hand zu weisen ist, dass in Kulturepochen vor der sogenannten ‚Ära Gutenberg‘ die Textvarianz in den Überlieferungssträngen zum guten Teil auf Textvariabilität schließen lasse, so, als ob bestimmte, wenn nicht alle literarischen Texte performanzabhängig variiert werden durften und sollten. Es gab zwar feste Reim- und Strophenschemata, aber die Reihenfolge, die Anzahl der Strophen durfte je nach Publikum variieren. Ja, möglicherweise ist die formale Schematisierung von Strophenformen, Metren und rhetorischen Topoi nur die komplementäre Erscheinung zur Variabilität der Komposition. Dieser Hypothese entspricht die Tatsache, dass wir in den großen Liedersammlungen mittelalterlicher Literatur – unter denen die Manesse’sche die bekannteste ist – eine teilweise große Variationsbreite in der Textgestalt von Gedichten finden. Liegt es nicht nahe zu vermuten, dass in den Künsten, deren Rezeption erst durch Performanz möglich ist, eben in der oralen Literatur und in der Musik, die Variation eine vergleichbar große Rolle spielt? Für die Musik ist dies eine Binsenweisheit, nicht aber für die Literatur.

Die Festschreibung von literarischen Werken in identischer Gestalt hat offensichtlich einerseits mit dem Medienwechsel von der Oralität zur Literalität, andererseits mit dem von der Handschrift zum Druck zu tun. Insofern könnte aber nun das kulturgeschichtliche Modell: ‚vor Gutenberg‘ versus ‚nach Gutenberg‘ übertragen werden auf den Produktionsvorgang; bei den meisten Autoren, deren Arbeitsweise wir kennen und deren Nachlasssituation wir überschauen, stellt die Drucklegung eines Textes eine deutliche Zäsur im Produktionsprozess dar. Es gibt immer Ausnahmen von dieser Regel (z. B. Klopstocks *Messias*-Überarbeitungen oder Goethes ‚klassifizierende‘ Überarbeitungen des Jugendwerks); aber in der Regel nimmt die Variationslust der Autoren nach der ersten Drucklegung entschieden ab – abgesehen von leichten Textrevisionen und Druckfehlerkorrekturen in überarbeiteten Auflagen. Gemessen an der Variationsbreite vor der Drucklegung spielt die Varianz nach der Drucklegung eine untergeordnete Rolle – eine Banalität, die durch technische und vor allem ökonomische Bedingungen erklärt würde. Der Autor kann einem Verlag viel leichter ein neues Werk anbieten als ein zum dritten Mal überarbeitetes, weil der Verleger die dritte Fassung eines Gedichtes oder einer Erzählung nicht mehr verkaufen könnte. Das Phänomen wäre damit hinreichend erklärt, hätte sich nicht scheinbar ganz unabhängig von diesen banalen Aspekten ein nahezu sakraler Aspekt herausgebildet, der die Produktionsbedingungen vergessen machen sollte: die Idee von der ‚notwendigen‘ Gestalt des Kunstwerks.

Man kann den neuzeitlichen Strang der Genese dieser Idee genau lokalisieren: Sie beginnt faktisch mit der Emanzipation der Literatur von ihrer illustrativen, rhetorisch fundierten Funktion und wird dann theoretisch begründet in den Systemen deutsch-idealistischer Philosophie. Der neuen (Kant’schen) Prämisse der ‚Autonomie des Kunstwerks‘ folgte die klassizistische Vorstellung von der Formvollendung des Kunstwerks (Äquivalenz von Stoff und Form bei Schiller) auf dem Fuße; und diese erwies sich eben darin, dass der Konstruktcharakter der Kunst nicht mehr erkennbar sei. Kant und Goethe sind sich darin einig, dass ein Kunstwerk dann als schön angesehen werde,

wenn es wie Natur wirke, und Natur dann, wenn sie als von einem göttlichen Künstler geschaffen betrachtet werden könne. Nimmt man beide Aspekte zusammen, ist letztlich ein Werk erst dann ‚Kunst‘, wenn es die Notwendigkeit von Dingen göttlich-natürlichen Ursprungs besitzt. Das bedeutet aber auch, dass, wenn ein Kunstwerk einmal als Kunstwerk anerkannt war, es sich der Verfügungsgewalt seines (irdischen) Autors entzog. Ähnliche Theorien finden sich bei Schelling, ähnlich betrachtet noch Heidegger die Genese des Werks als einen Prozess, bei dem der relevante Anteil des Produzenten sich mit der Vollendung verflüchtigt. Die romantische Kontrafaktur, die Betonung des Fragmentarischen, Vorläufigen, Perfektiblen in der Kunst, hat sich in den im 19. Jahrhundert entstehenden Wissenschaften zunächst nicht durchsetzen können. Die sich institutionalisierenden Kunstwissenschaften waren offensichtlich an der klassischen Philologie, am Textverständnis der Theologie und in ästhetischer Hinsicht am Klassizismus orientiert – und bezüglich des Produzenten am Begriff des Genies, bis man Ende des 19. Jahrhunderts den Geniebegriff positivistisch destruierte. Aber auch der Positivismus analysierte nicht die Textgenese, sondern die Genese des Autors.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich vielleicht, weshalb es bis heute nicht selbstverständlich ist, Varianten oder textgenetische Materialien in die Interpretation literarischer Werke einzubeziehen. Es ist, als benötige der hermeneutisch orientierte Interpret traditioneller Prägung, der gerne bereit war, die Vorläufigkeit des eigenen Interpretierens zu konzedieren, wenigstens beim Gegenstand die Gewissheit der Identität und Unverrückbarkeit: Damit gepflegt werde der feste Buchstabe, wie es Friedrich Hölderlin formuliert hat. Der Pflege des ‚festen Buchstabens‘ widmeten sich mehrere Generationen von Editoren, die den Anspruch auf Authentizität zwar inzwischen bis zur fast unhintergehbaren Forderung nach Faksimileausgaben und Handschrifteneditionen gesteigert haben, aber mit dem Faksimile kehrte in die ‚Ordnung‘ der Druckschrift die ‚Unordnung‘ der Handschrift zurück und begann, die Illusion von der ‚Festigkeit des Buchstabens‘ zu destruieren. Die genetische Edition, deren Dokument die faksimilierte Handschrift ist, erweist sich als buchstäbliche Dekonstruktion des traditionellen Textverständnisses: die Auflösung des Kunstwerkgedankens zugunsten der Annahme kognitiver Prozesse.

Seit Mitte der siebziger Jahre hat sich in der Literaturwissenschaft der Zweig der Edition und Editionstheorie verselbständigt, was zu einem deutlichen Entwicklungsschub bei den historisch-kritischen Editionen – in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht – geführt hat. Viele neue historisch-kritische Editionen liegen inzwischen abgeschlossen vor, werden sogar durch alternative Konzepte überboten.²

Die Editionsphilologie hat damit zunächst auf ein gewandeltes (nicht klassizistisches) Werk- und Textverständnis reagiert, dem die älteren Editionen nicht mehr entsprochen haben. Es galt, nicht mehr bloß das Prinzip der Vollständigkeit zu beachten, sondern vor

² Noch vor dem Abschluss der Beißner'schen Hölderlin-Edition legte Dietrich E. Sattler anfangs der siebziger Jahre ein editorisches Konzept vor, das wie keines zuvor die Editionspraxis verändert hat; seitdem sind zahlreiche Editionen erschienen, die sich – wenn sie auch dem Vorbild Sattlers nicht in jedem Aspekt folgen – zumindest einem radikal gewandelten Textbegriff verdanken und diesem in der Darstellung der Textgenese Rechnung tragen. Als Beispiele seien genannt: die Editionen zu Hölderlin, Kleist, Heine, Stifter, Mörike, Heym, Trakl, Hofmannsthal, Kafka, Celan, Bachmann u. a. m. Dies gilt aber keineswegs nur für die deutschsprachige Literatur und die germanistische Editionspraxis; zu erinnern ist an das französische ITEM (Institut des Textes et Manuscrits modernes), das zahlreiche aufwendigste Editionen vorgelegt hat und mit großem technischen Aufwand arbeitet, oder an die Edition der Werke von James Joyce.

allem das der Transparenz der editorischen Entscheidung. Während sich in älteren Editionen hinter der zweigeteilten Fassade von Textkonstitution und Variantenapparat eine kaum rekonstruierbare Vermischung von philologischer Autopsie, Selektion und Interpretation verborgen hatte, sollten sich nun die einzelnen Schritte deutlicher voneinander unterscheiden lassen: Die Transkription einer Handschrift soll durch Faksimilierung überprüfbar werden, die Analyse der Überarbeitungsschritte, also die Bewertung der Varianten, soll vom Leser nachvollzogen und autonom bewertet werden können, der konstituierte Text soll die Konsequenz einzeln nachvollziehbarer Schritte darstellen, die ansonsten eliminierten graphischen Befunde einer Handschrift können in die Analyse einbezogen werden. Seitdem durch Digitalisierung die drucktechnische Reproduktion erleichtert worden ist, wird mehr und mehr das Faksimile zum Standard der Edition: Faksimiliert werden die Handschriften von Werkstufen und Werkfassungen sowie genetisch zugehörige Notizen, bei einigen Editionen auch die variierenden Drucke zu Lebzeiten des Autors, sofern er diese direkt oder indirekt ‚autorisiert‘ hat. Man darf allerdings Zweifel daran haben, ob die Reproduktion des Nachlasses noch als ‚Edition‘ bezeichnet werden kann. Dieser im Namen der Authentizität auf die Spitze getriebene ‚Rekonstruktivismus‘ ist der eine Pol in der Entwicklung der Literaturwissenschaft. Der andere ist ein radikaler Skeptizismus gegenüber den Implikationen der Hermeneutik, jener Wissenschaft des Verstehens, die sich im modernen Sinne mit Schleiermachers Hermeneutik im frühen 19. Jahrhundert als wissenschaftliches Verfahren definiert und im 20. Jahrhundert bei Gadamer reformuliert findet. Die sogenannten poststrukturalistischen antihermeneutischen Ansätze haben als *petitio principii* die Kategorie des Autors und die des Werks eliminiert und verzichten konsequent auf das Studium von Produktionszusammenhängen und werkgenetischen Materialien.

Zwischen diesen Extremen findet sich heute eine Position, die versucht, mit Hilfe der dokumentierten Überlieferung, der textgenetischen Varianten und Notizen genauere Aufschlüsse zu erhalten über den Prozess der Konkretisierung komplexer literarischer Arbeit. Wer so fragt, interpretiert Befunde eher als Archäologe, nicht als Theologe der Schrift. Er bedient sich hermeneutischer Verfahren als Instrument des Verstehens und muss sich lediglich von gewissen traditionellen Implikationen der Hermeneutik abgrenzen. Er setzt z. B. keinen Begriff einer auktorialen ‚Intention‘ voraus, denn das Produzieren eines Kunstwerks, das Schreiben eines Gedichts, kann theoretisch nicht erfasst werden, analog zu einem Willensakt und dessen Realisation. Er ist sich vielmehr der Tatsache bewusst, dass sich ‚Intention‘ – verstanden als das Gerichtetsein eines Textes im synchronen und diachronen Zusammenhang der Diskurse – selbst oft erst im Prozess des Schreibens konkretisiert, dass die Tendenz eines Werks zu Beginn des Prozesses also eine völlig andere sein kann als zum Zeitpunkt des Abschlusses – und der Abschluss ein oftmals von äußeren Zwängen diktiert mehr oder weniger willkürlicher Punkt in einem unabschließbaren Kontinuum. Zunächst also sucht vielleicht ‚etwas‘ eine Form, das, wenn es sie gefunden hat, nicht mehr dasjenige ist, weshalb der Autor auf die Suche gegangen war. Paul Valéry hat dies einmal so formuliert: „Oft schreibe ich hier einen absurden Satz hin anstelle eines Blitzes, der sich nicht hat greifen lassen oder der – gar kein Blitz war.“³ Entsprechendes hat neben vielen anderen Autoren auch Franz Kafka reflektiert.

Die eindimensionalen Begriffe vom ‚Autor‘ und von dessen ‚Intention‘ aufzugeben, war also zwingend, nicht, weil Roland Barthes und Michel Foucault den ‚Tod des Autors‘ proklamiert haben, sondern aus einem Grund, aus dem letztlich auch deren Absage entsprang, nämlich aus der Einsicht in die Mehrdimensionalität des Prozesses der Konkretisierung von Werkkomplexen. Man kann die Differenz zur älteren, eindimensionalen Auffassung vom ‚Autor‘ auf einen Aspekt reduzieren, den man früher geringer bewertet hat: Auch der Autor ist Leser, reflektierender Leser. In jedem Akt des Notierens, der Verschriftlichung findet ein Medienwechsel statt; das Geschriebene wendet sich im Moment der Fixierung als etwas Objektives dem Schreiber entgegen und hat das Potenzial zum Dialog, zur Diskussion, kann ihn zwingen, einen Umweg zu machen, auszuweichen oder fortzufahren; das Geschriebene wird ihn dann auf diesem nächsten Wegstück begleiten; es wird zum Mitschreibenden – und wer schreibt da, wenn es einmal schwarz auf weiß fixiert ist, nicht alles mit? An dieser Stelle wird zu berücksichtigen sein, was die neuere Literaturwissenschaft unter dem Begriff der ‚Intertextualität‘ versteht. Bewusst oder unbewusst ist der Werkprozess eine Auseinandersetzung mit der Tradition. Aber auch die Gegenwart ist präsent durch die antizipierte Erwartungshaltung der potenziellen Leser, die Ansprüche des Verlegers, die staatliche Zensur oder – bei einem Theaterstück – die Bedingungen einer Bühne. Haben nicht mehrere Theaterintendanten an Schillers *Wallenstein* ‚mitgeschrieben‘, da die unhandliche Trilogie jeweils den Möglichkeiten einer Inszenierung in Hamburg, Berlin, Weimar oder Dresden hat angepasst werden müssen? Mitgeschrieben an Schillers Dramen haben aber auch die Zeitgenossen Körner, Wilhelm von Humboldt und Goethe, die dessen Werke vor der ersten Drucklegung zu lesen bekamen. Bei all diesen Einflüssen hätte Schiller zwar nie daran gezweifelt, dass er der *Wallenstein*-Autor sei und dass es sich bei all den verlangten Korrekturen und Anpassungen noch um ‚den‘ *Wallenstein* handle. Aber die Bedingung der Möglichkeit solcher Mitautorschaft liegt darin, dass eine ‚Intention‘ in der bereits objektivierten ‚Fassung‘ erkennbar geworden ist und ein Mitautor punktuell in der Lage ist, die Rolle ihres Anwalts zu spielen.

Der an der Konkretisierung des Werks interessierte Wissenschaftler wird also versuchen müssen, keinen festen Begriff vom Autor vorauszusetzen, sondern sich den Urheber des Werkprozesses als ein Bündel aus heterogenen Funktionen vorzustellen und den Fixierungsprozess als einen hochkomplexen Vorgang aus differenten ‚Intentionen‘, die einander teilweise widersprechen, die sich keineswegs linear konkretisieren, sondern sprunghaft, vor- und rückläufig. Daher ist es ein terminologischer Notbehelf, vom ‚Prozess‘ der Entstehung zu sprechen, da wir meist mit dem Begriff ein ‚organisches Wachstum‘ assoziieren – eine Assoziation, die allerdings Einfluss auf die Darstellung in historisch-kritischen Editionen haben musste.

An den genannten Beispielen dürfte klar geworden sein, dass es nicht sinnvoll ist, den Werkbegriff kausal zu verknüpfen mit dem Begriff der ‚Autorisierung‘. Der Terminus mag im juristischen Kontext sinnvoll sein, wenn es darum geht, eine Urheberschaft eindeutig festzustellen oder die Berechtigung eines Dritten, ein Werk zu zitieren oder zu vervielfältigen. Im literaturwissenschaftlichen und allgemein kunstge-

³ Paul Valéry, *Cahiers / Hefte*, auf der Grundlage der von Judith Robinson besorgten französischen Ausgabe hrsg. v. Hartmut Köhler u. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Bd. 1, Frankfurt/M. 1987, S. 34.

schichtlichen Kontext halte ich ihn für nicht tragfähig genug und plädiere dafür, ihn aufzugeben. Beispiele: Das autorisierte Werk Franz Kafkas besteht aus wenigen publizierten Erzählungen, alle Romane, alle Notizbücher, alle Tagebücher sind natürlich nicht ‚autorisiert‘, aber sie stellen den weitaus größten und interessantesten Teil des Œuvres dar. Ähnlich verhält es sich mit Hölderlin, von dem der autorisierte Teil des Werks weniger diskutiert wird als der nicht autorisierte. Das fragmentarische Spätwerk gehört zu den wichtigsten lyrischen Texten der deutschen Dichtung und stellt in der Tradition eine viel deutlichere Zäsur dar, als das zu Lebzeiten publizierte und damit autorisierte Werk.

2. Balzacs Hausmantel

Obschon sich die Fixierungsvorgänge in Literatur und Musik aufgrund der Abstraktheit ihrer jeweiligen Notationen von denen in der Bildenden Kunst gehörig unterscheiden, will ich einen Seitensprung wagen, der endlich auch den Vortragstitel erklärt: „Balzacs Hausmantel“.

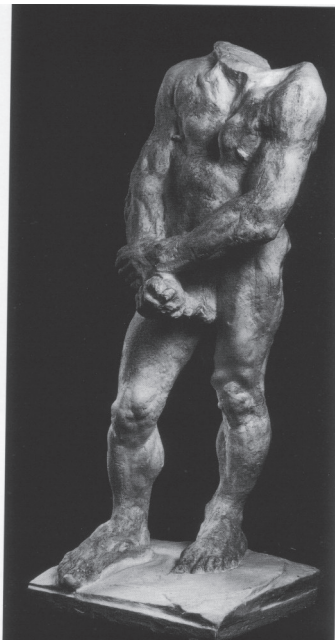
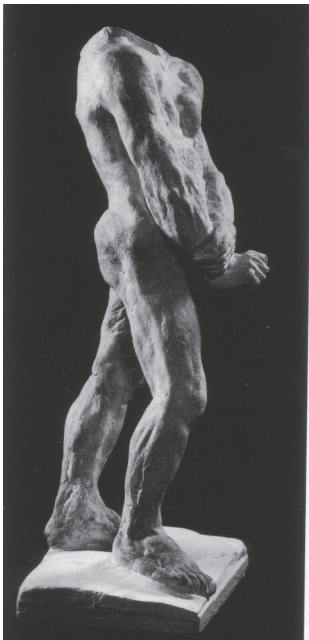
Es gibt für Kunsthistoriker in der Regel viel weniger Möglichkeiten, den Konkretisierungsprozess eines Werks zu verfolgen, als für Musik- oder Literaturwissenschaftler. Das hat seinen Grund natürlich in der Linearität der Aufzeichnungssysteme beider Künste, die mit Zeichennotationen operieren, im Unterschied zur Bildenden Kunst, die ohne abstraktes Zeichensystem auskommt oder bei der Zeichensystem und Konkretisierung zusammenfallen. Der Film von Henri-Georges Clouzot *Le Mystère Picasso*, bei dem Picasso während seiner Produktion durch die gläserne Leinwand hindurch gefilmt wird, ist natürlich die Ausnahme: der Idealfall einer Dokumentation sprunghafter Realisationen von sich auseinander entwickelnden Motiven und Bildideen, deren Endstadium von diesem Prozess so gut wie nichts mehr verrät. In der Regel sehen wir bei einem Bild, einer Zeichnung oder einer Skulptur nichts als das fertige Werk, weshalb das Werk des Malers lange Zeit als Paradigma der Poesie galt, die ‚ut pictura‘ angeschaut werden sollte, bis Lessing ihr die Musik als Paradigma an die Seite stellte, weil sie, wie die Musik, eine transitive Kunst sei. Es gibt aber auch in der Kunstgeschichte Beispiele für die Frage, welchen Aufschluss wir gewinnen können, wenn wir die Stadien der Konkretisierung eines Werks studieren. Und dieses Folgende mag für den Begriff von Werkkonkretisierung und dafür, welchen kognitiven Gewinn man aus seiner Rezeption ziehen kann, Modell stehen.

Der Bildhauer Auguste Rodin hat zwischen 1891 und 1899 an seiner berühmten Balzac-Statue gearbeitet, bei der man den Dichter mit gewölbtem Leib und mit offenbar unter einer weiten Robe verschränkten Armen stehen sieht. Dieser Mantel, der sich bei näherem Hinschauen als Hausmantel zu erkennen gibt, hat es ‚in sich‘. Das Musée Rodin im Hotel Biron in Paris hat im Jahre 1998 eine Sonderausstellung unter dem Titel: „Le ‚Balzac‘ de Rodin“ gezeigt, die den Werkprozess dieser monumentalen Statue zu rekonstruieren versucht hat, soweit dies noch möglich war. Der Katalog präsentiert ein Stemma der Einzelarbeiten; es handelt sich um über 60 Vollplastiken, die als Entwürfe für den Kopf der Bronzestatue fungieren, und um ungezählte Körperstudien, die den nackten Balzac, mal als Mann mit dickem Bauch, mal mit athletischer Figur,



Abb. 1: Balzac, étude de nu au gros ventre [...], 1894, aus: *1898: le Balzac de Rodin*, Paris 1998 (Ausstellungskatalog: Musée Rodin), S. 327.

Abb. 2: Balzac, deuxième étude de nu F, dite en athlète, 1896, aus: *1898: le Balzac de Rodin*, Paris 1998 (Ausstellungskatalog: Musée Rodin), S. 343.



darstellen, um etliche Modelle von Händen und Beinen, um eine Fülle von gezeichneten Entwürfen für alle Körperteile. Schließlich entwirft Rodin das Modell eines Hausmantels, führt es vollplastisch aus und verschließt in der endgültigen Gestalt der Skulptur die gesamte durchgestaltete Anatomie vollständig mit diesem Mantel. (Abb. 1–5)

Balzacs Hausmantel kann somit als Symbol für jene Hermetik fungieren, die das publizierte Werk, die ‚autorisierte Fassung letzter Hand‘ umgibt wie eine Aura der Undurchdringlichkeit, die in traditioneller Terminologie mit der Kategorie der ‚Notwendigkeit‘ belegt wurde. Der Rodin’sche Balzac wurde bei seiner Enthüllung in Paris als Skandal empfunden, über seine heutige Wirkung schreibt Jacques Vilain, Direktor des Rodin-Museums in Paris:

„Le Balzac de Rodin que nous sommes habitués à voir à l’angle des boulevards Raspail et du Montparnasse fait maintenant partie d’un paysage urbain et quotidien: le chef-d’oeuvre a perdu la force contestatrice qu’il avait à l’époque de sa naissance.“⁴

Es gehört wohl seit jeher zum Selbstverständnis des Kunsthistorikers, sofern er sich als Hermeneutiker versteht, ein Stück jener „force contestatrice“ spürbar zu machen, die das Werk im Horizont seiner Entstehung gehabt hat. Man möchte die Wendung im Deutschen wiedergeben mit: ‚die Kraft, in Frage zu stellen‘ und hinzufügen, diese Kraft ist zumeist das Resultat eines langen Weges der Auseinandersetzung mit dem, was in Frage zu stellen war. Der Kunsthistoriker im weiteren Sinne des Wortes hat als Archäologe, diesmal im engeren Sinne des Wortes, die

⁴ *1898: le Balzac de Rodin. 16 juin–13 septembre 1998*, Publication des éditions du musée Rodin, Paris 1998, S. 9.



Abb. 3: Trois études de têtes pour Balzac, aus: 1898: *le Balzac de Rodin*, Paris 1998 (Ausstellungskatalog: Musée Rodin), S. 347.

Chance, unter der abgeschlossenen Form, die Kunstgeschichte geworden ist, unter der Oberfläche, die die beste Zeit ihrer Wirkung hinter sich hat, einen Prozess der Konkretisation wahrzunehmen, der zugleich ein in Gestaltungen fortschreitender gedanklicher, kognitiver Prozess ist. Rainer Maria Rilke schreibt in seiner Rodin-Monographie über diesen Prozess:

„Rodin hat ihm [Balzac] eine Größe gegeben, die vielleicht die Gestalt dieses Schriftstellers überragt. Er hat ihn im Grunde seines Wesens erfaßt, aber er hat an den Grenzen dieses Wesens nicht Halt gemacht; um seine äußersten und fernsten Möglichkeiten, um sein Unerreichtes hat er diesen mächtigen Kontur gezogen, der in den Grabsteinen fernvergängerer Völker vorgebildet scheint. Jahre und Jahre hat er ganz in dieser Gestalt gelebt. Er hat Balzacs Heimat besucht, die Landschaften der Touraine, die in seinen Büchern immer wieder aufsteigen, er hat Briefe von ihm gelesen, er hat die Bilder studiert, die von Balzac existieren, und er ist durch sein Werk gegangen, wieder und wieder; auf allen den verzweigten und verschlungenen Wegen dieses Werkes begegneten ihm die Balzac'schen Menschen, ganze Familien und Generationen, eine Welt, die immer noch an das Dasein ihres Schöpfers zu glauben, aus ihm zu leben und ihn zu schauen schien.“⁵

Rilkes Beschreibung geht noch Seiten fort; aber das Wesentliche sollte klar werden: Was die Plastik in ihrer Bedeutung ausmacht, ist der Weg, den Rodin zurücklegen musste, um zu dieser Oberfläche zu gelangen, um so die Durchdringung der Einzelheiten, das teilweise Extreme und fast Ekstatische, wieder verschließen zu können. Da der Kunstgeschmack anders fortschreitet als sein historisches Verständnis, da wir nach Balzac auch schon Giacometti zu sehen gewohnt sind, dessen Oberflächengestaltung diejenige Rodins in den Schatten zu stellen scheint, da wir zu sehr im Modus des Fortschritts zu denken gewohnt sind, liegt es nahe, dass sich auch die Kunst-

⁵ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin. Erster Teil 1902* (= *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 5), Frankfurt/M. 1987, S. 195.

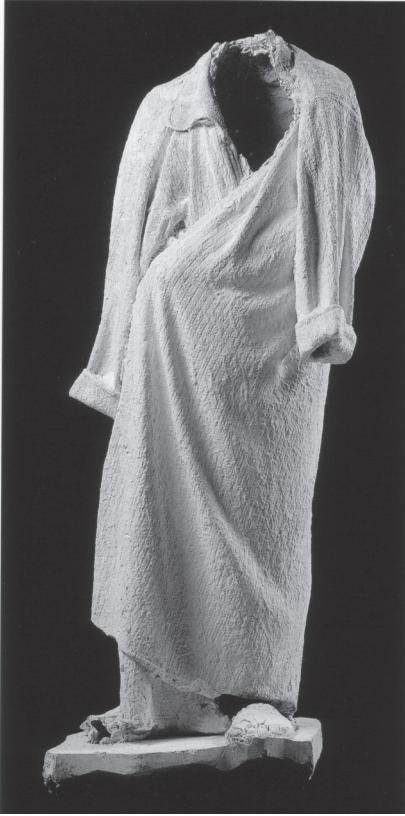


Abb. 4 (links): Balzac, robe de chambre, 1897, aus: *1898: le Balzac de Rodin*, Paris 1998 [Ausstellungskatalog: Musée Rodin], S. 360.



Abb. 5: Balzac, etude finale, 1897, aus: *1898: le Balzac de Rodin*, Paris 1998 [Ausstellungskatalog: Musée Rodin], S. 365.

geschichten zu Formgeschichten verflachen, die nur noch die dem Rezipienten zugewandte Seite von Werken beschreiben, nicht mehr den dynamischen Prozess, der sie ermöglicht hat. Damit ginge aber, auch unter dem weiter gesteckten Anspruch einer Kulturwissenschaft, viel an archäologischem Wissen verloren.

3. Textprozesse und ihre Bedeutung für die Erschließung komplexer poetischer Strukturen

Die Genese eines Textes oder eines künstlerischen ‚Werkes‘ wird hier als Konkretisierungs-Prozess gedacht, an dem Produktions- und Rezeptionsaspekte gleichermaßen beteiligt sind. In diesem Prozess wird man Varianz nicht als bloßes Übergangsstadium, sondern als ein intrinsisches Phänomen schriftlicher Fixierungsprozesse verstehen müssen, die man in drei Stadien einteilen kann: die Phase vor der ersten schriftlichen Fixierung, die Phase der hand- oder maschinenschriftlichen Fixierungen und die Phase der Drucklegung bzw. nach der ersten Drucklegung. Beide Transformationsvorgänge können problematisch sein, der erste, weil das Medium des sprachlichen Zeichens, seiner ‚Grammatik‘, die mit der Linearität des schriftlichen Aufzeichnungssystems

verbunden ist, normierende Ansprüche erhebt, die möglicherweise kontraproduktiv sind, oder weil das Medium, wie es z. B. Valéry oder Kafka mehrfach reflektiert haben, sich als ungeeignet für das zu Fixierende erweist, der zweite, weil die Drucklegung das Produzierte aus einem quasi flüssigen, veränderbaren und nur vorläufig fixierten Aggregatzustand in einen starren, endgültiger fixierten Zustand überführt.

Hier unterscheidet sich nun der Fixierungsprozess im Medium der Schrift von anderen Werkprozessen, die keines vermittelnden abstrakten Zeichensystems bedürfen. Im Zusammenhang der Fixierung schriftlicher Texte begegnen dem Textarchäologen regelmäßig Stadien nichtlinearer Fixierung, die bezeugen, dass der Übergang zur Linearität des Textes – seine Zeilengestalt und seine eindimensionale Laufrichtung – eine Schwelle darstellt. Die überlieferten Zeugen sind Belege für den meist unbewusst vollzogenen Medienwechsel von mentalen Zusammenhängen in schriftliche Zeichensysteme. Man könnte die Hypothese formulieren: Je komplexer diese mentalen Zusammenhänge sind, um so schwieriger ist ihre Transformation in linear-konsekutive Notationen. Es wird kein Zufall sein, dass sich Autoren an dieser Schwelle häufig graphischer Hilfsmittel bedienen, um die Mehrdimensionalität der Vernetzung sichtbar zu machen. (Wie radikal die fundamental ‚andere‘ Verknüpfungsstruktur des menschlichen Gehirns zunächst reduziert und neu geordnet werden muss, um ‚sich‘ in der Linearität, Grammatik und Logik eines Textes wieder- oder eben nicht mehr wiederzufinden, bis sie endlich vielleicht in der Mehrdimensionalität des poetischen ‚Textes‘ ein Analogon zu finden bereit ist, ist im Detail bislang noch gar nicht untersucht worden.)

Der in der ersten Phase begonnene Dialog zwischen einem Schreiber und dem Medium wird in der dritten Phase entweder endgültig oder für längere Zeit unterbrochen. Aber gibt es einen a priori zwingenden Grund anzunehmen, dass die zuletzt fixierte Gestalt einen höheren Grad an ‚Notwendigkeit‘ besitzt als die vorletzte? Dies wäre nur dann der Fall, wenn der Konkretisierungsprozess tatsächlich nach dem Prinzip des ‚organischen Wachstums‘ erfolgte, wovon wir nicht ausgehen können. Der erste Fixierungsansatz ist nicht als Keim und die Druckfassung nicht als Blüte oder Frucht anzusehen, auch wenn dieses Modell lange bevorzugt worden sein mag, denn es kann ‚unterwegs‘ etwa eine zu riskant erscheinende Gestaltung aufgeben und einer anderen geopfert worden sein, die dem distanzierten Betrachter als kühner Vorgriff auf künftige Entwicklungen der Kunst erscheinen müssen. Das Spätwerk Friedrich Hölderlins zeigt solche Momente von unzeitgemäßer Kühnheit, es liegt in Fragmenten und Fassungen vor, die teilweise in großer Spannung zueinander stehen, wenn man etwa an die verschiedenen Stadien von *Mnemosyne* denkt. In der flüssigen Phase der Konkretisierung mögen sich ferner Text-Stadien erhalten haben, die dem oben angesprochenen Problem der Nichtfixierbarkeit mit anderen Mitteln zu begegnen suchen als der letztlich gedruckte Text.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Fixierungsprozess sehr viel mehr ist als das Freilegen der schon fertigen Statue im Marmorblock. Beim Prozess der Reduktion bleibt nicht nur wertlose Materie auf der Strecke, sondern Material, das der Qualität der Reduktion kritisch entgegengehalten werden kann. Mit anderen Worten: Die Materialien des Konkretisierungsprozesses behalten Mitspracherecht und wir können uns glücklich schätzen, wenn wir sie besitzen, wenn sie nicht, wie im

Zeitraum bis zur Weimarer Klassik üblich, sogleich nach der Drucklegung vernichtet worden sind. Zur These komprimiert ließe sich das so formulieren:

Das ‚Werk‘ ist identisch mit dem Prozess seiner Konkretisierung, innerhalb dessen die erste Druckfassung, die Ausgabe letzter Hand etc. nur exponierte Stadien sind.

Die genetische Dokumentation von Textprozessen solcher Art wird vielleicht weniger die Interpretation durch etwa kommentierende Funktion von Varianten erleichtern; sie verändert allerdings die Bedingung der Möglichkeit qualifizierter Interpretationen durch Steigerung der Komplexität des Gegenstandes. Der Interpret muss nämlich nun auch noch dessen dritte Dimension einkalkulieren, seine Veränderung nicht erst während der sogenannten Rezeption, sondern während der primordialen Rezeption, die wir Produktion nennen.

4. Die Bonner Celan-Ausgabe

Eine genetische Edition heute muss den Forderungen gerecht werden, die ein anspruchsvoller Leser im Hinblick auf Vollständigkeit und auf Transparenz der editorischen Entscheidungen an sie stellen kann; sie sollte den Leser aber nicht mit dem reproduzierten Nachlass allein lassen. Die Bonner Celan-Ausgabe versucht dies durch eine Aufteilung in mehrere Abteilungen zu leisten, die nebeneinander zu benutzen sind.

Als Paul Celan im April 1970 verstarb, hinterließ er einen teilweise vorgeordneten Nachlass in einem Umfang von vielleicht 40.000 Blättern und einen Auftrag an Beda Allemann, sein Werk zu edieren. Im Jahre 1971 begründete Beda Allemann die historisch-kritische Bonner Celan-Ausgabe, aber es vergingen fast zwei Jahrzehnte, bis der erste Band erscheinen konnte. Denn zunächst musste der gesamte Nachlass gesichtet und sigliert werden, um Zusammengehöriges als solches identifizieren zu können. Erst auf dieser Grundlage, die von Rolf Bücher geschaffen wurde, konnte er Apparatmodelle entwickeln, die dem Frühwerk in gleicher Weise gerecht werden wie dem Spätwerk. Die Umsetzung der Apparatmodelle in eine Edition konnte dann nur noch im Team geschehen, dabei zeigte sich zwangsläufig, an welchen Stellen das Modell weiterentwickelt werden musste. Beda Allemann hat von der Realisation der Ausgabe nicht mehr viel erleben dürfen. Nach seinem Tod, im Jahre 1991, haben Rolf Bücher und der Verfasser die Herausgeberschaft übernommen und mit einem Team von inzwischen drei weiteren Mitarbeitern – gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft und das Wissenschaftsministerium des Landes Nordrhein-Westfalen – das *Corpus Lyrik und Prosa* so weit ediert, dass bis zum Jahre 2007 die 16 Bände dieser Abteilung vorliegen sollten. Diese erste Abteilung präsentiert die Gedichttexte und die zugehörigen genetischen Apparate; die zweite Abteilung bringt Materialien und Dokumente zur Textgenese und außerdem alle komplizierten und graphisch aufschlussreichen Handschriften als Faksimile, die dritte Abteilung wird den Übersetzungen, deren Genese ebenso vollständig überliefert ist wie die der eigenen Gedichte Celans, gewidmet sein.

Interessant im Sinne der obigen Ausführungen ist die zweite Abteilung, die den Materialien und Dokumenten zur Textgenese gewidmet ist. Zur Charakterisierung

dieser Materialien muss zunächst erklärt werden, was die Apparate der ersten Abteilung enthalten. Eine Definition könnte so lauten:

Die Apparate zu den einzelnen Gedichten dokumentieren alle überlieferten Stadien einer Textgenese, soweit ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Text mehr oder weniger eindeutig erkennbar ist. Durch das Kriterium dieser Definition fallen zwei Bereiche heraus: 1. abgeschlossen wirkende Gedichte in Reinschrift, die nicht zur Publikation gelangt sind; 2. Materialien, Notizen, Marginalien, also Lektürenotizen, Exzerpte und Ähnliches. Texte der Rubrik 1. werden unter dem Titel *Gedichte aus dem Nachlaß* publiziert; Texte aus der Rubrik 2. in der erwähnten zweiten Abteilung: „Materialien und Dokumente zur Textgenese“.

Um einen Eindruck von der Qualität solcher Materialien zu geben, kann ein Blick auf die Nachlasssituation des Gedichtbandes *Die Niemandrose* geworfen werden. Das Konzept dieses Bandes wurde mehrfach reorganisiert, aus zunächst fünf Zyklen wurden schließlich drei; ein großer Komplex, „Walliser“ respektive „Pariser Elegie“ betitelt, wurde von Celan ganz eliminiert. Man kann die Notizen, Schreibansätze und Gedichtentwürfe mit einem Mycel vergleichen, in dem alles mit allem verbunden scheint, freilich ‚nur‘ thematisch, nicht aufgrund der durchgestalteten Textform. Aus diesem thematisch-assoziativ strukturierten Schrift-Mycel entwickeln sich an signifikanten Stellen die im strengen Sinne genetischen Prozesse der einzelnen Gedichte, deren Stofflichkeit so reduziert ist, dass die Zusammenhänge nicht auf den ersten oder zweiten Blick erkennbar sind.

Der aus der Botanik entlehnte Begriff des Mycels greift nun doch wieder auf eine organologische Metapher zurück, obschon die traditionelle Metapher vom ‚organischen Wachstum‘ des Werks abzulehnen war. Weshalb der Begriff sich als Modell besser eignet, erklärt sich daraus, dass wir es mit einer Verschiebung der Vorstellung zu tun haben: Denn die Botaniker erklären, das Mycel sei die eigentliche Pflanze; das, was wir einen Pilz nennen, ist nur die Frucht mit den zur Verbreitung ausgebildeten Sporen.

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 „gesamten 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, *Sämtliche 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 Guilman 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.

Nachruf auf den Urtext?

von Peter Gülke, Freiburg/Br.

Wenn wir anhören, was Johannes Brahms am 2. Dezember 1889 auf den Edison-Zylinder eingespielt hat, können wir hinter einem aus Knacken, Knistern, Kratzen, Pfeifen und Rauschen gewobenen Klangvorhang knapp erkennen, um welchen der *Ungarischen Tänze* es sich handelt – mehr nicht. Wohl erhaschen wir einen Schatten von Authentizität, von der physisch-akustischen Gegenwart eines 114 Jahre zurückliegenden Klavieranschlags, und mögen erschauern angesichts der Vorstellung, wir seien, wie immer über gewaltige Abstände hinweg, im Salon der Familie Fellingner dabei; mitgeteilt wird über die bewegende Paradoxie des anwesend-abwesenden Brahms hinaus so gut wie nichts. Wir haben ein Dokument, und es hilft wenig, dass wir wissen, worum es sich handelt – wir können es kaum wahrnehmen geschweige denn entziffern.

Könnte es den musikalischen Texten, die heute auf den Seziertischen der Editoren präpariert werden, irgendwann ähnlich ergehen wie Brahms' akustischer Hinterlassenschaft, könnten wir eines Tages vor den verschlossenen Türen einer alexandrinischen Bibliothek stehen, deren Nutzwert auf Dokumentation zusammengeschrumpft ist? Angesichts eines immer noch florierenden Musiklebens, im öffentlichen Diskurs freilich nur qua Umwegrentabilität legitimiert, und eines vielerorts wahllos gefräßigen Musikbedarfs erscheint der Cassandra-Ruf verfrüht, wo nicht überflüssig.

Dennoch gibt es gute Gründe, ihn nicht zu überhören. Sie reichen von dem Umstand, dass für unsere Zunft die Zeit der großen Gesamtausgaben – allemal Nagelproben auch für unser Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit – allmählich zu Ende geht, bis zu der Frage, ob ein Abstand, den der vor den klavierspielenden Brahms gezogene Klangvorhang ohrenfällig macht, sich in jenem Verhältnis nicht einnisten könne, ohne dass wir es bemerken. Sie verlängert sich in der weiterführenden Frage, ob die Bemühung um die Werke nicht in einem Vertrauen gründe, das wir u. a. aufs Spiel setzen, weil wir es für nicht erschütterbar halten – dem Vertrauen darein, dass sie, sichern wir nur die Überlieferung, unbeschadet vorübergehender Verbiegungen und Missbräuche prinzipiell imstande blieben, sich authentisch mitzuteilen. Schon der Hinblick auf ältere Musik zeigt, dass das nicht so ist, dass auch hier jedes Ding seine Zeit hat. Als Reaktion hierauf erscheint die törichte, neuerdings seltener beanspruchte Unterscheidung ‚historischer‘ und ‚lebendiger‘ Musik noch am ehesten triftig.

Dies zugestanden, wäre weiterzufragen, wie lange die Werke aushalten werden, dass ein eventsüchtiger Kulturbetrieb – mit Ausnahmen – mehr von ihrer vermeintlichen Offenheit als von ihrer Identität profitiert, wo nicht auf ihnen herumtrampelt; ob ähnlich, wie in bestimmten Medien Dummheit zugleich bedient und produziert wird, ein zeitgenössisches Belieblichkeitstheater, welches Kreativität mit Respektlosigkeit in eins setzt, den Abstand zu den Werken zugleich indiziert und befördert – was irgendwann sich auf die musikalische Interpretation auswirken wird, möglicherweise es bereits tut. Notwendig drängt die Situation den mit Quellen Beschäftigten in eine

Verteidigungsstellung und zwingt, nach einer Strategie zu fragen und neu auch nach dem, was da verteidigt werden muss: Das Musikwerk, im Beieinander von Erklängen und Verklingen der Extremfall vergegenwärtigter Vergangenheit im Sinne Gustav Droysens, ist nicht identisch mit dem geschriebenen Text. Mit der schwierigen Unterscheidung macht der es sich zu leicht, der, auf saubere Arbeitsteilung sich berufend, die eigene Zuständigkeit entweder auf das Geschriebene oder auf seine klingende Umsetzung beschränkt. Allemal bleibt der Herausgeber Anwalt auch dessen, was in jener Umsetzung derzeit oder prinzipiell nicht unterkommt.

Im Hinblick auf die allermeisten, ältere und jüngere, editorischen Leistungen und deren Bedeutung für das Selbstverständnis der Musikwissenschaft erscheint die vorwegnehmende Überschrift „Nachruf auf den Urtext“ als Affront, nur notdürftig gerechtfertigt als Abwehr eines mittlerweile kurrenten Werbe-Etiketts oder als Insistieren auf der Frage, wie sehr das Wort von der Ursprünglichkeitsaura der Kategorie ‚Quelle‘ profitiert, wie ‚ur‘ ein musikalischer Text überhaupt sein könne. Die Parallele zur Originalität von Originalinstrumenten („period instruments“ klingt bescheidener und ehrlicher) liegt auf der Hand: Im Sinne einer hier wie dort prätendierten Authentizität wäre eher als Nachteil zu verbuchen, dass Texte und Instrumente gespielt werden müssen, und zwar von nicht-originalen Menschen („non-period musicians“) von heute.

Andererseits steht hinter dem Etikett auch ein Erfolg der Musikwissenschaft, insofern Maßgaben und Ansprüche ihrer Arbeit dergestalt ins öffentliche Bewusstsein gedrungen sind, dass man mit ihm Geschäfte machen kann. Eine heute kaum noch statthafte Berechtigung ließe sich aus einer Situation herleiten, in der das Nebeneinander wissenschaftlicher und praktischer Ausgaben genauere Kennzeichnungen erforderte, ein Nebeneinander, welches immer noch im Hintergrund der Diskussion um Sinn und Zweck musikalischer Ausgaben steht. Nachdem die Quellenforschung dem Kommerz den ‚Urtext‘ unfreiwillig-erfolgreich insinuiert hat, wäre eine Publizität derjenigen Gründe zu wünschen, die ihm den Appetit daran verleiden.

Die freilich hat keine Chance: Die umwegigen Relativierungen des Urtext-Anspruchs lassen sich schwer vermitteln im Vergleich mit einer idealtypischen Zuspitzung, hinter der mit den besten Gründen zudem das Selbstverständnis und die Arbeitsethik einer ganzen Disziplin stehen. In der Erschließung und Analyse der Quellen, als Bereitstellung teilweise verschüttet gewesener Erbschaften ist die Musikwissenschaft zu dem geworden, was sie ist, und wir vermögen sie nicht zu denken ohne Fundierung im philologischen Handwerk samt deren moralischen Komponenten – Akribie, Prüfbarkeit der Ergebnisse, Sauberkeit und Konsequenz der Aufbereitung. Nicht zu reden davon, dass außer beim Musizieren im direkten Umgang mit den Quellen am ehesten Nähe zur Musik hergestellt und der auf ein Werk bzw. eine Quelle Fixierte seine Probleme und Fragestellungen sich nicht aussuchen kann – anders als die, die analysieren oder spekulative Höhenflüge veranstalten. Die Verführung zu abgehobenem oder abseitigem Problematisieren liegt nahe genug, um eines Korrektivs in Grundlagenarbeiten und anderen Ausübungen von Bodenhaftung immerfort zu bedürfen. Ohne diese droht eine Entwicklung wie in manchen hochkarätigen Orchestern, denen vieles erreichbar ist, nur kaum noch die Musik jener Zeit, in der Orchester zu Orchestern wurden. Wer Haydn verlernt hat, wird bald auch Wagner verlernen; wer sich in notations- oder

satztechnischen Details nicht auskennt, wird bei ausgreifenden Deutungen unglaublich unwürdig bleiben.

Nicht aber nur, weil wesentlich in ihr die Identität des Faches gründet und aus ihr sich nährt, ist Quellenarbeit weiterhin erforderlich, sondern auch – das wissen die mit ihr Befassten am besten –, weil die Auseinandersetzung mit den kanonischen Texten, die philologische wie die deutende, zu keinem Ende kommen wird. Fatal erscheint die Kategorie ‚Urtext‘ vor allem, weil sie in der Illusion eines definitiv authentischen, allen weiteren Befragungen und Bezweiflungen überhobenen Textstandes die Möglichkeit solchen Zuendekommens vorgaukelt. Damit gaukelt sie zugleich Verlässlichkeiten vor, die die Musik nicht bieten konnte und sollte – die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts u. a. in Akzidentiensetzungen; die des 17. Jahrhunderts bei dynamischen Details, die des 18. u. a. bei Phrasierungsbögen oder Endnoten – und allesamt in Fragen der Besetzung; Schubert in groß geschriebenen Gabeln, welche Akzentuierungen oder Decrescendi anzeigen oder beides zugleich, Schumann, Brahms oder Wagner in Artikulationsbögen, welche nur teilweise mit Bindebögen oder Strichanweisungen konvergieren. Derlei Missverständnisse oder Unklarheiten wiegen schwer, weil wir heute mehr als je vordem mit Musik unterschiedlicher Stilistik umgehen, selten mit allen mitgemeinten Selbstverständlichkeiten vertraut, stärker auf das Niedergeschriebene angewiesen sind und leicht vergessen, dass, je enger der stilistische Rahmen der jeweils gepflegten Musik gezogen, desto genauer definiert und stabiler all das war, was nicht eigens aufgeschrieben, also den Ausführenden überlassen wurde. Noch bei Mozart verwickelt uns eine so entschuld bare wie törichte Textgläubigkeit in kaum lösbare Widersprüche und erschwert die fälligen Grenzgänge zwischen dem Geschriebenen und den ihm stillschweigend mitgegebenen Kontexten;¹ dass man Bindebögen der Artikulation anpasst, Endnoten vereinheitlicht etc., wäre seinerzeit nicht als Grenzgang empfunden worden.

Zu derlei älteren urtextwidrigen Offenheiten kamen zu Zeiten, da man viel mehr und stärker fixierte, individuell bedingte. Der große Zögerer Brahms entschied bei Kammermusikwerken über Besetzung und Ensemble zuweilen spät – offenbar nicht nur, weil ihm die kompositorische Struktur wichtiger gewesen wäre als, allzu simpel hiervon unterschieden, das ‚Klanggewand‘, sondern auch, weil sich mit der Entscheidung neue kompositorische Herausforderungen verbinden konnten, Einladungen, die Biegsamkeit der Struktur nochmals zu überprüfen. Das betrifft selbst Klavierbearbeitungen wie die der *Vierten Sinfonie*, der *Serenaden* oder des *3. Streichquartetts*, welche man am ehesten als Ersatzlösungen einer eigentlich gemeinten Besetzung ansehen könnte; auch hier finden sich Abweichungen, welche uns von einem einzigen Original zu sprechen hindern sollten, mindestens im Sinne eines mit ‚Urtext‘ verbundenen Anspruchs auf Endgültigkeit, einer bis ins letzte Detail unverrückbar ausdefinierten Identität. Die von ihm mehrmals beschworene „Dauerhaftigkeit“, nicht ihm Gegensatz zur minutiösen Durcharbeitung, verstand Brahms auch elastisch.

¹ Peter Gülke, „Wissenschaftliche Edition und musikalische Praxis. Defizite, Chancen und gemeinsame Zuständigkeiten“, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. v. Helga Lühhning (= *Beihefte zu Editio* 17), Tübingen 2002, S. 19–30.

Wäre es nicht so – nicht nur bei ihm –, müssten wir als kaum verzeihliche Nachlässigkeit ankreiden, dass bei den meisten im 19. Jahrhundert vorgeschriebenen Crescendi ein Ansatz unterhalb des zuvor gültigen Stärkegrades unterstellt ist; dass Wagner zumeist nach *Stringendi* oder *Ritardandi* „a tempo“ anzuweisen unterlässt (für ihn war klar, wohin es gehört); dass die Tempovorschriften in etlichen Bruckner'schen Sinfoniesätzen nicht aufgehen; dass der hochpenible Mahler im ersten Satz der fünften Sinfonie, worin zwei krass unterschiedliche Komplexe segmentweise ineinander geschnitten sind, die Dirigenten in Bezug auf die Temponahme genau dort im Stich lässt (= Ziffer 18),² wo sie, weil er die beiden Verläufe übereinander kopiert, eines Hinweises besonders dringlich bedürften. Angesichts der kompositorisch zugespitzten Situation und, nicht ganz so prononciert, angesichts mancher ähnlichen Stelle bei Bruckner erscheint die Vermutung, die Anweisung sei vergessen worden, allzu simpel positivistisch. Könnte die auf einen Extrempunkt zutreibende musikalische Folgerichtigkeit den Komponierenden nicht gezwungen haben, auf eine Vorab-Festlegung zu verzichten und die Entscheidung dem Ausführenden zu überlassen, wie eine offene Wunde der Struktur, sofern wir Struktur als möglichst vollständige Fixierung möglichst vieler Parameter begreifen? In Bezug auf den Zwang, die Kongruenz von Notiertem und Klingendem aufzugeben, bietet sich als Gegenbeispiel jene dröhnende Tutti-Passage im ersten Satz der neunten Sinfonie an, in der Beethoven einen unhörbaren Oboen-Part durch einen anderen unhörbaren ersetzte.³

Die Erörterung solcher Stellen wäre fehl am Platz, würden sie nicht jene Kongruenz durchsichtig bzw. verdächtig machen und darüber hinaus zu erkennen helfen, inwiefern das musikalische Werk mit dem Notentext ebensowohl identisch wie nicht identisch ist, dass folglich beide über einen eigenen, auf der je anderen Seite nicht auflösbaren Überschuss verfügen. Musiker, weil immerfort mit der Vorläufigkeit des Hier und Jetzt umgehend, begegnen dem gelassener als die, die es rational aufzulösen suchen: Bruckners letztwillige Verfügungen u. a. in Bezug auf das Finale der dritten und das Adagio der *Achten Sinfonie* sind nicht die besten;⁴ Mahlers Umgang mit eigenen Partituren erscheint wie ein unabschließbares Plädoyer gegen Ansprüche auf Endgültigkeit; definitive Fassungen gibt es bei ihm nicht, sondern lediglich, durch Aufführungsdaten und am Ende seinen Tod bedingt, zufällige Fassungen letzter Hand. Jedes seiner Konzerte hat die Identität der jeweiligen Musik nicht nur als klingende Prozessualität, sondern auch im Textstand neu verflüssigt und in Frage gestellt. In der gegenüber der vormaligen *Totenfeier* kompositorisch radikalisierten ersten Durchführung des ersten Satzes der *Zweiten Sinfonie* reagiert der komponierende Mahler auf Erfahrungen des dirigierenden, in der instrumentatorisch radikalisierten zweiten Durchführung der

² P. Gülke, *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*, Stuttgart/Kassel 1994, S. 43 ff.

³ P. Gülke, „Virtuelles Komponieren und ‚Deutlichkeit‘ im Orchestersatz der Neunten Symphonie“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Kongressbericht*, hrsg. v. Siegfried Kross u. Marie Luise Maintz, Tutzing 1990, S. 37–40.

⁴ Zur viel und kontrovers diskutierten Frage der Fassungen Bruckners vgl. u. a. Manfred Wagner, *Der Wandel des Konzepts. Zu den verschiedenen Fassungen von Bruckners Dritter, Viertes und Achter Sinfonie*, Wien 1980; *Bruckner Symposium „Die Fassungen“*. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1980. 14.–16. September 1980. Bericht, hrsg. v. Franz Grasberger, Linz 1981; Thomas Röder, „Neues zur Fassungsfrage bei Anton Bruckner“, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8 (1999), S. 115 – 134; Doris Senfelder, „Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen“. Zum Problem der Fassungen bei Bruckner“, in: *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hrsg. v. Renate Ulm, Kassel/München 1998, S. 53–58; überall dort weitere Literatur.

dirigierende auf den komponierenden, der die Vorgeschichte, i. e. die erste Durchführung, verändert hat – ein Wechselspiel, welches die Arbeitsteilung zwischen res facta und klingendem Vollzug radikal aufbricht, so dass ihm, weil es mit jeder weiteren Aufführung wieder begonnen hätte, Vollendung im Sinne von Ankunft bei einer Endfassung prinzipiell verwehrt ist.⁵

„Kann ungefähr so bleiben“ – diese in den Augen jedes verantwortlichen Herausgebers haarsträubende Bemerkung findet sich in der Partitur eines Musikers, den mit Mahler mehr verband, als er wahrhaben wollte – Wilhelm Furtwänglers.⁶ Sie hätte auch bei Ziffer 18 im ersten Satz von Mahlers *Fünfter Sinfonie* stehen können, Niederschlag nicht zuletzt einer Verantwortung in Bezug auf Festlegung, die angesichts der essentiell unfestlegbaren Konstellation abzudanken gezwungen ist. Wenn die Not am größten, wird die Lösung, so blind wie sicher vertrauend, der allein sich selbst bzw. dem Hier und Jetzt verantwortlichen Unmittelbarkeit des Musizierens zugeschoben. „Je nachdem, wie es klingt“, lautete, genauso folgerichtig haarsträubend, Furtwänglers Antwort, als ihn der junge Celibidache nach dem Tempo eines kniffligen Übergangs fragte.⁷

Nicht, um eine bald 200-jährige Erfolgsgeschichte kleinzureden, welche der Kategorie ‚Urtext‘ als Maßgabe und Richtpunkt bedurfte, kommen hier solche Details zur Sprache, sondern, um die Arbeitsteilung zwischen den für den geschriebenen Text und den für seine Realisierung Verantwortlichen als pragmatisch bedingte Umgehung jener Problematik auszuweisen, welche den Prüfstand jeglichen Fixierungsanspruchs bildet, anders ausgedrückt: um jenen Pragmatismus als kaum noch haltbar herauszustellen. Sie kann sich ebenso als ästhetische Frage zu Wort melden, wo das Musikwerk seine Wirklichkeit habe, woran man sich also letzten Endes orientieren müsse, wie als praktisch-editorische Frage, etwa, wenn entschieden werden muss, ob es sich bei abweichenden Artikulationen des gleichen Themas um bewusste Nuancierungen handle, um ein Vertrauensvotum an Musiker, die es schon richten werden, oder um pure Nachlässigkeit. Jede Niederschrift ist eine Wegweisung und bedingt als solche stets Verantwortungen auch für jenen Teil des Weges, für den der Herausgeber im engeren Verständnis nicht verantwortlich zeichnet.

Genau auf dieser philologisch-aufführungspraktischen Grenze kann er sich im eingangs angesprochenen Sinn verteidigen und der Unterstellung wehren, er ziehe sich bequem darauf zurück, dass der Text für sich spreche. Das Vertrauen in eine zeitenthobene, oberhalb aller Missbräuche garantierte Dauerhaftigkeit der Werke – im Terminus ‚Denkmal‘ verbirgt sich auch Neid auf das materiell gegenständliche Überdauern von Bildern, Skulpturen, Bauwerken – gehört zu den zwar ehrenwerten, dennoch fragwürdigen Hintergründen der Urtext-Ideologie: ‚Für sich‘ sprechen können die Werke nur als Wiederhall und im Wiederhall, nur in einem dank gemeinsamer Erfahrungen, Erlebnisse, Gesinnungen resonanzfähigen Hallraum.

⁵ P. Gülke, „Von der Arbeit eines Totalmusikers. Mahler auf dem Weg von der *Totenfeier* zum ersten Satz der *Zweiten Sinfonie*“, in: *Musik und Ästhetik* 7 (2003), 28, S. 42–49.

⁶ Mitteilung des Herausgebers der Kompositionen Furtwänglers, George-Alexander Albrecht, Weimar.

⁷ Joachim Matzner, *Furtwängler. Analyse, Dokument, Protokoll*, hrsg. v. Stefan Jaeger, Zürich 1986, S. 105.

Nicht erst an der Grenzlinie der Schriftlichkeit sollte der Herausgeber verteidigen, sondern im Vorfeld; er sollte dem Benutzer, statt seine Gewissenhaftigkeit in der oft wenig einladenden Bleiwüste der Revisionsberichte zu demonstrieren, den Wissensvorsprung, den die Arbeit mit den Quellen mit sich bringt, durchsichtig machen, ihn auf wichtige Unterschiede zu bisher gespielten Fassungen bzw. Materialien hinweisen und in Zweifelsfällen über die Gründe seiner Unsicherheit informieren – in manchen Fällen teilt er sie mit dem Komponisten, ginge dann also mit Unsicherheiten um, welche authentischer sind als jede Sicherheit. Dass man die Materiale der *Neuen Bach-* oder der *Neuen Mozart-Ausgabe* oder der von Robbins H. Landon redigierten Haydn-Sinfonien den Musikern nicht unbesehen auf die Pulte stellen kann, taugt als Vorwurf schlecht; eher schon, dass keine durch Quellenkenntnis fundierten Hinweise zur Lösung von Unstimmigkeiten gegeben und damit praktizistische Handhabungen begünstigt, billige Vorbehalte gegen praxisferne Philologen befördert werden. Bei Zweifelsfragen, denjenigen u. a., ob es sich in Beethovens *Siebter Sinfonie* bei den Vierteln, die im Gegensatz zu korrespondierenden Stellen in den Takten 154/155 des Finales auftauchen, oder bei der differierenden Dynamik des zweiten Themas daselbst im Allegretto (Takte 101 ff. bzw. 224 ff.), um bewusste Abweichungen oder um Nachlässigkeiten handele, ob der Quellenbefund rechtfertige, dass die unterschiedliche Schreibung der Punktierungen im ersten Satz unterschiedliche Artikulationen anzeigen soll, erscheint die Hilfestellung des Herausgebers unentbehrlich.

