

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Oliver Huck und Wolfgang Hirschmann

63. Jahrgang 2010 / 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: 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. 19 vom 1. Januar 2008.

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

Dieses Heft enthält folgende Beilagen: Bärenreiter-Verlag, Kassel; Paul Sacher Stiftung, Basel/CH; Jahresinhaltsverzeichnis

Inhalt dieses Heftes

Rafael Rennicke: Alphonrtöne als Vehikel musikalischer Reflexion. Kuhreihen-Erfahrung bei Lord Byron und Jean Paul	337
Markus Waldura: Zu Berwalds Modifikationen der Sonatenhauptsatzform	358
Christiane Wiesenfeldt: Cantus versus planus. Überlegungen zu Josquins „Missa Hercules Dux Ferrariae“	379
Gunnar Wiegand: Die Rahmendatierung von Jommellis Tätigkeit als Koadjutor an der Cappella Giulia ..	390

Kleine Beiträge

Burkhardt Köhler: Der Stralsunder Komponist Johann Vierdanck. Herkunft und Aufenthalt in der Sächsischen Hofkapelle	401
---	-----

Berichte

Berlin, 11. bis 13. Februar 2010: „Macht Ohnmacht Zufall. Spannungsfelder der Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart	407
St. Petersburg, 19. bis 22. März 2010: „Nikolaj Rimskij-Korsakov and his Heritage in Historical Perspective“	408
Weimar, 15. bis 17. April 2010: „Liturgie als Aufbruch. Klangexperimente, Virtuosität und Dramatik“ ..	409
Wien, 29. und 30. April 2010: „Anton Bruckners Messen“	411

Köln, 6. und 7. Mai 2010: „Ferne Heimatklänge. Gustav Mahler und die Moderne“	412
Dortmund, 20. bis 22. Mai 2010: „Zur Philosophie des Kontrapunkts in der Tradition Johann Sebastian Bachs“	413
Halle (Saale), 7. und 8. Juni 2010: „Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750“ (Teil I)	415
Münster, 10. und 11. Juni 2010: „Normierung und Pluralisierung. Struktur und Funktion der Motette im 15. Jahrhundert“	416
Dresden, 23. bis 25. Juni 2010: „Das Instrumentalrepertoire der Dresdner Hofkapelle in den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts – Überlieferung und Notisten“	417
Belfast, 30. Juni bis 4. Juli 2010: „14th Biennial International Conference on Baroque Music“	419

Besprechungen

Der Mensuralcodex St. Emmeram. Faksimile (Kirnbauer; 421) / U. Hascher-Burger: Verborgene Klänge. Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1550 (Koldau; 423) / W. Dean: Handel's Operas 1726–1741 (Landgraf; 425) / H. J. Marx: Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie; Händels Opern; Händels Instrumentalmusik (Loeser; 427) / S. Leopold: Händel. Die Opern (Strohm; 430) / A. Jacobshagen: Händel im Pantheon. Der Komponist und seine Inszenierung (Strohm; 432) / Händel-Jahrbuch 2010; Göttinger Händel-Beiträge XIII (Mücke; 433) / Chr. Jungius: Telemanns Frankfurter Kantatenzyklen (Fiedler; 435) / Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann (Scharrer; 438) / E. Sawtschenko: Die Kantaten von Johann Friedrich Fasch im Lichte der pietistischen Frömmigkeit (Gille; 440) / R. Pfeiffer: Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802) (Klaper; 441) / D. Heartz: Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781–1802 (Finscher; 442) / Th. Radecke: Theatermusik – Musiktheater. Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800 (Jacobshagen; 444) / B. Schlüter: Murmurs of Earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur (Hust; 445) / Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte (Falletta; 446) / Edvard Grieg (1843–1907). Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis (Mäkelä; 448) / M. Kunkel: „... dire cela, sans savoir quoi ...“ Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger (Drees; 450) / Michiel Schuijjer: Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts (Hust; 451) / Till. H. Lorenz: Von der „jüdischen Renaissance“ ins Exil. Der Lebensweg Anneliese Landaus bis 1939 und ihr Begriff von einer „jüdischen Musik“ (Rieger; 453) / N. Noeske: Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR (Rienäcker; 453) / Rebelle Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968 (Drees; 455) / Michael Custodis: Musik im Prisma der Gesellschaft. Wertungen in literarischen und ästhetischen Texten (Herzfeld; 457) / G. Fr. Händel. Hallische Händel-Ausgabe I/29, I/23, I/30 (Gardner; 458)

Eingegangene Schriften	461
Eingegangene Notenausgaben	464
Mitteilungen	465
Die Autoren der Beiträge	468

Alphorntöne als Vehikel musikästhetischer Reflexion. Kuhreihen-Erfahrung bei Lord Byron und Jean Paul

von Rafael Renniecke (Tübingen)

Das Phänomen Erinnerung steht seit mehreren Jahren im Fokus geisteswissenschaftlicher Forschung. Hat Jan Assmann bereits zu Beginn der 1990er-Jahre konstatieren können, „dass sich um den Begriff der Erinnerung ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften aufbaut, das die verschiedenen kulturellen Phänomene und Felder – Kunst und Literatur, Politik und Gesellschaft, Religion und Recht – in neuen Zusammenhängen sehen lässt“¹, so ist die Zahl der Untersuchungen, die sich mit den vielfältigen Formen und Funktionen des Erinnerns beschäftigen, mittlerweile fast unüberschaubar geworden. Nachdem die Literaturwissenschaften für einige Zeit die Vorreiterrolle in der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung innehatten,² begann in den letzten Jahren auch ein Großteil der kulturwissenschaftlichen Disziplinen, die Bedeutung des Themas für sich zu entdecken.³

Die Musikwissenschaft allerdings ist von dieser Diskussion bislang weitestgehend unberührt geblieben. Zwar existiert eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen, die sich mit dem Erinnerungsphänomen im musikalischen Kunstwerk befassen,⁴ eine Untersuchung aber, die den Zusammenhang von Musik und Erinnerung von Grund auf beleuchtet – ein Zusammenhang, der zweifellos zunächst von ästhetischer und philosophischer Seite betrachtet werden müsste –, steht bis heute aus.⁵ Dies mag umso mehr erstaunen, als gerade die Musik am Kulminationspunkt der abendländischen Verinnerlichungsgeschichte, dem 19. Jahrhundert, auf wenn auch subtile, so doch omnipräsente Weise mit dem Phänomen Erinnerung verknüpft gewesen ist. So spricht Alphonse de Lamartine in seinen

¹ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 11.

² Beispielfhaft bezeugen dies die Sammelbände *Memoria. Vergessen und Erinnern* (= Poetik und Hermeneutik 15), hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993 sowie *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin und New York 2005. Hingegen lässt sich Manfred Weinbergs Konstanzer Habilitationsschrift *Das „unendliche Thema“. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie*, Tübingen 2006, bereits als eine Studie über die Rezeptionsgeschichte der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung lesen.

³ Vgl. etwa *Memoria als Kultur*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995; *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hrsg. von Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, Reinbek 2001; *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, hrsg. von Günter Oesterle (= Formen der Erinnerung 26), Göttingen 2005; *Grab – Kult – Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung*, hrsg. von Carolin Behrmann u. a., Köln u. a. 2007.

⁴ Exemplarisch genannt seien Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981; Dorothea Redepenning, „Erinnerung und Vergessen: Bemerkungen zu einigen Spätwerken Franz Liszts“, in: *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule*, hrsg. von Serge Gut (= Liszt-Studien 3), München und Salzburg 1986, S. 119–127; Jörg Krämer, „Wagners Rhetorik. Zur Gestaltung von Erinnern und Erkennen in *Tristan und Isolde*“, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, hrsg. von Dietmar Peil u. a., Tübingen 1998, S. 621–652; Charles Rosen, *Musik der Romantik*, Salzburg und Wien 2000, S. 147–268; Andreas Meyer, „Proust und die Musik der Belle Époque“, in: *Marcel Proust und die Belle Époque* (= Publikation der Marcel Proust Gesellschaft 10), Frankfurt a. M. 2002, S. 124–137.

⁵ Der Verfasser wird in seiner Dissertation *Erinnerungspoetik. Berlioz und die Ranz des vaches-Rezeption im 19. Jahrhundert* diese Lücke in einem ersten Schritt zu schließen suchen. Rezeptionsästhetische, ideengeschichtliche und kompositionsgeschichtliche Aspekte werden dabei gleichermaßen im Zentrum stehen und auf ihre Wechselwirkung hin untersucht.

Harmonies poétiques et religieuses (1830) von einem „souvenir mélodieux“⁶, bei Honoré de Balzac heißt es 1834 „La musique, pour moi, ce sont des souvenirs“⁷, und zwei Jahre später bemerkt Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, dass das Thema Erinnerung ein „musikalisches“ sei „und die Musik an sich ja eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben“⁸.

Der 2007 erschienene, von Andreas Dorschel herausgegebene Sammelband *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik* stellt den überhaupt ersten größeren Versuch dar, dem Zusammenhang von Musik und Erinnerung von musikwissenschaftlicher Seite aus auf chronologisch breiter Basis nachzuspüren.⁹ Gleichwohl ist der Beitrag des Herausgebers der einzige der zwölf Aufsätze des Bandes, der sich mit grundlegenden Fragen auseinandersetzt, und wiederum nur ein einziger Beitrag hat das 19. Jahrhundert zum Gegenstand¹⁰ – in Anbetracht von Dorschels zutreffender Bemerkung, nach der romantische Poetik eine „Revolution der Erinnerung“¹¹ sei, eine verblüffend geringe Zahl. Doch überrascht am meisten die von Dorschel geäußerte Behauptung „Erinnerung, die sich als zufällige Assoziation von außen an Musik heftet, gibt es gewiss auch; denkwürdiger aber ist die, welche in ihr selber haust.“¹² Dieses lakonische Diktum unterschätzt nicht nur die Bedeutung zufälliger Erinnerung, die gerade weil sie zufällig ist dem romantischen Menschen als besonders kostbar erscheint und als *Mémoire involontaire* noch im Werk Marcel Prousts wahre Triumphe feiert; es unterschätzt auch die Bedeutung der empirischen Musik-Erfahrung, die Macht der Musik, Erinnerungen zu wecken, die Mitte des 18. Jahrhunderts erstmals bewusst wahrgenommen und benannt wird und für Erinnerungsmusiken des 19. Jahrhunderts zumeist erst das auslösende Moment ist, da Komponisten als Erinnerungspoeten versuchen, die Wirkung unwillkürlicher Erinnerung zur Darstellung zu bringen oder bewusst zu erzeugen.

Dass das Erinnern im Musik-Erleben mithin genauso denk- und reflexionswürdig ist wie das Erinnern in der Musik und die während des Hörens geweckte Erinnerung ebenso bedeutsam wie die musikalisch ins Werk gesetzte, will dieser Beitrag zeigen. Ausgangspunkt ist dabei ein Passus aus Jean-Jacques Rousseaus *Dictionnaire de musique* (1768), der im Hinblick auf das Nachdenken über den Zusammenhang von Musik und Erinnerung den Rang eines Gründungsdokuments beanspruchen darf. Er verweist auf ein Phänomen, dessen exzeptionelle Bedeutung für das Musikverständnis und das künstlerische Denken im 19. Jahrhundert noch gar nicht recht ins Blickfeld der Musikwissenschaft getreten ist: die Wirkung des Schweizer Kuhreihens (*Ranz des vaches*).

⁶ Alphonse de Lamartine, „Le Retour“, in: ders., *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Marius-François Guyard, Paris 1963, S. 403.

⁷ Honoré de Balzac, *Lettres à l'Étrangère*, Bd. 1, Paris 1967, S. 226.

⁸ Robert Schumann, „Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte“, in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 236.

⁹ Vgl. die Besprechung von Karsten Mackensen in: *Mf* 62 (2009), S. 419–421.

¹⁰ Anselm Gerhard, „Das im Gedenken uns dünkende Bilde eines Ungegenwärtigen“. Erinnern und Entäußern in der Oper des 19. Jahrhunderts“, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel (= Studien zur Wertungsforschung 47), Wien u. a. 2007, S. 134–148.

¹¹ Andreas Dorschel, „Das anwesend Abwesende: Musik und Erinnerung“, in: *Resonanzen*, S. 12–29, hier: S. 18.

¹² Ebd., S. 16.

1. Rousseau und die Erinnerungswirkung der Musik

Der Kuhreihen, eine von Schweizer Hirten zu milchwirtschaftlichen Zwecken auf dem Alphorn geblasene Melodie, war außerhalb seiner ruralen Funktionsbestimmung zunächst im frühauflärerischen Medizin-Diskurs beheimatet. Der Basler Arzt Theodor Zwinger hatte 1710, in einer Neuauflage der 1688 erschienenen Dissertation von Johannes Hofer mit ihrem Epoche machenden Nostalgie-Begriff im Titel, davon berichtet, dass das Singen, Spielen oder Pfeifen einer „*Cantilena Helvetica der Kühe-Reyen dicta*“ in Schweizer Söldnerheeren unter Todesstrafe verboten sei, weil die aus der Heimat vertrauten Töne Erinnerungen weckten an das ferne Vaterland und das verlorene Glück der Kindheit, Erinnerungen, die ein so starkes Heimweh auslösen konnten, dass die Soldaten desertierten oder gar an ihm starben.¹³ Das einstige Eintreiblied für Kühe, in der Heimat lediglich simple, funktionsgebundene Spielmusik der Bauern und Hirten, war in der Fremde, fern der Heimat, zur bedeutungsvollen, schmerzhaften Erinnerungsmelodie geworden, zu einem anthropologischen Phänomen.

Was Zwinger indes lediglich berichtet und als besonders merkwürdiges Symptom der Schweizer Heimwehkrankheit in die Diskussion eingebracht hatte, überführte Rousseau in subtiler Weise vom empirisch-medizinischen Terrain auf das Feld der Ästhetik. Das kuriose, längst zu allgemeiner Berühmtheit gelangte Heimweh der Schweizer Söldner erschien ihm als besonders geeignetes Beispiel, um auf eine Eigentümlichkeit der Musik hinzuweisen, die im musikästhetischen Schrifttum der Jahrhunderte zuvor noch keinem Autor zu formulieren gelungen war. Noch heute mutet die Deutung, die Rousseau im *Musique*-Artikel seines *Dictionnaire* der von Zwinger geschilderten Wirkung des Kuhreihens folgen ließ, erstaunlich modern an. Nicht in ihren Tönen gründe die Wirkung der Musik, sondern im Menschen, der sie hört:¹⁴

On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amere d'avoir perdu tout cela. La musique alors n'agit point précisément comme musique, mais comme signe mémoratif.

Die Musik, wirkt sie als Erinnerungszeichen, wird vom Hörer im eigentlichen Sinne nicht gehört, sondern überhört, das heißt überlagert, sogar gänzlich aufgesogen von subjektiven Assoziationen, Gefühlen und Erfahrungen, geweckten Erinnerungen, die sich im Gedächtnis bedeutungsträchtig sedimentiert haben. Die Musik als äußerlicher Reiz und signalhafter Impuls verinnerlicht der Mensch – so erinnert sie ihn an seine Vergangenheit. Nicht mit den Tönen steht demnach das Heimweh der Schweizer Söldner in

¹³ Der entscheidende Passus aus Zwingers Schrift, dem auch ein Notenbeispiel beigelegt war, ist wiedergegeben bei Fritz Ernst, *Vom Heimweh*, Zürich 1949, S. 82–85, und faksimiliert bei Alexander Hyatt King, „Mountains, Music, and Musicians“, in: *MQ* 31 (1945), S. 395–419, hier: S. 400.

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, Art. „Musique“, in: ders., *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, Faks.-Nachdr. Hildesheim und New York 1969, S. 314 f. Unter explizitem Verweis auf Rousseaus *Dictionnaire* gibt Johann Gottfried Ebel den entscheidenden Passus wie folgt wieder: „Diese Musik wirkt daher nicht sowohl durch ihre Melodie und Harmonie, sondern hauptsächlich als Erinnerungs- und Erweckungsmittel aller Bilder, welche in der Phantasie dunkel schlummern.“ Johann Gottfried Ebel, *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz. Erster Theil*, Leipzig 1798, S. 419. Zwanzig Jahre später überträgt Johann Rudolf Wyss die Rousseau'sche Formulierung so: „Nicht als Musik an sich, sondern als Erinnerungszeichen hatte sie [die Melodie der Kuhreihen] so große Wirksamkeit.“ Johann Rudolf Wyss, in: *Sammlung von Schweizer-Kuhreihen und Volksliedern. Recueil [sic] de Ranz de vaches et chansons nationales de la Suisse*, Bern 1818, S. XIII.

einem direkten Zusammenhang, sondern mit dem von der Mémoire geleiteten Hören und dem Wissen um das Fern-Sein der Heimat, die „présence immatérielle du pays lointain“¹⁵, das die Erinnerung, geweckt von den Tönen, dem Hörenden gibt.

Rousseaus Herausstellung des Zeichen- und Verweis-Charakters der Musik hat Vorstufen im *Essai sur l'origine des langues* (1754–1763, 1781 posthum erschienen), den Jean-François Perrin bereits überzeugend als „le fondement anthropologique“¹⁶ des *Musique*-Artikels herausgestellt hat. Fällt der suggestive Begriff *Signe mémoratif* erst und einzig allein dort, so benennt die frühere Schrift bereits in aller Deutlichkeit die Fähigkeit der Musik – und speziell der Melodie –, moralische Wirkungen (*Effets moraux*) im Menschen zu erzeugen, die über den unmittelbaren Sinnesreiz (*Plaisir physique*) hinausreichen.¹⁷ Die dort im 13. Kapitel postulierte Abgrenzung des eigentlichen Sinneseindrucks (*Sensation*) von dem, wie dieser Sinneseindruck auf den Hörenden wirkt (*Signe, Image, Effet moral*) – eine Abgrenzung, die von der Erfahrung geleitet ist, dass die innere Rührung (*Sentiment*) keineswegs allein auf den äußeren Reiz bezogen sein muss, der ihr vorausgeht –, findet im übernächsten Kapitel mit dem bereits programmatischen Titel *Que nos plus vives sensations agissent souvent par des impressions morales* eine pointierte Fortführung. Sie gipfelt in einem Satz, der mit der Kernaussage des *Musique*-Artikels zum Teil bis in Wortlaut und Syntax hinein übereinstimmt: „Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments“¹⁸.

Bleibt das Epitheton *mémoratif* hier zwar noch ausgespart, so ist der *Signe*-Charakter der Musik doch bereits ausdrücklich benannt. Die Töne wirken auf den Menschen bedeutend, weil er sie selbst mit Bedeutung auflädt; sie vermögen in ihrem Erklängen – dank des Hörers – über sich hinauszudeuten, das heißt im eigentlichen Sinne hinzuweisen auf den Menschen, der sie hört und sich von ihnen ergreifen lässt. Wie Rousseau erwähnt, resultiere diese Wirkung der Töne aus einem Akt der *Reconnaissance* („c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment et dont nous y reconnaissons l'image“¹⁹). Der Mensch wiedererkennt im Hören etwas früher schon einmal Erlebtes. Zu dieser Wirkung bedarf es keiner „accens énergiques“, wie Rousseau im *Musique*-Artikel betont wird, sondern der Töne, die dem Hörenden vertraut sind: „Chacun n'est affecté que des accens qui lui sont familiers.“²⁰

Dass diese Deutung der Wirkung der Musik aus Gewohnheit und Vertrautheit – noch Johann Wolfgang von Goethe wird auf sie in seinen *Maximen und Reflexionen* rekurrier-

¹⁵ André Bolzinger, *Histoire de la nostalgie*, Paris 2007, S. 198 (Hervorhebung vom Verfasser).

¹⁶ Jean-François Perrin, *Le Chant de l'origine: la mémoire et le temps dans les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, Oxford 1996, S. 63.

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau, „Essai sur l'origine des langues“, in: ders., *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre* (= *CŒuvres complètes* 5), Paris 1995, S. 412. Vgl. auch ders., Art. „Mélodie“, in: ders., *Dictionnaire de musique*, S. 274–276.

¹⁸ Rousseau, „Essai sur l'origine des langues“, S. 417.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 418. Schon im 14. Kapitel des *Essai* fällt das wichtige Stichwort *familier*, vgl. ebd., S. 415.

ren²¹ – ein helles Licht wirft auf den tieferen Sinn des Begriffs *mémoratif*, verdeutlicht Rousseaus im Anschluss mitgeteilte Beobachtung, dass dieselbe Musik bei Menschen unterschiedlicher Herkunft verschiedene Wirkungen, bei Menschen gleicher Herkunft hingegen gleiche Wirkungen hervorrufe. Daraus folgert Rousseau, dass die Hörwahrnehmung des Einzelnen, so individuell sie auch sei, von kulturellen und gesellschaftlichen Bindungen nicht zu trennen ist. Hören meint bei Rousseau ein Dazugehören. In der heimatlichen Melodie manifestiert sich für das hörende Ich kulturelle Identität, vaterländische Verbundenheit. Wenn also die Musik des Kuhreihens in ihrer Wirkung als *Signe mémoratif* Erinnerungen bei den Schweizer Söldnern aktiviert, dann zunächst in diesem Sinne einer überindividuellen Erinnerung, deren Ort das kulturelle Gedächtnis des Menschen ist. In ihm hat sich, was dem Menschen von Kindheit an vertraut ist, zu einem „ensemble de souvenirs“²² zusammengeschlossen. Die Wechselwirkung zwischen Musik und *Mémoire collective* ist in der Deutung Rousseaus darum das Fundament für das Gelingen der *Reconnaissance* – das jeweils eigene, individuelle Erinnern entspringt diesem Ort. Voraussetzung für die Erinnerungswirkung ist eine Melodie, die vom Menschen wiedererkannt und darum als heimatlich empfunden wird. Sie spricht die Sprache, die der Mensch versteht und zu deuten weiß. Diese – und nach der Auffassung Rousseaus nur diese – muttersprachliche Melodie ist fähig, zu einer Erinnerungsmelodie, zu einem Souvenir der Heimat zu werden.

Diese subtile, im *Dictionnaire de musique* am an sich so banalen Phänomen des Kuhreihens exemplifizierte Deutung, mit der es Rousseau gelang, die gängigen Theorien einer intrinsischen Wirkung der Musik zu entkräften und den Blick auf deren psychologische Ursachen zu lenken („Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain“²³), hat in der musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur bislang kaum Resonanz gefunden.²⁴ Bei den Zeitgenossen indes war Rousseaus Deutung des Kuhreihens schnell berühmt geworden. Zum Topos im Schrifttum der Jahrzehnte um 1800 wird der Satz: „Tout le monde con-

²¹ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, „Maximen und Reflexionen“, Nr. 485, in: ders., *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich 1949, Bd. 9, S. 561: „Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit, ja vielmehr je älter sie ist, je gewohnter man sie ist, desto mehr wirkt sie.“ Diese Einsicht mag auch die Erinnerungswirkung der Musik in der Ostergesang-Szene des *Faust I* (Verse 737–807) erklären: „Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt, / Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben. [...] Erinnerung hält mich nun mit kindlichem Gefühle / Vom letzten, ernsten Schritt zurück. / O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!“ Man denke auch an die „alte, himmelsüße Melodie“, die, von Lotte angestimmt, in *Werther* „ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört“, weckt (Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Stuttgart 1976, S. 108). Die Musikphysiologie und Kognitionsforschung spricht heute vom sog. „Chill-Faktor“ und „Chill-Gefühl“ – einem „wohligen Schauer, der bei vertrauter Musik den Rücken herunterrinnt“, vgl. Magnus Heier, „Stille Nacht? Von wegen!“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 51 (24.12.2006), S. 61.

²² Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Bd. 1, Paris 1989, S. 228.

²³ Rousseau, Art. „Musique“, S. 315.

²⁴ Fast ausschließlich nur unter musikethnologischen Gesichtspunkten ist der Kuhreihen bislang rezipiert worden, vgl. den Überblick bei Max Peter Baumann, Art. „Kuhreihen“, in: *MGG2*, Sachteil 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 810–817. Peter Gülke, *Rousseau und die Musik: oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*, Wilhelmshaven 1984, S. 141 f., geht kurz auf Rousseaus Ranz-des-vaches-Diskussion ein, jedoch mit anderer Intention als ich. Vorbildlich rezipiert haben Rousseaus Deutung hingegen Jean Starobinski, der sie für die allgemein geisteswissenschaftliche Forschung fruchtbar machte, sowie Alain Cernuschi, der sie philosophiegeschichtlich und musikästhetisch subtil kontextualisierte vgl. Jean Starobinski, „La Nostalgie: théories médicales et expression littéraire“, in: *Studies on Voltaire* 27 (1963), S. 1505–1518 und Alain Cernuschi, „De quelques échos du ranz des vaches dans les Encyclopédies du dix-huitième siècle“, in: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, hrsg. von Anselm Gerhard und Annette Landau, Zürich 2000, S. 45–63.

noît cet air fameux, depuis que J. J. Rousseau en a parlé“²⁵, und die These, dass die größten Wirkungen der Musik nicht von außen, sondern – wie Johann Gottfried Herder im Jahr 1800 emphatisch ausrufen wird – „in uns, in uns“²⁶ erzeugt würden, sollte das Musikverständnis in der Nachfolge Rousseaus auf erstaunlich nachhaltige Weise prägen. Folgt man ihren Spuren – und sie reichen vom späten 18. Jahrhundert weit hinein ins 19. Jahrhundert und über dieses hinaus –, so zeigt sich, dass die grundlegenden Einsichten Rousseaus, vom Zeichen-Charakter der Musik bis hin zu ihrer Heimwehwirkung, im Rahmen der romantischen Literatur und Ästhetik nicht nur fasziniert aufgegriffen und weitergedacht,²⁷ sondern mitunter sogar an jenem empirischen Phänomen, an dem sie Rousseau lediglich vermittelnd exemplifiziert hatte, aufs Neue reflektiert wurden: am Ranz des vaches selbst.

Dieses verblüffende Phänomen führt ins Zentrum dieses Beitrags, und es wäre ohne jenen epochalen *Retour à la nature*, der sich in den Jahrzehnten um 1800 in der Entdeckung der Alpen und einer mal zivilisationskritischen, mal schwärmerischen Schweizbegeisterung Bahn brach, nicht zu denken gewesen. Ihm ist die Beobachtung zu verdanken, die in den Schriften des französischen Frühromantikers Étienne Pivert de Senancour erstmals programmatisch Gestalt annimmt und einen *Nouvel homme* zeigt, der sich von den Klängen des Kuhreihens gleichermaßen gebannt fühlt wie einst der Schweizer im Exil. Aufgrund seiner „*expression sublime et simple*“²⁸ erfährt der Ranz des vaches eine kaum für möglich gehaltene Renaissance als Wirkungsmusik und wird zur „*expression romantique*“²⁹ schlechthin erklärt. Ihr gleichsam theoretisches Fundament hat diese Neuentdeckung des Kuhreihens in Senancours kritischer Auseinandersetzung mit Rousseaus Deutung des Kuhreihens im *Dictionnaire de musique*. Zuerst in seinen *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* (1802), dann in seinem Roman *Obermann* (1804) postuliert Senancour einen „*nouvel ordre de sensations*“³⁰, eine neue Hierarchie der Sinne, in der das Gehör zum höchsten, da innigsten Sinn des Menschen und das Hören auf die Naturklänge des Kuhreihens zum paradigmatischen Fall einer Selbstbegegnung mit dem eigenen Ich avanciert. Dass der Ranz des vaches, so Senancour, auch auf den romantischen Menschen wunderbar wirke, Erinnerungen und Heimweh in ihm wecke, beweise, dass seine Wirkung nicht mehr abhängig ist von biographischen oder gesellschaftlichen Bindungen – wie Rousseau angenommen hatte –, sondern allein davon,

²⁵ Ramond de Carbonnières, *Voyage en Suisse*, Bd. 2, Lausanne 1790, S. 55 f.

²⁶ Johann Gottfried von Herder, „Kalligone“, II, 4: Von Musik, Nr. 5, in: ders., *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800*, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher (= Werke 8), Frankfurt a. M. 1998, S. 813.

²⁷ Vgl. zu ersterem Aspekt exemplarisch die Verse von Samuel Rogers (1792): „To each soft note return as soft a sigh, / And bless the youth that bids her slumbers fly“ (Samuel Rogers, *The Pleasure of Memory with other poems, a new and enlarged edition*, London 1818, S. 44); zu letzterem Aspekt Jean Paul, der als eine „höhere Eigentümlichkeit“ und „Auszeichnung“ der Musik „ihre Kraft des Heimwehs“ bezeichnet hat (Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, München 1960 ff., Bd. I/6, S. 1208) – ein Gedanke, den Ernst Bloch in seinem *Geist der Utopie*, Jean Paul zitierend, aufgreift und als Ausformulierung seiner eigenen Musikphilosophie in nuce begreift, vgl. Ernst Bloch, *Zur Philosophie der Musik*, hrsg. von Karola Bloch, Frankfurt a. M. 1974, S. 155. Derzufolge scheine in der Musik auf „worin noch niemand war: Heimat“. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1959, S. 1628. Die Verästelungen dieses Zweigs der Rousseau-Rezeption verfolgt der Verfasser genauer in seinem Aufsatz *Nachleuchten aus dem Paradies. Zum Zusammenhang von Musik, Erinnerung und Heimweh in den Schriften von Rousseau bis Sloterdijk* (Druck in Vorb.).

²⁸ Étienne Pivert de Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, hrsg. von Joachim Merlant, Paris 1939, S. 230.

²⁹ Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*, hrsg. von Jean-Maurice Monnoyer, Paris 1984, S. 182–187.

³⁰ Senancour, *Rêveries*, S. 230.

wie der Mensch, der den Sinn für das Ursprüngliche und Einfache noch nicht verloren hat, hört und fühlt.

Neu in den Mittelpunkt des Interesses rückt damit – im Gegensatz zur Deutung Rousseaus – nicht nur der Kuhreihen als klingendes Phänomen inmitten der Schweizer Natur;³¹ in den Mittelpunkt rückt auch der romantische Mensch, der darum weiß, dass ihm die Heimatlosigkeit – anders als dem Schweizer Soldaten im Exil – gleichsam ab ovo mitgegeben ist und das Heimweh darum ein dauerhaftes Gefühl. Ihm gibt der Kuhreihen in der Erinnerung nicht die Heimat zurück, aber doch etwas nicht minder Kostbares: heimatliches Gefühl, ein „sentiment de l’harmonie“³².

2. Byron und die Metaphysik der Hirtenmusik

1816 hatte George Gordon Byron den Entschluss gefasst, sein Vaterland zu verlassen. Damit war der von der englischen Öffentlichkeit geschasste Dichter auch in einem ganz realen Sinne heimatlos geworden. Er flüchtete, wie 27 Jahre zuvor Senancour, in die Schweiz und suchte am Genfer See, den Frieden und die Ruhe seiner Seele wiederzugewinnen. Mit Macht wirkte dabei vor allem die Bergwelt auf ihn. Im September 1816 unternimmt er von Genf aus eine zwölfwägige Wanderung in das Jungfrau-Gebiet. Dort hat Byron auch sein Ranz-des-vaches-Erlebnis. Im *Alpine Journal* vermerkt er unter dem Datum des 19. September:³³

The music of the Cows' bells (for their wealth like the Patriarchs is cattle) in the pastures (which reach to a height far above any mountains in Britain –) and the Shepherds' shouting to us from crag to crag & playing on their reeds where the steeps appeared almost inaccessible, with the surrounding scenery – realized all that I have ever heard or imagined of a pastoral existence – much more so than Greece or Asia Minor – for there we are a little too much of the sabre & musquet order – and if there is a Crook in one hand, you are sure to see a gun in the other – but this was pure and unmixed – solitary – savage and patriarchal – the effect I cannot describe – as we went they played the ‚Ranz des Vaches‘ and other airs by way of farewell. – I have lately re-peopled my mind with Nature.

Byrons Bericht unterscheidet sich zunächst nicht wesentlich von den denkwürdig umfangreichen Zeugnissen zeitgenössischer Natur- und Naturmusik-Rezeption um 1800. Die Welt der Berge wirkt mit gesteigerter Faszination auf den romantischen Menschen, wenn Klänge diese Landschaft in eine tönende Landschaft verwandeln. Die Musik der Kuhglocken, das Spiel der Hirten auf ihren einfachen Instrumenten sowie die Vereini-

³¹ Das Alphorn – das Ranz-des-vaches-Instrument par excellence – sowie „des Alpenhornes Zauberschall“ (Hermann Alexander Berlepsch, *Die Alpen in Natur- und Lebensbildern*, Leipzig u. a. 1861, S. 358) werden fortan zum Anziehungspunkt und Sehnsuchtsobjekt der Schweizreisenden. Hatte Zwinger in seinem Exkurs zum Kuhreihen noch ganz allgemein von einer „Musica tibialem“ gesprochen und Rousseau die für die Alpenmusik ganz untypische „cornemuse“ ins Feld geführt (Jean-Jacques Rousseau, Art. „Ranz des vaches“, in: ders., *Dictionnaire de musique*, S. 398), erwähnte freilich bereits der *Recueil de Planches* der Encyclopédie von 1769 – wenn auch nicht explizit – das Alphorn als typisches Kuhreihen-Instrument (vgl. dort die Anm. zur Planche VII, figure 6, S. 9 f.). Auf wirkungsmächtige Weise hat Clemens Brentano im Wunderhorn-Lied „Der Schweizer“ (1805) die von Zwinger überlieferte und von Rousseau gedeutete Erinnerungs- und Heimwehwirkung des Kuhreihens unmittelbar an den Klang des Alphorns geknüpft; vgl. auch das „Alphornlied“ in Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798/99). Dass allerdings schon bei Zwinger nur an ein Naturtoninstrument zu denken war, darauf verweist im dort abgedruckten Notenbeispiel der Ton *fis*, der dem 11. Naturton entspricht: das sog. Alphorn-Fa.

³² Étienne Pivert de Senancour, *Aldomen ou le bonheur dans l’obscurité, précédé d’une étude sur ce premier Obermann inconnu*, hrsg. von André Mongland, Paris 1925, S. 55.

³³ Leslie A. Marchand, „So late into the night“. *Byron's letters and journals*, Bd. 5: 1816–1817, Cambridge/Massachusetts 1976, S. 99.

gung dieser Naturklänge mit der sie umgebenden Natur – Byron erscheint dieser Zusammenklang wie ein Wirklichkeit gewordener Traum. Nachgerade einen Topos bemüht Byron, wenn er seine skizzenhaft hingeworfenen Zeilen im Aufruf des Unausprechlichen gipfeln lässt: „the effect I cannot describe“.

Mit diesem Unsagbarkeitstopos, der in den Dokumenten romantischer Naturmusik- und Kuhreihen-Rezeption so präsent ist, dass man geradezu von einem eigenen Rezeptionstopos sprechen könnte,³⁴ kommt indes ein sehr wesentliches Moment der empirischen Erfahrung zum Ausdruck: das Hören als sprachloses Staunen. Hatte bereits Wilhelm Heinrich Wackenroder in seinen *Phantasien über die Kunst* allgemein formuliert, dass der Mensch im Hören, „in den Momenten dieses Genusses nichts mehr zu sagen weiß, nicht mehr trennt und sondert, wie unser Geist sonst immer nur zu gern tut“³⁵, so war es der Reiseschriftsteller Hermann Alexander Berlepsch, der Jahrzehnte später die Ranz-des-vaches-Erfahrung ganz in diesem Sinne als eine Erfahrung mit Bannkraft beschrieben hat, als ein „athemloses“³⁶ Innehalten. Der atemlose Mensch aber ist der sprachlose Mensch zugleich. Die Mitteilung der Erfahrung, dass die Musik in der Seele des Hörers Unbegrenzt zur Sprache bringt, entzieht sich selbst der Sprache.

Dürfte es Byron im Rahmen seiner flüchtig hingeworfenen Reiseaufzeichnungen nicht nur adäquater, sondern auch einzig möglicher Ausdruck gewesen sein, den Eindruck des Erlebten als unbeschreiblich zu beschreiben, so weist allerdings eine zweite, im unmittelbaren Kontext dieser Tagebuchnotiz stehende Passage darauf hin, dass das Unbeschreibliche der Hör-Erfahrung in der sprachlichen Mitteilung keineswegs notwendig eine Leerstelle bleiben muss. Die Rede ist von *Manfred*, dem dramatischen Gedicht, das Byron während seiner Schweizer Reise konzipiert hat und bei dessen Ausarbeitung er zum Teil bis in den Wortlaut hinein auf Formulierungen seines Reisetagebuchs zurückgreift. Dieses kann daher mit gutem Recht als ein Prätext des späteren Werks gelesen werden.³⁷ Was in der Dichtung sprachlich reflektiert und ausgesprochen wird, sind mitunter nur Sublimierungen dessen, was im Reisetagebuch noch unausgesprochen blieb.

Und so ist es für unseren Zusammenhang besonders aufschlussreich, dass in *Manfred* auch Byrons Ranz-des-vaches-Erlebnis Eingang gefunden hat. Die Szene – Manfred befindet sich in der Gegend des Jungfrau-Gebirges, allein auf einem Felsen (1. Akt, 2. Szene) – ist eine Schlüsselszene. Manfred hat den Geistern abgeschworen, findet im Überir-

³⁴ Exemplarisch genannt seien: „unnennbare Sehnsucht“ (Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, hrsg. von Alfred Anger, Stuttgart 1966, S. 167); „un état presque impossible à décrire“ (François-René de Chateaubriand, „René“, in: *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencerage*, hrsg. Pierre Moreau, Paris 1971, S. 157); „unbeschreibliche[r] Reiz“ (*Geschichte der Musik aller Nationen. Nach Fetis und Staffort. Mit Benutzung der besten deutschen Hilfsmittel von mehreren Musikfreunden*, Bd. 1, Weimar 1835, S. 334); „unnennbarer Zauber“, ihn „mit Worten zu beschreiben, ist nicht möglich“ (Art. „Kuhreihen“, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Bd. 4, Stuttgart 1837, S. 258); „l'impression de cet air alpestre est inexprimable“ (Jean-Marie Dargaud, *Voyage aux Alpes*, Paris 1857, S. 160).

³⁵ Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, hrsg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973, S. 101.

³⁶ Vgl. Berlepsch, S. 358: „Am Genussreichsten ist des Alpenhornes Zauberschall, wenn er dem Wanderer unerwartet entgegenklingt. Wir stiegen eines schönen Sommermorgens aus dem Lauterbrunnen-Thale gegen die Hütten und Speicher des Wengenberges, auf steilem Pfade, durch uralte Tannen mit langzottigen Aesten, empor. [...] Da drang an unser Ohr ein langgehaltener Ton von den Felsenwänden der Jungfrau herüber. ‚Ein Alphorn!‘ rief freudig überrascht Einer dem Andern zu, und Alle standen still, in vollen Zügen genießend, was selbst eine Beethoven'sche Symphonie nicht zu bieten vermag. Der Hirt begann seine Künste und wir lauschten athemlos den sympathie-entzündenden Tönen“.

³⁷ Vgl. Stephen Cheeke, *Byron and Place. History, Translation, Nostalgia*, New York 2003, S. 86–90.

dischen keine Hilfe, im Irdischen längst keinen Halt mehr. Seine Entzweiung von der Natur – „My mother Earth“ –, deren Schönheit ihm als etwas Fremdes und Verlorenes, ihm Entgegengesetztes erscheint, schlägt ihm mit Macht ins Bewusstsein: „Why are ye beautiful? I cannot love ye.“³⁸ Von Selbstmordgedanken getrieben, hört Manfred in der Ferne – plötzlich – Musik:³⁹

Hark! the note,
The Shepherd's pipe in the distance is heard
 The natural music of the mountain reed –
 For here the patriarchal days are not
 A pastoral fable – pipes in the liberal air,
 Mix'd with the sweet bells of the sauntering herd;
 My soul would drink those echoes. – Oh, that I were
 The viewless spirit of a lovely sound,
 A living voice, a breathing harmony,
 A bodiless enjoyment – born and dying
 With the blest tone which made me!

Dieser Monolog, hervorgerufen vom auf einmal einfallenden Ton der Hirtenflöte, kommt innerhalb des von Selbstzweifeln und innerer Zerrissenheit geprägten Kontextes, in dem er steht, einer Insel gleich.⁴⁰ „Horch, der Ton“⁴¹: Das dem romantischen Menschen eigene und von ihm recht eigentlich erst entdeckte eindringliche Hören, das Horchen, steht wie eine Gloriole über den Worten, die ihm folgen. Es ist ein Incipit von programmatischem Charakter. Bewirkte das Hören bei Byron im Reisetagebuch noch ein sprachloses Staunen, so findet Manfred über das Hören zum Sprechen. Entzog sich dort noch die Wirkung der Musik der sprachlichen Mitteilung, so wird die Sprachlosigkeit im dichterischen Werk überwunden. Manfreds Sprechen setzt an, wo es dort geendet hat – bei der Ergriffenheit im Hören.

Manfred horcht,⁴² und vor allem: Er horcht auf den Ton. Diesem Ton haftet in der Hörwahrnehmung Manfreds jedoch zunächst noch das pastorale Milieu an, dem er entstammt. Es ist „the natural music of the mountain reed“, die Manfred bannt. Die Anziehungskraft, die von ihr ausgeht, äußert sich in Manfreds Wunsch nach Verschmelzung und Einswerdung mit diesem Naturklang – einem Wunsch freilich, in dessen Formulierung das Wissen um seine Unerfüllbarkeit bereits präsent ist („my soul would drink those echoes“): Manfred weiß, dass er zu den Klängen der Hirtenflöte, ja selbst zum Nachklang dieser Klänge keinen Zugang finden und seine zerrissene Seele von ihnen keine Heilung erlangen wird. Mit der „Oh“-exclamatio – jenem für die Rezeption

³⁸ George Gordon Lord Byron, *Manfred. Ein dramatisches Gedicht*, Frankfurt a. M. 1969, S. 32–34.

³⁹ Ebd., S. 34–36.

⁴⁰ Das Gewahrwerden eines Alphonrtons inmitten der majestätischen, unberührten Welt der Berge, in dem das Verlangen des Menschen, „etwas Unerhörtes zu hören“ (Wackenroder und Tieck, S. 97), Erfüllung findet, hat George Tarenne drei Jahre vor Byrons Alpenreise signifikant als eine „situation extatique“ beschrieben, vgl. George Tarenne, *Recherches sur les Ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse, avec Musique*, Paris 1813, S. 12.

⁴¹ Einigkeit im Hinblick auf die Übersetzung dieses Verses herrschte bereits in den frühen deutschen *Manfred*-Übertragungen von Karl Adolph Suckow und Adolf Böttger, die beide 1839 erschienen sind und auch in Robert Schumanns *Manfred*-Musik Eingang fanden. Zum in dieser Hinsicht aufschlussreichen philologischen und kompilatorischen Hintergrund bei Schumann vgl. Jochen Clement, „Lesedrama und Schauspielmusik. Zu Schumanns *Manfred* op. 115“, in: *Schumann-Studien* 5, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 1996, S. 143–152.

⁴² Mit der Passivkonstruktion „The Shepherd's pipe in the distance is heard“ (nicht etwa: „in the distance plays a shepherd on his pipe“) bedeutet Byron zudem, dass hier nicht der Hirt – der Spieler –, sondern Manfred – der Hörer – im Vordergrund der Szenerie steht.

des Kuhreihens charakteristischen, untrüglichen Signum für die in der Hörwahrnehmung eingetretene „Störung der Reflexion“⁴³, die bereits Rousseau als einen „état contre Nature“⁴⁴ definiert hat und die dem romantischen Menschen zeigt, dass das soeben Gehörte einer schlechterdings anderen Welt entstammt, deren Klängen er nicht mehr zugehört – verhilft Manfred seiner Einsicht in diesen Zwiespalt auf prägnante Weise zum Ausdruck.

Das Außergewöhnliche aber ereignet sich in der Folge. Die im Hören erfahrene „Störung der Reflexion“ drängt Manfred dazu hin, das Element des Hörens direkt zu erfassen. Er spricht über den Ton selbst – nicht über den Ton der Hirtenflöte, sondern über den musikalischen Ton schlechthin. In ihm erblickt Manfred den Urgrund seines Erlebens. Darum legt er ihn frei, beleuchtet ihn eigens und reflektiert sein Wesen.

Auf engstem Raum komprimiert, unterzieht Manfred die Erscheinung des Tones einer geradezu philosophischen Analyse. Sein Monolog avanciert zum musikästhetischen Diskurs in nuce: Der musikalische Ton sei seinem Wesen nach unsichtbar („viewless“), körperlos („bodiless“), vergänglich („born and dying“), und doch – da ausgestattet mit allen Eigenschaften des Lebendigen („lovely sound“, „living voice“, „breathing harmony“) – glücklich zu nennen („the blest tone“). Wie entscheidend diese Reflexion, in der die zeittypischen Charakterisierungen des Wesens der Musik wie in einem Konzentrat zusammengeschlossen sind, freilich auf Manfred selbst und sein eigenes Wesen bezogen bleibt, ist unverkennbar. Für Manfred, am Scheideweg seiner Existenz stehend, gewinnt der Ton existenzielle Bedeutung. Dies äußert sich in nichts Geringerem als darin, dass Manfred im „blest tone which made me“ seine Herkunft erkennt und zugleich all das, was er selbst nicht mehr ist: Manfred erkennt sich als Teil einer Harmonie, aus der er herausgefallen ist. Seine heimwehvoll-nostalgische Kraft gewinnt der Konjunktiv „Oh, that I were“ darum recht eigentlich erst vor der Folie des finalen Indikativs, auf den er bezogen ist: Manfred hat sich von seinem Ursprung entfremdet. In seinem eigenen Körper gefangen, erscheint ihm die Körperlosigkeit, die Unsichtbarkeit, die Geistigkeit des musikalischen Tones, dem seine Sehnsucht gilt, als etwas ihm Fremdes, Vergangenes, Verlorenes. Wie die Natur, so ist auch die Natur des Tones Manfred ein Gegenbild seiner eigenen Natur. Einszuwerden mit dem Ton, der ihn (Manfreds eigenem Empfinden nach) zeugte, ist Manfred darum nicht möglich: die *Unio mystica* bleibt dem Menschen versagt.⁴⁵ Ganz in diesem Sinne hat Byron unter dem Datum des 29. September 1816 bereits in seinem Reisetagebuch festgehalten: „neither the music of the Shepherd – the crashing of the Avalanche – nor the torrent – the mountain – the Glacier – the Forest – nor the Cloud – have for one moment – lightened the weight upon my heart – nor enabled

⁴³ Jean Starobinski, *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 137.

⁴⁴ Jean-Jacques Rousseau, „Discours sur l'origine, et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 3, hrsg. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1964, S. 138.

⁴⁵ Robert Schumann hat in seiner Manfred-Musik („Nr. 4: Alpenkuhreigen“) dieser Erfahrung der Diskrepanz von Mensch und Natur auf eindringliche Weise in Form eines Melodrams zum Ausdruck verholten. Das Gegenüber von Sprache (Manfred) und Musik („Hirtenschalmei in der Ferne“) symbolisiert, dass Manfred und der Naturton – obgleich anziehungskräftig aufeinander bezogen – auf zwei getrennten Ebenen stehen und eine Vereinigung, wie sie durch Gesang gegeben wäre, nicht möglich ist. Anders als von einem Melodram zu erwarten, fungiert die Musik bei Schumann zudem nicht als begleitende Untermauerung der Sprache, sondern als gleichberechtigter, autonomer Bedeutungsträger, ja das Erklingen des „Alpenkuhreigens“ löst das Sprechen Manfreds, der dessen Erscheinung kommentiert, erst aus. Die Begrenztheit der Sprache, die der Begrenztheit des Menschen entspricht, korrespondiert und korreliert zugleich mit der Unbegrenztheit des musikalischen Ausdrucks.

me to lose my own wretched identity in the majesty & the power and the Glory – around – above – & beneath me.“⁴⁶

Die Tatsache, dass Byron diese im Tagebuch mitgeteilte Erfahrung – die Unmöglichkeit, als Mensch in der Natur aufzugehen – in *Manfred* nicht nur auf die Einsicht des Menschen in sein eigenes Wesen zurückführt („wretched identity“), sondern zugleich auch auf die Einsicht des Menschen in das Wesen des musikalischen Tones, macht den *Manfred*-Passus innerhalb der Fülle romantischer Ranz-des-vaches-Zeugnisse zu einem Dokument von besonderem Rang. Die für die Wahrnehmung des Kuhreihens charakteristische und an sich schon bedeutsame Ausblendung der eigentlichen, gespielten Hirtenmusik in der Hörwahrnehmung des Subjekts (sie hängt, in neuer Weise, mit dem Signe-Charakter der Musik ursächlich zusammen) erscheint in diesem Falle potenziert: Der Ton verliert in Manfreds Hörwahrnehmung nicht nur alle pastoralen Assoziationen, auch ist er für Momente losgelöst von aller subjektiven Erinnerungstönung. Die Konzentration auf den Einzelton („the note“) als dem Substrat der Hirtenmusik lässt diese („the Shepherd’s pipe“), das alpine Umfeld („the natural music of the mountain reed“) sowie nicht zuletzt die von ihr ausgelösten subjektiven Erinnerungswelten („Oh, that I were ... the blest tone which made me“) in den Hintergrund treten. An die Stelle der Reflexion der *Conditio humana* tritt die Reflexion der *Conditio musica*.

Diese Reduktion der Hirtenmusik auf den Einzelton aber – der Übergang der Töne (von außen) in ein Tönen (im Innern) hin zum Ton – bedeutet im eigentlichen Sinne eine Abstraktion der klingenden Erscheinung. Mit Manfreds Monolog dürfte kaum mehr beschrieben sein, wie Musik auf den Menschen unmittelbar wirkt. Vielmehr spricht Manfred über den Alphonnton in metaphysischen Kategorien. Gänzlich verinnerlicht und dadurch gänzlich entäußert, erscheint der Ton für Momente seiner Sinnlichkeit enthoben. Körperlos per se, hat er im Resonanzraum Manfreds gleichsam eine zweite Entkörperung durchgemacht. Derart vergeistigt, wird er vom romantischen Menschen mit metaphysischer Würde ausgestattet. Ausgelöst, doch letztlich losgelöst von aller äußerer Assoziation, kann der spezielle Ton der Hirtenflöte als Pars pro toto stehen für das Wesen und die Wirkung des musikalischen Tons schlechthin. Reduktion und Abstraktion der Hirtenmusik erscheinen damit als zwei Seiten derselben Sache, die ebenso eng aufeinander bezogen sind wie in Manfreds Monolog Empirie und Reflexion. Die Wendung vom konkreten Einzelfall zur allgemeinen Deutung mag darum zwar in verblüffender Weise an Rousseaus Deutung des Kuhreihens im *Dictionnaire de musique* erinnern – nur fällt die Rolle des Denkers und Deuters, die dort Rousseau eingenommen hatte, jetzt dem romantischen Menschen, dem Hörer selbst zu: Musikästhetische Reflexion geht aus empirischer Ranz-des-vaches-Erfahrung unmittelbar hervor.

Wenn Arnfried Edler mit Blick auf Byrons *Manfred* betont hat, dass hier „die Natur stets zugleich als Projektion des Ich“ erscheint und die Natur Manfred darum zu einem „Dialogpartner“⁴⁷ wird, so kann dieses Diktum in Hinblick auf die zuletzt besprochene Passage (die bei Edler unberücksichtigt bleibt) in einem entscheidenden Punkt konkretisiert werden. Zum Dialogpartner wird Manfred nicht die Natur im eigentlichen Sinne,

⁴⁶ Marchand, S. 105.

⁴⁷ Arnfried Edler, „Landschaft und Mythos im Manfred von Byron und Schumann“, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer und Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 401–412, hier: S. 406.

sondern – von ihr abstrahiert – die Natur des Tones; Projektionsfläche seiner Wünsche ist nicht die äußere Natur, sondern die innere Natur, das Wesen des Tones. Seiner Aura gilt Manfreds Sehnsucht. Die Eigenschaften des Puren, Reinen, schlechterdings Natürlichen sind nicht die Eigenschaften des Naturtons allein, es sind die Eigenschaften des musikalischen Tons per se. Bereits in *Childe Harold's Pilgrimage* hatte Byron diesen Ton als Seele und Quelle der Musik bezeichnet, als „the soul and source of music, which makes known eternal harmony“⁴⁸.

3. Jean Paul und die Vergänglichkeit der Alphorntöne

Mag Byrons fatalistischer, frühnihilistische Züge tragender Held Manfred mit den Charakteren der Dichtungen Jean Pauls schlechterdings unvereinbar erscheinen, so erweist sich die Verwandtschaft zwischen Manfreds Monolog und der im Folgenden vorgestellten Passage aus Jean Pauls Erstlingsroman *Die unsichtbare Loge* (1793) gleichwohl in einem für unseren Zusammenhang entscheidenden Punkt: Hier wie dort avanciert das Erleben von Kuhreihenklängen zu einer Quelle musikästhetischer Einsicht. Doch zeichnet sich die Passage aus dem Werk Jean Pauls – obgleich chronologisch deutlich früher angesiedelt als jene aus *Manfred* – durch eine noch größere ästhetische Avanciertheit aus. Die Befreiung der Hirtenmusik von pastoralen Assoziationen, die sich bei Manfred erst in der Hörwahrnehmung, in der charakteristischen Ausblendung der eigentlichen Spielmusik ereignet, greift bei Jean Paul bereits über auf den Alphornton selbst. Sind Byrons Hörberichte in der Schweiz verortet und ist mithin das Erleben des Tones gebunden an das Erleben alpiner Natur, so hat das Alphorn bei Jean Paul den Schweizer Heimatboden bereits verlassen. Seiner geographischen und funktionalen Bindung gänzlich entledigt, erscheint das Alphorn – als nur mehr zitathaft einfallendes Effektinstrument⁴⁹ – in eine imaginäre Phantasielandschaft gerückt:⁵⁰

Der magische Abend trieb immer mehr Schatten vor sich voraus; er nahm endlich alle Wesen auf seinen wiegenden Schoß und legte sie an sich, um sie ruhig, sanft und froh zu machen. Wir fünf Eiländer wurden es auch. Wir gingen sämtlich hinaus auf eine kleine künstliche Anhöhe, um die Sonne bis zur Treppe zu begleiten, eh' sie über Ozeane nach Amerika hinabschiffte. Plötzlich ertönten drüben in einer andern Insel fünf Alphörner und gingen ihre einfachen Töne ziehend auf und ab. Die Lage wirkt mehr auf die Musik, als die Musik auf die Lage. In unserer Lage – wo man mit dem Ohr schon an der Alpenquelle, mit dem Auge auf der am Abend übergoldeten Gletscherspitze ist und um die Sennenhütte Arkadien und Tempe und Jugend-Auen lagert, und wo wir diese Phantasien vor der untergehenden Sonne und nach dem schönsten Tage fliegen ließen – da folgt das Herz einem Alphorn mit größern Schlägen als einem Konzertsale voll geputzter Zuhörer. – O das Einlassblatt zur Freude ist ein gutes, und dann ein ruhiges Herz! – [...]

Mit unserem ersten Tritt ins Boot durchdrangen (wahrscheinlich auf Fenks Anordnung) die Alphörner wieder

48 Byron, *Childe Harold's Pilgrimage. A Romaunt*, Canto III, 90. Str., erklärt von August Mommsen, Berlin 1885, S. 220.

⁴⁹ Vgl. dazu Wulf Köpke, „Jean Pauls innere Landkarte“, in: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* 3 (1968), S. 107–143, hier: S. 123: „Das Alphorn kommt auch ohne die Alpen, nur als Sehnsuchtmusik vor“. Im Hinblick auf die Herausstellung und Poetisierung der Einzel-Klang-Farbe im Zuge einer instrumentalen Erinnerungspoetik wird diese Einsicht von kaum zu überschätzender Bedeutung sein. Im Klang des Alphorns als dem letzten übrig gebliebenen Erinnerungszeichen an den ursprünglichen Kuhreihen-Kontext vereinigen sich alle Assoziationen des Fernen und Vergangenen, schlechterdings Natürlichen. Als Klang-Chiffre für Natur, Heimat, Vergangenheit und Heimweh kann es darum bei Jean Paul gleichsam zum Selbstläufer werden, zum Sehnsuchts- und Erinnerungsinstrument par excellence – und weist damit weit voraus auf den Englischhorn-Passus in Berlioz' Instrumentationslehre, dessen intime Beziehungen zum Kuhreihen-Kontext der Verfasser in seiner Dissertation freilegen wird.

⁵⁰ Jean Paul, Bd. I/1, S. 406–407, 411 und 412.

die Nacht; jeder Ton klang in ihr wie eine Vergangenheit, jeder Akkord wie ein Seufzer nach einem Frühling der andern Welt; der Nacht-Nebel spielte und rauchte über Wäldern und Gebirgen und zog sich wie die Grenze des Menschen, wie Morgenwolken der künftigen Welt um unsere Frühlingserde. Die Alphörner verhalten wie die Stimme der ersten Liebe an unseren Ohren und wurden lauter in unsern Seelen; das Ruder und das Boot schnitt das Wasser in eine glimmende Milchstraße entzwei; jede Welle war ein zitternder Stern; das wankende Wasser spiegelte den Mond zitternd nach, den wir lieber vertausendfältigt als verdoppelt hätten und dessen sanftes Lilienantlitz unter der Welle noch blasser und holder blühte. [...]

Endlich – o du ewiges unaufhörliches Endlich! – brach auch unsere silberne Wellen-Fahrt an ihrem Ufer. Das gegenüberliegende lag öde und überschattet dort. Ottomar riss sich in der wehmütigsten Begeisterung los, und unter dem Verklingen der Schweizer-Töne sagte mein erneuerter Freund: ‚Es ist wieder vorüber – alle Töne verhallen – alle Wellen versinken – die schönsten Stunden schlagen aus, und das Leben verrinnt – Es gibt doch gar nichts, du weiter Himmel über uns, was uns füllet oder beglückt! – Lebt wohl! ich werde von euch Abschied nehmen auf meinem ganzen Weg hindurch!‘ Die Alpen-Echos klangen in die weite Nacht zurück und fielen zu einem tönenden Hauche, der nicht der Erinnerung aus der Jugend, sondern aus der tiefen Kindheit glich.

Wenngleich im Hinblick auf unseren Zusammenhang zweifellos der letzte Abschnitt dieses Zitats die größte Aufmerksamkeit verdient, so sind doch die beiden ihm vorausgehenden Passagen nicht minder bemerkenswert, und dies zumal, als sie bereits all jene Topoi vorwegnehmen, die die Ranz-des-vaches-Rezeption im frühen und mittleren 19. Jahrhundert prägen werden. Allen voran der Zusammenhang von Musik und Erinnerung: Die fünf Alphörner, die „plötzlich“ aus der Ferne mit ihren „einfachen Tönen“ bedeutungsvoll herüberklingen, lösen in den fünf Protagonisten derart permanent Erinnerungen aus, dass man geradezu von einer magnetischen Anziehungskraft sprechen könnte, die zwischen den Alphonrtönen und den von ihnen geweckten Erinnerungen beziehungszauberisch waltet. Obgleich also von Kuhreihen *expressis verbis* hier keine Rede mehr ist, scheint durch die Zeilen Jean Pauls der alte Rousseau'sche Kontext – bis hinein in die Apostrophierung der Alphonrtöne als „Schweizer-Töne“ – unverkennbar hindurch. Und zu diesem Kontext gehört für Jean Paul, der 1787 Rousseaus Deutung des Kuhreihens nachweislich rezipiert hat,⁵¹ offensichtlich zuvorderst die Erinnerungswirkung der Töne.

Signifikant dabei: Sollte im Zuge der romantischen Ranz-des-vaches-Faszination die Schweiz zu einem Ort des Träumens werden, zu einem „refuge de rêve“⁵², so erscheint die Schweizer Bergwelt bei Jean Paul bereits nur mehr als Gegenstand des Traums. Auf den ersten Blick unterscheidet sich damit die Erinnerungswirkung der Protagonisten kaum wesentlich von jener der Schweizer Soldaten im Exil – mit der Pointe freilich, dass die „Alpenquelle“, „Sennenhütte“ und „übergoldete Gletscherspitze“, die als „Phantasien“ vor das innere Auge der Protagonisten treten, gerade nicht Sehnsuchtsbilder eines konkreten Ortes sind (die Protagonisten der *Loge* sind keine Schweizer), sondern nur mehr als Metaphern erscheinen. Als solche verweisen sie auf das Reich, dem die eigentliche Sehnsucht gilt: „Arkadien und Tempe und Jugend-Auen“. Jean Paul weist seine Helden damit unverkennbar als romantisch fühlende Menschen aus: Nicht die Heimat wird von den Alphonrtönen geweckt, sondern die Urheimat. Die Alphonrtöne und ihre

⁵¹ In einem der Exzerpte aus Jean Pauls Nachlass heißt es: „Kuhreih[en] verbot d[er] König v[on] Fr. vor schweizer. Sold. z[u] spielen w[ei]ß s[ie] am Heimweh starb[en]; d[as] Heimweh nimt, sagt Rouss. ab, seitdem m[an] in d[er] Schweiz angenehmer lebt.“ Zit. nach: Simon Bunke, *Heimweh. Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit*, Freiburg 2009, S. 343.

⁵² Arnaud Tripet, „Rousseau et l'esthétique du paysage“, in: *Annales de la société Jean Jacques Rousseau* 40 (1992), S. 65–81, hier: S. 69.

„Alpen-Echos“ gleichen darum „nicht der Erinnerung aus der Jugend, sondern aus der tiefen Kindheit“⁵³.

Jedoch beschränkt sich Jean Paul nicht auf die Schilderung dieser Zeiterfahrungen allein. Was gleichermaßen einer suggestiven Beschreibung unterzogen wird, ist der diesen Erinnerungserlebnissen gleichsam vorgeschaltete Prozess der Verinnerlichung: „Die Alphörner verhalten wie die Stimme der ersten Liebe an unseren Ohren und wurden lauter in unsern Seelen“ – das Wunder der Wirkung, das sich am geheimnisvollen Grat zwischen Ohr und Seele entzündet und äußeren Klang in inneren Nachklang verwandelt, wird hier in fast brennpunktartiger Bündelung offenbar.⁵⁴ Nicht zuletzt kommt Jean Paul auf eine weitere Bedingung dieser Wirkung zu sprechen und bündelt sie abermals in einem Satz, der hellhörig macht: „Die Lage wirkt mehr auf die Musik, als die Musik auf die Lage.“ An unvermutetem Ort erscheint hier eine für die romantische Ranz-des-vaches-Rezeption, allgemein die romantische Musikanschauung, fundamentale Einsicht wie vorweggenommen – die Einsicht, dass die Wirkung der Musik nicht primär abhängig sei von der Musik selbst, vielmehr von der ihr entgegengebrachten Gestimmtheit, von der Seelen-Lage des Menschen. Diese erst stiftet die Empfänglichkeit für die Töne. Es kommt daher nicht von ungefähr, wenn Jean Paul im unmittelbaren Anschluss an diesen Passus sowohl auf das Ohr des Hörers – dieser projiziert im Lauschen seine eigene Befindlichkeit auf die Töne und macht sie damit für sich bedeutend –, als auch auf dessen Herz verweist.⁵⁵ Doch ist dieses Diktum noch in einer anderen Hinsicht erstaunlich. Im Fluss der Prosa Jean Pauls erscheint der Satz, obgleich inhaltlich zweifellos stimmig in den Kontext eingebunden, wie ein Fremdkörper, erscheint gar nicht mehr Gustav, dem Erzähler, in den Mund gelegt, sondern wie von auktorialer Warte aus gesprochen: Was in die vordergründige Erzählhandlung monolithengleich einbricht, ist ästhetische Reflexion, gleichsam ein Brocken *Fermentum cognitionis*. Und doch ist das, was Jean Paul hier als ästhetische Maxime formuliert und in den Erzähltext so eigenwillig einmontiert, der zuvor geschilderten empirischen Erfahrung unmittelbar entsprungen. Diese Erfahrung – das plötzliche Erklingen der Alphörner in der Ferne und die wunderbare Wirkung ihrer Töne auf die Protagonisten – besitzt für Jean Paul exemplarischen Wert. Darum ihre Umformulierung zur Maxime, darum die Blickrichtung von den „fünf Alphörnern“ auf „die Musik“.

⁵³ Indes wird von den Klängen der Alphörner nicht allein die Vergangenheit magisch heraufbeschworen: Wenn in der Nacht jeder Ton „wie eine Vergangenheit, jeder Akkord wie ein Seufzer nach einem Frühling der andern Welt“ klingt, so schließt die im emphatischen Musik-Erleben vollzogene Zeiterfahrung neben der Erinnerung auch die Ahnung, Zukunftshoffnung, mit ein.

⁵⁴ Dass dieses „Konzept eines inneren Hörens“, von „Vorklang außen“ und „Nachklang in uns“ (Jean Paul, Bd. II/ 3, S. 650), geradezu ein Leitmotiv der Ästhetik Jean Pauls ist, hat Julia Cloot, *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, Berlin und New York 2001, S. 136, nachdrücklich herausgestellt. Auch wäre hier an einen Passus aus Hegels *Ästhetik* zu denken: „So ist der Ton wohl eine Äußerung und Äußerlichkeit, aber eine Äußerung, welche gerade dadurch, dass sie Äußerlichkeit ist, sogleich sich wieder verschwinden macht. Kaum hat das Ohr sie gefasst, so ist sie verstummt; der Eindruck, der hier stattfinden soll, verinnerlicht sich sogleich; die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Bd. 2, Berlin und Weimar 1965, S. 262.

⁵⁵ Bereits Rousseau bezeichnete den Kuhreihen als eine Musik „qui est peu de chose en lui-même“, Brief vom 20.1.1763 an den Maréchal de Luxembourg, zit. nach Ernst, S. 101. Die Einsicht Jean Pauls erinnert an eine vergleichbare Passage in Karl Philipp Moritz' *Andreas Hartknopf*, den Jean Paul nach eigenen Angaben auswendig kannte: „Ein jeder wird einigemale wenigstens in seinem Leben die Bemerkung an sich gemacht haben, daß irgend ein sonst ganz unbedeutender Ton, den einer etwa in der Ferne hört, bei einer gewissen Stimmung der Seele einen ganz wunderbaren Effekt auf die Seele tut; es ist, als ob auf einmal tausend Erinnerungen, tausend dunkle Vorstellungen mit diesem Tone erwachen, die das Herz in eine unbeschreibliche Wehmut versetzen.“ Karl Philipp Moritz, *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*, Berlin 1786, Faks.-Nachdr. Stuttgart 1986, S. 132 f.

Eine solche Wendung vom konkreten Einzelfall zur allgemeinen Reflexion findet sich auf herausragende Weise nun auch im Schlusspassus des Zitats. Nicht nur nehmen hier die von Jean Paul zuvor beschriebenen Erinnerungserlebnisse im finalen „Verklingen der Schweizer-Töne“ jene für die Ranz-des-vaches-Wahrnehmung so charakteristische Wendung, die sich bei Ottomar – vergleichbar Manfreds „Oh“-exclamatio – „in der wehmütigsten Begeisterung“ äußert; auch ist diese „Störung der Reflexion“ erneut Auslöser für ein Sprechen, mit dem die Musik-, Zeit- und Selbsterfahrung der Protagonisten auf eine bemerkenswerte Abstraktionsebene gehoben wird. Im Zentrum steht dabei die Erfahrung von Vanitas, und mit der Anrufung der Endlichkeit allen Daseins hebt der Abschnitt bereits programmatisch an (der Zwiespältigkeit dieser Erfahrung entsprechend mit einem Oxymoron). Ist Ottomars „wehmütigste Begeisterung“ zunächst der Einsicht in das Ende des Inselaufenthaltes geschuldet – die Ankunft am anderen Ufer, dem Festland, wird als symbolisch empfunden und gleicht dem Einbruch der Gegenwart in die zuvor fast surreale, zeitenthobene Szenerie –, so hat das diesem Erleben folgende Reflektieren seinen Grund in Ottomars erneutem Gewährwerden der Alphornklänge, genauer: ihrem „Verklingen“. Ottomars Sprechen ist der Einsicht in die Vergänglichkeit des musikalischen Tones geschuldet, eine Einsicht, die schließlich projiziert wird auf die Vergänglichkeit der Erscheinungen der Natur, der Zeit und des Menschen, auf die Vergänglichkeit des Daseins schlechthin: „Es ist wieder vorüber – alle Töne verhallen – alle Wellen versinken – die schönsten Stunden schlagen aus, und das Leben verrinnt“.

Dass diese große, ob ihres elegischen Tonfalls eindringlich berührende Reflexion ausgelöst und schließlich begleitet wird von den Klängen der Alphörner („unter dem Verklingen der Schweizer-Töne sagte“), ist bemerkenswert und der Zusammenhang von Empirie und Reflexion damit auf gleichsam melodramatische Weise als Zusammenklang gestaltet (auch hierin der Reflexion Manfreds verwandt, vgl. „The Shepherd’s pipe in the distance is heard“). Das „Verklingen der Schweizer-Töne“ ist dabei das entscheidende Movens für Ottomars Sprechen, und es ist in Anbetracht der Verben, die im Alphorn-Kontext stehen, von Jean Paul sorgfältig vorbereitet worden: „fünf Alphörner gingen ihre einfachen Töne ziehend auf und ab“; „durchdrangen die Alphörner wieder die Nacht“; „die Alphörner verhallten“. Dass der Alphorn in beständiger Bewegung ist, verweist darauf, dass er zugleich auch vergänglich ist: Das Fließende und das Fliehende seines Wesens gehören zusammen. Der Zeitlichkeit unterworfen, schließt das Erklingen des Tones sein Verklingen zwingend mit ein; es ist Teil seiner Existenz.

Die Einsicht in das Wesen des Tones gibt Ottomar Einblick in das Wesen der Welt. Die „Schweizer-Töne“ werden ihm zum Gleichnis: Alle Töne verhallen – und das Leben verrinnt. Die Musik ist mit dem Grundprinzip der Welt – der Bewegung, dem Gehen und Vergehen von Zeit – identisch. Erscheint in dieser Formulierung Ottomars die Einsicht August Wilhelm Schlegels, nach der die Musik „ein Bild des nie ruhenden, beweglichen, ewig wechselnden Lebens“⁵⁶ sei, wie vorweggenommen (wie andererseits in Ottomars Sentenz das Adam von Fulda zugeschriebene Diktum „Musica est meditatio mortis con-

⁵⁶ August Wilhelm Schlegel, „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“ (Berlin 1801–1804), in: ders., *Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803)*, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1989, S. 380: „Die ursprünglichste Form der Musik ist also die reine Succession, wo nur nach nicht neben einander ein Mannichfaltiges wahrgenommen wird. In dieser Gestalt ist sie ein Bild des nie ruhenden, beweglichen, ewig wechselnden Lebens.“ (Hervorhebungen im Original.)

tinua“ einen veritablen Nachhall findet), so ist dabei mitzubedenken, dass auch Ottomars Reflexion des Wesens des Tons – vergleichbar Byrons *Manfred* – erst seiner Freilegung, der Freilegung des Einzeltons zu verdanken war. Hatte sich diese Tendenz, die Ton-Folgen auf den Einzel-Ton gleichsam zusammenzuziehen, zuvor schon angedeutet, so ist der Übertritt vom Erinnerungen weckenden Ton zur ästhetischen Reflexion im Schlussabschnitt unserer Passage schließlich vollends realisiert. Im Alphorn und seiner Vergänglichkeit suggerierenden Aura fühlt Ottomar eine allgemeine Gesetzmäßigkeit walten, und so vermag er von diesem auf den musikalischen Ton schlechthin zu abstrahieren: Die „Schweizer-Töne“ stehen paradigmatisch für „alle Töne“.

Hierin, in der Reduzierung des Alphorn-Tönens auf den Einzelton, der in der Folge zum Vehikel allgemeiner ästhetischer Reflexion wird, ist das Sprechen Ottomars jenem Manfreds verwandt; und auch die Conclusio, die Ottomar seiner Reflexion folgen lässt, mutet in ihrem wehmütigen Tonfall gleichsam byronesk an: „Es gibt doch gar nichts, du weiter Himmel über uns, was uns füllet oder beglückt!“ (vgl. „neither the music of the Shepherd [...] nor the Cloud have for one moment lightened the weight upon my heart“). Doch darf in Anbetracht dieses Gleichklangs nicht übersehen werden, dass die Schlüsse Byrons und Jean Pauls auf unterschiedlichen Herleitungen beruhen. Erkennt Manfred in der Natur des Tons – bei aller Sympathie, die er ihm gegenüber empfindet – einen Gegenpol zu seiner eigenen Natur, so sieht Ottomar im musikalischen Ton umgekehrt geradezu einen Wesensverwandten. Der Grund für diese subtile Differenz mag in der Tatsache liegen, dass der Auslöser der Reflexionen Manfreds und Ottomars jeweils ein anderer ist. Nimmt Manfred das plötzliche, signalhaft einfallende Erklingen der Hirtenflöte zum Anlass seiner Reflexion, so Ottomar das Verklingen der Töne. Bewirkt das Horchen bei Manfred ein augenblickliches Innehalten, bei dem die Gegenwart für Momente des Glücks wie festgebant erscheint – und mit ihr der Ton in seiner Reinheit und seinem auratischen Glanz –, so vermag Ottomar den Ton gerade nicht als gleichsam gegenwärtigen Goldpunkt zu fassen, sondern nur mehr in all seiner Bewegung, seinem Gehen und Vergehen, seiner Endlichkeit. Jean Paul legt damit seinem Leser eine für das Verständnis dieser Szene entscheidende Fährte, ist es doch gerade diese Einsicht Ottomars, die den Blick freigibt auf jene Fähigkeit des musikalischen Tons, die Jean Paul zuvor in extenso beschrieben hat: seine Erinnerungswirkung. Die Einsicht in den transitorischen Charakter des musikalischen Tons macht eine Erklärung seiner Wirkung erst möglich. Seine Vergänglichkeit macht den Ton zum Sinnbild der vergangenen Zeit.

Wie eine Bestätigung dieser Einsicht klingt schließlich die Coda dieser Passage, in der Jean Paul die Reflexion Ottomars erneut mit der Schilderung eines vom Tönen der Alphörner ausgelösten Erinnerungserlebnisses beschließt: Weil der Ton selbst nicht Gegenwart ist, vermag er den Menschen der Gegenwart zu entheben; weil seine Grenzen verfließen und verschmelzen mit dem Vorher und Nachher, mit Vergangenen und Künftigem, vermag er den Menschen an Vergangenheit und den „Frühling der andern Welt“ zu erinnern. Die Einsicht des romantischen Menschen, dass gerade in diesen Eigenschaften, „im Kommen und Fliehen, im Werden und Gewesensein“, die „Siegskraft des Tons und der Empfindung“⁵⁷ zu erblicken sei, wie Herder in seiner *Kalligone*

⁵⁷ Herder, S. 819 (Hervorhebungen vom Verfasser). Hegel hat in diesem Sinne suggestiv formuliert, dass der musikalische Ton „der Zeit anheimfällt“ (*Ästhetik*, Bd. 2, S. 274).

postulieren wird (in scharfer Abgrenzung zu Kant, der 1790, im 53. Paragraphen der *Kritik der Urteilskraft*, den transitorischen Charakter der Musik noch als deren Manko hingestellt hatte), erscheint bei Jean Paul nirgendwo deutlicher formuliert als in jenem *Die Tonkunst als das höchste Echo der Welt* überschriebenen Aphorismus aus dem Jahr 1820, der auf verblüffende Weise zum Teil bis in den Bildbereich hinein mit dem *Logen-Passus* übereinstimmt:⁵⁸

Wenn die Töne sprechen, können wir nicht unterscheiden, ob sie unsere Vergangenheit oder unsere Zukunft aussprechen; wir hören ferne Tage, weggegangne und herkommende, denn beide sind ferne, und wir müssen zugleich uns erinnern und uns sehnen. Denn kein Ton hat Gegenwart und steht und ist; sein Stehen ist nur ein bloßes Umrinnen im Kreise, nur das Wogen einer Woge. Eben deshalb reißen uns Töne niemals so gewaltsam mit sich fort, als wenn wir zugleich mit ihnen große Massen, Wolken, Schiffe, Menschenreihen, ziehen sehen; das Gehen ist uns Vergehen.

4. *Alphornton und die „Allgewalt der Musik“*

Die Tatsache, dass die Klänge des Kuhreihens in der Nachfolge Rousseaus zu einem Vehikel ästhetischer Reflexion avancieren konnten und mithin zu einem Paradigma der Erinnerungen, Heimweh und Sehnsucht weckenden Macht der Musik, ist allemal erstaunlich. Doch stellt diese Entwicklung und stellen die beiden diskutierten Passagen von Byron und Jean Paul innerhalb der romantischen Ranz-des-vaches-Rezeption keineswegs einen Einzelfall dar. So nimmt allein Jean Paul den Weg von der „wehmütigsten Begeisterung“ Ottomars hin zur Reflexion des Wesens der Musik – ein Weg, auf dem schwärmerisch-sentimentalisches Musik-Erleben in Metaphysik übergeht⁵⁹ – nur drei Jahre später in *Siebenkäs* (1796) wieder auf. Auch hier ist es der „Alpen-Kuhreigen“, der in Firmian, dem Protagonisten des Romans, „auf einmal seine rosenrote Kindheit“ weckt und „in seiner Seele alles zu Wasser, zu Tränen“⁶⁰ macht. Und auch hier lässt Jean Paul den Klängen des „Schweizerhorns“, nachdem die von ihnen geweckte Kindheitserinnerung in gar wörtlicher Rede zu Firmian gesprochen hat, eine Reflexion folgen. Mit dieser wird die vom Kuhreihen evozierte Wirkung erneut auf eine vom unmittelbaren Musik-Erleben abstrahierte Ebene gehoben, in der die Macht der Musik nun sogar explizit unter dem Aspekt ihrer Erinnerungen weckenden Kraft zur Sprache kommt: „O wem unter uns wird nicht die Kindheit tausendmal durch Musik geweckt, und sie redet ihn an und fragt ihn: ‚Sind die Rosenknospen, die ich dir gab, denn noch nicht aufgebrochen?‘ O wohl sind sie’s, aber weiße Rosen waren.“⁶¹

⁵⁸ Jean Paul, Bd. II/3, S. 945 f.

⁵⁹ Auf die ideengeschichtliche Bedeutung dieses Umschlags haben Carl Dahlhaus und Norbert Miller mit Nachdruck hingewiesen. So resultieren, laut Millers Untersuchungen zur Ausprägung der Theorie der Instrumentalmusik in der Dichtung der Frühromantik (insbesondere bei Jean Paul), die „Entstehung der romantischen Musikauffassung aus der Übersteigerung der empfindsamen Schwärmerei für die Musik“, Norbert Miller, „Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen“, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), Regensburg 1975, S. 223–287, hier: S. 270. Einen dem Passus aus der *Unsichtbaren Loge* vergleichbaren Übergang hat Dahlhaus in Jean Pauls *Hesperus* ausgemacht: „Empfindsamer Schwärmerei geht bei Jean Paul, ohne dass die ideengeschichtliche Zäsur aus dem Text hervorstäche, in romantische Metaphysik über.“ Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann (Hrsg.), *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München und Kassel 1984, S. 179.

⁶⁰ Jean Paul, Bd. I/2, S. 355.

⁶¹ Ebd., S. 355 f. Zum Sinngehalt der „weißen Rosen“ vgl. den Passus in den *Flegeljahren*: „weiße Rosen der Schwermut“, Jean Paul, Bd. I/2, S. 745.

In diesem Zusammenhang soll – nach den Beispielen von Byron und Jean Paul – ein weiteres Dokument, das die Ausprägung dieses Gedankens zeigt, nicht unerwähnt bleiben. Gemeint ist die im Jahr 1798 erschienene, enorm ausstrahlungsreiche *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz*⁶² von Johann Gottfried Ebel, der in dieser Schrift nicht nur eine der ersten deutschen Übertragungen des Rousseau'schen *Dictionnaire*-Passus gegeben hat, sondern diesen – wie einige Jahre später Senancour – auch gedeutet hat. Im unmittelbaren Anschluss an die Beschreibung des Kuhreihens und seiner Wirkung als *Signe mémoratif* heißt es dort:⁶³

Jedermann kennt die Allgewalt der Musik auf die Empfindungen, und ihre merkwürdige Kraft, alle Eindrücke, welche die Seele gleichzeitig mit derselben erhielt, in Feuerlebendigkeit urplötzlich aus dem Dunkel hervorzuziehen, in dem sie gesunken waren. Kein Sinn wirkt so mächtig auf Gefühl und Phantasie, und giebt so lebendigen Genuß als das Gehör. Unter allen äußern Eindrücken sind Töne die einzigen, welche am unmittelbarsten und schnellsten dem Gehirn mitgeteilt werden, und dessen innerste Fibern in allgemeine Schwingung setzen. Die feinere Anatomie, und besonders ihre neuesten Entdeckungen über die Gehörnerven, stellen die physischen Gründe hievon in ziemliches Licht.

In durchaus eindrucksvoller Manier demonstriert dieser Passus, mit welcher Selbstverständlichkeit auch Ebel in der Nachfolge Rousseaus seinen Leser induktiv von der Wirkung des Kuhreihens zur „Allgewalt der Musik“ führt und damit den Ranz des vaches zu einem Paradigma der Wirkungsmacht der Musik schlechthin erklärt. Die Abstrahierung von dessen Wirkung auf die „Allgewalt der Musik“ (sie korrespondiert mit Jean Pauls „Schweizer Töne – alle Töne“ bzw. „der Alpen-Kuhreigen – die Musik“) wird durch das vorangestellte „Jedermann“ noch unterstrichen. Die ganz spezielle Kuhreihen-Erfahrung der Schweizer Soldaten einerseits, auf die sich Rousseau bezieht, sowie die allgemein bekannten subjektiven Wirkungen im Musik-Erleben andererseits sind analoge Erscheinungen und können darum auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden: die Erinnerungswirkung der Musik.⁶⁴ Der Argumentationsverlauf, das Vokabular sowie die

⁶² Zur Rezeption dieser Schrift und zur Würdigung Ebels als Vermittler deutschen und französischen Gedankenguts vgl. *Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, hrsg. von Claude Reichler und Roland Ruffieux, Paris 1998, S. 637 f.; Claude Reichler, *Entdeckung einer Landschaft. Reisende, Schriftsteller, Künstler und ihre Alpen*, Zürich 2005, S. 175 f.

⁶³ Ebel, S. 419 f.

⁶⁴ Im Artikel „Ranz des vaches“ seines *Dictionnaire de musique* von 1787 ist J. J. O. de Meude-Monpas einen vergleichbaren Weg gegangen und hat sich – nach der fast originalgetreuen Wiedergabe der Rousseau'schen Kuhreihen-Deutung – zur Erinnerungswirkung der Musik wie folgt geäußert: „J'ai pris plaisir à transcrire cet article du Dictionnaire de Rousseau. En effet, il est impossible de mieux définir l'impression que le souvenir fait sur nos sens. Je connois un homme, (et très-particulièrement) qui ne peut pas entendre certain morceau de musique, sans ressentir à l'instant un frémissement glacial, qui arrête la circulation du sang, ce qui indubitablement l'étoufferoit, s'il s'obstinoit à rester jusqu'à la fin de ce morceau. La cause de cette impression vient du souvenir d'avoir entendu chanter cet air à une femme qu'il idolatroit: *air* qu'elle chantoit très-médiocrement, mais qui cependant ravisoit l'homme qui l'entendoit sortir de la bouche de l'objet qu'il adoroit. Combien n'y a-t-il pas de vieillards enchantés d'entendre des airs de leur ancienne musique! Or, cela ne vient pas seulement de l'habitude de les avoir toujours entendus, mais encore une fois, du doux souvenir des plaisirs qu'ils goûtoient dans le temps où ils chantoient ces airs, et du regret d'en être éloignés sans retour. Tout ce qui nous retrace nos anciens plaisirs est délicieux, et porte avec lui le charme des objets qu'il nous rappelle.“ *Dictionnaire de musique*, Paris 1787, Faks.-Nachdr. Genf 1981, S. 164 f.

Wahl suggestiver Metaphern („aus dem Dunkel hervorzuziehen“⁶⁵) beweisen dabei nachdrücklich, dass sich Ebel, der promovierte Mediziner und begeisterte Leser Jean Pauls,⁶⁶ auf der Höhe der zeitgenössischen Diskussion befindet, die Widersprüche eingeschlossen, die seine Deutung durchziehen.⁶⁷ Und wie entschieden Ebel bereits aus romantischer Perspektive argumentiert, demonstriert vollends die Fortführung seiner Deutung des Kuhreihens. In ihr gibt Ebel die Rousseau'sche These, nach der vom Ranz des vaches nur gerührt werden könne, wer diesen qua Herkunft gewohnt sei, zunächst getreu wieder („auch rührt und bewegt derselbe keinen Menschen, der nicht Äpler ist“⁶⁸), widerlegt sie sodann aber selbst, indem er auf die Faszination zu sprechen kommt, mit welcher der Kuhreihen auch auf ihn selbst, Ebel, zu wirken vermag: „Der Gesang des Kuhreihen hat mir stets bei meinen Reisen in den Alpen unbeschreibliches Vergnügen gemacht, und als ich ihn nachmals fern von der Schweiz wieder einigemal blasen hörte, so erhielt ich ein sehr lebhaftes Gefühl von dem Zustande eines Äplers, der fern vom Vaterlande auf einmal einige Töne desselben vernimmt.“⁶⁹

Unverkennbar stehen diese Worte im Zeichen romantischer Schweiz- und Fernsehnsucht, und sie gleichen darin – bis hinein in den Unsagbarkeitstopos – den Kuhreihen-Erfahrungen Byrons und Jean Pauls sowie einer Vielzahl anderer, denkwürdig umfangreicher Zeugnisse zeitgenössischer Kuhreihen- und Heimweh-Rezeption.⁷⁰ Parallel zu der Entwicklung, in deren Verlauf das Schweizer Heimweh in romantisches Heimweh übergeht und zu einem allgemeinen Sehnsuchtsgefühl wird, erfährt auch der Kuhreihen eine „Entgrenzung“⁷¹ seines ursprünglichen Wirkungskreises. Als Urbild der Expression romantique avanciert er zum Inbegriff der Erinnerungen und Sehnsucht weckenden „Allgewalt“ der Musik, die den romantischen Menschen bannt und überwältigt.

Greifbar wird diese aus der ästhetischen Reflexion der empirischen Erfahrung gewonnene Einsicht im Schrifttum des 19. Jahrhunderts in mitunter ganz unscheinbaren Formulierungen. Noch bei Berlepsch finden wir die Idee, dass der Ranz des vaches eine

⁶⁵ Vgl. etwa Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (= Werke 10), Frankfurt a. M. 1970, S. 258–262 (§§ 452–454), der als Ort der Erinnerung den „nächtlichen Schacht“ ausgemacht hat, die „dunkle Tiefe unseres Innen“. Das Bild vom „Schacht meiner Innerlichkeit“ fungiert hier dezidiert als romantische Gegen-Metapher zu jener strukturorientierten, räumlich gedachten Magazin-Metapher, die die Rhetorik im Rahmen ihrer Memoria-Theorie über Jahrhunderte hinweg überliefert hat. Der „nächtliche Schacht“ ist für Hegel explizit der „bewusstlose Schacht“, der Ort, an dem die Erinnerungsbilder „bewusstlos aufbewahrt“ werden und „schlafen“ – ein Gedanke, der bei Lamartine zur gleichen Zeit eine ganz ähnliche Ausprägung gefunden hat: „ces vieux souvenirs dormant au fond de nous, / Qu'un site nous conserve et qu'il nous rend plus doux. / Là mon cœur en tout lieu se retrouve lui-même“, „Milly ou La terre natale“, in: Lamartine, S. 395.

⁶⁶ Vgl. Ulrich Helfenstein, „Der Ebel-Nachlass des Staatsarchivs Zürich. Eine volkswissenschaftlich wertvolle Sammlung“, in: *Schweizer Volkskunde* 55 (1965), S. 29–47, hier: S. 32.

⁶⁷ Das Konglomerat aus medizinisch-physiologischen, pseudo-psychologischen und nicht zuletzt ästhetischen Erkenntnissen ist für den in der Gattung der Reiseliteratur betont populärwissenschaftlich geführten nachaufklärerischen Diskurs der Jahre um die Jahrhundertwende ebenso symptomatisch wie die sich daraus fast zwangsläufig ergebenden Widersprüche, die an dieser Stelle jedoch getrost vernachlässigt werden können.

⁶⁸ Ebel, S. 419.

⁶⁹ Ebd., S. 420 f.

⁷⁰ Bunke hat solche literarischen Dokumente in seiner jüngst erschienenen Dissertation gesammelt und untersucht (S. 253–401), dabei allerdings die Fülle trivialliterarischer Zeugnisse (Reiseberichte, Memoiren, Tagebücher, etc.) weitestgehend unberücksichtigt gelassen, die jedoch gerade in diesem Fall keine Quantité négligeable sind.

⁷¹ Vgl. Wolf-Dieter Stempel, „Das Heimweh und seine Bezeichnung im Romanischen“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 199 (1962/63), S. 353–374, der ausgehend von dem neuen inhaltlichen Verständnis von nostalgia – einem Begriff, der einst allein bezogen war auf das Schweizer Heimweh – bemerkt hat: „Dt. Heimweh wird ebenfalls aus seinem spezifischen Anwendungsbereich herausgehoben und inhaltlich mit ‚Sehnsucht‘ gleichgestellt.“ (S. 369 f.) Stempel spricht im Zusammenhang mit dieser Ausweitung und Verallgemeinerung des Heimweh-Begriffs von einer „Entgrenzung des Inhalts“.

Art Prototyp der Wirkungsmacht der Musik darstelle, auf höchst signifikante Weise zur Sprache gebracht, wenn es im unmittelbaren Anschluss an die Schilderung der Wirkung des Alphonntons und seiner Zauberkraft auf den Menschen resümierend heißt: „Es mag ein Theil sein von Orpheus, durch Milde und seelentiefe Zartheit, Alles bewältigendem Tone.“⁷² Dieser eigenwillig formulierte Aperçu bündelt brennpunktartig den Pars-prototo-Charakter des Alphonntons. Wie Orpheus metonymisch einsteht für die Idee der geheimnisvollen Wirkungsmacht der Musik und mithin die Musik und ihr mythisches Wesen überhaupt, so auch der Ranz des vaches, diese „uralte Hirtenmusick [...], deren Wort und Weisen die größte Einfalt der Sitten und das Entstehen der Tonkunst athmen“⁷³. Ganz in diesem Sinne hat auch Hector Berlioz das Spiel der Hirten beschrieben: als Musik von „Orphées montagnards“⁷⁴.

Dass diese orpheische Macht der Kuhreihenmusik in ihrer Fähigkeit gründe, den Menschen zu rühren, kehrt der *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* von 1832 hervor; und auch hier wird der Kuhreihen sogleich zu einem paradigmatischen Fall der Wirkungsmacht von Musik erklärt. In ihm blitze gleichsam musterhaft jene Fähigkeit – die Kunst der Rührung – auf, die jede Musik besitzen sollte: „le Ranz-des-Vaches, vilanelle sans art, ainsi que nous l'avons dit, n'en a pas moins une des conditions voulues par toute musique, l'art de toucher“⁷⁵. Dass es von dieser Einsicht, die in ihrer Abfolge „Ranz des vaches – toute musique“ das für unseren Zusammenhang so signifikante Abstrahierungsphänomen einmal mehr sichtbar macht, schließlich nicht mehr weit ist bis zu jener Bemerkung Schumanns aus dem Jahr 1837, nach der „jeder Musiker die Schweiz gesehen haben müsste“⁷⁶, dürfte offensichtlich sein. Für Schumann, der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Bonmots seine eigene Schweiz-Erfahrung bereits gemacht hat,⁷⁷ ist die Schweiz offenbar ein Ort, der alle Ausprägungen des Romantischen in sich vereinigt. Für den Musiker, jenen der „romantischsten aller Künste“ (E. T. A. Hoffmann) zugeneigten Künstler, erweist sich darum die Schweiz als ein Terrain par excellence, um romantische Wirkungen – Erinnerung, Heimweh, Wehmut, Sehnsucht⁷⁸ – erleben und studieren zu können, Wirkungen, die einer Notiz Friedrich Schlegels zufolge „nur

⁷² Berlepsch, S. 355.

⁷³ Franz Niklaus König, „Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns, und Wiederbelebung des Gesanges auf dem Lande“, in: Rudolf Gallati und Christoph Wyss, *Unspunnen. Die Geschichte der Alpirtenfeste*, Interlaken 1993, S. 140.

⁷⁴ Hector Berlioz, *Mémoires*, hrsg. von Pierre Citron, Paris 1991, S. 208.

⁷⁵ Art. „Ranz des vaches“, in: *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Bd. 46, Paris 1832, S. 315.

⁷⁶ Robert Schumann, „Schweizerische Alpenklänge“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 322.

⁷⁷ Dass Schumann während seiner Reise in die Schweiz und nach Oberitalien im Sommer 1829 auch Alphon-Erfahrungen gemacht hat, ist überliefert, vgl. Schumann, *Tagebücher*, hrsg. von Georg Eismann, Basel und Frankfurt a. M. 1971, Bd. 1, S. 248 und Georg Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, Bd. 1, Leipzig 1956, S. 51. Zum Ranz des vaches in Berlioz' *Symphonie fantastique*, der wie die Alphoner in Jean Pauls *Logen*-Passus von realer Schweiz-Erfahrung losgelöst und darum mehr metaphorisch denn naturalistisch zu verstehen ist, bemerkte Schumann, „Sinfonie von H. Berlioz“, in: Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 80: „Man schwärme nur in den Alpen und sonstigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alphonhörnern nach; genau so klingt es.“

⁷⁸ Vgl. Schumanns Tagebuch-Notizen der Schweizer Reise: „meine Sehnsucht“, „echte Wehmuth“, „wehmüthige Erinnerung an die Heimath“, „Träume an die Heimath“, „Heerdengeläute [...] – Wehmuth – Heimweh“, Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 254, 266 f. und 277.

durch Musik erweckt werden⁷⁹ können. Vergleichbar Berlepschs „Orpheus“, steht „die Schweiz“ bei Schumann begrifflich ein für die Wirkungsmacht der Musik. Sie ist für Schumann ein Topos, der romantische Assoziationen sowie Stimulanzien für eine poetische Musik gleichsam garantiert.⁸⁰

Doch berühren diese Betrachtungen – die Stichworte „art de toucher“ und „Musiker“ bezeugen es – bereits den Bereich der Poetik, mithin das Feld, das wie eingangs erwähnt einer eigenen Studie vorbehalten bleiben soll. Zu zeigen galt es indes in diesem Rahmen, inwiefern Alphortöne und der mit ihnen fast untrennbar verbundene Kuhreihen in das musikalische Denken der Jahrzehnte um 1800 gleichsam verstrickt waren. Indem sich an ihnen die Diskussion einer neuen Hierarchie der Sinne sowie in der Folge eine neue Wahrnehmung des musikalischen Tones entzündete, avancierten sie zu einer Quelle ästhetischer Einsicht, zum Katalysator einer neuen Musikanschauung. Die romantische Kuhreihen-Erfahrung, auf der Schnittstelle von Empirie und Ästhetik stehend, repräsentiert damit einen der Schlüsselmomente in der Empfindungs- und Ideengeschichte des beginnenden 19. Jahrhunderts, und sie verdient es, aufs Neue entdeckt zu werden.⁸¹ Eine so erstaunliche Behauptung wie die folgende Jean Pauls wird sodann nicht länger apokryph bleiben: „und jede Musik ist unser Schweizer-Kuhreigen“⁸².

⁷⁹ Friedrich Schlegel, „Philosophische Lehrjahre 1796–1806“, 2. Teil, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 19, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1971, S. 25: „Die unendliche Sehnsucht, Wehmuth und Erinnerung kann nur durch Musik erweckt werden.“ (Hervorhebung im Original.) Man beachte den feinen Unterschied zwischen geweckt und – wie es hier heißt – erweckt. Letzteres verweist auf das Herstellen, nicht das Erleben dieser Wirkungen, damit im eigentlichen Sinne auf den Musiker, auf Erinnerungs-Poetik.

⁸⁰ Dass der Schweiz-Topos, der die Jahrzehnte um 1800 maßgeblich prägt, sowie konkrete Schweiz-Erfahrungen von Komponisten entscheidende kompositionsgeschichtliche Neuerungen bewirkt haben, also der „retour à la nature“ eine neue Qualität der künstlerischen und künstlichen Gestaltung von Partituren ermöglicht hat“ (Anselm Gerhard, „Schweizer Töne“ als Mittel der motivischen Integration: Gioachino Rossinis *Guillaume Tell*“, in: *Schweizer Töne*, S. 99–106, hier: S. 105), ist in der Forschung bislang noch zu wenig gesehen worden.

⁸¹ Den in diesem Beitrag gespannten Bogen vom anfangs ausschließlich medizinisch geprägten Nostalgie-Diskurs des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts, in dem der Ranz des vaches zunächst verankert war, hin zum Ideenkreis romantischer Musikästhetik hat Starobinski zumindest angedeutet und dabei dem Ranz des vaches, auch wenn er ihn nicht explizit nennt, eine zentrale Rolle zugewiesen: „Exil, musiques alpestres, mémoire douloureuse et tendre, images dorées de l'enfance: cette rencontre de thèmes ne conduit pas seulement à une théorie ‚acoustique‘ de la nostalgie; elle contribue à la formation de la théorie romantique de la musique, et à la définition même du romantisme.“ Starobinski, „La Nostalgie“, S. 1516.

⁸² Jean Paul, „Das Kampaner Tal“ (1797), in: Jean Paul, Bd. I/4, S. 614.

Zu Berwalds Modifikationen der Sonatenhauptsatzform

von Markus Waldura (Saarbrücken)

In allgemeinen Würdigungen Franz Berwalds wie in Spezialstudien zu einzelnen seiner Kompositionen wird regelmäßig auf die formalen Innovationen in seinen mehrsätzigen Instrumentalwerken hingewiesen. Die Autoren beziehen sich dabei hauptsächlich auf Berwalds Bestrebungen zur Vereinheitlichung des viersätzigen Zyklus, beschreiben aber auch eigenwillige Umprägungen der Sonatenhauptsatzform, die sich insbesondere in den Kopfsätzen und Finali seiner Sinfonien und Kammermusikkompositionen beobachten lassen. Das Ausmaß, in dem Berwald gegen die von der gerade entstehenden Formenlehre normierten formalen Konventionen zeitgenössischen Komponierens verstößt, wird in den meisten Publikationen jedoch nur partiell deutlich. Während Texte von einführendem Charakter im Allgemeinen nur die spektakulärsten Formexperimente des Komponisten erwähnen,¹ gelangen Einzelanalysen zum Teil zu weiter reichenden Einsichten in den Zusammenhang zwischen der Modifikation der Sonatenform im Einzelsatz und der Durchkomposition des mehrsätzigen Zyklus² sowie in die wechselseitige Bedingtheit von Motivstruktur und irregulärer Umstellung der Formteile.³ Sie weisen so an Einzelfällen auf, was für das gesamte Korpus von Berwalds mehrsätzigen Instrumentalkompositionen untersucht und in seiner Genese verfolgt werden müsste: der Zusammenhang zwischen Veränderungen, die die Binnenstruktur der Formteile betreffen, Experimenten mit der Umstellung, Ausweitung bzw. Reduktion dieser Formteile innerhalb des Einzelsatzes und der Verklammerung der Sätze des mehrsätzigen Zyklus durch attacca-Spielvorschriften und Themenzitate.

¹ Es sind dies Berwalds Experimente mit der Vereinheitlichung des mehrsätzigen Zyklus durch Einschluss eines Satzes in einen anderen. Besonders häufig wird in der Literatur die Integration des Scherzos in den langsamen Satz im *Septett* und in der *Sinfonie singulière* erwähnt, vgl. etwa Robert Layton: *Franz Berwald*, London 1959, S. 131. Nur vereinzelte Autoren führen weitere Beispiele an, so Eric Frederick Jensen, *Walls of Circumstance: Studies in Nineteenth-Century Music*, Metuchen 1992, S. 31 f., den Rückgriff auf ein Thema des langsamen Satzes am Beginn des Finales der *Sinfonie sérieuse* und Bo Wallner, *Den svenska stråkkvartetten. En sammanställning. I. Klassicism och romantik* (= Kungliga Musikaliska akademins skriftserie 24), Stockholm 1979, S. 59, die Verknüpfung von langsamem Satz und Scherzo im *Klaviertrio C-Dur* von 1845. Insbesondere Abhandlungen über Berwalds Streichquartette beschreiben die Ausweitung des Verfahrens der Satzverschränkung auf sämtliche Werkteile im Es-Dur-Quartett (s. u.). Die weniger spektakulären Innovationen in Berwalds Klavierkammermusik – die pausenlose Verknüpfung sämtlicher Sätze und deren Verklammerung durch Themenzitate – werden hingegen deutlich seltener zur Sprache gebracht: Layton, S. 139, erwähnt die Themenzitate in den Finali des Klaviertrios d-Moll und des Klavierquintetts c-Moll, Jensen, S. 31 f., die ungewöhnliche Satzfolge und die Durchkomposition in letzterem Werk.