Als Folge jenes Schismas von Theorie und Praxis lassen sich einschlägige Beweisfälle verdächtig leicht verengen auf die Frage, ob man denn höre, dass aus einer neuen Ausgabe gespielt wird oder nicht. Nur zu oft, wenn nicht markante Details herausragen, hört man es nicht – und hätte trotzdem keine Handhabe zur Polemik gegen eine vermeintlich eitle Detailklauberei der Editoren. Bei großer Musik gibt es keine Kleinigkeiten, und selbst, wenn langwierige Quellenarbeit Ergebnisse zeitigt, welche von bereits vorliegenden Ausgaben kaum abweichen, war sie, weil sie das betreffende Werk auf solidere Füße stellte, nicht umsonst. Im Übrigen erscheinen derartige Argumentationen essentiell überholt durch eine Entwicklung, welche einerseits ‚Urtext‘ zum Werbe-Etikett machen konnte, andererseits einen Wandel im Umgang mit der Musik der Vergangenheit herbeiführte, worin die Anteile gewissenhafter Interpreten und Philologen ununterscheidbar konvergieren. Die letzteren können sich auf Langzeit- und Fernwirkungen ihrer Arbeit sicher verlassen, indessen können sie die Wartefristen verkürzen.

Es gibt etliche Chancen, das dem nahezu unhörbar gewordenen, Klavier spielenden Brahms vergleichbare Schreckbild einer Situation zu widerlegen, in der die großen Werke zwar in vorzüglichen Ausgaben zur Verfügung stehen, uns jedoch kaum noch erreichen. Das freilich wird nicht gelingen ohne eine innigere Kooperation von Praktikern und Philologen, innerhalb derer jene gut lesen und zuhören, diese stärker als bisher sich als Dolmetscher der Texte verstehen.

BERICHTE

Magdeburg, 10. bis 12. März 2004:

„Telemann – der musikalische Maler“ und „Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin“

von Christine Klein und Sebastian Nickel, Halle an der Saale

Die Magdeburger Telemann-Festtage sind seit ihrem Bestehen durch die Verbindung von Musikwissenschaft und Musikpraxis geprägt. Gemäß der aktuellen Thematik der 17. Festtage im März 2004 wurden bei dieser von der Telemann-Gesellschaft e. V., dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg und dem Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg veranstalteten Konferenz in 19 Beiträgen Fragen der musikalischen Malerei im Werk Telemanns in ihrer Vielschichtigkeit und unter bewährter Einbeziehung angrenzender Wissenschaftsdisziplinen erörtert und diskutiert. Vier weitere Beiträge beschäftigten sich mit dem Telemann-Bestand im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin.

Im einleitenden Grundsatzreferat ging Wilhelm Seidel (Neckargemünd) auf die Aktualisierung antiker Nachahmungsästhetik im Verlauf des 18. Jahrhunderts ein und warf die entscheidende Frage auf, wie mittels der Musik bestimmte Sujets imitiert werden konnten. Am Beispiel der dramatischen Solokantate *Ino* wies Seidel nach, dass Telemann den antiken Mythos musikalisch zwar so plastisch wie möglich realisierte, dennoch habe der Komponist „Wirklichkeit“ nicht primär mittels natürlicher Nachahmung, vielmehr durch musikalische Ausdruckspoesie zur Erscheinung gebracht. In seinen vergleichenden Betrachtungen zu englischer und französischer Ästhetik und unter Verweis auf Harris, Avison, Dubos und Batteux konstatierte Wolfgang Ruf (Halle) für das ausgehende 18. Jahrhundert eine zunehmende Differenzierung zwischen „Malerei“ und „Ausdruck“, was zur Folge hatte, dass abbildende Tonmalerei zugunsten musikalischer Gefühlsdarstellung und Expression als ästhetisch fragwürdig galt und verworfen wurde.

Tonartencharakteristik bei Telemann in Verbindung mit Affektausdeutung verdeutlichte Wolfgang Auhagen (Halle). Michael Talbot (Liverpool) erläuterte die für die Zeit des Spätbarock nicht unübliche Methode der Mimikry, einer besonderen Art der Nachahmung eines Musikinstrumentes durch ein „flexibleres“ Instrument. Telemanns Witz, seine parodierenden und satirischen Nachahmungen beschrieb Steven Zohn (Philadelphia) exemplarisch und singulär an den Ouvertüren-Suiten. Ein weiterer Themenkomplex widmete sich der Bildhaftigkeit kompositorischer Textvorlagen: Bernhard Jahn (Magdeburg) erörterte Gottscheds Kritik an der Bildlichkeit der Hamburger Opernlibretti. Jürgen Rathje (Hamburg) ging der poetischen Malerei in musikalischen Gedichten Brockes' nach und bezog sich insbesondere auf das *Irdische Vergnügen in Gott*. Auf den bilderreichen Text der Telemann-Kantaten zu Dichtungen von J. J. Rambach und deren Potential für die kompositorische Sprache verwies Wolfgang Hirschmann (Erlangen). Zu grundsätzlich vergleichenden Überlegungen Johann Matthesons über Malerei und Musik referierte Joachim Kremer (Stuttgart). Auf das Malen bei Telemann mit Hilfe von „Gattungen der Melodien und ihren besonderen Abzeichen“ ging Klaus-Peter Koch (Bonn) ein. Brit Reipsch (Magdeburg) rekonstruierte das Telemann-Bild des Hamburger Literaturprofessors Christoph Daniel Ebeling, dessen ambivalentes Urteil zur Tonmalerei durch die Nachwelt einseitig rezipiert und tradiert wurde. Mit dem Vorwurf der übertriebenen Tonmalerei in Telemanns Kompositionen setzte sich Christine Klein (Halle) auseinander und wies diesen im Schrifttum des ausgehenden 18. und des gesamten 19. Jahrhunderts als symptomatisch nach.

In einer Reihe von Referaten ging es um musikanalytische Problemstellungen: Ute Poetzsch-Seban (Magdeburg) schilderte zahlreiche Affektdarstellungen und Tonmalereien in geistlichen Kantaten und Passionsoratorien Telemanns. Eindrucksvolle Klangbilder zur realitätsnahen Aus-

deutung von Naturereignissen und deren geistesgeschichtliche Hintergründe beschrieb Carsten Lange (Magdeburg). Als aufschlussreich für das Naturverständnis des frühen Bürgertums bezeichnete Peter Schleuning (Oldenburg) Telemanns *Kleine Kantate von Wald und Au* von 1736. Ebenfalls auf Naturschilderungen ging Rashid-Sascha Pegah (Berlin) in seinem Vergleich des Telemann'schen Schäferspiels *Pastorelle en musique* mit der Comédie *Les Amants magnifiques* nach Molière und Lully ein. In seinen Überlegungen zu Instrumentation und „Klangmalerei“ kam Erich Tremmel (Augsburg) zu dem Schluss, dass Telemann für die „Klangmalerei“ vorwiegend etabliertes Instrumentarium (Streicherensemble) verwendet hat. Simon Rettelbach (Frankfurt am Main) untersuchte die Art der Verwendung der Trompete in der Kirchenmusik Telemanns, besonders der „Clarini surdinati“. Barbara Barthelmes (Berlin) nahm Telemanns Übersetzung *Beschreibung der Augen-Orgel oder des Augen-Clavicimbels* von Castel zum Ausgangspunkt für eine tiefer gehende Untersuchung zu Ton- und Farbbeziehungen.

Den zweiten Teil der Konferenz eröffnete Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg) mit einem Überblick über den Telemannbestand des Notenarchivs der Berliner Sing-Akademie, der seit Ende 2003 wieder öffentlich zugänglich ist. Neben bereits bekannten Vokalwerken können künftig dem TWV auch bislang nicht erfasste Instrumentalmusiken hinzugefügt werden. Nach Christoph Henzel (Berlin) entspricht der hohe Prozentsatz an geistlichen Vokalwerken in verschiedenen privaten Sammlungen der zeitgenössischen und postumen Wertschätzung Telemanns. Uwe Wolf (Leipzig) grenzte den Anteil Telemann'scher Musik an Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Passions-Pasticci ein und wies auf Übernahmen aus Werken anderer Komponisten (vor allem von Homilius) hin. Wolf Hobohm (Magdeburg) stellte fest, dass es C. G. Krause in seiner musikalischen Bearbeitung der Telemann-Komposition *Der Tod Jesu*, die einer zweiten Textfassung von K. W. Ramler folgt, nicht gelang, ein stilistisch einheitliches Werk zu schaffen. Zum Abschluss der Tagung resümierte Carsten Lange über den engen Bezug von Wissenschaft und musikalischer Praxis und stellte die baldige Veröffentlichung der Referate in Aussicht.

Zürich, 28. und 29. April 2004:

„Musiksprache – Sprachmusik. Peter Gülke zum 70. Geburtstag“

von Ulrich Mieke, Marburg

Das vom Zürcher Musikwissenschaftlichen Institut (Laurenz Lütteken, Hans-Joachim Hinrichsen) in Zusammenarbeit mit der Zentralbibliothek Zürich (Urs Fischer) veranstaltete Symposium bot einmal mehr die Gelegenheit, den vielfältigen Konstellationen von Musik und Sprache nachzugehen. Neben der Laudatio von Uwe Schweikert (Stuttgart) galt auch der Eröffnungsvortrag von Dieter Borchmeyer (Heidelberg) allerdings zunächst dem Jubilar, widmete er sich doch mit „Weimar als geistiger Lebensform“ einem für Peter Gülke prägenden Ort. Wie Borchmeyer zeigen konnte, stand die durch Weimar repräsentierte Verbindung von Provinzialität und Weltbürgertum in engem Zusammenhang mit Goethes Erwartung einer Epoche der Weltliteratur und der den Deutschen zugesprochenen Rolle „allmenschlicher Repräsentanz“.

In breiter Perspektive umriss Christian Kaden (Berlin) das Tagungsthema: Vom Wettstreit zwischen Apollon und dem Aulos-Spieler Marsyas über die augustinerische „jubilatio sine verbis“ bis hin zur Mehrtextigkeit der Motette verfolgte Kaden Musik und Sprache als ein „Problem der Antike und ein Thema ‚zwischen den Kulturen‘“. Unter der Leitfrage „Wie viele Paradigmenwechsel?“ beschäftigte sich Ludwig Finscher (Wolfenbüttel) mit „Musik und Wort in der Josquinzeit“. Ausgehend von Josquins systematischer Erprobung des Stils der Mailänder Hofkapelle entwarf Finscher ein Panorama von Entwicklungslinien und intertextuellen Bezügen, gegenüber dem das Konstrukt eines ideengeschichtlich fundierten Paradigmenwechsels zu Problemen führe, die letztlich auch nicht durch dessen Pluralisierung zu lösen seien. Die Frage musikalischer Intertextualität stand auch im Zentrum des Vortrags von Ulrich Konrad (Würzburg) über die „Idiomatik

des Historischen in der Musik von Mozart“. Entgegen der Tendenz, Einflüsse lediglich zu konstatieren oder als „Bach-Erlebnisse“ in Form musikalischer Gipfeltreffen zu inszenieren, unternahm Konrad den Versuch, Mozarts Rückgriff auf „alte Sprachen“ aus ihrem jeweiligen funktionalen Kontext zu erhellen: als Element des ‚Erhabenen‘ in den großen Kirchenmusikwerken der Wiener Zeit, als zur Figurencharakterisierung genutzten „couleur ancienne“ in der Arie „Ah fuggi il traditor“ Donna Elviras und schließlich als kalkulierten Effekt im Rahmen der phantastischen Szenerie im Gesang der Geharnischten. „Historizität“ im weiteren Sinne stellte dagegen Anselm Gerhard (Bern) in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zur „Problematik von Zeit in Sprache und Musik von Beethovens *Fidelio*“. Ausgehend von der Beobachtung, dass Vorlage und Libretto von Beschwörungen des „Augenblicks“ und Ermahnungen zur „Eile“ durchdrungen sind, untersuchte Gerhard anhand mehrerer Szenen die Musikalisierung jener „drängenden Zeit“, die seit 1789 und in besonderer Weise seit der „terreur“ zu einer Kollektiverfahrung geworden war. Konnte Gerhard somit nachweisen, dass das Libretto zumindest in dieser Hinsicht nicht als Hindernis, sondern als Herausforderung für Beethoven zu begreifen ist, so stellte Norbert Miller (Berlin) mit der Zusammenarbeit Goethes und Johann Friedrich Reichardts eine personelle Konstellation von ‚Sprache‘ und ‚Musik‘ vor, die zunächst eine produktive Spannung entfaltete und doch enttäuschend endete.

Peter Horst Neumann (Erlangen) näherte sich dem Tagungsthema schließlich mit einem Beitrag zum „Motiv des gesungenen Liedes bei Joseph von Eichendorff und Paul Celan“. Das „in allen Dingen“ zu erlassende, Gedächtnis und Gemeinschaft verbürgende „Lied“ wurde so mit jenen „Liedern“ konfrontiert, die seit Celans „Atemwende“ nur noch utopisch „jenseits der Menschen“ zu singen sind. Im Chor der Predigerkirche, der die Musikabteilung der Zentralbibliothek beherbergt, erklang schließlich der letzte Beitrag des Symposiums: Mit der Aufführung von Chansons Guillaume Dufays durch das Ensemble Tetraktys (Jill Feldman, Kees Boeke) wurde so nochmals ein Bogen zum Jubilar und dessen jüngst erschienener Dufay-Monographie geschlagen.

Trossingen, 30. April 2004:

„Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts“

von Christoph Scheerer, Tübingen/Trossingen

Mit dem Untertitel „Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen“ legte das IV. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung, zu dem Nicole Schwindt (Trossingen) in gewohnter Weise eingeladen hatte, den Schwerpunkt auf sozialgeschichtliche Sachverhalte. Die insgesamt acht Vorträge samt Einführung luden zu einer Europa-Reise ein und behandelten Aspekte weiblicher Teilhabe an Musik in verschiedenen regionalen, sozialen und funktionalen Kontexten.

In ihrer Einführung stellte Nicole Schwindt die entscheidenden, sich aus dem Spannungsfeld zwischen Öffentlichkeit und privatem Bereich ergebenden Kategorien und Grade weiblicher Präsenz heraus. Der Vortrag von Sabine Meine (Hannover) machte am Beispiel von Isabelle d’Este Gonzaga deutlich, wie im halböffentlichen Bereich eines der führenden Höfe Europas eine Frau Musik zur Verfolgung eigener kulturpolitischer Interessen als Mittel der Selbstinszenierung und in Analogie und gleichzeitigem Gegensatz zur repräsentativen Realpolitik der Männer einsetzte. Einen sehr ähnlichen Sachverhalt präsentierte Iain Fenlon (Cambridge) am Beispiel des neuen *Balletto della duchessa* Margarete Gonzagas, das vermutlich vom französischen Hof beeinflusst und wie das *Concerto delle dame* nur mit Frauen besetzt war. Seine Aufgabe war die Demonstration politischer Stärke, aber auch sozialer Ordnung.

Wie in französischen Salons vom Ritterroman *Amadis de Gaule* inspirierte Liebeslieder zur Ausdrucksmöglichkeit für Gefühle höfischer Frauen wurden, führte Jeanice Brooks (Southampton) vor Augen. In privatem Rahmen konnten Frauen in Form dieser Lieder Gefühle und Sehnsüchte ausleben, wie es ihnen im wirklichen Leben nicht möglich war.

Dietrich Helms (Dortmund) referierte über Erziehung und Bildung weiblicher Hofmitglieder in England mit Blick auf die Entwicklung der Rolle der Musik. Sie reichte von der Hilfe bei der Schaffung von (Liebes-)Beziehungen am Anfang des 16. Jahrhunderts über das Abhalten junger Frauen von emotionalen Verirrungen unter humanistischem Einfluss bis dahin, dass im Puritanismus Musik als verführerische Gefahr für die Seele gesehen wurde. Bürgerliche Musikausübung von Frauen in Deutschland stand im Zentrum des Beitrags von Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main). Zu den wesentlichen Momenten gehörten Musik im Dienste einer „Basisevangelisation“ durch geistliche Lieder und die Pflege von Volksliedbrauchtum, die in vielen nicht offiziellen Dokumenten wie Briefen und Tagebüchern punktuell greifbar wird.

„Konkret spekulativ“ waren die Ausführungen Michael G. Kaufmanns (Tübingen/Trossingen) zur Ausbildung an Tasteninstrumenten in süddeutschen Frauenklöstern im Dienste von Liturgie und innerklosterlicher Repräsentanz am Beispiel der Maria Kleophae Kraus aus Inzighofen. Ganz anders zeigte sich dagegen die Motivation musizierender Nonnen im Beitrag von Cristina Urchueguía (Frankfurt am Main) über Musik aus dem Frauenkloster St. Ana in Ávila. Diese lag hier – in einem anders strukturierten politischen und kulturellen Umfeld – in der Verfolgung eigener kultureller und auch politischer Interessen als Kontrapunkt zu dem, was die Männer betrieben.

Den Abschluss der Tagung bildete der Vortrag von Karel Moens (Antwerpen) über die Darstellung musizierender Frauen in moralisierenden niederländischen Bildquellen aus bürgerlichem Kontext. Dass diese Bilder keine historischen Informationen zur Aufführungspraxis bieten, sondern allegorische Darstellungen der Tugend bzw. der Untugend sind, legte Moens überzeugend dar.

Zusammenfassend stellte Nicole Schwindt fest, dass sich angesichts der sehr aufschlussreichen Beiträge gezeigt hat, dass eine noch fundiertere Kenntnis der Strukturen notwendig ist, um dieses nach wie vor hochaktuelle und nur ansatzweise aufgearbeitete Thema besser zu durchleuchten.

Thurnau, 14. bis 16. Mai 2004:

„... per ben vestir la virtuosa ...“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern“

von Christine Siegert, Köln

Die Erkenntnis, dass Opern keine Werke mit einem feststehenden Notentext sind, hat sich in der Wissenschaft mittlerweile durchgesetzt. Keineswegs selbstverständlich ist indes die Umsetzung dieser Einsicht in die aktuelle Forschung. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus dem In- und Ausland stellten sich im Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth dieser Herausforderung anhand des komplexen Beziehungsgeflechts von Sängerinnen bzw. Sängern und Komponisten.

Das Tagungsmotto nahm Thomas Seedorf (Freiburg) zum Anlass, der Kleidermetapher in der Rhetorik und den schönen Künsten nachzuspüren. Anders als der Redner, der gleichzeitig Autor und Vortragender sei, teilten sich beim Gesang Komponist und Sänger diese Funktionen. Reinhard Strohm (Oxford) stellte einen handlungstheoretischen Ansatz vor, mit dem Kompetenzverhältnisse der an Opernproduktionen Beteiligten differenziert werden können. Am Beispiel mehrerer Biographien ging Sergio Durante (Padova) der Frage nach, in welcher Weise Fähigkeiten, Protektion und Reputation zur sozialen Anerkennung von Sängerinnen und Sängern beitrugen.

Jeweils etwa die Hälfte der weiteren Referenten beleuchtete das Thema aus der Perspektive des Komponisten bzw. des Sängers, ergänzt durch Ausblicke auf die Theaterwissenschaft und die Tanzforschung; Schwerpunkte bildeten das französische und das italienische Musiktheater. Jérôme de La Gorce (Paris) beschrieb den Wandel der Aufführungen von Opern Lullys bis 1733. Die Bedeutung Pierre Jélyottes für die Uraufführungen an der Académie Royale de Musique untersuchte Thomas Betzwieser (Bayreuth); Stephanie Schroedter (Thurnau) zeichnete die Entwicklung

des französischen Balletts im 18. Jahrhundert nach. Irene Brandenburg (Thurnau) stellte die gelungene Zusammenarbeit Christoph Willibald Glucks mit Gaetano Guadagni und Giuseppe Millico heraus; demgegenüber analysierte Dörte Schmidt (Stuttgart) die Gründe für das Scheitern der Zusammenarbeit von Gluck und Sophie Arnould und führte die Probleme auf grundsätzliche konzeptionelle Unterschiede zwischen italienischer Oper als Ereignistheater und französischer Oper als Texttheater zurück.

Panja Mücke (Marburg) beschrieb den Einfluss berühmter Kastraten auf die Opern Johann Adolf Hasses; Daniel Brandenburg (Thurnau) ging der Bedeutung der Sänger in der Opera buffa am Beispiel der Fächerspezialisierungen Francesco Baglioni und Francesco Carattolis nach. Wie Gioacchino Rossini eingeschränkte Fähigkeiten seiner Sängerinnen und Sänger in ästhetisch faszinierende musikalische Resultate verwandeln konnte, in anderen Fällen aber keine Rücksicht auf ihr Können nahm und stattdessen möglicherweise ideale musikalische Vorstellungen verwirklichte, zeigte Marco Beghelli (Pesaro/Bologna). Die Besonderheiten der Stimme Angelica Catalanis arbeitete Rebecca Grotjahn (Köln) anhand Catalanis eigener und fremder Kompositionen heraus. Sieghart Döhring (Thurnau) rundete mit seinem Beitrag zu Giambattista Velluti und den für ihn komponierten Paraderollen, insbesondere in Giacomo Meyerbeers *Il Crociato in Egitto*, den historischen Rahmen der Tagung ab.

Den ästhetischen Wandel der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert von der Textdeklamation zum szenischen Spiel beschrieb Marion Linhardt (Thurnau); über den Sängerkomponisten Georg Caspar Schürmann sprach Carsten Niemann (Berlin). Der musikalischen Situation in London zu Beginn des 18. Jahrhunderts widmete sich Thomas Synofzik (Köln), der dafür plädierte, in die Analyse der Konstellation von Sänger und Komponist den Bearbeiter einzubeziehen. Sein Referat bot den Anlass zu einem Recital, das Rebecca Grotjahn (Sopran), Thomas Seedorf (Tenor) und Thomas Synofzik (Cembalo) mit der Aufführung verschiedener Fassungen einzelner Stücke und mit kommentierenden zeitgenössischen Texten höchst informativ und humorvoll gestalteten.

Dass das Thema längst noch nicht erschöpfend behandelt ist, bewies die lebhaft diskutierte Schlussdiskussion. Die Organisatoren Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf haben ein intensives Nachdenken darüber angestoßen.

Rom, 26. bis 29. Mai 2004:

„La Cultura del Fortepiano 1770–1830“

von Kerstin Helfricht, Frankfurt am Main

Die Kulturgeschichte des Hammerflügels stand im Mittelpunkt eines internationalen Symposiums, das vom Österreichischen Historischen Institut, der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Institutes und der Società Italiana di Musicologia ausgerichtet wurde.

20 Musikforscher aus fünf europäischen Ländern und den USA gestalteten einen interdisziplinären Austausch über den Protagonisten einer neuen Empfindsamkeit, der um 1800, korrelierend mit der Emanzipation des bürgerlichen Individuums, eine Blütezeit erlebte. Der erste Tag des Symposiums war kulturgeschichtlichen Aspekten des Instruments gewidmet, wie dem Import deutscher und österreichischer Fortepiano-Fabrikate nach Italien (Luca Aversano, Florenz), kommerziellen Anmerkungen in den Reisetagebüchern des Wiener Klavierbauers Johann Baptist Streicher (Rudolf Hopfner, Wien) oder der Bedeutung des Hammerflügels als Möbelstück und Teil des bürgerlichen Interieurs (Christian Witt-Döring, Wien). Über Rezeptions- und Stilgeschichte sowie Fragen der Spieltechnik und Verzierungspraxis gaben die Vorträge von Ala Botti Caselli (Perugia), Guido Salvetti (Mailand) und Anselm Gerhard (Bern) Auskunft.

Am zweiten Tag standen zunächst musikalische Formen und Gattungen sowie deren Verbreitung auf dem Programm. Arnfried Edler (Hannover) eröffnete die Diskussion mit einem Beitrag über Wandlungen der Gattungsstruktur in der Klaviermusik und deren Abhängigkeit von ästheti-

schem Überbau und Marktmechanismen. Bianca Maria Antolini (Mailand/Rom) sprach zum Verlagswesen und zur Streuung des Repertoires. Markus Engelhardt (Rom) schlug ein besonderes Kapitel deutsch-italienischer Handelsbeziehungen auf: Er verfolgte die Verbreitung des Klavierauszugs als bevorzugtes Medium zur häuslichen Rezeption beliebter Opernmelodien und Potpourris. Janina Klassen (Freiburg) brachte einen mit vielen anregenden Fragen gespickten Beitrag zur Rolle der Pianistinnen im soziokulturellen Leben des frühen 19. Jahrhunderts. Zu „Metropolen der Musik: London und Paris“ kamen am Nachmittag Roberto Illiano (Cremona) und Anik Devriès-Lesure (Paris) zu Wort.

Der dritte Tag des Kongresses fokussierte auf die Internationalisierung und sogar Globalisierung der Klavierkultur und des Virtuositentums in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts. Otto Biba (Wien) erläuterte die Wiener Klavierszene um 1800. A. Duane White (Clearwater Christian College, USA) gab Auskunft über den Wiener Komponisten und Pianisten Anton Eberl. Zur Übergangszeit vom Clavicembalo zum Fortepiano in Holland referierte Rudolf Rasch (Utrecht). Christoph Flamm (Rom) ließ die Anfänge der russischen Pianistenschule in St. Petersburg lebendig werden. Ausführungen zu Leben und Werk des Salzburger Komponisten und Kosmopoliten Sigismund Ritter von Neukomm lieferte Rudolph Angermüller (Salzburg). Abschließend sprach Laurence Libin (New York) zu den Anfängen der Klavierkultur in Amerika.

Drei Konzerte sorgten für die musikalische Umrahmung des Symposiums. Arthur Schoonderwoerd (Utrecht) ließ auf einem Hammerflügel-Nachbau der Firma Anton Walter (Wien, ca. 1795), Musik der Zeit in farben- und facettenreichem Spiel lebendig werden. Für „modernen Klang“ war das Klavier-Trio Dalibor Karvaj, Milan Karanovic und Stefan Stroissnig zuständig.

Bremen, 28. bis 31. Mai 2004:

„Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich“

von Linda Maria Koldau, Frankfurt am Main, und Rebecca Grotjahn, Köln

Pünktlich zum 200. Geburtstag von Louise Farrenc am 31. Mai 2004 veranstalteten die Fachgruppe Frauen- und Geschlechterforschung in der Gesellschaft für Musikforschung und das Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung Bremen ein internationales Symposium zum Schaffen der Komponistin und zu ihrem musikgeschichtlichen Umfeld. In ihrem einführenden Vortrag zeigte Beate Angelika Kraus (Bonn), wie sehr Werk und Rezeption Louise Farrencs von deren Entscheidung bestimmt wurden, sich ausgerechnet auf die Gattungsbereiche Sinfonik und Kammermusik zu konzentrieren, die im Pariser Musikleben dieser Zeit durch die überwältigende Dominanz Beethovens geprägt waren. Eine Reihe von Beiträgen widmete sich analytischen Aspekten der Werke Farrencs. Im Mittelpunkt einer Arbeitssitzung (Impulsreferate: Christin Heitmann, Bremen; Signe Rotter, Kiel; Grigori Pantijelew, Bremen; Peter Schleuning, Oldenburg) stand die 3. *Symphonie*; diese erklang auch in einem Konzert im Sendaal von Radio Bremen, in dem das Programm des Pariser Uraufführungskonzerts von 1849 nachgespielt wurde. Ursula Kramer (Mainz/Göttingen) stellte den institutionellen und gattungsgeschichtlichen Hintergrund von Farrencs Bläserkammermusik dar; Florence Launay (Rennes) befasste sich mit den bisher kaum bekannten Vokalwerken, Christin Heitmann bot einen Einblick in die Klavierwerke und Katrin Eich (Karlsruhe) machte auf satzstrukturelle Aspekte in den Klaviertrios aufmerksam. Klavier- und Kammermusik von Farrenc und ihrem Lehrer, Anton Reicha, wurden in einem zweiten Konzert des Rahmenprogramms dargeboten.

Die erst wenige Monate zurückliegende Vollendung der *Kritischen Ausgabe* von Werken Louise Farrencs bot Anlass zu einem Rundgespräch über genderspezifische Editionsprobleme (Freia Hoffmann, Oldenburg/Bremen; Annegret Huber, Wien; Thomas Synofzik, Köln/Detmold). Matthias Wiegandt (Karlsruhe) beschäftigte sich mit Kanonisierungsprozessen und ihrer Bedeutung für die Rezeption von Komponistinnen, Martin Loeser (Hannover) stellte dar, wie Louise Farrenc und ihr

Ehemann Aristide durch die Förderung der Alten Musik gezielt einen Gegenpol zum modernen Musikleben ihres Pariser Umfelds setzten, Thomas Synofzik analysierte Intention und Editionsqualität des *Trésor des pianistes* und Katharine Ellis (London) untersuchte das sinfonische Repertoire der Société des Concerts zur Zeit der Julimonarchie. Den deutsch-französischen Kulturtransfer thematisierten drei abschließende Referate. Damien Ehrhardt (Evry) stellte Erkenntnisse zur Rezeption der Werke Robert Schumanns in Frankreich vor, Beatrix Borchard (Hamburg) befasste sich mit den Parisreisen Clara Wiecks/Schumanns und Joseph Joachims, Sabine Giesbrecht (Osnabrück) wies auf die nationalistischen und anti-französischen Tendenzen der Beethoven-Rezeption im Deutschland des 19. Jahrhunderts hin.

Ergänzt wurde das von Rebecca Grotjahn, Christin Heitmann, Freia Hoffmann, Beate Angelika Kraus und Peter Schleuning konzipierte Symposium durch Freie Referate, in denen Arbeitsprojekte zu musikwissenschaftlichen Gender Studies vorgestellt wurden: über Paisiellos *Fedra* (Philine Lautenschläger, Heidelberg), den musikalischen Salon (Antje Ruhbaum, Bremen), Methoden der Sonatenanalyse (Marion Gerards, Bremen/Oldenburg), Charles Ives (Dorothea Gail, Frankfurt am Main) und Eva Schorr (Constanze Holze, Frankfurt am Main/Halle). Mit Beiträgen von Katharina Herwig (Oldenburg), Anja Herold und Ilka Siedenburg (beide Oldenburg/Bremen) waren auch Studien zur Musikpädagogik und zur musikalischen Sozialisation vertreten.

Die Vorträge des Symposiums werden in der Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts erscheinen.

Sondershausen, 1. bis 3. Juli 2004:

„Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen – Die Vielfalt der Stile im Barockzeitalter“

von Ute Poetsch-Seban, Magdeburg

Zu dieser Tagung, für die Claudia Konrad (Michaelstein) und Klaus Hortschansky (Münster) inhaltlich verantwortlich zeichneten, hatte die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. nach Sondershausen eingeladen.

Der einleitende Vortrag von Klaus Manger (Jena) widmete sich dem Konzept der „Sprache des Herzens“, wie es insbesondere gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Hoftheaterkunst entwickelt wurde. Werner Braun (Saarbrücken) markierte am Beispiel von zwei Vertonungen des Musikgedichtes aus der Poetik von Martin Opitz eine Synthese von Musik und Dichtung, die eine neue Qualität der Zusammenarbeit von Komponisten und Dichter voraussetzte und die vielleicht durch die Opitz'sche Poetik angeregt worden war. Am Dialog zum 11. Sonntag nach Trinitatis aus den *Evangelischen Gesprächen* von Wolfgang Carl Briegel, der zwanzig Jahre in Gotha am Hof Ernsts des Frommen wirkte, veranschaulichte Diana Rothaug (Kassel) die für die Frömmigkeit dieses Herzogs zentralen Begriffe „Lehre, Buße, Heiligung“. Axel Beer (Mainz) fragte am Beispiel von drei in Thüringen wirkenden und unabhängig voneinander auf theoretischem Gebiet veröffentlichen Persönlichkeiten (Ernst Ludwig Gerber in Sondershausen, Johann Jakob Klein in Eisenberg, Heinrich Christoph Koch in Rudolstadt), ob Musiktheorie um 1800 vielleicht in Residenzen besondere Aufmerksamkeit fand. Dem wertvollen Sondershäuser Musikalienbestand, der Aufschluss über Ankaufs- und Musizierpraxis und Präferenzen im frühen 18. Jahrhundert gibt, wandte sich Helen Geyer (Weimar) anhand der Quellen aus dem italienischen Repertoire zu. Sie stellte bislang unbekannte Kammerkantaten von Antonio Maria Bononcini, Tommaso Bernardo Gaffi und Giovanni Battista Alveri vor. Über den nur geringen Einfluss, den das Kaiserlich Freie Weltliche Stift Quedlinburg auf das Musikleben der Stadt ausübte, informierte Dietz-Rüdiger Moser (München) am Beispiel der Amtszeit und der Persönlichkeit der Pröpstin Aurora von Königs-marck. Christoph Henzel (Berlin) beleuchtete die Merseburger Hofmusik zur Zeit des Herzogs Moritz Wilhelm aus quellenkritischer Sicht und stellte Datierungen für Instrumentalwerke der

Brüder Graun, insbesondere Johann Gottliebs, vor. Das Musikleben als integrierten Teil der kulturellen Aktivitäten der von 1603 bis 1793 regierenden anhaltischen Fürsten in Zerbst stellte Konstanze Musketa (Halle an der Saale) überblicksartig dar. Als besonders repräsentativ darf hier nach wie vor die Amtszeit Johann Friedrich Faschs gelten. Ein eindrucksvolles Bild des Musiklebens an kleinen Höfen wie denen der Grafen von Schönburg, die selbst musizierten, Personal mit musikalischer Kompetenz einstellten, die Widmungsträger waren und als Förderer auftraten, zeichnete Eberhard Möller (Zwickau). Christine Fischer (Bern) führte in das kulturelle Umfeld des Hauptwerkes der sächsischen Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis, der Pastorale *Il Trionfo della fedeltà* ein, das musikalisch zwar dem Stil ihres Lehrers Hasse verpflichtet ist, aber inhaltlich kritische, an klassizistischen Idealen orientierte Gedanken anklingen lässt. Der Altmeister der thüringischen Regionalforschung, Hans Rudolf Jung (Kassel), gab einen Überblick über die lange Geschichte der reußischen Familie, ihre Residenzen und deren musikgeschichtliche Bedeutung. Ute Poetzsch-Seban beleuchtete die vorbildlichen kammer- und kirchenmusikalischen Verhältnisse der Residenz Eisenach, die wesentlich von Georg Philipp Telemann organisiert und von der Vielfalt seiner Werke geprägt waren. Mit einer als typisch thüringisch angesehenen Gattung beschäftigte sich Uwe Wolf (Leipzig). Er stellte die elf Motetten des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach vor, die in der Tradition der thüringischen Motette stehen, in ihrer komplexen Anlage und großen Ausdehnung aber als bedeutende Ausnahmewerke anzusehen sind. Siegbert Rampe umriss die vielfältigen Aufgaben von Hoforganisten in Kirche und Kammer.

Die Beiträge, die in unterschiedlicher Weise auf die Vielfalt des Phänomens Residenzkultur eingehen, werden im Jahrbuch der Ständigen Konferenz veröffentlicht.

Graz, 1. bis 3. Juli 2004:

„Musik in der Moderne“

von Verena Zemanek, Wien

Ausgehend von der Überzeugung, dass Interdisziplinarität im Rahmen eines Symposiums nicht durch bloße Aneinanderreihung von Vorträgen unterschiedlicher Fachrichtungen erreicht werden kann, setzten die Organisatoren Federico Celestini und Gregor Kokorz (beide Graz) thematische Schwerpunkte, die sich in der zehnjährigen Arbeit des Spezialforschungsbereichs „Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900“ als Leitlinien herauskristallisiert hatten: die Identitäts-/Alteritätsdiskussion, die Problematik des Wahrnehmungswandels sowie das Verhältnis Moderne/Postmoderne. Das Ziel des Versuchs, die Musikwissenschaft an diese interdisziplinäre Moderne-Forschung anzubinden und dadurch ihre Automatismen und ihre Selbstreferenzialität aufzubrechen, kann als gelungen bezeichnet werden, nicht zuletzt dank der ausführlichen Diskussionen im Anschluss an die einzelnen Panels.

Das Faktum, dass in der Donaumonarchie mit ihrer für den europäischen Kontext außergewöhnlichen Heterogenität an Sprachen, kulturellen Horizonten und politisch-nationalen Konzepten die Identitätsfrage besonders virulent wurde, hat die Moderne-Forschung eingehend behandelt. Während der Tagung wurde diese Frage für das Feld der Musikproduktion, -rezeption und -reflexion nicht nur auf biographischer Ebene, sondern durch die Fokussierung auf das musikalische Material selbst untersucht. Die Referate umkreisten Überlegungen zu monumentalem Gedächtnis und kultureller Identität (Barbara Boisits, Wien), die identitätsstiftende Funktion der Musikhistorischen Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums (Eva-Maria Hois, Wien), Scriabins *Correspondance des arts* (Tomasz Baranowski, Warschau), Klimts *Beethoven-Fries* als Interpretation der *Neunten Symphonie* (Elfriede Wiltschnigg, Graz), das Medium Bild in Bergs *Lulu* (Kordula Knaus, Graz), Freud und die Wiener Schule (Reinhard Kapp, Wien; Michelle Duncan, Ithaca) sowie Guido Ad-

lers Musikdenken (Georg Beck, Düsseldorf). Gustav Mahlers Person, Ästhetik und Werk waren Vorträge von Peter Franklin, Julian Johnson und Jeremy Barham (alle Oxford) gewidmet.

Die Infragestellung von Identität und der Verlust der Eindeutigkeit von Sinnbezügen sind wesentlich an das Phänomen der Wahrnehmung gekoppelt, mit der sich die Moderne auf wissenschaftlicher wie auch auf künstlerischer Ebene immer intensiver auseinandersetzen musste – bis dahin selbstverständliche Konzepte von Musik und deren Rezeption wurden außer Kraft gesetzt. Die Gründe dafür liegen zum einen im generellen Modernisierungsprozess (Einbeziehung des Geräusches), zum anderen in der Erfahrung von Alterität (Anerkennung von Differenz, Verlust gewohnter Hörtraditionen). Christian Kaden (Berlin) thematisierte allgemeine Perspektiven dieses Modernisierungsprozesses, Martin Eybl (Wien) ging auf Hören und Gedächtnis in Schönbergs Ästhetik ein. Der Einfluss der Alterität wurde durch Aspekte antiker Moderne in jüdischer Musik (Philip Bohlman, Chicago), die Verwendung des Cakewalk in Wien um 1900 (James Deaville, Hamilton) sowie Russolos Einbeziehung des Geräusches (Arndt Niebisch, Baltimore) behandelt.

Im Mittelpunkt des dritten Themenblocks stand die Dialektik von Fortschritt und Regression, in die auch die Verflechtung von Moderne und Postmoderne eingeschrieben ist und die sich in der atonalen Phase der Wiener Schule auswirkt. In ihrer Abschaffung historisch gewachsener kompositorischer Normen wird ein kulturfeindliches, regressives Moment wirksam, das zugleich aber die Progressivität dieser Musik ausmacht. Dominik Schweiger (Wien) betrachtete die Wiener Schule postmodern und Nikolaus Urbanek (Wien) ergänzte das durch die Darstellung der Bedingungen gegenwärtiger Musikästhetik. Regina Busch (Wien) und Susanne Kogler (Graz) beschäftigten sich mit dem Wandel inhaltlicher Elemente sowie des Werkbegriffs in der musikalischen Produktion. Ulrike Kienzles (Frankfurt am Main) Beitrag zu Giuseppe Sinopoli und der Wiener Moderne sowie Albrecht Riethmüllers (Berlin) Darstellung der filmischen Aufarbeitung Richard Wagners durch Ken Russell schlossen das inhaltlich sehr breit gefächerte Symposium ab.

Weimar, 2. und 3. Juli 2004:

„Filmmusik – Theoriebildung und Vermittlung“

von Nina Noeske, Weimar

Dass die theoretische Beschäftigung mit Filmmusik nur interdisziplinär sinnvoll ist, bewies eine jüngst vom Institut für Schulmusik und Kirchenmusik der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ und vom Institut für Musikwissenschaft Weimar – Jena (in Zusammenarbeit mit der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität) in Weimar veranstaltete und von Victoria Piel, Knut Holtsträter und Oliver Huck (alle Weimar) initiierte Tagung, die von einer Filmreihe im Lichthaus e. V. begleitet wurde. Im Anschluss an die Begrüßung durch Detlef Altenburg (Weimar) führte Victoria Piel in den aktuellen Stand der wissenschaftlichen Diskussion ein. Mit einem konkreten Beispiel wurden die Teilnehmer bereits im eröffnenden Referat von Oliver Huck konfrontiert, das sich mit dem ‚poema sinfonico‘, welches Pietro Mascagni für Nino Oxilias Film *Rapsodia satanica* komponierte, beschäftigte. Huck erörterte die Frage nach der Eigengesetzlichkeit jener Musik, indem er sie auf die Kategorien der ‚offenen‘ und der ‚geschlossenen‘ Form zurückführte. Die Wechselwirkung zwischen Ton und Bild im Film verdeutlichte Mirjam Schlemmer (Berlin) anhand zahlreicher Beispiele aus der experimentellen Musikpsychologie; so lasse sich nachweisen, dass die Einstellung des Rezipienten maßgeblich sowohl von der Art der Musik als auch von der Art des Musik-Einsatzes geprägt sei. Mit der Kategorie des ‚narrativen Querstandes‘ führte Victoria Piel einen Begriff ein, der sich dazu eigne, Momente von Selbstreferenzialität im modernen Film theoretisch zu durchdringen. Insbesondere jene Musik, die auf den ersten Blick nicht unmittelbar auf die filmische Handlung bezogen ist, stand hier im Mittelpunkt des Interesses; exemplarisch angeführt wurden u. a. Filme Jean-Luc Godards. Auch Knut Holtsträter ging der grundsätzlichen Frage

nach der Funktion von Filmmusik nach, indem er am Beispiel von Stanley Kubricks *Clockwork Orange* auf die wesentliche Rolle der Musik – hier vor allem jene Beethovens – bei der Perspektivierung im narrativen Film hinwies. So fungiere Filmmusik weniger als Kommentar eines auktorialen Erzählers, sondern sei vielmehr auf die Instanz eines komplexer zu fassenden ‚Präsentators‘ zurückzuführen. Anhand des lebhaft diskutierten Vortrags von Jörg Türschmann (Freiburg), der sich mit semiotischen Begründungen für die Lehre der Analyse und Theorie der Filmmusik beschäftigte, wurde deutlich, dass es trotz der notwendigen Inadäquatheit zwischen Begriff und Klang notwendig sei, (Film-)Musik sprachlich zu vermitteln.

Den zweiten Tag eröffnete Josef Kloppenburg (Karlsruhe) mit seinem Referat über die Vermittlung filmmusikalischer Funktionalität. Am Beispiel einer von ihm entwickelten CD-ROM, welche im Anschluss kontrovers diskutiert wurde, führte er die Möglichkeiten und Grenzen computerunterstützten Lernens am Beispiel der Filmmusik vor. Lorenz Engell (Weimar) wählte den Film *E la nave va* [dt. *Schiff der Träume*] von Federico Fellini zur Veranschaulichung seiner Thesen über Musik als implizite Reflexion auf die Medialität des Films. Indem der ‚topologische Raum‘ der Musik sowohl einen realen als auch einen abstrakten Möglichkeitsraum ausfülle, könne, so führte Larson Powell (Texas) den Gedanken in der anschließenden Diskussion mit Blick auf Niklas Luhmann weiter, das System Film sich selber beobachten als ‚Einheit einer Differenz‘. In seinem eigenen Beitrag versuchte Powell, Sigmund Freuds Theorie des Witzes für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Filmmusik fruchtbar zu machen; auch müsse die psychoanalytische Filmtheorie revidiert werden. Abschließend führte Matthias Tischer (Berlin) die zahlreichen intertextuellen Verweise sowie die dramaturgische Institutionalisierung der Musik von Michael Nyman in Peter Greenaways Film *The cook, the thief, his wife and her lover* [dt. *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*] vor. Mit der Frage, ob Musik selbstreflexiv (und nicht nur selbstreferenziell) sein könne, klang die Tagung aus.

Zürich, 2. bis 4. Juli 2004:

„Wie tönt eine Nation? Nation – Musik – Nationalmusik im 19. Jahrhundert“

von Klaus Pietschmann, Zürich

Kaum eine Formulierung hätte die Fragestellung der diesjährigen Zürcher „Kontroversen“ treffender umschreiben können als der Helvetismus „tönen“ (etwa gleichbedeutend mit „klingen“), ging es doch um den heiklen Zusammenhang von Prozessen nationaler Selbstfindung und ihrer musikalischen Artikulation im 19. Jahrhundert. Den Schwerpunkt der jubiläumsbedingt v. a. Bedřich Smetana, Antonín Dvořák und Leoš Janáček gewidmeten Zürcher Festspiele aufgreifend, wurden ausgehend vom östlichen Mitteleuropa Ausprägungen und Dimensionen nationaler Stoßrichtungen und Konnotate in der Kunstmusik Skandinaviens, der USA, Österreichs und der Schweiz einer vergleichenden Bestandsaufnahme unterzogen.

Nach den Begrüßungen durch Bettina Kirnbauer, Generalkonsulin Österreichs in Zürich und Schirmherrin des Symposiums, sowie Laurenz Lütteken, Leiter des veranstaltenden Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich, führte der Direktor des Marburger Herder-Instituts Eduard Mühle denkbar breit und grundlegend in die Thematik ein, indem er unter der Überschrift „Das ‚Eigene‘ und das ‚Fremde‘“ der Neuerfindung von Gemeinschaft in den v. a. ostmitteleuropäischen Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts nachspürte und dabei höchst anschaulich die Vielschichtigkeit der Prozesse etwa im Hinblick auf die jeweils stark differierenden sozialen Trägerschichten oder das Gegeneinander von ethnisch und kulturell definierten Nationsbegriffen aufzeigte. Die dabei gestreifte Problematik der Nationalopern, deren Bedeutung in qualitativer, chronologischer und rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht als höchst heterogen gekennzeichnet wurde, griff am Folgetag Jarmila Gabrielová (Prag) auf und unterstrich am Beispiel von Smetanas *Libuše* den einigenden nationalen Impetus der Oper über den Entstehungsanlass der Einweihung

des Prager Nationaltheaters hinaus. Die Frage, ob Dvořák ein Nationalkomponist wider Willen gewesen sei, konnte Hartmut Schick (München) mit Blick auf die „slawische Phase“ des Komponisten letztlich bejahen, indem er die Verarbeitung keineswegs spezifisch tschechischer volkstümlicher Elemente als eine v. a. von Simrock beförderte Marktstrategie entlarvte, die zwar zu einer entsprechenden Wahrnehmung in Deutschland, nicht jedoch in Österreich und Böhmen selbst führte, wo Dvořák gegenüber Smetana lang als der Konservativere galt. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangte Heinrich W. Schwab (Kopenhagen), der in seinen Anmerkungen zum Phänomen des „nordischen Tons“ dieses v. a. als deutsches Rezeptionsphänomen charakterisierte, dem trotz der gelegentlichen Gewinnung musikalischer Anregungen aus der Volksmusik bei Gade und Grieg nur wenig positiv fassbare Substanz innewohnt. Den wechselseitigen Vorstellungen vom „Tönen“ der alten und der neuen Welt wandte sich Ulrich Konrad (Würzburg) zu, der die subtil eingesetzten Klangebenen in Gershwins *An American in Paris* mit Milhauds demgegenüber weit weniger auf Idiomatik abzielendem *A Frenchman in New York* verglich. Den Sinn und Unsinn des „Österreichischen“ in der Musik hinterfragte Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg) am Beispiel des Schicksals der Kaiserhymne, der weit reichenden politisch-sozialen Funktionen des Wiener Walzers und beider Rezeption seitens des im Exil sich verstärkt als Österreicher verstehenden Arnold Schönberg. Im letzten Referat verfolgte Anselm Gerhard (Bern) am Beispiel von Hans Hubers *7. Symphonie* („Die Schweizerische“) und Strawinskys im Waadtland verorteter *L'Histoire du soldat* musikalische Konstruktionen des Schweizerischen am Ende des Ersten Weltkriegs und zeigte daran die Unmöglichkeit einer musikalisch fundierten Identitätsbildung in dem kulturell so heterogenen Staat auf. In der abschließenden Podiumsdiskussion betonte Jaroslav Bužga (Prag) die zentrale Bedeutung der jeweiligen musikalischen Traditionen für die Etablierung einer Nationalmusik, während Diskussionsleiter Rudolf Lienert (Zürich, Programmleiter der „Kontroversen“) die Brücke zur Gegenwart schlug, indem er die generelle Nivellierung auch musikalischer Nationalismen angesichts der Globalisierung thematisierte. Einem Fazit nahe kam Eduard Mühles Frage, ob Nationen aus sich heraus überhaupt zu tönen vermögen oder ob es sich bei der Nationalmusik nicht vielmehr generell um ein Rezeptionsphänomen handelt.

BESPRECHUNGEN

Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang GRATZER und Hartmut MÖLLER. Hofheim: Wolke Verlag 2001. 349 S., Abb., Notenbeisp.

Mit einer für das Fach Musikwissenschaft vielleicht typischen Verspätung gegenüber der Philologie lässt sich dort in letzter Zeit eine zunehmende Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Mittelalter-Rezeption“ beobachten. Der vorliegende Sammelband versteht sich als vorbereitende Grundlage einer „zusammenhängende[n] Geschichte der Mittelalter-Rezeption in der zeitgenössischen Musik seit 1945“ (S. 15), die in der Tat erst noch zu schreiben wäre (was für das 19. und frühe 20. Jahrhundert allerdings zu großen Teilen ebenfalls zutrifft). Die 10 Autoren des Bandes verfolgen hierbei in ihren Beiträgen unterschiedliche Facetten der musikalischen Mittelalter-Rezeption: Fragen der Aufführungspraxis, kompositorische Aneignung mittelalterlicher Musik in der Gegenwart, Tendenzen der Popularisierung und Vermarktung und analytische Fragestellungen, wobei Letztere einen eher bescheidenen Raum einnehmen.

Das zeigt sich besonders bei dem einleitenden Beitrag von Hartmut Möller, der zwar interessante Gedanken zum Übersetzungs-Phänomen an sich bringt, dabei aber eine Verbindung mit den in den Text eingestreuten verschiedenen Beispielen von „Choral-Übersetzung“ nicht recht herzustellen vermag. Der Text schweift doch stark in übersetzungstheoretische Fragen ab und verweigert sich oft einer leichten Lektüre („Die Konstruktion von Konvergenzpunkten multipler Perspektiven [...]“, S. 37). Gerne würde man ergänzend erfahren, welche Vorstellungen von Choral beispielsweise die Choralharmonisierungen des 19. Jahrhunderts leiten (S. 31). Auch bleibt offen, was der Autor unter der „Rhythmik der [choralen] Quadratnotation“ (S. 21) verstehen mag, oder warum das *Salve Regina* ausgerechnet in der späten Fassung des 17. Jahrhunderts erscheint (S. 38).

Der Beitrag von Annette Kreutziger-Herr („Postmoderne Hildegard“) umreißt zunächst dankbarerweise die Fragen der neueren Hildegard-Forschung und geht dann verschiedenen

kompositorischen Anverwandlungen der Musik Hildegards nach. Auch hier könnte man sich ein noch tiefer gehendes Verständnis vorstellen, wenn man z. B. hinterfragen würde, welchen modernen Leitbildern bzw. Mythen wiederum eine bekennende Hildegard-Verehrerin wie Sofia Gubaidulina in ihren Kompositionen ausgesetzt ist (S. 97).

Silvia Wälli stellt fünf Kompositionen (Poulenc, Reutter, Orff, Messiaen, Hesse) vor, die die Figur des Franz von Assisi in den Mittelpunkt stellen, und beleuchtet anhand kurzer, prägnanter Analysen, inwiefern hier Mittelalter-Vorstellungen wirksam werden. Die abschließende Gegenüberstellung mit einer „historischen“ Rekonstruktion des Sonnengesangs durch das Altramar-Ensemble wirft jedoch die Frage auf, inwiefern kompositorische Interpretation und historische bzw. historisierende Rekonstruktion von mittelalterlicher Musik gegeneinander ausgespielt werden können bzw. wo der wirkliche Unterschied zwischen beiden liegt.

Diesem Gedanken spüren Wolfgang Gratzner in seiner Studie zur kompositorischen Rezeption von Machauts *Hoquetus David* und auch die Überlegungen Wolfgang Theins zum Einfluss der Ars subtilior auf zeitgenössische Komponisten nach. Vor allem die Werke von Harrison Birtwistle zeigen hier (besonders in der Orchesterfassung von 1987/88 mit dem emblematischen Titel *Machaut à ma manière*), dass sich „komponierte Interpretation“ und „aufführungspraktische Interpretation“ (S. 264) nicht grundsätzlich unterscheiden, sondern eher vom Standort des Interpreten abhängen (S. 269).

Mit dem Phänomen der Popularisierung mittelalterlicher Musik durch den Platten- und CD-Markt setzen sich die Beiträge von Olav Rossbach („Alte Musik und Neosakralisierung“), Wolfram Knauer („Medieval Blues“) und Martin Elste („Mittelalter aus dem Geiste der kommerziellen Vermarktung“) auseinander. Besonders erhellend sind die Ausführungen Rossbachs zur „Erfindung“ des „Komponisten Perotin“ und zu dem Anteil, den hierbei musikwissenschaftliche Texte und die Musikindustrie beigetragen haben (S. 204–216).

Zu den provozierendsten Texten des Bandes

zählen schließlich die Beiträge von Robert Lug und Daniel Leech-Wilkinson. Lug stellt in seinem umfangreichen Aufsatz („Minnesang: Zwischen Markt und Museum“) einleuchtend dar, wie Elemente der Editionsgeschichte, der so genannten „historischen Aufführungspraxis“ und der Vermarktung zu den verschiedenen Mittelalter-Bildern des 20. Jahrhunderts geführt haben. Durchaus sympathisch wirkt die Parteinahme Lugs für Interpreten mittelalterlicher Musik, die aus traditionellen Musikkulturen stammen und deren Charakteristika von mündlicher „Vokalität“ und „Sonorität“ (S. 143) gegen eine akademische Erstarrung einsetzen. Sie wird aber dann problematisch, wenn suggeriert wird, sie sei der Schlüssel zu einer „besseren“ oder gar „wahren“ Interpretation, ohne zu hinterfragen, wie weit sich auch solche Interpreten bereits von ihrer eigenen Tradition entfernt haben könnten. Auch die mehrfach aufgebaute Opposition von „gregorianischem Minnesang“ und „folkloristischem Mittelalter“ (S. 170) oder zwischen (modernen) „Klerikern“ und „Spilleuten“ (S. 160) führt zu der Frage, welche Vorstellung von „Gregorianik“ hier zugrunde gelegt wird bzw. ob eine solche Gegenüberstellung mittelalterlichen Vorstellungen überhaupt gerecht wird.

Leech-Wilkinson („Wie überträgt man die Musik des Mittelalters?“) führt anhand ausgewählter Beispiele vor, dass das Interpretieren als subjektiver Akt nicht nur bei der Aufführungspraxis eine entscheidende Rolle spielt, sondern ebenso, und vielleicht in einem stärkeren Maße als gern eingestanden, beim Denken und Schreiben über Musik des Mittelalters. So verstörend diese Einsichten wirken mögen und so zugespitzt sie formuliert sind, letztlich können sie nur dem bedrohlich erscheinen, der an einem falschen Wahrheitsanspruch auch der Wissenschaft festhält. Insofern hat die dem Band gleichsam als Prolog vorangestellte „komponierte Interpretation“ Dieter Schnebels von Machauts „Kyrie“ aus der *Messe de Notre Dame* ihren durchaus berechtigten Platz.

Das eingangs erwähnte Anliegen des Bandes, Diskussionsgrundlage zu sein und zu weiteren Fragen anzuregen, erfüllt die Publikation also in mehrfacher Hinsicht und ist ihr auch zu wünschen. Detaillierte und konkrete Verbindungen zur Kompositionsgeschichte müssten freilich jetzt folgen.

(Mai 2004)

Stefan Morent

Regards croisés. Musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV^e siècle. Édités par Nicoletta GUIDOBALDI. Paris/Tours: Minerve 2002. 188 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Als erstes Ergebnis der Zusammenarbeit des CESR in Tours und der Fondazione Ugo e Olga Levi per gli studi musicali in Venedig legte Nicoletta Guidobaldi diesen schön gestalteten dreisprachigen Konferenzbericht über die sich „kreuzenden Blicke“ der französischen und italienischen Kultur im 15. Jahrhundert vor. In ihrer programmatischen Einleitung stellt sie dem gängigen dichotomischen Geschichtsbild vom musikalisch gebenden frankoflämischen Raum und dem in anderen Kulturbereichen gebenden Italien die Aufforderung entgegen, die Begegnungen und Verbindungen der beiden Kulturnationen in den Vordergrund zu stellen. Dass diese Wechselbeziehungen sinnvollerweise in einem gesamt-kulturellen Kontext zu betrachten sind, beleuchten die nicht musikspezifischen Beiträge von Élodie Lecuppre-Desjardins und Marco Folin: Zum einen sind die zeremoniellen Spektakel des burgundischen Hofes mit denen der italienischen Städte in ihrem Ansinnen, ein „Schaufenster der Macht“ zu präsentieren, vergleichbar; zum anderen wandelte sich gegen Ende des Jahrhunderts die Wahrnehmung Frankreichs an den italienischen Höfen, für die Ferrara stellvertretend untersucht wird, vom nebulösen Rittermythos, den man in literarischen Produkten rezipierte, zum detaillierteren Interesse am anderen Land, das sich auch in der ambassadorischen Korrespondenz über konkrete Motetten und Messen im Jahr 1503 spiegelt.

Neben einem Spotlight Alberto Gallos auf reisende Italiener, die unterwegs auch mit der Ausföhrung französischer Musik konfrontiert wurden, widmen sich die dokumentarischen Arbeiten von David Fiala, Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, Guido Castelnovo und Marie-Aude Déragne konkreten sozialgeschichtlich und archivalisch relevanten Situationen: Italienische Musiker am burgundischen Hof zwischen Karl dem Kühnen und Philipp dem Schönen begegnen in erster Linie als Trompeter und sonstige Instrumentalisten, während Sänger allenfalls als nordische Kosmopoliten den Weg von Süden zuröckfanden. Das exemplarische Bröckenland Savoyen mit seinen topographischen Pfeilern

Chambéry, Turin und Genf erwies sich hinsichtlich etlicher Nationen und Regionen (auch der teutonischen Gebiete, aber unter nur politisch zu begründendem Ausschluss von Künstlern aus Frankreich und der Dauphiné) als europäischer Schmelztiegel, der bekanntlich zeitweilig Wirkungsort Dufays war. Gerade auch für die Biographie Dufays – der übrigens nicht vom burgundischen Hof kam und seinen Magister-Titel schon aus der päpstlichen Kapelle mitbrachte – stellt Castelnouvos und Deranges vergleichende Studie über das soziale Geflecht von bildenden und musikalisch tätigen Künstlern am savoyardischen Hof einen willkommenen Hintergrund dar.

Zwei Aufsätze wenden sich konkreten musikalischen Fragen zu: Francesco Luisi exemplifiziert speziell an *Mon seul plaisir* von Dufay/Bedyngham und *J'ai pris amour* von Johannes Martini, wie auf dem Wege der Kontrafaktur Lautentexte auf Chansons angepasst wurden. Besonders der Zusammenprall von Rondeau-, Ballata- und Quartinenstrophe, den Luisi aufgrund einer „cantasi come“-Anweisung zu rekonstruieren versucht, kann allenfalls eine große Kompromisstoleranz in Fragen der formalen Text-Musik-Zuordnung demonstrieren. Auf andere Weise fordert David Fallows vom heutigen Leser, Sänger und Hörer Toleranz, nämlich wenn es darum geht zu akzeptieren, dass Josquin phasenweise – eventuell während der Aufenthalte in Frankreich – das Latein seiner Motetten-texte mit französischer Endsilbenbetonung deklamierte. Obgleich nur eine – wiewohl luzide – Skizze des Problems, stößt Fallows hier ein Fenster zu einem weit über Josquin hinausreichenden fundamentalen Aspekt der Textvertonung auf. Seine Beobachtungen bestätigen auch, was die anderen Beiträge des Bandes andeuten: So durchlässig die kulturellen Grenzen im 15. Jahrhundert waren, so international sich die musikalische Szene präsentierte, so oft sich die Blicke kreuzten, sie kreuzten sich als Blicke definierter Kulturnationen.