² So kann Klaus Stahmer für das *Duo für Violoncello und Klavier* zeigen, dass die Vermeidung der Grundtonart in der Reprise des Kopfsatzes im Kontext der formalen Gesamtkonzeption gesehen werden muss, in der das Finale auf der Ebene des Werkzeugen die Funktion der Reprise übernimmt, vgl. Klaus Stahmer, „Zur zyklischen Sonatenform. Franz Berwalds Duo für Violoncello und Klavier (1858)“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas, Kurt Gude-will zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Uwe Haensel, Wolfenbüttel 1978, S. 79–90 und ders., „Ein Beitrag Berwalds zur romantischen Sonatenform. Das Duo für Violoncello und Klavier (1858)“, in: *STMf* 59 (1977), S. 22–33. Zu ähnlichen Schlüssen gelangt Friedhelm Krummacher bei seiner Interpretation des Es-Dur-Quartetts vgl. „Gattung und Werk – Zu Streichquartetten von Gade und Berwald“, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Kassel u. a. 1982, S. 166 f.; ders., „Nationalmusik als ästhetisches Problem. Über die Streichquartette von Franz Berwald“, in: *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*, hrsg. von Friedhelm Krummacher u. a., Kassel u. a. 1999, S. 89–93; ders., *Das Streichquartett* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 6/2), Laaber 2003, Bd. 2, S. 109 f.

³ Vgl. Friedhelm Krummacher, „Berwalds Singulière – eine singuläre Sinfonie“, in: *Berwald-Studien. Referate des Berwald-Symposions*, hrsg. von Hans Åstrand, Stockholm 1996, S. 13–30, insbesondere S. 23 und 29.

Im Zentrum der folgenden Untersuchung stehen Modifikationen, die Berwald an der Sonatenhauptsatzform vornimmt. Auswirkungen, die die Umprägung einzelner Formelemente – etwa die quasi thematische Verselbstständigung von Sequenzsektionen – auf die Form des Satzes hat, werden dabei gleichwohl ebenso berücksichtigt wie der Zusammenhang zwischen formalen Innovationen auf der Ebene des Einzelsatzes und der neuartigen Durchkomposition des mehrsätzigen Zyklus. Aus dem Bestand an Sonatensätzen wurden solche ausgewählt, die in der Entwicklung von Berwalds Umgang mit tradierten Formen eine Schlüsselstellung einnehmen und in denen die formalen Innovationen des Komponisten besonders prägnante und für Berwalds Formauffassung repräsentative Lösungen zeitigen. Es sind dies die Kopfsätze⁴ der Klaviertrios in Es-Dur und d-Moll sowie des Streichquartetts in Es-Dur und damit der späten, ab 1849 entstandenen Kammermusikwerke Berwalds, die in der Handhabung tradierter Formen die größten Freiheiten aufweisen.

Damit wird angenommen, dass die späten Kammermusikwerke die letzte Phase einer Entwicklung bilden, die sich durch alle in Sonatenform gehaltenen Werke des Komponisten hindurch verfolgen lässt – und zwar unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu den Gattungen Sinfonie, Solokonzert und Kammermusik. Die formalen Freiheiten der späten Kammermusikwerke werden als folgerichtige Fortentwicklung jener Formexperimente angesehen, die sich in Berwalds Instrumentalwerken aus der Zeit um 1820 und insbesondere in den zwischen 1841 und 1845 entstandenen Orchesterwerken beobachten lassen.

Einer solchen, die Gattungsdifferenzen ignorierenden Sichtweise ließe sich sogleich entgegenhalten, dass die Häufung besonders gewagter Normverstöße in Berwalds späterer Kammermusik nicht allein aus der immanenten Logik seiner künstlerischen Entwicklung, sondern auch aus der besonderen Ästhetik der Gattung Kammermusik zu erklären sein könnte. In der Tat galt Kammermusik auch Berwalds schwedischen Zeitgenossen in besonderem Maße als Ort formaler und satztechnischer Experimente. Das belegt nicht zuletzt Ludvig Normans 1859 erschienene Rezension jener Klaviertrios von Berwald, die auch Gegenstand dieses Aufsatzes sind. Norman eröffnet seinen Artikel mit grundsätzlichen Reflexionen über die Notwendigkeit formaler Innovation in der Musik. Wie die von ihm erwähnten Werke verraten, hat er dabei vor allem die Sonatenform und den mit ihr verbundenen viersätzigen Zyklus im Sinn und sieht den Ausgangspunkt für formale „Emanzipationsversuche [...] in Beethovens letzten Quartetten“⁵. Wenngleich er als besonders gelungenes Beispiel für die Vereinheitlichung der mehrsätzigen Form Robert Schumanns d-Moll-Symphonie nennt,⁶ so stellt er doch ausdrücklich fest, dass sich „diese neuen Veränderungen in formaler Beziehung [...] auch, ja vielleicht vor allem, auf die Kammermusik erstreckt“ haben und führt als Beweis für diese Behauptung Berwalds Leistungen in dieser Gattung an.⁷

⁴ Mit Ausnahme der beiden Klavierquintette, deren groß angelegte Finali sich jedoch auf die Form des Sonatenrondos zurückführen lassen, weisen die Kopfsätze in Berwalds Sonatensatzzyklen meist die komplexeste Gestaltung auf.

⁵ Ludvig Norman, „Franz Berwalds Kammermusik-Werke“, in: *Franz Berwald. Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Erling Lomnäs (= Sämtliche Werke, Supplement), Kassel u. a. 1979, S. 490; schwedisches Original: *Tidning för Theater och Musik*, Stockholm 1859, Nr. 7, 8 und 10.

⁶ Vgl. ebd.: „Daher auch scheint Schumann in seiner ‚Symphonie in einem Satze‘ [...] unter allen neueren Autoren der Lösung des formalen Problems am nächsten gekommen zu sein“.

⁷ Ebd., S. 491.

Normans Ausführungen belegen somit indirekt, dass er die Umbildung der Sonatenform als gattungsübergreifendes Phänomen ansah. Diese Grundannahme berührt sich mit dem methodischen Ansatz der Formenlehre des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die – zumindest innerhalb der Instrumentalmusik – Formschemata als universell gültig betrachtete. Bereits Heinrich Christoph Koch konnte bei der Beschreibung des ersten Allegros der Sinfonie auf die in formaler Hinsicht verwandten Gattungen der Sonate und des Konzerts verweisen. Macht er noch auf gattungsspezifische Unterschiede aufmerksam, die den Umfang und die Verkettung der „melodischen Theile“⁸ betreffen, so verweist Anton Reicha 30 Jahre später in seiner Beschreibung der Coupe binaire unterschiedslos auf Streichquartette und Sinfonien als mögliche Realisierungen. Für Adolf Bernhard Marx schließlich besteht der historische Prozess der musikalischen Entwicklung primär in der Entfaltung von Formen, nicht von Gattungen.

Gegen diese Gattungsindifferenz der Formenlehren ließen sich freilich gattungsästhetische Reflexionen aus dem Bereich der philosophisch fundierten Musikästhetik der Zeit ins Feld führen.⁹ Die Frage nach dem Einfluss der Gattungsästhetik auf die Entwicklung der Sonatenform ist im Fall von Berwalds Schaffen jedoch schon allein deswegen kaum befriedigend zu beantworten, weil der Komponist in bestimmten Schaffensphasen bestimmte Gattungen nahezu ausschließlich pflegte. Dass er in den zwischen 1841 und 1845 entstandenen Orchesterwerken bei der Umgestaltung des viersätzigen Zyklus wie der Sonatenhauptsatzform noch nicht zu so radikalen Lösungen vorstieß wie in der ab 1849 komponierten Kammermusik, könnte seine Ursache sowohl in der unterschiedlichen Ästhetik der beiden Gattungen als auch in seiner künstlerischen Entwicklung haben. Für die letztere Erklärung spricht die Tatsache, dass Berwald in allen Phasen seines Schaffens Kammermusik komponiert hat und diese im Innovationsgrad jeweils den zeitgleich entstandenen Orchesterwerken entspricht. So weist beispielsweise das einzige Kammermusikwerk aus der Phase der Orchesterkomposition zwischen 1841 und 1845, das 1845 entstandene Klaviertrio in C-Dur, sowohl in der Gestaltung der Sonatenhauptsatzform als auch des viersätzigen Zyklus die gleichen Besonderheiten auf wie die im selben Jahr komponierte *Symphonie singulière*: Wie in dieser wird im ersten Satz die Reprise des Hauptthemas ausgelassen und das Scherzo in den langsamen Satz integriert. Innovationen, die bereits Modifikationen der Sonatenhauptsatzform in den späten Kammermusikwerken vorwegnehmen, finden sich hingegen gerade in Orchesterwerken des Zeitraums, insbesondere im *Elfenspiel* und im Finale der *Sinfonie singulière*.¹⁰ Die Gattungsindifferenz von Berwalds formalen Innovationen bestätigt auch ein Blick auf sein Klavierkonzert, das 1855, mithin in der Phase der Kammermusikproduktion nach 1849, entstand und das in der Handhabung der Sonatenform den zeitlich benachbarten Klavierkammermusikwerken näher steht als den Orchesterwerken der 1840er-Jahre.

⁸ Vgl. Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition. Dritter und letzter Theil*, Leipzig 1793, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969, S. 305.

⁹ Vgl. Krummacher, „Gattung und Werk“, insbesondere S. 155–158.

¹⁰ Im *Elfenspiel* fehlt am Ende der Exposition eine Schlussgruppe. Stattdessen wird an dieser Stelle ein Expositionsabschnitt wiederholt. Das Fehlen einer Schlussgruppe und das Vorziehen von Teilreprise von Formabschnitten in die Exposition gehören zu den für die Sonatensätze der späten Kammermusikwerke typischen Modifikationen der Sonatenhauptsatzform. Auch im Finale der *Sinfonie singulière* – das freilich als Sonatenrondo klassifiziert werden kann – kommt es im Expositionsbereich zu Abschnittswiederholungen mit Reprisenfunktion.

Dieser kursorische Überblick über Normabweichungen in Berwalds Sonatensätzen impliziert freilich ein Vorverständnis vom Aufbau der Sonatenhauptsatzform, das seinerseits reflektiert werden muss. Der Gefahr, die untersuchten Kompositionen an einer Norm zu messen, die sich nur im Kopf des Analytikers, nicht aber des Komponisten befindet, lässt sich im Falle Berwalds indes leicht vorbeugen, indem man dessen eigene Aussagen über den Aufbau der Sonatenhauptsatzform überprüft. Diese sind in den unveröffentlichten Ansätzen seiner Kompositionslehre enthalten, die er vermutlich in den letzten Lebensjahren niederschrieb. Das späte Entstehungsdatum, das nach der Vollen- dung aller hier angesprochener Werke liegt, darf dabei freilich nicht außer Acht gelassen werden: Das Bild, das der Theorielehrer Berwald in seinen letzten Lebensjahren von der Sonatenform entwarf, muss nicht notwendig mit jenem übereinstimmen, auf das sich der Komponist Berwald in jüngeren Jahren in seinen Kompositionen bezog. Auch wenn es sich bei Berwalds Ausführungen nicht um ein druckreifes Manuskript, sondern um eine unfertige Skizze handelt, liefert der Text immerhin Anhaltspunkte dafür, welchen Begriff der Komponist selbst von der Sonatenform hatte:¹¹

„Wir wollen mit Nr. 1 beginnen, einem sogenannten ersten Allegro. Zuerst muß hier selbstverständlich ein Thema erfunden werden. Dieses kann auch durch ein uneigentliches Vorspiel eingeleitet werden, wie etwa das folgende: und es kann von jeder beliebigen Stimme begonnen werden. Ist es nun dem Schüler gelungen, den Zuhörer mit einem Satz von 8 – 16 – 24 Takten (eine bestimmte Länge läßt sich nicht angeben) auf eine einigermaßen angenehme Weise festzuhalten, so muß er als nächstes einen Kontrasatz von vielleicht der doppelten oder dreifachen Länge ausarbeiten. Nun muß eine Art von Ruhe- oder Übergangspunkt geschaffen werden, ehe ein weiterer Satz eintreten darf. Anschließend an diesen können Fragmente der zuvor erfundenen Ideen, am besten kontrapunktisch und insbesondere mit Imitationen (falls die Themen sich hierzu eignen) auftreten oder auch kann eine Art Coda die sogenannte 1. Reprise abschließen. Hiernach muß der Schüler ein Konzentrationsprodukt erschaffen, wozu eines oder mehrere der zuvor aufgestellten Motive komplett oder in Teilen verwendet werden und die durch verschiedene Tonarten (aber nicht zu viele – Hetzjagen durch alle 24 Tonarten sind widerwärtig) variiert werden. Wie lange? Dies ist nun wieder eine Frage, die nur relativ von einem klugen und sachkundigen Lehrer beantwortet werden kann, nachdem er sich mit der Materie vertraut gemacht hat. Auf Grund langer Erfahrung kann ich doch den Schüler versichern, daß auch bei meisterhafter Ausarbeitung der Zuhörer ermüdet würde, wenn dieser Abschnitt bei normalem 4/4-Allegrotempo 100 Takte lang wäre. Kann der Schüler dann ein kleines, mit den vorangegangenen Motiven verwandtes Intermezzo erfinden, ehe das Thema (das nicht unbedingt wiederaufgenommen werden muß) eintritt, so ist die Wirkung vermutlich befriedigend. Was im weiteren folgen soll, ist eigentlich eine Wiederholung der 1. Abteilung, jedoch sollte der letzte Abschnitt hier verbreitert werden.“

Diesen Ausführungen zufolge betrachtete Berwald die Sonatenform als dreiteilig. Die Gliederung in „erste Abteilung“, „Konzentrationsprodukt“ und Wiederholung der ersten Abteilung entspricht der heutigen Einteilung in Exposition, Durchführung und Reprise. Da Berwalds Bezeichnungen von denen in zeitgenössischen französischen und deutschen Traktaten üblichen abweichen, lässt sich dies in erster Linie aus der Beschreibung des Inhalts dieser Teile erschließen: In der „ersten Abteilung“, die Berwald mit Blick auf die vorgesehene Wiederholung auch als „Reprise“ bezeichnet, werden „Themen“ bzw. „Sätze“ aufgestellt. Hauptkennzeichen des folgenden „Konzentrationsprodukts“ sind die gesteigerte modulatorische Bewegung und die Auswertung von Themen und Thementeilen. Was sich anschließt, „ist eigentlich eine Wiederholung der ersten Abteilung“.

¹¹ Für die Zusendung der von Hans Eppstein erstellten Übersetzung des schwedischen Originals danke ich Herrn Erling Lomnäs.

Dem unfertigen Charakter des Textes entsprechend wirft dieser gleichwohl viele Fragen auf. Diese betreffen insbesondere den Aufbau der „ersten Abteilung“. Unklar bleibt etwa, was Berwald unter dem „Kontrasatz von vielleicht der doppelten oder dreifachen Länge“ versteht, den der Komponist dem Thema folgen lassen soll. Auch darüber, was mit dem Ruhe- oder Übergangspunkt gemeint ist, in den dieser „Kontrasatz“ mündet, kann man nur mutmaßen: Handelt es sich hier um eine Kadenz, um eine Satzphase von zurückgenommener Dynamik und Motorik oder um einen Überleitungsabschnitt? Der danach eintretende weitere Satz könnte dem zweiten Thema der Formenlehren eines Reicha oder Marx entsprechen. Wenn Berwald empfiehlt, die weitere Fortsetzung mit „Fragmenten der zuvor erfundenen Ideen, am besten kontrapunktisch und insbesondere mit Imitationen“ zu bestreiten, so glaubt der Leser zunächst bereits die Beschreibung der Durchführung vor sich zu haben. Doch da Berwald im Folgenden als alternative Möglichkeit, diesen Formabschnitt zu gestalten, auch eine Art Coda als Abschluss der ersten Reprise in Betracht zieht, und sich die Durchführung des modernen Schemas zweifelsfrei in dem von ihm anschließend beschriebenen „Konzentrationsprodukt“ wiederfindet, scheinen sich diese Angaben auf eine Art Schlussgruppe mit durchführungsartigen Zügen zu beziehen.

An seiner Beschreibung der Sonatensatzexposition fällt außerdem auf, dass wesentliche Gesichtspunkte fehlen oder undeutlich bleiben. So lässt sich angesichts der Taktangaben, die regelmäßige Abmessungen symmetrischer Perioden zu betreffen scheinen, nur vermuten, dass es sich bei den in der Beschreibung der Exposition erwähnten Themen bzw. Sätzen um geschlossene syntaktische Gebilde handelt. Bemerkenswert ist weiterhin das Fehlen von Aussagen über die Tonartendisposition einer Sonatensatzexposition – den Aspekt der Tonartendisposition thematisiert Berwald nur in seinen Bemerkungen zum „Konzentrationsprodukt“. Schließlich erscheint die Forderung, dem ersten Thema der Exposition sogleich einen „Kontrasatz“ folgen zu lassen, ungewöhnlich. Sie räumt dem Kontrastprinzip einen auffällig hohen Stellenwert ein. Die Frage erhebt sich, ob diese beiden letzten Besonderheiten nicht als Reflex von Berwalds eigenem Komponieren gewertet werden müssen: Dur-Expositionen, die die Tonartebene der Dominante nicht erreichen, und in denen auf das Hauptthema Sektionen mit kontrastierendem Material folgen, werden in den folgenden Analysen mehrfach begegnen, ebenso Fälle, in denen nach einem zweiten Thema unmittelbar die Durchführungsarbeit einsetzt. Auch in der Beschreibung des „Konzentrationsprodukts“ wie der Wiederholung der ersten Abteilung finden sich Aussagen, die sich auf Besonderheiten Berwald'scher Sonatensätze beziehen könnten, so der Rat, in das „Konzentrationsprodukt“ ein kleines Intermezzo einzufügen und die Bemerkung, dass das (erste) Thema am Beginn der Wiederholung der ersten Abteilung „nicht unbedingt wieder aufgenommen werden muss“.

Trotz dieser Besonderheiten lässt sich aus Berwalds Ausführungen weitgehend dasselbe Schema ableiten wie aus den für die Genese der Formenlehre zentralen Darstellungen von Reicha oder Marx.¹² Das gilt letztlich auch für seine Beschreibung der Exposition. Die Bestandteile „Thema“, „Kontrasatz“, „weiterer Satz“ und „eine Art Coda“ lassen sich mit

¹² Diese unterscheiden sich zwar in der Gruppierung der Formbestandteile zu zwei bzw. drei Teilen der Sonatenform sowie in der die funktionale Differenzierung der Teile charakterisierenden Metaphorik. Doch sowohl der Themendualismus als auch die Beschreibung von drei funktional unterschiedenen Bereichen, die Exposition, Durchführung und Reprise des heutigen Modells entsprechen, ist ihnen grundsätzlich gemeinsam.

Vorbehalt den Stationen Erstes Thema, Überleitung, Zweites Thema und Schlussgruppe zuordnen. Zugleich erfassen die an seiner Darstellung aufgewiesenen Besonderheiten bei weitem nicht alle Abweichungen vom Schema, die sich der Komponist in seinen eigenen Sonatensätzen tatsächlich erlaubt hat. Insofern lässt sich die These einer innovativen Umprägung kodifizierter Normen mit dem Vergleich zwischen Berwalds theoretischem Formbegriff und seiner kompositorischen Praxis ebenso belegen wie mit einem Überblick über sein einschlägiges Schaffen.

Die Frage, mit welchen kompositorischen Normen sich Berwald schöpferisch auseinandergesetzt haben könnte, muss jedoch nicht nur in Bezug auf seinen eigenen Kenntnisstand, sondern auch in Bezug auf den seines Publikums gestellt, der kompositorische Akt nicht nur unter produktionsästhetischem, sondern auch unter rezeptionsästhetischem Gesichtspunkt betrachtet werden. Da die hier untersuchten Kammermusikwerke ihre erste Aufführung wohl meist bei privaten Musikzusammenkünften in Berwalds Wohnung erlebten, kann zur Beantwortung der Frage, welche Erwartungen an die Sonatenform Berwald bei den dort anwesenden Musikern und Liebhabern voraussetzen konnte, abermals Normans Kritik der Klaviertrios herangezogen werden, da Norman gelegentlich zu den Gästen solcher Zusammenkünfte gehörte.¹³ Der Rezension lässt sich zwar kein vollständiges Bild der Sonatenform entnehmen. Aus Normans Ausführungen geht jedoch hervor, dass er ein zweites Thema – Norman spricht öfters auch vom „zweiten Motiv“ – in Dur-Expositionen in der Tonart der Dominante erwartete. Im ersten Satz des Es-Dur-Klaviertrios betrachtet er folgerichtig den mit der Tempobezeichnung „Un poco meno Allegro“ versehenen Gedanken in B-Dur als zweites Thema, eine Zuweisung, auf die in der folgenden Analyse zurückzukommen sein wird.¹⁴ Außerdem legt er Wert darauf, dass das zweite Thema in der Reprise in die Grundtonart versetzt wird und kritisiert dementsprechend, dass das als „zweites Motiv“ identifizierte As-Dur-Thema im Finale desselben Klaviertrios in der Reprise in dieser „falschen“ Tonart verbleibt.¹⁵ Im Gegensatz zu Berwald legt Norman demnach auf den Tonartenplan von Exposition und Reprise besonderes Gewicht. Berwald musste offenbar damit rechnen, dass gerade Abweichungen von diesem Plan von seinen fachkundigen Zuhörern bemerkt werden würden. Diesbezügliche Unregelmäßigkeiten seiner Sonatensätze könnten daher als bewusstes Spiel mit der Erwartung seiner Rezipienten intendiert gewesen sein.

¹³ Vgl. dazu die Ausführungen von Erling Lomnäs zu den Jahren 1850–1859 in Berwald, S. 403: „Oft wurde Kammermusik gespielt, teils zusammen mit Berufsmusikern oder anderswie im Musikleben tätigen Personen wie J. v. Boom, O. Byström, L. L. Fries, I. Hallström, L. Norman, Hilda Thegerström und P. A. Ölander, teils im Umgang mit allgemein musikinteressierten [...] Geschäftsfreunden [...]. In diesen Kreisen sind wahrscheinlich mehrere von Berwalds Kammermusikwerken zum ersten Male gespielt worden.“

¹⁴ Vgl. Berwald, S. 493: „Das zweite Thema, das an Gefälligkeit dem ersten etwas nachsteht, erscheint kurz in einem Un-Poco-meno-Allegro in B-Dur.“

¹⁵ Vgl. ebd., S. 491: „Bei Anerkennung all dessen kann ich indessen nicht verschweigen, daß die Wiederholung des zweiten Themas in der gleichen Tonart (As-Dur) mich bei diesem Stück immer verletzt hat. Ich glaube, so wird es jedem ergehen, der sich an das bis jetzt herrschende Prinzip gewöhnt hat, daß das erneute Auftreten des zweiten Motivs in der Haupttonart erfolgen soll.“

1. Der erste Satz des Klaviertrios in Es-Dur von 1849

Das Klaviertrio in Es-Dur ist unter den Kammermusikwerken der 1849 einsetzenden Schaffensperiode das erste vollendete, an dem sich über die Orchesterwerke der frühen 1840er-Jahre hinausgehende formale Innovationen beobachten lassen.¹⁶ Diese betreffen sowohl die Gesamtanlage des Werkes als auch die formale Gestaltung der einzelnen Sätze. Vergleicht man den ersten Satz des Trios mit den Kopfsätzen einiger späterer Kammermusikwerke, so zeigt sich außerdem, dass seine Anlage den Ausgangspunkt für noch weiter reichende Abwandlungen der Sonatenform in jenen Kompositionen bildet. Der Satz nimmt zwischen den formal traditionelleren Sonatensätzen der früheren Orchester- und Kammermusikwerke und jenen späteren Sätzen gleichsam eine Mittelstellung ein und markiert insofern einen aufschlussreichen Wendepunkt in Berwalds Entwicklung.

Mit der Entscheidung, alle drei Sätze des Trios pausenlos ineinander übergehen zu lassen, geht Berwald über die Experimente mit der Verknüpfung von langsamem Satz und Scherzo in früheren Werken hinaus. Nicht zufällig hat sich der Komponist im Zusammenhang mit dem Es-Dur-Trio ausdrücklich zu dieser formalen Neuerung geäußert. Die an den Widmungsträger Sven Lovén gerichtete Notiz¹⁷ scheint durch das Bedürfnis motiviert, die für das schwedische Publikum noch ungewohnte formale Innovation mit dem Hinweis auf den aktuellen Stand des Komponierens zu rechtfertigen.

Die Öffnung des ersten Satzes zum *Andante grazioso* hin hat ihrerseits Auswirkungen auf seine formale Anlage. Sie bedingt genau jene neuartigen Abweichungen vom Schema der Sonatenform, durch die sich der Satz von den früheren Sonatensätzen des Komponisten unterscheidet.

Nach einer zwölf Takte umfassenden langsamen Einleitung beginnt der Allegro-Teil des Satzes¹⁸ mit einem acht Takte umfassenden periodischen Hauptthema. Da dessen Nachsatz eine latente Sequenzanlage aufweist und die Tonika an seinem Ende nur als labiler Sextakkord realisiert wird, erscheint es trotz seiner periodischen Form un abgeschlossen und bedarf einer Ergänzung. Diese umfasst die folgenden Takte 21–34. Eine abschließende Bestätigung der Tonika Es-Dur wird auch in diesem Formabschnitt vermieden. Vielmehr wendet sich der harmonische Verlauf nach unentschiedenem Pendeln zwischen den Dominanten von Es- und B-Dur überraschend nach c-Moll. Motivisch knüpft der Abschnitt zwar an das vorausgehende Thema an,¹⁹ doch die Achtelbegleitung des Klavierparts bringt zugleich ein neues Element in den Satzverlauf. Auch die ostinaten Motivwiederholungen und das durch sie bedingte statische Pendeln zwischen den erwähnten Dominantharmonien erzeugen eine neue Qualität, so dass der Abschnitt einen ganz eigenen, vom vorausgehenden Thema deutlich verschiedenen Charakter ge-

¹⁶ Das fragmentarisch überlieferte Es-Dur-Klaviertrio, dessen Manuskript mit 15. Oktober 1849 datiert ist, entstand möglicherweise noch vor dem hier ausgewählten Werk. Der erhaltene Teil des ersten Satzes weist in manchen Details noch eine konservativere Formgebung auf als der Kopfsatz des gänzlich erhaltenen Schwesterwerks. Insbesondere existiert am Ende der bereits stark von durchführungshaften Sektionen durchsetzten Exposition eine kurze Schlussgruppe mit abschließender Kadenz (T. 143–162).

¹⁷ Vgl. Berwalds Kommentar zur Dedikation des Werkes an Sven Lovén auf der Rückseite des Titelblattes der autographen Partitur, zitiert nach Berwald, S. 414: „Daß die verschiedenen Abtheilungen vorliegender Composition so eng verbunden sind, daß sie ohne Aufenthalt zu Ende gespielt werden muß, halte ich nicht allein für zeitgemäß, sondern sagt mir auch diese Form der Instrumental-Musik besonders zu.“

¹⁸ Die exakte Tempoangabe lautet „Allegro con brio“.

¹⁹ Die Violinstimme greift die Schlusswendung des Themennachsatzes in modifizierter Form auf.

winnt. Der Hörer vernimmt einen eigenständigen musikalischen Einfall, ohne dass ihm der Bezug zum erklangenen Thema und die formale Funktion des Abschnitts als dessen Schlussphase entgehen.

Da der verkürzte Dominantseptnonakkord der Takte 32–34 am Ende dieses Abschnitts eine Wendung nach g-Moll anzukündigen scheint, wirkt das Es-Dur des in T. 35 einsetzenden neuen Themas überraschend. Nach dem von tonalen Ambivalenzen und Umorientierungen bestimmten Abschnitt der Takte 21–34 erscheint die Bestätigung der Ausgangstonart durch ein weiteres Thema zugleich als Maßnahme tonaler Stabilisierung.

Wie lässt sich dieses neue Thema mit dem Schema der Sonatenform in Einklang bringen? Eine formale Deutung als Zweites Thema kommt nicht in Frage, weil es nicht in der Dominanttonart steht. Da sowohl sein tänzerischer Charakter als auch seine melodische Kontur²⁰ an das Hauptthema erinnern, erscheint es angemessener, in ihm ein zweites, konkurrierendes Hauptthema zu sehen.

Unmittelbar auf dieses Hauptthema II folgt eine in der Instrumentation veränderte Wiederholung von Hauptthema I. Eine solche Wiederkehr des Hauptthemas eröffnet bereits in klassischen Sonatensätzen häufig die Überleitung zum Zweiten Thema. Um die Modulation zur Tonart der Dominante anzubahnen, erhält das Hauptthema dann meist eine neue Fortsetzung. Dies ist auch im vorliegenden Satz der Fall: Auf das Thema folgt in T. 55 eine viertaktige Sequenz, deren Motiv abermals aus der Schlusswendung des Themennachsatzes abgeleitet wird. Doch die durch diesen Abspaltungsprozess gewonnene Motivgestalt unterscheidet sich vom Motiv des Formabschnitts T. 21 ff. sowohl diastematisch als auch durch ihren durch die Staccato-Artikulation erzeugten Scherzando-Charakter: Wie bei seinem ersten Vortrag mündet das Thema in eine Sektion von ganz eigenem Gepräge. An diese schließt sich eine zweite Sequenzsektion an, die sich durch ihren durchbrochenen Satz sowie durch den Legatovortrag kurzer Skalenfragmente und Drehfiguren von der vorausgehenden Sektion ebenso nachdrücklich abhebt. Eine Kette von thematisch prägnanten Sequenzepisoden entsteht, die in T. 67–70 in einem von der ostinaten Wiederholung eines Pendelmotivs bestimmten Abschnitt ausschwingt – auch dieser Formabschnitt bleibt ohne abschließende Kadenz.

Wie in dem auf den ersten Vortrag von Hauptthema I folgenden Abschnitt wird der Bezug zur Grundtonart in den Sequenzepisoden vorübergehend gelockert: Die zweite Sequenzepisode durchläuft die Dominanten von es-Moll und f-Moll. Und wie schon nach der ersten Aufstellung von Hauptthema I mündet der harmonische Exkurs in T. 71 in das in der Grundtonart stehende Hauptthema II. Diese erneute Rückkehr zur Ausgangstonart stellt die Deutung der Takte 55–70 als Überleitung in Frage. Wieder stößt der Versuch, die Form des Satzes vom Schema der Sonatenform her zu verstehen, auf Schwierigkeiten.

Der mit der Wiederholung von Hauptthema II beginnende Satzabschnitt (T. 71–100) weist denselben Aufbau auf wie alle vorausgehenden: Auf den Themenvortrag folgen zwei von Wiederholungen und Sequenzierungen bestimmte Abschnitte, die sich sowohl

²⁰ Wie im Falle des Hauptthemas wird die fallende Richtung des Vordersatzes durch die steigende Richtung des Nachsatzes kompensiert.

vom Thema als auch voneinander kontrastierend abheben. Jeder dieser Abschnitte weist eine je eigene Motivik und ein charakteristisches Satzbild mit jeweils unterschiedlicher Rollenverteilung zwischen den drei Instrumenten auf. Der harmonische Exkurs führt diesmal in der ersten Sequenzepisode nach As- und Des-Dur, bevor die zweite Episode zu einem Dominantorgelpunkt in Es-Dur zurückkehrt. Die Grundtonart wird demnach auch in diesem Formabschnitt nicht in Richtung Dominante verlassen. Der an die Wiederholung von Hauptthema II anschließende Formabschnitt erfüllt dieses Kriterium einer Überleitung ebenso wenig wie der auf die Wiederholung von Hauptthema I folgende.

Angesichts dieses Verharrens in der Grundtonart stellt sich die Frage, ob der Verlauf des Satzes bis zu diesem Punkt statt mit Hilfe des Sonatenschemas nicht besser mit Hilfe der Rondoform erklärt werden könnte. Die wiederholte Rückkehr zur Grundtonart nach Exkursen in Nebentonarten erinnert in der Tat an den Tonartenplan dieser Form; doch irritiert, dass die die Grundtonart bestätigenden Stationen roudontypisch von zwei konkurrierenden Hauptthemen besetzt werden. Zudem lassen die zwischen den Themen vermittelnden Sektionen die für die meisten Rondo-Couplets kennzeichnende formale Geschlossenheit vermissen.

Da der Rekurs auf die von der Formenlehre des 19. Jahrhunderts bereitgestellten Schemata die Interpretation nicht voranbringt, scheint es sinnvoll, als Arbeitshypothese vorerst eine individuelle, von Vorbildern weitgehend emanzipierte Formgestaltung anzunehmen und die analytischen Fakten zu interpretieren, ohne sich den Zwang der Systematisierung aufzuerlegen. Folgende Deutung des bisherigen Satzverlaufs erscheint dem analytischen Befund angemessen: Da die beiden vom zweiten Vortrag von Hauptthema I und vom zweiten Vortrag von Hauptthema II ausgehenden Abschnitte (T. 55–71 und 79–100) im Bezugsrahmen der Grundtonart bleiben, bilden sie zusammen weniger eine Überleitung, denn eine Variante des ersten von Hauptthema I zu Hauptthema II führenden Formabschnitts. Gleich bleibt in der Variante die Abfolge der beiden Themen, ausgetauscht werden die zwischen ihnen vermittelnden Sektionen. Damit ergibt sich eine Gliederung des bisherigen Satzverlaufs in zwei Großabschnitte (die Sequenzsektionen sind mit Großbuchstaben bezeichnet):

Teil 1		
13–20	Es	Hauptthema I
21–34	Es/B c g	A
35–46	Es	Hauptthema II
Teil 2		
47–54	Es	Hauptthema I
55–58	Es	B
59–70	es f ges	C
71–78	Es	Hauptthema II
79–90	Es, As, Es Des	D
91–97	Es	E
98–100	Es	Überleitung

Beide Abschnitte beginnen mit Hauptthema I und geraten in den vermittelnden Sequenzsektionen jeweils verschieden. Dabei fällt auf, dass sich der Verlauf im zweiten Großab-

schnitt von der Grundtonart weiter entfernt als im ersten: Der Aufbruch zu einem neuen tonalen Zentrum wird zwar noch nicht vollzogen, aber doch offenbar vorbereitet.

Dass die Grundtonart im nun folgenden Formabschnitt (T. 101 ff.) definitiv verlassen wird, erscheint daher nur folgerichtig. Nachdem der im Fortissimo vorgetragene Dominantorgelpunkt der Takte 91 ff. einen gewissen Abschluss gebracht hatte, rückt der nachfolgende überleitende Stufengang (T. 97–100) die neue Sequenzsektion zusätzlich in Distanz zum Vorausgehenden: Eine nachhaltigere formale Zäsur wird gestaltet und etwas Neues beginnt. Eine neue Sequenzepisode (T. 101–116) führt in den Bereich von f-Moll. Ihr Sequenzmodell besteht aus mehreren neuen, simultan kombinierten Motiven. Nach einer überleitenden Dreiklangsbrechungspassage des Klaviers folgt eine Skalengang-Episode (T. 117–125). Sowohl das simultane Gegeneinander von Dreihalbetakt (Streicher) und Dreivierteltakt (Klavierpart) als auch die triolischen Wechselnotenfiguren übertragen rhythmische Muster des Abschnitts T. 91–100 auf neue melodische Strukturen. Dieser Abschnitt mündet in T. 126–129 in einen mehrfach wiederholten phrygischen Schluss auf der Dominante von f-Moll. Anstelle der danach zu erwartenden Tonika f-Moll erklingt im Klavier in T. 130 jedoch der Dominantseptakkord auf derselben Stufe. Da es sich um den Dominantseptakkord von B-Dur handelt, dient dieser Kunstgriff zur Vermeidung der Tonika hier dazu, die Hinwendung zur lange vermiedenen Dominanttonart B-Dur als Überraschung zu inszenieren – eine Überraschung, die durch das gleichfalls unerwartete Pianissimo eine besondere, humoristische Note erhält. Die Passage, die sich in der rechten Hand des Klavierparts aus dem Septakkord löst, breitet die Dominanharmonie über sieben Takte aus und verstärkt durch diese Verzögerung des Tonikaeintritts den Eindruck einer tiefen formalen Zäsur ebenso wie durch die Verlangsamung des Tempos zum „un poco meno allegro“.

Das Thema, das in T. 137–144 vom Klavier vorgetragen wird, scheint alle Kriterien eines Zweiten Themas in der Exposition eines Sonatensatzes zu erfüllen: Es steht in der Tonart der Dominante und unterscheidet sich in Motivik und Charakter von den zuvor aufgestellten Themen: Während Thema I und II den Dreiertakt in tänzerischer Weise betonen, verschleiert sein von fortwährenden Rhythmuswechseln gekennzeichneter rhapsodischer Duktus die Taktart. Auch eine Gliederung in Halbsätze ist nicht ohne Weiteres vorzunehmen. Mit seinen Trillern und hochschießenden Fiorituren weist es typische Merkmale von Berwalds Klavierstil auf. Seine Wiederholung nach einem zweitaktigen Einwurf der Streicher bleibt folgerichtig ebenfalls weitgehend dem Klavier vorbehalten, das von Violine und Violoncello nur sparsam begleitet wird.

Versucht man den nach dem neuen Thema im Tempo I einsetzenden Satzabschnitt als Schlussgruppe zu deuten, so gerät man indes erneut in Schwierigkeiten: Die Dominanttonart, die am Ende der Schlussgruppe einer Sonatensatzexposition bestätigt werden müsste, wird schon mit seinem Beginn verlassen. Eine neue Sequenzepisode in c-Moll/Es-Dur (T. 155–162) hebt an, die die ersten zwei Takte des neuen Themas abspaltert und mit dem Quartwechselnotenmotiv aus der Sequenzsektion T. 101–116 simultan kombiniert. Eine weitere Sequenzepisode (T. 163–170) verbleibt im Bereich von f-Moll und c-Moll und verarbeitet in ähnlicher Weise den Beginn von Hauptthema I, dem als Kontrapunkt ebenfalls ein neues Motiv von markanter Charakteristik beigegeben wird. In T. 175 beginnt eine Transposition der das neue Thema verarbeitenden Sequenzepi-

sode der Takte 155–162, die die Tonarten f-Moll, b-Moll und es-Moll berührt. Sequenz- bzw. Transpositionstechnik, Motivabspaltung und simultane Motivkombination weisen die gesamte Partie als typischen Durchführungsabschnitt aus. Fälle, in denen sich eine durchführungshafte Schlussgruppe nicht ohne Weiteres von der Durchführung abgrenzen lässt, kommen in Sonatensätzen der Romantik zwar gelegentlich vor, – auch Berwald sieht derartige Gestaltungen in seiner Beschreibung der Sonatenform vor. Doch die Rückkehr zum „Tempo I“ in T. 155 am Anfang des fraglichen Abschnitts spricht gegen eine solche Auffassung: Eine Zäsur ist, wenn überhaupt an seinem Beginn anzunehmen, nicht in seinem Verlauf. Will man die Deutung des Themas T. 137 ff. als Zweites Thema aufrechterhalten, so müsste man folglich annehmen, dass die Exposition in diesem Satz mit dem Zweiten Thema endet. Es hätte dann zugleich die Funktion eines lyrischen Epilogs, wie er gelegentlich am Ende von Sonatensatzexpositionen auftritt. Doch mehrere Eigenschaften dieses Themas stehen einer solchen Auffassung entgegen: Nicht nur durch das langsamere Tempo, auch durch den solistischen Vortrag des Klaviers hebt sich das Thema auffällig von den vorausgehenden und folgenden Formabschnitten ab. Zudem endet das Thema kadenzlos mit einer als Sequenz gestalteten Septakkordrückung. Es hat von seiner inneren Struktur her nicht den Charakter eines abrundenden Epilogs, sondern wirkt offen, ja geradezu fragmentarisch.

Berücksichtigt man alle Eigenschaften des Themas: abweichendes Tempo, Besetzung und formale Unabgeschlossenheit, so liegt eine Charakterisierung als kontrastierende Episode viel näher denn eine Interpretation als Epilog. Diese Deutung als Episode impliziert, dass die dem Thema vorausgehenden und nachfolgenden Satzabschnitte eine Einheit bilden. Und dies lässt sich für den in T. 101 beginnenden und mit dem Einsatz von Hauptthema I in T. 239 endenden Abschnitt in der Tat nachweisen.

Am augenfälligsten manifestiert sie sich in einem System von Abschnittswiederholungen. Der gesamte Abschnitt weist einen annähernd achsensymmetrischen Aufbau auf (die Sequenzepisoden sind mit den Großbuchstaben von F bis J versehen, die die zur Kennzeichnung der Expositionsabschnitte verwendete Buchstabenreihe fortsetzen):

101–116	c-f	F		
117–129	f	G		
130–136	B		Überleitung	
137–146	B			lyrische Episode
147–153	B			lyrische Episode
155–162	c-Es			H
163–170	f/c			I
171–174	f-es			J
175–186	f-b-es			H
187–194	B		Überleitung	
195–202	Des			lyrische Episode
203–218	b-es	F		
219–226	es	G		
227–238	Es		Überleitung	

Die Symmetrieachse bilden die Sequenzepisoden I und J. Fast alle ihnen vorausgehenden Sektionen werden nach ihnen in umgekehrter Reihenfolge wiederholt. Nur wenige Abschnitte fügen sich nicht in diese symmetrische Anordnung ein. Es handelt sich dabei überwiegend um Überleitungen mit geringerem thematischem Gewicht. Die beiden Se-

quenzepisoden F und G behalten bei ihrer Wiederkehr ihre ursprüngliche Reihenfolge bei. Bei allen Wiederholungen handelt es sich um Transpositionen in andere Tonarten. Da somit die Durchführungstechnik der transponierenden Sequenzierung dem gesamten Großabschnitt als Bauprinzip zugrunde liegt, erscheint es sinnvoll, in diesem den Durchführungsteil des Satzes zu erblicken. Dem in T. 137 eingeführten Thema käme im Rahmen einer solchen Durchführung die Funktion einer lyrischen Episode zu, wie sie in Sonatensatzdurchführungen romantischer Komponisten nicht selten anzutreffen ist. Noch weitere Indizien deuten darauf hin, dass dieser Durchführungsabschnitt als Einheit aufzufassen ist:

1. Die Grundtonart Es-Dur, zu der der Verlauf im vorausgehenden Satzabschnitt immer wieder zurückkehrte, wird im gesamten Formteil nicht tonikalisiert, sondern nur mit Nebenharmenien berührt (erst im Schlussabschnitt, der Rückleitung zur Reprise, wird die Tonika von Es-Dur mit einem umfangreichen Dominantorgelpunkt vorbereitet).

2. Die Hauptthemen I und II, die in den ersten 90 Takten des *Allegro con brio* die bestimmenden thematischen Gebilde darstellten, bleiben in diesem Satzabschnitt ausgespart. Die Ausnahme bildet die zentrale Sektion T. 163–170, die den Kopf von Hauptthema I verarbeitet. Dass gerade jene Sektion, die die Achse des spiegelsymmetrisch angelegten Durchführungsteils bildet, auf Hauptthema I zurückgreift, erscheint als wohlkalkuliertes Detail eines durchdachten Konstruktionsplans.

3. Von T. 163–170 abgesehen wird im gesamten Formteil fast nur neu eingeführtes thematisches Material verwendet.²¹ Da die neu eingeführten thematischen Einfälle aufgrund der achsensymmetrischen Anlage fast alle mindestens einmal wieder aufgegriffen werden, erscheint der Durchführungsabschnitt als eigener nach den Prinzipien Exposition und Reprise gestalteter Formkosmos im Kleinen.

Diese Interpretation der Takte 101–238 hat rückwirkende Konsequenzen für die Deutung des Satzanfangs. Lässt man die Durchführung in T. 101 beginnen und interpretiert das in der Dominanttonart stehende Thema als Durchführungsepisode, so muss man folgerichtig die Unvollständigkeit der Exposition konstatieren. Für diese Interpretation spricht auch die Gestaltung der Reprise. Dass die kaum veränderte Wiederholung des zweiten Expositionsteils T. 47–101 in T. 239–292 als Reprise zu bewerten ist, gehört zu den wenigen evidenten analytischen Fakten. Sie bestätigt rückwirkend die Einheit der Takte 13–101 des Satzes, ebenso wie die Unterteilung dieses Formteils in zwei Großabschnitte und liefert zugleich ein weiteres Argument für die Entscheidung, in T. 101 eine formale Zäsur anzunehmen. Diese lässt sich zudem mit dem Hinweis stützen, dass die Reprise des zweiten Expositionsteils mit derselben Zäsur endet, auf die in T. 293 dann die Coda folgt. Gliedert man den Satz von den Zäsuren in T. 101 und 238 ausgehend, so ergibt sich eine stark modifizierte Sonatenform. Diese weist im Einzelnen folgende Abschnitte auf:

- eine unvollständige Exposition (T. 13–100), die aus zwei Teilen besteht, wobei der zweite Teile eine Variante des ersten darstellt. Der Austausch der als Sequenzen gestalteten Zwischenteile erscheint dabei – gerade im Blick auf die eigentliche Durchführung des Satzes, in der ebenfalls weitere neue Sequenzsektionen exponiert werden

²¹ Eine weitere Ausnahme bildet die schon erwähnte Beziehung zwischen der Sektion T. 117–125 und T. 91–100.

- bereits als durchführungshafter Zug. Der zweite Teil der Exposition steht insofern seiner Funktion nach zwischen Exposition und Durchführung.
- eine Durchführung (T. 101-238), die überwiegend neues thematisches Material, zu- meist in Form von Sequenzsektionen, aber auch in Gestalt des in der Exposition vor- enthaltenen lyrischen Kontrastes, exponiert und in ihrem Verlauf mit einem gewissen Repriseneffekt wiederholt.
- eine Reprise (T. 239–292), die in der unveränderten Wiederholung des zweiten Expo- sitionsteiles besteht.
- eine Coda, die den Charakter einer zweiten Durchführung annimmt und sich durch die transponierte Wiederaufnahme einiger Abschnitte der Durchführung auch auf diesen Formteil bezieht.

Diese Interpretation der Form erschließt sich freilich erst bei der Übersicht über den Ge- samtverlauf des Satzes. Beim ersten Hören bleibt der Hörer über die formale Bewertung des musikalischen Verlaufs bis zum Eintritt der lyrischen Durchführungsepisode dage- gen im Unklaren. Dies gilt insbesondere, wenn er sich am konventionellen Tonartenplan einer Sonatenform orientiert. Wer wie Norman nach einem Thema in der „korrekten“ Dominanttonart sucht, gerät beim Analysieren des Satzes unweigerlich in Schwierig- keiten: So sieht sich Norman gezwungen, den Formabschnitt, in den das B-Dur-Thema eingebettet ist, nicht als Durchführung zu betrachten und konstatiert stattdessen deren Fehlen. Außerdem irritiert ihn die Tatsache, dass das Zweite Thema nach seiner Trans- position nach Des-Dur aus dem Satz verschwindet.²²

Die Dominanttonart des lyrischen Gedankens stellt in diesem Satz offenbar kein ver- lässliches analytisches Kriterium mehr dar. Dennoch steht die lyrische Durchführungs- episode sicher nicht zufällig in dieser Tonart. Ihre Wahl lässt vielmehr vermuten, dass Berwald bei der Gestaltung dieses von der Sonatenform in vielfacher Hinsicht abwei- chenden Satzes die Norm gleichwohl vor Augen hatte. Das Spiel mit der Erwartung des auf diese Norm eingestellten Hörers dürfte von ihm bei der Gestaltung mit einkalkuliert worden sein.²³

Als entscheidender Anhaltspunkt für die von Normans Sicht abweichende Interpre- tation der Gesamtform des Satzes erweist sich die Abfolge der Sektionen jenes Satzab- schnitts, der auf Grund der an ihr ablesbaren Symmetrie als formale Einheit erkannt und abgegrenzt werden konnte. Das Kriterium der Anordnung der Satzabschnitte gewinnt in diesem Satz deshalb eine so ausschlaggebende Bedeutung, weil Kadenzschlüsse, an der sich die Gliederung eines Sonatensatzes normalerweise orientieren könnte, fehlen. Ins- besondere die Exposition wird im klassischen und vielfach auch im romantischen Sona- tensatz durch eine solche markante Kadenz abgeschlossen. Oft steht diese am Ende einer Schlussgruppe, die sich durch gesteigerte Bewegung und Dynamik vom vorausgehenden Zweiten Thema abhebt. Im vorliegenden Satz fehlt nicht nur der kadenzielle Abschluss

²² Vgl. Berwald, S. 493: „Das zweite Thema [...] wird später, noch vor dem Wiederauftreten des ersten Motivs, in Des- Dur wiederholt, worauf es plötzlich verschwindet. Eine Durchführung in der Bedeutung, die man diesem Ausdruck beilegt in bezug auf den Satzteil, der auf den Schluß der ersten Hälfte einer Komposition folgt, existiert nicht.“

²³ Zu demselben Schluss gelangt Krummacher, „Nationalmusik als ästhetisches Problem“, S. 133, in Bezug auf die noch radikaleren Formexperimente des Es-Dur-Quartetts: „Der offene Verstoß gegen die Erwartung fordert den Hörer zur Wahrnehmung auf, um den zyklischen Plan verständlich zu machen. Die hochfahrende Forderung des Autors lau- tet, der Hörer habe das Einzelwerk vor dem Hintergrund der Gattung mit ihren immanenten Normen aufzufassen.“

der Exposition, sondern auch ein Abschnitt mit dem typischen Habitus einer Schlussgruppe. Der Satz enthält damit überhaupt keine Elemente mit Schlusscharakter. Er besteht vielmehr aus lauter offenen Abschnitten, von denen es nur zwei Arten zu geben scheint: Themen, die trotz einer gewissen formalen Geschlossenheit ohne befriedigenden harmonischen Abschluss bleiben, und ebenso offene Sequenzsektionen. Zwischen diesen Abschnitten vermitteln zwar Passagen, doch haben diese stets überleitenden Charakter und führen nie in eine Einhalt gebietende Kadenz. Erschwert wird die Orientierung im Satz zudem dadurch, dass in allen Formteilen Abschnitte vorkommen, die neues Material exponieren. Die Funktion, das Material des Satzes zu liefern, bleibt nicht mehr auf die Themen beschränkt, sondern wird in erheblichem Ausmaß von den Sequenzsektionen übernommen. Zugleich geht die Zahl von Sequenzen mit themenverarbeitender Funktion gegenüber traditionellen Sonatensätzen zurück – ohne dass der Satzverlauf ganz ohne solche Sektionen auskommt, wie die Analyse der Durchführung deutlich werden ließ.

In einer Form, die sich überwiegend aus gleichartigen Sektionen zusammensetzt und in der zudem Kadenzschlüsse fehlen, wird die Gruppierung der Sektionen zum wichtigsten formbildenden Faktor. Ihm wendet Berwald daher folgerichtig besondere Aufmerksamkeit zu. Gerade der in harmonischer Hinsicht besonders labile Durchführungsteil wird durch ein Netz von Wiederholungsbeziehungen vereinheitlicht, die dem sonst zerfließenden Formprozess Halt geben. In dieses Beziehungsnetz wird auch die Coda einbezogen, in der jene Sektionen der Durchführung wieder aufgegriffen werden, die in der Durchführung nicht wiederholt werden konnten, weil sie selbst die Symmetrieachse der Konstruktion bildeten. Die Wiederholung erweist sich damit als wesentliches Grundprinzip von Berwalds Form, wesentlich, ja notwendig deswegen, weil es die Offenheit von deren einzelnen Elementen kompensiert. Die Anwendung des Wiederholungsprinzips scheint dabei der Regel zu folgen, dass möglichst jede thematisch bedeutsame Sektion – sei diese nun Thema oder Sequenz – im Verlauf des Satzes mindestens zweimal vorkommen soll.