(August 2004)

Nicole Schwindt

KLAUS-JÜRGEN SACHS: De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. XI, 200 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Staatlichen

Instituts für Musikforschung XII/Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 2.)

Der Übergang von einer sukzessiven zu einer simultanen Satztechnik ist lange Zeit als ein mehr oder weniger abruptes Wendephänomen vom Kontrapunkt zur akkordischen Komposition beschrieben worden. Die Vorstellung der Wissenschaft von einem plötzlichen Umschwung mag nicht zuletzt auch darauf zurückgehen, dass die musiktheoretischen Quellen, die lange Zeit als wichtigste Belege für die Existenz der simultanen Konzeption zitiert wurden, Pietro Aarons Traktate *De institutione harmonica* (Bologna 1516) und *Toscanello* (Venedig 1523), relativ spät und synchron zu der stark anwachsenden Verbreitung von musikalischen Formen im homophonen Satz wie Frottola, Villanella, Pariser Chanson und Villancico zu datieren sind. Neuere Studien bestätigen allerdings, dass es sich nicht um eine plötzliche Wende, sondern um eine langsame Entwicklung gehandelt haben muss, die in der erste Hälfte des 15. Jahrhunderts begann und auch um 1600 noch nicht beendet war. So hat Bonnie J. Blackburn festgestellt, dass die Aussage, Komponisten überdachten alle Stimmen gleichzeitig, nicht bedeutet, dass sie akkordisch gedacht haben müssen. Jessie Ann Owens Studien an Komponistenautographen legen den Schluss nahe, dass bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts Komponisten nach wie vor in Stimmen dachten und dass das Zehnliniensystem oder die Partitur allenfalls Hilfsmittel für Anfänger bzw. für Studenten des musikalischen Satzes waren. Aber wie erdachten Komponisten der zweiten Hälfte des 15. und des 16. Jahrhunderts ihre Stücke? Welche Techniken und Verfahren stehen hinter dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts neu aufkommenden Begriff des *modus componendi*?

Klaus-Jürgen Sachs hat sich seit über dreißig Jahren in zahlreichen grundlegenden Arbeiten mit diesem Fragenkomplex beschäftigt. Mit seinem Buch *De modo componendi* fügt er dem Mosaik einige weitere wichtige Steine hinzu. Titel und Untertitel seines Buches klingen allgemeiner, als sie eigentlich gedacht sind. Es geht nicht um eine generalisierende, umfassende Beschreibung der „compositio“ – diese muss weiterhin Desiderat bleiben. Im Mittelpunkt der Schrift steht die Edition dreier bisher unveröffentlichter Traktate aus der Handschrift Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pros-

ke-Musikbibliothek Th 98. Die Texte *Natura delectabilissimum*, *Cum igitur pro maiori* und *Capiendum erit et ultimum* sind zwar eigenständig, bilden jedoch durch inhaltliche Bezüge und Querverweise eine eigene Einheit innerhalb der Sammelhandschrift. Die drei Traktate, deren Niederschrift 1476 abgeschlossen war, sind bis heute zwar gelegentlich zitiert worden, ihre tatsächliche Bedeutung wird jedoch erst durch Sachs' Edition vollständig deutlich. So enthält *Natura delectabilissimum* frühe Hinweise auf die Arbeit mit der *tabula compositoria* und die Empfehlung, die neue Komposition in einem Zehnliniensystem zu notieren, das durch regelmäßige Mensurstriche vorbereitet wurde. Der Traktat beschreibt als einer der ersten mit dem Begriff der *fuga* nicht mehr nur den strengen Kanon, sondern auch die Imitation und liefert eine der wenigen satztechnischen Erläuterungen der Synkope im 15. Jahrhundert. (Zu den drei Traktaten, die Sachs in diesem Zusammenhang nennt, ist noch die Schrift *De preceptis artis musicae* des Guilielmus Monachus hinzuzufügen). Die Beschreibung des Fauxbourdon in *Cum igitur pro maiori* kann ggf. noch vor der (undatierten, ca. 1480 geschriebenen) bisherigen theoretischen Hauptquelle dieser Technik in *De preceptis artis musicae* entstanden sein. *Capiendum erit et ultimum* schließlich enthält im Vorwort den frühesten Beleg des Begriffs „Sortisatio“. Von entscheidender Bedeutung ist jedoch, dass der Autor seine Lehre explizit vom „contrapunctus“ unterscheidet: Der „modus componendi“ bedeute die „compositio“ verschiedener Stimmen, der „contrapunctus“ dagegen die Improvisation einer (oder mehrerer) Stimmen über eine gegebene Melodie. Beide seien jedoch „in re“ gleich, da der „modus componendi“ auf dem „contrapunctus“ aufbaue. Der Traktat enthält damit die früheste Verwendung des Begriffs „compositio“ in dieser Bedeutung. Tinctoris, der vier Jahre zuvor in der handschriftlichen Ausarbeitung seines *Terminorum* denselben Unterschied erklärt, spricht vom „cantus compositus“. Tinctoris (im *Liber de arte contrapuncti*, 1477), wie auch der anonyme Autor von *Natura delectabilissimum* stimmen darin überein, dass im „modus componendi“ alle Stimmen untereinander konkordieren müssen. Damit dieses möglich ist, muss jedoch eine Technik zur Hand sein, die die Kontrolle über die vertikale Struktur des Satzes vom Beginn des Kompositionsvorgangs

an erlaubt. Eine solche Technik eröffnet dann jedoch eine Möglichkeit, die der Anonymus ausdrücklich erwähnt: „Omnes partes possent simul componi“ (Sachs, S. 118): Eine Technik der simultanen Konzeption war der Musiktheorie also schon 40 Jahre vor Aarons *De institutione harmonica* bekannt. Wie Aaron empfiehlt auch der Anonymus als didaktische Reduzierung ein sukzessives Vorgehen, das vom Tenor ausgeht. Auch er macht keinen Versuch, die simultane Konzeption zu beschreiben.

Sachs stellt seiner Edition und Übersetzung der drei Traktate einen Text voraus, der versucht, drei Dinge gleichzeitig zu sein: Kritischer Bericht, der problematische Lesarten diskutiert, Kommentar, der Satz für Satz den Inhalt erläutert und schließlich eine allgemeine Diskussion des „modus componendi“ und einiger Spezialfragen. Die hybride Form macht es dem Leser nicht einfach. Was zunächst wie eine Einführung beginnt, wird schnell zu einem Kommentar, der ohne vorherige Kenntnis der Quelle nicht verständlich ist. Das Buch wird lesbar, wenn man mit dem Ende beginnt und zunächst die Edition des Textes studiert, um dann – je nach Interesse und Informationsbedarf – zum Kommentar zurückzublättern. Die fett in den Text gedruckte Kapitel- und Satzählung ist Vorbildlich und hilft außerordentlich bei der Orientierung. Dieses rückbeziehende Lesen funktioniert allerdings nur so lange, wie der Kommentar tatsächlich Kommentar bleibt. An etlichen Stellen (besonders gegen Schluss) werden jedoch Fragen zusammenfassend über Kapitel und Traktate hinweg besprochen, die – wie auch verschiedene Exkurse – ein Leseverhalten erfordern, das wiederum vom Einleitungstext ausgeht, und sich in entgegengesetzter Richtung des Kommentars auf die Traktate als Referenz bezieht. Eine Trennung von einführender Diskussion des Inhalts und Kommentar hätte die Lesbarkeit verbessert und wäre vielleicht auch – als allgemeinere Einführung in die Lehre der „compositio“ – eher den Erwartungen gerecht geworden, die der Titel weckt. Damit hätten auch die beiden Exkurse zur Polarität von sukzessiver und simultaner Stimmenkonzeption und zu den Contratenores-Lehren um 1500 eine angemessenere Stellung erhalten. *De modo componendi* ist als Edition eine wichtige Publikation, nicht nur wegen der Bedeutung der Handschrift, die durch sie erst deutlich wird, sondern auch wegen ihres

für Editionen musiktheoretischer Traktate vorbildlich umfangreichen Kommentars.

Der Autor enthält sich eines abschließenden Wortes zur Einordnung der Quelle in regionale, nationale oder internationale Traditionen, zur diplomatischen Beschreibung der Handschrift und auch zum Problem des „modus componendi“, der durch den Inhalt der edierten Traktate nicht unbedingt kleiner geworden ist. Hier zeigt er die Bescheidenheit eines Herausgebers, der seine Aufgabe vor allem in der präzisen, stimmigen Edition seines Textes und der Genauigkeit und Lesbarkeit seiner Übersetzung ins Deutsche sieht, um eine Quelle für die Forschung zu erschließen. Keine Studie über „compositio“ wird in Zukunft die drei von Sachs edierten Handschriften in D-Rp Th 98 ignorieren können.

(März 2004)

Dietrich Helms

OTFRIED VON STEUBER: Philipp Dulichius. Leben und Werk. Mit thematischem Werkverzeichnis. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 426 S., Abb. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Wer von „Leben und Werk“ eine traditionelle Komponistenmonographie erwartet, wird von der Marburger Dissertation eher enttäuscht sein. Nach einer denkbar ausführlichen Besprechung der wenigen biographischen Daten über Philipp Dulichius (1562–1631) und nach elementaren Bemerkungen über Notation, Modi, Akzidentien, Texte etc. folgt ein vollständiges Werkverzeichnis. Es umfasst 234 Motetten, wovon mehr als die Hälfte in Neuausgaben vorliegt. Das Buch kann als Wegweiser für die vom Verfasser befürwortete praktische Wiederbelebung der Kompositionen des Stettiner Kantors dienen. Eine eigentliche musikgeschichtliche Würdigung steht jedoch noch aus.

(Mai 2004)

Andreas Pfisterer

JÉRÔME DE LA GORCE: Jean Baptiste Lully. Paris: Fayard 2002. 910 S., Notenbeisp.

Jean-Baptiste Lully (1632–1687) ist nun seit den wichtigen Forschungsarbeiten Henry Prunières vom Anfang des 20. Jahrhunderts und dem brillant geschriebenen biographischen *Lully, le musicien du soleil* Philippe Beaussants aus dem Jahr 1992 wieder Gegenstand einer einge-

henden Studie zu Werk und Leben geworden. Doch der Autor Jérôme de la Gorce, Spezialist für französische Musik des 17. Jahrhunderts und gemeinsam mit Herbert Schneider Herausgeber der neuen *Lully-Gesamtausgabe*, ist noch weiter gegangen: Alle nur denkbaren Archive musikalischer, diplomatischer oder notarieller Art sind untersucht worden, sei es in Paris, Florenz oder anderen italienischen Städten, von denen aus das Leben am französischen Hofe zur Zeit Mazarens und Louis XIV. beschrieben worden ist. Das Ergebnis ist mehr als beeindruckend: Viele der biographischen Legenden werden durch detaillierte Analysen hinterfragt und, wenn möglich, korrigiert. Das gesamte Gattungsspektrum des Komponisten wird berücksichtigt, einschließlich der geistlichen Werke.

Wie bei Fayard üblich ist das Buch in zwei Hauptteile gegliedert: Leben und Werk. Die sorgfältigen Recherchen des Autors in Florenz und Umgebung werfen erstmals Licht auf das Rätsel der Herkunft. Lullys viel gerühmtes Durchsetzungsvermögen und Organisationstalent führt de la Gorce auf den Vater Lorenzo Lully zurück, der in Florenz einen bemerkenswerten sozialen Aufstieg erlebte.

Der junge Giovanni Battista war keineswegs ein schlichter Küchenjunge, wie es schon Lecerc de la Viéville 1705/06 kolportierte, sondern bereits ein kompetenter Musiker, als er im Jahre 1646 am Hofe der Grande Mademoiselle engagiert wurde. Der Autor weist anhand von Urkunden und Konten nach, dass Lully bereits in den ersten Pariser Jahren wesentliche künstlerische Impulse erhielt. Bei drei berühmten Lehrern, Nicolas Métru, Nicolas Gigault und François Roberday, studierte er Theorie, Orgel und Komposition.

Durch klarsichtige Kommentare zu juristischen Dokumenten wie der *Lettre de naturalité* und dem Heiratsvertrag mit Madelaine Lambert wird der legendäre Aufstieg Lullys als Kalkül relativiert. Die ersten künstlerischen Schritte werden vordatiert: Bereits 1652, also vor dem *Ballet de la nuit*, wirkte Lully an einer königlichen Produktion, der *Mascarade de la Foire Saint-Germain*, mit. In den Balletten der folgenden Jahre gelangte er als Baladin zu weiterem Ruhm und wurde ab 1656 unter dem Künstlernamen Baptiste in den gängigen Zeitschriften erwähnt und auch bereits kritisiert. Das Ensemble der Petits violins, dessen Leitung der König Lully

übertragen hatte, wird als Gegenpol zu den etablierten 24 Violons herausgestellt. Durch detaillierte Dokumente zu großen Ballettproduktionen wie etwa der einwöchigen *Plaisirs de Versailles*, in denen Tanz, Musik, Gartenbaukunst, Maschinerie etc., aber auch kulinarische Genüsse eine Einheit bildeten, gelingt es de la Gorce, Lullys künstlerisches und organisatorisches Allroundgenie herauszuarbeiten und seiner Kunst den Ruf des Vordergründigen zu nehmen. Die enorme Schaffenskraft des Komponisten und sein frühes internationales Ansehen werden zusätzlich durch Erinnerungen und Briefwechsel italienischer Adelige und durch die frühe Erwähnung ausländischer Schüler in Paris erhellt.

Aber de la Gorce präsentiert nicht nur musikgeschichtliche Quellen: Die Darstellung der Planung und Realisierung des Stadtpalais in der Rue Sainte Anne ist vor allem baugeschichtlich äußerst interessant. Der Autor weist es als lukratives Immobilienobjekt aus, was den Geschäftsgeist des Musikers beweist und Lullys Ansehen vor den Pariser Bürgern manifestiert.

Sehr eingehend werden die musiksoziologischen Voraussetzungen der Entstehung der neuen Gattung *Tragédie en musique* geklärt: Als Schlüsselmoment sieht de la Gorce die Entscheidung des Königs 1670, nach *Les Amants magnifiques* nicht mehr selbst zu tanzen. Da das Ballett dadurch an Prägnanz verlor, brauchte Lully schlichtweg ein neues Betätigungsfeld. Er wagte den Sprung in die Oper, gegen die ballettbegeisterte Öffentlichkeit, und nutzte dabei den Impuls des Komponisten Pierre Perrins aus, der mit seinem Pionierwerk *Pomone* das Pariser Publikum für die Operngattung „à la française“ sensibilisiert hatte.

Durch das königliche Verbot sämtlicher musikalisch aufwendiger Bühnenproduktionen anderer Künstler erhält Lully praktisch das Opernmonopol und gründet die Académie royale de musique. Zunächst in den Sälen des Jeu de Paume, dann im Palais Royal – in Koproduktion mit dem italienischen Bühnentechniker Carlo Vigarani – aufgeführt, rufen seine ersten Opern heftige Diskussionen hervor, die de la Gorce detailliert beschreibt. Er geht besonders auf Charles Perraults *Alceste*-Kritik, Jean de la Fontaines Racheporträt und den Opernskandal um die fünfte Lully-Oper *Isis* von 1677 ein. Nach den Anfangsschwierigkeiten erwachte ab 1678 eine echte Leidenschaft der Pariser für ihre Oper.

Der Autor zeigt, dass die einzigartige Mischung der *Tragédie en musique* aus Ballett, Spezialeffekten und antiken Sujets, dargestellt von hoch bezahlten Spitzeninterpreten, sich sehr bald über die französischen Provinzen in ganz Europa verbreitete.

Die Abwendung des Königs von Lully erscheint in neuem Licht: Als der König Lullys skandalöse Liebschaften mit einem Pagen namens Brunet entdeckte, war er angesichts der bigotten Öffentlichkeit gezwungen, dies zu missbilligen. Musikalische Gründe spielten keine Rolle, wie bislang angenommen wurde. Neu herausgestellt wird auch die Rolle des Dauphins, der daraufhin Lully weiter protegierte.

Lullys Charakterbild wird durch viele negative Eigenschaften neu differenziert: Unzuverlässigkeit und übertriebener Ehrgeiz werden konkret belegt. Der Ausdruck auf den Porträts des Komponisten, auf deren Reproduktion leider verzichtet wurde, wird vor allem als aggressiv gedeutet. Geht von ihnen nicht auch Leidenschaft und Energie aus?

Im zweiten Teil des Buches wird Lullys Beitrag zu den verschiedenen Gattungen der weltlichen und geistlichen Musik herausgearbeitet. Zunächst wird die schwierige Quellenlage dargestellt. Viele Manuskripte sind verschollen. Grundlage der Studie waren die nachträglich erstellte Sammlung André Danican Philidor, des Bibliothekars des Königs, und des Pariser Händlers Henry Foucauld. Die ursprüngliche Form der Kompositionen ist oftmals kaum zu rekonstruieren, da Lully gern Stücke wieder aufzunehmen pflegte und diese in den oben genannten Sammlungen häufig fehlerhaft zusammengestellt und falsch betitelt wurden.

Anhand des ihm zur Verfügung stehenden Notenmaterials und der zeitgenössischen Rezeption zeichnet de la Gorce nach, wie sich die einzelnen Gattungsbestandteile der *Tragédie en musique* in den Ballets du roi und den Comédies-ballets herausbilden. Während im Ballett *Entrée* bzw. Zwischenspiel, Handlung auf der einen und Gesang auf der anderen Seite noch klar voneinander abgegrenzt waren, vermischen sich diese zunehmend – etwa unter Jean-Baptiste Molières Einfluss – in den Ballettkomödien *Monsieur de Pourceaugnac* und *Le Bourgeois Gentilhomme* und ordnen sich einer dramatischen Gesamtaussage unter. Je nach thematischer Vorgabe dosiert Lully französische und,

wie der Autor zeigt, ihm durchaus vertraute italienische Stilelemente. Im Ballett *Alcidiane* wird der Wettstreit der personifizierten Italienne und Française explizit zum Thema erhoben.

Als typisch französisch stellt de la Gorce die textbedingten Taktwechsel wie im Récit, die wenigen Wortwiederholungen und den einfachen Aufbau heraus. Typisch italienisch sind komplexere Strukturen, Chromatik (v. a. in prägnanten Bassgängen), komplizierte Harmonien und expressive Vokalisieren. De la Gorce zeigt Lullys Meisterschaft, Ensembles als spannungsreiche Synthese verschiedener Bestandteile zu konstruieren. Voller Einfallsreichtum sind beispielsweise die Chöre: Der Komponist verleiht ihnen durch Taktwechsel, z. T. witzig-groteske Tonmalerei, Überraschungspausen und Harmoniereichtum besondere Prägnanz. Die Wiederholung einprägsamer Phrasen im Chor ist ein genau geplanter Mitsingeffekt. Wie heutige Schlager wurden Lullys Melodien auf diese Weise – oft auch als Timbres mit neuen, provokativen Texten – in alle Schichten der Stadt getragen.

Stellte Lullys letztes Tragédie-ballet *Psyché* noch eine Nummernfolge dar, so wurde in der neuen Operngattung die Kohärenz des Gesamtablaufs stilbildend. Besonders gewürdigt werden der Operntheoretiker Pierre Perrin und Lullys Textdichter Philippe Quinault, dessen konzentrierte und effektvolle Libretti zum schnellen Erfolg der Gattung beitrugen. Die großen Freiheiten, die er sich in der Behandlung der klassischen Doktrin (Vraisemblance oder Einheit von Ort und Zeit) erlaubte, provozierte allerdings bei prominenten Gegenspielern wie Jean Racine heftige Kritik.

Das größte Verdienst Lullys liegt, so de la Gorce, in den großen Opernszenen bzw. Monologen wie etwa der *Plainte d'Alceste*, die der Sprache Quinaults kongenial angepasst wurden. Dies gilt auch für die dramatischen Accompagnato-Rezitative, die ab *Bellerophon* stilistisch ausgereift sind. Die abschließende Analyse der *Grands motets* und *Petits motets* stützt die Ergebnisse der Opernanalysen: Lully, bei dem der Autor eine starke Gläubigkeit vermutet, trug auch zu dieser Gattung Meisterwerke bei, und v. a. in den *Petits motets* sind wieder italienische Einflüsse zu vermerken.

Insgesamt ist es de la Gorce gelungen, einen der faszinierendsten „Aufsteiger“ des Barock-

zeitalters von seinen Klischees zu befreien und durch sorgfältige Quellenstudien neu als eminent wichtigen Vertreter des Grand Siècle zu würdigen. Vielleicht hätte die menschliche Seite Lullys noch differenzierter betrachtet werden können. Negative Charaktereigenschaften werden sehr stark betont. Der Mangel an Bildquellen ist zu bedauern. Hätte eine sorgfältige Studie der Porträts, Büsten und Medaillons dem Charakterbild noch mehr Tiefe verliehen? Teilweise ist die Lektüre etwas ermüdend, wenn manchmal allzu zurückhaltend Dokumente lediglich präsentiert und beschrieben werden, ohne das Risiko musikästhetischer Rückschlüsse einzugehen.

Dem Autor ist zuzustimmen, wenn er den internationalen, lang andauernden Einfluss von Lullys Gesamtwerk als Beweis dafür sieht, dass er nicht nur vordergründige Propagandamusik eines Herrschers, sondern eben große individuelle Kunstschöpfung war.

(Juni 2004)

Mathias Schillmöller

BETTINA WACKERNAGEL: Musikinstrumentenverzeichnis der Bayerischen Hofkapelle von 1655. Faksimile, Transkription und Kommentar. Tutzing: Hans Schneider 2003. 185 S., Abb. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte.)

Mit dieser Publikation wird etwas vorgelegt, was eigentlich aus der Mode gekommen ist: Die gründliche Erarbeitung eines Inventars von Musikinstrumenten. Bettina Wackernagel hat ein Manuskript ausgewertet, das in Kunsthistoriker-Kreisen zwar schon bekannt war, der Musikwissenschaft jedoch bislang entgangen ist. Dabei handelt es sich um ein sehr wichtiges Dokument zum Instrumentenbestand der Münchner Hofkapelle aus dem Jahr 1655 und möglicherweise auch aus den Zeiten davor.

Das Buch gliedert sich in das Faksimile, dessen wörtliche (in geringem Umfang modernisierte) Übertragung, gefolgt von einem gründlichen Kommentar (einschließlich der Deutung unbekannter Termini, soweit dieses möglich war) und einem Anhang mit Bibliographie und Registern. Außerdem gibt es ein spezielles Kapitel zur „Instrumentenstube“ in der Münchner Neuveste, die im Jahr 1750 abbrannte – und mit ihr die Instrumente. Die Autorin wird übrigens

nicht müde, darauf hinzuweisen, dass es heute nicht mehr möglich sei, erhaltene Instrumente diesem Inventar zuzuweisen, womit sie unhaltbaren Spekulationen von vornherein den Boden entzieht.

Der Kommentar ist umfassend, denn die Autorin hat zeitgenössische Inventare anderer deutscher Höfe herangezogen, z. B. um die Verbreitung von Instrumententypen zu belegen, oder auch, um unbekannte Namen zu deuten. Außerdem nennt sie erhaltene Instrumente anderer Sammlungen, die den verlorenen Münchner Instrumenten entsprechen.

Instrumenteninventare sind mehr als einfach nur Listen. Sie sind in der Regel von Musikern oder Instrumentenmachern erstellt, die die Instrumente zu verwalten hatten, und aus ihnen spricht nicht nur oft genug die alte Nomenklatur, sondern auch – z. B. in Zusammenstellung und Reihenfolge – die Zugehörigkeit und Wertung der jeweiligen Zeit. Damit werden sie zu einem wichtigen Vehikel für unser Verständnis von Instrumentation und Aufführungspraxis, das die theoretischen Quellen bereichert und ergänzt.

Interessant ist die Erwähnung eines Viola-bastarda-Spielers namens Horatio (S. 86), von dem Wackernagel annimmt: „Ein Viola-bastarda-Spieler mit Namen Horatio konnte bisher nicht nachgewiesen werden“ (S. 91), was für München, soweit wir es kennen, zutreffen mag. Aber der berühmteste Bastarda-Spieler überhaupt, Orazio „della Viola“ Bassani aus Parma, der in Italien einen geradezu legendären Ruf besaß, hielt sich in der Zeit von 1586 bis 1592 als Gambenspieler bei Alexander Farnese in Brüssel auf, und es liegt immerhin im Bereich des Möglichen, dass seine Reisen ihn durch München führten. Hier wäre noch weitere Forschung wünschenswert.

Der Musiker Egidius Moyet wurde als Gambist bei Daniel Norcombe in Brüssel ausgebildet, spielte aber laut eigenhändigem Schreiben vom Januar 1638 auch die „Viola da Bräza“ und bezeichnete sich selbst als „Celista“ (S. 117). Violoncello – vor der Einführung des italienischen Begriffes – oder doch eher die „Chelys (britannica)“ des Engländers Norcombe, d. h. die englische „Division viol“? Eine Frage, der sich nachzugehen lohnte.

Das Buch ist inhaltlich und ästhetisch sehr erfreulich, mit Liebe und Kompetenz gemacht,

und ich hätte davon gerne noch mehr. Beim Lesen stellten sich mir verschiedene Fragen, die ich mir entsprechend notierte, und hatte ausnahmslos die Genugtuung, dass just diese Fragen in den folgenden Sätzen umfassend beantwortet wurden. Eine schöne Quelle, mit der sich weiter arbeiten lässt.

(Februar 2004)

Annette Otterstedt

Gepriefener Silbermann! Gereimtes und Ungereimtes zur Einweihung von Orgeln von Gottfried Silbermann. Hrsg. von Christian AHRENS und Klaus LANGROCK. Altenburg: Kamprad Verlag 2003. 341 S., Abb. (Köstritzer Schriften. Band 1.)

Dass schon der Titel mit einigem Augenzwinkern auf die literarische Qualität der Carmina und Prosatexte anspielt, die eifrige Zeitgenossen dem großen Orgelbauer widmeten, hat seine Berechtigung. Die Krone der Stilblüten gebührt gewiss dem Kalkanten (Bälgetreter) der Dresdener Frauenkirche, Johann George Reichelt, der auf seine schweißtreibende Arbeit hinweist – „So lass ich mich willigst finden,/Wind zu blasen ganz von hinten“ und zum Schluss darum bittet, bei der Einweihungs-„Gasterei“ nicht übergangen zu werden. Was aber diese Textsammlung musikwissenschaftlich interessant macht, sind etwa die Anmerkungen zur Qualität der Instrumente und zu besonderen, bei den damaligen Hörern beliebteren Registern; ferner etliche Kantatentexte (die Musik scheint nicht erhalten zu sein) sowie Aufschlüsse über den liturgischen, zeremoniellen und – nicht selten – auch lokalpatriotischen Kontext der Orgelweihen, für die hier so eifrig gereimt wurde.

(September 2003)

Martin Weyer

CLEMENS FANSELAU: Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung. Sinzig: Studio 2000. 430 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 22.)

Mit seiner an der Humboldt-Universität Berlin entstandenen Dissertation legt der Verfasser die umfangreichste Monographie vor, die über Bachs unbegleitete Soli für Violine, Violoncello bzw. Traversflöte (BWV 1001–1013) bisher geschrieben worden ist. Er fragt zunächst nach den historischen Voraussetzungen, auf denen Bach

füßen konnte (I. Teil), widmet sich dann den Satztechniken der latenten und der manifesten Mehrstimmigkeit (II. und III. Teil), um schließlich im IV. Teil eine stilgeschichtliche Einordnung in Bachs Œuvre zu versuchen.

Teil I bietet eine groß angelegte, außerordentlich materialreiche Überschau über die Geschichte des unbegleiteten Spiels auf Streichinstrumenten; das Gesamtrepertoire dieses Typus von 1542 bis in Bachs späte Lebensjahre wird in einem ca. 130 Werke zählenden Katalog zusammengefasst (S. 49–54). Als Kern von Fanselous Untersuchungen darf man wohl die mittleren Kapitel betrachten, in denen auf fast 250 Seiten eine Theorie der kompositionstechnischen Möglichkeiten des unbegleiteten Satzes bei Bach entwickelt wird. Diese Theorie kann sich zwar auf gewisse Ansätze in der historischen Satzlehre stützen („Sortisatio“, „Figuratio“, „Cantus fractus“), beruht aber doch im Wesentlichen auf eigener Analyse der Notentexte Bachs. Das Ergebnis ist eine differenzierte Systematik der satztechnischen Phänomene, die sich in Bachs Behandlung der Soloinstrumente – sei es als latente, sei es (soweit es sich um Streichinstrumente handelt) als manifeste Mehrstimmigkeit – finden lassen. Dabei kommen auch instrumentengeschichtliche und spielpraktische Probleme zur Sprache; so kann man sich etwa auch über die Problematik des zu Anfang des 20. Jahrhunderts von Arnold Schering und Albert Schweitzer propagierten „Bach-Bogens“ informieren. Bedauern könnte man es allenfalls, dass der Verfasser keinen Versuch unternimmt, seine Erkenntnisse zum Thema „Stil“ in Richtung auf – zumindest exemplarische – Werkanalysen weiterzuführen. (Doch hätte hier vielleicht die Gefahr gedroht, unversehens ein zweites Buch schreiben zu müssen.)

Sehr verdienstvoll ist es, dass Fanselau sich in einem quellen- und stilkritischen Abschnitt (er geht deutlich über die Ergebnisse des 1958 erschienenen Kritischen Berichts zu Band VI/1 der *Neuen Bach-Ausgabe* hinaus) mit der Frage der Entstehungszeit der Solo-Kompositionen auseinandersetzt. Sein Ergebnis ist, dass die ersten fünf Violinsoli BWV 1001–1005 in die Weimarer Zeit (wohl vor 1715/16) gehören und den *Englischen Suiten* vorausgegangen sind, während die *E-Dur-Partita* BWV 1006 nicht allzu lange vor dem Reinschrift-Autograph von 1720 entstanden sein könnte. Die Violoncello-Suiten

verteilen sich auf mehrere Phasen und wurden jedenfalls später begonnen als die Violin-Soli; die *Flötenpartita* BWV 1013 scheint sich einer einigermaßen plausiblen Datierung zu entziehen. Für eine – sicherlich nicht ausbleibende – weitere Diskussion um die Chronologie dieser Werke hat Fanselau damit eine neue Basis geliefert.

Nicht unerwähnt bleiben soll die perfekte buchtechnische Gestaltung, die die Lektüre erleichtert. Die für das Verständnis des Textes wichtigen Notenbeispiele erscheinen in professioneller Typographie und sind sorgfältig in den Textfluss eingepasst.

(Mai 2004)

Werner Breig

HANS STEINHAUS: Wege zu Dom Bédos. Daten, Dokumente, Deutungsversuche. Köln: Verlag Dohr 2001. 157 S., Abb.

Synonym für den französischen Orgelbau des Barock steht gleichsam der Name des Benediktinerpaters Dom François Bédos de Celles (1709–1779), der mit seinem im Auftrag der Königlichen Akademie der Wissenschaften verfassten Traktat *L'Art du facteur d'orgues* eine Gesamtdarstellung dieses Themenkomplexes vornahm. Obwohl dieses Grundlagenwerk seit seinem Erscheinen immer wieder rezipiert wurde, blieben doch die Person des Verfassers und seine Aktivitäten im Dunkel der Geschichte. Dieses zu erhellen, trägt das von Hans Steinhaus vorgelegte schmale Bändchen, in dem zahlreiche bedeutende und bisher unveröffentlichte Dokumente zum Teil erstmals für die Forschung zugänglich gemacht und systematisch ausgewertet werden, durchaus bei.

Nach einem knappen biographischen Abriss anhand der wenigen als sicher geltenden Daten werden die beiden Hauptschriften behandelt, kürzer *La Gnomonique pratique (Praktischer Sonnenuhrenbau)*, Paris 1760, und ausführlicher *L'Art du facteur d'orgues (Die Kunst des Orgelbauers)*, vier Teile in drei Bänden, Paris 1766 (I), 1770 (II und III), 1778 (IV). Bei letzterem wird auf einzelne orgelbauliche Aspekte gesondert eingegangen, so beispielsweise in einer Analyse der Tafel 67 in Bezug auf die Gestaltung des Prospektes der 1752 für die Benediktinerabtei Saint-Thibéry erbauten und heute noch in Teilen vorhandenen Orgel in der Pfarrkirche Notre-Dame-des-Tables zu Montpellier. Es

folgt ein Verweis auf die Rezeption des Werkes bei anderen Autoren wie zum Beispiel bei Johann Gottlob Töpfer 1833 und 1855 und die damit verbundene Problematik der Adaption für andere nationale Orgelbauschulen.

Die Tätigkeit des Dom Bédos als Orgelsachverständiger wird anhand der von ihm begutachteten Instrumente aufgezeigt, wobei die zitierten und kommentierten Protokolle die fachliche Kompetenz des Benediktiners bestätigen. Dieses Bild wird nochmals untermauert in der Darstellung des Dom Bédos als Orgelbauer, wobei die durchgeführten Projekte einzeln behandelt sind. Ein Nachweis über die publizierten Schriften und Gutachten sowie eine chronologisch angelegte ausführliche Bibliographie der Literatur über Dom Bédos schließen sich an.

Wenngleich die Studie im Hinblick auf die im Untertitel gesetzten Prämissen diesen vollkommen gerecht wird, so ist sie in ihrer rein dokumentarischen Anlage nicht ganz einfach zu lesen. Da die einzelnen Abschnitte mit ihren unterschiedlichen Inhalten zwar gekennzeichnet sind, aber ohne überleitenden Fließtext aufeinander folgen, wird vom Leser ein nicht unbedeutendes Wissen um die französische Orgeltradition des 18. Jahrhunderts stillschweigend vorausgesetzt. Entsprechend erscheint das Bändchen aufgrund seines hohen Informationsgehaltes als eine vorzügliche Ergänzung des Traktates *L'Art du facteur d'orgues*, in der stichwortartige Konzeption ist es allerdings kein Lesebuch.

(Januar 2003) Michael Gerhard Kaufmann

CARL MICHAEL BELLMAN: Fredmans Episteln. Türen auf, Geigen her! Hrsg. von Ernst LIST. Kaufungen: Wortwechsel 2001. 320 S., Abb.

Ernst List, der Herausgeber der deutschen Ausgabe von Carl Michael Bellmans *Fredmans Episteln*, bezeichnet Bellman etwas zu euphorisch als den „größten Dichter Schwedens“ (S. 5), aber auch in Deutschland ist er zumindest kein Unbekannter. Die Veröffentlichung seiner Parodien auf Episteln des Apostels Paulus in idiomatischer Übersetzung und mit gut singbarem Notensatz (einschließlich obligaten Angaben zu gelegentlicher Effektinstrumentation im Sinne der Bellman-Zeit) ist eine Bereicherung für eine gute Bibliothek des populären europäischen

Musiklebens im späten 18. Jahrhundert – eines der vielen Desiderate der Musikforschung. Die Vollständigkeit der Episteln wird ein interessierter Liebhaber zu schätzen wissen, denn die einzelnen Lieder würden, vom Kontext isoliert, ohne den dramatischen Zusammenhang der Geschichte, die sich im Stil der Brecht-/Weill'schen *Dreigroschenoper* von Lied zu Lied unterschwellig entfaltet, sinnlos wirken. Die Hauptfiguren, Uhrmacher Fredman und Ulla Winblad, begleiten den Zuhörer durch Alt-Stockholms Gassen in einer Zeit, wo Schweden noch eine Großmacht war. Dass die Episteln nicht abstrakt sind, sondern als eine Art Schlüsselgeschichte mit Blick auf das Stockholmer Hafenmilieu um 1785 zu lesen sind, verkompliziert ihre Interpretation. So ist die Aufgabe des ‚Rohübersetzers‘ Bo August Eckhardt nicht leicht gewesen, denn an ihm lag es, den Sinn des Originals von Bellman auch dort zu retten, wo er durch die Übertragung in eine andere Sprachtradition und Kultur bedroht erschien. Noch fehlen Vorschläge für kurze Erklärungen zwischen den Liedern, die den Zyklus (leider selten als solcher aufgeführt) leichter verständlich machen könnten. Gelegentlich – etwa vor dem effektvollen „Stolze Stadt“ (Epistel Nr. 33) – gibt es sie bereits in der historischen Überlieferung der 1790 unter der Betreuung des Akademiemitglieds J. H. Kellgren erschienenen sowie 1990 in der neunten Auflage des Originals passend zum Jubiläum in Schweden wieder belebten Ausgabe, die auch hier als Grundlage diene. Heutige Liebhaber werden die farbigen Photos von Stockholms Altstadt als touristischen Rundgang auf den Spuren Bellmans schätzen, während Wissenschaftler spätestens daran erkennen, dass der Band für sie eigentlich nicht gemeint ist.

(August 2002) Tomi Mäkelä

WERNER OGRIS: Mozart im Familien- und Erbrecht seiner Zeit. Verlöbniß, Heirat, Verlassenschaft. Wien u. a.: Böhlau Verlag 1999. 163 S., Abb.

Selbst bedeutende Musiker haben nicht pausenlos komponiert und sich um die Aufführung ihrer Werke gekümmert. Sie haben im Übrigen ein Leben geführt, das denselben Rechtsregeln gehorchte, wie das Leben anderer Menschen auch. Dieser nüchterne und vielleicht sogar etwas banale Befund stellt die zünftige Musikge-

schichtsschreibung vor nicht geringe Schwierigkeiten, jedenfalls wenn sich die Darstellung nicht in bloßer Beschreibung erschöpfen will. Gilt es, die juristischen Hintergründe fachgerecht auszuleuchten, so ist der Rechtshistoriker gefordert, wie ja überhaupt eine umfassende Lebens- und Werkbeschreibung nur interdisziplinär gelingen kann.

Dabei darf die rechtshistorische Arbeit nicht etwa als schmückendes Beiwerk verstanden werden, auf das notfalls auch verzichtet werden könnte. Viele Fragen – bis in die kompositorische Arbeit hinein – lassen sich so richtig erst vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Rechtsordnung beantworten. Das gilt nicht zuletzt für Mozart, der auch nicht ständig in „höheren Sphären“ schwebte (S. 92), und in dessen Lebensbeschreibung demzufolge einige beharrlich mitgeschleppte Fehleinschätzungen durch rechtshistorische Überlegung korrigiert werden können. Das zwingt den Musikliebhaber zwar, sich von einigen liebgewonnenen Klischees zu verabschieden, aber das sollte im Sinne der historischen Wahrheit selbstverständlich sein.

In diesem Kontext ist auch die Schrift von Werner Ogris zu sehen. Sie beruht auf drei Aufsätzen, die der Verfasser für die Buchausgabe überarbeitet, ergänzt und bebildert hat. Wie schon der Untertitel aussagt, werden nicht sämtliche juristischen Aspekte in Mozarts Leben aufgearbeitet, sondern nur die genannten: Verlobung, Heirat, Tod und Verlassenschaftsverfahren. Sie sind von den Fakten her in der Mozartliteratur gut aufgearbeitet, hingegen hat eine rechtshistorische Untersuchung bislang gefehlt.

Diese gelingt Ogris in geradezu bewundernswerter Weise. Entstanden ist ein ebenso fakten-gesättigtes wie amüsant zu lesendes Buch. Der Verfasser verzichtet auf jeden Fußnotenapparat, gibt aber dem Leser, der über die gebotene Information hinaus vertieft weiterarbeiten will, drei Register an die Hand: ein Wörterbuch überwiegend juristischer Begriffe, ein Personenregister und ein umfassendes Literaturverzeichnis.

Im ersten Teil beschäftigt sich Ogris mit dem Verlöbnis Mozarts mit Konstanze Weber. Nacheinander werden das Heiratsversprechen, insbesondere dessen Formbedürftigkeit, die Verlöbnisfähigkeit, die Bindungskraft, nicht zuletzt auch bezüglich des Strafversprechens, und der Brautstand erörtert. Die Untersuchung erfolgt auf der Grundlage des Briefes Mozarts an

seinen Vater, in dem er die stattgefundene Verlobung beschreibt. Ogris knüpft seine Untersuchungen an die einzelnen Aussagen Mozarts an, wobei er durchaus davon ausgeht, dass sie zum Teil nicht die wirkliche Ansicht des Schreibers wiedergeben, sondern zur Beruhigung des Vaters gedacht waren. Auch die weiteren Untersuchungen knüpfen immer wieder an Briefstellen an. Das gilt insbesondere für den Brautstand. Die Sprache gerät gelegentlich gewollt modern (S. 23: „Verlöbnis-Deal“, S. 12: „Single“). Aber es wird auch deutlich, inwieweit Tatsächliches und Rechtliches argumentativ zusammenwirkten, um den hoffnungsvollen Musiker für die Tochter des Hauses einzufangen.

Auch im zweiten Teil („Heirat“) werden die unterschiedlichen Schritte rechtlich beleuchtet: Ehekonsense, Ehepakt, Vormund, Zeugen und Trauung. Ein abschließendes Kapitel beschäftigt sich mit dem Josephinismus.

Mozart selbst bemühte sich um die väterliche Einwilligung zur Heirat, obwohl er sie nicht brauchte, weil er volljährig und ehefähig war. Anderes gilt für Konstanze, die die Zustimmung ihrer Mutter, ihres Vormundes und der vormundschaftlichen Behörde benötigte. Zudem war der so genannte „politische Ehekonsens“ erforderlich, dessen Mozart bedurfte, weil er weder Stellung noch festes Einkommen aufweisen konnte, vielleicht auch, weil er aus dem Ausland (Salzburg!) kam.

Der Ehepakt enthielt im Wesentlichen eine Regelung des Güterrechts. Er war insoweit nicht notwendig, aber üblich. Zwar war das Ehegüterrecht gesetzlich weithin unregelt, aber in Wien hatte sich ein fester Brauch herausgebildet, von dem auch Mozart nicht abwich. Sein Ehekontrakt enthielt das kleinbürgerliche Minimalprogramm: Mitgift und Widerlage sowie Gütergemeinschaft hinsichtlich der in der Ehe zu erwerbenden Güter.

Vormund und Zeugen werden in Kurzbiographien vorgestellt. Bezüglich des Vormundes von Konstanze Weber folgen Erörterungen zu den rechtlichen Grundlagen seines Amtes. Zu dieser Zeit hatte er kaum noch eigene Befugnisse, sondern war als Organ der Vormundschaftsbehörde anzusehen. Ogris beschränkt sich nicht auf seine Mitwirkung an der Hochzeit Mozarts, sondern beschreibt die Tätigkeit für die ganze Familie Weber. Ogris ist insoweit der Ansicht, dass er wohl nicht der böse Geist im Leben Mozarts war,

zu dem ihn Teile der Mozart-Literatur stilisieren. Vielmehr hat er Mozart wohl durchaus einige Wege am Hof geebnet. Auch Konstanze wird nicht als Unglück für Mozart angesehen.

Es folgen Erörterungen zum katholischen Eheschließungsrecht der Zeit, zum Dispens vom Aufgebot und zur Bedeutung der Aufenthaltsdauer. Abschließend wird der Josephinismus allgemein und bezüglich des Ehe- und Familienrechts erörtert. Der zweite Teil endet mit einigen allgemeinen Erörterungen, wie weit Mozart Interesse an der großen Politik hatte und wie seine wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu erklären sind.

Der dritte Teil hat dann den Tod Mozarts und die damit zusammenhängenden Rechtsfragen zum Gegenstand. Er beginnt mit einer Darstellung des Krankheitsverlaufs und der Todesursache Mozarts (Fehlbehandlung durch Aderlass). Es folgen die Rekonstruktionen der Ereignisse in den Tagen nach Mozarts Tod und die Beschreibung der rechtlichen Lage. Als hilfreich für die Familie erwies sich hier der Einsatz Gottfried van Swietens.

Das Bestattungswesen war dadurch gekennzeichnet, dass es zum einen drei Klassen gab und dass es zum anderen den Schwerpunkt auf die Überführung vom Sterbehaus zur Kirche und auf die Einsegnung in der Kirche legte. Die Überführung auf den Friedhof und die Beerdigung spielten in der Zeit keine Rolle und fanden in der Regel nachts und ohne Teilnahme der Trauergemeinde statt. Dass van Swieten für Mozart ein Leichenbegängnis dritter Klasse bestellte, entsprach also dem damals Üblichen. Mozart wurde so beerdigt, wie nahezu alle anderen Wiener zu seiner Zeit auch: „Das Leichenbegräbnis dritter Klasse war kein Armenbegräbnis“. Bei der Vermögenslage der Witwe war die Entscheidung für diese Beerdigungsart die wohl einzig richtige.

Über die Frage der nicht erfolgten Sektion geht Ogris angesichts der rechtlichen Lage nach Maria Theresias einschlägiger Gesetzgebung etwas zu schnell hinweg. Dennoch ist das Ergebnis seiner knappen Fragestellung wohl richtig (S. 98).

Nach dem Tode Mozarts dürfte die Todfallsaufnahme durchgeführt worden sein; sie diente der Durchsetzung des letzten Willens des Verstorbene(n) einerseits und der gerechten Befriedigung der Ansprüche der Hinterbliebenen und

der Gläubiger andererseits. Dabei wurden zunächst die Personalien aufgenommen, das Fehlen eines Testaments und das Vorliegen eines Heiratsbriefes festgestellt und eine Sperre über den Nachlass verfügt. Bald darauf fand die Inventarisierung des Mozart'schen Nachlasses statt. Die im Heiratsbrief vereinbarte Gütergemeinschaft war im Übrigen in Folge einer Gesetzesänderung wertlos geworden und bestimmte nicht die Auseinandersetzung des Nachlasses.

Da kein Testament vorhanden war, galt das gesetzliche Erbrecht und demzufolge wurden die beiden Söhne Erben, während Konstanze kein Erbrecht zustand, sondern nur ein Nießbrauch an einem Teil des Nachlasses. Die minderjährigen Kinder bedurften sowohl eines Vormundes als auch eines rechtskundigen Kurators. Während Letzterer namentlich bekannt ist, ist die Vormundschaft weithin ungeklärt, wiewohl einige Namen bekannt sind.

Unter dem Titel „Gläubiger“ beschreibt Ogris im Folgenden das Verfahren, in dem Gläubiger ihre Ansprüche gegen den Nachlass geltend machen konnten, sowie die erfolgten Schuldentilgungen durch die Witwe und die Herkunft des dazu notwendigen Geldes. Es ist dabei auffällig, dass es sich um Summen handelt, die weit über den Wert des Nachlasses hinausgehen. Die Witwe stand im Übrigen nicht völlig mittellos da, sondern erhielt rasch eine Pension zugesprochen, obwohl es dafür keinen Anspruch gab. Ein Problem stellten die Großgläubiger Mozarts dar. Sowohl bei Pruchberg als auch bei Fürst Lichnowsky stand Mozart mit ungefähr 1500 Gulden in der Kreide. Beide Gläubiger meldeten ihre Forderungen nicht gerichtlich an. Pruchberg einigte sich außergerichtlich mit der Witwe und erhielt seine Forderung im Laufe der Jahre auch bezahlt. Das Verhältnis zwischen Mozart und Lichnowsky liegt völlig im Dunkeln und wirft viele Fragen auf. Lichnowsky ging relativ hart gegen Mozart vor und mag dabei eine psychische Ursache für den frühen Tod gelegt haben. Warum er ausgerechnet Mozart wegen einer vergleichsweise geringen Summe so hart bedrängte, ist unklar.

Dass Mozarts Witwe zahlreiche Gläubiger bezahlte, mag daran liegen, dass sie den Nachlass übernahm (Einantwortung), was die Auszahlung der Gläubiger und die Sicherung der Erben voraussetzte. Auch Letzteres geschah. Alles in allem ist es Konstanze in überraschend kurzer

Zeit gelungen, Ordnung in die Geldangelegenheiten zu bringen. Schon sechs Jahre nach dem Tod Mozarts konnte sie selbst ein Darlehen von 3500 Gulden gewähren. Die Herkunft der für diese Transaktion notwendigen Gelder bleibt letztlich im Dunkeln und ist nur zum Teil durch die Verkäufe von Originalwerken Mozarts zu erklären, zum anderen dadurch, dass Konstanze es verstand, „auf der Mitleidswelle zu schwimmen“ (S. 144). Alles in allem kann das Buch nur empfohlen werden. Für den Mozartfreund ist es geradezu ein „Muss“.

(September 2002) Bernd-Rüdiger Kern

GIACOMO MEYERBEER: *Briefwechsel und Tagebücher. Bd. 6: 1853–1855. Hrsg. und kommentiert von Sabine HENZE-DÖHRING unter Mitarbeit von Panja MÜCKE. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2002. 944 S.*

Exemplarisch lässt sich der Fortschritt der musikwissenschaftlichen Briefedition an der von Heinz und Gudrun Becker begonnenen und von Sabine Henze-Döhring fortgeführten Meyerbeer-Briefausgabe nachvollziehen: Hatten die Beckers das Prinzip der Textvollständigkeit angesichts der überbordenden Fülle des Materials aufgegeben, indem sie aus der Privatkorrespondenz rein hauswirtschaftliche oder familiäre Passagen eliminierten und auf die Wiedergabe etwa von Bittbriefen ganz verzichteten, so kehrt Henze-Döhring nicht nur zum Prinzip der vollständigen Textwiedergabe zurück, sondern überliefert darüber hinaus noch sämtliche Nebeninformationen wie etwa Adresslisten oder die Dokumentation des Postweges. Darüber hinaus sind Streichungen, Verbesserungen, Hervorhebungen etc. diplomatisch wiedergegeben, Emendiertes und Unleserliches wird kenntlich gemacht. Der Textkorpus ist im Wesentlichen der gleiche: Neben den Briefen von und an Meyerbeer und den Briefdiktaten Meyerbeers werden die höchst informativen Taschenkalender-Eintragungen und das im Original verschollene Tagebuch nach der Abschrift von Wilhelm Altmann ediert. Dokumente wie Verträge, zitierte Presseartikel oder Briefe Dritter werden in die sorgfältig ausgearbeiteten Kommentare integriert, die nun systematisch nach Seiten- und Zeilenzahl (und nicht mehr durch Fußnoten im Haupttext) erschlossen werden. Auch Quellengruppen, die bislang nicht systematisch ein-

bezogen wurden, wie der im Département des Manuscrits der BN Paris überlieferte Scribe-Nachlass, wurden nun erfasst; zu Kompromissen zwang in Einzelfällen allerdings die mangelnde Kooperationsbereitschaft privater Besitzer.

In dieser Form folgt die Ausgabe den modernen Maßstäben der Textedition. Sie ist aufgrund der weltweiten Korrespondenz und Bedeutung des Komponisten ein unverzichtbares Werkzeug nicht nur für die Erforschung von Meyerbeers Œuvre, sondern für die der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts generell – allein die Personenkommentare stellen eine wichtige Fundgrube dar, welche durch ein umfassendes Register erschlossen wird.

Inhaltlich deckt der vorliegende Band in erster Linie die Hinwendung Meyerbeers zur Opéra comique ab: Die Briefe der Jahre 1853 bis 1855 dokumentieren vor allem die Uraufführungsvorbereitungen von *L’Etoile du Nord* (16. Februar 1854) und die Entstehung von *Le Pardon de Ploërmel*.

(Mai 2004)

Matthias Brzoska

FANNY HENSEL: *Tagebücher. Hrsg. von Hans-Günter KLEIN und Rudolf ELVERS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2002. XXXII, 378 S., Abb.*

FANNY HENSEL: *Briefe aus Rom an ihre Familie in Berlin 1839/40. Nach den Quellen zum ersten Mal hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 2002. 135 S., Abb.*

Briefe und Tagebücher sind als Quellen auch für musikhistorische Forschung unverzichtbar, werden jedoch in den dargebotenen Inhalten – zumindest in der Musikwissenschaft – selten unter dem Aspekt der durch ihre Entstehungszeit bestimmten Konventionen und Gepflogenheiten betrachtet. Andere Disziplinen, die diese Textsorten schon seit längerer Zeit als Studienobjekt entdeckt haben, sind in dieser Beziehung weiter fortgeschritten und zu Ergebnissen gekommen, die für die Bewertung solcher Schriftquellen auch dem Musikhistoriker von Nutzen sein können. Die von Hans-Günter Klein (im Falle der Tagebücher zusammen mit Rudolf Elvers) vorgelegten Editionen persönlicher Aufzeichnungen der Fanny Hensel, einer begabten Frau, die Zeit ihres Lebens im Schatten ihres

Bruders, des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy stand, ergänzen sich auf glückliche Weise, geben Einblick in das Leben einer Familie, die das kulturelle und wirtschaftliche Treiben der Stadt Berlin über lange Zeit mitgeprägt hat. Erfasst wird der Zeitraum von 1829 bis 1847, mit einer dreijährigen Lücke nach dem Tode des Vaters Abraham Mendelssohn, die 1839 durch eine zusammenfassende Retrospektive der Schreiberin kursorisch geschlossen wurde. Die ersten fünf Monate des Jahres 1840, die in ihren Tagebucheinträgen nicht vorhanden sind, finden sich hingegen in den Briefen wieder.

Wer sich Auskunft über Fannys eigene Kompositionen erhoffen sollte, wird enttäuscht sein, da diese nur selten Erwähnung finden. Häufiger sind kurze Notizen zur Politik, doch ging es der Schreiberin wohl eher darum, für sie selbst wichtige Einzelheiten, die man leicht vergisst, festzuhalten, Daten aufzuschreiben, von denen sie annahm, dass sie sie vielleicht später noch einmal interessieren könnten. Die Eindrücke ihrer Italienreisen, die sie in Begleitung ihres Mannes Wilhelm Hensel unternahm, gehören ebenfalls dazu. Gerade im Zusammenhang mit den Reisebriefen aus Rom wären über den sonst sehr guten inhaltlichen Kommentar hinaus einige erläuternde Bemerkungen zur Briefkultur des 19. Jahrhunderts hilfreich gewesen, zur Funktion des „privaten“ Briefes als Nachrichten- und Informationsmedium für den Adressaten und einen Personenkreis, der über den eines heutigen Privatbriefes durchaus hinausgehen konnte, zum Reisebrief und insbesondere zum Reisetagebuch als „Notizen“ für eine spätere ausführliche mündliche Erzählung der Erlebnisse. Dennoch ist die Edition der bisher nur handschriftlich vorliegenden Materialien sehr verdienstvoll und nicht zuletzt für den Italienliebhaber eine interessante Lektüre.

Beide Bücher sind mit einem guten, sehr nützlichen Index ausgestattet, gut lektoriert worden und ansprechend in der Aufmachung. Alles in allem gelungene Publikationen.

(Juni 2004)

Daniel Brandenburg

The Death of Franz Liszt. Based on the Unpublished Diary of His Pupil Lina Schmalhausen. Hrsg. von Alan WALKER. Ithaca/London: Cornell University Press 2002. XI, 208 S., Abb.

1977 stieß Alan Walker, der Verfasser einer stoffgewaltigen Liszt-Studie, im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv auf die Aufzeichnungen von Franz Liszts Schülerin Lina Schmalhausen, in denen sie den Todeskampf des greisen Komponisten und die anschließende Beerdigung während seines letzten Aufenthalts in Bayreuth akribisch beschreibt. Liszts Biographin Lina Ramann hatte sie darum gebeten, da sie ursprünglich diese Details in ihre Studie aufnehmen wollte. Angesichts der Kritik Schmalhausens vor allem an Cosima Wagners Verhalten verzichtete Ramann jedoch taktvollerweise darauf und fügte das Tagebuch ihrem Nachlass bei. Walker hat zwar bereits 1997 die wichtigsten Teile in den dritten Band seiner Liszt-Biographie einbezogen, jedoch besitzt das Schriftstück genügend Brisanz, um für sich allein zu bestehen. In souveräner Kenntnis der ausufernden Materie bietet der Herausgeber eine ausführliche Einführung sowie eine abschließende Kommentierung. Der Wahrheitsgehalt der Ausführungen konnte von ihm anhand seiner Forschungen bestätigt werden. Cosimas Entschluss, alles der ‚Bayreuther Sache‘ unterzuordnen, wird gerade am Tod des eigenen weltberühmten Vaters deutlich. Die in zahlreichen Biographien kolportierten Legenden, wonach Liszt schmerzlos dahingeschieden sei, mit dem Wort „Tristan“ auf den Lippen und mit der treuen Tochter an der Seite, werden widerlegt. Der von Carl Dahlhaus vertretenen These, wonach man nicht jede Intimität aus dem Leben eines genialen Komponisten wissen müsse, ist hier zu widersprechen, da Walker in seinen prägnanten Kommentaren zahlreiche Verbindungen zu Liszts Leben und Werk präsent werden lässt und die Lektüre damit jeder voyeuristischen Tendenz entzieht. Angesichts der recht freien Übersetzung und der von Walker vorgenommenen Eingriffe in den Text wäre allerdings eine Originalausgabe in deutscher Sprache wünschenswert.

(Juni 2004)

Eva Rieger

JÖRG LINNENBRÜGGER: *Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“.* Studien und Materialien zur Entstehungsgeschichte des ersten Aufzugs (1861–1866). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. Band I: Studien. VIII, 408 S., Abb., Notenbeisp.; Band II: Skizzenkataloge und Dokumente. 148 S., Abb., No-

tenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 8.)

Man kann dem Autor nicht dankbar genug sein, dass er uns diese wichtige Materialsammlung zu den *Meistersingern* zugänglich gemacht hat. Denn bis zum heutigen Tage ist die Diskussion über diese Oper vor allem von inhaltlichen Aspekten bestimmt, so dass hier eine wichtige Grundlage für dringend notwendige analytische Arbeiten geliefert wird. Hinzu kommen seine sorgfältigen und nachprüfbaren Darstellungen zum Arbeitsprozess Wagners, der sich bei diesem Werk doch in mancher Hinsicht vom sonstigen Verfahren unterschied. Gerade an den ersten Skizzen kann Linnenbrügger auch plausibel machen, dass Wagner bei der ersten Ausarbeitung – insbesondere beim Thema des Vorspiels – auf vorhandenes Material zurückgriff, so dass die These, der Oper liege eine musikalische und weniger eine dramatische Idee zugrunde, eindrucksvoll bestätigt wird. Dabei bietet Linnenbrügger einen tiefen Einblick in die Arbeitsweise des Komponisten, für den der „technische und handwerkliche Vorgang [...] stets Bestandteil seiner Intimsphäre [war], an welcher der hochsensible Wagner nur seine nächsten Getreuen teilhaben ließ“ (I, S. 68). Dass dabei gerade bei Wagner die Möglichkeit der Legendenbildung nahe liegt, zeigte sich schon beim *Rheingold*-Vorspiel, wobei Linnenbrügger leider Warren Darcys Darstellung (*Wagner's ‚Das Rheingold‘*, Oxford 1993, hier S. 62–64) nicht zu kennen scheint (S. 17, Anm. 36).

Allerdings zeigen schon die ersten Skizzen zu den *Meistersingern*, wie sehr auch eine anscheinend nur das Material sichtende Untersuchung auf Vorentscheidungen angewiesen ist, die eng mit der geläufigen Interpretation zusammenhängen. Keineswegs sind die ersten Skizzen nur „einstimmig“ notiert (S. 73). Das ist nur insofern richtig, als jede Stimme allein in einem System steht. Aber das entscheidende Moment dieser Skizzen ist der offenkundige Versuch, zwei musikalische Grundgedanken kontrapunktisch zu vereinen, wobei hier in der Gegenstimme noch das Quartennmotiv vorhanden ist, dessen Rubrizierung als „Meistersinger-Quart“ (S. 87) in die berühmte Irre aller Leitmotiv-Interpretationen führt. Denn dieses Quartennmotiv weist am Anfang des Vorspiels in eine ganz andere Richtung. Auch die „im Libretto enthaltene Fülle von bibli-schen Anspielungen“ (S. 133) sowie die eher bei-

läufig erwähnten Bezüge zu Bach lassen sich nicht allein über etwaige Aspekte des Textbuches, sondern nur in einer detaillierten Analyse des Notentextes aufnehmen und mit Sinn füllen. Dabei geht es nicht um ein inzwischen überholtes „Musikgeschichtsverständnis“, das etwa „alt“ mit „Barock“ verwechselte (S. 145). Es geht um eine grundsätzliche Neuorientierung bei der Interpretation dieser Oper, deren musikalischer Vergangenheitsbezug nicht beiläufig der Ausgestaltung eines altdeutschen Nürnberger Lokalkolorits dient, sondern als grundsätzliche kompositorische Auseinandersetzung – parallel zum *Tristan!* – mit Bach aufzufassen ist.

(April 2004)

Christian Berger

INES GRIMM: Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen‘. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 183 S., Abb.

Ines Grimm hat mit ihrer Berliner Dissertation eine Arbeit vorgelegt, die die Forschung zu Eduard Hanslick um eine wichtige Sichtweise bereichert. Wo andere Autoren zwischen dem schwärmerischen Hanslick der Jugendjahre und dem Wiener Kritiker Unterschiede in der Art der Berichterstattung betonen, gilt Grimms Aufmerksamkeit den Verbindungslinien, die die Epoche machende Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* mit den geistigen und ästhetischen Prägungen der Vaterstadt in Beziehung setzen. Die Arbeit veranschaulicht, dass eine Akzentuierung von Inhaltsästhetik, davidsbündlerischen Schwärmereien und Berlioz-Begeisterung nur einen speziellen Aspekt darstellt, keineswegs jedoch die ganze Erscheinung des „Prager“ Hanslick ausmacht. Kommentare zur Instrumentation, die nur im Gesamtkonzept einen Wert habe (S. 73) sowie Bemerkungen zur „Einheit des Charakters“, der bei Johannes Brahms herausgestellt (S. 76 f.), Niels Gade aber abgesprochen wird (S. 72), nehmen Ansichten des reifen Kritikers vorweg, die mit inhaltsästhetischen Konzeptionen nur wenig zu tun haben. Besonders abwertend bespricht Hanslick Louis Spohr, dem exakt die gleichen musikalischen Mängel vorgeworfen werden wie ab 1857 Franz Liszt.

Grimms Buch gliedert sich in zwei größere Kapitel und ein Fazit. Der erste Abschnitt erschließt das geistige Umfeld des jungen Kriti-

kers in Prag. Hier erläutert die Autorin neben prägenden Einflüssen durch Václav Jan Tomášek, aber auch Bernard Bolzano und Franz Exner besonders den familiären Hintergrund. Details wie Hausbibliothek und Fremdsprachen, aber auch Abstammungsverhältnisse werden untersucht. Dass Hanslicks Mutter eine zum Katholizismus konvertierte Jüdin war, bekommt erst Jahre später im Streit mit Richard Wagner größere Bedeutung. Darüber hinaus berichtet Grimm ausführlich über die Aktivitäten des Prager Davidsbundes und dessen Rolle bei der Prager Berlioz-Euphorie.

Das zweite Kapitel richtet den Blick direkt auf einige „Quellen geistiger Prägung“ im Vorfeld von *Vom Musikalisch-Schönen*. Mit Bernhard Gutt, Ferdinand Gotthelf Hand, Johann Friedrich Herbart und Christian Friedrich Michaelis benennt Grimm vier Autoren, mit denen Hanslicks schriftstellerische Tätigkeit auf das Engste verknüpft erscheint. Mehr noch: Im Falle Guts, wie schon Payzant herausstellte, übernimmt Hanslick offen dessen Anschauungen, ohne jedoch deren Herkunft zu kennzeichnen.

Dagegen erscheint der Einfluss Ferdinand Gotthelf Hands, trotz Eigenaussagen Hanslicks und differenzierter Darlegung Grimms, eher zufällig (Hands *Ästhetik der Tonkunst* stand in der Hausbibliothek der Eltern) und außer einigen generellen Übereinstimmungen (Forderung nach Verwissenschaftlichung der Musikästhetik, widerspruchsvolle Verknüpfung von historisierenden und normativen ästhetischen Maximen) weniger stark ausgeprägt. Das liegt vor allem daran, dass Hand in der Musik weiterhin „eine unmittelbare Darstellung des Gefühlslebens“ sah (S. 126), während Hanslick sich „zugunsten der Forcierung autonomieästhetischer Ansätze“ (S. 129), wie Grimm selbst zu bedenken gibt, von den gefühlsästhetischen Standards distanzieren.

Ganz anders bei Herbart. Überzeugend macht die Autorin Abhängigkeiten deutlich. Dabei ist es ihr besonderes Verdienst, der vornehmlich in der älteren Literatur zwar häufig gestreift, selten aber näher untersuchten Verbindung Herbart/Hanslick ausführlich auf den Grund zu gehen. Mit der „Ausgrenzung subjektiver Willensbestrebungen von ästhetischen Urteilen“ (S. 147), der „kontemplative[n] Versenkung in den ästhetischen Gegenstand“ (S. 148), werden maßgebliche Eckpunkte der Musikanschauung

Hanslicks vorweggenommen. Herbart fordert nicht nur einen aktiven Mitvollzug, sondern geradezu eine „Rekomposition“ des Kunstwerkes. Musikästhetik wird damit „in Herbarts Verständnis eine Statistik und Mechanik des Geistes“ (S. 149). Eine solcherart entidealisierte Ästhetik traf, so Grimm sehr prägnant, im reaktionären Österreich Metternichs auf fruchtbaren Boden: Phänomenorientierte Beschreibungen griffen, im Gegensatz zur spekulativen Geschichtsphilosophie des Idealismus, Staat und Kirche in ihrer Bedeutung nicht an. Hanslicks Anlehnung an Herbart bekam seiner Karriere ausnehmend gut, partizipierte er damit doch an einer Kunstphilosophie, die den Konservativismus der Donaumonarchie kritiklos hinnahm.

Für eine Beschäftigung Hanslicks mit Christian Friedrich Michaelis gibt es für die Prager Zeit keinen direkten Beleg. Deshalb deklariert Grimm ihre Überlegungen zu Michaelis als Exkurs. Da sich der Musikschriftsteller aber als Beleg für die „verrottete Gefühlsästhetik“ in der großen Fußnote am Ende des ersten Kapitels von *Vom Musikalisch-Schönen* wieder findet, kann man zumindest von einer Rezeption in der Vorbereitungsphase des Traktates ausgehen. Warum ihn Hanslick der Gefühlsästhetik zuschlägt, ist nach der Lektüre von Grimms Ausführungen nur schwer nachzuvollziehen. Michaelis' Schriften verfechten ein dezidiert selbstständiges Kunstwerk. Dieses erscheine „ohne jegliche Zweckgebundenheit [...] frei und selbstbestimmt als ein autonomes organisches Gebilde“ (S. 155). Der Komponist ist nicht mehr dem auf das emotionale Erleben fixierten Publikum verpflichtet, sondern allein dem Werk. Für den Hörer fordert Michaelis eine „freie uninteressierte Contemplation“, die sich auf die Form des Kunstwerkes zu richten habe. Um aber eine derartige Rezeption zu ermöglichen, müsse das Werk eine klar erkennbare Struktur aufweisen. Das geschehe insbesondere durch die Aufstellung, Wiederholung und Entwicklung eines Themas. Somit wäre es gut möglich, dass Hanslicks überproportionale Betonung des Themas, des „Samenkornes“, wie es in *Vom Musikalisch-Schönen* heißt, auf Gedankengänge aus dem Fundus von Michaelis zurückgeführt werden kann.

Als Fazit fasst Grimm zusammen: „So gibt es nur wenige Kernsätze in Hanslicks Ästhetik, die sich nicht in ähnlicher z. T. auch gleicher Formu-

lierung bei den genannten Autoren finden“ (S. 161). Hanslicks Musikästhetik trägt nicht das Siegel eines Neuerers, sondern das eines höchst konsequenten Zusammenfassers. (April 2004) Markus Gärtner

Pluralismus wider Willen? Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys. Hrsg. von Manuela SCHWARTZ und Stefan KEYM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 261 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 19.)

Die Anforderungen, die der schmale Band an sich selbst stellt, sind hoch: Nichts geringeres als eine „hinreichende Aufarbeitung, die für die ganze Epoche des Fin de siècle das Bild einer sich im Umbruch befindenden, widersprüchlichen und nach Orientierung suchenden Gesellschaft und Kunst bestätigen“, wird gefordert – als Voraussetzung, den französischen Komponisten Vincent d'Indy „in den ihm passenden historischen Rahmen“ zu platzieren (S. 10). Selbstverständlich kann dies in einem Band mit neun heterogenen Beiträgen nicht umfassend gewährleistet werden. Gleichwohl wird die Forschungsrichtung aufgezeigt, die gerade bei einem so sperrigen Gegenstand wie dem des vielseitigen, zuweilen auch widersprüchlichen Komponisten d'Indy angemessen scheint.

Die Herausgeber, Manuela Schwartz (mit ihrer Dissertation als d'Indy-Expertin hervorgetreten, hier im Band leider nicht mit einem eigenen Beitrag präsent) und Stefan Keym, benennen zu ihrer Forderung Eckpunkte, etwa das zeitgenössische symbolistische Sprechtheater, das Wort-Ton-Verhältnis, die Wiederentdeckung alter Musik, die Ästhetik des Néoclassicisme, die Diskrepanzen von Theorie und Praxis u. a. m. Die Vielfalt ästhetischer Strömungen, denen sich d'Indy ausgesetzt sah, führe, so Schwartz und Keym, zu unterschiedlichen Antworten, die sich nicht nur im Verlauf der Jahre modifizierten, sondern auch je nach Tätigkeitsfeld unterschiedlich ausfielen: Der Pädagoge d'Indy spricht zuweilen eine andere Sprache als der Komponist oder der ästhetisch Reflektierende. Diese Heterogenität wird von den Herausgebern als Phänomen eines „weitgehend unbeabsichtigten stilistischen Pluralismus“ (S. 13) beschrieben, für das sie Akzeptanz, nicht Glättung fordern.

Die ersten Aufsätze des Bandes bieten vor allem Einzelanalysen: Peter Jost über d'Indys Charakterstücke für Klavier, die als Auseinandersetzung mit Schumann und Mendelssohn interpretiert werden, freilich mit dem Versuch der Aktualisierung und Personalisierung. Damien Ehrhardt beschäftigt sich mit d'Indys Beiträgen zur Programmmusik, wobei der Standort französischer Programmmusik nicht als „zukunftsweisendes Ideal der Instrumentalmusik“, sondern vielmehr als „eine neue Möglichkeit unter vielen anderen“ (S. 44) verortet wird. Herbert Schneider und Giselher Schubert setzen sich monographisch mit einzelnen Werken d'Indys auseinander: mit der Trilogie *Wallenstein* nach Schiller und der *Symphonie cévenole*. Schuberts Kontextualisierung – v. a. mit dem Bezugspunkt Berlioz – überzeugt; umso bedauerlicher, dass der Autor den spannenden Hinweis auf Liszt und Rimskij-Korsakov nennt, aber (wohl aus Platzgründen) nicht vertieft. Stefan Keym rückt dann mit großem Gewinn zwei buchstäbliche Randbereiche in den Mittelpunkt: langsame Einleitung und Coda in d'Indys Instrumentalmusik. Dabei differenziert Keym nicht nur historische und nationale Unterschiede, sondern kann auch an diesem Punkt die Diskrepanzen zwischen dem Theoretiker und dem Praktiker d'Indy ausmachen.

Joachim Kremers Aufsatz über den „Régionalisme artistique“ beleuchtet ausführlich die verschiedenen Ausprägungen und Stadien des Regionalismus in Frankreich seit 1870, um dann – und hierin bezeichnend für den Forschungsstand an sich – den Brückenschlag zu d'Indys Beitrag (eventuell auch seine Vorbildfunktion) zum französischen „régionalisme musicale“ als „Problemfeld“ mit weitaus mehr (durchaus anregenden) Fragen als (womöglich vorschnellen) Antworten zu umschreiben. Dabei entpuppt sich „régionalisme“ als ein im französischen Kontext vernachlässigtes, um die Jahrhundertwende freilich vieldiskutiertes Phänomen, mit dem sich d'Indy sowohl theoretisch als auch künstlerisch auseinander setzte.

Während sich Renata Suchowiejko bereits anhand der Kammermusikkompositionen dem von d'Indy so geschätzten zyklischen Prinzip nähert, geht es in Lucile Thoyers Beitrag explizit um die späte Kammermusik d'Indys, vor allem unter dem Aspekt des Néoclassicisme. Auch hier also wieder einer der Widersprüche des be-

kennenden Vertreters des Wagnérisme, der sich – insbesondere nach 1924 – einer Stilrichtung zuwendet, die zu Richard Wagner in Opposition tritt? Thoyer übergeht diesen Widerspruch nicht, sondern stellt sich ihm produktiv, indem sie die Anforderungen der Herausgeber in der Einleitung bekräftigt: „Nun wird eine Beschäftigung mit Vincent d’Indys Musik, die sich nicht in einem Durchbuchstabieren von musikalischen Parametern erschöpfen, sondern den Versuch einer zeithistorischen Stilanalyse unternehmen will, kaum an dessen schillernder, von ideologischen (nationalistischen, antisemitischen, traditionalistischen) Elementen aufgeladener Kunstanschauung vorbeigehen können“ (S. 206). Wie schwer diese Forderung zu erfüllen ist, erkennt man zuweilen auch in diesem Band. Dass sie trotz allem einlösbar ist (und dass dabei nicht nur unbequeme Themen aufbereitet werden, sondern auch ein hoher Erkenntnisgewinn möglich ist), beweist Thoyer selbst.

Den Abschluss des Bandes bildet Renate Groths Dokumentation zum „Fall Rust“, der sich zu einer deutsch-französischen Kontroverse ausweitete, in der d’Indy eine eigentümliche Rolle spielte: Nachdem d’Indy die Klaviermusik Friedrich Wilhelm Rusts – in der starken Bearbeitung seines Enkels Wilhelm Rust – als „missing link“ zwischen Mozart und Beethoven gestellt und dies dankbar seiner Theorie des beständigen Fortschritts der Musik einverleibt hatte, kam er in Erklärungsnot, als die Editionen des Enkels von Rust als Fälschungen enttarnt worden waren. Zudem sah sich d’Indy so auch mit seiner eigenen Editionstechnik in der Kritik. Mit welcher Argumentation sich d’Indy aus dieser Affäre zog, wird von Groth angenehm unparteiisch dokumentiert.

(Juni 2004)

Melanie Unsel

JAMES L. ZYCHOWICZ: Mahler's Fourth Symphony. Oxford u. a.: Oxford University Press 2000. XIII, 191 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure.)

Dass innerhalb der Mahler-Forschung der letzten 20 Jahre detaillierte Untersuchungen des Kompositionsprozesses eine bedeutende Rolle spielen, hat mehrere Ursachen. Einerseits hat sich die Kenntnis der Quellenlage wesentlich verbessert: Die Auffindung der Klavierfassung des *Liedes von der Erde* durch Stephen Hef-

ling (1983) etwa, oder die zahlreichen neuen Quellen, die im Zuge der Edition der Wunderhornlieder im Rahmen der *Kritischen Gesamtausgabe* durch Renate Stark-Voit (1998) bekannt wurden, mögen nur als pars pro toto erwähnt werden. Andererseits hat sich gezeigt, dass eine profunde Werkanalyse ohne eine solide philologische Basis kaum sinnvoll sein kann, da die – im Falle Mahlers häufig von Werk zu Werk unterschiedliche – Genese der jeweiligen symphonischen Konzeption sich primär auf der Ebene der Skizzen, des Particells und des Partiturentwurfs artikuliert. Mahlers 4. *Symphonie* erweist sich in dieser Hinsicht als besonders dankbares Beispiel: Zu keinem seiner sonstigen Werke existiert ein derart reicher Bestand an Quellen. Darüber hinaus zeigt deren Anlage durchaus heterogene Züge. Dies betrifft zunächst die Relevanz programmatischer Implikationen: „while it is not a programmatic symphony in the manner of his earlier ones, neither are programmatic associations entirely absent from it. In it he internalised his previous, more explicit conception of a programme and allowed only the Song-Finale to contain an explicit text“ (S. 166). Aber auch in stilistischer Hinsicht bildet die 4. *Symphonie* ein „Schwellenwerk“: Zwar sind Bezüge zu den beiden vorangegangenen Symphonien durch die Integration des Wunderhorn-Repertoires offenkundig, die luzide kontrapunktische Satztechnik und die Abkehr von den Monumentalbesetzungen ihrer symphonischen Vorläufer antizipiert bereits den kammermusikalischen Gestus des späteren Wunderhornliedes *Der Tamboursg’sell*, der *Kindertotenlieder* und des symphonischen Spätwerks. Zychowicz’ wegweisende Abhandlung gibt neben einer äußerst detaillierten Explikation des Quellenmaterials faszinierende Einblicke in Mahlers kompositorische Entscheidungsfindung. Ist in der ursprünglich sechsstimmigen, noch programmatischen Konzeption der „Symphonischen Humoreske“, die vermutlich in das Jahr 1896 zurückreicht, noch eine paarige Satzanordnung gegeben (auf jeden instrumentalen folgt ein vokal ausgeführter Satz), so geht die Abschwächung (bzw. weitgehende Tilgung) des Programms Hand in Hand mit einer stilistischen Neuorientierung, nämlich dem geradezu „klassischen“ Idiom dieser Symphonie, das nicht nur in der Satzfolge, sondern auch in der Orchesterbehandlung und in der Phrasenstruk-

tur Niederschlag findet. Ausgehend vom Liedfinale *Das himmlische Leben*, das Ziel und zugleich Ausgangspunkt der symphonischen Anlage ist, widmet Zychowicz sowohl dessen vielfältigen motivisch-thematischen Relationen zu den übrigen Sätzen als auch werkübergreifenden Bezügen breiten Raum. Dabei interpretiert er diese nicht nur im Sinne der in der Symphonik des 19. Jahrhunderts verbreiteten Vertiefung der zyklischen Einheit, sondern als Ausdruck einer tetralogischen Disposition der Wunderhornsymphonien, innerhalb derer der Verweis auf das Liedfinale (und damit auch auf dessen Ideengehalt) sukzessive an Plastizität gewinnt. Insofern ist die Entstehungsgeschichte der 4. *Symphonie* untrennbar mit jener der *Dritten* verbunden, deren Skizzen deutliche Spuren des *Himmlischen Lebens* erkennen lassen.

Minutiös untersucht Zychowicz die einzelnen Stationen des Kompositionsprozesses der 4. *Symphonie* von den erhaltenen Skizzen über das Particell, den Partiturentwurf bis hin zur Reinschrift und den Revisionen der Druckfassung. Neben den zahlreichen Modifikationen der strukturellen Konzeption wird daraus u. a. deutlich, dass Mahler im Stadium der Skizzierung offensichtlich eine größere orchestrale Besetzung (zumindest mit Hinzuziehung von drei Posaunen und Tuba) vorsah, und bereits in diesem ersten Stadium der kompositorischen Genese einzelne Abschnitte (wie z. B. die Coda des 2. Satzes) weitgehend der endgültigen Fassung entsprechen. Mahlers bekannte Neigung zu umfangreichen Revisionen seiner Werke schlägt sich dabei auch in frühen Stadien der kompositorischen Arbeit nieder. So weist das Particell mehrere Stufen der Überarbeitung auf und dokumentiert damit jene Präzisierung der kompositorischen Entscheidungen, die sich im Partiturentwurf fortsetzt. In Letzterem zeigt sich eine deutliche Nähe zur Partiturreinschrift. Die grundlegende kompositorische Werkdisposition kann damit im Wesentlichen als abgeschlossen betrachtet werden. Allerdings bedeutet dies keinesfalls das Ende des Kompositionsprozesses in toto: „The same refinement of detail that he took from the earliest sketches to the fair copy continued after publication, as he further clarified his intentions at various times“ (S. 151). Mindestens drei Revisionen der gedruckten Partitur lassen sich zu Mahlers Lebzeiten nachweisen. Hieraus ergeben sich für Zychowicz grund-

legende Fragen an die Editionspraxis, vorab an die „Ausgabe letzter Hand“ durch Erwin Ratz. Denn besonders angesichts einer derart komplexen (und auch komplizierten) Quellensituation kann eine „Ausgabe letzter Hand“ nicht Autorität per se beanspruchen, sondern muss durch den akribischen Vergleich sämtlicher Quellen legitimiert werden. Zychowicz' herausragende Studie liefert hierfür die entscheidende philologische Basis, die in einer Neuausgabe der 4. *Symphonie* im Rahmen der *Kritischen Gesamtausgabe* ebenso unabdingbar Eingang finden müsste wie der vom Autor vorgelegte Kritische Bericht über Mahlers letzte autographe Revision dieses Werkes vom Oktober 1910.

(Mai 2004)

Peter Revers

Carl Nielsen Studies. Volume I. 2003. Edited by David FANNING, Daniel GRIMLEY and Niels KRABBE. Copenhagen: The Royal Library 2003. 188 S., Abb., Notenbeisp.

Schon seit einiger Zeit ist die Carl Nielsen-Forschung nicht mehr nur eine rein dänische Angelegenheit, wie schon vor einem Jahrzehnt am *Nielsen Companion* (London 1994) abzulesen war, auch wenn dort der Fokus besonders auf die Sinfonien und auf spezielle analytische Fragestellungen gerichtet ist. Die derweil gewonnene Internationalität, die thematische Vielfalt und die unterschiedlichen methodischen Ansätze gaben 2001 auf einer in Birmingham abgehaltenen Konferenz den Anstoß zur Herausgabe der *Carl Nielsen Studies*, deren erster Band 2003 erschien. Die (wohl durchaus beabsichtigte) Nähe der Publikation zur *Nielsen-Gesamtausgabe* (eine ausführliche Rezension der ersten Bände folgt in Heft 1/2005 der *Musikforschung*) ist dabei nicht nur durch personelle Überschneidungen im Editorial Board sowie durch ein den Textteilen entlehntes Layout (einschließlich derselben Umschlagfarbe) gegeben, sondern auch durch einen umfangreichen Beitrag von Peter Hauge („Carl Nielsen and Intentionality. Concerning the Editing of Nielsen's Works“). Darüber hinaus präsentieren sich die *Carl Nielsen Studies* bereits in ihrem ersten Band als ein Forum für Dokumentationen, quellenkundliche Untersuchungen und analytische Fallstudien, wie auch für (auf Nielsen bezogene) ästhetische sowie musik- und kulturgeschichtliche Überlegungen. So dokumentiert Knud Ket-

ting sämtliche Aufführungen von Kompositionen Carl Niensens im Kopenhagener Tivoli, Niels Krabbe widerlegt aufgrund der erhaltenen Quellen die vielfach in der Literatur kolportierte Ansicht, spätere Änderungen im Finale der 1. *Symphonie* würden von Ebbe Hamerik stammen (er orchestrierte lediglich eine von Nielsen selbst vorgegebene Passage). Während sich Michael Fjeldsø im Detail mit der Melodik und den Intervallstrukturen der 5. *Symphonie* auseinandersetzt, nähert sich Daniel Grimley der tragenden Verlaufsstruktur des späten *Klarinettenkonzerts*. Den der Partitur der Oper *Maskerade* eigenen unterschiedlichen Stilebenen geht Anne-Marie Reynolds nach, Tom Pankhurst unterzieht hingegen die 4. *Symphonie* einer semiotischen Analyse. Niensens Position im Kontext zeitgenössischer Musikästhetik (Boris Asafieff und Ernst Kurth) bestimmt David Fanning, kulturgeschichtliche Perspektiven eröffnet ein mit „Stasis and Energy“ überschriebener Essay von Colin Roth.

Bereits zum redaktionellen Teil gehört die von Kristen Flensburg Petersen zusammengestellte „Carl Nielsen Bibliography 1985–1995“, mit der auf willkommene Weise Mina F. Millers *Guide to Research* (New York 1987) fortgeschrieben wird. Berichte über aktuelle Projekte und Rezensionen runden die *Carl Nielsen Studies* ab. Der im Verlag der Königlichen Bibliothek (Kopenhagen) erschienene Band wird außerhalb Skandinaviens von Ashgate (Aldershot, UK) vertrieben.
(August 2004)

Michael Kube

PETER SABBAGH: Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin. Hamburg: P. Sabbagh/[Norderstedt]: Books on Demand 2001. 184 S., Abb., Notenbeisp.

Der Autor, der sich der Aufgabe stellt, die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin zu untersuchen, sieht sich zwei nicht unerheblichen Problemen gegenüber: Auf der einen Seite scheint das umfangreiche Schaffen Skrjabins nicht unbedingt prädestiniert dafür zu sein, Geheimnisse über den harmonischen Kontext im Zusammenhang preiszugeben – dazu sind die harmonischen Komponenten dieser Musik zu vielgestaltig. Auf der anderen Seite existiert bereits eine nennenswerte Anzahl von Veröffentlichungen zu dieser Problemstellung, die den Interessier-

ten aber mehr oder weniger im Stich lassen, fragt er nach Entwicklungsmerkmalen dieser Komponenten. Die Hamburger Dissertation Peter Sabbaghs begegnet geradeheraus beiden Problemen, und dem Autor ist seine Mithilfe an der Lösung derselben hoch anzurechnen.

Sabbagh geht in seiner Arbeit davon aus, dass Harmonik sich nicht auf vertikal-klangliche Phänomene reduzieren lässt; das Verstehen harmonischer Vorgänge setzt schließlich neben Fragen der Stimmführung vor allem auch solche der Klangfortschreitung voraus, ein Aspekt, der in der bislang veröffentlichten Literatur zu Skrjabins Harmonik kaum Beachtung gefunden hat. Folgerichtig besteht die Arbeit Sabbaghs aus drei Teilen: Nach einer eher phänomenologisch gehaltenen Übersicht über die Strukturen der Zusammenklänge, die die Verdichtung von Dominantformen, dissonante Färbungen sowie Quart- und Terzschichten fokussiert, nimmt der Hauptteil des Buches Klangfortschreitungen bei Skrjabin und relevanten Vorbildern in den Blick; ein dritter Teil untersucht die Entwicklung symmetrischer Tonsysteme, die für die Musik Skrjabins eine wichtige Rolle spielen.

Der Verfasser rückt *Prometheus* op. 60 als zentrales Werk im Schaffen Skrjabins immer wieder in das Blickfeld des Lesers: Im *Prometheus* scheinen sich die besonderen, von Sabbagh beobachteten Akkordphänomene zu verdichten; darüber hinaus stellt der Verfasser die These eines neuen Fortschreitungs-systems von *Prometheus* an auf, das sich deutlich an historische Vorbilder – etwa den als „Teufelsmühle“ bekannten Kleinterzzykel – anlehnt (und durch eine höchst unübersichtliche graphische Darstellung veranschaulicht werden soll). Dabei ist die Fülle an Querverbindungen, die mittels analytischer Verweise in einen Kontext gestellt werden, verblüffend.

Peter Sabbagh erweist sich als ein kundiger Beobachter, der sich in der Fülle des Œuvres Skrjabins hervorragend auskennt. Das Buch ist jedem zu empfehlen, der sich intensiv mit einem bemerkenswerten harmonischen Reichtum an der Schwelle des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen möchte; die stärksten Momente des Buches sind analytischer Natur und damit sehr nah an der klingenden Materie.

(Oktober 2002) Birger Petersen-Mikkelsen

Rachmaninow aus der Nähe. Erinnerungen und kritische Würdigungen von Zeitgenossen. Mit Beiträgen von Alexander GOLDENWEISER, Nikolai MALKO, Nikolai MEDTNER, Matwej PRESSMAN, Sofia SATINA, Marietta SCHAGINJAN, Fjodor F. SCHALJAPIN sowie Alfred und Jekaterina SWAN. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. XII, 313 S. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 13.)

Mit dem vorliegenden Band werden, so der Herausgeber, „erstmalig auch in deutscher Sprache grundlegende Materialien [zu Sergej Rachmaninow] zugänglich“ (S. VII). Leider trifft dies nicht ganz zu: Die Beiträge von Alexander Goldenweiser, Nikolai Medtner, Nikolai Malko und Fjodor Schaljapin junior wurden bereits 1993 in dem Bändchen *Erinnerungen an S. W. Rachmaninow* veröffentlicht, das im Verlag der Buchhandlung Dambeck in Wesel erschien. Diese älteren Übersetzungen von Gertrude Bambauer werden im vorliegenden Band merkwürdigerweise verschwiegen. Indessen sind die Neuübersetzungen von Kuhn, Wehrmeyer und Hans-Joachim Grimm vollkommen eigenständig. Wie schon Bambauer gehen auch sie von Sarui Apetjans Publikation *Vospominanija o Rachmaninove* (Erinnerungen an Rachmaninow) aus, die erstmals 1957 in Moskau erschien und seither vier Neuauflagen erlebte.

Tatsächlich erstmals auf Deutsch erscheinen die Memoiren von Rachmaninows Schwägerin und Cousine Sofija Satina, die rund die Hälfte des Bandes ausmachen, sowie die Beiträge von Matwej Pressman, Marietta Schaginjan und von Alfred und Jekaterina Swan. Da die Rachmaninow-Literatur einschließlich Wehrmeyers eigener Rowohlt-Monographie (2000) die russischen – bzw. im Falle Swan englischen – Originalquellen schon ausgewertet hat, gibt es keine sensationellen neuen Erkenntnisse. Doch vermitteln insbesondere Satina, die Swans und Schaljapin ein lebendiges Bild des Privatmannes Rachmaninow, wie es die Sekundärliteratur kaum bietet. Einzig bei den Swans finden sich auch leise kritische Töne. Ihr Satz „Rachmaninow war stolz auf seinen üppigen Lebensstil und wollte hin und wieder auch mit ihm protzen“ (S. 228), der in der sowjetrussischen Übersetzung getilgt wurde, resümiert den herrschenden Eindruck des Rezensenten. Rachmaninow muss, obwohl bei der

Emigration fast mittellos, einer der reichsten Musiker der Zwischenkriegszeit gewesen sein. Eine Spezialstudie zu seinen finanziellen Verhältnissen wäre nicht uninteressant.

Eine Sonderstellung nimmt der bereits 1933 entstandene Aufsatz von Medtner ein. Er versucht sich an einer mystifizierenden Apotheose des geschätzten Kollegen, deren Schwulst selbst für manchen Rachmaninow-Jünger schwer zu ertragen sein dürfte. Der Übersetzer Kuhn hatte mit dem Text erkennbar seine liebe Not. Die zahlreichen Hervorhebungen des Originals beließ er in archaisch anmutender Sperrung, wozu gelegentliche modische Anglizismen („Logo“, „Charts“ usw.) nicht recht passen wollen.

Leider wirken auch die übrigen Übersetzungen nicht immer ganz stilsicher. So stehen z. B. in Satinas Memoiren immer wieder vereinzelte Sätze ohne erkennbaren Grund im Präsens. Vor allem aber hätte es den Übersetzern gut anstanden, sachliche Fehler in den Quellentexten zu berichtigen und auf Widersprüche zwischen denselben hinzuweisen. So beschreibt etwa Satina korrekt die ersten Aufführungen von Rachmaninows 3. *Klavierkonzert* (S. 47–48), während Goldenweiser die amerikanischen Aufführungen ignoriert und die überdies auf „Januar 1910“ fehldatierte russische Premiere als „Uraufführung“ bezeichnet (S. 173–174). Der Leser bleibt mit diesen Ungereimtheiten allein. Der Anmerkungsapparat beschränkt sich fast ganz auf die für Publikationen der Serie *musik konkret* typischen Fußnoten zu im Text erwähnten Personen.

Sogar hier tun sich Lücken auf: Nirgends im Band, auch nicht im Vorwort, erfährt der Leser, wer Alexander Goldenweiser war. Die zahlreichen falsch geschriebenen Orts- und Personennamen sind ein weiteres Ärgernis; der „Monte Pilatus“ (S. 106) am Vierwaldstätter See ist schon unfreiwillig komisch. Schreibweisen wie „Campden“ für Camden, „Rhodes-Inland“ für Rhode Island, „Locus Point“ für Locust Point oder auch „Saint-Louis“ und „Carnegie-Hall“ mit Bindestrich lassen auf mangelnde Vertrautheit mit der amerikanischen Geographie schließen. Vermutlich vertrauten die Übersetzer hier blind der fehlerhaften Vorlage. Übrigens: Wenn man schon an der alten Orthographie festhält, sollte man sie auch konsequent anwenden.

Fazit: Der ominöse Band 13 aus Kuhns Reihe *musik konkret* macht einen lieblos produzierten

Eindruck und hält nicht, was er verspricht. Wissenschaftlichen Ansprüchen kann er nicht genügen.

(April 2004)

Albrecht Gaub

ALEXANDER L. RINGER: *Arnold Schönberg. Das Leben im Werk. Mit einem Nachwort von Thomas EMMERIG. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002. IX, 342 S., Notenbeisp.*

Alexander L. Ringer, der seit 1958 als Professor für Musikwissenschaft an der University of Illinois/Urbana lehrte und im Mai 2002 verstarb, hat sich als Deutscher jüdischer Abkunft, der seine Jugendzeit in Berlin verbrachte und, wie Schönberg, Deutschland 1933 verlassen musste, über Jahrzehnte intensiv mit dem Denken und Schaffen Arnold Schönbergs beschäftigt. Die nun vorliegende postum erschienene umfassende Studie über Leben und Werk Schönbergs stellt gewissermaßen die Summe der Forschungen des Autors dar: Sie fasst das lebenslange Bemühen Ringers um Person und Werk des Komponisten in eindrucksvoller Weise zusammen. Angekündigt als „Biographie“ geht das Buch doch weit über eine solche hinaus. In den 22 Kapiteln werden nicht nur die wichtigsten Perioden des Schaffens Schönbergs, sondern darüber hinaus auch seine Ethik, seine ästhetischen und politischen Überzeugungen, der Wandel seiner religiösen Auffassungen, bei denen die allmähliche Hinwendung zum Judentum seit Beginn der 1920er-Jahre natürlich die entscheidende Rolle spielt, und nicht zuletzt die zentrale Rolle Schönbergs als Lehrer ungemein ausführlich und mit großer Klarheit dargestellt.

Wichtig ist, dass alle genannten Bereiche stets in den politisch-sozialen Kontext der jeweiligen zeitlichen Periode gestellt werden, wobei auch die anderen Künste, und hier insbesondere die Malerei, mit einbezogen sind, da gerade Letztere in der so genannten „Geniezeit“ Schönbergs (1908–1913), mithin in der entscheidenden Zeit der freien Atonalität für den Komponisten eine besondere Rolle gespielt hat.

Nach einer sehr ausführlichen Chronik, welche die wichtigsten politischen und kulturellen Ereignisse der ersten Jahrhunderthälfte wie in einem Brennspiegel zusammenfasst, folgen die Einzeldarstellungen, von denen hier nur die wichtigsten hervorgehoben werden können. Das

einleitende Kapitel („Ein österreichisch-jüdisches Künstlerschicksal“, S. 65 ff.) schildert zunächst die schwierige politische und soziale Situation, der die Juden im Habsburger Reich, insbesondere deren kreative Persönlichkeiten (A. Schnitzler, G. Mahler) ausgesetzt waren. Anschließend folgt eine ebenfalls sehr ausführliche Darstellung des Wandels der religiösen Überzeugungen Schönbergs, die nach der Konversion zum Protestantismus (1898) als Konsequenz und Folge der 1912 erfolgenden Hinwendung zu einem religiösen Mystizismus unter dem Einfluss des Mystikers Eduard Swedenborg, der Dramen Strindbergs, Balzacs Novelle *Seraphita* und theosophischer Gedanken schließlich zum Judentum führte, zu dem sich Schönberg etwa seit 1923, bestärkt durch diskriminierende Erlebnisse zu Beginn der 1920er-Jahre („Mattsee-Erlebnis“ 1921) nunmehr demonstrativ bekannte. Das folgende Kapitel („Lehre als Sozialreform“, S. 77 ff.) verdeutlicht die herausragende Rolle Schönbergs als Lehrer, dessen unkonventionelle, scheinbar lockere, aber höchste künstlerische Disziplin und soziale Verantwortung einfordernde Lehrmethode zunächst von den offiziellen Wiener Institutionen abgelehnt wurde, dann aber 1925 zu seiner Berufung an die Berliner Akademie der Künste führte.

Zu den für das künstlerische Schaffen wichtigen Kapiteln gehören diejenigen, die sich mit der großen Bedeutung der Klangfarbe bei Schönberg, nicht nur im rein musikalischen, sondern auch im synästhetischen Sinne, beschäftigen („Klang und Farbe, Melodie und Linie“, S. 99 ff.; „Wort und Bild“, S. 134 ff.). Andere zentrale Bereiche werden in dem Kapitel „Zusammenhänge“ (S. 146 ff.), das sich mit Schönbergs Begriff des „musikalischen Gedankens“ beschäftigt, im Kapitel „Atonalität“ (S. 184 ff.), das u. a. harmonische Eigentümlichkeiten der Phase der freien Atonalität behandelt, und schließlich in den beiden korrespondierenden Kapiteln zur Reihentechnik („Zwölftonalität“, S. 196 ff.; „Instrumentalkomposition ‚mit zwölf Tönen‘“, S. 216 ff.) erörtert.

Das Buch schließt mit einem Nachwort des Herausgebers Thomas Emmerig, der die Drucklegung nach dem Tod des Autors weiterführte, sowie mit einem Anhang, der ein chronologisches Werkverzeichnis, ein Verzeichnis der zitierten Literatur, ein Register der zitierten Wer-

ke Schönbergs und ein Personenregister enthält. Das Buch besticht durch eine immense Sachkenntnis, durch eine sehr klare und anschauliche Formulierung und durch seine formale Konzeption: Die einzelnen Sachkapitel werden in eine übergeordnete Darstellung des Lebensweges Schönbergs integriert. Es handelt sich um eine Schönberg-Biographie, die Maßstäbe setzt. (Juni 2004) Rainer Boestfleisch

Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke. Hrsg. v. Gerold W. GRUBER. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 2 Bände. Band I: XVI, 527 S., Notenbeisp.; Band II: 537 S., Notenbeisp.

Bei diesem graphisch sehr ansprechend gestalteten, umfangreichen zweibändigen Werk handelt es sich um den Versuch, gemäß dem Vorbild der ebenfalls bei Laaber erschienenen Analysen des Gesamtwerkes Beethovens (*Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. A. Riethmüller, Laaber 1994) durch detaillierte Analysen sämtlicher Werke Schönbergs, einschließlich der Werke ohne Opuszahlen, der Fragment gebliebenen Kompositionen, der wichtigsten musiktheoretischen Schriften und des malerischen Werkes einen Überblick über das Gesamtwerk des Komponisten zu geben.

Dass hier bei 51 verschiedenen Autoren, unter denen der Anteil aus dem angelsächsisch-amerikanischen Sprachraum hoch ist und deren Texte jeweils in deutscher Übersetzung mitgeteilt werden, Unterschiede in der Qualität der analytischen Texte zu Tage treten, liegt wohl in der Natur der Sache. Zu jedem Werk werden zunächst Informationen über Entstehungszeit und Erstaufführung sowie Hinweise auf die Quellen, auf den Erstdruck und, sofern vorhanden, auf die Widmung gegeben. Es folgt der Hinweis auf den Standort in der Gesamtausgabe, vorausgesetzt, das betreffende Werk ist dort bereits ediert, und dann die in der Regel sehr detaillierte und umfassende Analyse. Gleichwohl gibt es einige Beiträge, die dem hochgesteckten Anspruch dieser Publikation nicht gerecht werden: So wird bei der Analyse der *Klavierstücke* op. 33a und b das erste Stück relativ umfassend vorgestellt, während die sehr kurze und knappe Darstellung des deutlich längeren und komplexeren zweiten Stückes eher enttäuscht. Bei der Analyse des Quintettfragments *Ein Stelldichein* von 1905 wird lediglich der motivische Zusam-

menhang betont, der aber hier, im Gegensatz zu dem zuvor (im September 1905) abgeschlossenen *Streichquartett* op.7, nicht vorrangig in Erscheinung tritt, sondern eher die harmonisch-klangliche Ebene, bedingt durch die differenzierte Harmonik im Rahmen einer erweiterten Tonalität (häufige Modulationen in entfernte Tonarten, Bitonalität z. B. T. 84 f., funktionslose Klänge z. B. T. 46 f.). Hinzu tritt die reizvolle Besetzung, wobei durch die Mischung der Farben ein hoch differenziertes Klangbild entsteht (Oboe, Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier).

Eine Gesamtschau des Werkes Schönbergs erhebt natürlich den Anspruch auf weitgehende Vollständigkeit. Diese Vollständigkeit wird allerdings nicht erreicht, denn es fehlen wichtige frühe Werke, wie die noch unveröffentlichten *11 Walzer für Streichorchester* (ca. 1897), die kontrapunktisch komplexe *Gavotte* mit nachfolgender *Musette* für Streichorchester von 1897, das umfangreiche Fragment der Symphonischen Dichtung *Frühlings Tod* (1898) und aus dem Bereich der Kammermusik das als Vorstufe für das *Streichquartett* op. 7 ungemein wichtige und detailliert ausgearbeitete Fragment einer *Doppelfuge für Streichquartett* von 1904. Ebenso fehlt ein wichtiges spätes Fragment: die zweisätzige *Orgelsonate* von 1941. Eine Zusammenfassung der wichtigsten Literatur (in Auswahl), auf die ein Personenregister und ein Register der Werke Schönbergs folgt, runden die sehr klar formulierten und meist übersichtlich gegliederten Analysen ab. Insgesamt ist das Projekt als gelungen zu betrachten, ermöglicht es doch einen souveränen Überblick über das Gesamtwerk.

(Juni 2004)

Rainer Boestfleisch

Charles Ives. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2004. 130 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 123.)

Nach der Übergabe der Herausgeberschaft von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn an Ulrich Tadday eröffnen die *Musik-Konzepte* ihre „neue Folge“ mit einem längst überfälligen Band über Charles Ives. Äußerer Anlass für die Publikation der sechs Aufsätze – jeder ein wissenschaftlicher Originalbeitrag – ist der 50. Todestag des Komponisten am 19. Mai 2004.

Besonders erfreulich ist, dass die Verfasser einerseits zum etablierten Kreis der Ives- bzw. Transzendentalismus-Forscher gehören, andererseits aber auch junge Nachwuchsforscher zu Wort kommen, die Ergebnisse ihrer Dissertationsprojekte referieren.

Wolfgang Rathert und der Heidelberger Anglist Dieter Schulz schaffen mit dem ersten und dem letzten Aufsatz den „musikhistorischen und -philosophischen Rahmen“ (S. 3) für die analytischen und interpretatorischen Detailbetrachtungen. Ratherts Quasi-Einführung mit dem Titel „Ives' Vermächtnis“ gelingt es, wesentliche Probleme und Fragestellungen bei der Beschäftigung mit diesem schillernden Komponisten voller Widersprüche und Rätsel auf den Punkt zu bringen und somit auch die Bilanz seiner eigenen bisherigen Ives-Forschung zu ziehen. Im Zentrum steht dabei die eigentümliche Werkgestalt der Kompositionen Ives', die sich einer glatten Kategorisierung immer wieder zu entziehen droht und nur als absichtsvoll-unvollendete, potentielle Textur beschrieben werden kann. In diesem offenen, experimentellen Charakter auch seiner „Hauptwerke“ sieht der Autor „Ives' Vermächtnis an die Zukunft der Musik“ (S. 24), ganz im Sinne seines berühmten Satzes: „Music may yet be unborn.“

Dieser Werkauffassung nachzuspüren, ihre Wurzeln und die in ihr wirkenden Denktraditionen in Amerika freizulegen, hat sich Dieter Schulz in seinem Beitrag „Concord und der amerikanische Transzendentalismus in Ives' Ästhetik“ zur Aufgabe gemacht. Schulz nimmt die *Essays before a Sonata* als das, was sie sind: „kongeniale“ (S. 110) Analysen und Interpretationen der Literaten von Concord – Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Bronson und Louisa May Alcott und Nathaniel Hawthorne – sowie literarische Essays für sich selbst. Zentrale Denkmotive wie die Kunst als Offenbarung, als provisorische, essayistische, von der ungeheuren Vielfalt der Natur und Wirklichkeit inspirierte Visionen zu verstehen, führt Schulz virtuos in transzendentalistischen und Ives'schen Schriften eng, so dass sie sich gegenseitig beleuchten und erhellen. Gelegentliche Blicke auf die Werkgestalt der *Concord Sonata* und auf andere Dichter wie Edgar Allan Poe und Walt Whitman runden das Bild ab.

Die Schwerpunkte der Werkbetrachtungen liegen auf dem Problem der musikalischen Ent-

lehnung in Ives' Erinnerungswerken an die College-Zeit (Lucie Fenner), in der *1. Klaviersonate* (Giselher Schubert), der *4. Symphonie* (Dorothea Gail) und dem Stadtlandschaftsbild *Central Park in the Dark* (Denise von Glahn).

Fenner präsentiert eine schlüssige Interpretation von Kompositionen, die aufgrund ihrer montageartigen Zitatstruktur oft als zusammenhangslos und potpourrihaft charakterisiert wurden: *Calcium Light Night* und das Scherzo *TSIAJ* aus dem *Klaviertrio*. Über den Gedanken der kulturellen Gedächtnisbildung in der Erinnerung und durch Beleuchtung des biographisch-geistigen Hintergrunds wird die extreme Verwendung von musikalischem Fremdmaterial bei Ives plausibel gemacht.

Schubert widmet sich mit der *1. Klaviersonate* einem zu Unrecht vernachlässigten Werk. Das wird vor allem dadurch klar, dass der Autor wesentliche Merkmale bzw. Errungenschaften der später entstandenen *Concord Sonata* hier bereits vorgeprägt finden kann: eine kontingente, nicht auf teleologische Prozesse ausgerichtete Kompositionsweise, die eher eine kaleidoskopartige Ansicht der Motivsubstanz statt ihrer zielgerichteten Entwicklung bewirkt.

In das Spannungsfeld sechs verschiedener Deutungsmöglichkeiten stellt Gail den „Comedy“-Satz der *4. Symphonie*. Der Gegensatz zwischen absoluter und Programmmusik wird in diesem hermeneutischen Zugriff (ganz im Sinne Ives') aufgehoben, indem der Metaphernbegriff Paul Ricoeurs fruchtbar auf Ives' Zitierpraxis übertragen wird.

Von Glahn richtet ihr Augenmerk auf den Problemkreis des musikalischen und metaphorischen Raums, der Landschafts- und Ortsgebundenheit der Musik von Ives. Eine detaillierte Analyse des Aufbaus und der Struktur von *Central Park in the Dark* fördert den immanenten Gegensatz von Stadt und Land, Arbeit und Freizeit, Natur und Kultur zu Tage. Der musikalisch eingefangene Stadtpark erweist sich dabei als hybrider, aber beständiger Zufluchtsort des modernen und entfremdeten Großstadtmenschen.

Insgesamt zeichnet sich der Band durch die durchweg hohe Qualität seiner Beiträge aus. Er bietet animierende Überblicke und inspirierende Einblicke in Details der aktuellen Forschung. Gerne hätte man mehr solcher Aufsätze gelesen! (Juni 2004)

Gregor Herzfeld

FRANK MEHRING: *Sphere Melodies. Die Manifestation transzendentalistischen Gedankenguts in der Musik der Avantgardisten Charles Ives und John Cage. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. 580 S., Abb., Notenbeisp. (M&P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung.)*

Erklärtes Ziel dieser als Dissertation von dem Anglisten Ulrich Horstmann betreuten Studie ist es, „die Manifestation transzendentalistischen Gedankenguts in den musiktheoretischen Überlegungen und praktischen Anwendungen bei Charles Ives und John Cage“ (S. 23) umfassend zu analysieren. Dies sei dem Verfasser zufolge ein bisheriges Desideratum sowohl der literatur- als auch musikwissenschaftlichen Forschung. Das Buch ist daher so angelegt, dass den Fragen nach dem „Dilemma der Unoriginalität“, nach „ästhetischen Reformprogrammen“ und nach der „Konzeption der *Sphere Melodies*“ jeweils in gesonderten Kapiteln anhand der Werke Ralph W. Emersons, Henry D. Thoreaus, Charles Ives' und John Cages nachgegangen wird. Mehring gelingt es dabei, in verständlicher Form verwandte Denkstrukturen, ähnliche Ansprüche und gemeinsame Zielvorstellungen dieser vier herauszustellen und ein festes Band der Bezugnahmen zu knüpfen. Dadurch schält sich letztlich eine Art Traditionsbildung im Kontext der oft als geschichts- und traditionslos gefeierten oder verschmähten amerikanischen Kultur heraus. Die äußerst detaillierte literaturwissenschaftliche Auswertung sowohl der bekanntesten Schriften (wie der Emerson-Essays *The American Scholar*, *Circles* und *Self-Reliance*, Thoreaus *Walden*, Ives' *Essays before a Sonata*, Cages *Defense of Satie* u. a.) als auch einiger z. T. unpublizierter Manuskripte und Textskizzen bildet das Rückgrat und den Leitfaden der opulenten Untersuchung. Hier trägt Mehring die Ergebnisse der Literatur- und Musikforschung zusammen, fügt seine eigenen Interpretationen an – z. B. macht er auf die immense Bedeutung der Wahrnehmungssensibilisierung für das Kunst- und Musikverständnis der genannten Dichter und Komponisten aufmerksam – und gelangt zu einer überaus stimmigen Darstellung der gedanklichen Verkettung von zentralen Denkmotiven und -strukturen, wie etwa dem Nonkonformismus, dem eklektischen Umgang mit der Tradition oder der Selbststilisierung der vier Künstler zu extravaganteren

neuern. Eine vergleichbar gründliche und auch gut lesbare Abhandlung dieser Zusammenhänge hat es in der Tat noch nicht gegeben, und sie darf in diesem literaturhistorisch-ästhetischen Teil als maßstabsetzend angesehen werden. Jedem interdisziplinär interessierten Leser bietet diese Arbeit eine wertvolle, mit wichtigen Hintergrundinformationen gespickte Einführung in die Gedankenwelt zweier der interessantesten amerikanischen Komponisten.

Angesichts der profunden literaturwissenschaftlichen Leistung, die diese Studie sicherlich darstellt, wiegen die Mängel in ihrem musikwissenschaftlichen Anteil umso schwerer. Das beginnt mit den Details des wissenschaftlichen Apparats. Dort wird Dietrich Kämpfer stets als „Dietrich Kämpfer“ angesprochen und Wolfgang Ratherts Beitrag „Der amerikanische Transzendentalismus“ zu dem Sammelband *Musik und Religion* (Laaber 1995) einfach der Herausgeberin Helga de la Motte-Haber zugeschrieben. Das Gleiche passiert mit Hermann Danuser und Carl Dahlhaus hinsichtlich des Bandes 7 aus dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* (immerhin Danusers Habilitationsschrift!). Auch wichtige Veröffentlichungen zu Ives' Kompositionstechnik werden nicht zur Kenntnis genommen. Zum Beispiel wären J. Peter Burkholders Ausführungen in *All made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing* (New Haven 1995) für Ives' Umgang mit Zitaten und musikalischen Traditionen einschlägig und für Ives' Rückgriff auf antike und moderne Konzepte von Sphärenmusik u. a. der Aufsatz Philip Lamberts (ein Name, der bei Mehring gar nicht auftaucht) „Ives's Universe“ in dem von Lambert selbst herausgegebenen Band *Ives Studies* (Cambridge 1997). Manche Bewertung der Forschungslage ist nicht korrekt; so stimmt es nicht, dass Ratherts Dissertation *The Seen and Unseen* „die ästhetischen Grundlagen von Ives' literarischen Arbeiten, ohne allerdings den unmittelbaren Bezug zu den musikalischen Gegenständen herzustellen“ (S. 23), untersucht. Im Gegenteil stellt Ratherts Studie einen ersten deutschsprachigen und bis heute nicht eingeholten Schritt in diese Richtung dar. Mehrings Musikanalysen selbst sind zu kurz und nehmen in dem immerhin knapp 600 Seiten starken Buch zu wenig Raum ein (nur 15 Notenbeispiele). Sie behandeln überwiegend Offensichtliches und erreichen nicht das Niveau

der Forschungsliteratur (Rathert, Burkholder, Lambert, Prichett). So wird beispielsweise mit Verweis auf eine vom Autor selbst erstellte Analyse der *Varied Air and Variants* von Ives behauptet, dass „die Verwendung von traditionellen harmonischen Kompositionstechniken meist programmatischen Spott impliziert“ (S. 477), was angesichts der permanent anwesenden tonalen Schicht in Ives' Harmonik (die schon durch die durchaus nicht spöttisch gemeinten tonalen Zitate und ihre Schichtung zustande kommt) nicht gehalten werden kann. An derselben Stelle spricht der Autor von Ganztönen, wo er ganze Noten meinen sollte. Und gerade dort, wo es um den zahlenhaften, quasi mathematischen Charakter der Idee einer Sphärenmusik und ihre Rezeption bei Ives und Cage geht, hätte Mehring eine Verbindung zu konkreten kompositionstechnischen Mitteln herstellen können, die sich ebenfalls durch ihren abstrakten Zahlencharakter auszeichnen: bei Cage die „rhythmic structure“ und bei Ives die Tendenz, in einigen experimentellen Stücken Dauernwerte durch Primzahlreihen zu determinieren oder Ansätze zu seriellen Denken zu entwickeln.

Wenn also die „praktische Anwendung“ (s. o.) transzendentalistischer Ideen bei Ives und Cage von Mehrings Arbeit noch nicht umfassend analysiert worden ist und weiterer Erforschung bedarf, so bildet diese Arbeit als Auswertung und Darstellung der ideengeschichtlichen Bezüge in Umfang und Qualität ein neues Referenzwerk, das in die Beschäftigung mit der Musik der beiden Komponisten (und vielleicht der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts überhaupt) unbedingt miteinbezogen werden sollte.

(November 2003) Gregor Herzfeld

PETER BARTÓK: My Father. Homosassa: Bartók Records 2002. 331 S., Abb., Notenbeisp.

An Erinnerungen und dokumentarischen Berichten über Béla Bartók aus dem Familien-, Freundes-, Kollegen- und Schülerkreis mangelt es nicht. Die Äußerungen der Verwandtschaft liefern dabei Informationen über den Menschen und Komponisten aus erster Hand. Besonders profund waren die quellensichernden, auf Objektivität gerichteten Bemühungen von Béla Bartók jr., dem 1994 verstorbenen Sohn aus erster Ehe (mit Márta Ziegler). Von ihm liegen u. a. vier

voluminöse monographische Veröffentlichungen in ungarischer Sprache vor (Budapest 1981, 1982 und 1992). Zu erwähnen ist daneben aber auch die Sammlung von verstreuten Erinnerungen, die Ferenc Bónis 1981 und, in erweiterter Fassung mit 54 Dokumenten, 1995 auf Ungarisch veröffentlicht hat (*Így láttuk Bartókot*, Budapest).

Wie eine Sensation mutet es an, dass sich jetzt Peter, der in den USA lebende Sohn aus Bartóks zweiter Ehe (mit Ditta Pásztor), im Alter von 78 Jahren mit Erinnerungen zu Wort meldet. Peter Bartók kam als Achtzehnjähriger in die USA, erwarb die amerikanische Staatsbürgerschaft und war Zeuge der letzten Lebensphase seines Vaters. Er wurde Toningenieur und gründete die Tonträgerfirma Bartók Records, lebte bis in die 1980er-Jahre allerdings in großer Armut, zumal er testamentarisch um das Erbe des Vaters gebracht worden war. Dies änderte sich 1982, mit dem Tod seiner 1946 nach Ungarn zurückgekehrten Mutter. Nun fiel ihm der bedeutende amerikanische Nachlass Béla Bartóks zu, d. h. er kam in den Besitz der Bestände des New Yorker Bartók-Archivs. Auf der Grundlage dieser – der Fachwelt bis dahin faktisch unzugänglichen! – Materialien entfaltete er mit kundiger musikologischer Hilfe eine rege Editionstätigkeit und veröffentlicht seither quellenkritisch revidierte Fassungen der Kompositionen seines Vaters für die Praxis.

Die beiden Halbbrüder könnten in ihren Charakteren und in ihren Lebensläufen nicht unterschiedlicher sein. Der ältere, intellektuelle blieb in Ungarn, wurde Eisenbahningenieur, arbeitete in führenden Positionen und widmete sich nach dem Ausscheiden aus dem Berufsleben konsequent der Familiendokumentation. Er sammelte, archivierte und systematisierte, mied jedoch alle Fachfragen zum kompositorischen Werk des Vaters. Der jüngere verfolgt mit seiner Publikation andere Ziele. Er möchte ein Denkmal setzen: ein Denkmal des Sohnes für den Vater als Menschen, ein erinnerndes Zeichen des Dankes für den liebevollen und schwierigen Vater, auch in dessen abgründiger Rätselhaftigkeit. Nicht von ungefähr lautet der Titel der Erinnerungen lapidar: *My Father*.

Die Publikation gliedert sich (nicht ganz stringent) in acht Kapitel, von denen drei der Biographie Bartóks folgen. In den chronologisch-biographischen Fortgang eingebledet werden vier

Kapitel zu wichtigen Einzelaspekten: „Environment“ (Wohnungen), „Mountains“ (Bartóks alpine Leidenschaft), „Folk Music“ und „Some Musical Compositions“. Das eindringlichste Kapitel bildet den Abschluss: „What Kind of Man?“ Rund 100 hier erstmals veröffentlichte Briefe Bartóks an seinen Sohn Peter machen ein Viertel des Buches aus. Sie sind in zwei Teilen angeordnet: Briefe aus Europa und in Amerika geschriebene Briefe. Zahlreiche, ausgezeichnet reproduzierte Abbildungen und Faksimilia konkretisieren Details. Wenngleich sie größtenteils schon früher zugänglich waren, sind sie dennoch mehr als nur eine optische Ergänzung der Erinnerungen.

Die Briefe demonstrieren liebevoll die Fürsorge des Vaters. So versäumt es Bartók nie, von seinen Reisen Grüße und Wissenswertes zu senden. In der Korrespondenz schlägt sich aber auch sein geradezu zwanghaftes Pädagogisieren nieder, wenn er etwa tabellarisch Hinweise auf deutsche Worte und Sprachwendungen gibt (10. Juli 1937) oder wenn in den USA Briefe in didaktischer Absicht bewusst in Englisch geschrieben werden (u. a. 18. September 1944). Aus Peters Berichten erfahren wir anschaulich, wie schwierig das Zusammenleben der Familienmitglieder war, nicht zuletzt wegen der übergroßen Lärmempfindlichkeit des Vaters, die mehrfach zu skurrilen Reaktionen führte (vor allem S. 12 ff.). Ein farbiges Mosaik illustriert die realitätsferne Korrektheit Bartóks, plastisch geschildert z. B. anhand einer Situation, als der kleine Sohn den Schulunterricht verschlafen hatte (S. 195 f.). Geradezu erschütternd ist das traumatische Protokoll des 78-Jährigen über den Tod des Vaters und die juristisch-testamentarischen Machenschaften, die das Sterben begleiteten.