In einer Form, in der das Exponieren von neuem Material auf alle Formteile, auch auf die sich von der Grundtonart entfernenden Durchführungspartien, ausgedehnt wird, übernimmt die transponierte Wiederholung von Sektionen zugleich Reprisenfunktion. Gerade die Durchführung des hier analysierten Satzes, in der zunächst neues Material exponiert und dann in anderen Tonarten wiederholt wird, zeigt, wie sich in Berwalds Form Exposition und Reprise von ihrer tonalen Funktion, die Grundtonart des Satzes zu etablieren bzw. wieder zu stabilisieren, zu lösen beginnen. Übrig bleibt letztlich ihre Funktion, thematisches Material neu aufzustellen bzw. durch Wiederholung in seiner Bedeutung zu bestätigen. Dabei zeigt sich gleichwohl eine wohlüberlegte Planmäßigkeit in der Anordnung von Material exponierenden und Material verarbeitenden Sequenzsektionen: Die erste Sequenzsektion der Durchführung (T. 101–116) führt neues Material ein, alle weiteren Sequenzsektionen des Formteils beziehen sich dagegen mehr oder weniger offenkundig auf präexistentes Material. Während die Sektion T. 117–125 nur Rhythmus und Metrum des Dominantorgelpunkts der Takte 91–96 der Exposition aufgreift und insofern wenigstens teilweise als thematisch neu gelten kann, verarbeiten die meisten Sequenzsektionen des zwischen den Vorträgen der lyrischen Durchführungsepisode gele-

genen Kernbereichs der Durchführung zuvor exponierte Themen.²⁴ Da auch die lyrische Durchführungsepisode und ihre Wiederkehr in den Randbereichen der Durchführung angesiedelt sind, erscheint die traditionelle thematische Arbeit demnach im Zentrum des Durchführungsteils konzentriert, während ihren peripheren Partien überwiegend Expositions- bzw. Reprisenfunktion zukommt. Diese Anordnung bewirkt eine schrittweise Vermittlung zwischen Exposition, Durchführung und Reprise, die insbesondere die Abgrenzung von Exposition und Durchführung und damit die formale Orientierung des Hörers zusätzlich erschwert.

In der Coda, die in diesem Satz vom Umfang wie vom harmonischen Verlauf her einer kompletten zweiten Durchführung gleichkommt, weisen dagegen sämtliche Sequenzsektionen einen thematischen Bezug zu vorausgehenden Satzphasen auf. War die Durchführung Exposition von neuem Material und Verarbeitung in einem, so schaut die Coda ausschließlich auf den vergangenen Satzverlauf zurück und übernimmt so die Funktion einer abschließenden Synthese des im Satz eingeführten Materials. Indem sie sich durch Modulationen in die hohen B-Tonarten nochmals weit von der Grundtonart des Satzes entfernt, öffnet sie den Formverlauf zugleich hin zum nahtlos anschließenden zweiten Satz: Anders als in Coda-Abschnitten traditioneller Sonatensätze wird die Tonika Es-Dur nicht bestätigt, sondern definitiv aufgegeben. Damit trägt die Gestaltung dieses Formteils der Durchkomposition des gesamten Werkes Rechnung: Die Offenheit, die für die einzelnen Formelemente des Satzes charakteristisch war, wird so auch auf der Ebene des gesamten Satzes hergestellt. Zugleich wird der Bezug zwischen den aufgewiesenen formalen Eigentümlichkeiten des Satzes und der Form des Trios als Ganzem deutlich: Das Offenhalten sämtlicher Sektionen durch Verzicht auf Kadenzschlüsse und Abschnitte mit nachdrücklich schließendem Charakter ist bereits auf die durchkomponierte Gesamtanlage des Trios hin berechnet. Aber nicht nur die einzelnen Themen und Sequenzsektionen weisen durch ihre Unabgeschlossenheit über sich hinaus. Auch die – im Sinne des Schemas – unvollständige Exposition und der Kunstgriff, die Erwartung auf ein Zweites Thema in der Dominanttonart, erst im folgenden „falschen“ Formteil einzulösen, bewirken eine Öffnung und Dynamisierung der Form von der Exposition an, die eine Durchkomposition des mehrsätzigen Zyklus als folgerichtig erscheinen lässt. Insofern besteht zwischen den aufgewiesenen formalen Besonderheiten des Satzes und der auffälligsten, äußerlichen Neuerung dieses Werkes ein tiefer innerer Zusammenhang.

Der analytische Befund, wie er hier interpretiert wird, lässt zugleich deutlich werden, wie weit sich Berwalds Umgestaltung der Sonatenhauptsatzform in diesem Satz auch von dem von ihm selbst gelehrtens Formschema entfernt. Zwar könnte man versuchen, einzelne analytische Ergebnisse auf Aussagen seiner Kompositionslehre zu beziehen. Man könnte die im Charakter kontrastierenden Sequenzsektionen mit dem „Kontrast“ und die Durchführungsepisode mit seinem „Intermezzo“ identifizieren, das Fehlen einer codaartigen Schlussgruppe mit Kadenz als Bestätigung seiner Bemerkungen über den durchführungsartigen Charakter dieses Formabschnitt ansehen und die Preisgabe des traditionellen Tonartenplans einer Durexposition mit dem Fehlen dieses Merkmals in seiner Beschreibung in Verbindung bringen.

²⁴ Sektion H wertet den Kopf der lyrischen Durchführungsepisode aus, Sektion I den Kopf von Hauptthema I. Der thematische Bezug von Sektion J, T. 171–173, bleibt vage.

Doch gerade das Neuartige der Form des Satzes ließe sich auf der Grundlage seiner Terminologie nicht angemessen beschreiben, da diese wesentliche Gesichtspunkte der traditionellen Sonatenform nur unzureichend erfasst. So wird insbesondere das Wesen der Reprise, die Rückkehr der Themen mit der Bestätigung der Grundtonart zu verbinden, in Berwalds rudimentären Ausführungen nicht deutlich zum Ausdruck gebracht. Gerade um die neuartige Trennung von tonaler und thematischer Reprise zu beschreiben, bedarf es des aus den theoriegeschichtlich relevanten Kompositionslehren seiner Zeit abgeleiteten, eingeführten Begriffs „Reprise“. Erst dessen Verwendung zeigt, dass der Versuch, die Form des Satzes zu beschreiben, dazu zwingt, seine Bedeutung zu modifizieren. Der Gebrauch der vom normativen Schema definierten Begriffe ermöglicht es so, die Abweichung der neuartigen Form von diesem Schema sprachlich auszudrücken – durch eine Neufassung dieser Begriffe selbst.

2. Die Weiterentwicklung der im Es-Dur-Trio beobachteten Innovationen in späteren Kammermusikwerken

In einigen nach dem Es-Dur-Trio entstandenen Kammermusikwerken hat Berwald aus den im Kopfsatz dieser Komposition beobachteten Innovationen weiter reichende Konsequenzen gezogen. Dies gilt bereits für das Streichquartett in Es-Dur, das laut Vermerk im Autograph am 6. November 1849 vollendet wurde. Es entstand somit in enger zeitlicher Nachbarschaft zum Es-Dur-Trio. Da genaue Angaben über den Entstehungszeitraum des Trios fehlen, kann nicht ausgeschlossen werden, dass Berwald gleichzeitig an beiden Werken in derselben Tonart gearbeitet hat.²⁵ Der analytische Befund spricht jedoch dafür, dass das Quartett später konzipiert wurde. Denn Berwald hat hier einige der am Trio beobachteten Innovationen konsequent weiterentwickelt.

Dies gilt schon für die Anlage der Gesamtform: Hinsichtlich der Vereinheitlichung des viersätzigen Formulars geht Berwald im Quartett nämlich noch einen Schritt weiter als im Trio, indem er aus dem Prinzip der Durchkomposition die nahe liegende Konsequenz zieht, die ineinander übergehenden Sätze auch thematisch zu vereinheitlichen. Er realisiert diese thematische Einheit des Zyklus, indem er das Verfahren der Reprise auf das Gesamtwerk ausdehnt. Damit erfährt das Reprisesprinzip gegenüber dem Es-Dur-Trio eine weitere Verallgemeinerung: War es dort im Satzinnern als Konstruktionsprinzip auf den Formteil der Durchführung ausgedehnt worden, so wird es nunmehr auch auf der Ebene der Gesamtform angewendet und zum Bauprinzip des mehrsätzigen Zyklus erhoben. Dies bedeutet konkret, dass jeder folgende Satz in den vorausgehenden eingebettet wird, indem die Reprise des jeweiligen Satzes zunächst ausgelassen und nach dem Erklingen weiterer ebenso vorzeitig abgebrochener Sätze nachgeholt wird. Es ergibt sich so eine doppelte Rahmenform mit der Abfolge Kopfsatz (ohne Reprise) – langsamer Satz (ohne Reprise) – Scherzo – langsamer Satz (Reprise) – Kopfsatz (Reprise). Das Es-Dur-Quartett überbietet mit dieser Anlage die Experimente mit der Verknüpfung von langsamem Satz und Scherzo im *Septett* und in der *Sinfonie singulière*.

²⁵ Gegen diese Vermutung spricht, dass Berwald eine Woche zuvor, am 28. Oktober, das Streichquartett in a-Moll abgeschlossen hat. Am wahrscheinlichsten ist, dass im Oktober 1849 zunächst das mit 15. Oktober datierte fragmentarisch erhaltene Trio komponiert wurde, dann das vollständig erhaltene Es-Dur-Werk der gleichen Gattung und dann die beiden Streichquartette.

Die Gesamtform wirkt sich auch im ersten Satz dieses Werkes auf die formale Konzeption aus. Zugleich wird in ihm eine Innovation des Es-Dur-Trios aufgegriffen, nämlich die Verlagerung des lyrischen Kontrasts in die Durchführung.

Die Exposition des Hauptthemas lässt sich im Kopfsatz des Es-Dur-Quartetts deutlich traditioneller an als im ersten Satz des Es-Dur-Trios: Wenn Berwald auf eine erste Aufstellung des aus zwei umfangreichen Halbsätzen gebildeten Themas (T. 30–53) sogleich eine Wiederholung mit abgewandeltem, modulierendem Nachsatz folgen lässt, scheint er zunächst klassischen Vorbildern zu folgen: Auf dieselbe Weise bewerkstelligt schon Beethoven in manchen Sonatensätzen die Öffnung des Hauptsatzes zur Überleitung hin. Auch wenn sich in T. 82 ein aus Sequenzen locker gefügter Überleitungsgedanke in c-Moll anschließt, entspricht dies dem erwarteten Fortgang einer regulären Sonatensatzexposition. Doch statt einer Wendung zur Tonart der Dominante kommt es nach Ende des Überleitungsgedankens überraschend zu einer Rückkehr nach Es-Dur und zu einer erneuten Wiederholung des Hauptthemas (T. 110 ff.). Der mit viel Dramatik inszenierte Aufbruch aus der Grundtonart wird zurückgenommen. Statt einer zielgerichteten Sonatensatzexposition zeichnet sich eine Bogenform A A' B A ab, deren Grundriss an die Exposition eines Sonatenrondos erinnert. Jedoch wird diese Parallele zur Rondoform durch die Beobachtung relativiert, dass zwischen der geschlossenen Bogenform des Satzabschnitts und der Zielgerichtetheit des vom Überleitungsgedanken bestrittenen B-Teils ein Widerspruch besteht: Die Wiederkehr des Hauptthemas wirkt weniger als eine die Form abrundende Rückkehr, denn als unerwarteter Abbruch einer vorwärtstreibenden Entwicklung.

Dieser Widerruf sonatenhafter Dynamik wird noch durch die Veränderung intensiviert, die Berwald am Hauptthema vornimmt. Der Nachsatz von dessen ersten beiden Versionen, der durch melodische und dynamische Steigerung wie durch seine von Modulationen bestimmte Harmonik den Ausbruch des B-Teils vorbereitete, wird durch eine neue Formulierung ersetzt, die auf die gegenteilige Wirkung abzielt: Fallender melodischer Duktus, Ausschwingen der rhythmischen Bewegung, eine – allerdings nicht zu Ende geführte – Kadenz in der Grundtonart²⁶ und die Vortragsanweisung „poco ritardando“, all diese Faktoren zusammen erzeugen eine nachdrückliche Schlusswirkung. Die Exposition – wenn es denn eine ist – mündet in einen Epilog, bevor die Dominantenebene erreicht und auf ihr ein Zweites Thema etabliert werden konnte.

Dieser Epilogcharakter der Takte 122–137 ist von Folgen für die formale Deutung des nächsten Formelements. Denn in T. 138 setzt eine kantable Melodie ein, die in der Literatur eine kontroverse Deutung erfahren hat. Robert Layton, Ingvar Andersson und Friedhelm Krummacher sehen in ihr ein Zweites Thema.²⁷ Paul Griffith hingegen lässt mit ihr die Durchführung beginnen, vermutlich mit Blick auf die Tatsache, dass die

²⁶ Am Ende des ersten Vortrags der Nachsatzvariante wird eine stabile Schlusswirkung dadurch vermieden, dass der Kadenzvorgang vor dem Eintritt der Tonika in Grundstellung abgebrochen und diese durch den Beginn der Wiederholung der Nachsatzvariante auf dem Tonika-Sextakkord ersetzt wird (T. 128). Im zweiten Vortrag der Nachsatzvariante richtet sich ab dem Quartsextakkord auf As in T. 132 der harmonische Verlauf bereits auf das neue tonale Zentrum As-Dur aus.

²⁷ Vgl. Layton, S. 138 f.: „The second group makes a break with Berwald's normal usage in that it appears in the subdominant, a key that is not common with the composer“; Ingvar Andersson, *Franz Berwald*, Stockholm 1970, S. 196: „Huvudtemat, nu i andra fiolen, för fram till sidotemat av sångbar karaktär, i Ass-dur“ und Krummacher, „Nationalmusik als ästhetisches Problem“, S. 90: „und tritt der Hauptsatz an den drei von ihm bestimmten Stationen in der Tonika auf, so erscheint der Seitensatz statt in dominantischer dann in subdominantischer Position“.

Kantilene in der Subdominant- und nicht, wie es korrekt wäre, in der Dominanttonart steht.²⁸

Die Unsicherheit in der Deutung des Themas erinnert an die Schwierigkeiten mit der Interpretation der lyrischen Episode im ersten Satz des Es-Dur-Trios, und untersucht man den Kontext der es umgebenden Taktgruppen, so zeigt sich, dass die Ursachen für diese Unsicherheit die gleichen sind wie dort: Auch auf dieses Thema folgt unvermittelt ein Abschnitt von durchführungshaftem Charakter, ohne dass das Thema zuvor durch eine Kadenz harmonisch zum Abschluss gebracht worden wäre. Im Gegenteil – in seiner von Wiederholungen bestimmten Schlussphase wird der Bezug zur Tonart As-Dur bereits gelockert: Das Pendeln zwischen dem Dominantseptakkord von As-Dur und dem Dominantseptnonakkord über *f* bewirkt eine dominantische Öffnung, wobei vorerst ungewiss bleibt, in welche Tonika sich die mehrdeutige Harmonie des Dominantseptnonakkordes auflösen wird.²⁹ Eine Interpretation des Themas als Schlussgruppenepilog ist daher ebenso ausgeschlossen wie im Kopfsatz des Es-Dur-Trios, zumal hier, anders als im Trio, bereits ein Epilog vorausgeht. Das As-Dur-Thema des Streichquartettsatzes liegt eindeutig jenseits einer Zäsur, nicht vor ihr.

Wie im Es-Dur-Trio hilft bei der Bestimmung der Formgrenzen zudem die Suche nach Symmetrien, die aus der Wiederholung von Sektionen resultieren. Auch der vom As-Dur-Thema eröffnete Formteil weist solche Symmetrien auf, die ihn als eine in sich nach den – modifizierten – Prinzipien von Exposition und Reprise organisierte Einheit erscheinen lassen. Da die Mehrzahl der in ihm enthaltenen Sektionen Motive verarbeitet, die entweder der Exposition oder dem auf sie folgenden, neuen Formteil selbst entstammen, soll er im Folgenden vorläufig als Durchführung bezeichnet werden (Buchstabensiglen berücksichtigen die Zuweisung der Großbuchstaben A und B zu den Abschnitten der vorausgegangenen Exposition):

Teil 1			
138–161	As	C	kantables Thema
162–181	c F d G	D	Transposition einer 10-Taktgruppe, die den Kopf des kantablen Themas mit einem neuem Wechselnoten- und einem neuem Quartmotiv kombiniert
182–189	Dom./e	E	Orgelpunktsektion mit dem Wechselnotenmotiv aus D
190–225	e g	B	Überleitungsthema der Exposition
226–253	b f c	F	zweimalige modifizierte Transposition einer Taktgruppe, die den Kopf von B und das Quartmotiv aus D kombiniert
254–257	B		Schluss der Epilogversion des Hauptth. T. 160 ff.; Fermate
Teil 2			
258–281	B	C	Obersekundtransposition des kantablen Themas
282–293	Es	A'	Nachsatz der Epilogversion des Hauptthemas
294–297	Es	G	Orgelpunktsektion mit Wechselnotenmotivik

²⁸ Vgl. Paul Griffith, *The String Quartet*, London 1983, S. 124: „The first movement has a long expository section in E flat, after which the development is introduced by a new theme in the subdominant and closed by a reprise of that theme in the dominant.“

²⁹ Motivisch besteht diese Schlussphase des kantablen Gedankens aus einer kontrapunktischen Kombination von Elementen des Hauptthemas: In der ersten Violine erscheinen in T. 154 ff., – diastematisch stark überformt, doch rhythmisch unverändert – T. 2 und 3 des Hauptthemas, im Violoncello in T. 154 f. und öfter der zweite Takt des Hauptthemennachsatzes (T. 43). Dieser Rückgriff auf thematisches Material der Exposition, das harmonisch umgefärbt und zugleich kontrapunktisch verdichtet wird, erscheint als typische Durchführungsprozedur und stützt insofern die Zuordnung des kantablen Gedankens zu diesem Formteil.

298–305	Es	D'	Sequenz mit dem Wechselnoten- und dem Quartmotiv aus D
306–309	Es		überleitende Passage
310–321	es	B	Überleitungsthema der Exposition
322–336	Dom./B		Überleitung zum langsamen Satz

Die Durchführung gliedert sich in zwei Teile, beide beginnen mit dem kantablen Thema und weisen auch im weiteren Verlauf Entsprechungen auf: Die Motivik von Abschnitt D des ersten Teils wird im Abschnitt D' des zweiten Teils wieder aufgenommen. Kombination und Abfolge der Motive werden in D' allerdings anders organisiert als in D. In beiden Teilen schließt sich eine – in Teil 1 vollständige, in Teil 2 verkürzte – Transposition des Überleitungsthemas der Exposition an.

Stimmen beide Teile der Durchführung in der Abfolge einiger ihrer zentralen Sektionen demnach überein, so enthalten beide auch Sektionen, die im jeweils anderen Teil fehlen. Besonders aufschlussreich ist die Wiederkehr des Hauptthemenepilogs aus T. 122 ff. unmittelbar nach der Obersekundtransposition des kantablen Themas zu Beginn von Teil 2. Zweifellos handelt es sich hier um ein Reprisenelement, was einige Autoren veranlasst hat, den gesamten von ihm eröffneten Satzabschnitt als fragmentarische Reprise aufzufassen.³⁰ Für eine solche Deutung spricht auch, dass fast alle Sektionen des Teils in der Grundtonart stehen. Doch zweifellos übt der Abschnitt diese Reprisenfunktion nicht nur im Bezug auf die Exposition, sondern auch auf den vorausgehenden ersten Teil der Durchführung aus – werden doch wesentliche Bestandteile dieses Formabschnitts wiederholt und dabei auf eine durchführungstypische Weise transponiert. Reprise ist dieser Abschnitt demnach auch in jenem weiteren, nicht mehr primär auf den Tonartenverlauf bezogenen Sinne, in dem in Berwalds Großformen auch wiederholten bzw. transponierten Durchführungssektionen Reprisenfunktion zukommt. Die Takte 258–337 sind demnach funktional in bemerkenswerter Weise mehrdeutig: Sie sind Reprise sowohl als Teil einer mit Hilfe der Transpositionstechnik konstruierten Durchführung, sie sind es zugleich aber auch im traditionellen Sinne durch die erneute Bestätigung der Grundtonart und die wenn auch rudimentäre Wiederholung eines kurzen Expositionsabschnitts.

Nicht passen will zu dieser Funktion der Tonikabestätigung die Transposition des kantablen Themas in die Dominanttonart am Beginn von Teil 2. Sie muss offenbar in Analogie zur Exposition der lyrischen Durchführungsepisode im Kopfsatz des Es-Dur-Trios verstanden werden: Wie in jenem Satz bringt Berwald den in die Durchführung verlagerten lyrischen Kontrast in der in der Exposition korrekten Dominanttonart, doch schiebt er diese Reverenz an die traditionelle Sonatenform in der Durchführung des Streichquartetts bis zur transponierten Wiederholung des kantablen Gedankens auf.

Dass Berwald im Anschluss daran ausgerechnet den Nachsatz der Epilogversion des Hauptthemas zitiert, ist ebenfalls kein Zufall, sondern geschieht mit Blick auf die Stellung des Kopfsatzes in der durchkomponierten Gesamtform: Der Abbruch des Kopfsatzes und sein Übergang in den langsamen Satz muss im Verlauf des Kopfsatzes vorbereitet werden, und dies geschieht, indem immer wieder Einbrüche und Schlüsse in den vorwärtstreibenden Verlauf eingebaut werden. Diese Funktion, Energie aus dem Satzverlauf herauszunehmen fällt dabei – sieht man vom Decrescendo der Takte 218–222 ab – dem

³⁰ So Griffith, S. 124: „The subsequent recapitulation is brief and concerned with peripheral material, and it leads directly into the adagio, also in the subdominant.“ Auch Wallner macht am Ende des *Allegro di molto* „ein förkortat reprisdel“ (S. 60) aus.

epilogartigen Nachsatz der dritten Hauptthemenversion zu, der insgesamt dreimal erscheint: zuerst am Ende der unvollständigen Exposition, dann, fragmentarisch zitiert, am Ende des ersten Durchführungsteils und kurz darauf ein drittes Mal vollständiger, doch ohne abschließende Fermate, nach dem zweiten Vortrag des kantablen Gedankens. Der Satz gerät so zu einer Abfolge von entgrenzenden Auf- und Ausbrüchen und periodisch wiederkehrenden Zurücknahmen, deren letzte am Ende des Satzfragments schlüssig zum langsamen Satz überleitet.

Neben den von den Epilogpartien gesetzten Zäsuren bewirkt aber auch die Gesamtform des Satzes, dass dieser über sich hinaus weist: Noch konsequenter als im ersten Satz des Es-Dur-Trios bleiben in allen Formteilen Erwartungen uneingelöst: in der Exposition die auf den Eintritt eines lyrischen Kontrastes in der Dominanttonart und in der Durchführung bzw. Durchführungsreprise die auf eine ausführliche Rekapitulation von Expositionsmaterial in der Grundtonart. Daher erscheint die am Ende des durchkomponierten Zyklus nachgeholte Reprise funktional notwendig und keinesfalls als bloß mechanische Ergänzung.³¹

Indem Berwald im Kopfsatz des Es-Dur-Quartetts den in die Durchführung verlagerten lyrischen Kontrast erst bei seinem zweiten Auftreten in der „richtigen“ Dominanttonart bringt, schwächt er den Bezug zum Schema der Sonatensatzexposition gegenüber der Gestaltung des Kopfsatzes im Es-Dur-Trio weiter ab.

Noch erheblich weiter entfernt er sich von der Sonatenform im ersten Satz des zwei Jahre später entstandenen Klaviertrios in d-Moll. Aus der Verdoppelung des Expositionsbegins, der im ersten Satz des Es-Dur-Trios zu beobachten war, entwickelt Berwald in diesem Satz das Bauprinzip einer ganz neuartigen, individuellen Form, die auf der fünfmaligen, variierten Wiederholung eines Formabschnittes beruht. Dieser Formabschnitt beginnt jeweils mit dem Hauptthema des Satzes und öffnet sich überleitungsartig, bricht aber jeweils ab, bevor der in einem Sonatensatz zu erwartende lyrische Kontrast eintritt. Alle fünf Varianten des Formabschnittes werden so gestaltet, dass sich im Gesamtverlauf des Satzes eine der Sonatenform vergleichbare Dramaturgie ergibt: Die Varianten I und II übernehmen Expositionsfunktion, die dritte Variante entspricht durch die weitere Entfernung von der Grundtonart und durch motorische und dynamische Intensivierung einem Durchführungsabschnitt, Variante IV wirkt durch die thematische Anknüpfung an die ersten beiden Varianten in dem für Berwald geltenden erweiterten Sinne reprisenhaft, Variante V erfüllt die Aufgabe einer Coda. Zwischen der Durchführungs- und der Reprisenvariante schaltet Berwald ein neues, lyrisches Gesangsthema ein. Damit wird die an den Kopfsätzen von Es-Dur-Trio und Es-Dur-Quartett beobachtete Tendenz, den lyrischen Kontrast aus der Exposition zu verdrängen, konsequent weiterverfolgt. Das Gesangsthema des Kopfsatzes des d-Moll-Trios erscheint nicht einmal mehr als Bestandteil der Durchführung (die ja mit der Variante III des Formabschnittes identifiziert werden kann), sondern als eigener, gleichsam exterritorialer Bereich, der durch thematische Anspielungen insbesondere des Begleitsatzes gleichwohl subtil mit dem Material des Formabschnittes vermittelt und durch eine Rückleitung sorgfältig in den weiteren Formverlauf integriert, man könnte beinahe sagen, zurückgeholt, wird.

³¹ Zur Motivierung der am Werkende nachgeholten Reprise siehe auch Krummacher, „Gattung und Werk“, S. 166 f.

War im Fall der ersten Sätze von Es-Dur-Trio und Es-Dur-Quartett eine Beschreibung der Form unter Zuhilfenahme des modernen Sonatenformmodells wie des von Berwald beschriebenen Schemas noch mit Einschränkungen möglich, so gilt dies für die skizzierte Form des ersten Satzes des d-Moll-Trios nicht mehr. Zwar beruht auch die von Berwald kreierte individuelle Form auf dem Spannungsverhältnis von formal geschlossenen Themen und offenen Sektionen mit Durchführungsfunktion sowie auf dem zum Wiederholungsprinzip verallgemeinerten Repriseprinzip, demzufolge Gedanken mindestens zweimal erklingen müssen. Die Form, die so entsteht, erscheint jedoch nicht weniger neuartig und eigenständig als die gleichzeitigen Formexperimente in Franz Liszts Symphonischen Dichtungen und in dessen h-Moll-Sonate. Die positive Rezeption des d-Moll-Trios durch die sich formierende „Neudeutsche Schule“ in den 1850er-Jahren erscheint damit verständlich.

Die Form des ersten Satzes des d-Moll-Trios stellt in Berwalds spätem Kammermusikschaffen einen singulären Fall dar. Aus der mehrfachen Umbildung eines offenen Großabschnittes wird, anders als aus Liszts Überblendung von mehrsätzigem Zyklus und Sonatensatz, keine neue, mehrfach realisierte Standardform. Zwar kehren bestimmte Momente dieser Form, etwa die Einschaltung eines lyrischen „Intermezzos“, oder die Verdoppelung der Abfolge Hauptthema/Überleitung als personalstilistische Stereotypen in anderen Allegro-Sätzen der zyklischen Kammermusikkompositionen Berwalds wieder. Doch als Ganzes stellen alle diese Sätze jeweils individuelle Lösungen für die Umgestaltung der Sonatenform dar. Die Distanz der so entstandenen Formen zum ursprünglichen Schema ist dabei jeweils so groß, dass die mit ihm verbundenen Begriffe nur in der modifizierten, allgemeineren Bedeutung verwendet werden können, die oben aus der Analyse des Es-Dur-Trios abgeleitet wurden. Termini wie Exposition, Durchführung und Reprise bleiben zur Analyse dieser Formen gleichwohl unverzichtbar, weil das Spannungsverhältnis von Norm und individuellem Werk in ihnen nicht aufgehoben ist. Doch bedeutet die Freiheit, mit der der Komponist Berwald bei der Umgestaltung der Sonatenhauptsatzform verfährt, im Vergleich mit Sonatensätzen zeitgenössischer Komponisten wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, Schumann oder Johannes Brahms einen qualitativen Sprung. Berwalds späte instrumentale Allegrosätze sind keine Sonatensätze im strengen Sinne des Begriffs mehr, doch sie setzen die Kenntnis dieser Form voraus und können ohne diese nicht angemessen rezipiert werden.

Cantus versus planus. Überlegungen zu Josquins „Missa Hercules Dux Ferrariae“

von Christiane Wiesenfeldt (Münster)

„Ercole feierte (zuerst 1472) den Jahrestag seines Regierungsantrittes mit einer Prozession, die ausdrücklich mit der des Fronleichnamfestes verglichen wird; alle Buden waren geschlossen wie an einem Sonntag; mitten im Zuge marschierten alle vom Hause Este, auch die Bastarde, in Goldstoff.“¹ Beobachtungen wie diese aus einer frühen, in Hamburg verlegten Renaissance-Studie von 1781 haben das Bild vom „Renaissancefürsten“ Ercole I. d’Este von Ferrara nachhaltig geprägt. Er gilt als Verkörperung des prunkliebenden, kunstinteressierten Fürstentypus Norditaliens, der ebenso Künstler und Wissenschaftler um sich scharte wie dem Bedürfnis nach Repräsentation in mannigfaltiger Form nachgab. In den Fundus der repräsentativen herrschersymbolischen Kunstwerke, die diesem Bedürfnis entgegenkamen oder gar – was nicht immer nachzuweisen ist – einen Auftrag verdankten, gehört Josquins „Missa Hercules Dux Ferrariae“ (gedruckt 1505). Ihre musikalische Verarbeitung des Namensgebers in solmisierten Tonfolgen machte sie nachgerade zu einer besonderen, weil klingenden Preziose des Herrscherlobes, das sich eben nicht nur in der Titelgebung, sondern auch in der kompositorischen Faktur nachweisen ließ. Dass der Namenszug ausgerechnet in einer Messe, also dem rituellen Epizentrum des religiösen Glaubenslebens musikalische Umsetzung fand, legte vor dem Hintergrund des nachweislichen Repräsentationsstrebens von Ercole I. nahe, den liturgischen Ereignisraum als gefährdet oder doch zumindest als hinterfragt zu betrachten, weniger um den Fürsten als religiösen Skeptiker zu entlarven als vielmehr zu konstatieren, selbst davor hätte sein Drang zur Repräsentation nicht halt gemacht. Das Verständnis der Messe als ‚symbolisch‘ mit einer Drift vom rein liturgischen in ein politisch ambitioniertes Deutungsgefüge ist heutzutage entsprechend konsensfähig,² und dies sowohl ganz allgemein auf die Existenz des klingenden Namenszuges bezogen wie auch speziell auf Textkonstruktionen wie „Deus pater omnipotens“, die von dem Tonmodell scheinbar durchlaufen werden und symbolisches Kommunikationspotenzial anbieten. Aufführungspraktisch geht man daran anknüpfend von einer Einbindung der Messe in einen politischen Kontext aus, als „persönlich definierte ‚Staatsmusik‘“³, in der die Inszenierung des Herrschers im Mittelpunkt steht. Als Nachweis der gelungenen musikalischen Fürsten-Repräsentation gilt ebenso die vergleichsweise lange Kette an Herrschermessen des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus, für die Josquins Soggetto-Modell vorbildhaft war. Erneut hatte der „Beethoven der Renaissance“ – so ließe sich überspitzt sagen – eine Grundsteinlegung vollbracht: die gelungene emblematische

¹ Alexander Gleichen-Russwurm, *Kultur und Geist der Renaissance*, Hamburg 1781, S. 334.

² Zentrale Figur in der Forschung zur symbolischen Konnotation der Messe ist Willem Elders, vgl. u. a. das Kapitel „Sacred Music as a Symbolic Language“, in: ders., *Composers of the Low Countries*, Oxford 1991, S. 49–86, sowie zahlreiche weitere Aufsätze. Zwei musikwissenschaftliche Projekte des Münsteraner Sonderforschungsbereiches SFB 496 („Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme“) arbeiten zudem aktuell unter der Leitung von Prof. Dr. Jürgen Heidrich zur symbolischen Kommunikation in der Messe des 15. bis 17. Jahrhunderts, vgl. <http://www.uni-muenster.de/SFB496>, 22. April 2010.

³ Bernard Morbach, *Die Musikwelt der Renaissance*, Kassel u. a. 2006, S. 113 (Kapitel „Autonome Kunst“).

‚Einkomposition‘ eines weltlichen Herrschers in ein geistliches Terrain, Nachahmung garantiert.

So einleuchtend dieses Programm klingt, so wenig ist es aber bislang genauer hinterfragt worden. Dabei stehen weitaus mehr Fragen als Antworten zur Messe im Raum. Erstens sind Entstehungszeit und persönlicher Kontext weitgehend unklar sowie der in der Literatur immer wieder aufscheinende vage Hinweis auf eine in ‚Freundschaft‘ umgeschlagene Bekanntheit von Josquin und Ercole I. nicht verifiziert. Offenkundig ist lediglich, dass die Messe mit Ferrara und dem Fürsten in Verbindung steht, nicht aber, ob sie vor, während oder gar zum Zwecke der Anstellung komponiert worden ist, die nach neueren Erkenntnissen gerade einmal ein Jahr dauerte.⁴ Aus Perspektive der Philologie, die den Petrucci-Druck vom 30. Juni 1505 noch immer ihre früheste Quelle mit gesicherter Datierung nennt⁵, erschien die Messe damit über 14 Monate *nach* der letzten Zahlung an Josquin aus Ferrara (22. April 1504⁶) und mehr als fünf Monate *nach* dem Tod des Widmungsträgers Ercole I. (25. Januar 1505) im Druck. Selbst wenn die Herausgabe keine Auskunft über die Entstehung der Komposition geben kann, ist für eine Messe, die primär als höfisches Repräsentationsmedium gedient haben soll, zumindest eigentümlich, dass ihre editorische Fixierung offenbar erst nach Ableben des zu repräsentierenden Fürsten erfolgte, während weitere frühere Quellen aus Ferrara gänzlich fehlen.⁷

Zweitens stand die musikalische Faktur der Messe bislang nur oberflächlich zur Diskussion. Von den ersten Erwähnungen in der Musiktheorie bei Nicola Vicentino⁸ und Gioseffo Zarlino⁹ über August Wilhelm Ambros' Feststellung, dies sei schlicht „die sonderbarste Messe Josquin's“¹⁰, begnügten sich auch neuere Studien stets mit dem Hinweis auf die seltsame Tonmodell-Disposition, die Helmuth Osthoff als „wie auf dem Reißbrett entworfen“¹¹ empfand. Zwar machten bereits Autoren wie Gustave Reese oder Edgar Sparks darauf aufmerksam, dass man es hinsichtlich der musikalischen Verarbeitung des Tonmodells mit „rigid cantus-firmus techniques“¹², ja sogar mit einer gegenüber dem übrigen Stimmensatz eigentümlichen „pronounced opposition“¹³ zu tun habe. Die musikalische Isolation und Überdeckung des Tonmodells wurde konsequent richtig als Gegenmodell zu Verfahren der ebenfalls auf Solmisationssilben fußenden *Missa La sol fa re mi* verstanden, und Lewis Lockwood erkannte ebenso hellsichtig, dass trotz des Tonmodells „the work is not designed to make the music reflect the meaning of the

⁴ David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 239 ff.

⁵ Vgl. Josquin Desprez, *Masses based on Solimisation Themes. Critical Commentary*, hrsg. von James Haar und Lewis Lockwood (= New Josquin Edition 11), Utrecht 2002, S. 1–74, besonders S. 34 f.

⁶ Vgl. Lewis Lockwood, „Josquin at Ferrara. New Documents and Letters“, in: *Josquin des Prez*, hrsg. von Edward Lowinsky, London 1976, S. 103–137, besonders S. 115 und 137.

⁷ Zu einer möglicherweise früheren, allerdings in Mailand und nicht in Ferrara vorliegenden Handschrift zwischen 1502 und 1505 vgl. weiter unten.

⁸ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Bd. 4, S. 79: „Hercules Dux Ferrariae (re, ut, re, ut, re, fa, mi, re) cavato dalle vocali di queste parole“.

⁹ Gioseffo Zarlino, *Institutione harmoniche*, Venedig 1558, Bd. 3, S. 66: „il tenore della messa Hercules dux Ferrarie, cavato dalle vocali di queste parole“.

¹⁰ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Leipzig 2¹⁸⁸¹, Bd. 3, S. 218.

¹¹ Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962, Bd. 1, S. 179.

¹² Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, S. 236.

¹³ Edgar Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Berkeley 1963, S. 339.

words to any large degree“.¹⁴ Was das musikalische Verfahren hingegen für die Messe bedeutete, also inwiefern die eigentümlich versteckte Platzierung und rigide, zum übrigen Stimmverband oppositionelle Handhabung des Tonmodells für die Interpretation der Messe als in ihrem Impetus primär politisch repräsentierend bedeutete, wurde nicht hinterfragt. Ergänzend fehlen ebenso Untersuchungen zur Textkonstruktion, denn der oben erwähnten symbolischen Überlagerung von Tonmodell „Hercules Dux Ferrariae“ und *Gloria*-Passus „Deus pater omnipotens“ wären ebenso viele nicht oder nur durch riskante Interpretation kommunizierende Passagen entgegenzuhalten, wie „Ex Maria virgine“ oder „Secundum Scripturas“ im *Credo*, um nur einige zu nennen, ganz abgesehen davon – worauf zurückzukommen sein wird –, dass die Textierung der Tenorstimme in dieser Form nicht gesichert ist.

Schließlich, drittens, ging man ursprünglich davon aus, dass die späteren Messen nah am oder zumindest bezogen auf das Josquin-Vorbild gearbeitet sein müssten. Ambros etwa, der noch frei von symbolischer Interpretation argumentierte, äußerte sogar seine Verwunderung anlässlich der Nichtachtung des berühmten Vorbilds; er empfand das Verhalten eines der Komponisten gar als taktlos: „Dazu hat Lupus nicht einmal die höfliche Rücksicht für den Herzog, dessen Namen, wie bei Josquin, im Tenor anklingen zu lassen“¹⁵. Mittlerweile haben neuere Forschungen von Cécile Vendramini am Beispiel von Ferrara gezeigt, dass die folgenden Herrschermessen strukturell oft ganz anders gearbeitet sind, keines der bislang bekannten Werke arbeitet derart rigide mit dem Tonmodell wie Josquin, manche haben schlicht keines.¹⁶ Entsprechend ist, abgesehen von der Arbeit mit tonal gebildeten Fürstennamen, die Vorbildfunktion von Josquins Werk allenfalls eine latent formale, nicht aber zwangsläufig eine semantische, was wiederum auf die Interpretation ihrer Faktur als politisch-symbolisch vorbildhaft umzulegen wäre: Die Rezeption einer prominenten Josquin-Messe durch die nachfolgenden Generationen ist nicht unweigerlich gleichzusetzen mit der Rezeption ihrer einstigen (ohnehin nur zu vermutenden) Intention. Diese Intention hat in der Forschungsdiskussion spätestens mit der Entdeckung des berühmten Schreibens des Radikal-Katholiken Bernardino von Cirillos (1549), in der Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* als ein verurteilenswertes Exemplum von Messen über weltliche Vorlagen dient, eine historische Schiefelage erreicht: Rückblickend wurde Josquin nicht selten als Motor autonomen Komponierens begriffen, dessen visionäre Gattungsgründungen selbst ein Konzil von Trient nicht aufzuhalten imstande gewesen wäre: „what Josquin had started even the Council of Trent could not stop.“¹⁷

¹⁴ Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford 1984, S. 276.

¹⁵ Ambros, Bd. 3, S. 218.

¹⁶ Cécile Vendramini, „Les Cantus Firmus dans les six messes ‚Hercules Dux Ferrariae‘“, in: *De l'église à la salle de concert* (= Itinéraires du cantus firmus, Groupe de recherche sur le patrimoine musical 4), hrsg. von Édith Weber, Paris 1994, S. 37–48. Selbst die formal recht verwandten Kompositionen Jachet de Mantuas weisen ebenso viele Unterschiede wie Ähnlichkeiten auf, vgl. die tabellarische Aufstellung bei Philip Jackson, *Two Descendants of Josquin's ‚Hercules‘ Mass*, in: *ML* 59 (1978), Nr. 2, S. 188–205, hier: S. 199. Eine in Vorbereitung befindliche Dissertation an der Universität Münster im Fach Musikwissenschaft (Andrea Ammendola, *Herrschermessen an europäischen Fürstenhöfen des 15. bis 17. Jahrhunderts*) wird sich den Herrschermessen erstmals insgesamt annehmen, um die Bezüge und Nicht-Bezüge in dieser bedeutenden Werkgruppe offenzulegen und zu diskutieren.

¹⁷ Hier bezogen auf die spanischen und portugiesischen Herrschermessen bis in das 17. Jahrhundert, vgl. Robert Stevenson, „Josquin in the Music of Spain and Portugal“, in: *Josquin des Prez*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London 1976, S. 217–246, hier: S. 242.

Die folgenden Überlegungen können leider keine neuen Quellen vorweisen, um entstehungsgeschichtliche Lücken zu füllen, ebenso wenig nähern sie sich von neuen symbolästhetischen oder rezeptionshistorischen Perspektiven, also quasi von außen der Messe an. Vielmehr soll ein Blick von innen, aus der musikalischen Faktur der Messe heraus – ausgehend von einer Analyse des Soggetto und seiner Behandlung –, jene Materialbasis bereitstellen, an denen die dargelegten Interpretationen und Kontexte zu prüfen sind. Dies scheint umso notwendiger als Rückschlüsse auf symbolische Kompetenzen der Messe ebenso wie auf ihre Entstehungs- und Aufführungsumstände bislang weitgehend ohne analytische Fundierung geschehen sind.

Die Disposition des Tonmodells ist bekanntermaßen als schlicht zu beschreiben, die gemischt latinisiert-italienische Formel des Namens „Hercules Dux Ferrarie [statt Ferrariae]“ ergibt eine achttönige Reihe, die um den Ton *d* kreist. (Eine Berücksichtigung des Nachnamens, wie er im Este-Wappen angegeben ist, hätte mit „Estens“ oder „d’Este“ weitere zwei *d*'s am Schluss bedeutet und die symmetrische, um das *d* pendelnde Passung des Themas erschwert.) Osthoff empfand die Thematik als „melodisch äußerst unprofiliert“ und notierte mit heroengeschichtlichem Impetus: „Nur ein Komponist von dem überragenden technischen Können und der Phantasie Josquins vermochte aus diesem spröden Material eine so originelle Messe zu bauen“¹⁸.

Her-	cu-	les	Dux	Fer-	ra-	ri-	e
re	ut	re	ut	re	fa	mi	re
<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>d</i>

Für sich genommen, als „soggetto cavato“ (wörtlich: „herausgenommener Gegenstand“), liegt mit der Tonreihe die Basis des Hexachordum naturale *c – d – e – f* vor, in seiner ebenfalls im Verlauf der Komposition auftretenden Transposition auf *g* ein Hexachordum durum, beide mit dem Halbtonschritt *mi – fa* als Grenze. Durch eine alternativ mögliche Wahl des *la* (*a*) für die Silbe „ra“ an Position 6 hätte das Hexachord regelgemäß zum Hexachordum molle verlassen werden müssen; eine denkbar schlechte Voraussetzung für den Einsatz als zuverlässigen Cantus planus. Josquins Beschränkung auf einen Quart-Ambitus ist daher keine melodische Einfallsarmut, sondern musiktheoretische Notwendigkeit. (Abgesehen davon mag die antike Tetrachordlehre, die im 11. Jahrhundert Eingang in die Hexachordlehre fand und zu Quart-Zirkeln anregte, hinsichtlich der Antiken-Präferenz des fürstlichen Widmungsempfängers ihr Übriges beigetragen haben, den Rahmen als Quarte zu gestalten.) Das Tonmodell wirkt entsprechend wie eine hexachordale Solmisationsübung, wozu passt, dass der Tenor in einer frühen Mailänder Handschrift (1502–1505)¹⁹ – und nicht nur dort²⁰ – zum *Gloria* die Devise trägt: „Ca-

¹⁸ Osthoff, Bd. 1, S. 178.

¹⁹ Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 3 (olim 2267), fol. 141–147, vgl. Josquin Desprez, S. 2.

²⁰ Eine Baseler Quelle weist ebenfalls eine Kanondevise auf: „Hercules dux ferrarie / fingito vocales modulis apte“, vgl. CH-Bu, Ms. F.IX.25, fol. 2–3. Vgl. auch dazu Josquin Desprez, S. 1.

non. Hercules Dux Ferrarie. Fingito vocales: sequentibus signis“²¹. Der Sänger soll also der Devise „Hercules Dux Ferrarie“ die Vokale entnehmen, die sodann zu sequenzieren sind. Petrucci löst 1505 die Devise auf und druckt den gesamten Tenor ab, wodurch der Hinweis der Vokalextraktion verloren ging und nur dort die Incipits der Messtext-Abschnitte stehen blieben, wo eine Transposition oder metrische Veränderung anstand. Die komplexe Sachlage sorgte für Verwirrungen in der editorischen Umsetzung: Während Albert Smijers in der alten Gesamtausgabe mehr oder weniger willkürlich Fragmente des Messtextes in der Tenorstimme aneinanderreichte²² – die noch heute für die oben erwähnten (philologisch ungesicherten!) Textinterpretationen dienen –, entschied die *New Josquin Edition*, dem Tenor gleich die Worte *Hercules Dux Ferrariae* zu unterlegen. Letzteres ist noch problematischer, zumal nur eine einzige der immerhin 38 handschriftlichen und gedruckten Quellen, die mittlerweile eruiert sind, dies tatsächlich umsetzt: Die in der Prager Nationalbibliothek unter der Signatur MS. ss. als Nr. 2 notierte *Missa Hercules Dux Ferrariae*.²³ Hier handelt es sich zumal um eine zwischen 1520 und 1540 kompilierte und keine Josquin nahestehende Handschrift. Indizien für eine derart auffällige Textierung des Tenor sind ebenso in keiner der vielen musiktheoretischen Quellen auszumachen, die die Messe exemplarisch heranziehen und dort doch zumindest für Diskussionsstoff hätte sorgen müssen. Somit liegt weder für die – durch die *New Josquin Edition* suggerierte – direkte Herrscher-Ansprache, noch für die – durch die alte Gesamtausgabe suggerierte – unvollständige, liturgisch ungenügende Durchführung des Messtextes eine gesicherte philologische Basis vor: Wahrscheinlich ist vielmehr, worauf bereits Bonnie Blackburn aufmerksam machte, dass der Tenor getreu der Devise die Solmisationssilben im vorgegebenen Schema zu singen hat.²⁴ Eine Edition dieser Variante steht freilich noch aus.

Solmisations-Vertonungen dieser Art waren ferner gang und gäbe, musiktheoretisch belegt seit Guido von Arezzo²⁵, und zu Zeiten Josquins in Gesangsausbildung und Kontrapunktlehre bis ins Detail erschlossen und dokumentiert. Für die Zeit um 1500 dürfte noch Johannes Tinctoris' Solmisationslehre *Expositio manus* (um 1470) Geltung beanspruchen; nicht erst dort findet sich explizit der Hinweis, dass auf diese Art und Weise auch Namen in Musik gesetzt werden können: „Solfisatio est canendo vocum per sua nomina expositio“²⁶. Ganz ähnlich liest sich die Anweisung wenig später bei Franchino Gaffurio: „Solfizando, id est syllabas ac nomina vocum exprimendo“²⁷. Den fürstlichen Namen in ein durch Solmisationssilben dargestelltes Tonmodell so eingepasst zu haben, dass es (auch ohne Nachnamen) erkennbar blieb, keine unangenehmen tonsystematischen Konsequenzen erzeugte, ganz nebenbei noch ‚antik‘ klang und mit

²¹ Vgl. das Faksimile bei Willem Elders, „New Light on the Dating of Josquin's Hercules Mass“, in: *TVNM* 48 (1998), S. 112–149, hier: S. 138. Weiterhin abgebildet und diskutiert bei Bonnie J. Blackburn, „Masses based on Secular Songs and Solmization Syllables“, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, New York 2000, S. 51–88, hier: S. 84.

²² Josquin des Prez, *Werken. Missen, no. 7, afl. 17*, Amsterdam 1937.

²³ Vgl. Josquin Desprez, S. 2, 24 und 35.

²⁴ Blackburn, besonders. S. 83 f. Blackburn bringt die Kanondevise zudem in Verbindung mit Josquins *Vive le Roy*, dem eine beinahe gleichlautende Devise zur Entlehnung der Solmisationssilben aus dem Titel beigegeben ist, vgl. ebd., Anm. 71.

²⁵ Dass Guido von Arezzo im frühen 11. Jahrhundert sein System ausgerechnet in der bei Ferrara gelegenen Abtei Santa Maria in Pomposa entwickelte, ist wohl Zufall, aber zumindest erwähnenswert.

²⁶ Johannes Tinctoris, *Expositio manus*, in: *CS*, Bd. 4, Paris 1876, S. 1–200, hier: S. 13.

²⁷ Franchino Gaffurio, *Practica musice*, Mailand 1496, Faks.-Nachdr. Bologna 1972, hier: Bd. I. 3, fol. a iiij^v.

dem Umkreisen des *d* zugleich den dorischen Modus der gesamten Messe stützte, war von Josquin geschickt gewählt und umgesetzt worden, in seinem Verfahren jedoch weder eine Neuerfindung noch eine musiktheoretische Unbekannte.

Was geschieht nun mit dem Tonmodell? Eine Tabelle mit den formalen Angaben zum Umfang der Messsätze, zur Anzahl der Durchführungen pro Satz, zu den Stimmlagen des Tonmodells und seinen Tonlagen fasst dies am Übersichtlichsten zusammen:

	Umfang	Df.	c.-f.-Stimmen	c.-f.-Tonlagen
<i>Kyrie</i>	55	4	S (1x) – T (3x)	$d' - d - a - d'$
<i>Gloria</i>	102	6	T	$d - a - d' (2x)$
<i>Credo</i>	162	12	T	$d - a - d' (2x)$, $d' - a - d$ (Krebs), $d - a - d'$
<i>Sanctus</i>	91	8	A (1x) – T (7x)	$d' - d - [Pleni ohne c. f.] - d - a - d' (2x)$
<i>Benedictus</i>	27	3	T	$d - a - d'$
<i>Agnus</i>	150	7	T (3x) – S (1x) – T (3x)	$d' - a - d$ (Krebs) – [Agnus II ohne c. f.] – $d' - d - a - d'$

Rasch sind die formalen Einheiten ausgemacht, es korrespondieren

- die Sektionen *Kyrie* und *Agnus III*, die beide einer Durchführung im Superius drei im Tenor folgen lassen sowie ihre Durchführungen in der Folge $d' - d - a - d'$ anlegen,
- die beiden c. f.-freien Passagen *Pleni* (zweistimmiger Quintkanon) und *Agnus II* (Tripelkanon),
- das *Gloria* und das *Benedictus* mit dem ersten Teil des *Credo* (bis M. 99) in ihrer Tenorzentrierung und tonalen Disposition $d - a - d' (2x)$ sowie
- der Mittelteil des *Credo* in seiner krebsgängigen Führung im Tenor ($d' - a - d$) mit dem *Agnus I*.