Die Einblicke in Bartóks kompositorische Werkstatt sind wenig ergiebig. Doch erhalten wir definitive Auskünfte über die Hintergründe der Vogelmusik im Adagio religioso des III. Klavierkonzerts (S. 178 ff.) und über die Umstände, unter denen Elemente aus Dmitri Schostakowitschs *Leningrader Symphonie* im Intermezzo interrotto des *Concerto für Orchester* verarbeitet worden sind (S. 174 f.). Überraschende klavieristische Informationen zum Fingersatz liefert Peter Bartók anhand des *Mikrokosmos* (S. 35 ff.), dessen Entstehung bekanntlich auch mit dem väterlichen Unterricht des Sohnes verknüpft ist.

Leider wird dieses einzigartige Dokument in seinem Wert durch eine Reihe von Misslichkeiten beeinträchtigt. Sie beginnen mit Beschaffungsproblemen, denn die Publikation ist nicht über den Buchhandel erhältlich, sie muss brieflich oder per E-Mail geordert und auf dem Postweg von Bartók Records bezogen werden. Gewichtiger sind qualitative Beeinträchtigungen. So ergeben sich Unstimmigkeiten bei den diakritischen Zeichen der ungarischen Orthographie. Diese sind jedoch leichter zu verschmerzen als der völlige Verzicht auf Indizes, was die Nutzung der Monographie merklich erschwert.

Ausgesprochen negativ wirkt sich aus, dass das Buch ohne professionelles Lektorat hergestellt worden ist. Das hat beispielsweise zu irritierenden englischen Kompositionstiteln geführt, so etwa *Music of the Night* statt *The Night's Music* (S. 164) oder *The Wood-carved Prince* statt *The Wooden Prince* (S. 187). Erschwert wird die Lektüre durch eine Unmenge von Wiederholungen. Dies gilt für Berichte Peter Bartóks – z. B. mehrfache Schilderungen des Kriegsendes – und für Zitate aus den Briefen des Vaters, obgleich die Monographie ja eine gesonderte Briefedition enthält. – Doch so bedauerlich die aufgeführten Misslichkeiten auch sind, sie stehen in keinem Verhältnis zur Bedeutung der Publikation, die eine herausragende und in Zukunft unverzichtbare Quelle für das Verständnis der Persönlichkeit des geschichtsmächtigen Komponisten Béla Bartók darstellt.

(April 2004)

Jürgen Hunkemöller

ANDREAS KRAUSE: *Anton Webern und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 312 S., Abb., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Das Webern-Buch des Mainzer Musikwissenschaftlers Andreas Krause gliedert sich in zwei Hauptabschnitte. Nach einer einleitenden, sehr ausführlichen Chronik, die als Vorgabe des Verlages für diese Reihe obligatorisch ist, folgt der Hauptteil des Buches, der sich in zwei Großabschnitte gliedert.

Zunächst wird die Rezeption der Werke Weberns dargestellt, die sich auf die Jahre von 1922 bis ca. 1963 konzentriert. Anschließend folgt eine in vier Unterkapitel aufgeteilte Analyse der Werke mit Opuszahlen Opus 1–31 (Orches-

termusik, Kammermusik, „Reihenspiele“, Vokalmusik), von denen die überwiegende Mehrheit (op. 1–28) bereits zu Lebzeiten des Komponisten herausgegeben wurde.

Die einleitende Chronik bringt von der Sache her kaum etwas Neues, da sie sich ausschließlich auf Standardwerke (vor allem H. und R. Moldenhauer, *Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980) und auf weiteres ediertes Quellenmaterial stützt.

Biographisch wichtig für die Zeit vor 1914 hingegen sind die vom Autor mit herangezogenen, erst 1999 durch die Paul Sacher Stiftung edierten Briefe Weberns an Heinrich Jalowetz. In dieser Chronik sind alle relevanten Fakten detailliert zusammengetragen: So wird auch die Geschichte der Uraufführung und der folgenden Aufführungen des *Violinkonzerts* von Alban Berg im Jahre 1936, an denen Webern maßgeblich beteiligt war, ausführlich dargestellt. Wertvoll sind ferner die Aufzeichnungen Karl Amadeus Hartmanns, der 1942 Unterricht bei Webern nahm, die politischen Auffassungen und die Unterrichtstätigkeit des späten Webern betreffend (K. A. Hartmann, *Kleine Schriften*, Mainz 1965), wie auch die Hinweise auf Opernlibretti Hildegard Jones für Webern, die vom Komponisten allerdings niemals verwendet wurden (Thomas Reinecke, *Hildegard Jones, 1891–1963: Untersuchungen zu Leben, Werk und Veröffentlichungskontexten*, Frankfurt am Main u. a. 1999). Auszüge aus diesen und weiteren Quellen (Briefe Schönbergs, biographische Zeugnisse Kreneks) werden ergänzend an die entsprechenden Lebensphasen des Komponisten angeschlossen. Diese Quellenzitate sprengen allerdings die im Sinne einer klaren Übersicht notwendige Knappheit der Datenfolge einer ohnehin schon sehr ausführlichen Chronik. Hier wäre es sinnvoller gewesen, die zitierten Quellen einem die Biographie ergänzenden Anhang beizufügen.

Das folgende Kapitel („Anton Webern und die Institutionen der zeitgenössischen Musik: IGNM, Donaueschingen, Darmstadt“), das sich nach einer Einleitung in acht Unterkapitel gliedert, stellt vielleicht das wichtigste des ganzen Buches dar, da es ungemein ausführlich und, dank der Aufteilung in Unterkapitel, sehr übersichtlich die Rezeption des Werkes von Anton Webern darstellt. Einen Schwerpunkt bildet die Chronologie der Aufführungen der Werke.

Hierbei spielt die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) durch teilweise musertgültige Aufführungen zwischen 1926 und 1941 eine entscheidende Rolle. Nach dem Krieg finden bis 1965 weitere wichtige Aufführungen statt, so vor allem die Uraufführung der beiden *Kantaten* op. 29 und op. 31 in den Jahren 1946 und 1950.

Die Österreichische Sektion der IGNM war also für Webern im Gegensatz zu Berg, der für den Allgemeinen Deutschen Musikverein (ADMV) große Bedeutung erlangte, und Schönberg, die beide in diesem Rahmen deutlich seltener aufgeführt wurden, von großer Bedeutung. Dies ist wohl auch auf wichtige administrative Funktionen zurückzuführen, die Webern bei der IGNM wahrnahm: So war er zwischen 1932 und 1938 deren Präsident. Wichtig wurde dann die Rezeption des Werkes nach 1946 in Donaueschingen, das sich im Gegensatz zu den frühen 1920er-Jahren nur noch Werken mit Orchester widmete. Parallel dazu begann seit 1948 die theoretische Beschäftigung mit den Werken im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse. Dabei stand zunächst Schönberg im Vordergrund. Eine intensive, ausschließlich auf Webern konzentrierte, allerdings einseitig materialorientierte Diskussion und Analyse vornehmlich der späten Werke geschah in Darmstadt zwischen 1952 und 1958, gewissermaßen als Rechtfertigung und Richtschnur für die Entwicklung des Serialismus. Nach 1963, als für die IGNM und auch in Donaueschingen die zeitgenössische Avantgarde im Vordergrund stand, finden sich bei führenden Komponisten (Henri Pousseur, Bernd Alois Zimmermann, Nikolaus A. Huber) nunmehr ganz unorthodoxe Elemente von Werken Weberns als versteckte Zitate (S. 115 ff.).

Die folgenden Analysen der Werke Opus 1–31 (S. 127–261), die sich nach den Gattungen aufteilen, sind knapp und klar angelegt, was die Fasslichkeit und damit die Qualität der Darstellung erhöht. Die gelegentlichen Rekurse auf Werke späterer Komponisten, die sich durch die Einführung von Zitaten auf Webern beziehen (D. Schnebel, *Sinfonie X*, S. 152 ff.) sind sinnvoll. Durch das Fehlen der zahlreichen Werke ohne Opuszahlen – sowohl der frühen als auch der späteren – erscheint die angestrebte Gesamtübersicht über das Werk allerdings eher lückenhaft. So hätten mindestens die für die Entwicklung des Komponisten zentralen Frühwerke

(*Streichquartett* 1905, *Klavierquintett* 1907, 5 *Dehmel-Lieder* 1906–1908, 4 *George-Lieder* 1908/09) einbezogen werden müssen.

Das Buch wird, neben einer Liste der von Webern vertonten Texte Hildegard Jones (S. 262 f.), durch einen Bildanhang ergänzt, an den sich eine Übersicht über die wichtigste Literatur anschließt. Ein Werkverzeichnis mit anschließendem Personenregister rundet das Buch ab.

Trotz einiger Mängel in der Formulierung primär im Rezeptionskapitel („Aspekte 1.“) – die Sätze sind häufig zu lang und verschachtelt, was die Klarheit der Darstellung erschwert –, handelt es sich im Ganzen doch um einen gründlich durchgearbeiteten und wichtigen Beitrag zur Webern-Forschung.

(Juni 2004)

Rainer Boestfleisch

MARINA LOBANOVA: *György Ligeti. Style, Ideas, Poetics*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. VI, 449 S., Abb., Notenbeisp. (*studia slavica musicologica*. Band 29.)

RICHARD STEINITZ: *György Ligeti. Music of the Imagination*. London: Faber & Faber 2003. XVII, 429 S., Abb.

György Ligetis 80. Geburtstag im Mai 2003 bot einen willkommenen Anlass, das Werk eines der bedeutendsten Komponisten der letzten Jahrzehnte erneut ins Blickfeld zu rücken und nach neuen Einsichten in seine Tonsprache zu suchen. Zu den gewichtigsten Veröffentlichungen im Umfeld dieses Ereignisses zählen zwei englischsprachige Publikationen: die Ende 2002 erschienene Studie Marina Lobanovas sowie der Anfang 2003 publizierte Band von Richard Steinitz.

Marina Lobanova hat mit dem Komponisten über mehrere Jahre hinweg Briefkontakt gepflegt und ihr Buch nach einer „relatively short but highly intensive period of personal acquaintance“ (S. 2) verfasst. Ihre Studie ist im Wesentlichen eine Vorstellung und Analyse der Werke Ligetis in chronologischer Abfolge, stilistisch nach Gruppen gegliedert. Dabei wird den Werken der ungarischen Zeit vergleichsweise wenig Raum gewidmet; bereits auf S. 14 flieht Ligeti von Budapest nach Österreich. Die im Westen entstandenen Werke Ligetis werden sodann in fünf Kapiteln behandelt: „Cologne“, „Beyond Serialism“, „From micropolyphony to ‚new melody‘, ‚new harmony‘ and ‚new rhythm‘“,

„Collage, ‚neo-‘ and ‚retro-“ sowie „Generalized hemiola“, ‚complex rhythmic polyphony‘, ‚order‘ and ‚chaos““. Innerhalb dieser recht aufzählend-prosaisch betitelten Kapitel (zu denen noch ein sehr kurzes sechstes mit dem Titel „Tradition, Innovation, Politics and Fashion“ tritt) wechseln sich einzelnen Kompositionen gewidmete Abschnitte mit solchen zu generellen stilistischen Entwicklungen Ligetis ab.

Bereits beim ersten Durchblättern des Bandes fällt einer seiner größten Vorzüge ins Auge: die umfassende Ausstattung mit Notenbeispielen. Rund ein Drittel des Raumes im Hauptteil des Bandes ist der Wiedergabe von Partiturseiten und anderen Notenbeispielen wie Reihen oder analytischen Diagrammen eingeräumt. Dies ist gerade für das Verständnis der ungemein komplexen Textur der Werke Ligetis eine unschätzbare Hilfe. Lobanova gelingt es auf diese Weise, die Werke sehr plastisch vorzustellen und ihre diffizilen Strukturen zu erhellen. Neben den ausführlichen Notenbeispielen ist die Heranziehung zahlreicher Zitate Ligetis ein weiterer Pluspunkt des Buches, da viele von ihnen auf diese Weise zum ersten Mal einem englischsprachigen Publikum erschlossen werden. Als Einführung in die Musik Ligetis ist das Buch daher außerordentlich gut geeignet – mit einer allerdings gewichtigen Einschränkung: Marina Lobanova hat das (auf Russisch verfasste) Manuskript ihres Buches im Wesentlichen im Mai 1993 abgeschlossen. Erst beinahe zehn Jahre später konnte es in einer von Mark Shuttleworth besorgten englischen Übersetzung veröffentlicht werden. Nach 1993 entstandene Werke konnten daher nicht im Fokus des Bandes stehen, auch wenn die Autorin die Werkliste sowie nach eigenen Angaben auch die Biographie und die Bibliographie aktualisiert hat und in einigen Anmerkungen auf neuere Werke hinweist. Das letzte ausführlicher besprochene Werk ist Ligetis in seiner endgültigen Fassung 1992 uraufgeführtes *Violinkonzert*.

Die Übersetzung soll dem Buch gewiss einen weiteren Leserkreis erschließen. Um dieses Ziel in optimaler Weise zu erreichen, sollte die Autorin den englischsprachigen Lesern jedoch auch im Anmerkungsapparat und in der Bibliographie entgegenkommen. Die Bibliographie enthält eine große Auswahl an Titeln, darunter jedoch kaum einen Verweis auf englischsprachige Publikationen. Tatsächlich ist deren Zahl zwar

geringer, aber so gering nun auch wieder nicht – und insbesondere nach 1993 sind hier einige gewichtige Titel hinzugekommen. Paul Griffiths umfassende, 1983 erschienene und 1997 überarbeitete Studie wird lediglich recht versteckt als Quelle eines Interviews, nicht jedoch in der eigentlichen Bibliographie genannt. Neuere Publikationen wie Friedemann Sallis *Introduction to the Early Works of György Ligeti* (1996) oder Richard Toops *György Ligeti* (1999) sowie Artikel etwa von Richard Steinitz finden keinerlei Erwähnung. Hilfreich wäre es auch, wenn der Leser auf englischsprachige Übersetzungen deutscher Texte verwiesen würde, sofern diese vorliegen. So ist etwa Ligetis 1967 in *Melos* erschienener Artikel „Zustände, Ereignisse, Wandlungen“ 1996 unter dem Titel „States, Events, Transformations“ in englischer Übersetzung erschienen. Im Buch wird jedoch auf den originalen deutschen Text verwiesen, wobei die Zitate hier offenbar erneut übersetzt wurden. Auch andere im Text angesprochene Titel wie Adornos *Philosophie der neuen Musik* oder Helmholtz' *Die Lehre von den Tonempfindungen* liegen in Übersetzung vor. Ohnehin ist die Praxis, ausschließlich eine englische Übersetzung abzudrucken und dann in der Fußnote auf die anderssprachige (zumeist deutsche) Quelle zu verweisen, fragwürdig. Wo dies möglich ist, hätte man bereits vorliegende Übersetzungen heranziehen und auf sie verweisen sollen. Vermutlich wurden jedoch bei der Übersetzung der originalen russischen Textfassung ins Englische die ursprünglichen Verweise einfach beibehalten.

Den Abschluss des Bandes bilden drei Interviews, die Lobanova im Dezember 1991 und im November 1992 in Hamburg mit dem Komponisten geführt hat. Hier erfährt der Leser u. a. etwas mehr über den „frühen“ ungarischen Ligeti.

Auch Richard Steinitz zehrt von seinem persönlichen Kontakt zu Ligeti, der sein Manuskript verbessert und kommentiert sowie dem Autor im Februar 2000 drei Tage lang für Gespräche über seine Musik und sein Leben zur Verfügung gestanden hat. Aus der von Steinitz ursprünglich intendierten „stylistic and analytical study“ (S. XV) wurde so eine Biographie, die umfassend auf die Zeitgeschichte und auf Ligetis Lebensweg in Österreich, Deutschland, Schweden, den USA und anderswo eingeht.

Dabei kommt jedoch auch die Werkbetrachtung nicht zu kurz. Steinitz behandelt ebenfalls alle Kompositionen Ligetis, jedoch in unterschiedlicher Gewichtung – so sind etwa *Le Grand Macabre* und den Klavieretüden ganze Kapitel gewidmet, während andere Werke häufig eher knapp abgehandelt werden. Die Erläuterungen sind dabei jedoch durch die Einbettung in die biographische Situation in der Regel umfassender als diejenigen Lobanovas, das analytische Ergebnis teilweise mehr, teilweise weniger tief gehend. Immer wieder präsentiert Steinitz (der u. a. auch die mittlerweile in der Paul Sacher Stiftung verwahrten Skizzen und Autographe Ligetis eingesehen hat) dabei neue Erkenntnisse wie etwa die Verwendung von Reihen aus *Lux aeterna* im nachfolgend komponierten *Lontano*. Steinitz bringt dabei deutlich weniger Notenbeispiele, dafür aber mehr selbst verfertigte erläuternde Beispiele wie Verlaufsdiagramme oder Reihen mitsamt ihren Transformationen.

Steinitz unterteilt seine Studie in drei Abschnitte, die dem Frühwerk bis 1960, den Werken der sechziger und siebziger Jahre bis hin zu *Le Grand Macabre* sowie den Werken der späten siebziger Jahre bis heute gewidmet sind. Seine Bibliographie ist umfassender als diejenige Lobanovas, zudem enthält sein Band anders als der ihre auch ein Glossar, eine Diskographie sowie eine Auflistung der bisherigen Produktionen von *Le Grand Macabre*. Lobanova hingegen glänzt mit einem umfassenderen Werkverzeichnis, das auch die Daten der Uraufführungen und die genaue Besetzung bis hin zu den Namen von Solisten umfasst.

Die Zusammenarbeit mit dem Komponisten hat sich für beide Autoren als sehr fruchtbar herausgestellt. Es ist natürlich eine unschätzbare Hilfe, wenn man die Motive und Eindrücke eines Komponisten erfragen kann und nicht ausschließlich spekulieren muss. Gelegentlich kann dies jedoch auch zu einer Einengung der Herangehensweise bzw. zu einer Beeinträchtigung der kritischen Distanz führen. Dieser Eindruck drängt sich insbesondere an einigen Stellen in Steinitz' Buch auf, wenn der Autor etwa ein ganzes Kapitel der Geschichte der von Sony begonnenen und von Teldec fortgeführten Gesamteinspielung des Œuvres von Ligeti widmet und sich dabei gelegentlich der Eindruck einstellt, hier sei der Pressesprecher des Komponisten am Werke, der jedes winzige Detail aus den

Aufzeichnungen wiedergibt, um endlich einmal Ligetis Sicht der Dinge umfassend darzustellen. Ähnliches gilt für die Einzelheiten der Reaktionen Ligetis auf die Verwendung seiner Musik in Stanley Kubricks Film *2001 – Odyssee im Welt-raum*.

Teilweise beeinflusst der enge Kontakt auch die Schwerpunktsetzung. So wird etwa Ligetis synästhetische Veranlagung und ihr möglicher prägender Einfluss auf seine Kompositionen bei Lobanova gar nicht und bei Steinitz nur einmal kurz am Rande erwähnt, da der Komponist selbst darüber mittlerweile kaum noch Auskunft gibt. Generell gehen beide Autoren häufig auf die Interdependenzen einzelner Werke mit anderen Kompositionen Ligetis oder mit Werken anderer Komponisten ein, jedoch in geringerem Maße auf die häufig vorhandenen außermusikalischen Bezüge, die in der Regel allenfalls kurz angesprochen, nicht jedoch zum Bestandteil der Analyse gemacht werden.

Um einen umfassenden Einblick in die Persönlichkeit und das Werk Ligetis zu gewinnen, ist Steinitz' Band sicherlich der geeignetere, da er nicht nur auf die Musik, sondern auch auf die Person Ligetis und ihr Umfeld eingeht und beide Aspekte geschickt zu verknüpfen weiß. Seine scharfsinnigen Analysen bringen dabei immer wieder neue Aspekte ans Licht. Lobanova vermag die Strukturen der Musik Ligetis in einem oft erstaunlich hohem Maße transparent zu machen. Aufgrund der langen „Liegezeit“ ihres Manuskripts kann sie jedoch das letzte Jahrzehnt und damit zentrale Kompositionen wie den begonnenen dritten Teil der Etüden, die überarbeitete Fassung des *Le Grand Macabre* oder das *Hornkonzert* nicht abdecken. Dennoch sind beide Bände ein Gewinn für die Ligeti-Forschung.

(Juni 2004)

Wolfgang Marx

SABINE BRETTENTHALER: *Cavalleria rusticana und Pagliacci: Prototypen der veristischen Oper? – Eine Untersuchung ihrer Verbindungslinien zum literarischen „verismo“ und zur Frage der Sinnhaftigkeit des Terminus in der Musik*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 491 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 228.)

Die Frage nach der Übertragbarkeit des ur-

sprünglich literaturwissenschaftlichen Begriffs Verismo auf das Musiktheater ist keinesfalls neu und schon gar nicht unproblematisch, wie ein kurzer Blick in einschlägige Publikationen rasch bestätigen mag. Nachdem Hans-Joachim Wagner 1999 versucht hatte, dieser Schwierigkeit Herr zu werden, indem er Verismo zwischen Nationalstil, Realismus und Exotik verortete und auf eine ganz beachtliche Anzahl italienischer Opern um 1900 anwandte (*Fremde Welten – Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart/Weimar 1999), schlägt Sabine Brettenthaler in ihrer Dissertation nun den entgegengesetzten Weg ein: Am Beispiel der „Prototypen der veristischen Oper“ *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* erweitert sie nicht allein die ‚alte‘ Begriffsdiskussion um literaturwissenschaftliche Aspekte, sondern geht sogar noch einen Schritt darüber hinaus, denn „die Intentionen des literarischen *verismo* sind im Musiktheater kaum mehr erkennbar, so dass sich fast zwangsläufig die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Terminus für die Musik darstellt“ (S. 22). Nach einer kurzen Skizzierung der Voraussetzungen für die Entstehung des Verismo vor dem Hintergrund historischer, sozioökonomischer und gesellschaftspolitischer Entwicklungen im geeigneten Italien erläutert Brettenthaler in einem ersten größeren Kapitel die literaturgeschichtliche Kategorie des Verismo sowohl hinsichtlich der Gegenüberstellung von französischem Naturalismus und Realismus als auch in Bezug auf die literarische Entwicklung innerhalb Italiens. Dass „der *verismo* durchaus eigene Züge entwickelte, die ihm zum Status einer originalen, autonomen, über eine bloße Nachahmung der naturalistischen Prinzipien Frankreichs weit hinausgehenden literarischen Strömung im eigenen Land verhalten“ (S. 121), ist sicher das zentrale Ergebnis dieser Ausführungen. Ihre sehr richtige Beobachtung, dass „die italienischen Veristen [...] den Hauptakzent auf die Betonung psychischer Faktoren legten und die physiologischen Ursachen weitgehend unberücksichtigt ließen“ (S. 120 f.), nutzt Brettenthaler jedoch nicht als Einstieg für das folgende Kapitel über die operngeschichtliche Kategorie des Verismo, sondern geht zunächst der Frage nach realistischen Tendenzen in der Oper des 19. Jahrhunderts nach, anfangs anhand von Giuseppe Verdis *La Traviata* und *Othello*, dann folgt Georges Bizets *Carmen*. Hierauf schließen sich grundsätz-

liche Überlegungen zum „Realitätsgehalt“ musikalischer Erscheinungen im Allgemeinen und innerhalb der Gattung Oper im Besonderen an, bevor Brettenthaler verschiedene Definitionsversuche des „Opern-*verismo*“ vorstellt (S. 210–223), denen vor allem gemein ist, dass „ein entscheidendes Moment, nämlich die Musik bzw. kompositionstechnische Charakteristika, lange Zeit (nahezu) völlig ausgeklammert blieben“ (S. 223). Über den Zwischenschritt des „*Verismo* als negative Etikettierung“ (S. 223–231) gelangt die Autorin schließlich zu einer Zusammenstellung „gängiger Kriterien für die Zuordnung einzelner Opern zum *verismo*“ (S. 231–235). Nun folgen einige Ausführungen zu Leben und Werk der Hauptvertreter der ‚*giovane scuola siciliana*‘, namentlich Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano, Francesco Cilea sowie einer stattlichen Anzahl weiterer Komponisten, die unter der Rubrik „epigonales Schaffen“ (S. 280–289) firmieren, bevor die Autorin erörtert, inwiefern ‚*giovane scuola italiana*‘ und *Verismo* deckungsgleich sein könnten. Dass die Bezeichnung ‚*veristisch*‘ für keine einzige Oper „ohne Einschränkungen Gültigkeit hat“ (S. 301) ist jedoch kein allzu überraschendes Ergebnis und rechtfertigt schwerlich das Fazit: „Was das Wesen der ‚*veristischen*‘ Oper ausmacht, ist weniger ihre Sujetwahl als vielmehr die Struktur ihres Libretts und die Art ihrer Musik“ (S. 301). Immerhin erklärt sich vor diesem Hintergrund aber der Versuch, auch Verdi mittels Zuordnung zur ‚*giovane scuola italiana*‘ in eine *veristische* Tradition einzuordnen. Auf den vorangegangenen literatur- und operngeschichtlichen Ausführungen aufbauend untersucht Brettenthaler nun in einem dritten großen Kapitel „die beiden Hauptwerke des italienischen Opern-*verismo*“ (S. 317–437) und zwar vor allem hinsichtlich der textlichen Grundlagen und der „musikalischen Umsetzung der *veristischen* Inhalte“ (ab S. 385 bzw. 430). Doch während die Ergebnisse der musikalischen Analyse bei Mascagni weitgehend harmlos sind („Das Orchestervorspiel der *Cavalleria rusticana* ist auf eine Reihe der eingängigsten Melodien der Oper aufgebaut“; S. 385), muten ihre Bemerkungen zu den *Pagliacci* durchaus schwierig an: „Das ist Musik, die schamlos an die Gefühle des Zuhörers appelliert“ (S. 433). Brettenthalers konzise Zusammenfassung des Vergleiches zwischen literarischem und musik-

theatralischem *Verismo* bietet schließlich einige gute Gedanken und Ergebnisse, deren Präsentation man sich jedoch häufig genug schon weit eher gewünscht hätte. So dürfte die (durchaus richtige) Beobachtung, dass „die Ideologie des literarischen *verismo* für sie [die Komponisten der ‚*giovane scuola italiana*‘] nebensächlich (oder überhaupt bedeutungslos) war“ (S. 449), schlechterdings schon eine wesentliche Voraussetzung für jegliche Überlegungen zur Vergleichbarkeit des Begriffs *Verismo* in Literatur und Oper sein. Überhaupt geht die Verfasserin leider viel zu sparsam mit eigenen Gedanken um und verlässt sich allzu oft auf die Meinung anderer, und dies obendrein noch in unkritischer Auseinandersetzung mit der reichlich zitierten Literatur: Mag man die „im Vergleich zu anderen europäischen Staaten völlig unterschiedlichen völkischen [!], politischen und regionalen Gegebenheiten der Halbinsel“ (S. 48) noch als unüberlegte Formulierung werten, so ist Carmens „für eine Zigeunerin außergewöhnliche Schönheit“ (S. 164) wenigstens ärgerlich. Auch dass die Autorin behauptet, in „maßgebenden Enzyklopädien scheint der Begriff [*Verismo*] zuweilen überhaupt nicht auf (etwa in der *Musik in Geschichte und Gegenwart*)“ (S. 211), trifft so nur für die erste Auflage der MGG zu, doch der entsprechende Artikel von Manuela Jahrmärker in MGG2 (Sachteil, Bd. 8, Sp. 1398–1406) von 1998 findet gleich gar keine Erwähnung. Sabine Brettenthalers Versuch, *Verismo* in der Oper konsequent mit literaturwissenschaftlichen Überlegungen zu verbinden, ist sowohl hinsichtlich der Ausgangsüberlegung als auch vom systematischen Aufbau her ein durchaus viel versprechender Ansatz, indes: Sich bei der inhaltlichen Füllung in allzu großem Maße auf die Argumentationen anderer zu verlassen, birgt ganz offenbar das Risiko, dass manch gute eigene Idee schnell untergeht. (September 2003) Thorsten Hindrichs

Irish Music in the Twentieth Century. Edited by Gareth COX and Axel KLEIN. Dublin: Four Courts Press 2003. 208 S., Notenbeisp. [Irish Musical Studies. Volume 7.]

Der Diskurs um Nationalismus und nationale Musikstile gilt heute als ein eher historisches, weitgehend abgeschlossenes Thema und wurde im deutschsprachigen Raum ohnehin stets

anders geführt als etwa in Ost- oder Nordeuropa, wo die Entwicklung eines nationalen Kunstmusikstils als Emanzipation vom vorherrschenden deutschen Modell aufgefasst wurde. So ist es für deutschsprachige Leser besonders interessant, eine zeitlich und örtlich verschobene Variante dieses Diskurses kennen zu lernen. Aus besonderen historischen Gründen hat sich in Irland eine eigenständige Kunstmusik im 19. Jahrhundert nicht entwickeln können, und erst seit wenigen Jahrzehnten gibt es Komponisten, die Kunstmusik von internationalem Anspruch schreiben. Infolgedessen findet die Debatte über einen stilistischen und/oder inhaltlichen Bezug zu nationalen und internationalen Modellen jetzt statt und prägt zu einem großen Teil die Beiträge der vorliegenden Publikation. Bei den *Irish Musical Studies* handelt es sich um eine Serie, die seit 1990 herausgegeben wird. Ihr jüngster Band widmet sich der Entwicklung der Kunstmusik im Irland des 20. Jahrhunderts. In zehn Artikeln werden zum Teil herausragende Kompositionen vorgestellt, vor allem aber allgemeine Probleme der Produktion und Wahrnehmung von Kunstmusik auf der „grünen Insel“ diskutiert. Von besonderem Gewicht sind dabei die Beiträge von Harry White und Axel Klein, die die übrigen Artikel einrahmen.

Klein schildert die Ursachen für die späte Entwicklung einer irischen Kunstmusikszene. In den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts wurde Kunstmusik irischer Komponisten (wie etwa Charles V. Stanford) häufig als Repräsentantin britischer Kultur (also der damaligen und später ehemaligen „Kolonialmacht“) angesehen und deshalb abgelehnt. Klein betrachtet Aloys Fleischmann, Frederick May und Brian Boydell als „grandfathers“ einer eigenständigen irischen Kunstmusik, deren Fackel von Seán Ó Riada aufgenommen wurde und nun von Seóirse Bodley, Frank Corcoran, John Buckley oder Raymond Dean weitergetragen wird.

Harry Whites Beitrag ist speziell der Entwicklung der letzten dreißig Jahre gewidmet. Das Grundproblem irischer Kunstmusik sieht er darin, dass die irische Volksmusik ein zentraler Bestandteil der nationalen Identität sei. Anders als etwa in Skandinavien oder Osteuropa konnte die Kunstmusik nie eine zentrale, identitätsstiftende Rolle übernehmen, weil diese Position in stärkerem Maße als anderswo bereits von der traditionellen Musik eingenommen wurde.

Heute existieren zwei Traditionen in der irischen Kunstmusik. Die Werke zahlreicher Komponisten beruhen auf Elementen traditioneller Musik und bringen die Errungenschaften der europäischen Avantgarde allenfalls gelegentlich zur Anwendung. Eine andere Gruppe von Komponisten lehnt hingegen jede Referenz zu irischen Melodien oder Rhythmen ab und experimentiert mit den Errungenschaften der europäischen Avantgarde. Allerdings ist ihre Musik häufig dennoch „irisch“ zu nennen, etwa durch programmatische Bezüge.

Joseph J. Ryan befasst sich mit der Situation der Oper in Irland vor 1925. Da es auf der Insel kein festes Opernhaus gab (und bis heute nicht gibt), war die Rezeption auf Gastspiele beschränkt, die nur in den größeren Städten wie Dublin, Belfast oder Cork stattfanden. Mehrere Versuche, in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eigens komponierte Opern in irischer Sprache zu etablieren, scheiterten jedoch.

Philip Graydon beschreibt die Reflexion der musikalischen Moderne in den Werken Mays, Boydells und Fleischmanns, dreier zentraler Figuren in der neueren irischen Musik. Alle studierten im Ausland und bemühten sich um eine Integration von irischer Tradition und Avantgarde-Techniken. Fleischmann schrieb populäre Orchesterwerke, die häufig auf irischen Melodien und Themen beruhen, experimentierte daneben aber auch in einigen (speziell kammermusikalischen) Werken mit Bitonalität und anderen Kompositionstechniken seiner Zeit. Während er so in zwei unterschiedlichen Stilen komponierte, verschrieben sich May und Boydell eindeutiger der Moderne. Beide stießen dabei auf kulturell bedingte Akzeptanzprobleme – May als Protestant in einer vorwiegend konservativ-katholischen Gesellschaft, Boydell aufgrund seiner „englischen“ Abstammung.

Drei Aufsätze befassen sich mit irischen Beiträgen zur prestigeträchtigen Gattung Streichquartett. Robert W. Wason widmet sich „interval cycles and inversional axes“ in Mays *Quartett in c-Moll*. Gareth Cox untersucht Bodleys *Erstes Streichquartett* aus dem Jahr 1968, das Techniken der Darmstädter Avantgarde der 1960er-Jahre reflektiert. Robin Elliott geht auf die bislang fünf Streichquartette des nordirischen Komponisten Ian Wilson ein. Hier stehen insbesondere deren außermusikalische Bezüge

etwa zu biblischen Zitaten, zu Skulpturen Alberto Giacomettis oder zu Gemälden Paul Klees und Edvard Munchs im Mittelpunkt.

Wilson, der zu den meistgespielten Komponisten der jüngeren Generation in Irland zählt, steht auch im Zentrum des Beitrages von Michael Russ. Hier geht es um sein *Konzert für Orgel und Orchester*. Russ beklagt, dass in der Analyse zeitgenössischer Musik oft zu viel Aufmerksamkeit auf die Strukturelemente gerichtet werde, während die Form häufig ins Hintertreffen gerate, und analysiert das Konzert als „dreisätzig in der Einsätzigkeit“.

Frank Corcorans *Zweite Symphonie* steht im Mittelpunkt von John Pages Beitrag. Zunächst reflektiert der Autor umfassend (auch unter Einbezug von Beispielen anderer Komponisten) über die Möglichkeiten, eine „irische“ Symphonie zu schreiben, bevor er das Werk des in Hamburg lehrenden Corcoran untersucht. Danach erfolgt allerdings keine Einordnung der Ergebnisse in die einleitend beschriebene Tradition, so dass die beiden Teile ein wenig disparat wirken.

Elektroakustische Musik hat in Irland vergleichsweise spät Fuß gefasst – die erste bedeutende Komposition entstand 1971. Wie Paschall de Paor ausführt, hat sich mittlerweile aber eine lebendige „Computer-Musik-Szene“ entwickelt; Studios existieren u. a. an Hochschulen und Universitäten in Waterford, Dublin, Limerick und insbesondere in Belfast.

Den Abschluss des Bandes bildet eine von Axel Klein zusammengestellte Bibliographie zur irischen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts, die erkennen lässt, dass gerade in den letzten Jahren außerordentliche Forschungsarbeit geleistet wurde – ebenso wie die Kunstmusik hat auch die Musikwissenschaft in Irland einen vergleichsweise späten Aufschwung erlebt.

Der Band bietet eine gute Einführung in die irische Kunstmusik, stellt aber auch eine interessante Studie über die Dialektik des Weges zwischen der Dominanz einer traditionellen Musikkultur und dem Streben nach einer Adaption internationaler Vorbilder dar.

(Juni 2004)

Wolfgang Marx

Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film. Hrsg. von Christoph METZGER im Auftrag der Akademie der

Künste, Berlin. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 250 S., Abb.

Keine Kunstbewegung des 20. Jahrhunderts hat sich kritischer mit der Institutionalisierung von Kunst auseinander gesetzt wie die *Conceptual Art*, die eine Verlagerung von akademischen Gattungstheorien in den Bereichen Kunst, Musik, Film und Literatur hin zu einer an der Rezeption orientierten Zuweisung von Bedeutungen bewirkt hat. Dass diesem Gebiet von musikwissenschaftlicher Seite her – gemessen an seiner Verbreitung – bislang relativ wenig Aufmerksamkeit zukam, dürfte damit zusammenhängen, dass man Phänomene wie „Klangkunst“, „Instrumentales Theater“, „Ephemere Musik“, „Performance“, „Experimentelle Musik“ oder „Improvisation“ immer noch gern in einzelne Schubladen verteilt, ohne ihre Vernetzung untereinander sowie mit anderen Kunstbereichen zu betrachten.

Solcher Einordnung setzt der von Christoph Metzger herausgegebene Sammelband *Conceptualisms* eine Vorstellung entgegen, der zufolge die *Conceptual Art* sich aus Kunstäußerungen zusammensetzt, in deren Wirkung sich die Randbereiche singulärer Künste zwar auf unterschiedliche Weise, aber doch immer so weit durchdringen, dass eine isolierte Betrachtung überhaupt nicht mehr möglich ist. Dabei wird der aus der Bildenden Kunst stammende Begriff *Conceptual Art* durch die allgemeinere Bezeichnung *Conceptualisms* ersetzt – was insofern berechtigt ist, als diese sowohl die Differenzen zwischen den Künsten aufhebt als auch der Pluralität der aufeinander treffenden Ansätze besser gerecht wird.

Die größte Stärke des Bandes, der als Begleitbuch zu dem gleichnamigen, im Herbst 2003 in Berlin durchgeführten interdisziplinären Festival konzipiert wurde, liegt sicherlich im gelungenen Nebeneinander von Beiträgen aus Wissenschaft und Praxis, das die Basis für einen wechselseitigen Dialog bildet. So kommen – ergänzt durch einen entsprechenden Bildteil – einige Künstler selbst zu Wort und kommentieren die Bezüge ihrer jeweiligen Konzepte. Neben den Texten von Johannes S. Sistermanns, Dieter Schnebel und Peter Ablinger ist der interessanteste Beitrag zu diesem Bereich der ausführliche Einblick, den Rolf Langebartels in die Arbeit seiner Galerie Giannozzo und deren Fixierung auf raum-, zeit-, situations- und ereignisbezogene

plastische Arbeiten mit dem Klang gibt, da hier zwischen Kunstschaffen und -rezeption eine Brücke geschlagen wird.

Die wissenschaftlichen Beiträge kreisen das Phänomen der Conceptualisms von recht unterschiedlichen Blickwinkeln aus ein: So durchleuchtet Christoph Metzger („Conceptualisms versus Concept Art“) die Geschichte des Begriffs, Dieter Daniels befragt dessen historische Wurzeln und Bedingungen („Der Dualismus von Konzept und Technik in Musik und Kunst von Duchamp und Cage bis zur Konzeptkunst“), und Helga de la Motte-Haber („Konzeptkunst“) widmet sich der Unschärfe von Definitionsversuchen. Zu den wichtigsten Beiträgen gehören Lydia Goehrs Aufsatz über die Zusammenhänge zwischen Theodor W. Adorno und den Conceptualisms („Gegen die Vögel! Theodor W. Adorno über Musik, Konzept und dialektische Bewegung“) sowie Michael Gáls kritischer Essay „Ein Wiedersehen mit der konzeptuellen Kunst“, der die künstlerischen Ansätze konzeptueller Werke als bloße Provokationen beschreibt, denen das Kunstwerk mit seiner Evokation unendlicher ästhetischer Referenzen und Effekte entgegensteht. Die Autoren anderer Beiträge erreichen diese Reflexionsdichte leider nicht und begehen mit der Beschränkung auf eine Kunstsparte gerade den Fehler, den das Buch eigentlich vermeiden möchte: So bleibt etwa Stefan Fricke in seinem ansonsten aufschlussreichen Text über Sven-Åke Johansson („Die Kunst des Sven-Åke Johansson, selbige auf der Straße und anderswo zu finden“) allzu sehr dem Ausgangspunkt Musik verhaftet, während der Aufsatz von Ulrich Gregor („Film und Konzeptualismus. Über einige Tendenzen im Avantgardefilm“) die Frage nach Klang und Ton im Film bedauerlicherweise ausblendet.

Diese Beispiele zeigen, dass der Band letztlich kein vollständiges Bild vermitteln kann. Obgleich die im Titel thematisierten Conceptualisms nach wie vor schwer fassbar bleiben, kann die Lektüre aber doch wichtige Denkanstöße vermitteln und zeigen, auf welche Weise man sich etwa aus ästhetischer oder historischer Perspektive bzw. vom Blickwinkel einer Theorie der Rezeption her der konzeptuellen Kunstproduktion annähern kann. Vor allem aber schärft das Buch den Blick für jene enge Verschränkung verschiedener Kunstrichtungen, die sich in der Bezeichnung Conceptualisms abzeichnet – und

schafft damit die Grundlage für ein Verständnis, dem sich die entsprechenden Arbeiten von Künstlern jeglicher Couleur nicht mehr nach Sparten, sondern von ihrem konzeptuellen Ansatz her erschließt.

(Mai 2004)

Stefan Drees

Echolos. Klangwelten verfolgter Musikerinnen in der NS-Zeit. 12. Tagung der AG „Frauen im Exil“ in der „Gesellschaft für Exilforschung“ in Zusammenarbeit mit dem Oberstufen-Kolleg der Universität Bielefeld und dem Orpheus Trust Wien. 1.–3. November 2002. Hrsg. von Anna-Christine RHODE-JÜCHTERN und Maria KUBLITZ-KRAMER. Redaktionelle Mitarbeit: Tobias ELLENBERGER. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004. 321 S., Abb., Notenbeisp.

Die Tätigkeit der Arbeitsgemeinschaft Frauen im Exil in der Gesellschaft für Exilforschung (www.exilforschung.de) gewinnt angesichts des fortgeschrittenen Zeitraums nach der NS-Herrschaft immer mehr an Dringlichkeit. Der vorliegende Band vereint die Beiträge der 12. Tagung von 2002, deren heterogene Themen von „Ida Vermehren, das Mädchen mit der Knautschkommode“ (Volker Kühn) über Musik im Frauen-KZ Ravensbrück (Gabriele Knapp) bis hin zur Musikausübung im Internierungslager Rushen auf der britischen Isle of Man reichen, wo in England lebende Deutsche für einige Monate eingesperrt waren (Charmian Brinson). Die Ausweitung auf Vertreterinnen aller einschlägigen Berufssparten, von der Komponistin über die Musikologin, Musikpädagogin und Virtuosin bis zur Kabarettistin, macht das Forschungsfeld fast unübersehbar. Und es wird noch einmal ausgedehnt durch die Einbeziehung von Künstlerinnen, die innerhalb Deutschlands wirkten (hier greift der so genannte „erweiterte Exilbegriff“). Zu Letzteren gehört Ilse Fromm-Michaels, deren Leben und auch Kompositionen Babette Dorn kenntnisreich kommentiert. Vieles wird erstmals veröffentlicht, so Denise Restouts Bericht über ihre Flucht mit Wanda Landowska aus Frankreich über Lissabon nach New York (S. 208 ff.) in einem knappen Beitrag von Willem de Vries. Die Beschlagnahmung der etwa 10.000 Bände und Handschriften umfassenden Sammlung sowie wertvoller alter Instrumente Landowskas durch den NS-Einsatzstab in Paris wird

ein Schandfleck der deutschen Musikgeschichte bleiben.

Die Exilkomponistin Pia Gilbert vertritt im Vorwort die Ansicht, dass „Komponisten sich nicht als Frauen oder als ‚victims‘ vorstellen sollten“. Man würde sich in der Tat eine Musikkultur wünschen, in der nur die Qualität der Musik zählt, doch ist nicht abzustreiten, dass die Musik von Frauen sowie von Exilkomponisten (Männern wie Frauen) bis heute im Konzertleben randständig ist. Aufklärung tut daher Not, und der vorliegende Band leistet mit der Sammlung und Auswertung versprengter Spuren einen bedeutsamen Beitrag. Allein wie die exilierten Frauen sich eine neue Existenz aufbauten, fern der Heimat, im Umgang mit fremder Kultur, ist für sich gesehen beeindruckend zu lesen. Die von Claudia Maurer Zenck souverän eingeleitete Aufsatzsammlung bietet eine wertvolle forschungsgeschichtliche Aufarbeitung, zumal sie dazu beiträgt, die bewegende Erinnerung an die ermordeten und vertriebenen Künstlerinnen lebendig zu halten.

(Juni 2004)

Eva Rieger

Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001. Hrsg. von Hermann DANUSER in Zusammenarbeit mit Matthias KASSEL. Mainz u. a.: Schott 2003. 445 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 9.)

Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980). Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Christina PFARR. Tutzing: Hans Schneider 2002. IX, 378 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 41.)

Das Musiktheater der Gegenwart steht im Zentrum zweier konzeptionell und editorisch sehr unterschiedlich gestalteter Tagungsberichte. Im einleitenden Grundsatzreferat des Bandes *Musiktheater heute* skizziert Hermann Danuser sechs Aspekte als Ausgangspunkt für eine Standortbestimmung: die Öffnung für Theater- und Filmregisseure, die produktive Spannung von harmonisierender Gesamtkunstwerk- und dissoziativer Multimediaästhetik, die Reflexion auf die Multimedialität des Musiktheaters, die Umbruchsituation der Musikkultur und ihrer Institutionen, die Dynamik dieser Kultur und schließlich die Aktualität des Musikthea-

ters zwischen zeitgenössischem Schaffen und Repertoire. Sodann werden die wesentlichen Nachkriegsentwicklungen von Wulf Konold anhand der Dialektik „Oper – Anti-Oper – Anti-Anti-Oper“ interpretiert. Wenn Konold von der „Theorieresistenz der Oper“ spricht und formulierte Gattungskonzepte der Vergangenheit wie jene Glucks, Wagners oder des Verismo primär unter dem Aspekt ihrer „Marketingfunktion“ betrachtet, wird indes klar, wie weit er die Oper gegen die Versuchungen der Avantgarde in Schutz zu nehmen bereit ist: „Ist die Verweigerung des Avantgardistischen nicht ein absurder Vorwurf einer Gattung gegenüber, die – von Monteverdi und Wagner abgesehen – in ihrer vierhundertjährigen Geschichte nie an der Spitze des Fortschritts marschierte, weil ihre institutionellen Anforderungen so gewaltig sind, dass sie auf die weitgehende Übereinstimmung mit der tradierten Kulturszene angewiesen ist, will sie nicht ihre gesamte Existenz aufs Spiel setzen?“ (S. 50). Mit der Theorie des *Postdramatischen Theaters* (so der Titel von Hans-Thies Lehmanns Buch aus dem Jahre 1999) setzt sich Albert Giers Text über „Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater“ kritisch auseinander und eröffnet damit auch für die Musikwissenschaft endlich eine längst überfällige Diskussion. Dass Gier die Schwächen des postdramatischen Theaterbegriffs hervorhebt, sollte indes angesichts der noch immer verbreiteten Neigung, auch das Musiktheater der Gegenwart primär unter dem Blickwinkel des musikalischen „Materialfortschritts“ zu beurteilen, nicht den heuristischen Wert des theaterwissenschaftlichen Konzepts in Frage stellen. Unter rein musikologischen Prämissen werden nur allzu oft die Begriffe „experimentelles Musiktheater“ einerseits und „traditionelle Oper“ andererseits gegeneinander ausgespielt, ein Antagonismus mithin, der sich im Lichte des postdramatischen Theaters weithin als gegenstandslos erweisen müsste. Zu Recht weist Gier allerdings darauf hin, „dass Lehmann dem postdramatischen Theater ein monolithisch aufgefasstes Konzept des Dramas gegenüberstellt und die Gegensätze zwischen beiden pointiert zuspitzt“ (S. 69). Bei der literarischen Struktur setzen auch die Beiträge von Siegfried Mauser über „Textdramaturgische Strategien im aktuellen Musiktheater“ und Jürgen Maehder über die „Textbasis des Musiktheaters bei

Luciano Berio und Sylvano Bussotti“ an, während Andrew Porter unter dem provokativen Schlagwort der „CNN Opera“ das Phänomen der zeitgeschichtlichen Opersujets am Beispiel von John Adams *Nixon in China* (1987) und *The Death of Klinghoffer* (1991) sowie Priti Paintals *Biko* (1992), Steward Wallaces *Harvey Milk* (1995) und Jake Heggies *Dead Man Walking* (2000) untersucht. Exemplarische musikalische Werkanalysen bieten die Beiträge von Anne C. Shreffler (zu Elliott Carters *What Next?*), Michael Taylor (zu Harrison Birtwistles *The Mask of Orpheus* und *Yan Tan Tethera*), Dörte Schmidt (zu Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*), Ulrich Mosch (zu Wolfgang Rihms *Séraphin*-Projekt) und Martin Zenck („Zur Re- und Transritualität im europäischen Musiktheater“). Abgerundet wird der Band durch aufführungsanalytisch (Erika Fischer-Lichte und Gabriele Brandstetter) bzw. bühnenpraktisch (Rudolf Kelterborn und Barbara Beyer) ausgerichtete Grundsatzbeiträge sowie die Dokumentation eines Werkgesprächs mit Klaus Huber und einer Podiumsdiskussion mit Peter Ruzicka, Sylvain Cambreling, John Dew, Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm, Michael Schindhelm, Jürg Stenzl und Jürg Wytenbach. Hervorzuheben ist die inhaltliche Zusammenstellung der Texte, die unter den Überschriften „Zeitdiagnosen“, „Text-Dramaturgie“, „Musik-Dramaturgie“, „Bild-Dramaturgie“ und „Musiktheater im Dialog“ beziehungsreich gruppiert sind und so zu einer kontinuierlichen Lektüre einladen.

Auf eine solche innere Dramaturgie verzichtet der zweite, nicht minder gewichtige Band offenbar ganz bewusst. Der unverbindliche Titel *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment* gewinnt durch den Zusatz „1960–1980“ kaum an Schärfe, beschäftigen sich doch immerhin 15 der insgesamt 34 Beiträge ausschließlich oder überwiegend mit Musiktheater, das (teilweise deutlich) nach 1980 entstanden ist. Auch der im Vorwort versprochene „zusammenhängende Ein- und Überblick über die Entwicklung auf dem Gebiet des Musiktheaters“ lässt hinsichtlich Zusammenhang und Überblick Wünsche offen. Immerhin findet sich in der zweiten Hälfte des Buches – zwischen Texten zum Musiktheater Bulgariens zur Zeit der Wende (Rumen Neykov) und zu Dieter Schnebel (Matthias Brzoska) – auch ein Beitrag, der Generelles ins Visier nimmt: „Du théâtre lyrique con-

temporain – exode contre sédentarité“ von Danielle Cohen-Levinas. Über das reale Musiktheater der Gegenwart ist dieser philosophische Entwurf erhaben, doch deutet er immerhin die Möglichkeit an, dass nach dem von Adorno postulierten Ende der Oper die Ästhetik des Palimpsests einen Ausweg bieten könnte. Die anderen Autoren tragen z. T. außerordentlich erhellende Einzelstudien bei, deren latente Verbindungslinien aufzuspüren den mitdenkenden und ausdauernden Leser fordert. Tatsächlich haben die Herausgeber in der Anordnung des Materials mit dem Zufallsprinzip konsequent ein ästhetisches Konzept ihres Untersuchungszeitraums realisiert. So erklärt sich wohl, dass die sehr lesenswerten Texte zu Bruno Maderna von Raymond Fearn (S. 61–68) und Horst Weber (S. 211–220) innerhalb des Bandes ähnlich distanziert zueinander stehen wie die beiden kursorischen Artikel zu Hans Werner Henze von Wulf Konold (S. 95–104) und Siegfried Mauser (S. 229–234). Im Übrigen ist das Spektrum der Beiträge beeindruckend und umfasst in überzeugenden Analysen und Interpretationen neben den bereits genannten Komponisten u. a. auch Werke von Thommessen (Heinrich W. Schwab und Olav Anton Thommessen), Lopes-Graça (Mário Vieira de Carvalho), Hindemith (Giselher Schubert), Palester (Zofia Helman), Rihm (Jürg Stenzl), von Bose (Achim Heidenreich), Trojahn (Jürgen Schläder), Zimmermann (Manfred Schuler), Fried (Joseph Dorfman), Goebbels (Heiner Goebbels), Dittrich (Kathrin Eberl), Dessau (Gerd Rienäcker), Goldmann (Ingeborg Allihn), Kagel (Wolfgang Ruf), Stockhausen (Dieter Gutknecht), Searle (Silke Leopold), Cage (Dieter Torkewitz), Heininen (Tomi Mäkelä), Reimann (Hanns-Werner Heister) und Lombardi (Volker Kalisch, Reihenfolge der Beiträge wie im Buch). Insgesamt leisten die beiden weitgehend komplementären Bände zur Standortbestimmung des gegenwärtigen Musiktheaters einen wesentlichen Beitrag und rechtfertigen die hohen Erwartungen, die der Herausgeber von *Musiktheater heute* so formuliert hat: „Nicht die Erde soll es bewegen, hoffentlich aber einiges in den Köpfen derer, denen das künftige Schicksal des Musiktheaters nicht gleichgültig ist.“

(März 2004)

Arnold Jacobshagen

SIGLIND BRUHN: *Saints in the Limelight. Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage*. Hillsdale, NY: Pendragon Press 2003. XXVI, 635 S., Abb., Notenbeisp. (*Dimension & Diversity Series*. No. 5.)

Religiöse Themen spielten in der Oper lange Zeit nur eine periphere Rolle. Umso bemerkenswerter erscheint es, dass sich gerade im 20. Jahrhundert, in dem die Religion in der Gesellschaft stark an Einfluss verlor, viele (darunter auch sehr bekannte) Komponisten diesem Genre zuwandten. Diese Entwicklung wurde von der Musikforschung bislang kaum beachtet: Zwar erschienen bereits einige Studien zu einzelnen Werken, jedoch keine vergleichende, gattungsgeschichtliche Untersuchung. Die umfangreiche Monographie der deutsch-amerikanischen, stark interdisziplinär orientierten Musikforscherin und Pianistin Siglind Bruhn hat somit den Rang einer Pioniertat. Die Autorin konzentriert sich allerdings auf den Aspekt der religiösen Suche (vor allem von Heiligen) und schließt damit andere Teilgebiete des modernen religiösen Musiktheaters aus wie etwa Opern mit alttestamentlichen Sujets (z. B. Krzysztof Pendereckis *Paradise Lost* und Mauricio Kagels *Erschöpfung der Welt*) sowie avantgardistische, sehr individuelle Konzepte (z. B. Karlheinz Stockhausens *Licht-Zyklus*). Das von Bruhn gewählte Eckdatum 1945 ist vor allem durch ihren speziellen thematischen Blickwinkel begründet, fiel doch der erste Höhepunkt des modernen religiösen Musiktheaters bereits in die Zwischenkriegszeit (mit Beiträgen u. a. von Arthur Honegger, Bohuslav Martinů, Darius Milhaud, Ildebrando Pizzetti, Arnold Schönberg und Kurt Weill). Trotz dieser Einschränkungen beeindruckt die Vielfalt und internationale Breite der 38 von Bruhn untersuchten, teilweise nur wenig bekannten und nicht leicht zugänglichen Werke, die von 34 Komponisten aus 16 Ländern stammen (neben dem englisch-, deutsch- und französischsprachigen Raum ist auch der skandinavische stark vertreten).

Die Autorin erklärt die Neigung zeitgenössischer Komponisten zum modernen religiösen Musiktheater damit, dass das menschliche Bedürfnis nach Spiritualität und geistigen Vorbildern im 20. Jahrhundert neue Ausdrucksmöglichkeiten außerhalb der kirchlichen Institutionen und Konventionen gesucht und dabei in der zuvor kaum mit religiösen Gehalten assoziiert

ten Oper ein neues Forum gefunden habe (S. 586 ff.). Im Zentrum der Untersuchung stehen indes nicht die gesellschaftlichen, ästhetischen und religiösen Ursachen dieser Entwicklung, sondern die Werke und vor allem ihre Protagonisten. Der Hauptteil des Buches besteht aus Analysen der einzelnen Opern und ist nach inhaltlichen Kriterien gegliedert: Übermenschliche, der Alltagsrealität weitgehend entthobene religiöse Vorbilder werden jeweils solchen Protagonisten gegenübergestellt, die zumindest anfangs menschliche Schwächen zeigen und gerade dadurch ein besonderes Identifikationspotential bieten. So kontrastiert Bruhn Helden (u. a. *Das Mädchen von Domrémy* von Giselher Klebe) mit Antihelden (*Dialogues des Carmélites* von Francis Poulenc), Propheten (*Patmos* von Wolfgang von Schweinitz; *Luther* von Kari Tikka) mit Vertretern der Compassio (*Saint François d'Assise* von Olivier Messiaen; *Siddharta* von Per Nørgård), Mystiker (*Infinito nero* von Salvatore Sciarrino) mit Märtyrern (*Le Jeu de Sainte Agnès* von Marius Constant; *Bonhoeffer* von Ann Gebuhr), wobei sie oft Anhänger unterschiedlicher Konfessionen und Religionen in einer Gruppe zusammenfasst. Bruhn erörtert zunächst den geschichtlichen und religiösen Hintergrund des jeweiligen Protagonisten (bei denen es sich bis auf zwei Ausnahmen um historische Figuren handelt) und anschließend seine Darstellung in Libretto und Partitur einer oder mehrerer Opern. Etliche Werke (z. B. von Henri Tomasi und John Tavener) werden hier erstmals eingehend untersucht; doch auch bekannteren Stücken wie Bohuslav Martinůs *Greek Passion* und Philipp Glass' *Satyagraha* vermag die Autorin bei ihrer stets sehr klaren Darlegung der oft komplexen Sachverhalte neue Gesichtspunkte abzugewinnen.

Bei den musikalischen Analysen werden vor allem traditionelle religiöse Topoi (Choralzitate, Figuren, Zahlensymbolik etc.), symbolisch eingesetzte Leitmotive und Klangfarben sowie makro- und mikrostrukturelle Symmetrien aufgezeigt, die als Sinnbild einer transzendenten Ordnung gedeutet werden. Mit diesen Elementen belegt Bruhn ihre Kernthese, dass in den überzeugenden Gattungsbeiträgen „the essential interpretative dimension is embodied in the musical language“ (S. XVII). Die Konstanz, mit der die genannten Elemente in den meisten Werken zu finden sind, ist in der Tat bemerk-

kenswert (wenngleich dieses Ergebnis durch den gezielt hermeneutischen Ansatz der Autorin begünstigt wird). Bruhn konzentriert sich allerdings weitgehend auf diesen zeichenhaft-figürlichen Aspekt, der sich vornehmlich bei intensivem Studium der Partitur erschließt und ebenso für szenische wie für nicht-szenische religiöse Musik charakteristisch ist. Welche Möglichkeiten sich hinsichtlich der Vermittlung religiöser Gehalte durch das Aufeinandertreffen von musikalischen, verbalen und szenischen Eindrücken während des plurimedialen sinnlichen Musiktheatererlebnisses ergeben und worin sich die religiöse Oper somit essentiell von den ihr verwandten Gattungen des Oratoriums und des religiösen Sprechtheaters unterscheidet, bleibt unklar. Auch wäre es wünschenswert, den werkübergreifenden typologischen Vergleich struktureller Aspekte der Dramaturgie, der musikalischen und szenischen Darstellungsmittel des Transzendenten, den Bruhn in ihrer Zusammenfassung ansatzweise skizziert, weiterzuführen. Freilich wird eine systematischere Analyse dieser nicht-inhaltlichen Gattungsaspekte durch die Vielfalt und Komplexität der Werke und den Mangel an Einspielungen und szenischen Aufführungen erheblich erschwert – gerade darin sollte jedoch ein Anreiz für zukünftige Forschungen liegen, denen sich hier ein weites Themenfeld bietet. In der Eröffnung eines Weges zu diesem Feld besteht – neben der Vielzahl analytisch-hermeneutischer Beobachtungen – das große Verdienst von Bruhns Buch.

(Februar 2004)

Stefan Keym

Opera on Stage. Edited by Lorenzo BIANCONI and Giorgio PESTELLI. Chicago/London: The University of Chicago Press 2002. XIII, 346 S., Abb. (The History of Italian Opera. Part II / Systems. Volume 5.)

Die auf sechs Bände angelegte *Storia dell'Opera italiana* markiert ohne Zweifel eines der bedeutendsten Projekte der internationalen Opernforschung während der letzten Jahrzehnte. Umso bedauerlicher ist es, dass dieses Vorhaben nach Erscheinen von lediglich drei Bänden vorerst auf der Strecke geblieben zu sein scheint. Gleichwohl erlangte das Werk auch als Torso rasch den Rang eines internationalen Standardwerks und wurde bereits 1992 ins Französische

(Éditions Mardaga, Liège) und ins Deutsche (Laaber-Verlag) übersetzt. Erst mit erheblicher Verzögerung legte Chicago University Press nach Band 4 (1998) auch Band 5 der Reihe in amerikanischer Übersetzung vor. Dieser ist unter den drei Bänden wohl der unentbehrlichste, denn während der zentrale Beitrag von John Rosselli in Band 4 (*Il sistema produttivo e le sue competenze*, Turin 1987) erhebliche Überschneidungen mit den diesbezüglichen Referenzwerken desselben Autors aufweist und manche Essays des „literarischen“ Bandes 6 (*Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Turin 1988) bereits etwas Patina angesetzt haben, wird in den drei in Band 5 (*La spettacolarità*, Turin 1988) versammelten, primär theaterwissenschaftlich ausgerichteten Kapiteln in erheblichem Maße Neuland beschritten. Für die Neuausgabe wurden die Aufsätze von Mercedes Viale Ferrero zur Geschichte des Bühnenbildes und von Gerardo Guccini zur Opernregie übersetzt und lediglich bibliographisch etwas aktualisiert. Dagegen stellt der dritte und bei weitem umfangreichste Beitrag, „Theatrical Ballet and Italian Opera“ von Kathleen Kuzmick Hansell, eine Überarbeitung des ursprünglichen amerikanischen Textes dar, der nun erstmals in der Originalsprache publiziert vorliegt. Er bietet eine unübertroffene Gesamtdarstellung über den Bühnentanz im Aufführungskontext der „großen“ italienischen Oper des 18. und 19. Jahrhunderts. Obwohl Ballettaufführungen nach den einzelnen Akten von Opere serie in dieser Zeit die Regel waren (im Unterschied etwa zu den nur vorübergehend und nur innerhalb bestimmter Traditionen gepflegten Intermezzi), hat die musikwissenschaftliche Forschung diesen Zentralbereich des italienischen Musiktheaters bislang sträflich vernachlässigt. Neben einem fundierten historischen Überblick widmet sich Kathleen Kuzmick Hansell nicht zuletzt der äußerst brisanten Quellenproblematik und zeigt die wichtigsten Forschungsdesiderate auf. Vor allem wegen dieses aktualisierten, 130 Textseiten umfassenden Beitrags lohnt es sich, die amerikanische Neuausgabe zur Hand zu nehmen.

(März 2004)

Arnold Jacobshagen

HANS JOACHIM KREUTZER: *Faust. Mythos und Musik*. München: Verlag C. H. Beck 2003. 187 S.

Die ästhetische Reflexion des Fauststoffes in Malerei, Dichtung und Musik beschäftigt seit Jahrzehnten Generationen von Wissenschaftlern. Hans Joachim Kreutzers thematisch weit ausgreifende Studie zum Thema Faust und Musik steht insofern in einer langen Forschungstradition. Obgleich er sich inhaltlich nicht auf Goethes *Faust* beschränkt, bildet dieses Drama auch bei Kreutzer einen zentralen Dreh- und Angelpunkt der Darstellung. Goethes Opus summum liegt bekanntlich der seit dem 16. Jahrhundert in Literatur und Theater weit verbreitete *Faust*-Plot zugrunde. Als „Schlüsselmythos der Neuzeit“ (S. 9) ist er in der europäischen Kultur-, insbesondere der Musikgeschichte, bis in die Gegenwart aktuell geblieben, weshalb die von Kreutzer essayartig angelegten Kapitel auch vorrangig Werke des Musiktheaters des 18. bis 20. Jahrhunderts thematisieren.

Im Eingangskapitel widmet sich Kreutzer der 1587 im Druck erschienenen *Historia von D. Johann Fausten*, für die er sich bereits durch eine kritische Edition als Kenner ausgewiesen hat. Von Fragen der Autorschaft, der Fiktion und Authentizität der Faust-Gestalt sowie der innovativen Momente in ihrer literarischen Gestaltung geht der Verfasser zu Werken über, die das Sujet Faust auf der Opernbühne seit dem späten 18. Jahrhundert bekannt gemacht haben. Eröffnet wird der Kanon der Fauststoffe in der Musik mit Theaterbearbeitungen des 18. Jahrhunderts: den 1797 bzw. 1819 von Ignaz Walter vertonten Regensburger Singspielen *Doktor Faust* (Heinrich Gottlieb Schmieder bzw. Christoph Andreas Mämminger) sowie anschließend Paul Weidmanns allegorischem Drama *Johann Faust* (1775). Auf Ausführungen zu Traditionellem und Eigenem in Louis Spohrs/Josef Karl Bernards Oper folgt der Komplex um Goethes ‚Tragödie‘, dessen Medialität durch ein das Verhältnis des Dichters zur Musik eigens thematisierendes Kapitel eingeleitet wird. Dass Goethes *Faust* aufgrund seiner musikalischen Dichte und seiner streckenweise librettistischen Vergestaltung (vorrangig im zweiten Teil) eine starke Nähe zum Musiktheater aufweist, ist von der Forschung wiederholt betont worden. Hier wechseln imaginäre und intendierte Operszenen (etwa die „Gartenhäuschen“-Szene) mit

theaterüblichen Inzidenzmusiken (wie Gretchens „König in Thule“). Goethe selbst stand musikalisierenden, über den Rahmen gewöhnlicher Schauspielmusik reichenden Aufführungen zumindest des *Faust I* nicht entgegen. Denn nicht nur für Fürst Anton Radziwill, sondern auch für den Weimarer Musikdirektor Carl Eberwein schrieb Goethe librettistische Einlagen (anders Kreutzer S. 59). Doch Goethes *Faust* ist über weite Strecken nicht allein librettistisch oder in reinen Sprechversen gestaltet. Nach Kreutzer entfaltete der Dichter in der „Klassischen Walpurgisnacht“ eine dritte imaginäre, zwischen Sprechen und Gesang stehende Sprache, für deren „in der Phantasie des Lesers realisierbar[e]“ Musikalität er den Begriff „Melopoesie“ vorschlägt (S. 78).

Ähnlich wie Goethe neue dramatische Formen durch einen übergreifenden, auch das Musiktheater einbeziehenden Gattungssynkretismus schafft, interpretiert Robert Schumann mit seinen 1844–1853 entstandenen *Scenen aus Goethe's Faust* die Tragödie musikalisch neu und findet zu einer eigenen Kunstform, in der Dichtung und Musik auf „vokal-instrumentale-chorisch-solistische“ Weise gleichberechtigt vereinigt sind (S. 100). „Im Schatten Goethes“ (S. 122) entstanden Mitte des 19. Jahrhunderts weitere Werke namhafter Komponisten, die Zeugnisse der Italien, Frankreich und Deutschland erfassenden Faust-Begeisterung waren: Hector Berlioz' von Goethe ignoriertes Opus 1, die *Huit Scènes de Faust*, die 1846 Grundlage der *Damnation de Faust* wurden, Franz Liszts und Richard Wagners Programmsymphonien wie auch die Opern Charles Gounods, Arrigo Boitos oder Ferruccio Busonis. Im letzten Kapitel geht Kreutzer auf eine bemerkenswerte Renaissance der *Historia* im katastrophengeschüttelten 20. Jahrhundert ein. Mit Thomas Manns *Doktor Faustus* wird eine literarische Verarbeitung analysiert, in der der genialische Protagonist und Komponist zur „Symbolfigur für den Weg der deutschen Geschichte ins Unheil“ (S. 146) gerät. Dieser Roman und das Faustbuch wurden schließlich Grundlage für Giacomo Manzonis, Hanns Eislers und Alfred Schnittkes Opernbearbeitungen des 20. Jahrhunderts.

Als bedenkenswerte These seiner fächerübergreifend argumentierenden Untersuchung unterstellt Kreutzer, dass der Faustmythos wesentlich durch die Musik als ästhetisches Medium

überliefert und gestaltet wurde (S. 7). Die zugrunde gelegte Werkauswahl scheint diese These zu bestätigen, spiegelt aber auch die wissenschaftlichen Interessen des Verfassers wider. Insofern ist es etwas überraschend, dass der Verfasser die über 800-seitige Studie Andreas Meiers (*Faustlibretti. Zur Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, Frankfurt am Main u. a. 1990) unbeachtet ließ, obwohl diese seine Argumentationsgrundlage sicher verbreitert hätte. Auch ist es vermutlich Kreutzers Anliegen eines für Fachwissenschaftler wie Laien lesbaren Buches geschuldet, dass manch akademisch umstrittene Frage – wie die um Goethes Engelschöre am Ostermorgen – etwas apodiktisch behandelt wird (S. 67: „Die Geister, die da singen, sind Geister, und so sind sie denn auch unbestimmt, Punctum“).

Trotz dieser kleinen Einwände bietet Kreutzers Theater-, Literatur- und Musikwissenschaft verknüpfende Darstellung viele wichtige Anregungen für die weitere Behandlung dieses lohnenden Themas.

(Oktober 2003) Beate Agnes Schmidt

Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper). Symposion 2001. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien u. a.: Doblinger 2003. XII, 306 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zu Franz Schmidt. Band 14.)

Der Titel des vorliegenden Sammelbandes avisiert „Frauengestalten in der Oper“, realiter aber ist ein Großteil der Gedanken deren Schöpfern gewidmet: Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Jules Massenet, Giacomo Puccini, Richard Strauss, Hans Pfitzner, Paul Hindemith, Alexander Zemlinsky, Franz Schmidt, Franz Schreker, Alban Berg, Erich Wolfgang Korngold, Ernst Krenek und Marcel Rubin. Diese Tatsache ist freilich alles andere als ein Manko: Denn alle erwähnten Frauengestalten haben weitaus weniger mit tatsächlicher Weiblichkeit zu tun als mit der Imagination von Weiblichkeit (um das Schlagwort von Sylvia Bovenschen zu entlehnen) – und diese beginnt in den Köpfen ihrer Schöpfer. Über Brünhilde, Salome, Bianca oder Fredigundis nachzudenken, heißt in der Tat, sich mit den Weiblichkeitsmodellen von Wagner,

Strauss, Zemlinsky und Schmidt auseinanderzusetzen.

Das Buch trägt in seinem zeitlichen Fokus einer deutlichen musikhistorischen Entwicklung Rechnung. Dass – grob fixiert – seit den 1870er-Jahren verstärkt die weiblichen Figuren interessant wurden, hat freilich weniger musikalische oder musikhistorische Gründe, als vielmehr soziologische, allgemein historische und wissenschaftstheoretische (mit den Texten von Erika Weinzierl über „Österreichische Frauen um die Jahrhundertwende“ und Pia Janke über Otto Weininger werden dazu zwei Schlaglichter gesetzt). Die Auswirkungen jener kunstfernen Diskussionen waren aber bald auch in der Musik spürbar, hier vor allem in der Oper, so dass um die Jahrhundertwende ein inflationärer Anstieg weiblicher Zentralfiguren erkennbar wird. Von den beiden im Titel genannten Jahrhunderten bleibt daher ein rund 50 Jahre umfassender Schwerpunkt übrig: die Jahrhundertwende.

Aber selbst mit dieser zeitlichen Einschränkung sind auf den rund 300 Seiten nur punktuelle Einblicke möglich. Die Auswahl der dargestellten Komponisten und ihrer Frauenfiguren ist gleichwohl gelungen und spart auch sperrige Themen wie das Frauenbild bei Hans Pfitzner (Gabriele Busch-Salmen) nicht aus. Und dass nicht nur künstlerisch überzeugende Frauenfiguren interessante Einsichten vermitteln, zeigen die beiden Texte von Josef-Horst Lederer (über das Frauenbild der „deutsch-veristischen Dorftragödie“) und Gerhard Winkler (über Franz Schmidts „verfehltes Hauptwerk“ *Fredigundis*). Winklers eloquente Analyse der 1922 uraufgeführten Oper Schmidts lässt dabei erkennen, dass die schillernden Imaginationen von Weiblichkeit allmählich zu einem Etikett geronnen waren, das Verkaufsträchtigkeit versprach – wenn auch nicht garantierte.

Der Weg zum Verständnis jener oft geheimnisvollen oder irritierenden Frauenfiguren ist freilich schwierig, ein methodischer Königsweg nicht in Sicht. Die Auswertung von biographisch-realen und ästhetisch-imaginativen Interdependenzen ist dabei nur ein Beispiel: Während Walter Werbeck seine „Überlegungen zu Richard Strauss' Vorliebe für Frauengestalten in seinen Opern“ anhand von biographischen Rückschlüssen überzeugend untermauern kann, kritisiert Sabine Henze-Döhring zu Recht simple biographistische Ansätze bei der Inter-

pretation von Puccinis Opern. Dabei ist bei vielen der angesprochenen Komponisten der biographische Hintergrund gerade in diesem Zusammenhang besonders wichtig: die Frauengestalten eines Richard Wagner, eines Paul Hindemith, eines Alexander Zemlinsky oder eines Hans Pfitzner wären ohne die entsprechenden Lebensrealitäten, ohne die realen Frauen aus dem Lebensumfeld, nicht denkbar. Eike Rathgeber spitzt dies im Zusammenhang mit Zemlinsky auf die These zu: „[...] die Frauenfiguren [...] spiegeln natürlich den jeweiligen Grad seiner Heilung von Alma wider“ (S. 150).

Insgesamt gibt der Band, eine Zusammenfassung des 6. Internationalen Franz Schmidt Symposions von 2001, einen interessanten Einblick in ein weites Forschungsgebiet. Verdienstvoll, dass mit dem Schwerpunkt „Frauengestalten“ ein zentraler Aspekt der Operngeschichte um 1900 angesprochen wird; bezeichnend, dass sich gerade an diesem Schwerpunkt methodische Differenzen und Unsicherheiten so deutlich festmachen lassen.

(Mai 2004)

Melanie Unseld

VOLKER CHOROBA: Das Konzert für Orgel und Orchester im 19. und 20. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XVI, 341 S., Notenbeisp.

Mit jedem Wechsel der musikalischen Stile und Moden geht das bewusste oder unbewusste Verdrängen des bisher gepflegten Repertoires einher, sodass das eben noch Aktuelle zumeist bald schon gründlich vergessen ist. Genau an diesem Punkt setzt nun Volker Chorobas Studie über die Entwicklung des Orgelkonzertes im späten 19. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts an, indem sie an den Beginn eine für den Leser in ihren nackten Zahlenwerten erschreckende Bilanz stellt: Von mehr als zweihundert für die Besetzung Orgel und Orchester im Zeitraum von 1866 bis 1945 komponierten Werken – davor sind bis zu etwa dreihundert und danach bis in die Gegenwart mehr als dreihundert weitere Kompositionen zu veranschlagen – konnten sich gerade einmal zwei als publikumswirksame Dauerbrenner im Konzertleben halten, nämlich die *Orgelsymphonie* von Camille Saint-Saëns und das *Konzert* von Francis Poulenc. Erst allmählich finden auch die entsprechenden Werke anderer Meister Beachtung,

nämlich beispielsweise von Alexandre Guilmant oder von Joseph Gabriel Rheinberger.

Die Arbeit benennt nun die Gründe für diese Dichte in den etwa achtzig von romantischen und neobarocken Strömungen geprägten Jahren und fasst mittels Analysen an konkreten Werken die Spezifika der Kompositionspraxis im Allgemeinen. Es folgen Kapitel zur Konzertsaalorgel als kulturgeschichtlichem Phänomen und zu deren Nutzung im Gesamt der symphonischen beziehungsweise orchestralen Klangapparates. Weiter wird als ein wichtiger Anlass für die Entstehung der Konzerte die Bedeutung der Inauguration des Saales oder der Übertragung des Werkes im Rundfunk angeführt sowie aufgezeigt, dass nicht selten alternative Fassungen von konkret verorteten Stücken diese für andere Situationen adaptierbar machen wollen. Auch wird auf die Problematik der Verbindung von Orgel und Orchester – Akustik, Sicht, Stimmungsdifferenzen, Registrierungspraktiken, Klangverschmelzung – hingewiesen. Ein knapp gehaltener, jedoch sehr informativer Überblick über die Gattungsgeschichte schließt sich an.

Den weitaus umfangreichsten Teil des Bandes nimmt die systematische Betrachtung von Orgelkonzerten bekannter und auch wenig bekannter Komponisten ein, bei der Aspekte des Kompositorischen für die durchschrittenen Epochen untersucht werden: Anlage von Kopfsätzen, langsamen Sätzen und Schlusssätzen, Lyrismen, Choralidiome, Ritornellformen, Fugen, Fantasien, Kadenzen etc. – ein nicht immer ganz leichtes Unterfangen der Beschreibung von zum Teil komplizierter Musik in wenigen Worten, das den Leser trotz aller Informationen rasch zu ermüden droht. Es wird jedoch darin klar, dass das Orgelkonzert „von Beginn an eine sehr deutliche Affinität zur solistischen Orgelmusik mit ihren eigenen Erscheinungsformen“ aufweist und sich „von Anfang an als sehr eigenständige Form des Instrumentalkonzertes“ präsentierte.

Verzeichnisse über die von 1866 bis 1945 beziehungsweise von diesem Zeitpunkt an komponierten Werke geben dem informativen Band zusätzlich einen lexikalischen Wert.

(Januar 2003) Michael Gerhard Kaufmann

Queer Episodes in Music and Modern Identity. Edited by Sophie FULLER and Lloyd WHITE-

SELL. *Urbana, Chicago: University of Illinois Press 2002. VII, 324 S., Abb.*

Die wichtige Frage nach der identitätsstiftenden Funktion von Musik steht bei diesem Aufsatzband im Hintergrund. Sophie Fuller (University of Reading, England) und Lloyd Whitesell (McGill University, Canada) haben als Herausgeberin und Herausgeber dieses Bandes aber gerade nicht offenkundig scheinende, sondern quer liegende Beispiele für dieses Phänomen zwischen 1870 und 1950 ausgewählt. Das englische Wort „queer“ in seiner Bedeutung als Homosexualität impliziert die „queer studies“, die sich in der US-amerikanischen Musikologie längst im Bereich der Gender- und Kulturforschung etabliert haben.

In diesem Band wird versucht, die Verbindung von „Musik und Homosexualität“ („intersection between music and queerness“, S. 3) innerhalb eines verzweigten Netzwerks von offenen, aber vor allem von verschwiegene Deutungsmöglichkeiten zu sehen. Zu Recht verweisen die HerausgeberInnen auf die metonymische Verschlüsselung von Homosexualität als ‚Musikalität‘, die sich in Texten der Zeit (u. a. bei Marcel Proust) findet (S. 1 f.). Bezüge zu KomponistInnen, WissenschaftlerInnen, DarstellerInnen, zum Publikum, zum Repertoire und zu einzelnen Musikwerken ergeben ein weit gespanntes Panorama, aus dem hier nur wenige Beiträge angesprochen werden können. Autobiographisches findet sich in der ersten Sektion, so Eva Riegers Aufsatz über die Lebensgemeinschaft von Eugenie Schumann und Marie Fillunger, Lloyd Whitesells Einblick in Aspekte von Ravels Leben und Sophie Fullers Versuch einer Sammlung von Namen lesbischer Musikerinnen im England des Fin-de-Siècle.

In der zweiten Sektion geht es um das Problem der öffentlichen Präsentation und Rezeption von homosexuellen Musikerinnen und Musikern. In ihrem reich bebilderten Beitrag über Frauen, die Männerrollen in Varieté und Vaudeville darstellten, zeigt Gillian Rodger, dass das Bürgertum sie als Bedrohung empfand, weil sie bürgerliche Ideale angriffen. Malcolm Hamrick Brown entwickelt eine konzentrierte anglo-amerikanische Rezeptionsgeschichte in Bezug auf Čajkovskijs Leben und Werk. Schon bei der ersten englischsprachigen Biographie (1888) wurde Čajkovskijs angebliches „feminines“ Wesen als Grundlage seines Werkes gesehen. Ham-

rick weist analoge Tendenzen in der Čajkovskij-Forschung bis heute nach und zeigt deren Beeinflussung der Rezeptionsgeschichte.

Die dritte Sektion geht mit dem Hinweis auf „double meanings“ mehrdeutigen Implikationen in Musikwerken und Briefen nach. Jann Pasler zufolge begriff Camille Saint-Saëns die symphonische Tondichtung *Le Rouet d'Omphale* als komplexe Metapher, um die persönliche wie die nationale französische Identität genauer zu untersuchen und darzustellen. Pasler setzt in einem mit historischen Fakten gespickten Beitrag das Changieren der Geschlechter in der Musik zu der unsicheren Situation Frankreichs um 1871 in Bezug.

In der letzten Sektion („Queer Listening“) berichtet Sherrie Tucker über ihre Interviews mit Musikerinnen, die in Frauen-Jazzgruppen der 1940er-Jahre spielten. Diese litten darunter, dass die Medien sie übergingen, nicht ernst nahmen oder unsachgemäß beurteilten, waren als Musikerinnen dauernd der Gefahr ausgesetzt, als „unweiblich“ zu gelten und empfanden Tuckers Fragen nach ihrem Privatleben als bedrohlich. In einem sprachlich brillanten und selbstkritischen Beitrag sucht die Autorin nach Gründen für deren eisiges Schweigen über ihre gleichgeschlechtlichen Partnerschaften.

Ebenfalls provokant und zum Weiterdenken anregend ist der Beitrag von Mitchell Morris („On homosexual Wagnerians“), in dem er den Kult untersucht, der sich im homosexuellen Diskurs um 1900 anhand von Richard Wagners Figuren und Musik bildete. Morris' These ist, dass, obwohl Wagner in seiner Lebensführung alles andere als homosexuell war, seine körperbetonte Musik Grenzen öffnete und gesellschaftliche Außenseiter ansprach. Schlagend erscheint das Beispiel der *Tristan*- und *Walküren*-Rezeption in einer Novelle von Hanns Fuchs aus dem Jahr 1909. Die Rezeption durch den frühen Thomas Mann (u. a. in *Wälsungenblut*, 1906, und in *Tod in Venedig*, 1911/12) ist ein bekannteres – hier nicht genanntes – Beispiel.

Der Zeitraum zwischen 1870 und 1950 erscheint zunächst ein wenig willkürlich gewählt, ist aber als – wenn auch deutlich nach hinten verschobene – Erweiterung des Fin-de-siècle-Begriffes akzeptabel. Wagners *Tristan* – wiewohl bereits aus dem Jahr 1865 – wird ebenso als Anfangsmarke gesehen, wie die erste Formulierung des Begriffs „Homosexualität“ vor

1868/69. Gerade in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht das bewusst formulierte Konzept einer aus der herrschenden Geschlechterdichotomie ausbrechenden psychosexuellen Orientierung zum ‚eigenen‘ Geschlecht. Bereits 1886 wurden sexuelle Orientierungen außerhalb der Heterosexualität in Richard von Krafft-Ebings viel rezipiertem und folgenreichem Werk, der *Psychopathia sexualis*, pathologisiert. Auch Freud beschäftigte sich in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) mit der Homosexualität, die er zwar als Perversion definiert, aber nicht pathologisiert, sondern neutral als sexuelle Variante definiert. Zu erwähnen ist noch die erst in den letzten Jahrzehnten ‚wieder entdeckte‘ Schrift des Mediziners und Sexualtheoretikers Magnus Hirschfeld über *Sexuelle Zwischenstufen* (1918). Die Folgen dieser Konzepte in der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden in diesem Band auf vielfältige Weise erkundet.

Manche inzwischen bekannte Thesen, aber auch viel Unbekanntes hat dieser Band zu bieten. Die höchst ungewöhnlichen Thesen vermögen zu provozieren – und das ist sicher ein Ziel der Aufsatzsammlung. Die Musik dient hier als Folie, auf der die Konventionen des „Normalen“ mit verschiedenen Formen sexueller Identität konfrontiert werden, und die Ergebnisse sind höchst unterschiedlich. Dass die Forschung noch weithin am Anfang steht, lässt für eine gewisse Disparatheit der Ansätze Verständnis aufkommen.

(Mai 2003)

Corinna Herr

ANNETTE OPPERMANN: Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs „Wohltemperiertem Clavier“ und Beethovens Klaviersonaten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. X, 364 S., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 10.)

Zahlreiche vorliegende Studien lassen die Schlussfolgerung zu, dass das Wachsen und Gedeihen des deutschen Musikverlagswesen bis Ende des 18. Jahrhunderts vergleichsweise begrenzt war: Ein kleiner Kreis von Herstellern produzierte in aufwendigem Verfahren geringe Auflagen musikalischer Ausgaben, die durch ihren hohen Preis einen recht exklusiven Käufer-

kreis anzogen. Doch nur eine Musikers-genera-tion später, am Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts, gab es eine Welle von Verlags-neu-gründungen, deren ökonomische Grundlage der steigende Absatz von Musikalien für die häusliche Musikpflege war.

Hier setzt Oppermanns Studie ein. Sie beobachtet, dass das Interesse des Bürgertums an der Musik verknüpft war mit dem Streben nach Bildung, einem Phänomen, das dem geistes-geschichtlichen Profil des gesamten Jahrhunderts wesenseigen wurde. Das bedeutet, dass gerade gedruckten Notenausgaben in dem von ihr skizzierten Zusammenhang bei der Vermittlung des Bildungsgutes Musik eine zentrale Rolle zukam.

So bildet dieser sozial- und kultur-geschichtliche Hintergrund erst die Voraussetzung für die 1798/99 einsetzende Veröffentlichung von zunächst auf die Klavier- und Klavierkammermusik beschränkten *Ceuvres complètes* „großer Meister“ wie Mozart, Haydn, Bach oder Beethoven. Diese sind als Keimzellen von Gesamtausgaben anzusehen, deren Ära etwa 1850 mit der Gründung der Bach-Gesellschaft zur Erstellung einer historisch-kritischen Gesamtausgabe aller Werke Johann Sebastian Bachs begann. Oppermann untersucht die musikalischen Klassiker-Ausgaben – vor allem jener oben genannten Werke – als eine Publikationsform, die ein rechtsfreies Repertoire von mustergültigen Werken in großen Auflagen und meist einheitlicher Gestaltung zu einem niedrigen Preis präsentierten. Die Berücksichtigung des historischen Kontexts der musikalischen Klassiker-Ausgabe lässt, so das Fazit der im Fachbereich Kulturgeschichte eingereichten, ordentlich ausgearbeiteten Studie (kleine Recherche-fehler sind marginal, etwa schreibt sie „Molbenbur“ statt „Molkenbur“ im betreffenden Literaturverzeichnis-Eintrag), deutlich werden, dass diese Publikationsform im Zusammenwirken der technischen, ökonomischen und rechtlichen Veränderungen des Musikalienmarkts im 19. Jahrhundert zu einem Kristallisationspunkt verlegerischer Konkurrenz wurde. Aber auch, dass die stetig wachsende Vielfalt immer unterschiedlicher bezeichneter Ausgaben eine Gegenbewegung provozierte: die von Herausgeber-zusätzen freien Urtext-Ausgaben.

Inwieweit durch die normierte Klassiker-Ausgabe dem standardisierten „klassischen“

Repertoire und dem Meisterkult Vorschub geleistet wurde, wäre eine neue Studie wert.
(November 2002) Beate Hennenberg

Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden. Hrsg. von Greger ANDERSSON. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. VIII, 440 S., Abb.

Als Jean Sibelius 1906 sein Handbuch *Die Musik Skandinaviens* vorlegte, veröffentlichte der Komponist damit etwas Neuartiges, das – mangels einer funktionierenden, institutionalisierten Musikwissenschaft – lange seinesgleichen suchte. Am Beginn des 21. Jahrhunderts ist die Lage in den nordischen Ländern (hier: Dänemark, Finnland, Island, Norwegen und Schweden) längst grundlegend anders: Die skandinavischen Staaten haben inzwischen alle mithilfe staatlicher und privater Förderung eine bemerkenswerte regional ausgerichtete Musikforschung etabliert. Der jüngst bei Metzler in einer vorbildlichen Übersetzung (der Kieler Musikwissenschaftler Axel Bruch, Christine von Bülow und Gerlinde Lübbes) erschienene Sammelband ist nur ein Leuchtturmprojekt von vielen: Das umfangreiche Buch wurde von zahlreichen Musikforschern von Aarhus bis Helsinki und Reikjavik bis Lund zusammengestellt, um Interessierten eine kompetente Übersicht über Musik im Norden von den Anfängen in der Bronzezeit bis zum Musikschaffen des 20. Jahrhunderts in zahllosen Facetten an die Hand zu geben.

Grundsätzlich zu befragen ist bei einem Handbuch dieses Anspruchs, in welcher Reihenfolge und – daraus resultierend – mit welcher Schwerpunktsetzung das umfangreiche Material darzustellen ist. Die Herausgeber haben sich in ihrer Arbeit weniger auf eine streng chronologisch-systematische Reihenfolge festlegen lassen – auch wenn Prolog („Der Norden als kulturelle Landschaft“) und erstes Kapitel („Streifzug durch das altnordische Terrain“) mit der Bronzezeit und den unvermeidlichen Bronzeluren aufwarten –, sondern ordnen die abzuarbeitenden Themen auseinander hervorgehend: Auf einen eher chronologischen Überblick der Kunstmusik von den Anfängen bis hin zur bürgerlich geprägten Philharmonie folgt eine Sichtung der unterschiedlichen Ausprägungen der skandinavischen Folklore und ein Kapitel über Nationalbewusstsein; der herausragende Artikel über

„Populäre Musik und Populärmusik“ von Alf Björnberg wird verknüpft mit Einblicken in nordische Laiensingebewegungen seit ihren Anfängen. Der Band endet mit einer Übersicht über die im späten 19. und im 20. Jahrhundert in Nordeuropa entstandene Kunstmusik und mit Heinrich W. Schwabs Epilog „Musik und Landschaft“. Der Sammelband ist nicht nur gut, sondern sogar spannend zu lesen, wenn auch gelegentlich etwas anstrengender als nötig – wegen des häufigen Wechsels unterschiedlichster Sprach- und Sprechniveaus.

Dass ein Mammutunternehmen dieser Größenordnung nur bedingt gelingen kann, ist fast selbstverständlich; tatsächlich liegt hier aber eine erhebliche Anzahl hervorragender Überblicksdarstellungen zu den Spezifika nordischer Musik vor. Die Texte von Martin Tegen und Arvid Vollsnes im Bereich „Nationalbewusstsein und ‚nordischer Ton‘“ gehören zu den besten kompakten Darstellungen eines sehr komplexen, heikel zu erarbeitenden Themas, und die aus vielen kleinen Artikeln von zahllosen Kollegen zusammengestellte Übersicht „Kunstmusik im 20. Jahrhundert“ ist nicht nur informativ, sondern auch mit einer kritischen Note gewürzt, wie Jens Brinckers und Søren Møller Sørensens Studie „Das Musikdrama nach dem Zweiten Weltkrieg“ zeigen. Andere Texte sind überraschend enttäuschend: In einer mit vielfach völlig nichts sagenden Notenbeispielen dekorierten Auseinandersetzung mit der „symphonischen Ära“ (in der Fokussierung der Musik von Sibelius, Nielsen, Alfvén und Stenhammar) arbeitet sich Bo Wallner ausschließlich an Vorbildern ab, ohne nach dem Individuell-organischen der Musik zu suchen – oder wie sind sonst Sätze wie „Im Gegensatz zu Gustav Mahler fehlt in Sibelius' musikalischen Landschaften der Mensch“ (S. 313) zu verstehen? Und warum ist eine Wagner-Krise „eine Krankheit, die die meisten der Komponisten des Jahrhundertwechsels befiel“ (S. 314)? Aber auch das Vokabular des Vorwortes von Greger Andersson ist gelegentlich erklärungsbedürftig – so auch seine höchst fragwürdige Erklärung für die Existenz von Antisemitismus in Skandinavien seit dem 19. Jahrhundert (S. 9).

(November 2002) Birger Petersen-Mikkelsen

„Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“. Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur. Ein internationales Symposium. Hrsg. von Ernst KUHN, Jascha NEMTSOV und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. X, 302 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 27.)

Im Rahmen eines „Symposiums“ sind die vierzehn Beiträge dieses Bandes nie gehalten worden – es sind Einsendungen zu einem allerdings in seiner Brisanz unvermutet aktuellen Thema, das unlängst sogar den Bundestag beschäftigte, der als „politisch korrekt“ festlegte, Juden seien kein „Volk“, sondern ausschließlich als Religionsgemeinschaft anzusprechen. In Russland sah man das immer anders – so beginnt in der ersten Sowjetenzyklopädie (1926 ff.) der Artikel „Еврей“ mit einem „Антропологический очерк“: Juden in Europa und Nordamerika seien von „kleinerem Wuchs als die Nichtjuden dieser Länder, eher dunkelhaarig und dunkeläugig“, sie hätten „hauptsächlich eine hervorspringende Nase mit herabsinkendem Ende“ und seien „von relativ schmalerem Gesicht und bräunlicherer Hautfarbe“.

So scheint die Unbefangenheit begreiflicher, wenn einer ihrer Angehörigen gar von „jüdischen Genen“ spricht (S. 270: Vladimir Zak: „Die Hoffnung bleibt“), und das in einer recht plausiblen Analyse der – wiederum religiös begründeten! – „kosmopolitischen“ Neigung jüdischer Kultur: ihrer Fähigkeit, in die innersten Seelenregungen einer anderen Kultur einzudringen, sie sich anzueignen und sogar Träger ihrer weiteren Verbreitung zu werden. (Aus Deutschland wäre hier an das Beispiel des Dessauer Synagogenkantorssohnes Kurt Weill, an sein bruchloses Eindringen in die Welt des französischen Chansons und des amerikanischen Musicals zu erinnern, das ihn in beiden Sphären zum kompetenten Schöpfer werden ließ.) In Russland verfolgt Zak absurde Beispiele der Ambivalenz vermeintlich jüdischer Melodien: Unter Stalin stillschweigend verboten war eine Musik aus Smetanas *Heimat*, weil sie an die (nunmehr) israelische *Hatikva*-Hymne anklang, aber auch Čajkovskijs „altfranzösische Melodie“ in *Pique Dame* stehe nicht weit davon entfernt – wiederum könnte man hier auch das von niederländischen Turmglockenspielen tönende Volkslied *Ik sah Cecilia komen* anführen!

Also: Nicht jede Melodie, Wendung, Skala,

die irgendwann und irgendwo als „jüdisch“ klassifiziert wurde, muss es tatsächlich sein – andererseits wären jüdische Beiträge zur musikalischen Weltkultur umfassender zu denken. Diesen Schluss zu erweitern, legen manche weiteren Beiträge dieses Bandes nahe: Nicht jeder Konflikt, in den ein jüdischer Musiker verwickelt war, muss notwendigerweise einen antisemitischen Hintergrund haben. Was Svetlana Martynova zu „Alexander Krein und Pawel Lamm: Ein Konflikt und seine Geschichte“ (S. 91–104) darlegt, macht gerade Kenner und Erforscher wie den Rezensenten betroffen: Konnte die sowjetische Avantgarde der 1920er-Jahre en bloc und insgesamt als beklagenswertes Opfer späterer stalinistischer Kulturpolitik und Unterdrückung gelten, wird hier als neue Erkenntnis deutlich, dass sich in diesem „bloc“ tödliche Konflikte abspielten, die bis zu Denunziationen und Inhaftierungen führten – in diesem Fall von Pavel Lamm –, doch wird man Aleksandr Krejn, der sich übervorteilt sah, in diesem Konflikt nicht als Opfer von Antisemitismus sehen können, denn auch unter seinen „Kontrahenten“ waren jüdische Künstler. Eher doch schon in der ganzen russischen Musikgeschichte Anton Rubinstein, der zusammen mit seinem Bruder Nikolaj letztlich – und zwar mit großfürstlicher und mit Zaren-Unterstützung – das akademische Bildungswesen Russlands mit den Konservatorien in St. Petersburg und Moskau begründete und dafür von russischer Musikerseite wenig Dank und stattdessen Abwertung erfuhr (hierzu Marina Frolova-Walker: „The Disowning of Anton Rubinstein“, S. 19–60).

Komponisten des national orientierten „Mächtigen Häufleins“ wie Milij Balakirev waren bekennende Antisemiten, denen übrigens in gleicher Weise die „deutschen Musikgeneräle“ verhasst waren. Dies gilt aber wohl gemerkt nicht für ihre Nachfolger Nikolaj Rimskij-Korsakov, Aleksandr Glazunov (der seinerzeit die Aufhebung der „Prozentnormen“ für das Petersburger Konservatorium erreichte, und zu seiner und Anatolij Ljadovs Biographie finden wir hier den Beitrag von Izalij Zemcovskij „Eine vergessene Kantate“, S. 61–90) und, last but not least, Dmitrij Šostakovič, zu deren aktivem Bürgerverständnis die Ablehnung allen Antisemitismus gehörte. War Aleksandr Lokšin, über den Marina Lobanova referiert, Opfer von Antisemitismus oder lediglich vom allgemeinen sowjeti-

schen Anti-Avantgardismus? Sicher vom einen wie auch vom anderen, schließlich stand er der nationalen jüdischen Tradition nahe, wie Igor' Karpinskij nachweist – doch was ist eigentlich die nationale jüdische Tradition und worin besteht sie nicht?

Merkwürdig bleibt auch in dieser Diskussion zur „jüdischen Musik“, dass eine „allgemeine“ russische Avantgarde außerhalb aller Erwägungen blieb, auch wenn sie von jüdischen Komponisten stammte: kein Wort von Efim Golyšev, einem der ersten „aktenkundigen“ russischen Zwölftöner um 1914, kein Wort davon, dass Arthur Lourié schon um 1912 solche Versuche anstellte, 1915 dann mit Mikrintervallen arbeitete und 1914 Mitverfasser des Petersburger Futuristenmanifests *Wir und der Westen – unsere Antwort an Marinetti* war, kein Wort vom Rabbinersohn Leo Ornstein, dessen kühnen Improvisationen man als ersten den Stempel „futuristischer Musik“ aufdrückte, kein Wort von Šostakovičs Freund Joseph Schillinger, dessen Ideen von „Elektrifizierung“ und der „mathematischen Basis der Künste“ schließlich im US-Exil zur Gründung von „Schillinger Institutes“ an amerikanischen Universitäten führten, die John Cage beeindruckten und maßgeblich zur Arrangierkunst des Big Band Jazz beitrugen (Schillinger war Lehrer von George Gershwin, Benny Goodman und Glenn Miller), kein Wort auch davon, dass der große russische Avantgardist Nikolaj Roslavec in früher Jugend Schüler des jüdischen Hochzeitsgeigers von Konotop war.

Die Musik (und nicht nur die Musik) der viel bewunderten russisch-sowjetischen Avantgarde war in bedeutendem Ausmaß das Werk jüdischer Künstler, nur: wo über „jüdische Musik“ diskutiert wird, hat sich das noch nicht herumgesprochen.

(Dezember 2003)

Detlef Gojowy

Musikgeschichte Tirols. Band 1: Von den Anfängen bis zur Frühen Neuzeit. Hrsg. von Kurt DREXEL und Monika FINK. Mit Beiträgen von 22 Autoren. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2001. 790 S., Abb., Notenbeisp. (Schlern-Schriften 315.)

Die Herausgeber betonen ausdrücklich, „die erste umfassende Musikgeschichte Tirols [...]

interdisziplinär angelegt“ vorzulegen und „neue Wege zu beschreiten“. Dieses rühmliche Vorhaben verfehlt der erste von drei für das Werk konzipierten Bänden jedoch. Er enthält allenfalls Beiträge zu Teilbereichen der Musikgeschichte Tirols; diese werden nicht von ihrer objektiven Notwendigkeit bei einer gründlichen Kenntnis der Strukturen der Musikgeschichte Tirols und des neuesten Forschungsstands bestimmt, sondern durch zufällige Präferenzen der beteiligten Autoren. Die „Vielfalt der Ansätze, Methoden und Darstellungsweisen“ (S. 10) kommt einer konsequent disponierten, methodisch straffen, aktuellen Überblicksdarstellung nicht zugute. Warum wird z. B. die Lateinschule der St. Jakobspfarrrkirche in Innsbruck von Wolfgang Steiner separat behandelt, während man sich Informationen über die Rolle der Musik im Schulwesen anderswo selbst zusammensuchen muss? Man erfährt nicht, dass der Artikel die nur um Quellenzitate erweiterte Fassung eines Aufsatzes Steiners in *Stadt und Kirche*, hrsg. von F. Hye, 1995, ist. Martin Peintners „Schreibkunst, Studium und Musikleben im mittelalterlichen Kloster“ gilt dem Stift Neustift und verliert sich in üblichen, Tirol-unspezifischen Ausführungen zur Musikpflege im Kloster. Wo bleiben in diesem Kontext Informationen zu den übrigen Klöstern im Land? Die Bilder zu Peintners Text sind schon in anderen Publikationen von ihm veröffentlicht (z. B. *Neustifter Buchmalerei*, 1984). Die „Anmerkung der Herausgeber“, dass dieser Beitrag „anderen, wissenschaftlichen Studien in dieser Publikation ergänzend gegenüber“ stehe, belegt einmal mehr, dass ein dem Generalthema gerecht werdendes, stringentes Konzept nicht vorliegt. Besonders fällt die inadäquate Gewichtung des Stoffes in „Einstimmige liturgische Handschriften“ von Stefan Engels auf, der sich weithin mit allgemeinen Erklärungen aufhält. Monika Fink wiederholt in ihrem Beitrag über „Geistliche Spiele“ Erkenntnisse von W. Senn („Spiele in Alt-Hall“, in: *Stadtbuch Hall in Tirol*, 1981), stellt sie teilweise in Frage, ohne Alternativen zu nennen; die Einarbeitung neuerer Sujets, so zum *Brixener Passionsspiel* von 1551 (s. Rolf Bergmann, *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*, München 1986) fehlt. In Ausführungen zum Trentino grüßen alte Bekannte in Wort und Bild, etwa aus dem von Rossana Dalmonte edierten Sammelband

Musica e società nella storia trentina, Trento 1995.

Es stellt sich die grundsätzliche Frage nach dem effektiven Sinn einer Veröffentlichung als vorwiegendem Konglomerat von bereits publiziertem, auch angesichts des Arbeitsaufwandes und der Finanzierung von öffentlicher Seite; neue Forschungsergebnisse sind Mangelware. Othmar Lässer reproduziert in „Bilder zur Musikgeschichte in Tirol. Von den Anfängen bis 1600“ den *Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich*, Bd. 1: *bis 1600* von Walter Salmen (Innsbruck 1980) auf Tirol bezogenen Passagen wörtlich, inkl. der Literaturzitate. Das Eruiieren und Integrieren weiterer Bildzeugnisse wurde verabsäumt, auch ein Ergänzen der Typologie ikonographischer Quellen. Die Erkenntnisfindung aufgrund der Aussagefähigkeit der Bildquellen unterbleibt. Es zählt zu den gravierendsten Mängeln der Publikation, dass der Ikonographie als wissenschaftlicher Disziplin, seit Jahrzehnten als Forschungsschwerpunkt des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck deklariert, nicht der ihr gebührende Platz eingeräumt wird. Das angehäufte Sammelgut wird nicht systematisch wissenschaftlich ausgewertet, noch dazu für eine Zeit und eine Region, in der die qualitativ hochwertigen bildlichen Darstellungen höchste Relevanz besitzen.

Die von den Herausgebern so sehr betonte Interdisziplinarität ist real nicht gegeben. Die Autoren verschiedener Fächer haben nicht eng ineinander verflochten einen gemeinsamen Fragenkomplex übergreifend aufgearbeitet, ihre Beiträge stehen unverbindlich nebeneinander. Bei Walter Neuhauser („Musikgeschichtliche Quellen in Klöstern, Bibliotheken und Archiven“), der die dem Band vorgegebene Zeitgrenze von 1600 weit überschreitet, wird die partielle Absurdität fachfremder Autoren klar: Der vermeintlich vielseitige Ansatz hat mangelhafte fachspezifische Information zur Folge. Der Germanist Max Siller widmet sich der „Sangspruchdichtung“ Friedrichs von Sonnenburg, der Musikwissenschaftler Rainer Gstrein liefert einen „Anhang [!] zu den Melodien“. Beiden entging H. Brunners Aufsatz „Die Töne Friedrichs [...]“ (in: *Artes liberales. Karlheinz Schlager zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Marcel Dobberstein, Tutzing 1998), Gstrein beklagt, anstatt aufzuarbeiten, den Mangel „musikwissenschaftliche[r]

Publikationen“ über Friedrich von Sonnenburg. Brunner ist zwar Germanist, warum sollten aber auf der Basis der Interdisziplinarität seine Überlegungen zu Friedrichs „Melodiestrukturen“ nicht gelten?

Die deutsche Übersetzung der Beiträge italienischer und amerikanischer Autoren relativiert die angestrebte Internationalität des Buchs.

Zahllose Details könnten die Oberflächlichkeit der Publikation belegen. Viermal wird im Buch z. B. kommentarlos die Existenz der Baldachin-Orgel auf der Churburg von Michael Strobel (1559) erwähnt, doch nie ihre Besonderheit erläutert oder auf einen Tonträger verwiesen, auf dem sie zu hören ist. Dem Laien wird so ein klingliches Bild des Pretiosums vorenthalten. Die Fachwelt kennt die Orgel wie den Tonträger (ORF 1997), ihr ist der viermalige unkoordinierte Hinweis auf das Instrument entbehrlich.

Es ist ein komplexes Unterfangen, eine *Musikgeschichte Tirols* zu verfassen. Der Universalgelehrte von einst kann angesichts der heute verfügbaren, meist noch nicht einmal gesichteten Fülle an Quellen nicht mehr allein das Thema bewältigen. Ein Autorenteam müsste stringent geführt sein, um ein für den Kenner der Materie befriedigendes Gesamtergebnis zu erzielen. Es erscheint prekär, wenn Wolfgang Suppan („Die Funktion der Musik im Leben der Bürger und Bauern“) bekannte Fakten über Lieder anhand seiner nicht mehr auf neuestem Stand gehaltenen Materialsammlung aneinander reiht, während auf eine zu diesem Kapitel essentielle, sogar am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck seit Jahren in Arbeit befindliche, 2002 approbierte Dissertation von Sonja Ortner (*Das Innsbrucker ‚Catholisch Gesangsbuechlin‘ von 1588*) nicht einmal verwiesen wird. Die Tatsache einer veralteten Darstellung betrifft auch den Aufsatz von Walter Pass („Zur städtischen, kirchlichen und höfischen Musikkultur“). Dies ist nicht dem 2001 verstorbenen, lange Zeit sehr kranken Autor anzulasten, die Herausgeber hätten im Interesse der Aktualität Assistenz leisten müssen. Es ist misslich, wenn etwa Alexander Utendal im ganzen Buch ein einziges Mal, als „Nachfolger“ des „Kapellmeisters“ Wilhelm Bruneau, erwähnt wird. De facto war Utendal in Innsbruck als Altist, Komponist und Vizehofkapellmeister 1566–1581 tätig. Er hat mit seiner Sammlung *Froeliche neue Teutsche vnnnd Frantzösische Lieder* (1574) ein im

Rahmen der universellen Musikgeschichte neuartiges Meisterwerk geschaffen, das der bisher viel gerühmte Jakob Regnart in kompositorischer Qualität nicht erreichte (s. CD *Klingende Kostbarkeiten aus Tirol 18*, Booklet von Manfred Schneider, Innsbruck: Institut für Tiroler Musikforschung 2001). Dass Utendal ein hervorragender progressiver Komponist von Kirchenmusik war, belegen Erstaufnahmen aus seinen Sakralwerken: Messen (1573) und Motetten (1571, 1573; CD *Klingende Kostbarkeiten aus Tirol 27*, ITMf 2002). Es kann in einer *Musikgeschichte Tirols* in unserer Zeit, in der Quellen weltweit zugänglich sind, nicht angehen, dass bedeutende Musiker, die zum herausragenden Status der Innsbrucker Hofkapelle überregional beigetragen haben, gerade einmal namentlich erwähnt werden.

(Januar 2003)

Hildegard Herrmann-Schneider

Beiträge zur Hamburger Musikgeschichte vom Mittelalter bis in die Neuzeit. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. 480 S., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 18.)

Der achtzehnte Band des *Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft* ist der Musikgeschichte der Stadt gewidmet. Den Anlass für diesen Themenschwerpunkt bildet die seit 1991 erfolgte Rückführung von rund zweieinhalbtausend Musikhandschriften aus den Nachfolgestaaten der ehemaligen Sowjetunion. Sie waren während des Zweiten Weltkrieges von Hamburg nach Ostdeutschland ausgelagert und später von der Roten Armee als Kriegsbeute abtransportiert worden und galten lange als verschollen. So ist es ein unerwarteter und glücklicher Umstand, dass die Manuskripte nun wieder der Forschung zur Verfügung stehen und (in vielen Fällen erstmals) ausgewertet werden können. Hans Joachim Marx als Herausgeber beschreibt den Schwerpunkt der Publikation wie folgt: „Da in den vergangenen zwei Jahrzehnten die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts bevorzugt Gegenstand musikwissenschaftlicher Arbeiten war, schien es an der Zeit, sich forschend der großen musikalischen Vergangenheit der Hansestadt wieder einmal zuzuwenden“ (S. 7). Dementsprechend behandeln dreizehn der neunzehn Aufsätze die „goldene Zeit“ der Hamburger

Musikgeschichte vom frühen 17. Jahrhundert bis zum Tod Carl Philipp Emanuel Bachs, während vier Texte dem darauf folgenden Jahrhundert und zwei dem Mittelalter gewidmet sind. In den meisten Fällen bildet eine Handschrift oder eine Gruppe von Manuskripten den Ausgangspunkt der Überlegungen – basierend auf solider philologischer Grundlagenforschung, der Marx im Vorwort eine Lanze bricht: „In einer Zeit transdisziplinärer Diskurse scheint die philologische Kärnerarbeit keinen guten Stand mehr zu haben“ (S. 7). Es ist in der Tat zu hoffen, dass beide Bereiche es verstehen, einander zu ergänzen und sich nicht in ihren ideologischen Lagern verschanzen. Gerade der vorliegende Band mit seinen vielfältigen, ebenso philologisch fundierten wie (speziell im Falle von Konrad Küsters Aufsatz) „transdisziplinären“ Ansätzen bietet ein gutes Beispiel dafür, wie fruchtbar ein solches Zusammenwirken sein kann.

Aufsätze, die nicht wesentlich über eine Quellenbeschreibung hinausgehen, stehen in diesem Band neben solchen, die den Quellenbefund zum Ausgangspunkt weit reichender Überlegungen und Schlussfolgerungen machen. Ein gutes Beispiel dafür, dass viele wissenschaftliche Probleme nur mit Hilfe der Originalhandschriften gelöst werden können, bildet Ulf Grapenthins Beitrag zu „Sweelincks Kompositionsregeln aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens“. Dabei handelt es sich um zwei Manuskripte, die Abschriften einer Kompositionslehre Sweelincks sowie weitere Traktate enthalten. Mit Hilfe der wieder verfügbaren Manuskripte kann Grapenthin erstmals die philologischen und inhaltlichen Fehlinterpretationen einer rund 100 Jahre alten Edition nachweisen und auflösen. Mit beinahe schon detektivischem Spürsinn hat er weitere Konkordanztexte aufgefunden und ist nun in der Lage, die Autorschaft und Provenienz aller Traktate in vermutlich weitgehend endgültiger Weise zu bestimmen.

Während die „wiederentdeckten“ Werke Matthesons oder Telemanns neues Licht auf wichtige Phasen der Hamburger Musikgeschichte werfen, haben einige der vorgestellten Handschriften keinen unmittelbaren Bezug zur Hansestadt. Sie wurden vielmehr erst später aus Nachlässen oder auf Auktionen von der Hamburger Stadtbibliothek (der heutigen Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky) erworben. Hierzu gehören etwa eine süddeutsche

Mandorahandschrift oder Vokalwerke Carl Heinrich Grauns.

Philipp Tonner diskutiert in seinem Aufsatz die Gründe für Bachs Rücktritt von seiner Bewerbung auf den Organistenposten der Hamburger St. Jakobikirche. Gestützt auf einen Vermerk im Protokoll des Kirchenkollegiums, in dem es heißt, der erfolgreiche Kandidat solle nach seiner Befähigung ausgewählt werden und könne allenfalls nachträglich aus freiem Willen „eine Erkältlichkeit erzielen“, argumentiert er, es habe hier keine Geldforderung vorgelegen – vielmehr sei Bach von Anfang an der erwählte Kandidat des Kirchenkollegiums gewesen und habe seine Bewerbung später nicht aus pekuniären, sondern aus künstlerischen Erwägungen zurückgezogen. Es bleibt allerdings offen, warum dieser Passus dann überhaupt im Protokoll auftaucht und ob nicht doch zumindest ein Teil des Kollegiums die Berufung gern mit einer zusätzlichen Einnahme verknüpft gesehen hätte.

Konrad Küsters Beitrag ist insofern ein Sonderfall, als sein Ausgangspunkt kein philologischer ist und er sich auch nicht auf ein bestimmtes Werk bezieht. Vielmehr stellt er ein bestimmtes, seit den 1920er-Jahren fixiertes Geschichtsbild in Frage, welches Hamburg als den herausragenden Mittel- und Zielpunkt einer beinahe schon teleologischen musikgeschichtlichen und orgelbautechnischen Entwicklung in Norddeutschland darstellt. Küster zeigt auf, dass dies vor allem auf die Arbeiten von aus Hamburg stammenden Musikwissenschaftlern (ebenso wie auch Historikern) zurückzuführen ist, die sich vorrangig der Geschichte ihrer „Heimatstadt“ widmeten und dabei ein Geschichtsbild konstruierten, während tatsächlich zum einen auch anderswo Bedeutendes geleistet wurde und zum anderen die Geschichte einzelner Kirchen oder Institutionen der wichtigere Aspekt sei: „Die Frage nach einer ‚zentralen Stellung‘ Hamburgs in der norddeutschen Orgelkunst geht somit an der eigentlichen Sache vorbei. Wichtiger ist es, das individuelle Wirken der Organisten und Orgelbauer zu begreifen, für die sämtlich mehr Eigenständiges erkennbar ist als die Teilhabe an einer bruchlosen Entwicklung“ (S. 175).

Es kann hier nur auf einige wenige Beiträge eingegangen werden, doch bieten auch die Mehrzahl der übrigen eine faszinierende Lektüre. Der Band ist reichlich mit Notenbeispielen

und Faksimile-Abbildungen ausgestattet und sorgfältig ediert. Allein die unterschiedlichen Schreibweisen mancher Namen – so wechseln etwa „Weckman“ und „Weckmann“ oder „Reinken“ und „Reincken“ einander in bunter Folge ab – irritiert zuweilen und hätte unter Umständen vereinheitlicht werden können. Ein Personenregister erschließt eine Veröffentlichung, die für alle an der Hamburger Musikgeschichte Interessierten einen Gewinn darstellt.

(Juni 2004)

Wolfgang Marx

Gesang zur Laute. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 211 S., Abb., Notenbeisp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 2/2002.)

Der Band ist die Publikation von Beiträgen zu einer Veranstaltung der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen vom 26. April 2002 und enthält einschließlich der Einführung elf Beiträge. Sie sind unterteilt in drei einigermaßen willkürlich gewählte Sachgebiete („Bedeutungen und Funktionen“, „Probleme im Umfeld der Verschriftlichung“, „Musikalisches und literarisches Lautenlied“) mit erfreulicher Ausgewogenheit in Bezug auf italienische, spanische, französische und englische Quellen.

Der Band liefert mehrere interessante Informationen, z. B. einen pragmatischen Hinweis auf die ikonographische Erfassung von Bildquellen in der Münchner Arbeitsstelle des RISM, die ich hiermit weiterempfehlen möchte, da sie bereits öffentlich zugänglich ist (Armin Brinzing).

Eine relativ breite Behandlung erfährt die Gesangsimitation zur Laute mit neuen und interessanten Informationen. So berichtet Véronique Lafargue über die Zusammenführung von Liedtexten zu vorhandenen Melodien in Lautenquellen und verweist damit auf bisher nicht erforschte Improvisationspraktiken; John Griffiths und Dinko Fabris widmen sich in einander ergänzenden Beiträgen den Spuren improvisatorischer Praktiken in der Komposition und dem Einfluss der Villanella Napoletana in Spanien und Italien. Besonders überzeugend ist der Beitrag von Jeanice Brooks in Bezug auf das bisher von der Wissenschaft stiefmütterlich behandelte Air de Cour, der allein schon das Buch zu einem glücklichen Fund macht, in dem sie u. a. die bis zum heutigen Tag oft kritiklose Annahme der italienischen Herkunft jedweden musikali-

schen Genres in Frage stellt und das Air de Cour als länger geübte Praxis professioneller Sänger lange vor den ersten Drucken nachweist. Ein interessanter, aber leider sehr umständlich formulierter Ansatz zu Intavolierungen von Messensätzen bei Miguel de Fuenllana scheint ohne Ergebnis ein wenig zu versanden, wo man gespannt war auf die Quintessenz – schade.

Leider fallen einige Beiträge aus dem Rahmen heraus, da sie mit dem Thema „Gesang zur Laute“ nur durch einen geistigen Spagat in Beziehung gesetzt werden können; hier wird weniger über historische Entwicklungen referiert als mit modernen Augen und Ohren spekuliert, z. B. Richard Wistreich über musikalischen Machismo im Fall des Sängers Brancaccio oder Sebastian Klotz über John Dowlands Texte.

Den Abschluss bildet ein Artikel von Susanne Rupp, der sich ausschließlich mit Texten geistlicher Lautenlieder bei Dowland und Thomas Campion befasst, wobei Musik und Laute vollkommen unter den Tisch fallen.

Der Akzent liegt grundsätzlich weniger auf der Entwicklung der Lautentechnik als auf der Singstimme und noch weniger auf der Relation von Singstimme und Instrument, wozu man vor allem beim englischen Lautenlied doch einiges hätte sagen können (und eine Rubrik von „Gesang zur Laute und Laute zum Gesang“ vielleicht von Interesse gewesen wäre). Eine Äußerung, die mich einigermaßen sprachlos gemacht hat („The texture of his [Dowlands] lute songs seem to be almost too accessible, at times even simplistic. This creates an unsettling contrast between the collapse of visionary language and the pleasing appearance of his compositions“, Beitrag Klotz, S. 181) hätte niemals passieren können, hätte man gerade hier die Dualität von Singstimme und Lautenpart berücksichtigt; es ist gerade so, als wolle man die *Winterreise* nur nach der Singstimme beurteilen.

Ich hätte mir noch andere Themen wünschen können. Über das Lautenlied ist viel geschrieben worden, namentlich in englischen Publikationen, und die Laute als genuin weltliches Instrument ‚exotischer‘ Herkunft hielt gerade im hier behandelten 16. Jahrhundert dem Tasteninstrument (als genuin geistlichem Instrument europäischer Faktur) die Waage, so dass zu dieser Zeit niemand ahnen konnte, welches von beiden Fundamentinstrumenten die nachhaltigere Wirkung zeitigen würde. Erst im 17. Jahrhun-

dert zeichnete sich die Universalität des Tasteninstrumentes ab, gewissermaßen, als man die Problematik des ‚Wolfes‘ in der Temperatur gemeistert hatte (die Laute hatte diesen ‚Wolf‘ nicht und war daher imstande zu Modulationen rund um den Quintenzirkel). Lautenisten und Tastenspieler zählten zu den ersten spezialisierten Instrumentalmusikern, und hier entwickelten sich die ersten idiomatischen instrumentalen Tonsprachen. Gab es überhaupt ‚Gesang zum Tasteninstrument‘ und wie sah dieser aus? Wie beeinflusste die Veränderung des Instrumentes ‚Laute‘ die Praxis der Begleitung? Wo handelt es sich überhaupt um ‚Begleitung‘ und wo bildet die Laute einen Widerpart bzw. einen Kommentator des Textes? Diese Komplexe fehlen leider vollkommen, und man möchte empfehlen, sie gelegentlich nachzuholen.