Ohne formalen Partner steht zwar das *Sanctus* mit seiner singulären c.-f.-Lage im Altus und einer überhaupt nur zweimaligen Durchführung des Modells auf $d' - d$. Durch die tonale Stellung des c. f. ließe sich aber ein Bezug zum *Kyrie* und *Agnus III* herstellen, die ebenfalls mit der Folge $d' - d$ einsetzen, und zwar auch mit der hier seltenen Auslagerung des c. f. in eine Oberstimme. Vor diesem dicht gewebten Netz an formalen, besetzungstypologischen und tonalen Bezügen, die tatsächlich an eine Art schematischen Bauplan denken lassen, hebt sich deutlich die ungewöhnliche Disposition des Tenor ab: Ihm obliegen nicht nur 37 von 40 Durchführungen des c. f., sondern er pausiert auch konsequent, wenn die Oberstimmen zu Beginn von *Kyrie*, *Sanctus* oder *Agnus III* jeweils einmalig den c. f. übernehmen. Sein gesamtes Tonmaterial besteht allein aus dem unrhythmisierten, in langen Notenwerten durchgeführten Soggetto. Hat man es – um eine beliebte Formulierung von Carl Dahlhaus aufzugreifen – mit Komponieren unter absichtsvoll erschwerten Bedingungen zu tun?²⁸ Mit einem Komponisten, der an formale Grenzen stoßen, den musikalischen Satz und das eigene Können herausfordern will? Dieses Denkmodell ist zwar einerseits reizvoll, zugegeben, andererseits aber gespeist von einer ästhetischen Sicht auf inspirative Mechanismen kompositorischer Prozessualität, die nicht im frühen 16., sondern erst im späten 18. und sodann im 19. Jahrhundert auf fruchtbaren Boden fällt. Zudem weist die musikalische Faktur der Messe in eine andere Richtung.

²⁸ Vgl. etwa Carl Dahlhaus, „Miscellen zu einigen niederländischen Messen“, in: *KmJb* 63/64 (1979/80), S. 1–7.

Ein kurzer analytischer Blick auf das *Gloria* mag verdeutlichen, wie sehr die isolierenden Mechanismen der c.-f.-Behandlung bis in die innersten Strukturen des Satzes wirken. Am Beispiel des *Gloria* lässt sich zunächst erkennen, dass der Satzbeginn zu „Et in terra pax“ die Tonsilben *re – fa – mi – re* (also „Fer – ra – ri – [a]e“) duettierend kombiniert, was eine Symbolisierung des Frieden herbeisehnenden Herzogtums Ferrara nahelegen könnte (vgl. Notenbeispiel 1).

Ob die Dreitonformel an dieser exponierten Passage ein Zitat oder doch nur ein Allerweltsmotiv ist, sei einmal dahingestellt. Ähnliche, symbolisch in den textierten Stimmen platzierte c.-f.-Passagen lassen sich im gesamten Satz (sowie in der gesamten Messe) jedenfalls nur selten ausmachen. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet in dem *Gloria* vielmehr eine andere Passage, der Einsatz des *Qui tollis* (M. 50 ff.). Hier, und nur hier, hat der c. f. einmal direkte Spuren im Stimmenverbund hinterlassen, die über bloße Sekundschrittfolgen hinausgehen: Bassus (M. 50–54) und Altus (M. 54–58) paraphrasieren den c. f., der sodann ab Mensur 58 ff. wieder gewohnt im Tenor einsetzt (vgl. Notenbeispiel 2).

Was nach Systembruch klingt, ist vielmehr wohl durchdacht: Einerseits ist das „Zitat“ selbst kaum als solches erkennbar: Zwischentöne, rhythmischer Duktus und Fünfer-Mensur trachten zusammen eher nach Verschleierung denn nach Offenlegung ihrer thematischen Basis; es bleibt weitgehend im Verborgenen, so dass der Textpassus „Qui tollis peccata mundi“ nur schwerlich der Herrscherfigur zugeordnet werden kann, so verlockend es auch sein mag. Andererseits wird die Passage jeweils flankiert von einer höheren, frei geführten und dominierenden Gegenstimme (Altus, M. 50–54, sodann Superius, M. 54–58). Erreicht wird damit – wie stets – eine Überlagerung des (hier zudem verzierten) c. f. mit einem möglichst einprägsamen, repetierfreudigen und syntaktisch präzise formulierten Soggetto (vgl. Notenbeispiel 2). Der c. f. bleibt selbst dem Kenner verborgen, und dass ab Mensur 58 zum Einsatz des ‚realen‘ c. f. im Tenor das exponierte Gegenthema erneut im Bassus erklingt, der zumal über (!) dem Tenor lagert, kann als Zuspitzung, ja als Pointe der Verfahren aufgefasst werden: Selbst hier überspielen die stets profilierten, durch die Stimmen wandernden Nebenthemen in phantasiervoller Kombinatorik ihren imitatorisch und motivisch machtlosen c. f.; er bleibt und agiert im Verborgenen gleich einer harmonisch determinierten Gerüststimme.²⁹

Angesichts der musikalischen Fakten ist freilich interpretatorische Vorsicht geboten: Die im gesamten Satz nachweisbare motivische (nicht aber tonale oder großformale) Nachrangigkeit des c. f. ist wohl kaum als politische, gar anti-feudalistische Stellungnahme zu missdeuten. Ebenso wenig ist sie aber auch geeignet, symbolisch vermittelnd zu wirken. Wäre die Messe, wie später bei Jacob Obrecht, mit Textadditionen versehen, die den liturgischen Text konterkarieren, oder wäre der c. f. eindeutig mit dem Herrschernamen – wie etwa bei Lupus' *Missa Carolus Imperator Romanorum quintus* – oder

²⁹ Aus Platzgründen müssen Hinweise auf weitere einprägsame Soggetti im *Gloria* und andernorts zwar unterbleiben, sie sind aber leicht auszumachen, wie die Motivzellen der Mensuren 10 (zu „Adoramus“), 25 („Domine Deus“) oder 88 („Spiritu“) im *Gloria* zeigen. Ebenso sorgt ein rhythmisch profiliertes Viernoten-Motiv (zuerst bei *solus sanctus* M. 76 im *Superius*) für eine motivische Verdichtung des Schlussabschnittes, um den c. f. endgültig unhörbar werden zu lassen.

Superius

Altus

Tenor

Bassus

re fa mi re

Et in ter - ra pax ho - mi - ni -

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

5

bus bo - ne vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te, be -

ne vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus

re

Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus

10

ne - di - ci - mus te, ad - o - ra - mus te.

te, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca -

ul re ul re fa

te, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.

Notenbeispiel 1: *Gloria Hercules Dux Ferrariae*, M. 1–14, New Josquin Edition 11, mit Umtextierung der Tenorstimme, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

gar einer Herrscherdevise im Sinne eines „Spruchbandes“³⁰ durchzogen, so wäre von einer Dehnung, ja empfindlichen Weitung des liturgischen Protokolls zu sprechen. Hier wäre jener Moment zu greifen, in dem sich der Herrscher in die Liturgie einschreibt bzw. einschreiben lässt, in dem das Werk anlässlich eines Festaktes die Würde des welt-

³⁰ Spruchbänder sind stets assoziiert mit Texten, weswegen die „Missa Hercules Dux Ferrariae“ kein Spruchband enthält, vgl. allgemein und aktuell Norbert Ott, „Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit“, in: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hrsg. von Horst Wenzel u. a., Wien 2000, S. 105–143.

50

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di, mi- se- re-

55

re no- bis.

60

se- re- re no- bis.

Qui tol- lis pec- ca-

65

Sus- ci- pe de- pre- ca- ti- o-

Sus- ci- pe de- pre- ca- ti- o- nem nos-

ta mun- di, sus- ci- pe de- pre- ca- ti- o- nem

Notenbeispiel 2: *Gloria Hercules Dux Ferrariae*, M. 50–65, New Josquin Edition 11, mit Umtextierung der Tenorstimme, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

lichen Herrschers in ein prunkvolles geistliches Gewand kleidet, jener symbolische Moment, in dem die Grenzen zwischen Profanem und Heiligem verschwimmen und allegorische Wirkung entfaltet werden kann. Die motivisch und in ihrem Ambitus dezente, rhythmisch unprofilierter und für die Rahmenstimmen weitgehend uninspirierende Soggetto-Disposition bei Josquin hingegen hat ihre primären Ursachen offenkundig weniger in politisch konnotierten als vielmehr pragmatischen, internen Überlegungen.

Gelingen konnte in dieser Form nämlich allenfalls eine Kommunikation nach ‚innen‘, im Rahmen der musikalischen Aufführung der Messe, also zwischen den beteiligten Musikern bzw. Sängern vor Ort. Die (keineswegs neue³¹) These, dass Ercole selbst den Tenor der Messe singen sollte, erhält vor dem Hintergrund ihrer Nichteignung zu symbolischer Außenwirkung qua Struktur umso mehr Gewicht: Der Fürst umgab sich nicht nur täglich mit seinen Sängern, sondern sang zudem Solmisationssilben mit ihnen: Man fand Ercole „inmitten einiger Sänger. Nachdem er noch eine Weile gesungen hatte – kein Lied, sondern aus einem Messenbuch auf La Sol Fa zu seinem Vergnügen – zog er mich [den Berichterstatter] ans Fenster“³². Hierein würde sich die – freilich hypothetische – Überlegung von David Fallows fügen, das Werk könnte aufgrund einer ungewöhnlichen Einmalzahlung an den Komponisten in den ersten Monaten des Jahres 1504 von Alfonso d’Este als Geschenk für seinen Vater Ercole beauftragt worden sein, der – so wäre die Hypothese entsprechend fortzusetzen – eben gern mitsang.³³ Zwar gibt Blackburn mit Recht zu bedenken, ob ein Fürst, stammend aus einer Familie, in der Musikunterricht offenbar zum guten Ton gehörte,³⁴ Freude am Singen einer bloßen, zudem recht simplen Solmisationsfolge gehabt haben könnte. Dem wäre zu entgegnen, dass weder eine Gesangsausbildung Ercoles nachgewiesen ist, für die eine solch beschränkte Mitwirkung als anmaßende Unterforderung zu gelten gehabt hätte, noch die Umstände der Entstehung der Komposition geklärt sind: Wäre die Messe, wie Fallows anregt, eine familiär beauftragte Huldigungskomposition für das Familienoberhaupt, so kann Josquin das Ausmaß der fürstlichen Begabung ebenso unbekannt wie gleichgültig gewesen sein, letzteres vor allem dann, wenn er – ähnlich wie bei dem für Ludwig XII. komponierten *Vive le Roy* – die Idee verfolgte, den Titel zu solmisieren. Ebenso können diesbezüglich konkrete Anweisungen existiert haben, angelehnt womöglich an eine Kenntnis des *Vive le Roy*. Denkbar wäre auch, dass Josquin eine Probe der Messe leitete, an der der Fürst teilnahm. Über diese werkgenetischen Aspekte kann nur spekuliert werden. Die musikalische Struktur hingegen, die bisher aus der Argumentation ausgeklammert blieb, spricht durchaus für die Idee, den Herrscher sein eigenes Solmisationsmodell singen zu lassen. Erst dann nämlich macht die musikalische Isolation des Soggetto in dieser rigiden Form, die für Josquins Messenschaffen als singulär zu gelten hat, überhaupt Sinn: Wenn der Fürst mitsang oder mitsingen sollte, musste die hierarchische Distanz zwischen Herrscher und Musikern gewahrt, seine Stimme sozusagen autark bleiben. Eine Überwölbung des Soggetto durch Imitation, also seine dauerhafte motivische Verzierung, Dehnung, Umkehrung, ja Vorimitation wäre dieser Distanz abträglich, womöglich hätte dies in weitaus stärkerem Umfang als Anmaßung zu gelten gehabt als die für einen ambitionierten Sänger simple Tonfolgen-Repetition. Nimmt man diese These ernst, so liegt durchaus eine Verherrlichung des Ferrareser Fürsten vor, die allerdings weitaus subtiler ausfällt als in einer lärmenden, politisierenden Prunkmesse, sondern im musikalischen Detail steckt: Auskomponiert wird eine hie-

³¹ Blackburn, besonders S. 83 f., folgert dies ebenso wie schon Elders, „New Light“, S. 142.

³² Vgl. zuerst: Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, S. 136; hier zit. nach Helmut Hucke, „Die Messe als Kunstwerk“, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 1, Kassel u. a. 2002, S. 239 f.

³³ Fallows, S. 261 f.

³⁴ „Aus Konstanz ließ der Fürst einen deutschen Geistlichen und berühmten Musiker, Don Giovanni Martin, kommen, damit er seine Kinder unterrichte und gleichzeitig die Sänger der fürstlichen Kapelle ausbilde.“, Kazimierz Chłędowski, *Der Hof von Ferrara*, 1921, S. 77, hier bezogen auf die Ausbildung von Isabella d’Este.

rarchisch angemessene Distanzierung von Fürst (Soggetto) und Sängern (freie Rahmentimmen), eine Reaktivierung des *Cantus-planus*-Prinzips bei Separation der musikalischen Ebenen in ruhende und agierende Parts. (In dieser symbolischen Konstellation, so sie verstanden worden ist, kann der Solmisationspart auch von anderen Personen gesungen werden.) Hierein fügt sich ebenso, dass der Fürst keinen Messtext, sondern die (weltlichen) Solmisationssilben singt, während den anderen Stimmen das reguläre liturgische Protokoll obliegt, an dem der Fürst zwar *teilnimmt*, dessen *Teil* er aber nicht ist. Dass aufgrund der Quellenlage zudem unwahrscheinlich ist, dass der Fürst seinen eigenen Namen ‚gegen‘ den Messtext ansang, fügt sich ebenso ein: Diese Variante wirkt ebenso plump wie sie aufgrund der Langmensurierung ohnehin unhörbar bliebe.

In ihrem Verfahren ist Josquins Werk gleichsam einzigartig, die späteren Ferrareser Messen, die sämtlich an den Nachfolger Ercole II. gerichtet sind, kommunizieren musikalisch mit ihren jeweiligen c. f., gehen also ‚symbolisch‘ betrachtet, ganz andere Wege. Maitre Jehan etwa verwendet einen Zusatztext (wie Obrecht), andere parodieren Josquins Komposition *an sich*, nicht aber deren eigene, musikalisch subtil auf einen Rezipienten hin zugeschnittene Faktur. Dass dieser Rezipient überdies im höchsten Maße religiös war, mehrmals täglich die Messe besuchte und in diesen Dingen sicherlich nicht der Motor liturgischer Verzerrung oder Profanisierung des liturgischen Protokolls sein mochte, ist mittlerweile durch neuere Forschungen zum Hof der d’Este plausibel gemacht worden.³⁵ Weltliche Prachtentfaltung und liturgische Konservativität, die hier in einer – zudem musikalisch interessierten – Fürstenpersönlichkeit zusammentrafen, konnten kaum idealer bedient werden als mit einer derart konzipierten, symbolisch subtilen, musikalisch anspruchsvollen und in ihrer Konzeption absolut originellen Messe. Schon Ambros erkannte mit seiner Begabung zu geschichtsmächtigen Meta-Narrativen, dass hier etwas Ungewöhnliches am Werk war: „Mit ihren symmetrischen, scharf ausgeprägten Motiven erinnert sie [die Messe] fast an gewisse exotische Pflanzen, deren seltsam starre Regelmäßigkeit, deren plastisch scharf ausgeprägte Einzelformen man nicht ohne Verwunderung ansehen kann – aber wie solche wohl mitten aus ihren fleischigen Blättern und abwehrenden Stacheln heraus gleich einer Flamme eine prachtvolle Kelchblüte treiben, so tritt uns hier ein herrliches ‚Et incarnatus‘ (und ‚Crucifixus‘) entgegen, gewaltig, mysteriös, schauerlich, nicht choralartig (wie sonst bei Josquin öfter), sondern es wandeln die Stimmen wie in scheuer Ehrfurcht eine hinter der andern her.“³⁶ Ercole ist hier – musikalisch betrachtet – weder „Dux“ noch „Thema“ (Soggetto). Er bildet vielmehr die beständige, hierarchisch abgesetzte und in der Tenor-Lage im höchsten Maße traditionell assoziierte Hauptstimme des Ordinariums, auf deren tonaler und formaler Basis sich der musikalische Satz ereignet. Nicht mehr und nicht weniger.

³⁵ Zur Religiosität von Ercole vgl. Thomas Tuohy, *Herculean Ferrara: Ercole D’Este (1471–1505) and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge 2002, besonders S. 167 ff.

³⁶ Ambros, Bd. 3, S. 218.

Die Rahmendatierung von Jommellis Tätigkeit als Koadjutor an der Cappella Giulia

von Gunnar Wiegand (Gießen)

Niccolò Jommellis (1714–1774) Kompositionen für die Gottesdienste an St. Peter in Rom liefern ein einzigartiges und beeindruckendes Beispiel eines konzertanten Stils unter den liturgischen Voraussetzungen des Konzils von Trient und den akustischen Bedingungen der größten abendländischen Basilika.¹ Durch Rainer Heyinks Nachweis einer Tätigkeit Jommellis als Vizekapellmeister an der „deutschen Nationalkirche“ S. Maria dell’Anima lässt sich mittlerweile auch in wesentlichen Teilen das Repertoire von Jommellis Kompositionen für den Gebrauch an der Peterskirche eingrenzen und eine genaue zeitliche Zuordnung vornehmen.² Aus diesem Repertoire sei eine Reihe an Kompositionen besonders hervorgehoben: das Canticum *Magnificat* und der Hymnus *Aurea Luce* für die zweite Vesper an St. Peter und Paul für das Heilige Jahr 1750 (beide Kompositionen mit Echochor für die Kuppel)³ sowie der für die Rezeptionsgeschichte der Vespermusik an St. Peter bedeutende Psalm 112 *Laudate pueri*, der sich auf das Jahr 1752 datieren lässt.⁴

Von den elf für den Gebrauch an St. Peter für das Jahr 1750 entstandenen, heute noch nachweisbaren Kompositionen, lassen sich fünf Werke auf das Patronatsfest St. Peter und Paul zurückführen und vier Kompositionen auf das Dedikationsfest, den 18. November. Lediglich für die beiden Psalmen *Confitebor* und *Beatus vir* gibt es bisher keine Anhaltspunkte für konkrete Entstehungsanlässe. Unternimmt man nun den Versuch, den Terminus post quem dieser beiden letztgenannten Werke zu bestimmen, so stößt man unweigerlich auf die Frage nach dem definitiven Beginn von Jommellis Tätigkeit als Koadjutor an der Cappella Giulia. Und genau zu dieser Datierung liefert die Literatur divergierende Informationen. Der vorliegende Beitrag verfolgt somit – unter Einbeziehung einiger bisher unbeachteter Quellen – die Frage nach dem Dienstbeginn Jommellis an St. Peter und dem Ende seiner dortigen Tätigkeit.

Pietro Alfieri war der erste Musikhistoriker, der Jommellis Leben in einer 1845 erschienenen Monographie beschrieb. Wenige Monate vor Erscheinen dieser Biographie hatte sich Alfieri im Rahmen einer anderen, für die Rezeptionsgeschichte bedeutenden Publikation schon einmal zu Jommelli geäußert. Da der Tätigkeitsbeginn des Komponisten als Koadjutor Pietro Paolo Bencinis an St. Peter in den beiden biographischen Darstellungen auf unterschiedliche Weise beschrieben wird, seien zunächst die verschiedenen Lesarten der beiden Bücher kurz dargestellt.

¹ Vgl. Rainer Heyink, „Con un coro di eco in cima alla cupola“. Zur Vespermusik an S. Pietro in Vaticano um die Mitte des 18. Jahrhunderts“, in: *Recercare* 11 (1999), S. 201–227.

² Vgl. Gunnar Wiegand, „Datierung und Rezeption der Kompositionen Niccolò Jommellis für St. Peter in Rom“, in: *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi. Rieti, 28–29 aprile 2008*, hrsg. von Gaetano Stella, Rom 2009, S. 149–167.

³ Vgl. ebd., S. 167.

⁴ Es scheint, dass es sich bei dieser Komposition nicht, wie Heyink, „Con un coro“, S. 213 ff., annimmt, um das für das „Heilige Jahr“ 1750 entstandene *Laudate pueri* handelt, sondern um eine Vertonung aus dem Jahr 1752, vgl. Wiegand, S. 157 und 166 f.

In den *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia de' Maestri e Professori di Musica di Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia*, erschienen im Januar 1845,⁵ ging es Alfieri, wie der Titel bereits andeutet, um eine kurze Überblicksdarstellung der Geschichte der Kongregation. Sein Ziel war es, durch die Vorstellung der bedeutenden („illustri“) Mitglieder der Musiker-Vereinigung für die Gründung eines Instituts („Istituto“) für geistliche Musik mit dem Namen „Gregoriano“⁶ unter der Aufsicht der Cäcilien-Akademie zu werben.⁷ Die einzelnen historisch-biographischen Informationen zu Musikern der Kongregation dienten in erster Linie dazu, die Bedeutung der Institution aufzuwerten. Durch diese Prämisse einer möglichst positiven Darstellung der Kongregation hatte sich Alfieri auch bei der Interpretation der Quellen zur Kurzbiographie Jommellis, den er als „uno de' più celebri maestri del suo secolo“⁸ bezeichnet, leiten lassen. Entsprechend werden die wenigen historischen Detailinformationen von Alfieri so präsentiert, dass der Leser den Eindruck erhält, Jommelli sei für ca. fünf Jahre durchgehend aktives Mitglied der Kongregation gewesen. Zunächst erfährt man von einer Förderung Jommellis durch Kardinal Alessandro Albani ab dem Jahr 1748, das Alfieri als das Jahr von Jommellis Ankunft in Rom angibt. Danach heißt es weiter: „Nell'anno seguente [also 1749] essendosi Pietro Paolo Bencini reso impotente a esercitare il magistero della basilica vaticana, fu necessario il mettergli un coadjutore. Molti maestri illustri aspiravano a quell'onorifico impiego; ma il Pontefice Benedetto XIV attese le premure del menzionato Card. Albani a favore del Jommelli, volle che questi fosse scelto a coadjutore del Bencini. E perchè per occupare quel posto era necessario di ascrivere nella nostra Congregazione, perciò il pontefice istesso di sua bocca invitò i Guardiani Carlo Foschi, D. Lorenzo Pagnini, e Domenico Ghirlanducci, come risulta dal libro del Camerlingo di quell'epoca, ad annoverare fra i maestri di Roma il predetto Jommelli, onde potesse esercitare il magistero nella menzionata basilica. Fece quivi molte composizioni, che saranno sempre memorande, e dopo cinque anni, nel mese cioè di Maggio del 1754 rinunziò a quell'onorifico posto.“⁹ Nach diesen Angaben – jeweils ohne konkreten Bezug zu den Quellen – wäre Jommellis Dienstantritt als Koadjutor Bencinis¹⁰ und der damit verbundene Eintritt in die Musiker-Kongregation auf das Jahr 1749 zu datieren. Wie wir im Folgenden sehen werden, wird hier eine in den Quellen auf 1752 (!) datierte Anweisung Benedikts XIV. so uminterpretiert, dass der Leser den Eindruck erhält, sie habe bereits im Jahr 1749 stattgefunden. Jommellis Austritt aus der Kongregation gibt Alfieri

⁵ Nach eigenen Angaben hat Alfieri dieses Buch innerhalb eines Monats verfasst und durch die gebotene Eile nur ungründlich recherchiert, vgl. Pietro Alfieri, *Notizie biografiche di Nicolo Jommelli di Aversa nel Regno di Napoli, sommo compositore di musica*, Rom 1845, S. 43 f. Während der Name der Institution seit der Gründung der Musiker-Vereinigung über ca. 250 Jahre hinweg „Congregazione dei Musici sotto l'invocazione della Beata Vergine e dei Santi Gregorio e Cecilia“ lautete, versuchte man durch die Namensänderung im Jahr 1838 die Institution an die internationale Tendenz zur Professionalisierung der Musik anzuschließen. Später nannte sich die Vereinigung nur noch Akademie, zunächst als „Pontificia Accademia di Santa Cecilia“, dann ab 1870 „Regia Accademia di Santa Cecilia“ und seit der Nachkriegszeit „Accademia Nazionale di Santa Cecilia“.

⁶ Der Name „Gregoriano“ war vermutlich als eine Reverenz an den damaligen Papst Gregor XVI. gedacht.

⁷ Vgl. Pietro Alfieri, *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia de' Maestri e Professori di musica di Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia*, Rom 1845, S. 32 f.

⁸ Ebd., S. 58.

⁹ Ebd., S. 58 f.

¹⁰ 1750 wurde Bencini 83 Jahre alt. Zwar dürfte der Komponist zu diesem Zeitpunkt an altersbedingten Beschwerden gelitten haben, aber die regelmäßigen Zahlungen für Dienstverpflichtungen an der Filialkirche von St. Peter, S. Giacomo alla Longara, bis 1754 zeigen, dass er 1749/1750 vermutlich nicht – wie man häufig in der Literatur findet – krankheitsbedingt das Amt niedergelegt hat.

mit dem Jahr 1754 an. Zudem ist auffällig, dass die Besetzung des Amtes des Vizekapellmeisters ursächlich mit dem Eintritt in die Akademie verknüpft wird.

Wenige Monate nach Erscheinen der *Brevi notizie* veröffentlichte Alfieri eine eigenständige Biographie über Jommelli mit dem Titel *Notizie biografiche di Nicolo Jommelli di Aversa nel Regno di Napoli, sommo compositore di musica*. Hierin lesen sich die biographischen Ereignisse gänzlich anders als noch in der Schrift vom Anfang des Jahres. Grund hierfür ist nach Alfieri die in der ersten Schrift erfolgte unkritische Übernahme der Lebensdaten Jommellis aus Giuseppe Bainis *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*.¹¹ In der neuen Biographie versucht er unter Einbeziehung weiterer Quellen die Fehler der Publikation vom Januar zu korrigieren: „Confesso per altro d'essermi anch'io nell'operetta intitolata *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia* scritta nel mese di gennaio di quest'anno, attenuto alle date del Bainsi riguardo a Jommelli; ma ciò avvenne per essermi mancato il tempo di verificare siffatte date, avendola scritta nel brevissimo tempo di un mese. Ora però mi correggo, ed affermo, esser vere le epoche qui scritte.“¹² Auch hier geht Alfieri von einer Anwesenheit Jommellis in Rom im Jahr 1748 aus, allerdings folgt dann chronologisch ein 18-monatiger Aufenthalt in Wien. Entsprechend verschiebt sich das Datum der Rückkehr Jommellis nach Rom auf das Jahr 1750.¹³ Auch im Rahmen dieser Datierung macht Alfieri auf die Gönnerschaft durch Kardinal Albani aufmerksam. Gleichermäßen wird der Antritt der Vizekapellmeisterstelle ursächlich mit dem Eintritt in die Cäcilien-Kongregation verknüpft. Während man jedoch in den *Brevi notizie* den Eindruck hat, dass Albani Jommelli an den Papst weiterempfahl und daraufhin eine Anstellung an St. Peter auf den Wunsch des Papstes hin erfolgte, erweisen sich hier die Förderung Albanis und die Förderung Benedikts XIV. als voneinander unabhängige Ereignisse. Von Bedeutung scheint in diesem Zusammenhang ein Blick in die Fußnote 5 der *Notizie biografiche*, mit der Alfieri die Empfehlung des Papstes begründet. Hier heißt es: „Tale onorifica esenzione apparisce dai Registri della Congregazione di Santa Cecilia. Difatto nel lib. 1 e 6 del Camerlingato pag. 41, anno 1752 così leggesi. *Il signor Nicolò Jommelli maestro di cappella di s. Pietro, coadiutore del sig. Pietro Paolo Bencini, graziato dall'esame di maestro solito farsi nella nostra Congregazione da Nostro Signore Benedetto XIV con l'oracolo di viva voce dato alli Signori Guardiani quondam Carlo Foschi, D. Antonio Lorenzo Pagnini, e Domenico Gherarducci, pagò nel suo ingresso bajocchi sessanta, e baj. Quarantadue e mezzo diede in elemosina per la festa di santa Cecilia.*“¹⁴

¹¹ Vgl. Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Bd. 2, Rom 1828, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1966, S. 282. Mit Bezug auf die biographischen Daten zu Jommelli in der *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* von François-Joseph Fétis – der in seinem Lexikon die Datierungen Bainis übernommen hat – schreibt Alfieri: „Il signor Fétis però nel predetto Dizionario volendo seguire in tutto, e ciecamente le notizie inserite dal Bainsi nell'enunciata opera, è caduto disgraziatamente in molti abbagli d'istoria, per non essersi accorto, ch'in quella trovansi anacronismi, alterazioni, e alle volte alcuna falsità di avvenimenti, e poca critica ne' suoi giudizi intorno alle opere che cita, e massimamente di quelle del Palestrina.“ Alfieri, *Notizie biografiche*, S. 43. Alfieri bezieht sich in seiner Kritik insbesondere auf für ihn überprüfbare Ungenauigkeiten in Bezug auf die Biographie Palestrinas.

¹² Alfieri, *Notizie biografiche*, S. 43 f.

¹³ Vgl. ebd., S. 14: „Ritornato a Roma nel 1750“.

¹⁴ Ebd. S. 42.

In diesem Zusammenhang fällt auf die Einflussnahme Benedikts XIV. bei der Stellenbesetzung ein gänzlich neues Licht. Es war offensichtlich nicht das Ziel des Papstes, Jommelli als Koadjutor an der Peterskirche zu installieren, sondern ohne die übliche Aufnahmeprüfung aber mit der Zahlung einer gewissen Gebühr – 60 Bajocchi für die Kongregation und 42 ½ Bajocchi für die Bestallung des Cäcilienfestes – in die Congregazione dei musici aufzunehmen.

Zwar ist es denkbar, dass Alfieri die Information einer direkten Einflussnahme des Papstes auf die Anstellung an der Cappella Giulia aus einer anderen, nicht zitierten Quelle entnommen hat. Dagegen spricht jedoch, dass diese Version in der Jommelli-Biographie überhaupt nicht mehr in Erwägung gezogen wurde. Zudem ist es auffällig, dass für Benedikts Intervention zur Aufnahme in die Congregazione dei musici erst das Jahr 1752 angegeben wird. Wie kommt Alfieri nun dazu, diese relativ späte Äußerung des Papstes mit der Aufnahme in die Kongregation und die Anstellung an St. Peter im Jahr 1750 zu verknüpfen? Zur Klärung dieser Frage hilft ein Blick in die Akten der Accademia di Santa Cecilia, in der sich noch heute die Notizenzettel und handschriftlichen Anmerkungen Alfieris sowie einer von ihm beauftragten Hilfskraft befinden, die Informationen zur Entstehung der *Notizie biografiche* liefern. Hier finden wir folgendes Schreiben:¹⁵

„Per definire l'epoca precisa | del discorso di Benedetto XIV | convien conoscere il momento | nel quale i 3. Guard. i menzo | nati (d. erano) susistevano (d. tutti) | insieme (e. in ufficio), e questo ha luogo dal 14. 9bre 1749. al 29. | 8bre 1750. perché (e. nella C. G. d. in quella) | dal 14. 9bre 1749. fu confermato | Foschi, e fu eletto Gherarducci, | e (e. nella C. G. d. in quella) dell' 8bre 1750 | cessò Pagnini, dunque ne | soli (d. 10.) 11. (d. mens) mesi sopraindi | cati, (d. ed in questi) ebbe luogo | il discorso del Papa. Nella | fa che sia stato riportata (e. la di lui ammissione) | nel 1752. e sotto quest'epoca | legnata il suo ingresso (e la tassa pagata) perché | spesso accadeva che taluna cosa | le segnavano molti mesi, ed anni | più tardi. Si aggiunga di più | che il Camerlengo (e. che nel 1752 d. che) faceva | la sud.ta annotazione la conosce | va bene, giacchè era appunto il | D. Lorenzo Pagnini che nel | 1750. era uno dei Guardiani pre | senti al Papa.“

Alfieri setzt bei seinen Überlegungen voraus, dass nach der Anweisung Benedikts alle drei in den *Notizie biografiche* genannten Guardiani der Kongregation zur gleichen Zeit ihre Funktion ausübten. Somit schränkt sich der mögliche Zeitraum für die Äußerung des Papstes stark ein, nämlich vom 14. November 1749 bis zum 29. Oktober 1750. Dennoch bleibt die Frage offen, wieso dann in den Quellen das Jahr 1752 für die Aufnahme Jommellis an der Congregazione dei musici angegeben wurde. Alfieri erklärt dies mit einer gewissen bürokratischen Nachlässigkeit, wonach es nicht unüblich gewesen sei, Zahlungseingänge erst Monate oder Jahre später in den Akten zu vermerken. Das von Bainsi übernommene Datum des 20. April 1749 für Jommellis Amtsantritt an St. Peter wird schließlich zurückgewiesen: „[Mi correggo che] poi entrasse maestro della basilica Vaticana nel 1750, e non già a 20 Aprile del 1749, ciò si fa agevolmente chiaro dall'epoca de'tre nominati Guardiani che furono dinanzi al pontefice Benedetto XIV.“¹⁶

Neben den Überlegungen zum Eintritt Jommellis in die Kongregation – die Alfieri in der zweiten Schrift bei genauerer Quellenkenntnis auf das Jahr 1750 korrigiert – stellt

¹⁵ I-Rsca, Archivio storico, Archivio preunitario, Carteggio, Categoria III: Stato nominativo generale, busta 100, „Notizie sopra il Mro | Niccolò Jommella | Trasmesse al Mro Alfieri | 5. Novembre 1845.“ Offensichtlich hatte Alfieri eine andere Person beauftragt in den Akten der Kongregation zu recherchieren. Auf dem Zettel finden sich die Ergebnisse der Quellenauswertung.

¹⁶ Alfieri, *Notizie biografiche*, S. 44.

sich noch die Frage nach dem Ausscheiden Jommellis aus der Kongregation. Baini – auf den sich Alfieri's erste Schrift stützt – gibt hierfür den Mai 1754 an. Auch dieses Datum wird mit einem scheinbar stichhaltigen Quellenbezug aus den Akten der Akademie von Alfieri korrigiert. Hier findet man Jommellis Namen im Protokoll der Congregazione Generale vom 14. November 1754 unter den „Festaroli“¹⁷, also denjenigen, die mit der musikalischen Ausgestaltung des Cäcilienfestes betraut wurden. Entsprechend dieses Befundes korrigierte Alfieri das Abreisedatum Jommellis auf die Zeit nach November 1754: „Che finalmente rinunziasse il magistero non nel mese di Maggio del 1754, ma sul cadere del predetto anno, ovvero nel principiare del seguente, si fa parimenti manifesto dai citati Registri. Conciossiachè nel libro III delle Congregazioni Generali e Segrete leggesi alla pag. 88. *Nella Congregazione Generale del 14 di Novembre del 1754 presieduta dal cardinal protettore Gio. Francesco Albani, furono per ultimo estratti FESTAROLI [...] i signori Domenico Freddi, NICOLÒ JOMMELLI, Giovanni Vasquez, Giuseppe Antonio Grazioli, Antonio Costantini, Costantino Weber, in mancanza del quale il signor Antonio Rota.* Dunque in questo tempo era ancora in Roma il Jommelli, mentre se fosse stato lontano, la Congregazione gli avrebbe surrogato altri, come fece col Weber, cui sostituì il Rota.“¹⁸

Zusammenfassend wird deutlich, dass die Informationen des ersten Buchs von Alfieri auf zwei grundlegenden Quellen basieren: einerseits auf den Eckdaten aus Bainis *Palestrina-Biographie*, andererseits auf den *Libri dei Camerlingati della Congregazione dei Musici*. Beide Quellen werden zu Gunsten einer Aufwertung der Geschichte der Akademie synthetisierend ausgewertet. Ohne den genauen Quellenbezug anzugeben, wird die auf 1752 datierte Intervention Benedikts XIV. bezüglich einer Aufnahme Jommellis in die Congregazione dei musici auf das bei Baini angegebene Anstellungsdatum Jommellis an der Cappella Giulia bezogen. Benedikts Anordnung für die Cäcilien-Kongregation wird zu einer Anordnung für die Cappella Giulia uminterpretiert. Das bei Baini ange-

¹⁷ Vgl. I-Rsca, Archivio Storico, Archivio preunitario, Registri, Atti costitutivi, II. Congregazioni generali e segrete, 4 „Atti delle Congregazioni | Generali e Segrete | Dal 27: Nov: 1715 al 14: Nov: 1754:“, registro 3: „Congregazione Generale tenuta li 14. 9bre 1754 ove intervennero | L'Emo et Eccmo Sig.^f Card.^{lc} Francesco Albani nostro Legnissimo Protettore | da cui fu dispensata la Cong.^e Segreta p. [...] di tempo | Monsig.^f Illm.^o e Rm.^o Ciampa Primario | [...] Dovendosi in questa Congregat.^e eleggere li nuovi Guardiani Organista, e Musico, fu | rono proposti p. il Primo Li Sig.^{ri} P.^o Vincenzo Leonelli, 2.^o Giuseppe de Santis, et 3.^o Sebastiano Aim, e Corso il Bussolo p. il primo furono trovati noti favore.^{li} n.^o 58. Contij | 31. p. il secondo favore.^{li} n.^o 45. Contrj 44. p. il Terzo favorevoli n.^o favore.^{li} | 55. Contrj 34: Sicche Rimane eletto Guardiano Organista il primo Sig.^f Vincenzo | Leonelli | Per il Guard. –Musico furono proposti Li Sig.^{ri} P.^o D. Niccola Monaldini, 2.^o Gio Ossi, e 3.^o | Filippo Licini, e corso il Bussolo p. il primo furono trovati voti favorevoli | n.^o 64. contrj 25. p. il Secondo favor.^{li} 20. 54. contrj 35. p. il Terzo fa|vorevoli n.^o 63. Contrj 26. Sicche rimane eletto Guardiano musico il | Sig.^f D. Niccola Monaldini | Indi fu corso il Bussolo p. la conferma del Camerlengo Sig.^r D. Lorenzo Pa|gnini, il quale Resto confermato a voti quasi pieni | E dovendosi venire alla muta del Segretario furono proposti li Signori | Gio Batta Badioli, e Gio. Trinca, e corso il Bussolo p. il primo Si trovavo | no voti favorevoli n.^o 60. Contro 29. p. il secondo favor.^{li} n.^o 49. Contro 40: | onde Rimane eletto Segretario il Sig. Gio Batta Badioli | Poi senza cor[...].re Bussolo furono destinati li Sig.ⁱ maestri di Cappella p. le | tre Servitij della nostra festa e furono Li Sig.ⁱ Michelan.^o Simonel | li, Raimondo Lorenzani, e Bartolomeo Lustrini | E p. li tre concerti furono stabiliti li Sig.^{ri} Marco Comestabile, Giuseppe M.^a Magherini, e Vincenzo Marcelli | Furono p. ultimo estratti Festaroli li seguenti | Sig.^{ri} | Domenico Freddi | deve dire Niccolò Jommelli | Gio Batta Vasquez | Niccola Appoloni | Giuseppe Ant.^o Grazioli | Ant.^o Costantini | Costantino Ueber * In mancanza del quale Il Sig. Antonio Rota | finalmente dall Pmo Protettore esortati tutti di concorrere a q.ⁱ tre li servitij della | nostra Festa fu concluso, e stabilito di doversi impreteribilm.^e cio prcticare [!] p. | l'avvenire, et Recitata dall Emo La solita oratione terminò la Cong.^{ne} | Giuseppe Ramponi Segret.^{or}, <http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_1_0_2&numDoc=51&physDoc=53710&pflag=personalizationFindStorico>, 7. März 2010.

¹⁸ Alfieri, *Notizie biografiche*, S. 44 f.

gebene Datum zur Wahl Jommellis in das Amt des Koadjutors von Bencini wird in den *Brevi notizie* zum Anstellungsdatum an der Cäcilien-Kongregation.

Noch im selben Jahr erkennt Alfieri die Problematik seiner Darstellung in den *Brevi notizie*, die er dann zu Gunsten einer vermeintlich scharfsichtigen neuen Interpretation der Quellen korrigiert. Alfieri gelangte zu dem Schluss, dass die Anweisung des Papstes – die offensichtlich zum Zeitpunkt der gemeinsamen Tätigkeit dreier bestimmter Guardiani erfolgt war – nur im Zeitrahmen vom Herbst 1749 bis zum Herbst 1750 erfolgt sein konnte. Daraufhin wird Bainis Angabe von Jommellis Anstellungsdatum an der Cappella Giulia vom 20. April 1749 gänzlich verworfen. Diese These wird durch das Argument einer vermeintlichen 18-monatigen Absenz Jommellis aus Rom unterstrichen. Jommellis Abreisedatum aus Rom wird, ebenfalls durch einen vermeintlich stichhaltigen Quellenbezug, vom Mai 1754 auf den November 1754 korrigiert.

Hermann Aberts umfassendes Grundlagenwerk zu Jommellis Biographie und Opernschaffen bietet eine Reihe ergänzender Einsichten, die aber zugleich teils widersprüchliche Details zu Alfieris Hypothesen liefern. Daneben finden sich einige irreführende Informationen. Das Hauptproblem von Aberts Darstellung von Jommellis Rom-Aufenthalt besteht in der ausschließlichen Bezugnahme auf die *Brevi notizie* von Alfieri. Zwar kannte Abert die zweite Schrift Alfieris, weist sie jedoch mit Bezug auf eine Reihe von Fehldatierungen im Bereich der Oper als historische Quelle zurück: „Eine zusammenfassende Darstellung von Jommelli's Wirken unternahm erst wieder der Camaldulenser Abate Pietro Alfieri, der in seinen ‚*Notizie biografiche di N. Jommelli*‘ aus den vorhandenen italienischen Quellen ein anschauliches und in den meisten Fällen auch zuverlässiges Lebensbild zu geben versucht. Freilich gelangt er dabei über Mattei's Angaben nicht wesentlich hinaus, seine Chronologie der Oper ist häufig ungenau und lückenhaft und über die Stuttgarter Jahre weiß er so wenig Genaues zu berichten, wie seine sämtlichen Landsleute. Dagegen enthält sein ‚*Abriss der Geschichte der römischen Cäcilienakademie*‘ einige wertvolle Notizen über Jommelli's Beziehungen zu diesem Institut.“¹⁹

Die daraus resultierenden Schwierigkeiten waren vorprogrammiert. Abert verschloss sich aus Mangel an kritischer Abwägung der beiden Bücher gegen die auf Quellen basierenden, wohl durchdachten, stichhaltigen Argumente aus dem Kompetenzbereich Alfieris, der Accademia di Santa Cecilia. Aberts Ausschluss der *Notizie biografiche* für die Datierungen im Bereich der Kirchenmusik hatte nachhaltige Folgen, da ihm die Korrekturen aus Alfieris zweiter Schrift entgangen sind. Zudem zeigt sich, dass Aberts Übernahmen aus Alfieris Schrift einige Ungenauigkeiten enthalten: der Hauptkapellmeister an St. Peter, Pietro Paolo Bencini, erhält die falsche Vornameninitialie „F. Bencini“²⁰, die Cappella Giulia, die Hauskapelle der Peterskirche, verwechselt Abert mit der „Cappella Sistina“, der eigentlichen „Papstkapelle“²¹.

Einzig das vermeintliche Dienstantrittsdatum Jommellis an St. Peter übernimmt Abert stillschweigend (d. h. ohne Quellenangabe) aus den *Notizie biografiche*.²² Abert dürfte sich mit der Übernahme des Datums des Amtsantritts Jommellis an St. Peter

¹⁹ Hermann Abert, *Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie*, Halle 1908, S. 23.

²⁰ Vgl. ebd., S. 48.

²¹ Vgl. ebd.

²² Ebd., S. 49.

durch die Einsicht, dass im Frühjahr 1749 eine Reihe von Kompositionen, nämlich *Artaserse*, *Don Trastullo* und ein Passionsoratorium für bestimmte Anlässe in Rom entstanden sein mussten, bestätigt gefühlt haben. Abert bekräftigt erneut das Datum des 20. Aprils 1749 als den Tätigkeitsbeginn Jommellis als Koadjutor Bencinis.

Zudem liefert Abert auch einige neue historische Details, die die biographischen Erwägungen Alfieris in den *Notizie biografiche* hinsichtlich des Weggangs Jommellis aus Rom kontrastieren. Jommellis Abreise wird durch ein „aktenmäßig festgestellte[s] Datum“²³ auf das Jahr 1753 vordatiert, wonach Jommelli bereits am 10. August 1753 im „württembergischen Hoflager“²⁴ ankam. Diese überzeugende Darstellung wird durch die Italien-Reise des Württembergischen Herzogs Karl Eugen bestätigt. Während des Rom-Aufenthalts des Herrschers knüpfte Jommelli über seinen Protegé Kardinal Alessandro Albani die für eine künftige Anstellung nötigen Kontakte.

Wolfgang Hochstein unternimmt dann noch einmal eine gründliche Sichtung zahlreicher biographischer Dokumente aus der Frühzeit der Jommelli-Rezeption – insbesondere zum späten 18. Jahrhundert –, auf deren Grundlage eine Neubewertung der biographischen Umstände erfolgt. Insbesondere die Einbeziehung der Äußerungen Giuseppe Sigismondos und Saverio Matteis bereiten jedoch mehr Schwierigkeiten als dass sie Antworten auf die offenen Fragen geben. Sie waren späte Altersbekanntschaften Jommellis aus der Zeit in Neapel, die die genauen historischen Umstände in Rom nicht gekannt haben. Sie liefern ein für Zeitzeugenaussagen typisches verklärtes, von persönlichen Interessen geleitetes Bild Jommellis, das nach seinem Tod mehr auf die Glorifizierung der Freundschaft abzielt, denn auf sachliche Überlieferung der exakten Lebensdaten.²⁵

Im Gegensatz zu Abert und einem eigenen früheren Artikel²⁶ unterscheidet Hochstein den Zeitpunkt der „Betrachtung“ als Koadjutor von dem des „Tätigkeitsbeginns“. Aberts fehlerhafte Angaben zu Bencini und den Kapellen werden den tatsächlichen historischen Gegebenheiten entsprechend wiedergegeben. Die ursächliche Verknüpfung der Anweisung Benedikts XIV. für die Congregazione dei musici mit dem Amtsantritt Jommellis als Koadjutor bleibt bei Hochstein erhalten. Diese Lesart findet sich schließlich in jüngeren biographischen Darstellungen.²⁷

Heyink konnte zahlreiche wertvolle biographische Zusatzinformationen nachreichen. Hierzu zählt der erstmalige Hinweis auf Jommellis Tätigkeit an der „deutschen Natio-

²³ Ebd., S. 58, leider ohne die genaue Angabe der Akte.

²⁴ Ebd.

²⁵ Beispielsweise erwähnt der Nachlassverwalter Jommellis, Giuseppe Sigismondo, im zweiten Band seiner *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi* die Ernennung, die auf Betreiben des Papstes hin erfolgt sein soll. Doch wie man zahlreichen Indizien entnehmen kann, finden sich in Bezug auf Jommellis Biographie bei Sigismondo mehrere Fehlangaben, was möglicherweise mit einer posthumen Aufwertung des verstorbenen Freundes, aber sicherlich auch mit der eigenen Reputation zu tun haben mag: „Die Angaben von Giuseppe Sigismondo (1739–1826) bezüglich Datierung und Aufführungsort sind [...] mit Vorbehalt aufzunehmen. Sigismondo begann frühestens 1765, Werke Jommellis zu kopieren, die er später dem *conservatorio* in Neapel vermachte. Trotz seiner angeblich engen Freundschaft mit Jommelli war Sigismondo aber offensichtlich nur lückenhaft über dessen Biographie informiert. So fehlt in Sigismondos kurzgefaßten Ausführungen zu Jommellis römischen Jahren jeglicher Hinweis auf S. Maria dell’Anima.“ Rainer Heyink, „Niccolò Jommelli, maestro di cappella der ‚deutschen Nationalkirche‘ S. Maria dell’Anima in Rom“, in: *Studi musicali* 26 (1997), S. 417–443 hier: S. 442.

²⁶ Wolfgang Hochstein, „Niccolò Jommelli (1714–1774) als Vizekapellmeister an S. Pietro in Rom“, in: *Mf* 33 (1980), S. 189–194.

²⁷ Auch wenn Nägele die fehlerhafte Angabe zur Kapelle von Abert übernahm, orientiert sich seine Darstellung in erster Linie an Hochstein, vgl. Reiner Nägele, Art. „Jommelli, Niccolò“, in: *MGG2*, Personenteil 9, Kassel u. a. 2003, Sp. 1148–1150.

nalkirche“ S. Maria dell’Anima.²⁸ Als Datum des Tätigkeitsbeginns von Jommelli an St. Peter nennt Heyink aber wiederum den 20. April 1749.²⁹

Betrachtet man die Versuche der Datierungen von Jommellis Beziehung zur Peterskirche im Überblick, so lassen sie sich folgendermaßen zusammenfassen. Bainsi spricht in seiner Auflistung davon, dass Jommelli am 20. April 1749 gewählt („eleggere“) wurde und im Mai 1754 sein Amt niederlegte („rinunziare“)³⁰. Schon die ersten Bainsi-Rezipienten – Alfieri auf der einen Seite, Abert auf der anderen Seite – schrieben die Wahl zu einem Tätigkeitsbeginn um. Bei Alfieri vollzieht sich der Umformungsprozess über das dem „Wählen“ („eleggere“) nahe Prädikat „auswählen“ („scegliere“) in den *Brevi notizie* und wurde in den *Notizie biografiche* zu einem „Eintreten“ („entrare“).³¹ Das Eintreten wird damit begründet, dass Jommelli durch seine Abwesenheit aus Rom das Amt nicht praktisch ausüben konnte. Abert greift Alfieris umgedeutete Lesart der Verknüpfung von „Wahl“ mit „praktischer Ausübung“ auf und führt erstmals das Prädikat des „Tätigkeitsbeginns“ ein.³² Lässt man das unscharfe Verb „betrauen“ außen vor, so führt das begriffliche Ringen in Hochsteins Monographie mit der Unterscheidung zwischen „Ernennung“ und „Tätigkeit“ wieder zurück auf die richtige historische Spur.³³

Was ist wirklich in den Jahren 1749 bis 1754 passiert? Lassen wir zunächst eine erste Quelle sprechen, auf die sich mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit die Auflistung Bainsi stützt. Hierbei handelt es sich um eine eidesstattliche Erklärung des Canonicus Secretarius Filippo Amadei, die unter die Quittungen der „Giustificazioni“ der Cappella Giulia für das Jahr 1755 eingehftet wurde:³⁴

„Fidem facio Ego infra[scri]ptus S[anc]tissimae] Basilicae Principis Apo[stolorum] de Urbe Can[oni]cus, et R[everendissimi]mi eiusdem Capituli Sec[reta]rius | qualiter in pleno Capitulo habito die 3 Junii 1754, | D[ominus] Joannes Constantii electus fuit in Coadiutorem cum fu|tura Successione D[omini] Bencini Cappellae Julie Magistri, attenta renunciacione huiusmodi Coadiutoriae emissa per episto|lem D[omini] Jommelli Coadiutoris Alias electu in Capitulari | Conventu diei 20 Aprilis anni 1749 = In quorum | fidem / hac die 22. Julii 1755 = | Philippus Amadei Can[oni]cus Sec[reta]rius“.