(September 2003)

Annette Otterstedt

The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba, Magnano, Italy 29 April–1 May 2000. Edited by Christophe COIN and Susan ORLANDO. Solignac: Edition Ensemble Baroque de Limoges / Torino: Edizioni Angelo Manzoni 2002. 223 S., Abb.

Dieser Band ist die erste Publikation zur italienischen Viola da gamba. Sie spiegelt in ganzer Breite deren Problematik: unerforschte schriftliche Zeugnisse, bis zur Unkenntlichkeit veränderte Instrumente, eine uneindeutige Nomenklatur in den musikalischen Texten sowie die generelle Annahme, dass das Instrument nach 1600 in Italien nicht mehr existierte. Der Band beweist, dass dem nicht so war, und es wird Zeit, dass die Forschung sich dieser verworrenen Situation annimmt. Die Herausgeber sind sich der Problematik bewusst. Dass der Band auf Englisch erscheint (Übersetzung: S. Orlando), erleichtert den Zugang; jedem der dreizehn Artikel ist ein kurzes Abstract auf Italienisch und Französisch vorangestellt. Die Beiträge sind jedoch von heterogenem Niveau.

Der statistische Beitrag über erhaltene Instrumente von Thomas MacCracken, der die Liste von Peter Tourin weiterführt, ist als Basis unverzichtbar, selbst wenn diese Liste weder vollständig noch vollkommen ist. Ebenso unverzichtbar ist die kritische Arbeit von Karel Moens zur Problematik der Echtheit erhaltener Instrumente.

Für derartige Untersuchungen ist Moens seit langem bekannt, und seine Ergebnisse – einerlei auf welcher Seite man steht – können nicht mehr ignoriert werden. Carlo Chiesa berichtet über erhaltene Instrumente aus Cremona, bereichert um schriftliche Zeugnisse. Dergleichen hätte man in diesem Band mehr gebraucht, auch wenn der Artikel im Ganzen etwas unkritisch erscheint und den Ist-Zustand als gegeben nimmt.

Am überraschendsten ist ein Artikel von James Bates, dessen Titel eher spekulativ wirkt: „Monteverdi, the Viola Bastarda Player“. Er deutet bekannte Quellen neu und zeigt überzeugend einen Aspekt von Monteverdis Biographie, der der Forschung bisher entgangen ist: Monteverdi als (hoch bezahlter) virtuoser Instrumentalist und (gering bezahlter) Komponist. Vittorio Ghielmi referiert über eine Quelle zur Gambenspieltechnik des 18. Jahrhunderts, wobei er gründlicher hätte vorgehen können, anstatt sich in allgemeinen Topoi zu verlieren. Martin Kirnbauer behandelt chromatische Experimente mit Gamben unter der Ägide von Giovanni Battista Doni (dieser Thematik ist er inzwischen weiter nachgegangen in: „Si possono suonare i Madrigali del Principe“ – Die Gamben G. B. Donis und chromatisch-enharmonische Musik in Rom im 17. Jahrhundert“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 22, 2002, S. 229–352).

Renato Meucci widmet sich frühen Zeugnissen und stützt sich dabei im Wesentlichen auf die Arbeit von Ian Woodfield (*The Early History of the Viol*, Cambridge 1984). Allerdings weist seine Beweiskette Lücken auf, die er stets mit einer Vermutung schließt (z. B. S. 20 in der Postulierung eines nicht sichtbaren Streichbogens, S. 22 bei Bordunen einer Gambe, fußend auf einem Zitat von Zarlino, der ganz andere Instrumente beschreibt, S. 29 Verwechslung von nomineller und absoluter Tonhöhe). Man wünschte sich bei diesem komplizierten Thema etwas mehr Präzision.

Simone Zopf behandelt ein bautechnisches Problem gebogener und ausgestochener Decken; mit italienischen Gamben hat dies allenfalls zu tun, weil sie sich die ‚Ciciliano‘-Instrumente der Wiener Sammlung vorgenommen hatte. Dabei geht sie ehrlich vor und verschweigt keineswegs die strittigen Fragen um diese Instrumente. Über die italienische Gambe der Renaissance aber sagt das leider wenig aus. Ein Artikel von Marco Tiella über eine ähnliche ‚Ciciliano‘-

Gambe in der Accademia Filarmonica in Bologna ist unbefriedigend, weil er gleichzeitig technikgläubig und gedanklich nachlässig ist. Mit aufwendigen Computerprogrammen wird das Instrument untersucht, aber Schlüsse werden nicht gezogen, und die Untersuchungen von Moens werden ignoriert. Dabei fallen auch bei diesem Instrument Merkwürdigkeiten auf, auf die Moens bei anderen Instrumenten aufmerksam gemacht hat, z. B. auf den typischen Überlieferungsbruch um 1800 (Napoleons Italienfeldzug 1796 mit Plünderungen auch und gerade in Bologna), eine anscheinend nicht zugehörige Decke (aus einem größeren Instrument mit abgehobelter Mittelrippe?), die möglicherweise am Rand ausgedünnt und ungleichmäßig fest gezwungen war, sodass sie sich heute vom Instrument löst, oder auf einen als zugehörig deklarierten Bogen, dessen Kannelierung ihn in das 18. Jahrhundert verweist. Dementsprechend könnte dieses Instrument aus derselben Quelle stammen wie seine angezweifelte Schwestern in Wien, Brüssel oder anderswo. Überhaupt lag der Akzent der Tagung offenbar ein wenig einseitig auf diesen Instrumenten, die aber solange nicht zur Evidenz dienen können, solange sie angezweifelt werden.

Myrna Herzog („Charakteristika des Geigenbaus im italienischen Gambenbau“) baut mit viel Enthusiasmus auf einer Forschung auf, die noch zu leisten wäre. In der ersten Fußnote dankt sie sich für die Zusammenarbeit mit 18 Personen, zu denen zu meiner Überraschung auch ich selber zähle, obwohl ich allenfalls vor vorschnellen Schlüssen gewarnt habe. Oliver Webber liefert einen Beitrag zur historischen Darmbesaitung, der zwar nicht zum Thema gehört, aber wichtig und gut fundiert ist.

Schließlich referieren Luc Breton spekulativ über Proportionen bei der Bealkung im Gambenbau, was über die historische italienische Gambe nichts aussagt, sowie Paolo Pandolfo über die Kunst des Viola-bastarda-Spiels, ein Beitrag, der in seiner gut gemeinten Subjektivität wohl eher dem Bereich „Musikermemoiren“ zuzuordnen wäre.

Was z. B. fehlt, sind Beiträge zur Aufarbeitung von Archiven (z. B. in der Art, wie sie Rodolfo Baroncini leistet) oder Bibliographien mit einer Einkreisung der Nomenklatur, z. B. in der neu erschienenen Bibliographie von Bettina Hoffmann (*Catalogo della musica solistica e cameris-*

tica per viola da gamba, Lucca 2001). Die Aktivitäten sind vorhanden. Man muss sie nur bündeln. Dieser erste Versuch kann nicht umfassend sein. Aber es ist erfreulich, dass er nicht ohne Ergebnis blieb. Auf diesem sollte man weiter aufbauen.

(März 2004)

Annette Otterstedt

MICHA BEUTING: Holzkundliche und dendrochronologische Untersuchungen an Resonanzholz als Beitrag zur Organologie. Remagen-Oberwinter: Verlag Kessel 2004. 219 S., Abb.

Eine zerstörungsfreie Altersbestimmung war und ist ein Desideratum, das mit der Dendrochronologie – Zählung und zeitliche Zuordnung von Jahresringen – zumindest teilweise geleistet werden kann, denn sie kann über den Umweg des Fälldatums eines Baumes indirekte Hinweise geben. Außerdem ist es durch Kreuzvergleiche (engl. ‚cross-matching‘) möglich, die Herkunft aus ein- und demselben Baum zu bestimmen und damit weitere Eingrenzungskriterien zu liefern. Das Interesse an der Dendrochronologie an Musikinstrumenten geht zurück bis auf das Jahr 1958, als bereits in der *Instrumentenbau-Zeitschrift* 12 (September 1958, S. 295–297) darüber berichtet wurde; allerdings noch ohne Altersbestimmung, da entsprechende Datenreihen noch nicht existierten, sondern wegen des Kreuzvergleiches.

Hier liegt nunmehr die erste Monographie zu dem Thema vor. Unter der Ägide von Peter Klein (Institut für Holzbiologie der Universität Hamburg), der sich auf diesem Gebiet mit Messungen an Holzgegenständen – darunter auch Decken von Musikinstrumenten – seit 20 Jahren profiliert hat, hat sich Micha Beuting gänzlich auf Instrumente spezialisiert. Er baut auf den von Klein erstellten Datenreihen auf und erweitert diese. Dabei geht er über Klein hinaus, wenn er durch Befragungen von Holzhändlern und Clusteranalysen, die er ausführlich erläutert, dendrochronologische Bilder eingrenzen kann in Herkunftsgebiete – ein großer Fortschritt, da damit zahlreiche anonyme Instrumente zumindest landschaftlich zugeordnet werden können. Dabei erweist sich, dass ein naturwissenschaftlicher Ansatz auch für Geisteswissenschaften und Handwerk von Nutzen sein kann, denn der Autor weist en passant nach, wie sehr

lieb gewonnene Gewohnheiten, z. B. die traditionelle Einschätzung im Instrumentenbau von Qualitätsholz in Verbindung mit Engjährigkeit, ins Reich der Fabel zu verweisen sind, und wie wenig sich Vorurteil und Realität anhand von erhaltenen Instrumenten zur Deckung bringen lassen (S. 45 ff.). Auch der Forstwirtschaft bzw. dem Holzhandel mit seiner vernachlässigten Berücksichtigung von Tonholz im gesamten Holzhandel (z. B. im Bayerischen Wald nur 1–3%), die begründet wird mit Unwirtschaftlichkeit, verpasst Beuting einen freundlichen Seitenhieb mit dem Hinweis auf die hohen Preise, die für Tonholz bezahlt werden (für die Musikwissenschaft von geringerem Interesse, aber wirtschaftlich ausbaufähig).

Das Buch ist in knappen Sätzen und leicht lesbar geschrieben. Einige wenige Flüchtigkeitsfehler, die die Leser verwirren könnten, seien hier vom Autor korrigiert: S. 25: In der Abbildung der Spinettformen „polygonal“ statt „polyphon“ (Fehler übernommen von Crombie 1995); S. 27: „Freiberg“ statt „Freiburg“; S. 69: Tabelle II.5.2.: Eintrag für Brett F fehlt; S. 94 oben: geschweifte Klammer am Ende der Formel wurde vergessen; S. 101 viertletzte Zeile: ... die Anzahl der gemessenen Jahrringe (138) statt (158).

Beutings Arbeit besticht durch den vielseitigen Ansatz. Hier ist kein Technomane am Werk, der blind seinem Computer vertraut, sondern gerade die Arbeit an den Regionalclustern mit den Wahrscheinlichkeiten, Baum- oder zumindest Bestandsgleichheiten einer Region zu erfassen, erfordert Übung, Fingerspitzengefühl und immer wieder einen genauen Blick auf das Holz. Dabei ist Berting mit seinen Zuordnungen sehr zurückhaltend, und es müssen mehrere ziemlich labile Parameter eine hohe Potenz aufweisen, bevor von einer Bestands- oder gar Baumgleichheit ausgegangen werden kann. Eine leichtfertige Zuschreibung ist auf diesem Wege daher nicht zu erwarten. Das von Beuting entwickelte System klingt glaubwürdig und ist für zukünftige Arbeiten von großem Nutzen. Alles in allem ist hiermit ein wichtiger Schritt getan worden zu einer weniger emotionellen und mehr sachlich orientierten Erforschung alter Musikinstrumente. Eine Arbeit, die nicht die Erfahrung der Geigenkenner überflüssig macht, aber sie von naturwissenschaftlicher Seite stützen und korrigieren kann.

(Juni 2004)

Annette Otterstedt

EDWARD L. KOTTICK: *A History of the Harpsichord*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2003. XVI, 557 S., Abb., CD

Kottick ist von Hause aus Posaunist, was er in der Einleitung mit Humor vermerkt. Er erwähnt nicht, dass er langjähriger Mitarbeiter der Zuckermann-Werkstätten war und u. a. das technische Handbuch zum Zusammenbau der Cembalo-Bausätze verfasst hat. Insofern ist er kaum ein Dilettant.

Er gliedert sein Werk chronologisch in fünf Teile. Am Ende jedes Kapitels steht eine wohlformulierte Zusammenfassung. Das Buch zeigt, wie weit die Forschung bei Tasteninstrumenten im Vergleich zu anderen Instrumenten gediehen ist, denn Kottick kann auf Standardwerke zurückgreifen, aus denen er ausführlich zitiert. Er steht in persönlichem Kontakt zur Forschung und ist auf dem neuesten Stand. Das größte Manko des Buches jedoch ist der vollständige Verzicht auf Direktzitate aus den Quellen.

Der Haupttext besteht im Wesentlichen aus der Aufzählung und Beschreibung erhaltener Instrumente. Eingeschobene Erklärungen stehen in separaten Kästen mit Details, Anekdoten und Stammbäumen. Diese aufgelockerte Anordnung mit zahlreichen im Text verstreuten Abbildungen – leider oft unscharf, wodurch man den Beschreibungen im Text nicht immer zu folgen vermag – wirkt anfangs erfrischend und unterhaltsam, aber nachdem man sich in den 3 cm starken Band eingelesen hat und von der Materie gefesselt ist, gerät man durch diese ständigen Unterbrechungen in ein unkonzentriertes, konfuse Lesen. Ich bezweifle daher, dass das eine gute Lösung für die Behandlung komplexer Themen ist, und hätte lieber Exkurse als Sonderkapitel, wo sie inhaltlich angebracht sind. Der umfangreiche Anmerkungssteil am Schluss enthält lesenswerte Kommentare, aber das ständige Umschlagen des kiloschweren Werkes ist lästig, und eine Platzierung auf derselben Seite wäre günstiger. Das Glossar im Anhang ist nützlich, aber nicht vollständig genug (z. B. fehlen „buff Stopp“ = Lautenzug oder „skunktail keys“ = s/w-gestreifte Obertasten).

Das zweite Manko ist der Verzicht auf eine Diskussion kritischer Fragen. Ein paar Beispiele: Der Probleme moderner Fälschungen ist Kottick sich bewusst, wie Hinweise in den Anmerkungen zeigen, aber er vermerkt, dass er auf deren Einbeziehung verzichtet habe (S. 475, 502).

Die Kontroverse um Saitenmaterial wird kaum erwähnt; für ihn sind kurz und bündig lange Messuren auf Eisen, und kurze auf Messing berechnet. Woher stammt diese Theorie? Kottick stellt keine unbequemen Fragen und löst keine Rätsel (z. B. warum wurden noch im 18. Jahrhundert Quint- und Oktavspinette gebaut?); es fehlen Stichworte über Intonation, Bekielung in Geschichte und Gegenwart (kein Wort über Burneys Bemerkung, dass etwa die Franzosen ihre prachtvollen Instrumente weich bekielten im Vergleich zur oft aggressiven Bekielung heute), über Saitenherstellung (ab wann gab es beispielsweise Metallumspinnung?). Die Geschichte einzelner Instrumente scheint nur erwähnenswert, wenn diese aus fürstlichem Besitz stammen – aber wäre nicht ein Hinweis auf den Lebensweg ganz normaler Instrumente auch von Interesse? Die in der Violinenliteratur so ausgeprägte Ausrichtung auf ein ‚Pedigree‘ hat ja durchaus ihre Vorteile. Diese Heile-Welt-Betrachtung hat für unvoreingenommene Leser etwas Verführerisches, führt aber an der Wahrheit vorbei.

Dabei hat Kottick einen ausgezeichneten historischen Zugang und ist im Abwägen moderner Unterschiede in den Auffassungen sehr gut. Ohne sich z. B. auf Details der absoluten Tonhöhe einzulassen, bezeichnet er ein 8'-Instrument als „normal pitch“ (S. 4). Frühe Pianoforti werden mit einbezogen; er meint: „Museums and collections are full of mystery instruments, often indicating that our neat little stylistic classifications frequently break down“ (S. 337); „What is surprising is not how badly they failed [Pleyel &c.], but how difficult it was for people to see its problems“ (S. 427); „What was not realized [in Nachbauten neuerer Zeit] was that Ruckers, Taskin, and their colleagues knew all about wood movement, and that their designs and constructional practices allowed for it“ (S. 440). Der historische Zugang versagt übrigens bei Frauennamen, auch wenn deren Besitzerinnen Erbinnen des Geschäftes waren. Die Möglichkeit, dass der Beitrag von Frauen nicht nur im Gebären von Cembalobauern, sondern auch in der Mitarbeit in den manufakturartigen Betrieben bestanden haben könnte, wird nicht in Betracht gezogen (z. B. S. 266, 268), und ihre Namen fallen oft (aber zum Glück nicht immer) unter den Teppich.

Leider ist das Buch nicht ohne Schlampereien und scheint streckenweise mit der heißen Feder

geschrieben. Beispiele dafür sind der direkte Widerspruch auf S. 15: „Since Iron is inherently harder than brass, strings of the former can stand higher tensions and can be drawn up to a higher pitch than the latter without breaking“, und zwei Seiten weiter heißt es: „Harpichords with 14" scales are usually strung in iron, but down in the bass, where the foreshortening begins, a switch is made to brass, which can be appropriately stressed at a higher tension than iron“, oder wo er anscheinend pythagoreische und harmonisch reine Teilungen gleichsetzt (S. 17). Mit dem Shudi-Stammbaum ist etwas durcheinander geraten: Barbara Shudi starb 1776, kann daher nicht im Jahr 1786 einen Sohn Thomas geboren haben (S. 363, 364). Für Preußenfans liest sich folgender Satz besonders verblüffend: „The 1700–1704 [Klappcembalo von Jean Marius, heute im Musikinstrumenten-Museum Berlin] was owned by Sophia Charlotte, queen of Prussia, who loaned it to her grandson Frederick the Great to take on his military campaigns“ (S. 258, Kasten).

Dem Buch beigegeben ist eine CD mit Cembali verschiedener Bauweise, Provenienz und heutigem Standort. Das klingt im Buchtitel besser als in der Realität. Die CD steht ohne jeden Kommentar, wo ein paar Bemerkungen zu Stimmton, Temperatur, Bekielung, Besaitung und nicht zuletzt das Jahr der Aufnahme nicht geschadet hätten. Daher demonstriert sie leider weniger den Klang edler alter Instrumente, sondern das, was sich Restauratoren darunter vorstellen, und das ist z. T. ziemlich scheußlich.

Erfüllt das Buch seinen Zweck, eine Einführung in die Geschichte des Cembalos zu geben? Trotz der beschriebenen Mängel möchte ich diese Frage bejahen. Eine gewisse Oberflächlichkeit, an der Fachleute sich stoßen mögen, ist für Anfänger weniger störend. Kotticks Buch ist eine erste Stufe zur Beschäftigung mit dem Cembalo, die mithilfe der beigefügten reichhaltigen Bibliographie vertieft werden kann.

(April 2004)

Annette Otterstedt

Mit Drommeten, Pauken, Hörnern und Posaunen. Festschrift für Werner Benz zum 65. Geburtstag. Im Auftrage der Gesellschaft zur Förderung der Religion/Umwelt-Forschung hrsg. von Manfred BÜTTNER und Dagmar PESTA.

Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. IX, 338 S., Abb. (musicologica berlinensia. Band 8.)

Die Festschrift ist dem langjährigen Landesposaunenwart und Geschäftsführer im Posaunenwerk der Evangelischen Kirche von Westfalen, Werner Benz, gewidmet. Der Herausgeber Manfred Büttner sieht in ihr „(noch) keine ‚Geschichte der Posaunenarbeit in Westfalen‘, sondern eine Vorstudie, die Anregungen zu geben vermag“ (S. VII). Dementsprechend liegt ein thematischer Schwerpunkt der Festschrift in fünf Studien zur Entwicklung des kirchlich gebundenen Bläserwesens in Westfalen seit dem 19. Jahrhundert. Die jüngste, durch die Arbeit von Werner Benz geprägte Zeit wird in Beiträgen von Manfred Büttner und Joachim Thalmann behandelt, welche die Bemühungen um eine qualitativ hohe Ausbildung, eine Annäherung an professionelle Standards und eine Anhebung des Niveaus der für Laien konzipierten Bläserliteratur hervorheben. Thalmann geht es aber auch um den Nachweis, dass die Arbeit in Posaunenchor zu einer nachhaltigen positiven Beeinflussung Jugendlicher führt. Hierzu legt er eine tabellarische Übersicht über aktive bzw. ehemalige Laienbläserinnen und -bläser im Umfeld von Benz mit ihren ausgeübten Berufen bzw. Tätigkeiten vor. Die zahlreichen musikbezogenen Berufe stützen Thalmanns These und es wäre ein lohnendes Unterfangen, entsprechende Daten bundesweit über einen längeren Zeitraum zu erheben. Ein Beitrag von Dagmar Pesta zur Bläuserschulung in heutiger Zeit im Vergleich mit Idealen Johannes Kuhlos ergänzt die Beiträge zu diesem Themenkomplex.

Büttner ist noch mit weiteren Beiträgen zur Geschichte des Posaunenchorwesens vertreten: zum einen als Zeitzeuge des Aufbaues von Posaunenchor in der durch den westfälischen Landesposaunenwart Walther Duwe und durch Wilhelm Ehmann geprägten Nachkriegszeit, zum anderen in einer Überblicksdarstellung zur Entwicklung des Instrumentariums und der Literatur von Trompete und Posaune in der evangelischen Kirchenmusik seit der Reformation. Dieser Beitrag („Zur Geschichte der engen Blechblasinstrumente in der evangelischen Kirchenmusik“) schlägt die Brücke zu Aufsätzen, die sich mit der älteren bzw. frühen Geschichte von Blasinstrumenten und ihrem Repertoire befassen. Hans Seidel stellt in seinem Beitrag „Tierhorn und Metalltrompete im Alten Ori-

ent“ klar, dass Rückschlüsse von Untersuchungen zu Trompeteninstrumenten im alten Ägypten (Hans Hickmann) und Mesopotamien (Subhi Anwar Rashid) auf alttestamentarisch erwähnte Instrumente mit großen Unsicherheiten behaftet sind. Es mag zunächst verwundern, dass er den Hinweisen, die biblische Übersetzung von „Schofar“ mit „Posaune“ sei falsch und Horn- und Trompeteninstrumente seien in der Frühzeit nur als kultische Signalinstrumente, keinesfalls als Melodieinstrumente im heutigen Sinne einsetzbar gewesen (S. 51), so viel Gewicht beimisst. Bedenkt man aber, dass sich die Festschrift an einen breiten Leserkreis wendet, so sind solche Hinweise wichtig, da Fehleinschätzungen – teilweise sogar unterstützt durch musikwissenschaftliche Beiträge W. Ehmans – offensichtlich recht verbreitet sind. Über das engere Thema der Geschichte der Posaunenchorarbeit hinausgehend ist ein Beitrag von Wolfgang Schnabel zu den Ansichten der Theologen Daniel F. E. Schleiermacher und Karl Barth zur Stellung der Musik im Gottesdienst. Die Textanalysen sind hier sehr detailliert, es fehlt aber die Einbettung der jeweiligen Positionen in den geistes- bzw. religionsgeschichtlichen Kontext, sodass nicht recht deutlich wird, inwieweit Schleiermachers und Barths Ansichten zur Kirchenmusik – jeweils für ihre Zeit – prägend waren oder sich nicht vielmehr in ihren Schriften musikästhetische Grundpositionen der jeweiligen Zeit widerspiegeln.

Die Festschrift bietet alles in allem ein breites Spektrum an lesenswerten Beiträgen, wobei das Bestreben nach wissenschaftlicher Aufarbeitung des kirchlich gebundenen Bläspiels und seiner Geschichte allenthalben deutlich wird. Explizit diesem Aspekt ist ein Beitrag Schnabels gewidmet („Zur wissenschaftlichen Aufarbeitung des Posaunenchorwesens“), der leider nicht ganz frei ist von Selbstdarstellung: Lobende Besprechungen von Schnabels Dissertation, die der Geschichte des kirchlichen Bläserwesens gewidmet ist, und eines späteren Aufsatzbandes werden als Teil des Festschriftbeitrages mit abgedruckt. Dass auch eine kritische Sichtweise auf zentrale Persönlichkeiten – Johannes Kuhlo, Walther Duwe und Wilhelm Ehmans – in Beiträgen Büttners, Pestas und Schnabels im Sinne einer umfassenden Geschichtsaufarbeitung nicht ausgeklammert wird, ist an der Festschrift besonders positiv zu hervorzuheben. Nicht alle

Erkenntnisse sind aus musikwissenschaftlicher Sicht neu, aber falsche Vorstellungen über die Entwicklung des Spiels auf Blechblasinstrumenten zu korrigieren und Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit einem breiten Kreis Musikausübender nahe zu bringen, ist als Verdienst der Herausgeber und Autoren dieser Festschrift hervorzuheben.

(Juni 2002)

Wolfgang Auhagen

„Laudato si, mi Signore, per sora nostra madre terra“. Zur Ästhetik und Spiritualität des „Sonnengesangs“ in Musik, Kunst, Religion, Naturwissenschaft, Film und Fotografie. 2. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main 6.–8. Juni 2001. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER. Bern u. a.: Peter Lang 2002. 430 S., Abb., Notenbeisp.

Es ist noch gar nicht so lange her, da hatte das Schlagwort der Interdisziplinarität im wissenschaftlichen Diskurs Konjunktur – die durchaus berechtigte Forderung wurde allerdings bis heute nur selten einmal konsequent in einzelnen Projekten realisiert. Wie ertragreich mitunter eine weit gefasste, die Grenzen der einzelnen Disziplinen durchbrechende Fragestellung sein kann, das belegt der vorliegende Tagungsbericht. Denn die Herausgeberin (und zugleich Organisatorin der seit 1999 bisher im zweijährlichen Rhythmus stattfindenden Symposien an der Frankfurter Musikhochschule) macht auf geradezu radikale Weise Ernst bei der Zusammenführung verschiedener kultur- und mitunter auch naturwissenschaftlicher Fächer sowie der bildenden Künste, so dass das jeweils fokussierte Thema aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wird. Das 2001 durchgeführte Symposium war ganz dem Sonnengesang des Franz von Assisi, seiner Ästhetik und Spiritualität gewidmet. Die daraus resultierenden 20 Beiträge bilden zusammen eine Art „Handbuch“, wobei die unterschiedlichen Facetten auch (faszinierende und grundlegend informierende) Seitenwege einschließen – wie etwa ein astrophysikalischer Beitrag von Bruno Deiss oder eine bis zu den Quarks vorstoßende mathematisch-physikalische Betrachtung von Walther Greiner. Wie scheinbar weit auseinander liegende Blickwinkel in Wirklichkeit aufeinander

Bezug nehmen können, das erweist sich gerade an der Frage nach Gott in der Natur – repräsentiert zum einen in den als Formeln fassbaren Gesetzen und Symmetrien, zum anderen in der Idee des Pantheismus, wie sie Walther Dürr anhand von Schuberts *Allmacht* (D 852) erläutert.

Den Vertonungen bzw. der musikalischen Rezeption des Sonnengesangs sind sechs Beiträge gewidmet. So macht Stephan Schmitt in seinem Überblick über „Franziskus in der Populären religiösen Musik“ deutlich, auf welcher unterschiedliche Weise der Gesang in der Sakropop-Szene adaptiert wurde. Die historische Perspektive wurde hingegen anhand einzelner Werke ausgelotet: Dorothea Redepenning erläutert mit reichem Material die Bedeutung der Franziskus-Thematik bei Franz Liszt und seinem *Cantico del sol*, während Edith Feistner („Heiligenlegende und Opernlibretto“) sich en détail mit der Interpretation mittelalterlicher Quellen durch Olivier Messiaen auseinandersetzt. Hierzu bildet der von den persönlichen Begegnungen mit dem Komponisten geprägte Essay von Theo Hirsbrunner („Der ‚Sonnengesang‘ in Olivier Messiaens Oper *Saint François d’Assise*“) einen markanten Kontrapunkt. Als ein „Sinnbild der Schöpfung“ stellt Aaron Böhler die Sonnengesang-Vertonungen von Alfred Schnittke und Sofia Gubaidulina vor, Corinna Müller-Goldkuhle widmet sich dem Werk des litauischen Komponisten Algirdas Marinaitis (geb. 1950). Von ihr stammt auch ein Verzeichnis der Kompositionen zu Franz von Assisi, das mit einer Legende von Carl Loewe aus dem Jahre 1837 (op. 75/3) beginnt.

Das mit 24 Notenbeispielen, 101 Abbildungen und 30 Farbtafeln (!) unvergleichlich großzügig ausgestattete Buch (Hardcover) gibt auch der bildenden Kunst angemessen Raum. So findet sich im Anhang nicht nur die Kuriosität einer dem Generalthema gewidmeten Sammlung von Briefmarken und Ersttagsbriefen, sondern auch die Erstveröffentlichung (!) des vollständigen Zyklus *El Càntic del Sol* (1975) von Joan Miró.

(Mai 2004)

Michael Kube

ALFONSO FERRABOSCO THE YOUNGER: *Consort Music of Five and Six Parts. Transcribed and edited by Christopher FIELD and David PINTO.* London: Stainer and Bell 2003.

LIII, 253 S. (*Musica Britannica. Volume LXXXI.*)

Zusammen mit *Musica Britannica* Band 62 (vierstimmige Consortmusik) ist nunmehr das gesamte Ensembleschaffen von Alfonso Ferrabosco d. J. (ca. 1575–1626) zugänglich. Zu seiner Zeit war dieser Komponist sehr angesehen, fiel aber spätestens seit den ungünstigen Urteilen Charles Burneys in Vergessenheit und hat es bis heute nicht zu einer wirklichen Renaissance geschafft. Das wird sich hoffentlich in Zukunft ändern, denn allein die Tatsache, dass sich ein Komponist zur Zeit der „Seconda prattica“ absichtlich der Instrumentalmusik verschrieb, sollte aufmerksam machen. Mit geringen Ausnahmen ist diese Musik nur handschriftlich überliefert.

Der vorliegende Band ergänzt den Band 62 auch insofern, als die bisher fehlende vierstimmige zweiteilige *Hexachordfantasia* nunmehr zusammen mit ihrer fünfstimmigen Version nachgeliefert wird. Über eine solche Aufteilung mag man unterschiedlicher Auffassung sein, und es käme wahrscheinlich dem Kopierverbot entgegen, wenn man beide Stücke in unterschiedlichen Bänden vergleichen könnte. Aber der Inhalt des Bandes ist ohnehin heterogen: Die fünfstimmige Musik Ferraboscós besteht außer ein paar Fantasien und *In nomines* aus Pavanen und Almains – Tanzsätzen, über deren ursprüngliche Verwendung man sich nicht ganz klar ist. Immerhin wird mit einiger Plausibilität angedeutet, dass die Pavanen mit ihrer unregelmäßigen Mensuranzahl mehr der Fantasia zuzuordnen sind, wohingegen die Almains wohl in den Bereich der englischen Masque gehören, für die Ferrabosco zusammen mit Ben Jonson und Inigo Jones arbeitete. Die sechsstimmigen Werke bestehen mit Ausnahme von zwei Almains – wohl für Bläserensemble – aus Fantasien, die anscheinend alle nach 1620 entstanden und damit als Spätwerke anzusprechen sind.

Die Einleitung mit z. T. neuem biographischen Material ist lesenswert und sticht von anderen Einleitungen derselben Denkmälerreihe ab. Hier sind nämlich offensichtlich zwei Köpfe am Werk gewesen, die in ihren Komponisten geradezu verliebt sind, und die es verstanden haben, wissenschaftliche Trockenheit mit dieser Liebe – immerhin mit der Sichtung von 50 Quellen – zu übergänzen. Das Ergebnis ist eine Lebendigkeit, die sogar vor einer erfreulich fun-

dierten Beschäftigung mit dem musikalischen Ergebnis nicht halt macht. Fragen der Instrumente, des Stimmtones und der umstrittenen Kompatibilität von Tasten- und Bundinstrumenten mit ihren unterschiedlichen Temperaturen werden ausführlich erörtert. In dieser Gründlichkeit ist das neu innerhalb der *Musica Britannica*, und in den Ländern deutscher Zunge vollends unüblich, wo oft die Philologie vor dem klanglichem Ergebnis rangiert. Selbst der ausführliche kritische Bericht ist spannend zu lesen, denn es werden nicht nur die einzelnen Quellen mit ihren Schreibern dargestellt, sondern ein kluges Referenzsystem macht es einfach, die Überlieferungen zu verfolgen.

Anhand dieser Veröffentlichungen sollte es möglich sein, die Bedeutung des Instrumentalkomponisten Ferrabosco neu zu bewerten, die durch Edward Lowinskys Artikel geschmälert worden war, in dem er die berühmte *Hexachordfantasia* Alfonso della Viola zugeschrieben hatte („Echoes of Adrian Willaert's Chromatic Duo in Sixteenth- and Seventeenth-Century Compositions“, in: *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton 1968, S. 183–238). Dahinter stand wohl die unausgesprochene Überzeugung, dass ein solches Werk nur in Italien entstanden sein könnte. Lowinsky selbst ließ dabei keine Gelegenheit ungenutzt, die in seinen Augen minderwertige vierstimmige Version als dilettantische Reduktion des Engländers vom originalen fünfstimmigen Meisterwerk des Italiener erschein zu lassen. Field ist der entgegengesetzten Meinung: Er hält beide Fantasien für Werke Ferraboscós, und die vierstimmige Version für die ältere, die später vom Komponisten auf fünf Stimmen erweitert wurde. Vergleichbare Werke sind aus Italien auch gar nicht bekannt, während das gesamte Œuvre Ferraboscós mit ähnlichen kontrapunktischen Tüfteleien durchsetzt ist, die selbst im Kontext englischer Consortkomponisten wie William Byrd oder Orlando Gibbons einzigartig sind. Sie bestehen aus harmonischen Modulationen (z. B. Circumventionen des Quintenzirkels, bevor dieser überhaupt theoretisch definiert war) und Vexierspielen von Diminution, Augmentation, Doppelfugen und vielfachen Engführungen, die an Ockeghem erinnern könnten, wäre da nicht Ferraboscós Gespür für musikalische Dramatik. Meines Wissens ist er der erste Komponist, der das vom Theater übernommene Drama derart

stringent in instrumentale Sprache übertragen hat. Eine Untersuchung seiner Methoden vor dem Hintergrund seiner (Instrumental-)Zeitgenossen steht noch aus. Pinto und Field haben eine bisher anonyme sechsstimmige Fantasia als Werk Ferraboscós identifiziert, die eine gesteigerte Form dieser Tüfteleien zeigt, denn sie besteht in allen Stimmen aus nichts anderem als auf- und absteigenden Hexachorden in unterschiedlichen Modi und Rhythmisierungen. Das Faszinierende daran ist, dass diese Konstruktion beim Spielen kaum bemerkt wird, denn das Stück ist gleichzeitig ein atemberaubendes Drama mit einer Steigerung bis zum Schlussakkord. Die Zuschreibung an Ferrabosco kann sich allein schon aus der Frage ergeben, wer außer ihm zu dieser Zeit zu einer derartigen Tour de force imstande gewesen wäre.

Der einzige Wermutstropfen in dieser erfreulichen Ausgabe ist die schon öfter in der *Musica Britannica* zu beobachtende Gewohnheit enharmonischer Korrekturen. Die Unbedenklichkeit, mit der englische Musiker – und zwar nicht nur die vom Bundinstrument her denkenden Consortkomponisten, sondern auch Organisten wie Thomas Tomkins – mit Akzidentien umgingen, ist ein ebenso wichtiges und interessantes historisches Zeugnis wie vergleichbare ‚Irrtümer‘ funktionalharmonischer Rechtschreibung bei Franz Schubert und sollte erhalten bleiben. Eine erste Stufe zu einer solchen Politik findet sich tatsächlich bei Field und Pinto in der Kenntlichmachung enharmonischer Umwandlungen durch eckige Klammern. Es wäre zu hoffen, dass die Herausgeber englischer Denkmäler auf diesem Weg weitergingen, denn man sollte den Weg von unserem Auge zum Original nicht ohne Not weiter machen als nötig.

(Juli 2004)

Annette Otterstedt

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 3.1: Kantaten zum 2. und 3. Weihnachtstag. Gesamtedition: Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XII, 192 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 3.1: Kantaten zum 2. und 3. Weihnachtstag. Kritischer Bericht. Gesamtedition: Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 192 S., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 3.2: Kantaten zum Sonntag nach Weihnachten. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XII, 102 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 3.2: Kantaten zum Sonntag nach Weihnachten. Kritischer Bericht von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 94 S.*

Mit dem in zwei Teilbände aufgespaltenen dritten Band der Kantaten-Serie liegen in der *Neuen Bach-Ausgabe* nunmehr die auf das Kirchenjahr bezogenen Kantaten vollständig vor. Alleiniger Herausgeber des Bandes 3.2 (enthaltend BWV 152, 122 und 28) ist Klaus Hofmann. In seinen Händen lag auch die Gesamtedition des ersten Teilbandes, an dem außer dem Redaktor selbst (BWV 40) Alfred Dürr (BWV 181), Andreas Glöckner (BWV 57, 133), Uwe Wolf (BWV 121) und Peter Wollny (BWV 64) als Werkherausgeber beteiligt waren.

Die Wiedergabe der Notentexte macht den Eindruck größter Zuverlässigkeit. Bei den meisten Werken waren die Herausgeber in der günstigen Lage, sich sowohl auf die autographen Partituren als auch auf das originale Stimmenmaterial stützen zu können. Ausgenommen sind lediglich die Kantate BWV 64, deren Partiturautograph verschollen ist, und die Kantate BWV 152, deren Originalstimmen nicht erhalten sind. Dass indessen auch eine günstige Quellenlage Editionsprobleme nicht ausschließt, zeigt sich an der Kantate *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* BWV 151, deren Partiturautograph „von einer selbst bei Bach unüblichen Kargheit“ ist (Dürr im Kritischen Bericht zu Bd. 3.1, S. 161), was der Herausgeber auf „die vielfältige Beschäftigung der Chor- und Orchestermitglieder in den Weihnachtstagen“ zurückführt, „die es lange Zeit unsicher erscheinen ließ, welche Musiker am 3. Weihnachtstag verfügbar sein würden“ (ebenda). So konnte die Meinung aufkommen, dass es sich bei der Partitur um eine „Urfassung“, bei den Berliner Stimmen dagegen um Träger einer „späteren Fassung“ handle (Diethard Hellmann in seiner Ausgabe im Hänssler-Verlag). Dürr vermag demgegenüber bündig darzulegen, dass die Stimmen „keine Absichtsänderung des Komponisten“, sondern „eine Konkretisierung des in der Partitur [...] nur Ange deuteten“ darstellen (ebenda, S. 168). – Auch

wenn man demnach an keiner Stelle von „Fassungen“ sprechen kann, haben sich dennoch Bach'sche Arbeitsprozesse in den zahlreichen Korrekturen der Partiturautographen niedergeschlagen, die in den ausführlichen Quellenbeschreibungen umfassend dokumentiert sind.

Umfangreichere Eingriffe Bachs veranschaulichen die Herausgeber als Anhänge in den Notenbänden (in Bd. 3.1 Anhang I zu BWV 151; in Bd. 3.2 Anhang II zu BWV 151) oder im Kritischen Bericht (3.1, S. 7476 zu BWV 57). Instrukтив ist in Band 3.2 der Doppelabdruck der Weimarer Kantate *Tritt auf die Glaubensbahn* BWV 152. Hier wird nach der tonartlich einheitlichen und in der Schlüsselung normierten Partitur, wie sie nach modernem Usus als Haupttext benötigt wird, auf S. 25 ff. als Anhang I noch die Partitur in der Notierung des Autographs wiedergegeben, d. h. mit originaler Schlüsselung und mit zwischen Kammer- und Chorton sowie zwischen Moll und Dorisch aufgespaltenen Tonartnotation.

Ein Detail sei schließlich noch angesprochen. Im Eingangschor der Kantate *Sehet, welch eine Liebe* BWV 64 würde man in T. 33 als zweite Note des Soprans nicht e', sondern eher g' erwarten; denn dann wäre sowohl die Einklangsparallele mit dem Tenor als auch der leere Quartklang auf dem zweiten Taktviertel vermieden. Könnte das (verschollene) Autograph an dieser Stelle undeutlich oder korrigiert gewesen sein, so dass sowohl der Stimmenkopist A. Kuhnau als auch die späteren Benutzer der Partitur falsch gelesen haben?

(Mai 2004)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 41: Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIII, 237 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 41: Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen. Kritischer Bericht. Mit einem Bericht über J. S. Bach irrtümlich zugeschriebene Kantaten von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 145 S.*

Die „Varia“, die dieser Band laut Titel enthält, setzen sich aus einem Bündel von Werken

zusammen, deren Entstehung sich von der Phase Arnstadt/Mühlhausen bis zu Bachs Leipziger Spätzeit erstreckt. Im Einzelnen handelt es sich um eine deutschtextige Kirchenkantate (*Nach dir, Herr, verlangst mich* BWV 150), zwei weltliche Kantaten mit italienischem Text (*Amore traditore* BWV 203 und *Non sa che sia dolore* BWV 209), das fragmentarisch erhaltene Hochzeits-Quodlibet BWV 524, drei Einzelsätze aus dem Passions-Pasticcio *Wer ist der, so von Edom kömmt* und schließlich um Bearbeitungen nach Conti, Telemann und Pergolesi.

Dass die frühe Kantate *Nach dir, Herr, verlangst mich* im vorliegenden Band erscheint (man würde sie eigentlich in Bd. I/34 suchen), erklärt sich daraus, dass für sie lange Zeit Echtheitszweifel bestanden haben, die Glöckner im Anschluss an Alfred Dürr überzeugend als unberechtigt erweisen konnte. Auch die Echtheit der beiden weltlichen Kantaten wurde mehrfach angezweifelt. Glöckners zusammenfassendes Urteil lautet für beide Werke: „Bis zum Beweis des Gegenteils oder bis zum Auftauchen neuer Quellen muß das Werk daher als echt gelten“ (Kritischer Bericht, S. 33 bzw. 44) – nur dass im Falle von *Amore traditore* BWV 203 die kleine Einschränkung „höchstwahrscheinlich“ hinzugesetzt ist. Hier ist aber vielleicht doch stärker zu differenzieren, denn die beiden Kantaten, die sich durch ihre italienischen Texte als Schwesterwerke darstellen, sind in Wirklichkeit von recht ungleicher Qualität. BWV 209 fasziniert durch eine Kombination von meisterhafter polyphoner Durcharbeitung und modernistischen Zügen, wie sie bei Bach in den 1730er-Jahren wiederholt begegnen, während BWV 203 durch satztechnische Missgeschicke verschiedener Art (die empfindlichsten finden sich im obligaten Cembalosatz der Schlussarie) befremdet, die es schwer machen, an ein Werk Bachs zu glauben. Dies gilt besonders seit dem Vorliegen von Glöckners Neuausgabe; denn da man nun von einem an den Quellen sorgfältig kontrollierten Notentext ausgehen kann, hat man nicht mehr zu befürchten, anstatt Mängel des Werkes solche der benutzten Ausgabe zu kritisieren (was seinerzeit Johannes Schreyer widerfuhr). Wenn Glöckner zur Textdichtung feststellt, dass zahlreiche Grammatikfehler „auf einen Verfasser mit mangelhaften Italienisch-Kenntnissen“ deuten (Kritischer Bericht, S. 30), so ist der Rezensent geneigt, diesem Urteil ein analoges über

den Komponisten und seine satztechnischen Fähigkeiten an die Seite zu stellen.

Neben BWV 150 und BWV 209 ist das gewichtigste Werk des Bandes die Bearbeitung von Pergolesis *Stabat mater* mit dem deutschen Text *Tilge, Höchster, meine Sünden* (BWV 1083), die erst in den 1960er-Jahren bekannt wurde. Sie dokumentiert die bemerkenswerte Zuwendung des späten Bach zu einem der Schlüsselwerke der empfindsamen Kirchenmusik der jüngeren Generation, zeigt aber gleichzeitig, dass Bach bei seiner polyphonisierenden Bearbeitung keine Bedenken gegen eine Stilmischung hatte.

Das auf einem Werk von Carl Heinrich Graun basierende Passionspasticcio *Wer ist der, so von Edom kömmt* wird vom Herausgeber „zu den rätselhaftesten Werken aus Bachs Leipziger Umfeld“ gerechnet (Vorwort des Notenbandes, S. VI). Zwar ist die Verbindung des Choralatzes *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* in der hier vorkommenden Fassung (Variante von BWV 127/1), des Rezitativs „So heb ich denn mein Auge sehnlich auf“ (BWV 1088) und der Bearbeitung der Kuhnau zugeschriebenen Motette *Tristis est anima* („Der Gerechte kommt um“) zu Bach nur hypothetisch herzustellen; dennoch bieten der Abdruck in der *NBA* und die zugehörige textkritische Erörterung im Kritischen Bericht die nötige Handhabe, diesen Werkkomplex zu studieren.

Mit Sicherheit von Bach stammen die kompositorischen Eingriffe in den Schlusssatz („Alleluja“) von Francesco Bartolomeo Contis Kantate *Languet anima mea* sowie die Ergänzung von verloren gegangenen Stimmen in zwei Sätzen der Telemann-Kantate *Der Herr ist König*. (Hier hat Bach einmal das getan, was heutige Editoren häufig mit seinen Kompositionen tun: Er hat fehlende Stimmen rekonstruiert.)

Im Anhang des Kritischen Berichts gibt Glöckner einen überaus hilfreichen Überblick über diejenigen mit BWV-Nummern belegten Kantaten, die nach heutiger Kenntnis Bach irrtümlich zugeschrieben sind. Es sind immerhin 15 Werke (BWV 15, 53, 141, 142, 160, 189, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, Anh. 156, Anh. 157), von denen hier die Quellen, die Textherkunft, die Editionen sowie die derzeitige Kenntnis über den Autor der jeweiligen Komposition mitgeteilt werden.

Zwar ist eine Rezension des Abschlussbandes nicht der Ort zu einer Laudatio auf die ganze Se-

rie. Trotzdem fällt der Blick unweigerlich auch auf das Ganze der nun vollständigen Kantaten-Neuedition, deren Eröffnungsband (Adventskantaten) 1954 von Alfred Dürr vorgelegt wurde. Diese 47 Einzelbände samt ihren Kritischen Berichten haben nicht nur das geleistet, was im Vorwort jedes Bandes als Ziel formuliert wird, nämlich „der Wissenschaft einen einwandfreien Originaltext“ zu „bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen [zu] dienen“, sondern sie haben darüber hinaus – es ist schwer, es weniger emphatisch auszudrücken – Wissenschaftsgeschichte geschrieben. Denn es war die erneute intensive philologische Beschäftigung mit diesem zentralen Bach'schen Werk-Korpus, an der sich, ansetzend bei der Erarbeitung der „neuen Chronologie“, eine Diskussion über grundsätzliche Fragen von Biographie und Werk Bachs entzündete, die das Bachbild im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegend verändert hat. (Mai 2004) Werner Breig

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavier- und Orgelwerke. Werkgruppe 2: Werke für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere. Hrsg. von Joachim DRAHEIM und Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott 2001. XII, 475 S., Faksimile-Beiheft, 56 S.

Die *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Robert Schumanns schreitet zielstrebig voran. Der vorliegende Band enthält die sechs vierhändigen Werke für ein oder zwei Klaviere (samt Frühfassungen einzelner Stücke) und teilt im Anhang noch sechs separate Werkfragmente mit. Die Herausgeber zählen zu den führenden deutschen Schumann-Forschern und haben zugleich immense editorische Erfahrung. Der Band profitiert denn auch – so viel sei gleich festgestellt – von der hohen Kompetenz des Editorenteams, das die quellenkritischen, werkgenetischen, veröffentlichungs- und rezeptionsgeschichtlichen Dimensionen der Werke ebenso kenntnisreich wie problembewusst aufgearbeitet und auf dieser Basis fundierte, quellenkritisch sorgsam abgesicherte Notentexte vorgelegt hat. Dass die Kritischen Berichte diesen editorisch-inhaltlichen Standard durch (insbesondere redaktionelle) Mängel unterschreiten, lässt sich letztlich

wohl noch als Schönheitsfehler abtun, gibt aber doch Anlass zu gewisser Besorgnis.

Schumanns *Ceuvre* bestätigt anschaulich, dass vierhändige Werke für ein Klavier im 19. Jahrhundert primär aufs private Spiel, vierhändige Kompositionen für zwei Klaviere dagegen tendenziell stärker auf konzertante Darbietung zielten: Unter den von Schumann autorisierten Werken wurden nur *Andante und Variationen* op. 46 für zwei Klaviere häufiger öffentlich vorgelesen und entsprechend rezipiert. Die übrigen zu Schumanns Lebzeiten gedruckten Kompositionen (*Bilder aus Osten* op. 66, *Klavier-Stücke für kleine und große Kinder* op. 85, *Ball-Szenen* op. 109 und *Kinderball* op. 130), die 1933 von Karl Geiringer erstmals publizierten, doch erst im vorliegenden Band wirklich textkritisch edierten *Polonaisen* von 1828 und die Fragmente des Anhangs beschränken sich jeweils auf ein Klavier und somit weithin auf den privaten Reproduktions- und Rezeptionsbereich. Dennoch sollte man ihre kompositorisch-ästhetische Wirkung nicht unterschätzen: So zählten die nach Schumanns offiziellem Bekunden von Friedrich Rückerts *Makamen des Hariri* angeregten *Bilder aus Osten* im 19. Jahrhundert zu den „bekanntesten und beliebtesten Werken“ des Komponisten (S. 350) und dokumentieren neben seiner Rückert-Rezeption auch die generelle Auseinandersetzung des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts mit „Geisteswelt und Poesie des Orients“ (S. 346).

In der Anlage und im philologischen Konzept erscheint der Band durchweg schlüssig: Dankenswerterweise wird der Notentext der vierhändigen Werke für ein Klavier in Partiturgehalt wiedergegeben. Endlich können Forscher und strukturbewusste Klavierduo-Ensembles also den gesamten Klaviersatz mühelos überschauen und sich den nervtötenden Pendelblick zwischen Primo- und Secondoseite sparen, den ihnen die Originalausgaben wie auch spätere Neudrucke verordneten. Leise könnte man demgegenüber fragen, warum die Herausgeber zwar in den verschiedenen Werken die wechselnden Bezeichnungen beider Spieler (Primo/Secondo; Erster/Zweiter Spieler; Spieler rechts/links) stets originalgetreu übernahmen, während sie die in einigen Werken für beide Spieler separat verzeichneten Pedalanweisungen nur noch der Secondopartie zuwiesen (siehe S. 362, 400): Abgesehen von der Frage, wie die Doppel-

angabe aufführungshistorisch zu bewerten ist, könnte es auch aus heutiger Sicht für Primospiele aufführungspraktisch durchaus nützlich sein zu wissen, wo sie mit klanglicher Bindung der Tonfolgen durch den Secondo rechnen können.

Indem der Band auf zahlreiche neue oder kaum bekannte Informationen zurückgreift, erweitert er den bisherigen Kenntnisstand der Schumann-Literatur merklich. Davon profitieren die akribisch recherchierten, prägnanten Ausführungen zur Werkgenese und vor allem zur vielfach verwickelten Publikationsgeschichte. Auch die jeweilige Rezeptions- und Bearbeitungsgeschichte ist reich, im Hinblick auf die *Kinder-Stücke* op. 85 schon fast überreich dokumentiert. Angesichts solcher Informationsdichte erstaunt es beinahe, dass im Zusammenhang mit den überwiegend im September 1849 komponierten vierhändigen *Kinder-Stücken* nur das 1848 entstandene zweihändige Klavier-*Album für die Jugend* op. 68, nicht aber die zeitlich näher liegenden *Lieder für die Jugend* op. 79 erwähnt werden, so bleibt für die Leser unklar, dass Schumann 1849 gleich zwei neue musikpädagogische Projekte betrieb. Und für die *Ball-Scenen* op. 109 vermisst man die durch Wilhelm Josef von Wasielewski verbürgten Schumann'schen Charakterisierungen des Werkes, während Schumanns ebenfalls durch Wasielewski überlieferte Begründung dafür, dass der zunächst als *Kinderball* betitelte Zyklus schließlich in *Ball-Scenen* umbenannt wurde, erst im Kapitel über den *Kinderball* op. 130 auftaucht (S. 445). Doch das bleiben Randglossen, während man als gewichtige Positiva beispielsweise die stichhaltigen Beweisführungen zur Existenz verschollener Kopistenabschriften (siehe etwa S. 337), Grundsatzbemerkungen zur „eigenwilligen Notierungspraxis“ in Schumanns Manuskripten (S. 420) oder den komfortablen Registerteil dankbar konstatiert. Großen Nutzen zieht man als Benutzer erneut aus dem obligatorischen Faksimile-Beiheft. Dessen schlüssig gewählte Beispielseiten stammen aus maßgeblichen Handschriften und umfassen daneben Titelblätter der meisten Originalausgaben sowie Ablichtungen aller im Anhang des Hauptbandes transkribierter Fragmente. (Drei Corrigenda zum Faksimileheft seien angemerkt: Das auf S. 3 abgebildete Titelblatt der *Jugend-Polonaisen* zeigt neben Robert und Clara Schumanns Schriftzügen nicht Johannes

Brahms' Handschrift, wie der Hauptband auf S. 305 und 307 angibt, sondern wohl diejenige Joseph Joachims; auf S. 36 f. ist zweimal die Secondoseite des *Polonaisen-Trios* aus der *Ball-Scenen*-Abschrift abgelichtet und das Sigel des auf S. 24–28 faksimilierten Arbeitsmanuskriptes der *Ball-Scenen* lautet nicht „AMA3“, sondern „AMB3“).

Überzeugend wirkt bei der Durchsicht und bei stichprobenartigen Vergleichen mit Kritischem Bericht und Faksimileheft auch der Notentext, dessen editorische Begründungen in den Revisionsberichten üblicherweise gut nachzuvollziehen sind. Hauptquellen der von Schumann zum Druck gegebenen Werke sind in der Regel die Originalausgaben. Nur selten bleiben beim Notentext kleine Wünsche offen (S. 181: für T. 44/45–46 fehlen im oberen Primosystem Bogen-Ergänzungen gemäß linker Hand und Paralleltakten; S. 178: die Ergänzung eines Bogens in T. 7 f. des oberen Secondosystems wirkt inkonsequent, da die für den Eingriff maßgeblichen Paralleltakte 83 f. zwei Bögen aufweisen; S. 195: im Kopftitel der *Ball-Scenen* fehlt die Widmung an Henriette Reichmann).

Natürlich ließe sich über einzelne editorische Entscheidungen diskutieren (z. B. S. 100 f./366 f.: Gabel-Reichweiten im Hauptgedanken von Opus 66/4; S. 240/248 f./443: Bogen-Reichweiten im Hauptthema des *Walzers* op. 109/8, zumal das Faksimileheft auf S. 25 f. die Ursprünge und eine mögliche andere Lösung der Lesartenproblematik andeutet). Das gleiche gilt gelegentlich für Übertragungen früher Fassungen oder Lesarten. So gibt es Widersprüche bei der Frühfassung der *Gartenmelodie* op. 85/3: Die oben auf S. 401 mitgeteilte Transkription der Secondopartie von T. 31–32 würde in T. 31 nicht zum Primo passen; tatsächlich bietet die Gesamtübertragung der Frühfassung an dieser Stelle (S. 192, dort als T. 21 gezählt) eine abweichende Transkription, bei der nun jedoch die untere Primopartie fragwürdig wirkt. Das Faksimileheft (S. 13) zeigt, dass ein von Schumann in der oberen Secondopartie gestrichenes *fis'* in beiden Transkriptionen auf unterschiedliche Weise als #-Vorzeichen missdeutet, auf S. 192 aber überdies auch korrekt als Streichung übertragen wurde. Weitere Beispiele ließen sich nennen. Unklar bleibt, warum manche frühen Lesarten im Revisionsbericht mitgeteilt werden, andere hingegen nicht: Während auf S. 402 die

ursprüngliche Gestalt der oberen Secondopartie von T. 115–125 des *Gespenstermärchens* op. 85/11 mitgeteilt (wenn auch fragwürdig transkribiert) wird, bleibt die nicht minder interessante frühe Lesart der oberen Secondopartie von T. 24/25–36 (siehe Faksimileheft, S. 15 f.) unerwähnt. Andere Übertragungen erregen freilich schiere Bewunderung: Bei der Frühfassung des *Abendliedes* op. 85/12 haben die Herausgeber die verschiedenen Zeit- und Strukturschichten der Niederschrift Schumanns beispielsweise ebenso ingenüös wie sinnfällig voneinander abgesetzt (S. 193 f.; Faksimileheft, S. 17 f.).

So liegt hier eine inhaltsreiche, gewichtige Edition vor. Gerade deshalb ist zu bedauern, dass es – wie manche der vorangehenden Randbemerkungen schon andeuteten – bei der Schlussredaktion und beim Korrekturlesen des Kritischen Berichtes offensichtlich an Zeit und Konzentration mangelte und somit Qualität geopfert wurde. Davon sind besonders markant, wenn auch nicht ausschließlich, die Ausführungen zu den *Kinder-Stücken* op. 85 betroffen, bei denen sich die Versehen phasenweise häufen, etwa auf S. 374 f.: Dort schlägt die Jahreszahl 1849 mehrfach irrtümlich in „1848“ um; wenn die hübschen Erinnerungen der Dresdnerin Marie von Lindeman, die übrigens schließlich zu „Lindemann“ mutiert, an Robert und Clara Schumanns weihnachtliches Vierhändigspiel einiger *Kinder-Stücke* zitiert werden, dann wird jenes Vorspiel irrtümlich und zugleich vage auf den „24./25. Dezember 1848“ datiert. Anmerkung 20 zieht sogar noch die Jahreszahl 1850 in Erwägung, obwohl Robert und Clara Schumann damals längst in Düsseldorf lebten und Gerd Nauhaus' vorzügliche Edition von Schumanns „Haushaltbüchern“ (Leipzig 1982, S. 513) belegt, dass Marie von Lindeman am 24. Dezember 1849 Weihnachtsgast der Familie Schumann war. Schwerer wiegt, dass im Revisionsbericht zum *Gespenstermärchen* op. 85/11 (S. 402) die schon erwähnte Transkription der ursprünglichen oberen Secondopartie von T. 115–125 rhythmisch anfangs absurd verunglückt ist; womöglich wurden hier Schumanns halbe Sechzehntelbalken am Taktanfang und -ende missdeutet (vgl. S. 15 f. des Faksimileheftes mit dem Beginn des Stückes). Und was nützt ebendort der lapidare Hinweis, in T. 111 des gleichen Stückes enthalte das Teilautograph AM5 „Fingersätze“, wenn nicht mitgeteilt wird,

welche? Stehen gebliebene Computerfehler sind keine Seltenheit (z. B. S. 365: fehlende Taktzahl in der einzigen Lesartbemerkung zu Nr. II; S. 365 f.: Zahlen statt Notenzeichen in den Bemerkungen zu Opus 66/III, T. 2, 28, 29; S. 367: Bemerkung zu Nr. V, T. 17, mit Taktartsymbolen statt Tonbuchstaben; S. 454: die unverständliche letzte Bemerkung zu Nr. 4 des *Kinderballs* ist ein verrutschtes Rudiment der Bemerkung zu Nr. 5, T. 59). Diese und zahlreiche weitere Versehen einschließlich fragwürdiger Taktangaben können im Eifer der Texterstellung passieren, sollten aber beim Redigieren und Korrekturlesen möglichst erkannt und beseitigt werden. In ihrer Summe behindern sie die Arbeit mit einem Band, dessen wissenschaftliche Qualitäten unbestritten sind. Das Dilemma ist symptomatisch für den zunehmenden Spagat neuerer Gesamtausgaben: Die philologisch-editorischen Qualitätsansprüche sind gegenüber den alten Gesamtausgaben erheblich gestiegen. Außerdem erscheinen die Bände der *Neuen Schumann-Ausgabe* stets komplett mit Notentext und Kritischem Bericht, was die editorische Stringenz steigert, aber auch den Arbeitsdruck pro Band erhöht. Gleichzeitig wird bei wissenschaftlichen Publikationen immer mehr an Lektorats-Kapazitäten gespart. Die beteiligten Institutionen der Kulturwissenschaften, die sich gegenüber Natur- oder Wirtschaftswissenschaften ohnehin zunehmend unter Legitimationszwang sehen, sollten sich fragen, ob sie bei ihren international beachteten Editionen auf kompetente Endkontrolle (die sich jeder Lebensmittel- oder Autohersteller leistet) verzichten können. Sie würden, auf lange Sicht, am falschen Ende sparen. Gerade weil knapper werdende Geldmittel effizient genutzt werden müssen, sollten Forschungsstellen, Verlage, Finanzierungs- und Koordinierungs-Institutionen gemeinsam nach Möglichkeiten suchen, das Problem in den Griff zu bekommen.