Dass sich Bainsi auf diese Quelle bezieht, zeigt sich an der wörtlichen Übernahme des „eleggere“ und „rinunziare“ vom Lateinischen ins Italienische. Um die Lesart Bainsi zu begründen wird vorausgesetzt, dass das lateinische Wort „qualiter“ nicht wie im klas-

²⁸ Nach Heyinks Angabe hat die Kongregation von S. Maria dell’Anima Jommelli am 18. November 1749 zum Koadjutor Bencini ernannt, vgl. Heyink, „Niccolò Jommelli“, S. 419.

²⁹ Ebd., S. 418.

³⁰ Vgl. Bainsi, S. 282: „20. Aprile 1749. Nicola Tommelli [!] d’Aversa, eletto coadiutore del Bencini: rinunziò la coadiutoria in Maggio 1754. | 3. Giugno 1754. Giovanni Costanzi romano, eletto coadiutore del Bencini dopo la rinunzia del Iommelli, entrò proprietario li 7. Luglio 1755. mori li 19. Marzo 1778.“

³¹ Vgl. Alfieri, *Brevi notizie*, S. 58: „Nell’anno seguente [...] fu necessario il mettergli un coadiutore. [...] Benedetto XIV. [...] volle che [Jommelli] fosse scelto a coadiutore del Bencini“ und ders., *Notizie biografiche*, S. 44: „Ora [...] mi correggo [...] che Jommelli andasse a Vienna nel 1749 [...]. Che poi entrasse maestro della Basilica Vaticana nel 1750, e non già a 20 di Aprile del 1749.“

³² Vgl. Abert, S. 49: „Am 20. April 1749 erhielt Jommelli alsdann die genannte Stellung offiziell übertragen. Allein die neue Tätigkeit wurde bald nach ihrem Beginn durch ein Ereignis unterbrochen.“

³³ Vgl. Hochstein, *Die Kirchenmusik von Nicolò Jommelli (1714–1774)*, Hildesheim 1984, S. 32 f.: „am 20. April 1749 wurde Jommelli mit jener Stellung betraut [...]. Jommelli bekam den Titel eines ‚Coadiutor‘ (Mitarbeiter, Stellvertreter). [...] Im Zusammenhang mit der Ernennung zum Vizekapellmeister bzw. Coadjutor vollzog sich auch Jommellis Aufnahme in die römische Caecilienakademie [...]. Ehe jedoch Jommelli seine Tätigkeit an St. Peter aufnahm, wurde es ihm [...] ermöglicht, eine längere Reise nach Wien zu unternehmen.“

³⁴ I-Rvat, Archivio Capitolare di S. Pietro, Cappella Giulia, 204, Giustificazioni, Nr. 148a.

sischen Latein mit „sowie/gleichwie“³⁵, sondern in der mittellateinischen Lesart „dass“ wiedergegeben wird:

„Ich, unten genannter Kanoniker der heiligsten Basilika des Apostelfürsten der Stadt, und desselben ehrwürdigsten Kapitels Sekretär beglaubige, dass in der abgehaltenen Vollversammlung des Kapitels am 3. Juni 1754 Herr Johannes Constantii in die Koadjutorie gewählt worden ist zur künftigen Nachfolge des Herrn Bencini, Magister der Julischen Kapelle, nachdem die erwartete Absage³⁶ einer derartigen Koadjutenstelle entsendet worden war durch einen Brief des Herrn Koadjutors Jommelli, zu einem anderen Zeitpunkt vom Konvent der Mitglieder des Kapitels am Tag des 20. April 1749 gewählt = Zur Beglaubigung dieser [Umstände] / an diesem Tag des 22. Juli 1755 = Philipp Amadei Canonicus Secretarius“.

Dass – wie bereits vermutet – die Wahl in das Amt ein gänzlich anderer Vorgang als der Beginn der praktischen Tätigkeit an St. Peter war, geht aus einem zweiten Schriftstück hervor. Im *Diarium Caeremoniarum 1745–1758* von Severino Vagnaroli wird auf den Dienstantritt Jommellis hingewiesen, demzufolge ist der Tätigkeitsbeginn auf den 24. Mai (Trinitatisfest) 1750 zu datieren: „Adì 24. [maggio 1750] d[etta] Dom[eni]ca della Trinitá, prese possesso il M[aest]ro | di Cappella Jumella della Coadiutoria fatta in | sua Persona dal Capitolo al Sig[no]r Biancini.“³⁷

Wie lässt sich die Geschichte auf der Grundlage dieser Quellen neu schreiben? In der Vollversammlung vom 20. April 1749 hatte das Kapitel Niccolò Jommelli zum Koadjutor von Bencini gewählt. Als Förderer für die Stellenbesetzung an St. Peter nennt Alfieri den Kardinal-Diakon von S. Maria in Via Lata, Alessandro Albani³⁸ (nicht zu verwechseln mit dem Kardinal-Diakon von S. Cesareo in Palatino, Giovanni Francesco Albani, dem damaligen Protegé der Congregazione dei musici); darüber hinaus scheint eine Einflussnahme des Kardinal-Erzpriesters von St. Peter, Henry Benedict Stuart von York – ein früher Förderer Jommellis³⁹ – als sehr wahrscheinlich. Die maßgebliche Instanz bei der Besetzung war jedoch der Präfekt der Cappella Giulia, der Vatikanische Kanoniker Benedetto Passionei. Kurz nach seiner Berufung reiste Jommelli für mehrere Monate nach Wien und vermutlich im Herbst zurück nach Venedig. Diesen Aufenthalt in Venedig, bei dem sein *Ciro riconosciuto* herausgegeben wurde,⁴⁰ nutzte Jommelli offenbar, um einen erneuten Abstecher nach Rom zu tätigen, bei dem er sich durch

³⁵ Diese Version halte ich für abwegig, da erstens zwei Ellipsen bei „Ego“ für „sum“ und „Secretarius“ im zweiten Satzteil aufräten, zweitens weil Amadei von seiner in der Vergangenheit liegenden Tätigkeit als Sekretär im Präsens sprechen würde und es drittens keine plausible Erklärung für die Nennung des Datums des 20. April 1749 gibt. Nach dieser Übersetzung der Quelle würde sich das Datum des 20. Aprils 1749 lediglich auf eine Sitzung beziehen, an der Amadei als Sekretär anwesend war. Interpretiert man das „qualiter“ im Sinn der klassisch-lateinischen Lesart als Beziehungswort von Teilsatz 1 zu Teilsatz 2, so bezöge es sich auf das Subjekt „Secretarius“. Der Text läse sich auf diese Weise bis zum Komma in der dritten Zeile wie ein Briefkopf zur massiven Bekräftigung der Autorität des Kanonikers.

³⁶ Die klassisch-lateinische Lesart für „renunciatio“ lautet „Bekanntmachung“. Ich habe mich für die italienisierende Lesart der „Zurückweisung“, bzw. „Absage“ entschieden.

³⁷ I-Rvat, Archivio Capitolare di S. Pietro, Severino Vagnaroli, *Diar~ Caerem 1745–1758*, To. II., „Diari 33; 9/2.26 D. 33“, S. 167. Für die Genehmigung der Konsultation dieser Materialien sei ganz herzlich dem Vatikanischen Kanoniker und Leiter des Kapitulararchivs Monsignore Dario Rezza gedankt.

³⁸ Vgl. Alfieri, *Notizie biografiche*, S. 14 f.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. Hochstein, *Die Kirchenmusik*, S. 34.

den Karikaturisten Pier Leone Ghezzi auf einer Federzeichnung porträtieren ließ.⁴¹ Zwölf Tage vor der Fertigstellung der Zeichnung, am 18. November 1749, war Jommelli durch die Kongregation der „deutschen Nationalkirche“ S. Maria dell'Anima auch zum Koadjutor Bencinis an dieser Kirche gewählt worden.⁴² Nach einem erneuten Wien-Aufenthalt kehrte er dann endgültig bis spätestens zum 4. März 1750⁴³ abermals über Venedig nach Rom zurück und leitete am 24. Mai 1750, dem Trinitatisfest, erstmals die Kirchenmusik in einem Gottesdienst an der Peterskirche. Aufgrund der Statuten der Congregazione dei musici, wonach ein jeder in Rom länger als ein Jahr tätige Musiker Mitglied werden musste, setzte sich der Papst bei der Kongregation noch bis zum November desselben Jahres für Jommelli ein, um ihm eine umständliche, dem künstlerischen Ansehen unwürdige Examensarbeit zu ersparen. Man einigte sich stattdessen auf die oben genannten Ersatzzahlungen. Die Stellenbesetzung an St. Peter und der Eintritt in die Congregazione dei musici stehen somit nur indirekt miteinander in Zusammenhang,⁴⁴ keinesfalls jedoch in der Hinsicht, dass Jommellis Berufung zum Koadjutor auf den Papst zurückging.⁴⁵

An die Wahl ins Amt des Koadjutors war die Bedingung geknüpft, dass der betreffende Künstler automatisch nach Ableben des amtierenden Hauptkapellmeisters in diese Position nachrückte. Das Kapitel von St. Peter wollte auf diese Weise Jommelli offenbar an die Cappella Giulia binden. Dass ihm dies nicht gelang, zeigt Jommellis Weggang nach Stuttgart zum 10. August 1753. Trotz der neuen Stellung in Württemberg war Jommelli jedoch nach wie vor Koadjutor und verzichtete per brieflicher Erklärung auf diesen Titel und somit den Anspruch der Nachfolge im Kapellmeisteramt von St. Peter. Bainsi nahm als Zeitpunkt der Verzichtserklärung den Mai 1754 an. Girolamo Chitis Brief an Giovanni Battista Martini vom 22. April 1754 hingegen ist zu entnehmen, dass Jommellis Rücktritt von der Amtsnachfolge wenigstens einen Monat zuvor schon

⁴¹ Auf der Zeichnung ist zu lesen: „N. Jumella Compositore di Musica nei Teatri, et è Napolitano, et è stato fatto Maestro di Cappella | nella Basilica di S. Pietro di Roma dà Mon.e Passionei, il quale è sopra la d.a Musica di S. | Pietro essendo Canonico in d.a Basilica e fu eletto Coadiutore dell [!] Bencini il di 20 Marzo 1749 [hier gibt Ghezzi einen falschen Monat an]. | fatto da mè cav.e Ghezzi il di 30 Novembre 1749. e lo feci p. il Po Metastasio“, Pier Leone Ghezzi Anmerkung auf der Federzeichnung „Sig.re Jomella Maestro di Musica Napoletano“ (US-NYpm, n. 387862), veröffentlicht in: Giancarlo Rostirola, *Il „Mondo Novo“ musicale di Pier Leone Ghezzi*, Mailand 2001 (*L'arte armonica* 2 Serie IV, Iconografia e cataloghi), S. 225.

⁴² Vgl. Heyink, „Niccolò Jommelli“, S. 419. Interessant ist die Anmerkung der Kongregation, wonach Jommelli den Dienst „absque ulla provisione“ zu erledigen hatte und „qui propterea teneatur gratis inservire durante vita d. Domini Bencini“, zit. nach Heyink, *Niccolò Jommelli*, S. 419. Falls die Konditionen denen der Koadjutorie an St. Peter vergleichbar waren, würde dies bedeuten, dass Jommellis, seinen Dienst unentgeltlich ausübte. Abgesehen vom allgemeinen Prestige, das ein Wirken an St. Peter mit sich brachte, dürfte demnach der einzige Vorteil der Stelle die Aussicht auf das Nachrücken ins Hauptkapellmeisteramt gewesen sein. Außerdem würde dieser Umstand das Fehlen jeglicher Hinweise auf eine Bezahlung Jommellis an St. Peter verständlich machen.

⁴³ Dieses Datum erschließt sich aus Jommellis Datums- und Ortsangabe des entsprechenden Briefs an Martini (vgl. oben).

⁴⁴ Ein Sachverhalt, auf den übrigens schon Remo Giazotto, *Quattro Secoli di Storia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia*, Bd. 2, Rom 1970, S. 4 und Alessandro Di Profio, Art. „Rom (Stadt)“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 426, hingewiesen haben.

⁴⁵ Zwar schließt dieser Kapitelbeschluss nicht aus, dass eine Anstellung Jommellis an St. Peter im Interesse Benedikts XIV. gewesen sein könnte, zumal Prospero Lambertini vor seiner Wahl zum Papst Mitglied des Kapitels von St. Peter war, doch gilt es darauf hinzuweisen, dass der Papst in der Regel die eigenständigen Entscheidungen der Kapitel an den römischen Patriarchalbasiliken achtete. Die uns heute geläufige visuelle Einheit zwischen Peterskirche und Papst war im 18. Jahrhundert noch nicht so stark wahrnehmbar, da der Papst hauptsächlich im Quirinalspalast residierte und von dort aus auch die anderen Basiliken regelmäßig besuchte. Dass ein Papstbesuch an St. Peter immer noch als exzeptionelles Ereignis wahrgenommen wurde, zeigen die Aufzeichnungen der Diarien.

längst zum römischen Stadtgespräch geworden war.⁴⁶ Sogleich darauf war der Weg für das Kapitel frei, einen neuen Koadjutor zu wählen. Im Zuge der Vollversammlung vom 3. Juni 1754 wurde Giovanni Battista Costanzi in das Amt gewählt. Nach Aussage Chitis konnte sich dieser gegen die beiden Mitaspiranten Nicola Porpora und Giovanni Battista Casali mit 13 von 23 oder 24 Stimmen durchsetzen.⁴⁷ Nachdem Bencini am 6. Juli 1755 verstarb, gab Amadei eine eidesstattliche Erklärung ab, dass Costanzi im Zuge der Wahl zum Koadjutor auch das Recht auf die Nachfolge im Hauptkapellmeisteramt zustand. Vermutlich gab Amadei diese Erklärung ab, da es im Rahmen der Neubesetzung der Stelle zu Auseinandersetzungen zwischen den Kanonikern gekommen war. Er wollte wohl auf diese Weise die Position Costanzis stärken. Warum sich der Zettel unter zahlreichen Quittungen im Rechnungsbuch von 1755 eingeklebt findet, ist unklar. Zwei Tage nach der Erklärung Amadeis wurde schließlich einer Amtseinführung Costanzis stattgegeben. Eine Wahl zum Kapellmeister hatte sich durch die Wahl zum Koadjutor ein Jahr zuvor erledigt. In den Worten des Canonico Prefetto Benedetto Ancaiani:⁴⁸

„Comp[ut]o del R[everendissi]mo Cap[it]olo di S. Pietro in Vaticano | potrà porre in Ruolo il S[ignor] Gio[vanni] Costanzi M[ae]stro della | Cappella Giulia stante la morte d[el]l[entiss]imo P[iet]ro Paolo | Bencini Maestro di Cappella seguita di 6. Lugl[io] | Infede questo dì 24. Lugl[io] 1755 - - | Benedetto Ancaiani Can[on]ico pro Pref[et]to“

Die Namensnotiz Jommellis im Protokoll der Congregazione Generale der Musikervereinigung im Herbst 1754 konnte bis heute nicht plausibel geklärt werden. Weder lässt sich sagen, ob die damalige Versammlung in Abwesenheit des Komponisten beschlossen hatte, Jommelli für die musikalische Gestaltung des Cäcilienfests 1754 einzusetzen, oder ob es möglicherweise bis heute nicht bekannte Pläne zu einer Rom-Reise gab, in deren Rahmen sich Jommelli an der Festtagsmusik hätte beteiligen können. Solange keine weiteren Quellen bekannt werden, gilt wohl immer noch die ungeklärte, aber wohl treffende Anmerkung von Remo Giazotto: „Non si capisce la ragione di cassatura e di questa precisazione dato che, ripeto, nome e cognome del musico di Aversa erano stati correttamente scritti dal verbalista di turno e segretario di congregazione, Giuseppe Ramponi.“⁴⁹ Für den Anlass der Entstehung der beiden genannten Psalmen *Confitebor* und *Beatus vir* gibt es zwar weder Hinweise in den Rechnungsbüchern der Cappella Giulia, noch im Vagnaroli-Diarium, allerdings ist auszuschließen, dass sie anlässlich einer Festlichkeit vor dem 24. Mai 1750 oder für das Fest St. Peter und Paul entstanden sind. Als wahrscheinlichste Daten kommen in Frage: Trinitatis (Amtseinführung Jommellis), Corpus Domini (27. Mai), Dedikationsfest (18. November), ein Marienfest oder Weihnachten.

⁴⁶ Vgl. Brief von Girolamo Chiti an Giovanni Battista Martini vom 22. April 1754, I-Bmus, Carteggio Martini I.6.67, <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/lettere/I06/I06_067_001.asp>, 7. März 2010.

⁴⁷ Vgl. Brief von Girolamo Chiti an Giovanni Battista Martini vom 5. Juni 1754, I-Bmus, Carteggio Martini I.6.71, <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/images/ripro/lettere/I06/I06_071_002.asp>, 7. März 2010.

⁴⁸ I-Rvat, Archivio Capitolare di S. Pietro, Cappella Giulia, Giustificazioni, Nr. 148b

⁴⁹ Giazotto, S. 4.

KLEINE BEITRÄGE

Der Stralsunder Komponist Johann Vierdanck. Herkunft und Aufenthalt in der Sächsischen Hofkapelle

von Burkhardt Köhler (Greifswald)

Johann Vierdanck ist in die Musikgeschichte als norddeutscher Komponist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingegangen. Über die Eckdaten seines Lebenslaufs wusste man bisher nur, dass er am 1.4.1646 in Stralsund begraben wurde; Geburtsort und Geburtsdatum waren unbekannt. Auch über Beginn und Dauer seiner anfänglichen Ausbildung in der Dresdner Hofkapelle herrscht Unklarheit, ob er ein direkter Schüler von Heinrich Schütz war, ist bisher nicht geklärt.

Laut Kirchenbuch des Pfarramtes Jessen (a. d. Elster) wurde Vierdanck in dieser Stadt am 5.2.1605 auf den Vornamen Johannes getauft.¹ Da kein zusätzlicher Hinweis im Taufbuch enthalten ist – später als einen Tag nach der Geburt vollzogene Taufen wurden besonders vermerkt – fällt sein Geburtstag somit auf den 4.2.1605. Sein Vater war Hans Vierdanck, „Orgelmacher und Tischler“, gebürtig aus „Barkha in düringen“, seine Mutter Martha die Tochter des Wittenberger Buchbinders Barnutius.² Beide hatten am 13.4.1604 in Jessen geheiratet, Johann war ihr erstes Kind. Als Orgelmachersohn wird er früh mit bekannten Musikern Sachsens und Thüringens in Berührung gekommen sein. Dass der Wittenberger Organist Christian Grefenthal (1571–3.5.1628) bei Johanns Bruder Christian 1608 als Taufpate erschien, lässt auf eine freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden Familien schließen. Grefenthal wurde in Zwickau als Sohn des Organisten Martin Grefenthal geboren (der selbst „9 Jahr vornehmer Musicus“³ und Organist am Kurfürstlichen Hof in Dresden war), 1593 ernannte man ihn in Wittenberg an beiden Kirchen zum Organisten – ein qualifizierter Mann also, der auf den musikalisch begabten Jungen wegweisenden Eindruck hinterlassen haben wird.

In Jessen selbst wirkten der Organist Peter Culo (1614 Pate bei einem anderen Bürger) und im nahe gelegenen Pretzsch der Organist Tobias Hildebrandt (1616 Pate bei Vierdancks Schwester Anna), der ein Mitglied der damals bekannten Organistenfamilie Hildebrandt gewesen sein könnte.⁴ Pate bei Johanns Schwester Magdalena war 1611 der Jessener Schulmeister Martin Beyer, Kantor war Lucas Crallus (1624 Pate bei einem anderen Bürger).⁵ Johann wuchs zwar als Sohn eines Handwerkers auf – in den Werkstätten galt es zuzupacken – früh wird sich aber auch eine besondere Begabung für die Musik gezeigt haben; dass er früh die Orgel hat „schlagen“ können, versteht sich bei der Berufsausübung seines Vaters von selbst.⁶

Wann und durch welche Veranlassung er in die Dresdner Hofkapelle kam, ist unbekannt. Neben den benannten Beziehungen könnte ausschlaggebend gewesen sein, dass sich der spätere Dresdner „Vice-Capellmeister“ Zacharias Hestius vom 2.10.1611 bis etwa Mai 1615 als Student an der

¹ Jessen/Elster, Pfarramt, Kirchenbuch 1578–1668, Taufen.

² Ebd., Copulationen.

³ Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Stolberger Leichenpredigtsammlung, Nr. 10388.

⁴ Balthasar (25.2.1609–24.10.1656) und Johann. Der aus Schlesien stammende Balthasar Hildebrandt, mehrfach in Wittenberg anwesend (als Organist?), dichtete und komponierte für Christian Grefenthal vor 1627 einen vierstimmigen Trauergesang anlässlich der Beerdigung von zwei Töchtern, vgl. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Stolberger Leichenpredigtsammlung, Nr. 10388.

⁵ Jessen/Elster, Pfarramt, Kirchenbuch 1578–1668, Taufen.

⁶ Johann Vierdanck wurde nach 1635 in Stralsund als Organist berufen. Für den Zeitraum seiner Tätigkeit am Dresdner Hof gibt es in den vorhandenen Akten jedoch keinerlei Hinweise darauf, dass er hier das Orgelspiel erlernt hat bzw. als Organist geführt wurde. Möglich ist auch, dass er sich nach seiner Dresdner Zeit bei norddeutschen Organisten (Hamburg?) auf diesem Instrument qualifiziert hat.

Universität Wittenberg aufhielt.⁷ Man kann davon ausgehen, dass der Musiker Hestius in diesen dreieinhalb Jahren seines Wittenberger Aufenthalts die Musikszene der Stadt und damit in Verbindung stehende musikalische Talente des Umlandes kennen gelernt hat. Darunter befanden sich sicherlich auch der Organist Grefenthal und der Orgelbauer Vierdanck mit seinem Sohn Johann. So ist auch vorstellbar, dass er den Jungen selbst nach Dresden mitgenommen hat.

Vierdancks Eintritt in die Sächsische Hofkapelle wird mit dem Jahr 1616 in Verbindung gebracht. In einem leider nicht mehr im Staatsarchiv Dresden vorhandenen „Memorial“ teilte Heinrich Schütz dem damaligen „Reichspfennigmeister Christoph von Loß auf Schleinitz“ am 23.9.1616 mit, dass es mit den bei ihm wohnenden Knaben Bruno und seinem Bruder große Probleme gegeben hätte. Zum Schluss merkte er an: „Caspar ist fast gar wieder geheilet“ und „Johannes ist ein feiner sittsamer Mensch, hat in der Composition gar einen guten und fundamental anfang gemacht, daß wohl heut oder morgen von ihn etwas zu hoffen ist.“⁸ Für Hans Joachim Moser war das Hinweis genug, den Vornamen Johann mit dem Nachnamen Vierdanck in Verbindung zu bringen; eine Auffassung, der sich nachfolgende Schütz-Biographen und pommersche Musikwissenschaftler gern anschlossen.⁹ Der von Schütz genannte Vorname lässt sich jedoch insofern nicht zuverlässig dem Familiennamen Vierdanck zuordnen, als weder die Matrikel der zuständigen Dresdner Stadtschule, in der die Knaben unterrichtet wurden, aus dieser Zeit zur Verfügung stehen,¹⁰ noch in den vollzählig vorhandenen Matrikeln der Sächsischen Fürstenschulen Pforta, Grimma und Meißen, in denen mutierende Knaben der Hofkapelle zum Teil unterkamen, der Name Vierdanck vorkommt. So ist bis heute noch nicht geklärt, ob es sich bei dem von Schütz benannten „Johannes“ auch wirklich um den späteren Komponisten Vierdanck gehandelt hat.

In dem obigen „Memorial“ von Schütz fällt auf, dass er Kompositionsunterricht erwähnt, ob Schütz hierbei den von ihm selbst oder den von einem nicht benannten Kollegen erteilten Unterricht meint, ist nicht eindeutig. Daneben findet man in den entsprechenden Beständen des Dresdner Staatsarchivs diese für uns bedeutungsvolle Tätigkeit nur noch in einem Schreiben des Kapellmeisters Matthæus le Maistre (1561)¹¹ erwähnt.¹² Auch dort, wo der Aufgabenbereich für „Capellmeister und Vice-Capellmeister“ bindend beschrieben ist – wie z. B. in der Bestallung von Georg Förster vom 10.3.1587 – fehlt diesbezüglich jeglicher Anhaltspunkt.¹³ Man kann also vermuten, dass diese spezielle Unterweisung einzig auf privater Ebene erfolgte, da sie dadurch für die „Herzögliche Cammer“ in finanzieller Hinsicht keine Relevanz besaß.¹⁴ Sollte dem von Heinrich Schütz genannten Vornamen „Johannes“ der Nachname Vierdanck tatsächlich zuzuordnen sein, dann wäre er – da er nach des Kapellmeisters Auffassung in der Komposition bereits

⁷ Hestius wurde am 8.10.1590 als Pfarrerssohn in „Unckersdorff“ bei Dresden geboren, am 25.5.1669 starb er als Pastor im sächsischen Königstein, vgl. Minden, Stadtarchiv, Leichenpredigtensammlung, Nr. 6923/8. Bei Erich H. Müller, *Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften*, Regensburg 1955, S. 350 f., ist der Geburtsort inkorrekt als Ullersdorf angegeben und der Sterbetag mit dem Tag der Beerdigung (1.6.1669) verwechselt. 1603–1607 war Hestius in Dresden „Discantist“ unter Rogier Michael (I), nach dem Stimmbruch besuchte er dann „die Chur = Fürstl. Land = Schuel Pforten“.

⁸ Wilhelm Schäfer, *Sachsen-Chronik. Erste Serie*, Dresden 1854, S. 519 f.

⁹ Vgl. etwa Günther Kittler, „Die pommerschen Notendrucke bis Ende des 17. Jahrhunderts, 1. Fortsetzung“, in: ders., *Musik in Pommern*, 1936, S. 21; Hans Erdmann, „Johann Vierdanck und sein ‚Geistliches Konzert‘“, in: *Mf* 3 (1950), S. 61 ff.; Gerhard Weiss, *Johann Vierdanck*, Diss. Marburg 1956, S. 8 ff.

¹⁰ 1614 fand der Schulunterricht für die Kapellknaben („Cantorey Knaben Institution“) in der Dresdener „Stadt Schulen alhier“ statt (Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10024 [Geheimer Rat], Loc. 8684/10), sicher auch noch 1616. Vierdanck wäre hier im Alter von zehn oder elf Jahren zur Schule gegangen. Erst später, in finanziell schlechteren Zeiten, wurde die schulische Ausbildung der Chorknaben (Rechnen, Deutsch, Lateinisch und Italienisch) nicht mehr in der Stadtschule erteilt, sondern kostengünstiger von mehr oder weniger befähigten Kapellmitgliedern realisiert.

¹¹ Hofkapellmeister von 1554 bis 1577.

¹² Vgl. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10024 [Geheimer Rat], Loc. 9842/32: „uff das sie im singen Collorieren und Componieren nicht verstumet“. Zum Glück gab es Schüler wie Gabriel Mölich, die sich später in den Vorworten eigener Werke dankbar der treuen Unterweisung eines Heinrich Schütz erinnerten.

¹³ Förster sollte lediglich die „Discantisten Im Singen und Collieren mit Vleis underweisen, und abrichten“, Schäfer, S. 411 f.

¹⁴ Hingegen wurde bei Studienaufhalten der Musiker in anderen Städten und Ländern (Berlin, Wien, Venedig und Tosca-na) die „Cammer“ jährlich finanziell belastet.

vorangeschritten war – schon geraume Zeit vorher von ihm bzw. von einem anderen (Michael oder Hestius) unterrichtet worden.

Es ist aber ebenso möglich, dass Johann Vierdanck erst im jugendlichen Alter an den Hof kam und lediglich als „Großer Knabe“ Schüler von Wilhelm Günther wurde. In einem „Vorzeichnüs aller Undt ieden Knaben gros Undt Klein die sich in der Churf. Capell an itzo sub dato den 17. Dezember Anno 1625“ aufhalten, erscheint in den Dresdner Akten das erste Mal der vollständige Name „Hans Virdank“¹⁵. Er wird unter der Rubrik „Grosse Knaben Welche auf aller ley instrumenten lernen“ an zweiter Stelle nach Hans Paul aufgeführt, und er würde sich „bey Wilhelm Günthern“ aufhalten, also von ihm musikalisch betreut und auch verköstigt werden.

Der vom Kurfürsten Johann Georg und Schütz außerordentlich geschätzte Musiker Günther war nach eigener Aussage seit 1600 als „Instrumentist“ angestellt.¹⁶ Er war der Sohn des 45 Jahre am Hof tätig gewesenem Trompeters Ambrosius Günther und erlangte am 22.3.1605 in der Stadt Dresden das Bürgerrecht.¹⁷ Spätestens 1603 besaß er – wie vorher sein Vater auch – das in der Hofkapelle nur besonders qualifizierten Musikern verliehene Vorrecht, sein Gehalt („zwey hundert Thaler“) „uf die Zeit seines lebens“ zu beziehen.¹⁸ In dieser Gehaltsbestätigung von 1603 und der nachfolgenden von 1611 wird besonders hervorgehoben, dass er die Summe auch in Anbetracht „seiner nunmehr vor jahriger Zeit ufm Schiffe empfangenen schäden willen“, die „nicht allerdings wiederumb Zu recht gebracht werden können“, erhalten habe. Wilhelm Günther wurde demzufolge nicht nur zur Tätigkeit „Im hofflager und auch ufn Reisen“ zu Lande verpflichtet, auch die auf der Elbe stattfindenden Festlichkeiten galt es musikalisch zu gestalten. Im Jahr 1604 „begnadete“ man ihn mit einem Haus und 1611 hatte er dann geheiratet; vom Kurfürsten wurde ihm dazu eine finanzielle „beysteuerung bewilligt“¹⁹. Günther war auch zu Studienzwecken in Italien; da er 1612 in einer Aufstellung aller in der Hofkapelle tätigen Musiker nicht erwähnt wird, ist es möglich, dass dieses Jahr in den Zeitraum seiner Qualifizierung fiel. Im „Hoff Buch Anno 1614“ ist sein Vater noch einmal gemeinsam mit ihm als Kantoreimitglied aufgeführt.²⁰ Nach 1632 fehlen dann Belege für Wilhelm Günthers Tätigkeit am Sächsischen Hof. Der bekannte Augsburger Mäzen Philipp Hainhofer schrieb in seinen Erinnerungen an Dresden und die Sächsische Hofkapelle: „Ihrer Drl. Vornemste musicanten haissen Wilhelm Günther, Augustus Tax, diese baydn excellieren auf allen instrumenten.“²¹

Laut dem „Vorzeichnüs“ vom 17.12.1625 (s. o.) war Vierdanck spätestens seit diesem Datum dem exzellenten Musiker als zwanzigjähriger großer Knabe zugeteilt – „bey Henrich Schützen“ befanden sich zur gleichen Zeit die beiden „Discantisten oder Kleine Knaben Mertin Zehm“ und „Daniel Hemmerlein“ in Obhut. Die Stimmung unter den Dresdner Kapellknaben – besonders unter den großen Knaben („Instrumentisten“) – muss 1625 miserabel gewesen sein, denn der Kurfürst wollte letztere abschaffen. Schütz schrieb deshalb mit klaren Worten an Johann Georg: „Das es schade were wann ohne Unterscheidt sie solten abgeschaffet werden, Sinttemal die meiste Untter Ihnen das Ihrige an gesellen stette wol versehen, alhir erzogen undt Ihrer sachen gewiß seindt.“²² Dieses geschickt verpackte Argument, dass man mit den großen Knaben doch für weniger Geld die gleichen musikalischen Leistungen wie mit den „Gesellen“ haben könne, stimmte den Kurfürsten sichtlich um – in dieser Sache geschah wohl nichts. In der Zwischenzeit war Vierdancks Mutter verstorben; der Vater Hans Vierdanck zog wahrscheinlich noch vor ihrem Tod mit der Familie nach Wittenberg, denkbar wäre eine Berufung an die Universität zum „Acad.

¹⁵ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10077, Coll. Schmid [Amt Dresden], Vol. X., Nr. 284.

¹⁶ Weiss, S. 230 f.

¹⁷ Dresden, Stadtarchiv, Bürgerbuch 1580–1637, S. 92.

¹⁸ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10024 [Geheimer Rat], Loc. 8575/6, Bl. 32/33.

¹⁹ Ebd., Loc. 7331/3, Bl. 245.

²⁰ Ebd., Loc. 8684/10, Bl. 51.

²¹ Zit. nach Oscar Doering, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Wien 1901 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Neue Folge 10), S. 239. Die Frage, ob Günther – wie nicht wenige Musiker neben ihm auch – Komponist war, ist bisher mangels aufgefundenener Kompositionen nicht zu beantworten.

²² Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10077, Coll. Schmid [Amt Dresden] Vol. X, Nr. 284.

Orgelbauer“. Am 7.3.1624 ließ er in der Pfarrkirche der Stadt (Stadtkirche) eine Tochter Margarete taufen, die Mutter hieß Anna.²³

In einem anderen „Memorial“ (geschrieben etwa Anfang März 1627), das sich mit den Kapellknaben des soeben verstorbenen „Instrumentisten“ Michael Mölich²⁴ beschäftigt, versuchte Schütz zum Schluss den Kurfürsten dahin zu bewegen, dass er „Wilhelm Günthers Knabe [...] auf ein bahr Jahr“ dem Wiener „Zinkenbläser Johann Samson“ zur instrumentalen Weiterbildung zuschicken möge. Nachdem ein Jahr ohne Reaktion des Kurfürsten vergangen war, sah sich Schütz dann am 14.7.1628 erneut in einem „Memorial In Musicanten sachen“ veranlasst, an die bei Giovanni Sansoni geplante Weiterbildung für Vierdanck zu erinnern.²⁵ Die in diesem Schreiben enthaltene Formulierung, „damit er sein studium bey dem keyß. Cornetisten Sansoni fortsetzen könne“, hat bisher zu unterschiedlichen Deutungen geführt. Was bedeutet hier „fortsetzen“? Bezieht es sich generell auf seine Dresdner Ausbildung oder speziell auf die bereits begonnenen Studien bei Sansoni? Die wiederum verzögerte Stellungnahme des Kurfürsten (16.11.1628) verrät seine Absicht, daraus sollte nichts werden.²⁶ Denn Johann Georg gab zu bedenken: „Wann Wir dann uf einen Lehrknaben so viel, als sein Lehrmeister Wilhelm Günther selbstn nur so viel besoldung hat“ ausgeben müssten. Und man solle ihm mitteilen, was damals, als Wilhelm Günther und Johann Köckeritz „in Italien verleget, Jährlich (auf)gewendet worden [...] Daran geschieht Unsere meinung.“²⁷

Und wieder geschieht nichts. Daraufhin beschloss Vierdanck am 24.6.1629 („am Tage S. Johannes des Teuffers“, seinem Namenstag) seine Tätigkeit am Dresdner Hof zu beenden. Er richtete an Johann Georg ein in einem weniger freundlichen Ton verfasstes Demissionsgesuch. Nach der üblichen mit Floskeln bestückten Einleitung geht er ohne Umschweife auf den Grund ein, warum er die Hofkapelle verlassen will:²⁸

Euer Churfl Durchl erinnern sich sonder Zweifel gnedigst, wie das eine geraume Zeit hero, unterthenigste ansuchung ich thun lasen, durch den Heren Haus Marschaleh und meinem lehrmeister Wilhelmo Günthern, umb fortschickung und Verlegung anderer Örter, Zur propagirung meiner vorhabenden Studien in der Music. Mir, aber das letzere mahl Zur antwort worden, zu vor ziehen, bis, und so lange der Cappelmeister wiederumb anheim kommen thete dieweiln aber, Er, wie Ich verneme vor Michaelis [29.9.1629, B. K.] anhero nicht gelangen wirdt und Er der Cappelmeister selbstn, und noch vor seinem abreisen [nach Italien, B. K.], gerne gesehen hette das mein propositum ich ohne fernerer ufschub hette zu werthe richten mögen, und gleichsam die beste Zeit meiner Jugendt nicht lenger dergestalt also verseümen, Als were ich gesonnen, ehistes von hier mich zu begeben, und meine wohlfart in der Welt mitt Göttlicher Assistents zu suchen und zu finden, so wohl auch etwas weiter zu lernen, zu begreifen und zu sehen.

Zum Schluss des harschen Schreibens fügt er noch versöhnlich hinzu: Wenn „ich etwas fruchtbarliches ausrichten solte“, würde „ich mich hinwieder unterthenigst [...] einstellen, brauchen und bestellen lassen“; ein Versprechen, das er nie einlöste. Vierdanck war sichtlich über die herrschenden Zustände verärgert, er wollte sich der Willkür des Kurfürsten nicht mehr aussetzen. Aus diesem Demissionsantrag geht nun schlüssig hervor, dass er nicht in Wien bei Sansoni war. Auffällig ist seine Wortwahl bezüglich der ihm vorgesetzten Kollegen: Günther bezeichnet er explizit als seinen „lehrmeister“, Schütz lediglich als „Capellmeister“.

Dieser Demissionsantrag bekommt noch einen besonderen Akzent dadurch, dass sein Lehrmeister Günther nur zwölf Tage vorher (12.6.1629) eine im klagenden Ton gehaltene Eingabe an den Kurfürsten geschrieben hatte.²⁹ Auf zweieinhalb Seiten schildert er, in welcher verheerenden sozialer Lage er sich zurzeit dadurch befände, dass er seinen „unvermögenden Bruder“ und seiner „Schwester Töchterlein, beide gleichsam unmündige“, bei sich habe; auch würden ihm Gelder

²³ Wittenberg, Kirchenarchiv, Taufbuch 1620–1665, S. 102.

²⁴ Schäfer, S. 523.

²⁵ Ebd., S. 524.

²⁶ Ebd., S. 422.

²⁷ Aus diesem Satzteil hat man bisher den Schluss gezogen, dass Günther mit Köckeritz zur gleichen Zeit, im Juni 1596, in Italien war, vgl. Müller, S. 326. Da Günther nach eigener Aussage aber erst ab 1600 am Dresdner Hof tätig war, ist das nicht möglich; Johann Georgs Bemerkung kann also nur summarisch gemeint gewesen sein.

²⁸ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10024 [Geheimer Rat], Loc. 8575/7.

²⁹ Weiss, S. 230 f.

aus „4 Jharige besoldung [...] restiren“. Und nach „29 Jharige geleistete treue Dienst“ bittet er den Kurfürsten nun, ihn „aus dringender Not“ zu befreien; über den ja sicherlich in seinem Haus mit untergebrachten und zu unterhaltenden Vierdanck verliert er kein Wort, woraus man schließen kann, dass jener zu diesem Zeitpunkt Günther bereits gekündigt hatte und schon ausgezogen war.

Neben den Querelen um seine Qualifikation bei Sansoni könnte für den Demissionsantrag auch ausschlaggebend gewesen sein, dass sich Vierdanck generell zurückgesetzt fühlte: Sein Mitschüler Caspar Kittel war mehrere Jahre in Italien – Schütz brachte ihn sogar persönlich mit zurück – und übernahm danach verantwortungsvolle Aufgaben. In all seinen später für eigene Kompositionen geschriebenen Vorworten hat Vierdanck Schütz nie erwähnt, auch den Dresdner Hof nicht, auch keinen Wilhelm Günther – als wäre er nie dort gewesen.³⁰

Letztlich ist gar zu fragen, ob Vierdanck beim gegenwärtigen Kenntnisstand überhaupt als Schüler von Schütz bezeichnet werden kann. Hätte er da innerhalb des Dresdner Musikbetriebs nicht einen anderen Entwicklungsweg nehmen müssen – ähnlich wie Kittel, Weckmann und andere – über eine zielgerichtete Profilierung? Somit steht eigentlich nur fest, dass Vierdanck mindestens vier Jahre in der Sächsischen Hofkapelle bei Günther als „Instrumentistenknabe“ tätig war.

Als solcher ist er zum letzten Mal in einem undatierten „Verzeichnüs derer Knaben, welche [...] bey Instrumentisten Unterhalten, Undt der Sommerkleidung benötigt gewesen“³¹ erwähnt. Johann wird hier neben anderen als Instrumentist „Hanß Vierdanck, bey Wilhelm Günthern“ geführt – also immer noch als großer Knabe. Die genauere zeitliche Fixierung dieses vom „Vice-Capellmeister Hestius“ eigenhändig geschriebenen und unterzeichneten Verzeichnisses – Magister Zacharias Hestius war am 26.7.1624 zum „Vice-Capellmeister“ ernannt worden³² – könnte die Frage beantworten helfen, ob Vierdancks Demissionsgesuch Erfolg hatte, oder ob er noch länger in der Hofkapelle tätig sein musste.

Neben solchen Musikern, die sich zur zeitlichen Fixierung der Akte nur wenig eignen,³³ sind es vor allem der Kapellmeister Schütz mit den ihm zugeordneten kleinen Kapellknaben Matthias Weckmann und Christian Krüger sowie der Vizekapellmeister Zacharias Hestius und sein Schüler Philipp Stolle, die sich aufgrund ihrer Laufbahn dafür anbieten.

Dass Schütz an vorderster Stelle mit seinen zwei Schülern genannt ist, lässt vermuten, dass das Verzeichnis noch vor seiner zweiten Italienreise geschrieben wurde (für beide war er als Betreuer zuständig).³⁴ Wenn es erst nach seiner Rückkehr (laut Vierdanck nach dem 29.9.1629) verfasst worden wäre, hätte Kittel – der nun für die Betreuung von „Discantisten“ („Taffelknaben“) eingeteilt wurde³⁵ – in dieser Übersicht mit erscheinen müssen.

Krüger wird in dem Verzeichnis als „Kleiner Capellknabe“ aufgeführt. In einer etwa Anfang 1631 erstellten Musikerliste für das Leipziger Konvent (20.2.–12.4.1631) erscheint er dann jedoch unter der Rubrik „Große Knaben“ – das lässt eine Datierung des zur Diskussion stehenden Schreibens auf den Zeitraum 1626–1628 zu. Von Stolle wissen wir, dass er 1614 geboren wurde; als „Kleiner Capellknabe“ passt er somit problemlos in diesen zeitlichen Rahmen hinein (im Alter von vierzehn Jahren besaßen die Jungen noch einen klaren Sopran – damals mutierte man ungefähr ab dem sechzehnten Lebensjahr). Nicht so eindeutig ist die zeitliche Zuordnung von Weckmann, da sein Geburtsjahr bisher nicht nachgewiesen werden konnte. Zuletzt hielt man

³⁰ Anders dann in Stralsund: Im Vorwort zum „Ander Theil [...] Canzoni und Sonaten“ schreibt er 1641 anerkennend von seinen „hochgeehrten wehrten Freunden“ Georg Friedrich Hoyoul, Nicolaus Bleyer und Johann Schop.

³¹ Weiss, S. 228. Mary E. Frandsen, „Music in a time of war“, in: *Schütz-Jahrbuch* 30 (2008), S. 33–68, zitiert das Dokument (S. 64), kommt jedoch zu anderen Schlüssen, vgl. S. 38 f.

³² Müller, S. 350 f.

³³ „Friedrich Groman, Melchior Simon, Augustinus Michael, Simon Michael“ („Kleine Kapellknaben“). „Michael Grundt, Daniel Hämmerlein, Christian Pietzsch, Abraham Herman“ („Instrumentisten“ bzw. „Grosse Kapellknaben“). „Simon Michael (Vater von Augustinus und Simon), Wilhelm Günther, August Tax, Thomas Tax, Hanß Göckeritz“ („Gesellen“).

³⁴ Da er nach eigener Aussage in Venedig „für wenig tagen“ vor dem „3. Novembris newes Calenders 1628“ (Müller, S. 95 ff.) nach knapp zehnwöchiger Reise ankam, verließ er Dresden demzufolge (nach dem dort noch bis 1700 gültigen Julischen Kalender) ungefähr am 20.8.1628.

³⁵ Müller, S. 105

„1618 oder 1619“³⁶ für möglich. Der erste Geburtseintrag in dem nach einem Brand von 1619 noch erhalten gebliebenen zweiten Kirchenbuch in den Kirchenakten von Weckmanns Geburtsort Niederdorla datiert vom 2.12.1620; in den folgenden Jahren wurde hier kein Matthias Weckmann geboren.³⁷ Matthias kann also – wenn Johann Kortkamps Erinnerungen zutreffen, dass der Vater mit Vornamen Jacobus hieß (*Organistenchronik*) – nur vor diesem Datum als Sohn des damaligen „Custos“ Jacobus Weckmann und seiner Frau Maria geboren worden sein. Beide werden vor dem 10.1.1619 geheiratet haben, da der erste Eintrag einer Eheschließung des Kirchenbuches mit diesem Datum beginnt (vom Anfang 1619 bis Ende 1625 heiratete kein Jacobus Weckmann in Niederdorla). Sein Vater Jacobus Weckmann war am 2.7.1619 noch „Custos“, erst 1622 – also mehrere Jahre nach der Geburt von Matthias – steht er als „Ludimoderator“ im Kirchenbuch. Dass Matthias aus Niederdorla stammt, ist anzunehmen: Hier war auch, wie die Verzeichnisse der „Communicanten“ zeigen, der Wohnsitz anderer Weckmanns (allein um 1620: Curt, Hanß und Ehefrau Barbara, Herman, Jacobus und Ehefrau Maria sowie Sohn Jacobus [geb. 15.2.1623], Martha, Peter). Im Nachbarort Oppershausen – einige Autoren beziehen sich auf ihn³⁸ – war die Familie Weckmann um 1620 nicht beheimatet.³⁹

Dass Matthias Weckmann in der oben benannten Aufstellung gemeinsam mit Philipp Stolle als „Kleiner Capellknabe“ geführt wird, legt sogar nahe, dass er etwa gleichaltrig mit Stolle war. In der schon erwähnten Musikaufstellung für das Leipziger Konvent 1631 sind beide weiterhin als „Discantisten“ – nunmehr „bey Caspar Kittel“ – aufgeführt und haben somit als Siebzehnjährige noch einen brauchbaren „Discant“ besessen.⁴⁰ Nehmen wir nun für Weckmann ein Geburtsjahr um 1614 an, so wird dadurch auch plausibel, dass er mit etwa achtzehn Jahren neben Johann Klemm am Dresdner Hof bereits als Organist geführt wurde.

Das genannte „Verzeichnüs“ legt damit nahe, dass Vierdancks Demissionsgesuch Erfolg hatte; er wird 1629 Dresden verlassen haben. Ein rein verwaltungstechnischer Vorgang unterstreicht dies zusätzlich: Auf einem gesonderten Blatt mussten Musiker, die auch Streicher waren, 1629/1630/1631 bestätigen, dass sie von Schütz Geigensaiten erhalten haben.⁴¹ Wilhelm Günther ist unter ihnen, Vierdanck – der, wie seine späteren Kompositionen unter Beweis stellen, auch ein moderner Geiger war – nicht.

Wir wissen jetzt, Johann Vierdanck verließ Dresden als enttäuschter junger Mann – er hatte sich seine musikalische Karriere an dieser zu den führenden europäischen Institutionen zählenden Hofkapelle anders vorgestellt. Die Konkurrenz war innerhalb der Kurfürstlichen Hofkapelle sichtlich groß – es gab noch andere zu fördernde Talente (z. B. Kittel). Dass der Kurfürst ihm die Reise nach Wien zu Sansoni verweigerte, war für ihn der Anlass, seine musikalische Profilierung anderswo voranzutreiben. Er wandte sich dem Norden zu, hier fand er kongeniale Freunde (Johann Schop, Nicolaus Bleyer und Georg Friedrich Hoyoul), hier erfuhr er auch anders geartete musikalische Anregungen, die ihn zu einem bemerkenswerten norddeutschen Komponisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts reifen ließen.

³⁶ Pieter Dirksen, Art. „Weckmann“, in: *MGG2*, Personenteil 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 630.

³⁷ Niederdorla, Kirchenbuch, Geburten.

³⁸ Laut Ibo Ortgies, „Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns: Biographische Skizze und Zeittafel“, in: *Proceedings of the Weckmann Symposium Göteborg, 30 August – 3 September 1991*, hrsg. von Sverker Jullander, Göteborg 1993, S. 2 ff., war Oppershausen der Heimatort von Matthias Weckmann.

³⁹ Oppershausen, Kirchenbücher.

⁴⁰ Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 58.

⁴¹ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10024 [Geheimer Rat], Loc. 8687/1, Bl. 123 und 124.

BERICHTE

Berlin, 11. bis 13. Februar 2010:

„Macht Ohnmacht Zufall. Spannungsfelder der Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart“

von Stephanie Schwarz, Berlin

Die Opern- und Musiktheaterforschung widmet sich immer noch in erster Linie der Kompositionsgeschichte. Weitgehend ausgeklammert bleibt hingegen die Frage der Aufführungsdimension. Diesem Desiderat gehen Christa Brüstle (Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin) und Clemens Risi (Juniorprofessor an der Freien Universität Berlin) im Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin in ihrem Forschungsprojekt „Musiktheater im Spannungsfeld von Notation und Performance“ nach. Die Abschlusstagung des Projekts fand in Kooperation mit der Sektion Darstellende Kunst der Akademie der Künste statt; Ziel war es, die Trias von Macht, Ohnmacht und Zufall als Pole des das Musiktheater in verschiedenen Bereichen auf je spezifische Weise charakterisierenden Spannungsverhältnisses zwischen Komposition, Regie und Aufführungspraxis ins Blickfeld zu nehmen.

In drei Sektionen wurde die Bandbreite der Thematik vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart entfaltet. Den Anfang bildeten Clemens Risis (Berlin) Ausführungen zu Richard Wagners szenischen Vorschriften am Beispiel des *Fliegenden Holländers* und der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der historischen Aufführungspraxis und des Regietheaters. Das Machtverhältnis zwischen Komposition und Aufführung, das mit dem Aufkommen des Regietheaters und seiner darstellerischen Möglichkeiten ausgestellt und als Übersetzungsprozess markiert wird, erwies sich hier als produktive Kraft. Fokussierend auf den Textbegriff in der Oper und die Zeitlichkeit der Werkanweisungen, verbunden mit einem Plädoyer für einen offensiveren Umgang mit diesen, leitete Robert Sollich (Berlin) mit seinem Vortrag über zur folgenden Sektion, die sich den Notationsstrategien des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart zuwandte. Thomas Seedorf (Karlsruhe) konnte anhand der aufführungspraktischen Verfahren Wagners zeigen, wie neben allem Bestreben zur detailgenauen Festlegung ein gewisser Pragmatismus – in Form von Streichungen, Punktierungen, Retuschierungen – das Dogma der Werktreue ad absurdum führt. Mit dem Vortrag von Dörte Schmidt (Berlin) wurde dann der Brückenschlag ins 20. Jahrhundert vollzogen. Sie konnte in der Musik nach 1950 Tendenzen offenlegen, ein gewisses Maß an Unbestimmtheit oder auch die bewusste Arbeit mit dem Zufall zuzulassen und damit den Fokus weniger auf den eigenen Werkcharakter denn auf das performative Moment der musikalischen Tätigkeit – der Hervorbringung von Klang – zu legen. Björn Gottsteins (Berlin) Ausführungen über die spezifische Situation der Interpretation neuer Musik – insbesondere elektronischer Musik (bei der der Interpret in der Regel „verschwindet“) – leiteten dann über zur abschließenden Podiumsdiskussion: Die Komponisten Charlotte Seither und Hans-Joachim Hespos diskutierten mit Stefan Drees und Christa Brüstle über die Grenzen der Notation und die Möglichkeiten einer produktiven Überforderung für Interpreten wie Zuhörer.

Am dritten Tag des Symposions wurden das Wechselverhältnis und die Machtbeziehungen von Auditivem und Visuellem in musiktheatralen Formen behandelt. David Roesner (Exeter) rückte das in diesem Zusammenhang spannungsreiche Feld des „komponierten Theaters“ mitsamt den Charakteristika des kollektiven Produzierens ins Blickfeld seiner Betrachtungen. Daran anschließend plädierte Matthias Rebstock (Hildesheim) für eine Phänomenologie des Hörens, die einer Disposition des Hörens mit visuellen Mitteln, wie sie bei Beat Furrer oder José María Sánchez-Verdú vorkommt, Rechnung trägt. Verschiedene Strategien der Sichtbar- und Unsichtbarmachung im Konzert, in musiktheatralen Aufführungen und Installationen standen dann im Fokus der Betrachtungen von Stephanie Schwarz (Berlin) und Rainer Simon (Berlin), bevor Matthias Weiß

(Berlin) mit seinen Ausführungen zum Stellenwert des Visuellen in Musikvideos diesen dritten und letzten Themenkreis beschloss.

Den Abschluss der Tagung bildeten zwei Podiumsdiskussionen, in denen Regisseure, Dramaturgen und Komponisten (Sebastian Baumgarten, Barbara Beyer, Carl Hegemann, Peter Konwitschny, Sandra Leupold, Michael von zur Mühlen, Georg Nussbaumer und Brigitte Witzenhause) und Kulturunternehmer (Gerard Mortier, Jochen Sandig und Nele Hertling) über Macht, Ohnmacht und Zufall in der Oper sowie die Zukunft des Musiktheaters diskutierten.

Der Dialog zwischen Wissenschaft und Kunstpraxis wurde im Rahmen dieser Tagung vielfach realisiert: Neben den Podiumsdiskussionen waren die wissenschaftlichen Vorträge begleitet von zwei Installationen – *Walküren, Wölfe, Waldvögelin* von Georg Nussbaumer und *Antigone* von Brigitte Witzenhause – und der Aufführung von Dieter Schnebels *Nostalgie – Solo für einen Dirigenten* durch Volker Schindel, die auf ganz eigene Weise das Thema bespiegelten und inspirierten.

Eine Publikation der Beiträge ist in Vorbereitung, und unter <http://ubu.theater.fu-berlin.de/> kann die Tagung als Video-Stream nachträglich besucht werden.

St. Petersburg, 19. bis 22. März 2010:

„Nikolaj Rimskij-Korsakov and his Heritage in Historical Perspective“

von Birgit Bluhm, Göttingen

Das St. Petersburger Rimskij-Korsakov-Museum, dessen Leitung diese internationale Konferenz organisierte, bot mit seinen authentisch restaurierten Räumlichkeiten – der früheren Wohnung des Komponisten – ein ideales Ambiente für die Vorträge der 33 geladenen Referentinnen und Referenten, die überwiegend aus Russland sowie aus den USA, Großbritannien und Deutschland angereist waren. Thematisch standen gemäß dem Titel weniger das eigene Schaffen Rimskij-Korsakovs als vielmehr sein biographisches Umfeld und sein Wirken als Lehrer im Vordergrund. So befassten sich die Referate von Zivar Gusejnova, Iosif Raiskin, Igor Vishnevetsky, Marina Mazur, Lidia Ader, Inna Klause und Vladimir Koshelev am ersten Tag vor allem mit seinem Familienkreis, aus dem einige Nachkommen persönlich anwesend waren und an einem anschließenden Roundtable teilnahmen. Ein abendliches Konzert in der Glazunov-Halle des prächtigen Sheremetev-Palasts präsentierte Werke von Schülern Rimskij-Korsakovs.

Der zweite Themenschwerpunkt, „Rimskij-Korsakovs Kompositions- und Lehrtraditionen: Anhänger und Gegner“, erstreckte sich über die nächsten beiden Konferenztage. Dorothea Redepenning, Rutger Helmers, Gregory Halbe, Stephen Muir, Gesine Schröder, Anna Petrova, Olga Vladimirova, Andreas Waczkat, Jonathan Powell, Galina Nikiforova und Leonidas Melnikas referierten zu zahlreichen Aspekten der Rezeption und des Einflusses Rimskij-Korsakovs. Im Mittelpunkt dieser Sektion stand der Festvortrag von Richard Taruskin, der seine grundsätzlichen Überlegungen nicht zuletzt durch autobiographische Annotationen sehr lebendig vermittelte. Die Beiträge von Lyubov Serebryakova, Stanimira Dermendjieva, Georgios Kountouris, Galina Kopytova, Natalia Braginskaya, Stephen Walsh, Paulo F. de Castro, Marina Rakhmanova, Anastasia Tsvetkova, Ilya Levinson, Irina Proskurina und John Nelson am Sonntag verdeutlichten, wie weitreichend der Wirkungskreis des Komponisten war. Das Abschlusskonzert verknüpfte Lieder Rimskij-Korsakovs mit russischer Folklore. Die meisten Referentinnen und Referenten folgten am Montag der Einladung zu einer Exkursion nach Tikhvin, wo unter anderem das Geburtshaus des Komponisten, heute ebenfalls ein Museum, zu besichtigen war. Der Konferenzbericht befindet sich bereits im Druck.

Weimar, 15. bis 17. April 2010:

„Liturgie als Aufbruch. Klangexperimente, Virtuosität und Dramatik“

von Birgit Johanna Wertenson, Weimar

Die Beschäftigung mit den Vertonungen der Psalmen aus dem Alten Testament fand bislang nicht nur innerhalb der Musikwissenschaft am Rande der großen Aufmerksamkeit statt. Auch die katholische Kirchenmusikgeschichte bemühte sich, mit Blick auf die Zeitspanne des 17. und 18. Jahrhunderts, gattungsgeschichtlich vorrangig um die Aufarbeitung der Messvertonungen und stilistisch um die Diskussion des in der Nachfolge des Palestrina-Stils entstandenen Repertoires. Darüber hinaus gibt es keine profunde Gattungsgeschichte, lediglich vereinzelte Forschungspublikationen. Seit August 2008 widmet sich deshalb das Forschungsprojekt „Psalmvertonungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Italien“ unter der Leitung von Helen Geyer am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena diesem Phänomen und beleuchtet damit zugleich eine Epoche, deren katholische Kirchenmusik generell einer gründlicheren Aufarbeitung bedarf.

Das Forschungsprojekt veranstaltete vom 15. bis 17. April 2010 ein erstes internationales und interdisziplinäres Symposium am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena der Hochschule für Musik Franz Liszt und der Friedrich-Schiller-Universität Jena, das von der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung unterstützt wurde. In ihrer Begrüßung betonte Helen Geyer (Weimar) die Notwendigkeit des interdisziplinären Austausches, vor allem mit der Theologie und Kunstgeschichte. Der Eröffnungsvortrag des Kunsthistorikers Guido Reuter (Düsseldorf) bewies dies nachdrücklich. In seinem Vortrag zielte er darauf ab, die Rolle des „bel composto“ in Gianlorenzo Berninis römischer Kirche San Andrea al Quirinale zu eruieren. Mit diesem Terminus steckte der Kunsthistoriker die Rahmenbedingungen für formale Analysen ab, habe doch Bernini versucht, die verschiedenen Gebiete der Architektur, Skulptur und Malerei miteinander in eine „schöne Mischung/Zusammenstellung“ zu vereinen. Die beiden sich anschließenden Vorträge bereiteten das methodische und historische Fundament der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts: Franz Körndle (Augsburg) hob in einer profunden Erörterung der Musik in Psalmkommentaren (von Augustinus, Hieronymus von Stridon, Robert Bellarmin u.a.) hervor, dass sich die Musiker an der Theologie der eigenen Zeit orientierten und man die Kompositionen dementsprechend mit Hilfe von Psalmkommentaren besser verstehen lerne. Jeffrey Kurtzman (St. Louis) unterstrich den Aspekt der „diversity and its variety of sounds to avoid any foreseeability“. Damit kristallisierte sich zunehmend ein Schema zur Beschreibung von kompositionstechnischen Entwicklungen heraus. Den Abschluss des Tagesprogramms gestaltete der Theologe Harald Buchinger (Regensburg). Sein Festvortrag galt der Stellung der Psalmen in der Liturgie, deren Diskussion er mit den Fragen eröffnete: „Armut oder Reichtum des Thesaurus Musicae Sacrae?“ und „Ist das 16. bis 20. Jahrhundert das Zeitalter der ehernen Einheitsliturgie?“ Habe sich doch, so der Theologe, nach der tridentinischen Reform der römischen Liturgie eine starre Tradition fixierter Texte etabliert. Nach einem Abstecken der Charakteristika der römischen Liturgie intensivierte Buchinger die Vorstellung der Psalmenfunktion innerhalb des Kirchenjahres am Beispiel der Eucharistiefeyer, der Feindpsalmen und Klagelieder des Passionssonntags. Dem Vortrag schloss sich ein Konzert mit Studierenden der Hochschule für Musik Franz Liszt unter der Leitung von Bernhard Klapprott an. Das Ensemble lieferte mit venezianischen Psalmvertonungen von Antonio Biffi und Antonio Lotti aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts eine Kostprobe des vielfältigen und teilweise höchst festlichen Psalmenrepertoires.

Den zweiten Symposionstag eröffneten zwei Vorträge, die sich dem Quellenbefund der Psalmvertonungen einmal in der Schweiz, einmal in Frankreich widmeten. In Claudio Bacciagaluppi und Luigi Collariles (Fribourg) Beitrag wurde die Dramaturgie des liturgischen Kalenders und die Vespermusik im Stift Beromünster am Beispiel des *Bonus Ordo Musicus* exemplarisch vorgestellt. Der glückliche Fund dieses Katalogs, der nach bibliographischen Einheiten und Gattungen gegliedert ist, übermittelt uns eine Übersicht über die Figuralmusik und einen Einblick in die Festord-

nung während des Kirchenjahres. Thierry Favier (Bourgogne) ergänzte das Quellenstudium mit einem Blick in die französische Musikwelt am königlichen Hof, an den Kirchen im königlichen Umfeld, wo Werke römischer Prägung vorherrschten, und in Privatsammlungen aus dem 18. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel der Sammlungen Ballard und Brossard. Nach dieser Quellenschau widmete sich Marta Marullo den Strukturen polyphoner Psalmkompositionen anhand von Traktaten aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Sie zeigte in einer Gegenüberstellung von diversen Quellen auf, wie sich eine relativ homogene kompositorische Tradition mit fester Regelung etabliert hatte. Den Usus der Mehrhörigkeit an San Pietro in Vaticano stellte Rainer Heyink (Halle-Wittenberg) anschaulich dar. Er erläuterte die dortige besondere Form des mehrhörigen Musizierens, die unter anderem einen Echochor in der Kuppel des Doms einbezog. Saskia Woykes (Bayreuth) Beitrag beleuchtete jenen Bereich, der hinter der großen Kulisse der Musikpraxis jener Jahrhunderte wirkte, nämlich den Bereich der gelebten und reflektierten kirchlichen Frömmigkeit. Woyke analysierte zahlreiche überlieferte Beschreibungen hoher Singstimmen in Venedig und Rom auf die Beziehungen zwischen Frömmigkeit und Musik hin. Auch der sich anschließende Vortrag der Kunsthistorikerin Andrea Gott dang (Salzburg) warf ein Licht auf die Schnittstelle zwischen Kunst und sakralem Raum: Anhand von Giandomenico Tiepolos Kreuzweg im Oratorium von San Polo in Venedig stellte sie die These auf, dass dieser Kreuzweg gerade nicht dramatisches Potenzial ausspiele, sondern seine Konzeption auf die Funktion der Andacht (*meditatio*) Rücksicht nehme, um den Dialog zwischen Mensch und Gott zu befördern.

Mit diesem Beitrag begann zugleich der venezianische Abschnitt des Symposions, musikwissenschaftlich eingeleitet von Junko Sonodas (Kyoto-Weimar). Sonodas diskutierte ein *Nisi dominus* des sächsischen Komponisten Johannes Rosenmüller, der lange Zeit am Ospedale della Pietà in Venedig wirkte, unter dem Aspekt der dramatischen Musiksprache. Innerhalb des erhaltenen venezianischen Psalmenrepertoires ragt vor allem die Fülle an Drucken mit Kompositionen für *Cori spezzati* hervor, wie David Bryant (Venedig) zeigen konnte. Das Besondere daran sei, dass die meisten dieser Drucke einfache Werke für einen einzigen Chor enthielten. Ausgehend von diesem Sachverhalt scheine die Bezeichnung „*cori spezzati*“ sich nicht auf eine kompositorische, sondern auf eine übliche venezianische Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts zu beziehen. Einen weiteren außergewöhnlichen Aspekt im venezianischen Repertoire bilden die Psalmvertonungen Benedetto Marcellos, auf deren Eigenart Eleanor Selfridge-Field (Stanford) hinwies. Sie seien gekennzeichnet von einem äußerst persönlichen Stil, in dem sowohl traditionell-kontrapunktische wie auch orientalisches anmutende Elemente nebeneinander stünden. Alan Dergal Rautenberg widmete sich den venezianischen *Miserere*-Vertonungen. Er machte deutlich, dass gerade dieser Bußpsalm Kirchenbesucher anlockte. Hasses *Miserere in c-Moll* (für die *Incurabili*) habe außerordentliche Beliebtheit genossen und in dessen Nachfolge seien mehrere Kompositionen entstanden, die neue musikalische Alternativen zu diesem Werk bieten sollten. Birgit Johanna Wertenson (Weimar) wiederum stellte den bislang unbeachteten Komponisten Gioacchino Cocchi ins Zentrum ihrer Untersuchung, der einige Jahre am Ospedale degl'Incurabili wirkte. Sie stellte Cocchis Musiksprache in den Kontext seiner Zeitgenossen, etwa Niccolò Jommellis bzw. Johann Adolf Hasses. Den Abschluss des Symposions und zugleich der venezianischen Forschungsdiskussion bildete der Beitrag Gerhard Poppes (Koblenz-Landau) mit einem Einblick in die Dresdner Hofkirchenmusik. Er zeigte in vier Komponistenstationen (Pallavicino, Lotti, Hasse, Galuppi) nicht nur, unter welchen Bedingungen und in welcher Gestalt die venezianischen Werke dort ihren Platz fanden, sondern erklärte auch deren liturgische Voraussetzungen, ihre Stellung im Repertoire bis hin zu einer Analyse der gängigen Kopisten- und Bearbeitungspraxis. Eine Veröffentlichung der Tagungsbeiträge ist in Planung.

Wien, 29. und 30. April 2010:

„Anton Bruckners Messen“

von Elisabeth Fritz-Hilscher (Wien)

In enger Kooperation zwischen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und der Katholischen Akademie fand eine internationale Tagung statt, die sich ausschließlich dem von der Bruckner-Forschung eher beiseitegeschobenen Thema der Messen-Kompositionen von Bruckner widmete; nur halb so viele Studien beschäftigten sich mit den Messen Bruckners wie mit den Symphonien, fasste Erich Partsch die Forschungssituation zusammen. Zwar wird Bruckner immer noch unter dem Klischee des „Musikanten Gottes“ vermarktet, seine Messen – wenn überhaupt – werden in der Forschung hingegen eher als Konzertstücke betrachtet und als solche analysiert, ohne auf deren liturgischen Kontext zu achten. Vielfach würden sie als „Vorstufen“ zu den Symphonien gesehen. Das „Brucknersche Paradoxon“, dass man (teilweise schon zu Lebzeiten Bruckners) versuche, die Symphonien zu „heiligen“, die Messen hingegen zu „profanieren“, wurde von fast allen Referenten der Tagung angesprochen. Wenn überhaupt, sind noch am ehesten die drei großen Messen, die schon den „typischen“ Bruckner-Stil aufweisen, in Konzerthäusern wie auch im liturgischen Gebrauch präsent, die Messen in d-, e- und f-Moll. Doch wurde im Verlauf der Tagung bald klar, dass diese späten Werke und das „Revolutionäre“ daran nur aus den frühen Messen und deren Kontext zu verstehen sind.

Eine kulturgeschichtliche Basis legten Rupert Klieber (Wien), Ernst Bruckmüller (Wien), Karl Rehberger (St. Florian) und Theophil Antonicek (Wien) durch Beiträge zur Situation von Religion und Kirche in Linz und Wien zur Zeit Bruckners bzw. (Bruckmüller und Antonicek) zu den kirchenmusikalischen Trägerinstitutionen – Kirchenmusikvereine und Hofmusikkapelle. Eine interessante Perspektive bot Helmut Loos (Leipzig), der die Bruckner-Messen vor dem Hintergrund der Liberalismus- und Fortschrittsdebatten in Deutschland diskutierte; er wies auf das Phänomen der zunehmenden Divinisierung säkularer Musik vor allem durch die deutsche Romantik hin, die wiederum zu (katholischer) Kirchenmusik und deren liturgischem Kontext keine Beziehung aufbauen konnte. An die Stelle der Religion sei eine Kunstreligion getreten, in der Kirchenmusik nur dann einen Platz finden konnte, wenn sie ihrer geistlichen Wurzeln entkleidet wurde. Zu den musikalischen wie liturgischen Wurzeln der Bruckner'schen Messkompositionen führte Wolfgang Kreuzhuber (Linz): von der *Windhaager Messe* bis zur *Missa solennis* b-Moll (1854), die zum großen Wendepunkt, der *d-Moll-Messe*, hinüberleitet. Bruckner blieb in diesen Werken ganz der Tradition verhaftet, wenngleich in der Harmonik schon von Beginn an für Bruckner typische Wendungen (beispielsweise die Vorliebe für Terzverwandtschaften) festzustellen sind. Dem stimmte auch Dieter Michael Backes (Mainz) zu, der sich mit der Instrumentation der Linzer Messen beschäftigte und anhand dieser Werke Bruckners Entwicklung zu einem symphonischen Messenstil – vor allem am entscheidenden Wendepunkt von der *Missa solennis* zur *d-Moll-Messe* – demonstrierte.

Der letzte Halbtage war schließlich den drei großen Messen vorbehalten: der *d-Moll-Messe* (Thomas Dolezal, Wien, aus der Sicht des Praktikers), der *e-Moll-Messe* (Mario Aschauer, Wien, zum Problem der Fassungen und der Stilentwicklung) und der *f-Moll-Messe* (Elisabeth Maier, Wien). Interpretierte Dolezal Bruckners Werk aus der Stilistik und dem spätklassisch geprägten Repertoire des 19. Jahrhunderts in Linz und Wien, so knüpfte Elisabeth Maier an die Thesen von Helmut Loos an und stellte die Frage, inwieweit die *f-Moll-Messe* noch ein geistliches Werk sei, denn ihren eigentlichen Durchbruch erlebte sie – im Sinne der angesprochenen Kunstreligion – nicht in der Kirche, sondern im Konzertsaal ab 1893.

Viele Aspekte blieben in den Referaten aus Zeitgründen nur angedeutet und zeigten, wie wichtig eine zeitgemäße sowie vielschichtige Beschäftigung mit den Messen Anton Bruckners und seiner Zeitgenossen wäre. Der in Aussicht gestellte Kongressbericht, der im Rahmen der *Wiener Bruckner-Studien* erscheinen wird, kann als erster Baustein dazu dienen.

Köln, 6. und 7. Mai 2010:

„Ferne Heimatklänge. Gustav Mahler und die Moderne“

von Florian Kraemer, Köln

„Dreifach heimatlos“ war Gustav Mahler bekanntlich nach eigenem Zeugnis: „als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt.“ Die musik- und ideengeschichtlichen Implikationen von Mahlers musikalischer Heimatlosigkeit machte das internationale Symposium, das die Kölner Philharmonie gemeinsam mit der Kölner Musikhochschule im Rahmen der MusikTriennale Köln veranstaltete, zu seinem Thema.

Nach einer offiziellen Begrüßung durch Louwrens Langevoort, den Intendanten der Philharmonie, und nach einer kurzen Einführung in die geographischen und kulturellen Stationen von Mahlers Biographie durch Arnold Jacobshagen (Köln) eröffnete Julian Johnsons (London) Referat „Irony as Homelessness“ das Symposium. Ausgehend von einigen Beispielen aus Mahlers Symphonien legte Johnson dar, inwiefern Mahlers musikalische Heimatlosigkeit nicht zuletzt als Entfremdung vom eigenen Ausdrucksmedium betrachtet werden kann. Das Wissen um die Inauthentizität der eigenen musikalischen Sprache zeitige eine Kompositionshaltung, die ihre eigentliche „Heimat“ letztlich immer in einen Bereich jenseits der musikalischen Ausdruckssphäre projiziere und die im Rückbezug auf Kunsttheorien der Frühromantik als „Ironie“ zu kennzeichnen sei.

Viele der folgenden Beiträge zeugten ebenfalls von der ungebrochenen Konjunktur, die literarisch orientierte Zugänge zu Mahler in der Musikwissenschaft genießen. Annette Kreuziger-Herr (Köln) wies bei einer fiktiven Führung durch Mahlers Bibliothek Jean Paul, Dostojewski und Goethe als maßgeblich prägende Lektüren des Komponisten auf, der seiner Selbstbildung durch Literatur insbesondere des 19. Jahrhunderts einen beachtlichen Stellenwert einräumte. Hartmut Hein (Köln) stellte den „Spaziergang mit dem Herzen“, von dem Jean Paul in der *Unsichtbaren Loge* spricht, als ein Narrativ vor, das einige Symphoniesätze Mahlers aus der Erlebnisperspektive eines ästhetischen Subjekts, welches durch Musik verschiedener Couleur gleichsam hindurchwandert, zu deuten vermag. Wolfram Steinbeck (Köln) andererseits reklamierte die Ironie Heinrich Heines für den Finalsatz von Mahlers *Vierter Symphonie*. Höre man das Schellenmotiv, welches das naive Lied von den „himmlischen Freuden“ in diesem Finale interpoliert, als Auftreten eines „Erzählers“ unter der „Narrenkappe“, so werde deutlich, wie Mahlers Musik einerseits die infantile Projektion des himmlischen Schlaraffenlands, von der der Text handelt, als eine zutiefst irdische durchschaut, andererseits aber zum eigenen symphonischen Finalkonzept eine reflexive Distanz einnimmt. Vera Micznik (Vancouver) stellte anhand ihres bereits früher ausgearbeiteten Modells musikalischer Diskursivität einen Vergleich zwischen den *Faust II*-Bearbeitungen Robert Schumanns und Gustav Mahlers an. Wurden Schumanns *Szenen aus Faust* bereits von Zeitgenossen dafür kritisiert, eine problematische stilistische Inkohärenz in Goethes Vorlage musikalisch nicht hinreichend zu „retten“, so lässt sich dagegen in Mahlers subtilem Spiel mit musikalischen Genres eine kritische, semantisch vielschichtige Interpretation des Textes ausmachen. Dietrich Kämper (Köln) unterstrich in der Tradition Eggebrechts die Stellung des „Natlauts“ als „Anderes“ gegenüber der Kunstmusik und sah in Jean Pauls Humorbegriff, der für Mahlers Musik inzwischen übrigens schon ausgiebig diskutiert worden ist, einen Schlüssel zur *Wunderhorn*-Welt der frühen Symphonien.

Auch den vokalen Gattungen galt ein Augenmerk des Symposiums. Elisabeth Schmierer (Berlin) betrachtete anhand der *Zweiten Symphonie* die Scharnierstellen zwischen der autonomen musikalischen Logik einer Instrumentalsymphonie und den Erfordernissen der programmatisch-textgebundenen Konzeption des „Urlichts“ wie des Auferstehungsfinals. Marion Gerards (Bremen) ging am Beispiel von Alma Mahlers Liedern den Konsequenzen nach, die sich Almas kompositorischem Schaffen durch ihre Ehe mit dem berühmten Komponisten und Dirigenten stellten.

Drei Beiträge waren der Rezeption Gustav Mahlers gewidmet. Stefanie Rauch (Paderborn) befasste sich mit Mahlers Rolle im Wiener Musikleben in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhun-

derts, z. B. mit den antisemitischen Vorbehalten der Wiener Musikpublizistik, dem hohen persönlichen Engagement Schönbergs und Mahlers füreinander sowie der frühen Pflege Mahler'scher Musik durch Anton Weberns Aufführungen in den Wiener Arbeiter-Symphoniekonzerten. Andreas Jacob (Essen) konzentrierte sich in seinem Beitrag auf die begrifflichen und inhaltlichen Muster der Mahler-Rezeption der Neuen Wiener Schule in Publikationen von Schönberg, Stein, Wellesz und Adorno. Wege der kompositorischen Rezeption thematisierte schließlich Johannes Schild (Köln) am Beispiel Dmitri Schostakowitschs. An einer üppigen Auswahl von Beispielen konnte Schild zeigen, wie gerade diejenigen Kategorien, die dem russischen Gelehrten Iwan Sollertinski in den frühen 1930er-Jahren als charakteristisch für Mahler erschienen, zugleich sehr genau auf die Musik Schostakowitschs zutreffen, wie beispielsweise Aspekte der Instrumentation oder Formen der musikalischen Groteske.

Der Zusammenhang zwischen einer musikalischen „Heimatlosigkeit“ Mahlers einerseits und moderne-charakteristischen Phänomenen andererseits – man denke z. B. an Erfahrungen eines Verlusts kultureller, ideologischer oder ästhetischer Normen – kam im Laufe des Symposiums leider deutlich seltener zur Sprache, als sein Titel es nahe gelegt hatte. Neben Johnson knüpfte insbesondere Jeremy Barham (Surrey) an spezifische Fragestellungen der Moderneproblematik an. Ausgehend von einer Kritik an einfachen Oppositionsbildungen zwischen westlich-imperialistischen und böhmischen bzw. jüdischen Einflüssen in Mahlers Symphonien zeigte er auf, wie eine narrative Ebene innerhalb der *Fünften Symphonie* auch darauf zielt, die dort zuerst in betont naturalistischer Form exponierten Musikarten mit den ästhetischen Idealen der bürgerlichen Musikkultur wieder zu versöhnen. Etwas einfacher machte es sich dagegen Norbert Jers (Aachen), der Mahlers Heimatlosigkeit an einem syntaktischen Detail festmachte, nämlich dem harmonischen Vorhalt, und in dessen semantischer Deutung als Vorbehalt bzw. Vorenthaltung eine klangliche Chiffre für das Fehlen einer selbstverständlichen Heimat Mahlers sah.

Sowohl die informationsreichen Referate als auch die anschließenden kritischen Diskussionen machten das Symposium für alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer zu einer äußerst ertragreichen Tagung. Eine Veröffentlichung der Beiträge ist geplant.

Dortmund, 20. bis 22. Mai 2010:

„Zur Philosophie des Kontrapunkts in der Tradition Johann Sebastian Bachs“

von Peter Sühning, Berlin

Das 7. Dortmunder Bach-Symposium, zu dem Martin Geck (Dortmund) und Ulrich Tadday (Bremen) eingeladen hatten, befasste sich mit der Frage, ob und, wenn ja, in welchem Sinn und welchen Ausprägungen von einer Philosophie des Kontrapunkts gesprochen werden kann, wenn unter Kontrapunkt nicht nur eine polyphone Kompositionstechnik, sondern eine geistige Haltung und ein dezidiertes Formbewusstsein verstanden werden soll. Es wurde bei den Gesprächen durchgehend klar, dass man in diesem Zusammenhang nicht nur nach ästhetischen Modellbildungen fragen kann, die ideell und chronologisch nach Bach stattfanden, sondern dass auch die Traditionen, in denen Bach sich selbst stehen sah, berücksichtigt werden müssen. Es ist ein erstaunliches historisches Phänomen, dass – im Gegensatz etwa zum sogenannten Palestrina-Stil – eine Kontrapunktik im Gefolge Bachs kaum restaurative oder reaktionäre Züge entwickelt hat. In einer eminent diskussionsfreudigen Atmosphäre, die dem Konzept entsprang, über höchstens halbstündige Vorträge auch halbstündige Aussprachen stattfinden zu lassen, wurden positive wie negative Aspekte einer Idealisierung oder Ideologisierung des Kontrapunkts erörtert.

In Abweichung von der Regel gab es zwei längere Roundtables über vorab kursierende Ausarbeitungen von Martin Geck: erstens eine ideologiekritische Abrechnung mit einem sich abendländisch gerierenden oder deutschtümelnden Missbrauch des Kontrapunkts für kulturhegemoniale Zwecke („Von deutscher Art und Kunst'? Mit Bachs ‚nordischem' Kontrapunkt gegen drohenden Kulturverfall“), in der eine erschreckende Zitat-Sammlung arroganter Geisteshaltungen vorge-

führt wurde – die Diskussion befasste sich vorwiegend mit dem Nachleben solcher Ideologeme in euro- und germanozentrischen Kanonbildungen; zweitens ein Thesenpapier zu Arnold Schönberg, in dem die zwiespältige Haltung zum Hegemonieanspruch deutscher Tonkunst zur Sprache kam – die Diskussion behandelte vorwiegend die Fortsetzung solcher Ansprüche in der Dominanz der seriellen Technik in Nachkriegsdeutschland. Ein weiteres einleitendes Grundsatzreferat Gecks versuchte, ausgehend von dem Titel „Concordia discors“ eines von Gottfried Mützel überlieferten *Kanon perpetuus* von Bach, Bachs nicht-pythagoreische (also gerade nicht auf harmonische Vollkommenheit der Musik im Gefolge von kosmologischen Modellen ausgerichtete) Auffassung von einer Vielfalt in der Einheit der mit- und gegeneinander arbeitenden Stimmen zu begründen und gegen fortdauernde pythagoreische Missverständnisse zu verteidigen.

Der Stuttgarter Kunsthistoriker Nils Büttner konnte anhand einer großen Zahl von Beispielen und Zitaten die große Bedeutung eines aus der Musik entlehnten kontrapunktischen Denkens in der Geschichte der Malerei nachweisen. Stark ausgeprägt und thematisiert waren diese Analogien bei Kandinsky („Klang der Farbe“), aber auch Goethes Rede vom Generalbass, den die Malerei brauche, und seine Klage über den Verfall des Verständnisses von Emblemen (sprechenden Bildern) gehört in diesen Zusammenhang. Albrecht von Massow (Weimar-Jena) entfaltete, zurückgehend auf die Debatten um Inspiration in der Ein- und frühen Mehrstimmigkeit, das Problem von Autonomie und Heteronomie des Musikers neu. Peter Schleuning suchte (im Resultat eher ergebnislos) nach kontrapunktischen Techniken in Sonatensatz-Durchführungen auch außerhalb der Fugensätze. Peter Sühning entlarvte die Unhaltbarkeit von Adolph Bernhard Marx' geschichtsphilosophischer These vom Ende des Kontrapunkts nach Bach. Luitgard Schader gab einen Einblick in neue Perspektiven auf Ernst Kurths linearen Kontrapunkt anhand bisher noch unveröffentlichter Briefe an Guido Adler, die eine psychologische Fundierung der Musik zum Ziel hatten. Lee Rothfarb von der University of California demonstrierte an bisher unveröffentlichten kontrapunktischen Kompositionsstudien August Halms eine regulative Rolle der Harmonik.

Jürgen Link, Germanist an der Universität Dortmund, gab ein ideengeschichtliches Panorama des deutschen Kaiserreichs, indem er die Codierung der Fuge mit dem Kollektivsymbol des Organismus oder die positive Bewertung des Musikinstruments als Maschine wie die negative Bewertung des Kontrapunkts als Maschine durch Wagner erläuterte. Karen Painter von der University of Minnesota erzählte die Geschichte der antisemitischen Reaktionen auf Schönbergs Versuch, sich auf kontrapunktische Traditionen zu beziehen. Andreas Dorschel aus Graz entfaltete anhand von Max Webers Rationalisierungsthesen in dessen Fragment zur Musiksoziologie die Rolle des Kontrapunkts, also einer rationalen Stimmenkombinatorik, als Herrschaftsmittel der Vernunft in der westlichen Musikkultur. Zwei kritische Betrachtungen zu literarischen Versuchen, die Verbindung von Musik und Leben künstlerisch zu fassen, bildeten den Abschluss des Symposiums: Ulrich Tadday demonstrierte die thematische und atmosphärische Dichte, mit der es Anna Enquist in ihrem Roman *Der Kontrapunkt* gelingt, einzelne Sätze der *Goldberg-Variationen* Bachs mit dem Wiedergewinnen von Erinnerungen an die verlorene Tochter zu verknüpfen, während Reinmar Emans angesichts von Romanen wie Robert Schneiders *Die Offenbarung* und Oliver Buslaus' *Die 5. Passion* zu dem Befund kam, dass hier letztlich Ausflüchte in mystifizierende Arrangements die Handlung bestimmen.

Außer den Referenten waren Helga Lühning (Bonn) und Rebekka Sandmeier (Potsdam) exponierte Teilnehmerinnen der Diskussionen. Ein Tagungsbericht wird noch in diesem Jahr in den von Ulrich Tadday herausgegebenen *Musik-Konzepten* erscheinen.

Halle (Saale), 7. und 8. Juni 2010:

„Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750“ (Teil I)

von Maik Richter, Halle (Saale)

In diesem Jahr veranstaltete die Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. in Kooperation mit der Stiftung Händel-Haus, dem Bach-Archiv Leipzig und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig sowie mit der Abteilung Musikwissenschaft am Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft (Internationale Vereinigung) e.V. eine wissenschaftliche Konferenz zur protestantischen Kirchenkantate nach 1750 und zur Bedeutung der Gattung im Schaffen des ältesten Bach-Sohnes, dessen Geburtstag sich 2010 zum dreihundertsten Mal jährte. Der erste Teil dieser zweitägigen Konferenz fand im Rahmen der diesjährigen Händel-Festspiele in Halle (Saale) statt, Teil II folgt am 19. und 20. November in Leipzig.

Musikalisch eingeleitet wurde die Hallesche Konferenz mit Auszügen aus Wilhelm Friedemann Bachs Kantaten *Dies ist der Tag* (Fk 85) und *Auf Christen, posaunet* (Fk 95) durch Studierende der Abteilung Musikpädagogik des Musikinstituts der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Nach der Begrüßung und thematischen Einleitung durch Wolfgang Hirschmann (Halle) unternahm Peter Wollny (Leipzig) im Hauptreferat „Fleißige, reine Arbeit‘ oder ‚Abglanz einer großen Schule? – Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750“ den ebenso ambitionierten wie gelungenen Versuch, die wesentlichen Merkmale der evangelischen Kirchenkantate nach dem Tode Johann Sebastian Bachs zu skizzieren. Zu Beginn der Sektion I legte Irmgard Scheitler (Würzburg) im Zusammenhang mit dem Wandel der Kantate als literarischer Form dar, dass seit 1750 Psalmen, Choräle oder Lieder bevorzugt zu Kantaten ausgebaut wurden. Erik Dremel (Halle) betrachtete daraufhin W. F. Bachs Kantatenschaffen im Kontext der zu seiner Zeit in Halle gültigen Kirchen-, Schul- und Chorordnungen. Über die Beurteilung von überwiegend deutschen Kirchenkomponisten des 18. Jahrhunderts in Johann Christoph Stockhausens *Critischem Entwurf einer auserlesenen Bibliothek* von 1758 referierte Brit Reipsch (Magdeburg).

Sektion II widmete sich dem Orgelschaffen Wilhelm Friedemann Bachs, wobei Pieter Dirksen (Utrecht) sich kritisch mit dem Umfang der erhaltenen Orgelwerke auseinandersetzte, wohingegen sich Rüdiger Wilhelm (Braunschweig) anhand von manualiter- und pedaliter-Fugen, Choralvorspielen und Fantasien mit der Improvisationstechnik Friedemann Bachs auseinandersetzte. Als Gastbeitrag in dieser Sitzung fungierten die „*Souvenirs de Florence. Additions to the Handel Canon*“ von John Roberts (San Francisco).

Gegenstand der Referate in Sektion III war die Entwicklung der kirchenmusikalischen Praxis im Berlin der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wobei Tobias Schwinger (Berlin) den Berliner Hofkomponisten Johann Friedrich Agricola und sein Wirken für die lutherische Stadtkirche St. Petri in Berlin-Cölln in den Blickpunkt des Interesses rückte, während Christoph Henzel (Würzburg) den Funktionswandel von der liturgischen Gottesdienstmusik zur erbaulichen geistlichen Konzertmusik beleuchtete.

Zwei mitteldeutsche Quellensammlungen wurden in den Referaten der Sektion IV behandelt. So befasste sich Helmut Lauterwasser (München) mit der Erfurter Musikaliensammlung Georg Christoph Stolzes, in welcher sich ca. 150 Kirchenkantaten und Psalmversionen nachweisen lassen. Maik Richter (Halle) beschäftigte sich hingegen mit den Quellen der Werke von Johann Friedrich Doles in den Beständen der ehemaligen Ephoralbibliothek St. Marien zu Weißenfels.

Bei den Gastreferaten in Sektion V stand der englische Barockkomponist William Croft im Mittelpunkt, wobei sich Graydon Beeks (Claremont) mit dessen weltlicher Vokalmusik, vor allem zum St. Cecilia's Day, auseinandersetzte, während Donald Burrows (Milton Keynes) Crofts Kirchenmusik im Hinblick auf ihre Stellung zwischen dem Stil der Ära Purcell und demjenigen der beginnenden Händel-Zeit untersuchte.

Sektion VI schloss sich nochmals an die Themen der Sektion IV an, nahm jedoch keine Quellsammlungen, sondern zwei verschiedene lokale Kantoren in den Blick: Manuel Bärwald (Leipzig) befasste sich mit den beiden erhaltenen Kantaten von Johann Christian Roedelius, Michael Maul (Leipzig) mit dem kleinstädtischen Komponieren in der Mitte des 18. Jahrhunderts am Beispiel eines noch nicht eindeutig identifizierten Komponisten „Wolff“.

Münster, 10. und 11. Juni 2010:

„Normierung und Pluralisierung. Struktur und Funktion der Motette im 15. Jahrhundert“

von Peter Schmitz, Münster

Das Generalthema des diesjährigen *troja*-Kolloquiums war die Motette des 15. Jahrhunderts, die mit Blick auf ihre Gattungsgeschichte sowohl Momente der Normierung als auch der Pluralisierung aufweist. Die seit 2009 am Institut für Musikwissenschaft der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster stattfindenden jährlichen Symposien zur Renaissancemusikforschung, deren Ergebnisse in *troja. Jahrbuch für Renaissancemusik* publiziert werden, stehen unter konzeptioneller Leitung des Dreiergremiums Nicole Schwindt (Trossingen), Laurenz Lütteken (Zürich) und Jürgen Heidrich (Münster). In diesem Jahr lag die Hauptverantwortlichkeit in den Händen von Laurenz Lütteken, der sich mit der Veranstaltung zugleich aus der Leitung zurückzog; ihm wird Klaus Pietschmann (Mainz) nachfolgen.

Der die Tagung eröffnende Abendvortrag Norberto Gramaccinis (Bern) weitete zunächst den Blick, indem grundlegenden Theorien der künstlerischen Reproduktion im 15. Jahrhundert nachgegangen wurde. In anschaulicher Weise stellte der Kunsthistoriker u. a. am Beispiel der Ideenwelt des Gelehrten und Kardinals Pietro Bembo die spezifisch ästhetische Wertigkeit von Reproduktionen heraus und verwies dabei zugleich auf Anknüpfungspunkte für die Musikwissenschaft (Petrucci-Drucke u. a.).

Laurenz Lütteken (Zürich) konturierte in seinem Einführungsvortrag zentrale gattungsgeschichtliche Problemfelder. Dabei erläuterte er – ausgehend von den frühen Hauptmeistern Johannes Ciconia, John Dunstable und Guillaume Dufay – die Vielfalt der Erscheinungsformen, also die sukzessive Ausdifferenzierung in Subgattungen sowie den strukturellen wie auch funktionalen Wandel der Motette im 15. Jahrhundert. Der Rolle des Hörsinns widmete sich Klaus Pietschmann (Mainz) in seinem Referat. Er exemplifizierte seine Erkenntnisse der auditiven Wahrnehmung anhand ausgewählter Hohelied-Motetten. Als Belege zog er verschiedene musikanschauliche Quellen – etwa den Traktat *De natura cantus ac miraculis vocis* (1496) des Humanisten Mattheus Herbenus – heran.

Inga Mai Groote (München) befasste sich in ihrem Vortrag mit der Frage nach einem ‚Kernrepertoire‘. Mittels einer regional ausdifferenzierten, statistischen Datenbank zur Motettenüberlieferung konnte sie zeigen, welche Werke besondere Verbreitung fanden. Reinhard Strohm (Oxford) beschäftigte sich in seinem Beitrag zur Krise und Restauration der Motette im 15. Jahrhundert vor allem mit dem Aspekt des Sprechaktes. Die Autorifizierung sei mit Blick auf das Bezugssystem von Motetten von besonderer Wichtigkeit. Zentrale Kontexte und Funktionen von Motetten des 15. Jahrhunderts wurden in dem Vortrag von Melanie Wald (Zürich) beleuchtet, und zwar insbesondere unter den Gesichtspunkten Andacht, Sinnlichkeit und Marienverehrung. Ausgangspunkt war dabei das Wirkungsgeflecht von Dichter, Komponist und Auftraggeber. Der Zugang zu diesem Themenfeld erfolgte über sogenannte Andachtsmotetten. In Anknüpfung an den Beitrag von Klaus Pietschmann widmete sie sich ebenfalls dem Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung. Schließlich ging Christiane Wiesenfeldt (Münster) der Frage nach, inwiefern das Magnificat als Subgattung der Motette oder aber als eigenständige Gattung zu bezeichnen sei. Dabei befasste sie sich sowohl mit der Textbasis als auch dem funktionalen Ereignisort sowie den vielfältigen polyphonen Erscheinungsformen. Sie plädierte letztlich dafür, das Magnificat als Kunstform eigener Prägnanz zu behandeln.

Die Zielsetzung der Tagung, panoramatisch einzelne Problemfelder in den Blick zu nehmen, um sich auf diesem Wege einer adäquaten Gattungsgeschichte anzunähern, darf als gelungen bezeichnet werden. An der angeregten Diskussion beteiligte sich u. a. der Dufay-Forscher Peter Gülke.

Dresden, 23. bis 25. Juni 2010:

„Das Instrumentalrepertoire der Dresdner Hofkapelle in den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts – Überlieferung und Notisten“

von **Christin Seidenberg, Tübingen**

Die Bedeutung der Dresdner Manuskripte für die Überlieferung italienischer und deutscher Instrumentalmusik der Bachzeit ist spätestens mit dem Erscheinen der einschlägigen Publikationen von Wilhelm Joseph von Wasielewski und Arnold Schering bekannt. Die neuere Forschung setzte mit der 1971 gedruckten Dissertation von Karl Heller ein. Damals rückte zum ersten Mal die Frage nach den Kopisten und den verwendeten Wasserzeichen in den Blick. Der Impuls, der von Hellers Forschungen ausging, wurde von anderen aufgenommen und führte in jüngster Zeit zu dem DFG-Projekt „Die Instrumentalmusik der Dresdner Hofkapelle zur Zeit der sächsisch-polnischen Union“, das seit dem 1. Juli 2008 an der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) besteht. Ziel des Projektes ist die Erschließung und Digitalisierung von ca. 1750 Manuskripten der vormals in der Dresdner Hofkirche im „Schranck No. II“ aufbewahrten Instrumentalwerke – verbunden mit einer entsprechenden Internetpräsentation, die auch Informationen zu Kopisten und Wasserzeichen erfasst. Begleitend zu diesem Projekt bot das internationale Kolloquium, das Forscher aus verschiedenen Ländern mit verschiedenen Ansätzen versammelte, in gelungener Weise die Möglichkeit des Austausches zu dieser Thematik. Veranstalter des Kolloquiums waren die SLUB Dresden, das Bach-Archiv Leipzig und das Institut für Musikwissenschaft der Universität Koblenz.

Nach der Begrüßung durch den Generaldirektor der Bibliothek Thomas Bürger rückte Karl Heller (Rostock) im ersten Vortrag die mit seiner Arbeit einsetzende Schreiberforschung zur Dresdner Instrumentalmusik resümierend in das Blickfeld. Danach stellten Karl Wilhelm Geck und Sylvie Reinelt (Dresden) das DFG-Projekt vor. Im Zentrum der folgenden Vorträge standen Möglichkeiten und Grenzen der elektronischen Schreibererkennung. So formulierte Joachim Veit (Detmold) die Erwartungen, die sich mit Digitalisierungsprojekten verbinden. Uwe Wolf (Leipzig) präsentierte eine eigene Methode der Schreibererkennung. In Wolfs Ansatz soll die spezifische Ausprägung eines Schriftmerkmals (etwa ein F-Schlüssel oder eine Viertelpause) über die Kombination von einem Buchstaben und einer Zahl erfasst werden. Mit den so für einen Schreiber ermittelten Buchstabe-Zahl-Kombinationen ist mittels einer Datenbank der Kreis der in Frage kommenden Notisten eingrenzbar. Ekkehard Krüger und Tobias Schwinger (Berlin) präsentierten die Funktionsweise und die Möglichkeiten, die das leider nicht zu Ende geführte DFG-Projekt „eNoteHistory“ dem Nutzer etwa über die Ähnlichkeitsuntersuchung der Schriftmerkmale bieten könnte. Das noch am Anfang stehende SCRIBE-Datenbank-Projekt, vorgestellt von Matthias Röder (Cambridge), ist der Versuch, das System von Dexter Edge auf eine Datenbank zu übertragen, deren Mustererkennung über ein „Lernsystem“ erfolgen soll, das in der Funktionsweise einem neuronalen Netzwerk gleicht.

Die Spezifika des Dresdner Repertoires, seine Überlieferung und besonders seine Schreiber rückten am zweiten Tag in den Fokus des Interesses. So beleuchtete Gerhard Poppe (Koblenz-Landau) die Inkongruenz von Institutionengeschichte und Archivierung für die Dresdner Hofkapelle im 18. Jahrhundert. Ortrun Landmann (Dresden) resümierte ihre bisherigen Forschungen, die neuerdings als Online-Publikation (Qucosa) verfügbar sind. Der Frage, ob es sich beim Inhalt des so genannten Schrancks II um Pisendels Nachlass oder um das Aufführungsmaterial der Dresdner Hofkapelle handelt, ging Steffen Voss (Dresden) in seinem Vortrag nach. Über Schrift- und Was-

serzeichenanalysen gelang ihm der Nachweis, dass ein Teil der Manuskripte mit französischem Repertoire noch in die Zeit vor Pisendels Dresdner Konzertmeistertätigkeit fällt und ein anderer Teil der Handschriften erst nach dem Tod Pisendels angefertigt wurde. Dennoch ist der Großteil der Schrank II-Materialien Pisendels Nachlass zuzuordnen, die dank der Erkenntnisse von Voss in Teilsammlungen gruppiert werden können. Dazu gehören auch jene Quellen, die Pisendel aus Ansbach und Leipzig mit nach Dresden brachte. Katrin Bemann (Dresden) sprach über die Instrumentalwerke, die in der Hofkirche als Ersatz für das Graduale gedient hatten, und gab einen Überblick über deren Quellenmerkmale und Schreiber. Wolfgang Eckhardt (Dresden) gelang es, über die Wasserzeichenanalyse bisher als Telemann-Autographe eingestufte Handschriften als Kopien zu identifizieren und die Notistentätigkeit von Johann Gottlieb Morgenstern zeitlich zu begrenzen. Ferner konnte er die Identität des von Landmann irrtümlich dem Notisten Johann Wolfgang Schmidt zugewiesenen Schriftbildes mit dem von Bachs Leipziger Kopisten Anonymus Vn ermitteln. Manfred Fechner (Jena) zeichnete die Schriftentwicklung der Schreiber A, D und P sowie die damit einhergehende Forschungsgeschichte nach. Roland Dieter Schmidt-Hensel (Berlin) stellte die Bedeutung der von Dresdner Notisten angefertigten Abschriften zu Hasses Opern für die Schreiberzuordnung des Schrank II-Repertoires heraus. Er konnte unter anderem aufzeigen, dass das Schriftbild des Schreibers Anon H2(b), der die Stimmen zur *d-Moll-Messe* herstellte, Ähnlichkeiten mit der frühen Schriftphase der Dresdner Notisten O beziehungsweise S aufweist. Peter Wollny (Leipzig) beschäftigte sich anhand ausgewählter Beispiele mit der Problematik der Schreiberassimilation und stellte die Frage nach möglichen Verbindungen zwischen Leipziger und Dresdner Kopisten. Die sich anschließende, von Gerhard Poppe geleitete Podiumsdiskussion beschäftigte sich eingehend mit der Frage der Unterscheidungsmöglichkeit von ähnlichen Schreibern.