(Mai 2004)

Michael Struck

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 6: Symphonie Nr. 6 op. 32. Hrsg. von Jan MAEGAARD. Copenhagen: Engström & Sødring / Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XIII, 175 S.*

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 9: Konzertouvertüren op. 1, 7, 14*. Hrsg. von Finn MATHIASSEN. Copenhagen: Engström & Sødring / Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXIV, 215 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 9 facs.: Nachklänge von Ossian – Konzertouvertüre op. 1. Faksimile-Ausgabe mit einem „Nachwort zur Ossian-Ouvertüre“ von Finn MATHIASSEN*. Copenhagen: Engström & Sødring / Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XI, 40 S.

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 12: Violinkonzert op. 56, Novelletten op. 53, 58*. Hrsg. von Peder Kaj PEDERSEN und Thomas Holme HANSEN. Copenhagen: Engström & Sødring / Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXV, 256 S.

Eindrucksvoll belegen die vorliegenden, in den Jahren 2002 und 2003 erschienenen Bände, mit welch anhaltender Kontinuität die dänische Gade-Ausgabe (GW) voranschreitet. Dass dabei die Serie I mit den Orchesterwerken ganz im Mittelpunkt steht, sollte jedoch nicht als Referenz an das hierzulande neuerdings beschworene Modul-System missverstanden werden, sondern ist vielmehr der musikalischen Praxis geschuldet: Parallel zur Herausgabe der Bände legte Christopher Hogwood mit dem Nationalen Dänischen Rundfunkorchester eine um drei Ouvertüren angereicherte Gesamteinspielung der Sinfonien vor. Diese enge Verknüpfung zwischen philologischer Arbeit und klanglicher Realisation spiegelt sich zum einen im Ziel der Ausgabe wider, eine „sowohl kritisch-wissenschaftliche als auch praktische Edition aller abgeschlossenen Werke Niels W. Gades – inklusive der vollständigen Einzelsätze – zu erstellen“ („Zur Ausgabe“, S. VII) –, zum anderen in der Präsentation des Notentextes selbst (Verzicht auf diakritische Zeichen und Fußnoten); vgl. die grundsätzlichen Ausführungen in *Mf* 55 (2002), Heft 4, S. 495–497, und die Entgegnung von Finn Egeland Hansen (Initiator und Editionsleiter der GW), erschienen im *Allan Pettersson Jahrbuch 2002* (Saarbrücken 2004).

Obwohl hinsichtlich der Überlieferung – von der Skizze über die autographe Partitur bzw. Stichvorlage und das zumeist als Hauptquelle dienende Handexemplar bis hin zu dem (meist nur sekundäre Bedeutung beanspruchenden)

Aufführungsmaterial aus dem Kopenhagener Musikverein – keine ernsthaften Verluste zu beklagen sind, wird der Herausgeber auch hier im Detail mit gelegentlich kaum zu lösenden Problemen konfrontiert. Wie etwa soll man im langsamen Satz der 6. *Symphonie* g-Moll op. 32 (1856/57) eine Passage deuten, bei der Gade ein viertaktiges Solo der Klarinette korrigiert und nachträglich die Violinen *colla parte* setzt, in der gedruckten Violin-Stimme eine entsprechende Tektur vornimmt, dann aber im Handexemplar der Partitur seine handschriftliche Ergänzung wieder einklammert und zur Klarinette den ebenfalls eingeklammerten Hinweis „original“ hinzufügt? Schwierigkeiten bereitet auch eine undatierte autographe Stimme für Bassposaune zur *Ossian-Ouvertüre* op. 1 (1840), die weitgehend mit dem Handexemplar der Partitur korrespondiert. Im Kritischen Bericht (S. 208) wird die Einzelstimme in Zusammenhang mit einer Einrichtung der Komposition mutmaßlich für das erste Nordische Musikfest (Kopenhagen 1888) gebracht. Sonderbar ist nur, dass an einigen Stellen die ursprüngliche Lesart der später durchkorrigierten Bassposaune hinter die eingerichtete Partitur zurückfällt. Hinsichtlich des Notentextes bleibt unklar, warum in T. 59 ein einzelnes *forte* (korrigiert aus *fortissimo*) in die Edition übernommen wurde, während die entsprechenden Parallelstellen (teilweise wiederum durch entgegengesetzte Bleistift-Korrekturen) *fortissimo* zu spielen sind. Ohnehin irritieren bei genauerem Studium der Ausgaben gelegentlich Inkonsequenzen hinsichtlich der dynamischen Bezeichnungen. Handelt es sich bei einem sich widersprechenden *piano/mezzoforte* im Finale der 6. *Symphonie* (T. 104) möglicherweise nur um einen Druckfehler (die eigentliche Stelle wird im Kritischen Bericht nicht erwähnt), so folgen die Herausgeber bei der Stellung schwelldynamischer Zeichen offenbar streng der Hauptquelle – und sanktionieren damit fehlende Zeichen (*Ouvertüre* op. 7, T. 221, Fagotte) oder eine von Gade vielleicht nur flüchtig hingeworfene und exakt nachgestochene Notierungsweise (vgl. dazu im selben Satz T. 179 ff. mit T. 199 ff.).

Wie bei den übrigen Werken stellt sich auch die Überlieferung des 1880 entstandenen, stilistisch jedoch früheren Leipziger Erfahrungen verpflichteten *Violinkonzerts* d-Moll op. 56 überschaubar dar – eine dokumentarisch beleg-

te, von Joseph Joachim vorgenommene Streichung lässt sich ebenso wenig nachweisen wie Änderungen im Solopart. Da die autographe Partitur allerdings aus einzelnen, leicht austauschbaren Bögen zusammengesetzt ist, liegt die Vermutung nahe, dass Gade selbst das Manuskript wenn nicht revidiert, so doch wenigstens bereinigt hat. Zu den Werken vermeintlich leichter Prägung gehören die *Novelletten* für Streichorchester, wobei gerade für Opus 58 die erhaltenen Quellen ein komplexes Bild vermitteln: In der endgültigen Fassung wurden die Ecksätze von *Es*-Dur nach *E*-Dur transponiert, der langsame dritte Satz gar vollständig ausgetauscht (die beigegebene Faksimileabbildung macht ersichtlich, dass der ursprünglich vorgesehene Satz noch mitten in der Ausarbeitung steckte – und somit den Editionsrichtlinien entsprechend auch keine Berücksichtigung in *GW* fand).

Hinterließen die Vorworte der bisher vorgelegten Bände bisweilen einen eher spartanischen Eindruck, so zeichnet sich die Einleitung zum jüngst erschienenen Band (I:12) durch eine bemerkenswerte Ausführlichkeit aus – sowohl hinsichtlich der detailliert mitgeteilten Entstehungsumstände, als auch der in Anschlag gebrachten Rezeptionszeugnisse. Dies gilt insbesondere für das „Nachwort“ der Faksimile-Ausgabe von Gades Opus 1, der für seine künstlerische Entwicklung nicht hoch genug einzuschätzenden Ouvertüre *Nachklänge von Ossian*. Die unzweifelhafte Bedeutung dieser Komposition rechtfertigte offenbar die schöne Reproduktion, auch wenn das Autograph nicht der in *GW* präsentierten Fassung letzter Hand entspricht (und das Heft damit gar quer zu den Prinzipien der Edition steht).

(Juli 2004)

Michael Kube

ALICE MARY SMITH: Symphonies. Edited by Ian GRAHAM-JONES. Middleton (Wisconsin): A-R Editions 2003. XII, 349 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume 38.)

Alice Mary Smith kann heute als die erste britische Komponistin gelten, deren Sinfonien nicht nur erhalten sind, sondern die nun auch gedruckt vorliegen (die wichtige *Alkestis*-Sinfonie von Oliveria Prescott, die 1876 bei einem Sinfonie-Wettbewerb mit einem eigens für sie

eingesetzten dritten Preis ausgezeichnet wurde, muss als verschollen gelten). Ian Graham-Jones, der sich bereits für den unverdient vergessenen Sinfoniker des 18. Jahrhunderts John Marsh eingesetzt hat (vgl. *Mf* 56, 2003, H. 4, S. 480 f.), hat sich nun dieser Sinfonikerin der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zugewandt, deren Manuskripte ihm seinerzeit durch eine Nachfahrin zugänglich gemacht und gegen 1999 der Royal Academy of Music übergeben wurden.

Alice Mary Smith (1839–1884), verheiratete Meadows White, war die dritte Tochter eines Londoner Seidenhändlers; an der Royal Academy of Music studierte sie bei William Sterndale Bennett und George Alexander Macfarren. Die früheste auffindbare Rezension einer Komposition von ihr erschien im März 1859, ihre erste umfanglichere Instrumentalkomposition, das *Klavierquartett* Nr. 1 B-Dur, erlebte ihre Uraufführung in der Musical Society of London zwei Jahre später. Abermals zwei Jahre darauf fand in einer Art öffentlichen Versuchsaufführung in den Hanover Square Rooms die Uraufführung ihrer *Ersten Sinfonie* c-Moll statt. Schon bald stand sie eng mit der Philharmonic Society in Verbindung (1867 wurde sie zum Female Professional Associate ernannt) und wurde kurz vor ihrem Tod Ehrenmitglied der Royal Academy of Music. Ihre *Zweite Symphonie* a-Moll entstand anlässlich eines Symphonie-Wettbewerbs, zu dem sich in den *Musical Times* am 1. Februar 1876 folgende Ankündigung findet: „The authorities of the Alexandra Palace offer two prizes of £20 and £5 respectively, together with a certificate, for the best two Orchestral Symphonies to be written by British composers, the judges being Professor G. A. Macfarren and Herr Joachim. The work which gains the first prize is to be performed at one of the Saturday concerts, and the second, if of sufficient merit, will also be presented to the public. Manuscripts must be sent in to Mr. H. Weist Hill, Alexandra Palace, on or before March 13.“ Die ausgesprochen kurze Zeitspanne, die zwischen dieser Ankündigung und dem Annahmeschluss stand, verhinderte offenbar die rechtzeitige Vollendung von Smiths Komposition. Leider spiegelt sich diese Schwierigkeit auch in der Komposition selbst wider – nach einem inspirierten Anfang voller Energie und zwei sorgsam ausgearbeiteten Sätzen, die Ver gleiche mit Julius Benedicts *Symphonie* g-Moll op. 101 (1873) nahe legen, fallen die letzten

zwei eher ab, wenngleich Smiths Sinn für Proportionen und Instrumentierung überzeugt. Wann diese Sinfonie je aufgeführt wurde, ist unklar (Graham-Jones' Behauptung [S. X], sie sei nie aufgeführt worden, scheint nicht zu stimmen, Michael Hurd dirigierte laut eigener Aussage gegenüber dem Rezensenten den langsamen Satz am 9. November 1978 in Chichester). Als Alice Mary Smith starb, erschien in der *New York Times* ein spaltenlanger Nachruf, während die britischen Nachrufe deutlich kürzer ausfielen. Ebenezer Prout, selbst Sinfoniker, schrieb in *The Athenaeum*: „Her music is marked by elegance and grace rather than by any great individuality [...]. Her forms were always clear and free from eccentricity; her sympathies were evidently with the classic rather than with the romantic school“ (*The Athenaeum*, 13. Dezember 1884).

Ian Graham-Jones hat abermals eine äußerst sorgsame und praxisnahe Ausgabe vorgelegt, mit einer ausführlichen Einleitung, die auch das historische Umfeld nicht außer Acht lässt. Am schwächsten in der gesamten Ausgabe ist der allgemeine Einleitungsteil, der die Studien zur Kompositionstätigkeit von Frauen außerhalb Großbritanniens weitgehend ignoriert und sich vielmehr (eingeständenermaßen) auf Vorarbeiten des Rezensenten stützt. Andererseits liegen nunmehr zwei Werke vor, deren musikhistorische Bedeutung nicht unterschätzt werden sollte. Mögen nun auch Aufführungen folgen!

(Mai 2004) Jürgen Schaarwächter

HEINRICH VON HERZOGENBERG: *Messe op. 87 „Dem Andenken Philipp Spittas gewidmet“ per Soli, Coro ed Orchestra. Erstaussgabe / First Edition vorgelegt von Bernd WIECHERT.* Stuttgart: Carus 2002. XV, 207 S.

Der Carus-Verlag stellt mit dieser Ausgabe von Herzogenbergs *Messe* op. 87 einmal mehr seine Ambitionen zur Erweiterung des vokalen und vor allem kirchenmusikalischen Repertoires aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter Beweis. Neben dem Großprojekt der Gesamtausgabe der Werke von Josef Rheinberger widmet sich der Verlag dabei auch dessen Zeitgenossen Heinrich von Herzogenberg, wobei im Anschluss an Nachdrucke älterer Ausgaben (z. B. *Die Geburt Christi* und *Die Passion*) mit der Partitur der *Messe* op. 87 erstmals eine

kritische Neuausgabe vorgelegt wird. Zusammen mit dem Nachdruck des Klavierauszuges und den Orchesterstimmen liegt damit ein vollständiges Aufführungsmaterial vor.

Als Herausgeber der Partitur konnte der Herzogenberg-Spezialist Bernd Wiechert gewonnen werden, der die Aufführungsmaterialien zur *Messe*, darunter eine handschriftliche Partitur, die seit Jahrzehnten als verschollen galt, im Archiv des Peters-Verlages (der 1917 den Originalverlag Rieter-Biedermann übernommen hatte) wieder fand, wodurch diese Edition und eine erste Wiederaufführung erst möglich wurden.

Wiechert möchte mit dieser „kritisch revidierten Urtext-Edition“ (Vorwort, S. III) zugleich einen „den Intentionen des Komponisten möglichst nahkommenden Notentext“ (Kritischer Bericht, S. 203) vorlegen. Zeigt schon diese Gegenüberstellung eine gewisse sprachliche Unschärfe, so gilt dies im Kritischen Bericht für einige Details der Geschichte und Bewertung der Quellen, die, wie der Autor selbst angibt, „in vielen Punkten hypothetisch“ (S. 201) und für die Rezensentin nicht immer überzeugend bleibt. Wiecherts Annahme, dass für alle Teile des Aufführungsmaterials eine (zumeist) autographe und jetzt verschollene Vorstufe existiert haben müsse, die darüber hinaus bei der Uraufführung verwendet wurde, ist nicht zwingend:

1. Für die hochschulinterne Uraufführung am 2. Dezember 1894 war ein Klavierauszug nicht notwendig: Herzogenberg konnte das Werk aus seiner Partitur mit den Solisten und dem Chor einstudieren. Ob der Komponist später selbst den Klavierauszug erstellt hat, ist, wie Wiechert selbst schreibt, nicht belegt.

2. Wenn auch zur Uraufführung sehr wahrscheinlich handschriftliche Chorstimmen angefertigt wurden, so müssen diese doch keineswegs zugleich Stichvorlage gewesen sein.

Darüber hinaus ist die Trennung des Orchesterstimmensatzes in zwei verschiedene Entstehungsstufen (B₁ zur Uraufführung 1894 und B₂ zur zweiten Aufführung unter Julius Röntgen 1895 in Amsterdam) abgesehen von den Ergänzungen der Streicherstimmen nicht gut nachvollziehbar: Da alle handschriftlichen Quellen „vom selben namentlich nicht eruierten Verlagsschreiber“ geschrieben wurden, legt dies eine gleichzeitige Entstehung nahe, und gerade die autographe Korrektur in den Klarinettenstimmen, die nach Wiechert auf Aufführungser-

fahrungen zurückzuführen ist, belegt eher, dass diese schon zur Uraufführung fertig waren.

Trotz der zahlreichen Hypothesen in der Quellenbewertung, die aber vor allem die Entstehungsgeschichte der Quellen betreffen, bleibt die Entscheidung für die handschriftliche Partitur als Hauptquelle eindeutig. Hinzu kommt für die Orgelstimme, die dort nicht überliefert ist, das Aufführungsmaterial als einzige Quelle. (Da diese Stimme *ad libitum* ist, könnte man sich in der Edition eine graphische Absetzung durch Kleinstich oder eine sonstige Kennzeichnung wünschen.) Im Vokalpart legt Wiechert „im Hinblick auf Tonhöhe, Notenwerte und Textierung“ den gedruckten und wohl von Herzogenberg autorisierten Klavierauszug zu Grunde. Ist diese Entscheidung aus verlagstechnischen Gründen einsichtig – der Klavierauszug wird im Nachdruck vertrieben –, so scheint deren Begründung zweifelhaft. Allerdings sind laut Kritischem Bericht die Abweichungen zwischen Partitur und Klavierauszug in den Vokalstimmen nur sehr gering, so dass dieses Vorgehen für das Endergebnis unerheblich bleibt. Etwas fragwürdig ist allerdings die Übernahme der Tempobezeichnung „*Andante sostenuto*“ beim „*Agnus Dei*“ nach dem Klavierauszug, statt des „*Andante con moto*“ der Partitur, weil der Herausgeber diese für „weniger angemessen“ hält. Hier wäre eine Anmerkung direkt im Notentext ebenso sinnvoll gewesen, wie bei der „*Credo*“-Intonation (S. 73) oder bei den Alternativstimmen im „*Agnus*“ (T. 62 ff.), wo erstaunlicherweise eine moderne Variante für den Sopran gleichberechtigt neben den zeitgenössischen Varianten für Alt und Tenor wiedergegeben ist.

Doch sind dies alles nur Kleinigkeiten, die den Wert der Ausgabe nicht schmälern: Sie ist insgesamt gründlich und kritisch von Bernd Wiechert erarbeitet und mit der bei Carus gewohnten Sorgfalt verlegt. Die Entscheidung, z. B. die Orgelstimme bei längeren Pausen zugunsten eines großzügigeren Satzspiegels herauszunehmen, führt nur anfänglich zu Irritationen (vgl. z. B. S. 14/15), wie auch der merkwürdig dreisprachige Titel etwas stutzen lässt.

Selbst wenn Bewertungen des edierten Werkes ebenso wie analytische Anmerkungen eigentlich nicht Teil eines Vorworts zu einer kritischen Ausgabe sein sollten, so ist Wiechert doch in jedem Fall zuzustimmen, dass diese Ausgabe

„das Repertoire der Gattung *Missa solennis* um ein erlesenes und wirkungsvolles Werk“ (S. III) bereichert.

(Juli 2004)

Irmlind Capelle

LEOŠ JANÁČEK: *Kritische Gesamtausgabe. Reihe B/Band 4: Věčné Evangelium. Kantáta pro Sóla, Smišený Sbor a Orchester (1914). / Das ewige Evangelium. Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester (1914). Partitura/Partitur. Hrsg. von Leoš FALTUS und Miloš ŠTĚDRŮŇ, Vorwort von Jan TROJAN. Praha: Editio Bärenreiter 2002. XVI, 121 S.*

LEOŠ JANÁČEK: *Kritische Gesamtausgabe. Reihe E/Band 5: Capriccio für Klavier (linke Hand) und Bläserensemble (1926). Partitur und Stimmen. Hrsg. von Leoš FALTUS und Jarmila PROCHÁZOVÁ. Praha: Editio Bärenreiter 2001. XXXI, 61 S.*

Die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg sind in doppeltem Sinne eine wichtige Umbruchsphase für Leoš Janáček: Zum einen wartet der knapp 60-Jährige noch immer auf eine über Brno (Brünn) hinausgehende Anerkennung als Komponist, zum anderen wird die politische Situation in den Jahren vor 1914 in den Ländern des Habsburger Reiches immer unruhiger. Für den Nationalisten Janáček eine Aufbruchszeit, für den Komponisten eher eine Zeit der Resignation. Es mag an dieser widersprüchlichen Gesamtsituation gelegen haben, dass Janáček kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs an einem Werk arbeitete, das so gar nicht in den Werkzusammenhang passen mag: *Das ewige Evangelium*. Sowohl die pathetische Textvorlage Jaroslav Vrchlickýs als auch das Sujet gibt Musikhistorikern bis heute Rätsel auf – eine interpretatorische Irritation, die Jan Trojan im Vorwort der innerhalb der *Janáček-Gesamtausgabe* erschienenen Ausgabe benennt (wenngleich auch nicht auflöst). Doch neben den „ritterliche[n] Töne[n] der Romantiker“, die Trojan erwähnt (S. XI), bleibt die Komposition des *Ewigen Evangeliums* reinsten Janáček: minutiöse Motivarbeit gegen flächige Orchesterpassagen gestellt, schroffe Gegensätze, hart aneinandergesetzt, und nicht zuletzt die ganz eigene Führung der Gesangsstimmen. Zu begrüßen ist die textnahe Übersetzung der vorliegenden Ausgabe, hatte doch Meinhard Saremba in seiner Janáček-Monogra-

phie (Kassel 2001) zu Recht an der Ausgabe von 1959 eine „romantisierende“, d. h. im Zusammenhang mit Janáček immer auch verharmlosende Übersetzung bemängelt.

Der zunächst noch als „kräftigende Reinigung“ bejubelte Erste Weltkrieg ließ rasch seine düsteren Seiten erkennen. Ein Beispiel von vielen: Im Winter 1916 wurde der 22-jährige Musiker Otakar Hollmann schwer verwundet, seine rechte Hand zertrümmert. Alle Karrierepläne als Geiger musste er aufgeben. Kriegstrauma, Lebenskrise – und die Begegnung mit Paul Wittgenstein, der die Möglichkeit einhändigen Klavierspiels in das Blickfeld des jungen Hollmann lenkte. Die „Generation der Invaliden“ wollte sich freilich nicht mit Transkriptionen begnügen, es entstand ein geradezu wettlaufartiges Inauftraggeben von entsprechenden Kompositionen an zeitgenössische Komponisten: an Jaroslav Tomášek, Václav Kaprál, Erwin Schulhoff, Bohuslav Martinů, Maurice Ravel und auch an Leoš Janáček.

Letzterer war zunächst skeptisch: „Aber – wie kindisch – was wollen Sie mit einer Hand spielen? Schwer kann der tanzen, der nur ein Bein hat.“ Der „Tanz auf einem Bein“, der dem „Tanz über den Gräben“ (Modris Eksteins) folgte, kam schließlich doch zustande: Mit dem *Capriccio* entstand 1926 eines der originellsten Werke Janáčeks. In ihm werden mosaikartig die kontrastreichen Momente des Komponierens nach 1918 zusammengebracht. Und die Bläser-Besetzung erinnert nicht nur an den Klang einer Militärkapelle, sondern spricht gerade im Zusammenhang mit dem einhändigen Klavierpart den konkreten Entstehungsanlass an: der einhändige Kriegsinvalide als Pianist.

Die vorliegende Ausgabe innerhalb der *Janáček-Gesamtausgabe* zollt dem Entstehungskontext Rechnung, indem sie nicht nur Janáčeks Klavierpart, sondern auch die Bearbeitung Hollmanns als Ossia-Stimme abdruckt, eine Version, die Janáček anlässlich der Uraufführung des Werkes 1928 autorisiert hatte („Richten Sie sich den Klavierpart nach Bedarf ein“, Janáček am 16. August 1927 an Hollmann, s. Vorwort, S. XIV). Das ausführliche Vorwort von Jarmila Procházková gibt einen detaillierten Einblick in die Entstehungsgeschichte des Werkes, in die Umstände der Uraufführung und in die Quellenlage.

(Mai 2004)

Melanie Unsel

Eingegangene Schriften

Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 170 S., Abb., Notenbeisp. (troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 3/2003.)

UDO BERMBACH: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2004. XII, 396 S.

Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002. Hrsg. von Joachim KREMER, Wolf HOBOHM und Wolfgang RUF. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 325 S., Abb., Notenbeisp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XIV.)

Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem. Vorträge. Europäisches Musikfest Stuttgart 2003. Redaktion: Norbert BOLIN. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 238 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 13.)

THOMAS MANFRED BRAUN: Karlheinz Stockhausens Musik im Brennpunkt ästhetischer Beurteilung. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2004. 212 S., Abb., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 1.)

SIGLIND BRUHN: Das tönende Museum. Musik des 20. Jahrhunderts interpretiert Werke bildender Kunst. Waldkirch: Edition Gorz 2004. 252 S., Abb., Notenbeisp.

CATHERINE CESSAC: Marc-Antoine Charpentier. Édition revue et augmentée. Paris: Fayard 2004. 627 S., Abb., Notenbeisp.

The Correspondence of Agostino Steffani and Giuseppe Riva, 1720–1728, and Related Correspondence with J. P. F. von Schönborn and S. B. Pallavicini. Edited by Lowell LINDGREN and Colin TIMMS. London: The Royal Musical Association 2003. 174 S., Abb. (Royal Musical Association. Research Chronicle 36/2003.)

MICHAEL CUSTODIS: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 256 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 54.)

FABRIZIO DELLA SETA: Beethoven: Sinfonia Eroica. Una Guida. Roma: Carocci 2004. 179 S., Notenbeisp. (Studi superiori 464./Il pensiero musicale.)

HANS-EBERHARD DENTLER: Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung. Mainz u. a.: Schott 2004. 220 S., Abb. (Schott Musikwissenschaft.)

Deutsch-baltische musikalische Beziehungen. Geschichte – Gegenwart – Zukunft. Bericht über die 35. Konferenz der Musikwissenschaftler des Baltikums in Vilnius 18.–20. Oktober 2001. Hrsg. von Audronė ŽIŪRAITYTĖ und Klaus-Peter KOCH. Sinzig: studio · verlag 2003. 279 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe I: Schriften, Band 11.)

ANTONÍN DVOŘÁK: Korespondence a Dokumenty/Korrespondenz und Dokumente/Correspondence and Documents. Hrsg. und kommentiert von Ludmila BRADOVÁ, Antonín CUBR, Markéta HALLOVÁ, Milan KUNA, Miroslav NOVÝ und Jitka SLAVÍKOVÁ unter der Leitung von Milan KUNA. Prag 2004: Editio Bärenreiter Praha. 10 Bände. 4.704 S.

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI: La casa del Mugnaio. Ascolto e interpretazione della „Schöne Müllerin“. Con l'edizione del ciclo liederistico secondo la Neue Schubert-Ausgabe. Firenze: Leo S. Olschki Editore 2003. 322 S., Abb., Notenbeisp. (Historiae Musicae Cultores CII.)

DAVID FANNING: Shostakovich: String Quartet No. 8. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XIV, 185 S., Abb., Notenbeisp., CD (Landmarks in Music since 1950.)

CONSTANTIN FLOROS: Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2004. 292 S., Abb., Notenbeisp.

ANNETTE FÖRGER: Nachtwandler – Außenseiter – Künstler. Hans Werner Henzes Kleist-Oper „Der Prinz von Homburg“. Mainz: Are Musik Verlags GmbH 2004. XVII, 276 S., Notenbeisp. (Musik im Kanon der Künste. Band 2.)

The Foundations of Contemporary Composition. Published in Collaboration with the Akademie Schloß Solitude. Edited by Claus-Steffen MAHNKOPF. Hofheim: Wolke Verlag 2004. 199 S., Notenbeisp. (New Music and Aesthetics in the 21st Century. Volume 3.)

Das Geistliche Lied im Ostseeraum. Hrsg. von Ekkehard OCHS, Walter WERBECK und Lutz WINKLER. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. 285 S., Abb., Notenbeisp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)

Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente. 21. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 17. bis 19. November 2000. Im Auftrag der Stiftung Kloster Michaelstein hrsg. von Monika LUSTIG. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein/Döbel: Verlag Janos Stekovics 2004. 228 S., Abb., Notenbeisp. Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 64.)

RUTH GOEDICKE. Sergej Prokofjews viersätzliche Klaviersonaten. Studien zu Form und Gehalt. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. 323 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 36./ Prokofjew-Studien. Band 2.)

Göttinger Händel-Beiträge. Band X. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004. XII, 220 S., Abb., Notenbeisp.

JOHN HAINES: Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing Identity of Medieval Music. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2004. XII, 347 S., Abb., Notenbeisp. (Musical Performance and Reception.)

Händel-Jahrbuch. 50. Jahrgang 2004. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 431 S., Abb., Notenbeisp.

AIGI HEERO: Robert Schumanns Jugendlyrik. Kritische Edition und Kommentar. Sinzig: studio verlag 2003. 304 S. (Schumann-Studien. Sonderband 3.)

Adolph Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert. Konferenzbericht Schwabach 25.–27. Oktober 2002. Hrsg. von Lucian SCHWIETZ in Zusammenarbeit mit der Internationalen Adolph-Henselt-Gesellschaft e. V. Schwabach. Sinzig: studio verlag 2004. 328 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe I: Schriften, Band 14.)

Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur. Hrsg. von Silke LEOPOLD und Bärbel PELKER. Heidelberg: Universitätsverlag Winter/Heidelberger Akademie der Wissenschaften 2004. 448 S., Abb.

improvisieren ... Eine Veröffentlichung des Jazzinstituts Darmstadt. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 2004. 240 S., Abb. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 8.)

Incontri. Luigi Nono im Gespräch mit Enzo Rescigno. Berlin, März 1987. Hrsg. von Matteo NANNI und Rainer SCHMUSCH. Hofheim: Wolke Verlag 2004. 191 S.

The Interpretation of Romantic and Late-Romantic Music. Papers read at the Organ Symposium in Stockholm 3–12 September 1998. Edited by Erik KJELLBERG, Erik LUNDKVIST, Jan ROSTRÖM. Uppsala: Uppsala Universitet, Institutionen för musikvetenskap 2002. 165 S., Abb., CD (Musikvetenskapliga Serien. Nr. 51.)

Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation. Hrsg. von Christa BRÜSTLE und Albrecht RIETHMÜLLER. Aachen: Shaker Verlag 2004. 293 S., Abb., Notenbeisp. (Berichte aus der Musikwissenschaft.)

Gottfried Michael Koenig. Parameter und Protokolle seiner Musik. Hrsg. von Stefan FRICKE. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 141 S., Abb., Notenbeisp.

INGE KOVÁCS: Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950. Schliengen: Edition Argus 2004. 293 S., Abb., Notenbeisp. (Sonus Schriften zur Musik. Band 7.)

MATHIAS LEHMANN: Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit. Untersuchungen zu politischen Aspekten der Musik am Beispiel von Karl Amadeus Hartmanns „Des Simplicius Simplicissimus Jugend“, Ludwig Mauricks „Simplicius Simplicissimus“, Richard Mohaupt's „Die Gaunerstreiche der Courasche“, Eberhard Wolfgang Möllers und Hans Joachim Sobanskis „Das Frankenberger Würfelspiel“ und Joseph Gregors und Richard Strauss' „Friedenstag“. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 383 S., Abb., Notenbeisp. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 11.)

FRANÇOIS LE ROUX/ROMAIN RAYNALDY: Le chant intime. De l'interprétation de la mélodie française. Paris: Fayard 2004. 326 S., Notenbeisp.

The Life and Music of Brian Boydell. Hrsg. von Gareth COX, Axel KLEIN und Michael TAYLOR. Dublin/Portland, OR: Irish Academic Press 2004. 132 S., Abb., Notenbeisp.

Material Re Material (remix & copyright). Texte und Statements des Symposions zur Sonic Arts Lounge | MaerzMusik 2003. Herausgeber: Berliner Festspiele und DeutschlandRadio Berlin. Redaktion: Julia GERLACH. Dokumentation mit CD. Berliner Festspiele 2004. 123 S., Abb.

SONJA MAYER: Studien zu den lateinischen Bußpsalmen-Zyklen des 16. Jahrhunderts. Augsburg: Wißner-Verlag 2004. Textband: 382 S., Notenbeisp., Notenband: 189 S. (Collectanea Musicologica. Band 11/I und 11/II.)

Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia. Band IV: Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferung – Ästhetik – Ausstrahlung. Hrsg. von Andreas HAUG, Christoph MÄRZ und Lorenz WELKER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. X, 422 S., Abb., Notenbeisp.

BERNHARD MORBACH: Die Musikwelt des Mittelalters. Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern. Mit über 50 Werken auf Audio + Daten-CD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 225 S., Abb., Notenbeisp., CD

Mozart Studien. Band 13. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2004. 327 S., Abb., Notenbeisp.

Musical Morphology. Published in Collaboration with the bludenzer tage zeitgemäßer musik. Edited

by Claus-Steffen MAHNKOPF, Frank COX, and Wolfram SCHURIG. Hofheim: Wolke Verlag 2004. 224 S., Notenbeisp. (New Music and Aesthetics in the 21st Century. Volume 2.)

Musicologica Austriaca. 22. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Hrsg. von Andrea LINDMAYR-BRANDL. Wien: Edition Praesens/Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft 2003. 225 S., Abb.

musik | politik. Musik im Dialog V. Jahrbuch der berliner gesellschaft für neue musik 2002. Hrsg. von Christa BRÜSTLE, Matthias REBSTOCK und Holger SCHULZE. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 90 S., Abb., Notenbeisp.

JEAN-JACQUES NATTIEZ: The Battle of Chronos and Orpheus. Essays in Applied Musical Semiology. Translated by Jonathan DUNSBY. Oxford u. a.: Oxford University Press 2004. XX, 322 S., Notenbeisp.

Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach. Hrsg. von Cordula HEYMANN-WENTZEL und Johannes LAAS. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. 479 S., Abb., Notenbeisp.

New Music of the Nordic Countries. Edited by John D. WHITE. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2002. IX, 605 S., Abb., Notenbeisp.

Dem Ohr voraus. Erwartung und Vorurteil in der Musik. Hrsg. von Andreas DORSCHER. Wien u. a.: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung Graz 2004. 212 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 44.)

RICHARD PERRIN: Les „4 Variations“ de Philippe Hurel. Analyse de l'hétérogène. Préface par Philippe HUREL. Paris u. a.: L'Harmattan 2004. 304 S., Notenbeisp. (Musique et Musicologie. „Les dialogues“.)

MARTIN PETZOLDT: Bach-Kommentar: Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Band I: Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages. Musikwissenschaftliche Beratung: Don O. FRANKLIN. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 726 S. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 14.1.)

Sergej Prokofjew in der Sowjetunion. Verstrickungen – Mißverständnisse – Katastrophen. Ein internationales Symposium. Mit Beiträgen und Texten von Gérard ABENSOUR, Maria BIESOLD, Valentina CHOLOPOVA, Gottfried EBERLE, Nelly KRAVETZ, Sigrid NEEF, Béatrice PICON-VALLIN, Per SKANS und Walter ZIDARIC. Hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. 257 S. (Studia slavica musicologica. Band 35./Prokofjew-Studien. Band 1.)

ERIKA REIMAN: Schumann's Piano Cycles and the Novel of Jean Paul. Woodbridge: The University of Rochester Press 2004. XIII, 229 S., Abb., Notenbeisp. (Eastman Studies in Music. Volume 19.)

CHRISTOPH RICHTER: Religiöse Erfahrungen mit Musik. Johann Sebastian Bach: „Christ lag in Todesbanden“. Kantate zum Ostersonntag. György Ligeti: „Atmosphères“. Arvo Pärt: Fratres. Ein musikpädagogisches Projekt für den Musikunterricht, den Religionsunterricht und für die kirchenmusikalische Arbeit. Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag 2004. 91 S., Abb., Notenbeisp.

RÜDIGER RITTER: Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 226 S., Abb. (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa. Band 19.)

GEORG SACHSE: Sprechmelodien, Mischklänge, Atemzüge. Phonetische Aspekte im Vokalwerk Steve Reichs. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2004. 269 S., Abb., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 2.)

MATTHIAS SCHMIDT: Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte. Wien: Verlag Lafite 2004. 351 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Band 5.)

KLAUS SCHNEIDER: Lexikon „Musik über Musik“. Variationen – Transkriptionen – Homagen – Stilimitationen – B-A-C-H. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 421 S.

Franz Schubert – Goethe-Vertonungen und ihre Rezeption. Bericht über das Schubert-Symposion Düsseldorf 2002. Hrsg. von Dietrich BERKE und Christiane SCHUMANN. Duisburg: Deutsche Schubert-Gesellschaft/Kassel: Bärenreiter 2004. VIII, 116 S., Notenbeisp. (Schubert-Jahrbuch 2000–2002.)

Schumann-Studien 7. Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau. Hrsg. von Anette MÜLLER. Sinzig: studio verlag 2004. 258 S., Abb., Notenbeisp.

STEFFEN SEIFERLING: O felix templum jubila. Musik, Text und Zeremoniell in den Motetten Johannes Ciconias. Berlin: Mensch & Buch Verlag 2004. 219 S., Abb. (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Band 3.)

Sibelius Studies. Edited by Timothy L. JACKSON and Veijo MURTOMÄKI. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2001. XX, 397 S., Abb., Notenbeisp.

Sonoric Atmospheres. Ostseebiennale der Klangkunst 26. Mai – 5. September 2004. Hrsg. von Christoph METZGER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 137 S., Abb.

Der späte Hindemith. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2004. 187 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 125/126.)

Speaking of Music: Music Conferences, 1835–1966. Edited by James R. COWDERY, Zdravko BLAŽEKOVIĆ, Barry S. BROOK. New York: Répertoire International de Littérature Musicale 2004. XXII, 740 S., Abb. (RILM Retrospective Series. No. 4.)

Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig. Hrsg. von Wilhelm SEIDEL. Erstes Mendelssohn-Fest/IX. Internationales Gewandhaus-Symposion 1997 anlässlich des 150. Todestages von Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Edition Peters 2004. 297 S., Notenbeisp. (Leipzig. Musik und Stadt. Studien und Dokumente. Band I.)

Richard Strauss-Blätter. Wien, Juni 2004. Neue Folge, Heft 51. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Redaktion Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2004. 228 S., Abb., Notenbeisp.

Tacet. Non tacet. Zur Rhetorik des Schweigens. Festschrift für Peter Becker zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Charlotte SEITHER in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 348 S., Abb., Notenbeisp.

CLAIRE TAYLOR-JAY: The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. VIII, 225 S., Abb., Notenbeisp.

„Gelehrte“ oder „geleerte“ Volksmusik? Musikalische Volkskultur in pädagogischer Vermittlung. Redaktion: Franz SCHÖTZ und Margarete HEIMRATH. München: Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e. V. 2002. 242 S., Abb., Notenbeisp. (Volksmusik. Forschung und Pflege in Bayern. 14. Seminar.)

YVONNE WASSERLOOS: Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehung- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 224 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 33.)

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Heft 14 (Sommer 2004). Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2004. 192 S., Abb.

RACHEL BECKLES WILLSON: György Kurtág: „The Sayings of Péter Bornemisza“, Op. 7. A ‚Concerto‘ for Soprano and Piano. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XV, 192 S., Abb., Notenbeisp., CD (Landmarks in Music since 1950.)

ISAAK ZETEL: Nikolaj Karlovič Medtner – der Pianist. Sein kompositorisches Schaffen, seine Interpretationskunst und Pädagogik. Aus dem Russischen übersetzt von Kerstin TRUE-BILETSKI. In Abstimmung mit dem Autor neu bearbeitet und ergänzt von Lucian SCHIWIETZ und Hans-Jürgen WINTERHOFF. Sinzig: studio verlag 2003. 268 S., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe I: Schriften, Band 12.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke, Band 5b: Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. VII, 281 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke, Band 5b: Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b. Kritischer Bericht von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 87 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke, Band 11: Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung. Hrsg. von Ulrich BARTELS und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XIII, 84 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke, Band 11: Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung. Kritischer Bericht. Mit Berichten über ehemals Johann Sebastian Bach zugeschriebene Werke von Ulrich BARTELS und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 248 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 22b: Arrangements of Works by Other Composers (II). Edited by Ian RUMBOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XXXIII, 408 S.

CESARE BORGIO: Primo Libro di Canzonette a Tre Voci. / GIUSEPPE CAIMO: Secondo Libro di Canzonette a Quattro Voci. Venezia, Giacomo Vincenzi e Ricciardo Amadino 1584. Edizione a cura di Laura MAURI VIGEVANI. Milano: Rugginenti 2003. XXV, 112 S. (Musica e Musicisti a Milano. N. 1.)

The Byrd Edition. Volume 12: Psalmes, Sonets and Songs (1588). Edited by Jeremy SMITH. London: Stainer & Bell 2004. XLIV, 176 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie III: Kirchenmusik, Band 12: Anthem for the Funeral of Queen Caroline HWV 264. Hrsg. von Annette LANDGRAF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XXXI, 179 S.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA: Misarum Liber Primus (Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554). A cura di Francesco LUISI. Roma: Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina 2002. Volume I/Tomo 1: XXXVI, 248 S.; Volume I/Tomo 2: 289 S.

GABRIELLO PULITI: Lilia convallium (1620). Sacri accenti (1620). Transcription and Revision by Metoda KOKOLE. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti: Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti 2002. XXXIII, 54 S. (Monumenta artis musicae Sloveniae XLII.)

GABRIELLO PULITI: Sacri Conventus (1614). Pungenti dardi spirituali (1618). Transcription, Revision and Introduction by Metoda KOKOLE. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti: Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti 2001. XLIV, 70 S. (Monumenta artis musicae Sloveniae XL.)

FRANCESCO SANTACROCE „PATAVINO“: Opere Sacre e Profane. Edizione critica a cura di Dilva PRINCIVALLI. Padova: CLEUP Editrice 2003. 326 S.

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.1: Gelegenheitskompositionen. Teil 1: Motetten und Konzerte zu 2 bis 6 Stimmen. Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XXIX, 160 S.

LEOPOLD FERDINAND SCHWERDT: Missa St. Floriani in D. Transcription and Revision by Zoran KRSTULOVIC. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti: Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti 2002. XXIII, 157 S. (Monumenta artis musicae Sloveniae XLIII.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Irmgard Marie Emma OTTO am 21. Juli 2004,
Prof. Dr. Leopold KANTNER am 24. Juli 2004,
Dr. Torsten FUCHS am 28. August 2004.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Gerd SANNEMÜLLER zum 90. Geburtstag am 19. Oktober,
Prof. Dr. Friedhelm ONKELBACH zum 80. Geburtstag am 5. Oktober,
Dr. Harald HECKMANN zum 80. Geburtstag am 6. Dezember,

Prof. Dr. Friedrich Wilhelm RIEDEL zum 75. Geburtstag am 24. Oktober,

Prof. Dr. Martin BLINDOW zum 75. Geburtstag am 29. Oktober,

Prof. Dr. Theodor GÖLLNER zum 75. Geburtstag am 25. November,

Prof. Dr. Reinhard GERLACH zum 70. Geburtstag am 14. November,

Prof. Dr. Hans-Joachim SCHULZE zum 70. Geburtstag am 3. Dezember,

Prof. Dr. Gernot GRUBER zum 65. Geburtstag am 17. November,

Prof. Dr. Peter ANDRASCHKE zum 65. Geburtstag am 1. Dezember,

Dr. Klaus-Peter KOCH zum 65. Geburtstag am 11. Dezember,

Prof. Dr. Sieghart DÖHRING zum 65. Geburtstag am 12. Dezember.

*

Am 3. Oktober 2004, dem 14. Jahrestag der Deutschen Einheit, wurde Dr. Hanspeter BENNWITZ vom Bundespräsidenten Horst Köhler in Berlin mit dem Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Er erhielt die hohe Auszeichnung insbesondere für seine Verdienste um die Neuordnung musikwissenschaftlicher Vorhaben in den neuen Bundesländern nach der Wende. Durch deren Übernahme in das Akademienprogramm und in die Finanzierung von Bund und Ländern sowie die Koordinierung durch die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften (damals Konferenz) konnte die Arbeit an der *Hallischen Händel-Ausgabe*, der *Mendelssohn-Ausgabe*, der *Telemann-Auswahl-Ausgabe* und der *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe* finanziell abgesichert werden. Dazu kamen Partner-Arbeitsstellen zu bereits in der Koordinierung befindlichen Vorhaben: die Leipziger Arbeitsstelle der *Neuen Bach-Ausgabe*, die Arbeitsstelle am Robert-Schumann-Haus in Zwickau und die Dresdner Arbeitsstelle des RISM an der Sächsischen Landesbibliothek. Hanspeter Bennwitz hat als Schatzmeister im Vorstand der *Gesellschaft für Musikforschung* über lange Jahre deren Geschäfte geführt.

Dr. Ulrich MOSCH, Paul Sacher-Stiftung Basel, hat sich an der Universität Salzburg im Fach Musikwissenschaft mit einer Arbeit zum Thema *Von Max Reger bis Wolfgang Rihm. Historische, ästhetische und quellenbezogene Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts* habilitiert.

Dr. Rainer BAYREUTHER hat sich an der Universität Halle-Wittenberg mit einer Arbeit zum Thema *Das pietistische Lied und sein Einfluss auf die Musik des 18. Jahrhunderts* für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Dr. Stefan MORENT hat sich am 13. Juli 2004 an der Universität Tübingen im Fach Musikwissen-

schaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Das Mittelalter in Frankreich. Ein Beitrag zur Kompositionsgeschichte im 19. Jahrhundert*.

Das bisherige Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg wird zum 1. Oktober 2004 – mit der Einführung eines neuen BA/MA-Studienplanes – zu einem *Institut für Musik- und Tanzwissenschaft*. Dazu wurde eine neues Ordinariat geschaffen. Frau Prof. Claudia JESCHKE, bisher Professorin für Tanzwissenschaft an der Kölner Musikhochschule, ist auf diese neue Professur berufen worden und hat den Ruf angenommen. Der neue Studienplan bietet, auf der Basis eines musikwissenschaftlichen Grundstudiums, die Möglichkeit, wie bisher Musikwissenschaft (mit Einschluss von Musikethnologie und Systematischer Musikwissenschaft, auch für HistorikerInnen) zu studieren oder, neu, in Tanzwissenschaft abzuschließen oder eine Kombination von Musik- und Tanzwissenschaft zu wählen. Studienplan unter: www.sbg.ac.at.

Die *Internationale Carl-Maria von Weber Gesellschaft* fördert wissenschaftliche Projekte zu Leben, Werk und Umfeld Carl Maria von Webers. Hierzu steht ein Betrag von jährlich 500 Euro zur Verfügung. Dieser Betrag ist für Quellenbeschaffung sowie als Zuschuss für Bibliotheks- und sonstige Forschungsreisen vorgesehen. Gefördert werden sollen vornehmlich Dissertationen, aber auch andere wissenschaftliche Projekte, die in einer Veröffentlichung resultieren. Auch Magister- und Staatsexamensarbeiten sind zugelassen. Berücksichtigt werden sowohl Arbeiten aus der Musikwissenschaft und verwandten Disziplinen als auch interdisziplinäre Studien aus dem gesamten Bereich der Kultur-, Geistes- und Sozialwissenschaften. Nähere Informationen sowie der vollständige Ausschreibungstext sind bei der Geschäftsstelle (webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de) sowie bei Prof. Dr. Frank Heidberger (fheidlbe@music.unt.edu) erhältlich.

An der University of Sussex in Brighton findet vom 25. bis 28. August 2005 die *Fourth Biennial International Conference on Twentieth-Century Music* statt. Einsendeschluss für *Proposals* (max. 300 Worte) ist am 11. Februar 2005. *Call for Papers* und weiterführende Informationen: www.sussex.ac.uk/music/1-4-1.html, Kontakt: B.Heile@sussex.ac.uk oder Dr. Björn Heile, Music Department, Arts B, University of Sussex, BN1 9QN, Großbritannien.

Auf Einladung der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ fand vom 16. bis 21. September 2004 in Weimar der *XIII. Internationale Kongress der Gesellschaft für Musikforschung* statt. In öffentlichen Vorträgen von Prof. Dr. Peter Gülke, Prof. Dr. Basam Tibi und Prof. Dr. Klaus Manger, 4 Roundtables und 23 Symposien wurden zentrale Fragen des Rahmenthemas *„Musik und kulturelle Identität“* be-

handelt. Außerdem wurde in 27 Sektionen breiter Raum für freie Referate und Forschungsberichte zu konkreten Fragestellungen des Rahmenthemas gegeben. Zeitgleich mit dem Kongress fand in Weimar eine internationale Begegnungswoche junger Wissenschaftler statt (Junges Forum), die den Teilnehmern auch die Möglichkeit bot, an allen Veranstaltungen des Kongresses teilzunehmen.

Während der Eröffnungsveranstaltung wurde zum vierten Male der Hermann Abert-Gedächtnispreis der Gesellschaft für Musikforschung vergeben. Preisträger des Jahres 2004 ist PD Dr. Michele CALLELLA, Zürich. Die Laudatio hielt Prof. Dr. Nicole Schwindt.

In der Mitgliederversammlung am 20. September wurden für die 2005 bevorstehende Neuwahl des Präsidiums der Gesellschaft Prof. Dr. Friedhelm Brusniak, Prof. Dr. Helmut Loos und Prof. Dr. Thomas Schipperges in den Wahlausschuss berufen. Auf Antrag des Sprechers des Beirats wurde dem Vorstand der Gesellschaft einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2003 erteilt. Die Beiratsmitglieder hatten sich zuvor in ihrer Sitzung von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt. Die Rechnungsprüfer Prof. Dr. Jürgen Heidrich und Dr. Joachim Veit wurden von der Versammlung mit der Prüfung des Haushalts 2004 beauftragt. In der Sitzung des Beirats wurde auf Vorschlag des Vorstands beschlossen, Frau Barbara Scheuch-Vötterle in Würdigung der durch den Bärenreiter-Verlag seit Bestehen der Gesellschaft für Musikforschung gewährten Förderung und Prof. Dr. Wolfgang Rehm für seine Verdienste um die wissenschaftlichen Gesamtausgaben sowie als Dank für die langjährige Tätigkeit als Schatzmeister im Vorstand der GfM die Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft zu verleihen.

Die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 5. bis 8. Oktober 2005 an der Ludwig-Maximilians-Universität München statt, beginnend am Abend des 5. Oktober mit einem Festakt im Prinzregententheater. Geplant sind ein größeres Symposium mit dem Thema *„Karl Amadeus Hartmann: Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten“* (aus Anlass des 100. Geburtstags des Komponisten, Leitung: Prof. Dr. Hartmut Schick), ein halbtägiges, von der Fachgruppe Musikwissenschaft und Musikpädagogik veranstaltetes Symposium zur erkenntnistheoretischen Relevanz fiktionaler und faktualer Komponistenbiographien (u. a. mit Peter Härtling, Leitung: Dr. Andreas Waczkat), ein internationales Kolloquium zur Geschichte der Musiktherapie (Leitung: Prof. Dr. Manuela Schwartz), ein Kolloquium der Fachgruppe Musikethnologie (Prof. Dr. Raimund Vogels), Präsentationen von Forschungsprojekten und eine Informationsveranstaltung der DFG. Bewerbungen für freie Referate und Forschungsberichte zu beliebigen

Themen (jeweils max. 20 Minuten) werden bis zum 15. April 2005 erbeten. Vorschläge (mit Abstract und Lebenslauf) und Anfragen bitte an Prof. Dr. Hartmut Schick, Institut für Musikwissenschaft der Universität München, Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München, Fax 089/2180-3949 bzw. per E-Mail an: st.strigl@lrz.uni-muenchen.de; aktuelle Informationen werden im Internet unter www.musikwissenschaft.lmu.de zu finden sein.

Vom 18. bis 20. Februar 2005 findet an der Universität Würzburg in Zusammenarbeit mit dem Joseph Haydn-Institut Köln eine internationale wissenschaftliche Tagung unter dem Titel *„Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts“* statt. Neben Grundsatzvorträgen zum Thema aus der Sicht von Musik- und Theaterwissenschaftlern sowie der Librettoforschung sind Fallstudien insbesondere zu Komponisten vorgesehen, die im internationalen Spielplan der Zeit eine tragende Rolle einnahmen. Einen weiteren Schwerpunkt bilden die Theater einzelner Opernzentren wie Dresden, Wien, Turin, Rom oder das Fürstliche Opernhaus in Eszterháza. Information und Anmeldung: Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg, Residenzplatz 2A, 97070 Würzburg, Tel. 0931/312828, E-Mail: muwi003@mail.uni-wuerzburg.de

Das Deutsche Volksliedarchiv lädt zur 36. Jahrestagung der Kommission für Volksdichtung (International Ballad Commission / Commission Internationale pour l'Étude de la Chanson Populaire) der Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore (SIEF) ein, die vom 3. bis 7. April 2006 in Freiburg stattfinden soll. Die Tagung steht unter dem Thema *„Vom Wunderhorn zum Internet. Perspektiven des ‚Volkslied‘-Begriffs und der wissenschaftlichen Edition populärer Lieder“*. Die folgenden Fragestellungen werden im Mittelpunkt stehen: „Was ist ein ‚Volkslied‘? Diskursgeschichte und Theorie des ‚Volkslied‘-Begriffs“ – „Wie lassen sich populäre Lieder sinnvoll edieren? Wissenschaftliche Editionsprinzipien im Zeitalter des Internet“ – „Welche Geschichte erzählt ein Lied? Erkenntniswert und Methodik von Liedmonographien“. Referatvorschläge sind bis zum 31. Dezember 2004 zu richten an das Deutsche Volksliedarchiv, Stichwort „36. Jahrestagung der Balladenkommission“, Silberbachstr. 13, D-79100 Freiburg i. Br., E-Mail: info@dva.uni-freiburg.de.

Die Katholische Akademie Schwerte veranstaltet in Verbindung mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth sowie dem an den Universitäten Heidelberg und Zürich angesiedelten „Interdisziplinären Forschungskolloquium Protestbewegungen“ vom 28. bis 30. September 2005 in Schwerte ein Internationales Symposium zum Thema *„1968: Musik und gesellschaftlicher Protest“*. Ziel des Symposiums ist es, den Verände-

rungen der musikalischen Kultur um 1968 nachzugehen. Tagungsleitung und Organisation: PD Dr. Arnold Jacobshagen, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, 95349 Schloss Thurnau, Tel. 09228/954–209, E-Mail: jacobshagen

@uni-bayreuth.de; Dr. Beate Kutschke, Lübecker Str. 50, 10559 Berlin, Tel. 030/39 789 123, E-Mail: beate.kutschke@arcor.de, Call for Papers (bis 31.12.2004) und weiterführende Informationen unter www.uni-bayreuth.de/departments/fimt/1968.

Die Autoren der Beiträge

AXEL GELLHAUS, geb. 1950 in Düsseldorf, studierte in Bonn Philosophie, Germanistik, Komparatistik, Kunstgeschichte, Pädagogik. Staatsexamen, Promotion und Habilitation an der Universität Bonn. Er unterrichtet seit 1982 Neuere deutsche Literaturgeschichte, Allgemeine Literaturwissenschaft und Komparatistik an den Universitäten Bonn und Aachen und seit 1996 auf dem Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Produktionstheorie; Theorie und Praxis der Textgenese; Edition; Dichtung und Philosophie der Goethezeit und des 20. Jahrhunderts. Zwischen 1979 und 1982 Mitarbeiter der Schiller-Nationalausgabe; seit 1982 Mitherausgeber der Bonner hist.-krit. Celan-Ausgabe. Zuletzt erschien: *Schiller. Bilder und Texte zu seinem Leben* (1999).

ANSELM GERHARD, geb. 1958 in Heidelberg. Studium in Frankfurt/M., Berlin, Parma und Paris. Nach Tätigkeiten in Münster/Westf. und Augsburg seit 1994 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Gast-Professuren in Fribourg, Genf, Pavia und an der Ecole Normale Supérieure Paris. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte des Musiktheaters, der Klaviermusik, der Musikästhetik und zu Methodenfragen der Musikwissenschaft. Herausgeber des *Verdi Handbuchs* (Stuttgart/Weimar 2001). Zuletzt erschien: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ‚absoluten Musik‘ und Muzio Clementis Klavierwerk* (Stuttgart/Weimar 2002).

PETER GÜLKE wurde 1934 in Weimar geboren, studierte Violoncello, Musikwissenschaft, Germanistik, Romanistik und Philosophie an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar und an den Universitäten Jena und Leipzig. Promotion 1958 an der Universität Leipzig, Habilitation 1985 an der TU Berlin. Während des Studiums und danach zahlreiche Konzerte mit Musik des Mittelalters und der Renaissance. Seit 1959 war er als Dirigent an verschiedenen Theatern tätig, als Chefdirigent u. a. in Stendal, Potsdam und Stralsund, seit 1976 als Kapellmeister an der Staatsoper Dresden, von 1981 bis 1983 als Generalmusikdirektor in Weimar, von 1986 bis 1996 in gleicher Funktion in Wuppertal. Von 1996 bis 2000 leitete er die Dirigentenklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg/Br. Seit 1992 arbeitet er im Dirigentenforum des Deutschen Musikrates mit, seit 1996 als Vorsitzender des Hauptausschusses. Lehrtätigkeiten auch an der Universität Basel (bis 2002) und seitdem an der Universität Zürich. Gastdirigate führten ihn in fast alle europäischen Länder, nach Japan und in die USA. Zahlreiche Buchpublikationen und Aufsätze zur Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart; zuletzt erschien: *Guillaume Dufay. Musik des 15. Jahrhunderts* (Stuttgart/Weimar 2003).

LAURENZ LÜTTEKEN, geboren 1964 in Essen, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Münster und Heidelberg. 1991 wurde er in Münster promoviert, 1995 habilitierte er ebenda und wurde zum Hochschuldozenten ernannt. 1995/96 lehrte er an der Universität Heidelberg, 1996 an der Universität Erlangen-Nürnberg. Von 1997 bis 2001 war er Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Marburg, seit 2001 ist er Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Zuletzt erschien: *Urbanität als Aufklärung. Karl Wilhelm Ramler und die Kultur des 18. Jahrhunderts* (hrsg. mit Carsten Zelle u. Ute Pott, Göttingen 2003)

OTTO GERHARD OEXLE, geboren 1939 in Singen/Hohentw., studierte Geschichte und Romanistik an den Universitäten Freiburg/Br., Poitiers und Köln. Er wurde 1965 in Freiburg promoviert und habilitierte 1973 an der Universität Münster/Westf., wo er auch als Professor wirkte. 1980 wurde er an die Universität Hannover berufen, seit 1987 ist er Direktor am Max-Planck-Institut für Geschichte in Göttingen und Honorarprofessor für Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität Göttingen. Er ist Mitglied zahlreicher wissenschaftlicher Organisationen und Ehrendoktor der Universitäten Paris und Toruń. Seine Arbeitsgebiete sind die Sozialgeschichte des Mittelalters, Geschichte der Geschichtswissenschaft und der Kulturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert und Theorie der historischen Erkenntnis. Zuletzt erschien u. a. *Das Menschenbild der Historiker* (Düsseldorf 2002).