Die Vorträge des dritten Tags richteten vermehrt Blicke von außen auf das Dresdner Instrumentalmusikrepertoire. Nicola Schneider (Zürich) erörterte die Bedeutung der Dresdner Sammlung für die Überlieferung der italienischen Instrumentalmusik und konnte ferner mit der Wiederentdeckung eines Violinkonzertes von Tomaso Albinoni aufwarten, das in Dresden zu den Kriegsverlusten zählt, aber in einem um 1940 angefertigten Mikrofilm aus dem Nachlass von Remo Giazotto in der Library of Congress erhalten ist. Stephan Blaut (Halle) widmete sich den Dresdner Stimmensätzen zu den Ouvertüren-Suiten von Johann Friedrich Fasch und konnte mittels genauer Schreiber- und vor allem Wasserzeichenuntersuchung eine relativ exakte Datierung dieser Werke vornehmen. Außerdem konnte er für den Schreiber T ein Signum ausfindig machen, das er vorläufig dem Kopisten Leonhard Putz (oder Butz) zuordnete. Václav Kapsa (Prag) gab einen detaillierten Überblick über böhmische Komponisten und deren im Schrank II erhaltene Instrumentalwerke, wobei Franz Benda und Jan Dismas Zelenka eine herausragende Rolle spielen, aber auch Joseph Anton Reichenauer mit 18 Quellen eine gewichtige Position einnimmt. Janice Stockigt (Melbourne) bot dagegen kaum mehr als eine Kompilation aus der bisherigen Forschungsliteratur zu den Dresdner Quellen von Zelenkas Instrumentalmusik. Das Für und Wider einzelner Methoden (Heuristik, Textkritik sowie Stilkritik, besonders die statistische Stilkritik) zur Identifikation von Incerta aus dem Dresdner Instrumentalrepertoire erörterte Kai Köpp (Dresden) in seinem Vortrag. Mary Oleskiewicz (Boston) gelang es in einer profunden Argumentation, die Kopistentätigkeit von Johann Joachim Quantz im Detail einzugrenzen. Damit stellt sich für eine Reihe von Dresdner Manuskripten, die nach bisheriger Meinung von Quantz kopiert wurden, die Schreiberfrage völlig neu. Steven Zohn (Philadelphia) bot einen Querschnitt der Dresdner Telemann-Quellen, erörterte deren Konkordanzen und diskutierte Ähnlichkeiten von Schriftmerkmalen insbesondere des Notisten Morgenstern und des Schreibers P. Szymon Paczkowski (Warschau) stellte die Geschichte der Bibliothek des Grafen Jakob Heinrich Flemming dar und ging in diesem Zusammenhang der komplexen Frage des Musikalientransfers in Ostmitteleuropa nach. Olivier Fourés (Venedig) widmete sich Vivaldis Instrumentalmusik anhand der Dresdner Quellen und kam zu dem Ergebnis, dass die Dresdner Quellen, die relativ primitive Versionen der einzelnen Concerti bieten, nicht unbedingt ein frühes Kompositionsstadium wiedergeben, sondern vielmehr der Spiegel der Dresdner Gepflogenheiten sind. In der Abschlussdiskussion, die wiederum von Gerhard Poppe geleitet

wurde, kamen mögliche Perspektiven der Forschung zum Dresdner Instrumentalmusikrepertoire zur Sprache.

Das Rahmenprogramm der Konferenz umfasste ein von der Mitteldeutschen Barockmusik e. V. unterstütztes Konzert mit anonym überlieferten Triosonaten und Quartetten aus dem Repertoire der Dresdner Hofkapelle und einen öffentlichen Vortrag „Europäische Instrumentalmusik im augusteischen Zeitalter“ von Silke Leopold, der wegen der kurzfristigen Absage der Referentin verlesen wurde. Die Publikation der Vorträge ist als Online-Publikation auf Qucosa geplant.

Belfast, 30. Juni bis 4. Juli 2010:

„14th Biennial International Conference on Baroque Music“

von Corinna Herr, Bochum/Schwerte

Bei der in zweijährigem Turnus stattfindenden Internationalen Baroque Conference kooperierten 2010 die Queen's University Belfast (Gastgeber) mit dem Bach-Archiv Leipzig, dem Bach Network UK, der Royal Musical Association und der Society for Musicology in Ireland.

Der Kongress hatte in diesem Jahr den Schwerpunkt „Bach“, wohl anlässlich des 300. Geburtstags von Wilhelm Friedemann (obwohl beispielsweise Giovanni Battista Pergolesi ebenfalls 1710 geboren ist). Dem entsprachen bei jeweils vier parallelen Sektionen die Haupt-Panels zu den Themen „Around Bach“, „Bach and his World“ 1–2, „(Bach and) Counterpoint“, „Performing Bach“, „Bach Source Studies“ 1–4, „Bach and Musical Life in Leipzig between c1730–1750: New Research and Findings“, „Women's Contributions to Bach's Musical World“ und schließlich „Exploring the world of Bach's Sons“. Erstaunlich (gerade für Nicht-Bachianer!), wie viel es bei Bach tatsächlich noch zu forschen und zu entdecken gibt, wenngleich natürlich auch einige Referate („Some observations on...“, „A Re-evaluation of...“) offenkundig nur für Eingeweihte gedacht waren.

Der zweite große Schwerpunkt war die italienische Musik der Barock-Zeit: Oper, Instrumentalmusik, Theorie, Musik in Rom und Bologna, Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Antonio Vivaldi und ein Panel zu Alessandro Stradella anlässlich des zehnjährigen Bestehens der *Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Alessandro Stradella* (hrsg. von Carolyn Gianturco, Colin Timms u. a.): Immerhin zehn Bände sind in dieser Zeit herausgegeben worden – ein Ergebnis, von dem andere Editionsprojekte nur träumen können.

Weiterhin gab es mehrere Panels zu Georg Friedrich Händel, eines zu Henry Purcell, zwei zur englischen Musik des 17. Jahrhunderts sowie ein weiteres zur Theatermusik, zwei Panels zur französischen Musik sowie zu Marc-Antoine Charpentier und zu Jean-Baptiste Lully, Sektionen zur Musik der Habsburger, zu Dresden um 1710, sowie allgemeine Sektionen. An dieser Stelle kann wegen der Masse an Beiträgen nur auf einzelne Referate hingewiesen werden (alle Themen und Abstracts finden sich unter www.qub.ac.uk/sites/BaroqueConference/ConfProg/):

Suzanne Aspden stellte die Frage des galanten Stils – auch im Zusammenhang von Johann Sebastian Bachs stilistischen Entwicklungen nach 1730 – in den Kontext einer genderspezifischen Konnotation und zeigte, dass auch in diesem Bereich noch neue Forschungsansätze möglich sind. Donald Burrows (Milton Keynes) berichtete in gewohnt brillanter Manier über „Milton from the Lego Box“ und Händels Verfahren der Be- und Umarbeitung von *L'Allegro ed il Penseroso* für verschiedene Aufführungen, mit Blick insbesondere auf die Umarbeitung, bei der der von Charles Jennens ursprünglich eingefügte dritte Teil (*il Moderato*) gestrichen wurde, was erhebliche Umarbeitungen des Textes von John Milton, insbesondere im *Penseroso*, zur Folge hatte. Ein erst kürzlich aufgefundenes Textbuch der Aufführung von 1743 bot hier einen neuen Ansatzpunkt.

Wendy Heller (Princeton) zeigte auf der Grundlage einer Charakterisierung von Ovids epischem Heros Jason dessen Konzeption in Giacinto Andrea Cicogninis und Cavallis *Giasone*, die dort nicht die des ‚starken Helden‘, sondern eher die eines „effeminate hero“ ist. Heller präsentierte so Cavallis *Giasone* als Schlüsselwerk, in dem sich an prominenter Stelle die Konzeption einer

„Verkehrung der Geschlechterrollen“ („gender inversion“) zeigt, die ein prägendes Merkmal der venezianischen Oper werden sollte.

Ursula Kramer gewährte Einblicke in das umfangreiche Darmstädter Christoph-Graupner-Archiv und zeigte dessen Relevanz nicht nur für die Graupner-Forschung, sondern auch für die grundlegende Fragestellung nach inner-musikalischen und kulturellen Rezeptionsvorgängen von Musik, da im Archiv umfangreiche Kopien Graupners von Werken seiner Kollegen existieren (zum Teil finden sich sogar die einzig existierenden Manuskripte von Werken in diesem Archiv – und in Graupners Abschrift).

Valeria de Lucca (Southampton) präsentierte ihre faszinierenden Forschungen zur Produktion von Cicogninis *Orontea* im Palazzo Colonna im Jahr 1661. Von dieser Aufführung existiert nur die ‚ökonomische‘ Seite: ein großes Konglomerat an Rechnungen, aus denen de Lucca u. a. die Kostüme (spekulativ, aber umso spektakulärer) rekonstruiert hat und aus denen sie wichtige Schlussfolgerungen in Bezug auf die Frage der kulturellen Repräsentation der Kunstform zieht. Dieser Vortrag zeigte gleichzeitig einmal mehr die neuen Herausforderungen an die Editionsprogramme – gerade auch im Bereich der Barockoper – sowie auch die Relevanz von Konzepten wie *edirom*, das ja auch als Haupt-Referenzpunkt der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Mainz fungierte.

Michael Maul (Leipzig) berichtete über den neuen Fund eines Exemplars von Johann Adolph Scheibes *Sendschreiben* von 1737, den er allerdings auch bereits im Mai 2010 bei der American Bach Society vorgestellt hatte (dies gilt auch für einige der anderen Bach-Beiträge). In dem Exemplar des *Sendschreibens* sind die im Druck nicht genannten Namen aller dort kritisierten Personen handschriftlich eingefügt, und so konnte Maul neue Erkenntnisse und Erwägungen zum Scheibe-Birnbaum/Bach-Konflikt sowie zu weiteren ‚Kriegsschauplätzen‘ dieses Konflikts mitteilen.

Noel O'Reagan (Edinburgh) gab einen Einblick in ein Briefkorpus, aus dem die Geschichte der illegitimen Tochter des päpstlichen Sängers Giovanni Luca Conforti hervorgeht. Diese war im Konvent von S. Caterina dei Funari in Rom untergebracht und hatte in dieser Zeit nicht nur offenkundig Kontakt zu ihrem Vater, sondern erhielt von diesem sogar eine musikalische Ausbildung und ein beträchtliches Erbe.

Die Vorträge waren insgesamt von höchst unterschiedlicher Qualität: Sie reichten von der Präsentation neuer Funde mit grundlegender Relevanz sowie neuen kulturwissenschaftlichen Fragestellungen und Aspekten bis hin zu Abhandlungen, die man bestenfalls in Einführungsvorlesungen erleben sollte. Wie üblich in den anglo-amerikanischen Ländern, wird jedoch nicht schlicht ein riesiger Tagungsband gedruckt, der wieder einen viertel Meter Platz in den Bibliotheken wegnimmt, sondern es werden nur Einzelbeiträge in ausgewählten Publikationsorganen, wie *Early Music* u. a., platziert.

Die Stimmung auf dieser Baroque Conference, die in den 1980er-Jahren von ein paar Enthusiasten (u. a. von Michael Talbot, der auch diesmal wieder dabei war) initiiert wurde und u. a. in Dublin, Logroño, Manchester, Warschau und Leeds abgehalten wurde, war – wie immer – sehr gut. Das traditionelle Delegate's Concert demonstrierte – durch zum Teil ausgezeichnete Darbietungen (u. a. von Don Burrows, Graydon Beeks, Fred Fehleisen und Tassilo Erhardt) –, dass sich die Musikwissenschaft nicht ganz so weit von ihrem Kern entfernt hat, wie es manchmal scheinen könnte. Diese alle zwei Jahre sich bietende Möglichkeit des Austauschs mit Barock-SpezialistInnen aus ganz Europa und Übersee sowie die Chance, gerade für Nachwuchs-WissenschaftlerInnen, in einem solchen Rahmen die eigene Arbeit vorstellen und diskutieren zu können, kann kaum hoch genug bewertet werden. Die 15. Baroque Conference wird 2012 an der University of Southampton stattfinden.

BESPRECHUNGEN

Der Mensuralcodex St. Emmeram. Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Kommentar und Inventar von Ian RUMBOLD unter Mitarbeit von Peter WRIGHT. Einführung von Martin Staehelin. Hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek und Lorenz WELKER. Zwei Bände: Kommentar (IX, 152 S.), Faksimile. Wiesbaden: Reichert Verlag 2006 (Elementa Musica. Vol. 2.)

IAN RUMBOLD / PETER WRIGHT: *Hermann Pötzlinger's Music Book. The St Emmeram Codex and its Contexts. Woodbridge: The Boydell Press 2009. XVIII, 348 S. (Studies in Medieval and Renaissance Music 8.)*

Anzuzeigen sind gleich zwei Publikationen, die sich dem berühmten Codex St. Emmeram widmen, einer der wichtigsten und umfangreichsten Quellen mit mehrstimmiger Musik aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ihren Namen verdankt sie dem Umstand, dass sie sich bis zur Säkularisierung im Regensburger Benediktinerkloster St. Emmeram befand, seither gehört die Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Clm 14274). Am Beginn des Prozesses, der zu diesen Publikationen führte, stand ein forschungsgeschichtliches Kuriosum und eigentlicher ‚worst case‘: Zwei junge Forscher widmeten sich unabhängig und ohne voneinander zu wissen derselben Musikhandschrift und gelangten auf unterschiedlichen Wegen zum gleichen Ergebnis. Sowohl Dagmar Braunschweig-Pauli (Bonn) als auch Ian Rumbold (Cambridge) gelang 1982 die Identifikation des Hauptschreibers und ursprünglichen Besitzers dieser Handschrift, des in St. Emmeram zeitweilig als rector scholarum tätigen Hermann Pötzlinger (ca. 1415/20–1469). Mehr noch, sie identifizierten zugleich eine ganze Bibliothek mit weiteren Bänden aus dem Besitz Pötzlingers, heute ebenfalls in München. Damit ergaben sich ein konkreter Anhaltspunkt und Kontext für das einzigartige Musikmanuskript und die Basis für die weitere Forschung.

Eine im Juni 2003 von Lorenz Welker in München organisierte Tagung „Der Mensuralcodex St. Emmeram (Clm 14274): Entstehung, Bestand, Kontext“ stellte einen weiteren Mei-

lenstein dar: So wurde eine zu diesem Zeitpunkt noch zur Diskussion stehende, nur partiell farbige Reproduktion zugunsten eines Farbfaksimiles aufgegeben (die damit noch schwieriger werdende Finanzierung konnte dank eines glücklichen Engagements der Oberfranken-Stiftung gelöst werden). Zugleich initiierten Ian Rumbold und Peter Wright im Anschluss an die Tagung ein längerfristiges und vom britischen Arts & Humanities Research Council unterstütztes Forschungsprojekt „The Music Anthology of Hermann Pötzlinger“, domiziliert an der University of Nottingham. Das Faksimile wurde 2006 vorgelegt, nun erschien abschließend der Band *Hermann Pötzlinger's Music Book*. Diese Genese erklärt auch, warum der Kommentar des Faksimiles zweisprachig (deutsch-englisch) und die Begleitpublikation nur in englischer Sprache vorliegen. Es ist aber auch ein Zeichen für die Verlagerung der musikalischen Mittelalter- und Renaissanceforschung in den angelsächsischen Bereich.

Das vorbildlich in der Qualität, aber keineswegs übertrieben luxuriös ausgestattete Faksimile bietet eine vierfarbige Reproduktion der großformatigen Papierhandschrift mit ihren fast 160 Blättern. Es lässt keine Wünsche offen und ermöglicht nun den Nachvollzug der manchmal komplexen Schriftbefunde. Gedruckt wurde das Faksimile auf alterungsbeständigem Papier – spätestens hier wird sich dereinst der unschätzbare Vorteil eines gut gedruckten Faksimiles gegenüber den etwa gleichfalls von der Münchner Staatsbibliothek im Internet in der Digitalen Bibliothek zugänglich gemachten digitalen Verfilmungen anderer Quellen zeigen. Im separaten Kommentarband zum Faksimile findet sich zu Beginn eine Einführung von Martin Staehelin, worin eine grobe Situierung der Quelle und ihrer Bedeutung geleistet wird. Es folgt ein ausführlicher Kommentar von Rumbold und Wright, in dem vor allem präzise handschriftenkundliche Angaben (zu Einband, Papier, Lagenaufbau, Schreiberhänden etc.) zu finden sind. Vorgestellt werden auch weitere Materialien, die im Rahmen der Faksimilierung aus Falzen gewonnen wurden. Den Abschluss bildet ein ausführliches

Inventar des Inhalts in Tabellenform (mit Angaben auch zu konkordanten Überlieferungen und modernen Editionen). Hiermit stehen nun alle notwendigen Informationen für eine weitere Auseinandersetzung mit dem Inhalt des St.-Emmeram-Codex bereit.

In diesen Kommentarband flossen bereits Erkenntnisse ein, die in der nun publizierten Studie von Rumbold und Wright ausführlich dargestellt sind. Die beiden Autoren versuchen darin eine quellenbasierte Rekonstruktion des Lebens von Pötzlinger, ausgehend von der weit verzweigten Familie des niederen Adels in Franken über seine urkundlich belegte Laufbahn mit Studium an der Wiener Universität (1436–1439), Positionen als Priester in Auerbach (1439) und als Schulmeister in St. Emmeram sowie einem weiteren Studienaufenthalt an der Leipziger Universität (1456–1458) bis zu seinem Lebensabend wiederum in Regensburg. (Eine tabellarische Übersicht der wichtigsten Stationen wäre in dieser Publikation zur besseren Orientierung sicher hilfreich gewesen.)

Hermann Pötzlinger hatte eigentlich keinen besonders auffälligen Lebensweg, der eine mehrere hundert Seiten umfassende Studie rechtfertigen würde. Die Autoren weisen aber zu Recht auf eine Besonderheit hin: Wohl in seinen Studienjahren an der Wiener Universität entwickelte er eine besondere Affinität zu Büchern – und dies bedeutete in der Zeit der Handschriftenkultur ein lebenslanges Sammeln und Anfertigen von Abschriften. Er hinterließ schließlich eine für die damalige Zeit stattliche Bibliothek von mehr als hundert Bänden. Diese Bücher übergab Pötzlinger noch zu Lebzeiten dem Regensburger Kloster als eine Art Lebensversicherung, durfte er doch dafür ein Häuschen in Klostersnähe bewohnen und wurde dort im Alter versorgt. Und Teil dieser Bibliothek war auch seine Musikhandschrift mit etwa 250 ein- und vor allem mehrstimmigen Sätzen; in zeitgenössischen Katalogen seiner Büchersammlung wird die Musikhandschrift aber merkwürdigerweise nicht genannt.

Folgend dem Anspruch der beiden Autoren, „to explore the possible motives that led Pötzlinger to write down this music and have it bound as a book, thus preserving it for posterity“ (S. 9), werden jeweils materialreiche Seitenblicke auf die verschiedensten Aspekte gewor-

fen. So gibt es lange Abschnitte über die Familie Pötzlingers (Kapitel 1), auch über die Linien der Pötzlingers, die nur indirekt mit Hermann Pötzlinger in Verbindung stehen – sie erhellen aber die „social world“, in der er sich bewegte. Oder es finden sich Zusammenstellungen der Dokumente, die über Musik an der Wiener Universität Auskunft geben (Kapitel 2), obwohl der Codex St. Emmeram direkt sicher nichts mit dem Studium Pötzlingers zu tun hat. Aber nun konnte eine Reihe von Beiträgern zu seiner Musiksammlung identifiziert werden, die sich im gleichen Milieu bewegten. Auch der Einfluss der Melker Reform auf das Regensburger Klosterleben wird dargestellt (Kapitel 4), weil sich hierin eine Begründung sehen lässt, warum die vorher in losen Lagen aufbewahrte Handschrift zu einem Buch gebunden wurde. Dass bei diesen vermeintlichen Digressionen gelegentlich auch weniger zum Thema gehörige Materialien ausgebreitet werden, wie etwa die Belehrung über die Siedlungsgeschichte Regensburgs (S. 115), ist zum einen sicher dem Finderstolz der beiden Autoren zuzuschreiben. Sie entschuldigen sich für solche Passagen aber mit dem Hinweis, dass in der englischsprachigen Forschung gerade Zentraleuropa im 15. Jahrhundert bislang kaum im Zentrum stand und deshalb ein breiteres Bild von Nutzen wäre (S. 8).

Die chronologische Anlage der Kapitel wird durch an den betreffenden Stellen gleichsam eingeschobene Abschnitte etwa über den St.-Emmeram-Codex (Kapitel 3) oder über die konkreten Aufgaben eines rector scholarum im Regensburger Kloster (Kapitel 5) ergänzt. Eine Fülle von neuen Erkenntnissen zeugt von der sinnvollen Investition der Forschungsleistung, etwa hinsichtlich der hinreichend präzisen Datierung der Anlage der Sammlung (vor allem zwischen spätestens 1439 und 1444, also im direkten Anschluss an Pötzlingers Studienabschluss) oder der erwähnten Identifikation anderer Schreiber bzw. Beiträger zu Pötzlingers Sammlung (vor allem in Wien). Trotz der zahlreichen Einzelergebnisse finden sich oft zusammenfassende Formulierungen wie „It remains unclear, however, [...]“, verbunden mit dem Hinweis auf anstehende weitere Forschungsanstrengungen, etwa zur universitären Musikpraxis. Das ist sehr redlich und fordert zu einer weiteren Beschäftigung mit der Quelle heraus. Keineswegs sollte der vorgelegte Band als

gleichsam letztes Wort zum St.-Emmeram Codex aufgefasst werden.

Tatsächlich bleibt es immer noch rätselhaft, warum Pötzlinger seine Musikhandschrift anlegte. Und dies erinnert an den in vielerlei Hinsicht vergleichbaren Hartmann Schedel (1440–1514) und seinen „*liber musicalis*“ (Cgm 810), der gleichfalls als solitäre Musikalie in einer noch umfangreicheren persönlichen Bibliothek überliefert wurde. Bei beiden nur um eine Generation auseinander liegenden Sammlern lässt sich vor allem eine Leidenschaft für Bücher (im Plural) nennen. Und dazu gehörte jeweils eben auch eine Musikhandschrift, wobei diese weder von Pötzlinger noch von Schedel als offizieller Teil ihrer Bibliothek gewertet wurden – ein oft übersehener Hinweis auf die auch außermusikalische Bedeutung von Musikalien.

Zu erwähnen ist schließlich noch die auf die Studie bezogene CD *The St Emmeram Codex* des Ensemble Stimmwerck (Aeolus, AE-100023). Hier ist eine Reihe der wichtigen Kompositionen aus dieser Quelle eingespielt worden, die in dem anzuzeigenden Band auch besprochen und dort im Anhang ediert sind.

(Januar 2010)

Martin Kirnbauer

ULRIKE HASCHER-BURGER: *Verborgene Klänge. Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1550. Mit einer Darstellung der Musik-Ikonographie von Ulrike VOLKHARDT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 216 S., Abb.*

Das *Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1550* verspricht als „Katalog“ sowohl eine „wissenschaftliche Dokumentation“ als auch die „Sichtbarmachung der faszinierenden Bestände für ein größeres Publikum“ (S. 7). Sichtbar werden diese Bestände durch viele bunte Bilder – die Wissenschaft ist jedoch weitgehend in den Hintergrund getreten.

Die Gretchenfrage lautet: Was ist ‚Musik‘? Wenn Ulrike Hascher-Burger sich allein auf Noten bezieht, so beschränkt sich dieses Inventar auf den Einblick in einen interessanten Ausschnitt. Die Musikwissenschaft hat dagegen von Anbeginn über den niedrigen Tellerrand rein notierter Musik hinausgeschaut: ‚Musik‘ sind auch Liedtexte, deren Melodien

bekannt oder unbekannt sind, Musik sind auch liturgische Gesänge ohne Notation, zur Musik und Musikkultur werden alle Arten von Quellen gezählt, die Aufschluss über musikalische Traditionen und Praktiken in Geschichte und Gegenwart geben.

Ulrike Hascher-Burger setzt ‚Musik‘ dagegen mit ‚Noten‘ gleich: Sie führt allein Quellen oder Quellenteile mit musikalischer Notation oder Melodieverweisen auf. Dadurch werden zentrale Quellen der deutschen geistlichen Musikkultur im Spätmittelalter aus ihrem Kontext gerissen und in der Darstellung verstümmelt. Bedeutende Zeugnisse der spätmittelalterlichen geistlichen Liedkultur (wie das Ebstorfer Liederbuch) werden fast ganz verschwiegen, wichtige Handschriften wie das Wienhäuser Liederbuch fragmentarisiert: Von den 59 im Liederbuch enthaltenen Gesängen sind nur 16 aufgelistet, nämlich diejenigen, die im Liederbuch selbst musikalische Notation aufweisen – die anderen Lieder werden gar nicht erwähnt, obwohl ihre Melodien zum Teil aus Konkordanz bekannt sind. Umso wichtiger wäre es zudem gewesen, die Unika dieses Liederbuchs zu benennen. Das Gleiche gilt für den Ebstorfer Musiktraktat V,3, ein einmaliges Lehrwerk, von dem nur die Gesangsübungen dargestellt werden. Immerhin werden die weiteren Abbildungen in diesem Traktat (Guidonische Hand, Tonarbuchstaben) erwähnt (S. 30) – dass diese Abbildungen Texte illustrieren, nämlich eine konzentrierte Zusammenfassung der gängigen mittelalterlichen Musiktheorie, scheint dagegen nicht nennenswert. Und erst recht nicht, dass dieser Traktat einen einmaligen Einblick in die musikalischen Lehrmethoden in Frauenklöstern gewährt.

Was ist mit anderen Quellen ohne Notation? Zu erwähnen wären Übungssätze für den Musikunterricht in der Ebstorfer Handschrift V,4, unzählige liturgische Handschriften mit zentralen Gesängen für Messe und Stundengebet (diese Gesänge waren so bekannt, dass sie nicht mit Noten versehen wurden), Aufzeichnungen von Klosterschülerinnen, in denen die Schwierigkeiten beim Auswendiglernen der liturgischen Gesänge benannt werden – und vieles mehr. Erstaunlicherweise bricht die Autorin bei den Medinger Handschriften, die sie mit erheblichem Aufwand in 20 Bibliotheken in Europa und den USA gesichtet hat, mit ih-

rem Prinzip: Hier werden auch Gesänge ohne Notation erwähnt.

Ob es sich um ein Inventar oder einen Katalog handelt, bleibt ungeklärt; Vorder- und Rückseite des Einbandes erheben auf das eine und das andere Anspruch. Innerhalb des Buches wird durchweg von „Katalog“ gesprochen – dieser Anspruch wird aber in keiner Weise eingelöst (vergleichend sei auf den Katalog *Handschriften des Klosters Ebstorf* von Renate Giermann und Helmar Härtel verwiesen). Weder bietet dieser „Katalog“ eine liturgische, hymnologische oder zumindest literarische Einordnung der aufgeführten Quellen, noch wird auf Konkordanzen hingewiesen – das wäre insbesondere für die Liederbücher dringend notwendig, da auf diese Weise mögliche Vernetzungen zwischen den Klöstern und mit anderen Regionen deutlich werden. Vor allem aber geht diese Art der Inventarisierung völlig an dem eigentlichen Kulturraum der Lüneburger Klöster vorbei. Die Quellen der Lüneburger Klöster bieten in ihrer Geschlossenheit und Homogenität einen in Deutschland einmaligen Bestand an Quellen zum spätmittelalterlichen geistlichen Leben in Frauenklöstern. Insbesondere für die Musikwissenschaft sind sie von hoher Bedeutung, da hier eine Vielzahl an textlich-musikalischen Quellen erhalten ist, die Einblicke in liturgische Aufführungspraxis, Frömmigkeitstraditionen und Liedpflege gewähren. Diese Quellen aber werden nur verständlich, wenn man sie unter Aspekten der Liturgie, Theologie und Frömmigkeitskultur in der Zeit der Klosterreform des 15. Jahrhunderts untersucht. Die Isolierung der Quellen mit musikalischer Notation bedeutet einen Rückschritt, da der notwendige Kontext ignoriert wird. Der „Katalog“ ist im Grunde nichts anderes als ein Manual für eine Aufführung und Einspielung musikalischer Quellen aus den Heideklöstern – die ja gerade auch in sechs CDs herausgekommen ist, von den gleichen Personen und den gleichen Förderern. Nicht einmal dieser impliziten Zielsetzung aber wird der „Katalog“ gerecht, da ja bekannte, aber nicht mit Noten versehene Lieder und Gesänge ignoriert werden. Zwar wird versprochen, dass eine Darstellung der „inhaltlichen Aspekte“ noch folgt (S. 12); der angegebene, im Druck befindliche Aufsatz handelt jedoch laut Titel nur von der Überlieferung. Auf

Inhalte wird man demnach weiter warten müssen.

Zu Ulrike Volkhardts „Darstellung der Musik-Ikonographie“ ist anzumerken, dass dies nur eine dreiseitige, populärwissenschaftliche Einführung ist, die der komplexen Thematik in keiner Weise gerecht wird. Die zentrale Fragestellung – seit Langem ein Forschungsdesiderat –, ob in Frauenklöstern instrumental musiziert wurde und was die musikalische Ikonographie dazu aussagen könnte, wird in zwei Sätzen abgehandelt. Quellenbeweise für das Ergebnis, dass in den Klöstern Instrumente gebraucht wurden – wann?, unter welchen Bedingungen?, liturgisch? – werden nicht erbracht. Möglicherweise handelt es sich hier nur um eine Rechtfertigung für die Hinzufügung instrumentaler Klangfarben auf den sechs CDs, die sich aufführungspraktisch an die CD *Das Liederbuch der Anna von Köln* (Ensemble Ars Choralis Coeln, 2007) anlehnen. Eine kürzlich erschienene Fachstudie der Germanistin Henrike Lähnemann weist demgegenüber auf theologischer und frömmigkeitsgeschichtlicher Grundlage überzeugend nach, dass die Instrumentendarstellungen (und zwar auch der Orgeln) in den Medinger Handschriften für den „mentalen Jubel“, d. h. das Singen im Herzen, nicht aber für eine instrumentale Praxis in den Klöstern stehen (Henrike Lähnemann, „*Per organa*. Musikalische Unterweisung in Handschriften der Lüneburger Klöster“, in: *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hrsg. von Henrike Lähnemann und Sandra Linden, Berlin 2009, S. 397–412).

„Ziel der Katalogausgabe ist es, das Material schnell in einer ersten Form bekannt zu machen“ (S. 12). Das „Schnell“ spielte offenbar eine wesentliche Rolle: „Bearbeitungszeit und Umfang erlauben keine Tiefenerschließung“, rechtfertigend wird dabei auf die *Neuen Konzepte* für die Handschriftenerschließung der DFG aus dem Jahr 2001 verwiesen (S. 12). Hier gehen jedoch die Medien etwas durcheinander: Das Konzept der DFG zielt auf eine leicht zugängliche *Internet*-Inventarisierung hin, die handschriftliche Quellen in einer ersten, nicht in die Tiefe gehenden Auflistung allgemein greifbar machen soll. Das vorliegende Buch ist dagegen eine kostspielige Hochglanz-Ausgabe – wer in sie investiert, wird von den Inhalten enttäuscht. Vor allem aber ist in den Richtlinien

der DFG von einer Fragmentarisierung und De-Kontextualisierung unbedingt interdisziplinär eingebetteter Quellenbestände keine Rede – und genau das wurde in dem vorliegenden Inventar gemacht. Ziel der neuen Richtlinien ist die „Informationsversorgung“, in diesem Fall der musikwissenschaftlichen, hymnologischen und liturgiewissenschaftlichen Forschung (S. 13). Dieses Inventar verschleiert jedoch die Anzahl, Funktion und Bedeutung der Quellen in den Lüneburger Klöstern eher, als dass es Informationen bietet.

Zu fragen bleibt zuletzt noch immer, warum die Autorinnen und die Projektleitung es so eilig hatten – mit einer gründlichen, umfassenden Darstellung dieses zentralen spätmittelalterlichen Quellenbestandes wäre der Musikwissenschaft, anderen Disziplinen und der interessierten Öffentlichkeit weit mehr gedient als mit einem fragmentarischen, aber immerhin bunten Bilderbuch.

(September 2009)

Linda Maria Koldau

WINTON DEAN: *Handel's Operas 1726–1741*. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 565 S., Abb., Nbsp.

Alle Händelianer wussten, dass der hochbetagte Winton Dean an der Fertigstellung des zweiten Opernbuches arbeitete, und sie fieberten dem Erscheinen des Bandes entgegen. Der erste, eine Gemeinschaftsarbeit von John Merrill Knapp und Winton Dean, erschien 1987 und endete aus praktischen Gründen kurz vor dem Ende der Zeit der Royal Academy. Beide Bücher sollten einigermäßen gleich stark werden, und das ist fast perfekt gelungen. Der neue Band (mit 1430 g nur 115 g leichter) ist auf weißes solides Papier gedruckt, ausgestattet mit Illustrationen von Bühnebildentwürfen, dem Grundriss des Covent Garden Theatre, berühmten Sängerkarikaturen und Faksimileabbildungen aus verschiedenen Manuskripten.

Das Buch behandelt die letzten 22 von Händels 42 Opern von *Alessandro* (HWV 21) bis *Deidamia* (HWV 42) in chronologischer Folge und beginnt mit einem Kapitel über die „Rival Queens“, die rivalisierenden Operndiven Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, die sich, glaubt man den Überlieferungen, einen spektakulären Zweikampf auf offener Bühne geliefert haben sollen. Die Cuzzoni debütierte

bereits 1723 als Teofane in Händels *Ottone*, die Faustina kam im März 1726 an und sang die Partie der Rossane in *Alessandro*. Bis zum Zusammenbruch der Royal Academy 1728 arbeitete Händel mit zwei Primadonnen gleichzeitig; das war eine außerordentliche Konstellation nach kontinentalem Vorbild, nicht nur für Händel, sondern auch für das Londoner Publikum, das in zwei Parteien zerfiel. Dean beschreibt die Entwicklung des Primadonnenkrieges und die Spaltung des Publikums in ‚Cuzzonisten‘ und ‚Faustinianer‘, die die Vorstellungen durch Buhrufe und Zischen störten; er führt jedoch das frühzeitige Spielzeitende auf den Skandal bei der Vorstellung von Bononcini's *Astinatte* am 6. Juni 1727 zurück, wofür es keinen Beweis gibt. Es wird nicht völlig klar, dass es keine handgreifliche Auseinandersetzung auf der Bühne gab, sondern die Aufführung deshalb abgebrochen worden war, weil das Publikum trotz der Anwesenheit der Kronprinzessin Caroline von Ansbach massiv störte. In der folgenden Spielzeit traten beide Sängerinnen weiterhin zusammen auf, doch die Akademie geriet in immer stärkere finanzielle Schwierigkeiten. Die Sänger erhielten exorbitante Gagen und durch die erfolgreiche *Beggar's Opera* von John Gay und Christopher Pepusch wurde viel Publikum abgezogen, so dass schließlich 1728 die Royal Academy zusammenbrach und Händel und Heidegger ein neues Opernunternehmen, die sogenannte „Second Academy“, gründeten und neue Sänger engagierten.

Ausgerüstet mit weiteren Hintergrundinformationen über die Besetzung des Orchesters und dessen Klang startet der Leser in die ersten Kapitel über die Opern von 1726–1728 (*Alessandro*, *Admeto*, *Riccardo primo* und *Tolomeo*). Wer Winton Deans Bücher kennt, wird sich auch in diesem schnell zurechtfinden. Er folgt seinem altbewährten Muster, das er für sein Oratorienbuch entwickelt hat. Für jede Oper steht ein Kapitel zur Verfügung, das mit einer Synopsis beginnt, mit einer Besprechung des Librettos und dessen Vorlagen fortgesetzt wird, um sich anschließend der Musik zuzuwenden. Danach behandelt Dean die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte. Dazu gehören selbstverständlich auch die Besetzungslisten und die Fassungen der Wiederaufführungen unter Händel, doch auch kurze Angaben zur modernen Rezeption. Anschließend

werden das Autograph und die zeitgenössischen Libretti beschrieben, weiterhin die Abschriften (mit Angaben zu Kopisten und zur Datierung) und Frühdrucke, die hinsichtlich des Inhalts genau examiniert wurden. Auch die Ausgabe von Chrysander und, wenn bereits erschienen, die Bände der *Hallschen Händel-Ausgabe*, werden kritisch bewertet. Dean geht auf Besonderheiten der Werke ein, wie beispielsweise die bemerkenswerten musikalischen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen von *Riccardo primo* oder auf Händels zahlreiche Entlehnungen aus Bononcini's *Xerse* für seinen eigenen *Serse*, die anhand von Notenbeispielen veranschaulicht werden.

Die drei Zwischenkapitel über die Zeit der Second Academy, in der die Opern *Lotario*, *Partenope*, *Poro*, *Ezio*, *Sosarme*, *Orlando* und *Arianna* uraufgeführt wurden, Händels Opernspielzeit in Covent Garden mit *Ariodante*, *Alicina*, *Atalanta*, *Armino*, *Giustino* und *Berenice* und schließlich über die letzten Opern *Faramondo*, *Serse*, *Imeneo* und *Deidamia* enthalten umfangreiche Hintergrundinformationen zum Opernbetrieb. Hier wird der Verlauf der Spielzeiten geschildert; man erfährt, welche Sänger zur Verfügung standen, welche Erfolge und Misserfolge zu verzeichnen waren, wie es um die Opernfinanzen stand. Die Opera of the Nobility war gegründet worden, später die Middlesex Opera; Händel hatte gesundheitliche Probleme, für kurze Zeit tanzte Marie Sallé in Händels Opern. Dean schreibt über John Rich und sein neues Covent Garden Theatre und auch über Händels Oratorienaufführungen.

An die Besprechung der Opern schließen sich zwei Epiloge an, das Fazit seiner großen Veröffentlichungen. Der Titel des Epiloge 1 „From Oratorio to Opera“ ist eine Reminiszenz an eine Zwischenüberschrift in Anthony Hicks' Artikel „Handel“ im *New Grove*: „9. From Opera to Oratorio“. Für Dean ist sie ein persönliches Motto, denn er kam vom Oratorium zur Oper. Ihn beeindruckte die große dramatische Dichte, die er in der Oper vermisste, er war zunächst von den szenischen Oratorienaufführungen beeindruckt, die er nicht ablehnt. Während er in seinem 1959 erschienenen Oratorienbuch noch schrieb, dass Händels Opern streng genommen theatralisch unmöglich sind, der Komponist in seinen Opern auf ihn wie ein gescheitertes Genie wirkt und dass Händel die Chance ver-

passte, eine englische Oper zu begründen, kam er im Laufe der Zeit zu der Erkenntnis, dass Händel vor allem ein Mann des Theaters war, der wusste, was auf der Bühne funktionierte: Der gewaltige Dramatiker der Oratorien erwuchs aus der Erfahrung als Opernkomponist.

Dean, geboren 1916, vier Jahre, bevor die Göttinger Händel-Renaissance begann, hatte die Gelegenheit, fast die gesamte Geschichte der Etablierung von Händels Opern auf der Bühne des 20. Jahrhunderts mit all ihren Problemen und Höhepunkten hautnah und bewusst miterleben. Diese Rezeptionserfahrung schlägt sich im Epiloge 2 „Handel's Operas on the modern Stage“ nieder. Es wird (zu Recht) kritisiert, dass in modernen szenischen Produktionen nicht auf die Wirkung der Musik vertraut wird. Die Regisseure meinten, sie müssten das Werk modernisieren. Würde man Händels Anweisungen streng befolgen und ein vernünftiges Tempo wählen, könnten die Opern durchaus in voller Länge ohne Kürzungen gespielt werden, ohne das Publikum zu langweilen. Das Kapitel ist ein Plädoyer gegen das sogenannte Regietheater, das die Idee des Regisseurs über das Werk stellt, und für die gründliche Auseinandersetzung mit dem wirklichen Konzept der Oper.

Am Ende des Buches befinden sich die Anhänge A–E. Die strukturelle Analyse ist eine Übersicht über die Art und Anzahl der Sätze in den Opern bei der Erstaufführung. Anhang B gibt eine Übersicht über die Instrumentierung, Anhang C eine Übersicht über die Aufführungen von Händels Opern zu seinen Lebzeiten und die Standorte der Libretti. Anhang D bietet eine Liste der Entlehnungen aus eigenen und fremden Kompositionen, und Anhang E ist eine Tabelle der modernen Opernaufführungen bis Ende 2005, die der Dokumentation von Manfred Rätzer, *Szenische Aufführungen von Werken Georg Friedrich Händels vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Halle 2000, und dem konstanten freundschaftlichen Kontakt beider Wissenschaftler verpflichtet ist.

Das Buch ist gut geschrieben und zeugt von einem beeindruckenden Wissen und gründlicher Forschung. Dean befindet sich in einer Position, die den gelegentlich durchscheinenden Sarkasmus und schulmeisterhafte Kritik, beispielsweise an der Ausgabe Chrysanders oder noch lebenden Autoren, unnötig macht,

ein neutralerer Tonfall bei der Auseinandersetzung mit fremden Publikationen hätte das Vergnügen noch erhöht. Chryсандers Leistung ist unbestritten, und man muss berücksichtigen, dass die Entwicklungsstände der Editions-technik und der Forschung im 19. Jahrhundert mit den gegenwärtigen nicht vergleichbar sind. Auch das Zurückfinden zum Original war ein langer historischer Prozess und ist ein Resultat aus Experimenten und wissenschaftlicher Forschung. Zwischen 1754 und 1920, in den 166 Jahren, in denen Händels Opern nicht aufgeführt wurden, ging viel Wissen um Aufführungspraxis und Ästhetik verloren, das man sich erst wieder zurückerobern musste. Manche individuellen Ansichten Deans werden nicht von allen Lesern geteilt werden.

Mit dem Erscheinen dieses Buches wurde die erste umfassende Besprechung aller dramatischen Werke Händels vervollständigt. Alle Bände sind kompakt und informativ, untermauert mit zahlreichen zeitgenössischen Dokumenten und gründlichen Quellenstudien, und sie schließen die wichtigsten Ergebnisse der jeweils modernen Forschung ein. Sie sind eine solide, unverzichtbare Grundlage für jeden, der sich mit Händels Werk beschäftigen möchte.

(März 2010)

Annette Landgraf

HANS JOACHIM MARX: *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 2 Teilbände, 1125 S., Abb. (Das Händel-Handbuch. Band 1.)

Händels Opern. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN und Panja MÜCKE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 2 Teilbände, je 483 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 2.)

Händels Instrumentalmusik. Hrsg. von Siebert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 618 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 5.)

Das als Supplement zur *Hallischen Händel-Ausgabe* konzipierte *Händel-Handbuch* in vier Bänden ist in die Jahre gekommen. Seit seiner Publikation in den Jahren 1978 bis 1986 hat sich nicht nur der Personenkreis der Forschenden beträchtlich verändert und erweitert, sondern auch deren Blickwinkel auf die Sache: Neben das philologische und dokumentarische Bemühen um Biographie und Werke Händels sind zunehmend Fragestellungen ge-

treten, die den Menschen Händel und sein Handeln als Interpret, Pädagoge, Komponist, Impresario und Privatperson innerhalb seiner unterschiedlichen soziokulturellen Wirkungsfelder in Deutschland, Italien und England zu verorten suchen. Dabei reicht das methodische Spektrum mittlerweile von der traditionellen Werkanalyse über gattungs- und sozialgeschichtliche Fragestellungen bis hin zu solchen der Aufführungspraxis und Genderforschung, etwa hinsichtlich der Geschlechterrollen in den Opern Händels oder zur Bedeutung der Sexualität des Komponisten für seine Musik. Grund genug also, ein neues Handbuch zu konzipieren, dass dieser kaleidoskopartigen Vielfalt Rechnung zu tragen in der Lage ist und die vorhandenen Forschungsergebnisse zu bündeln und zu erweitern sucht.

Mit insgesamt sechs umfangreichen Bänden – neben den hier besprochenen noch solche zu Oratorien, Oden und Serenaten, zur Kirchenmusik und vokalen Kammermusik sowie ein Händel-Lexikon – steht der von Hans Joachim Marx herausgegebenen Reihe *Das Händel-Handbuch* erheblich mehr Raum zur Verfügung als dem älteren *Händel-Handbuch*. Trotz dieser guten Rahmenbedingungen und neuer inhaltlicher Schwerpunkte ist es keineswegs so, dass *Das Händel-Handbuch* nun einfach das *Händel-Handbuch* ersetzen könnte. Dazu sind deren Konzeptionen einerseits zu unterschiedlich – was sich durchaus auch in einem diese Differenz akzentuierenden und Missverständnissen vorbeugenden Reihentitel hätte niederschlagen können –, andererseits fußt die im Rahmen der neuen Reihe vorgenommene Plateaubildung, wie jedes andere Handbuch auch, ganz selbstverständlich auf der bereits zur Verfügung stehenden Forschungsliteratur.

Dies gilt auch für Marx' biographische Enzyklopädie *Händel und seine Zeitgenossen*, für deren Fakten die 1985 in erweiterter Fassung publizierte Dokumentarbiographie von Otto Erich Deutsch (*Händel-Handbuch*, Band 4) als erster Ausgangspunkt diente (vgl. Marx, S. 73). Marx' Band lässt sich gewissermaßen als Resultat des seit den 1980er-Jahren stetig gewachsenen Bewusstseins für die musikhistorische Bedeutung des soziokulturellen Kontextes lesen. So betont Marx im Vorwort, ihm sei aufgefallen, „dass es nicht nur Mäzene waren, die [Händels] musikalisches Wirken beeinflussten,

sondern auch Persönlichkeiten, die mittelbar oder unmittelbar an seinen öffentlichen Unternehmungen beteiligt waren. Es waren nicht nur die berühmten ‚Sängerstars‘, [...] sondern auch die unzähligen Orchestermusiker und Chorsänger, die Textdichter und Übersetzer, die Bühnenmaler, Notenkopisten, Musikdrucker, Theaterpächter und Agenten bis hin zu den Logenschließern“ (S. 9). Konsequenterweise gilt sein Erkenntnisinteresse der Darstellung der „gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Händel lebte und arbeitete“, einschließlich der für ihn relevanten Personen und Netzwerke.

Grundlegend zu deren Verständnis ist Marx' umfangreiche „Einleitung: Händels Beziehung zu seinen Zeitgenossen“ (vgl. S. 25–72), in der chronologisch geordnet unterschiedliche Lebensphasen Händels und seine Verhaltensstrategien bzw. sein Verhältnis zu den damit verbundenen Personengruppen skizziert werden. Marx streift u. a. Händels Herkunft aus einer Arztfamilie, seine an höfischen Idealen ausgerichtete Erziehung nebst den darin wurzelnden Kommunikationsstrategien im Zusammenhang mit aristokratischen Arbeitgebern und Mäzenen sowie deren Bedeutung für Händels Karriere. Weitere Fragen gelten dem Musikunternehmer Händel in einer indifferenten englischen Öffentlichkeit, dem alleinstehenden Privatmann mit seinen Freunden, Bediensteten, sexuellen Neigungen und religiösen Überzeugungen.

Das verdienstvolle Kernstück des Bandes bilden 682 Personen- bzw. Familienartikel (S. 77–1031), in denen unter Berücksichtigung der gesamten Bandbreite der eingangs genannten Stades- und Berufsgruppen über die jeweilige Vita sowie über die zu Händel und untereinander bestehenden Beziehungen berichtet wird. Eine Vernetzung der Artikel durch Querverweise ermöglicht die komfortable Verfolgung personeller Netzwerke. Länge und Informationsgehalt der Artikel fallen dabei – in Abhängigkeit von Quellenlage und zugemessener Bedeutung – recht unterschiedlich aus: von wenigen Zeilen im Falle des Violinisten John Joseph Grozman (vgl. S. 502) bis hin zu mehreren Seiten über die Sänger Gottfried Grünewald (502–504), Gaetano Guadagni (504–507), Antonio Gualandi (507–509) und Francesco Guicciardi (509–510), den Opernpächter Johann Ge-

org Gumbrecht (510–512) oder den Rechtsanwalt und Politiker Nathaniel Gundry (512). Abgedruckt sind zudem insgesamt 217 Abbildungen, darunter viele bislang unveröffentlichte Porträts der besprochenen Personen. Der Anhang enthält neben den Bildnachweisen und dem Verzeichnis der benutzten Literatur eine Genealogie der Familie Händel und des Hauses Hannover sowie ein Kalendarium der Londoner Aufführungen Händels für die Jahre 1711 bis 1759. Eine schnelle Recherche wird durch ein „Verzeichnis der Zeitgenossen“ (S. 11–24) und ein „Register der erwähnten Werke Händels“ (S. 1116–1025) ermöglicht.

Zu bedauern ist das Fehlen eines Personenregisters, da nur solche Personen einen Artikel erhielten, die Händel persönlich kannte und deren Beziehungen zu ihm dokumentarisch belegt sind. Zwar klingt ein derartiges Auswahlkriterium auf den ersten Blick sicher, wirft aber in der Praxis durchaus Probleme auf: Beispielsweise finden sich Informationen zu dem Literaten Christian Friedrich Hunold lediglich im Artikel zu dessen Kontrahenten Friedrich Christian Feustking, dem Librettisten der *Almira*, obwohl Händel offenbar persönlich auf Äußerungen Hunolds reagierte (vgl. S. 409). Und was wäre zudem mit bedeutenden Personen der Hamburger Oberschicht? Zu denken wäre etwa an den kaiserlichen Gesandten Graf von Eck, der überdies mit der Hamburger Gänsemarkt-Oper, immerhin Händels Arbeitsplatz, verbunden war (vgl. Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, Göttingen 1998, S. 108). Nicht zuletzt wäre eine größere Erläuterung und Bewertung der dargebotenen Informationen wünschenswert. Wie ist beispielsweise die musikalische Bildung von Caroline Elizabeth, Prinzessin von Hannover, einzuschätzen (vgl. S. 267 ff.)? Was war zeittypisch für bestimmte Stände, für Männer und Frauen? Und wie darf man sich Händels Tätigkeit als Instrumentallehrer beim Gesandten Sir John Wich sowie die Hauskonzerte vorstellen, die dieser häufig für seine Gäste veranstalten ließ? Inwiefern war ein derartiges Angebot Standard in Diplomatentreisen (vgl. S. 1010)? Wer waren die Anwesenden und wären derartige Veranstaltungen dann eher einer höfischen oder einer bürgerlichen Musikpraxis zuzurechnen?

Dies sind Fragen, die auch den von Siegbert Rampe herausgegebenen Band *Händels Instru-*

mentalmusik betreffen, gelten doch die Adressaten der in Halle und Hamburg entstandenen Früh- und Jugendwerke Händels bislang als Bürgerliche (vgl. S. 36). Ein derartiger Sachverhalt wäre für Hamburg angesichts der beträchtlichen Präsenz von Aristokraten in der Stadt und einer Tätigkeit Händels als Instrumentallehrer, die offenbar weit umfangreicher war als bislang angenommen (vgl. Rampe, S. 105 ff.), durchaus zu hinterfragen.

Der Band, dessen Beiträge zu ca. 80 Prozent von Rampe stammen, bildet die erste Gesamtdarstellung zu Händels Instrumentalmusik überhaupt (vgl. S. 13). Insofern handelt es sich um eine wissenschaftliche Pionierleistung, deren methodisch reflektierte Umsetzung unter Hervorbringung zahlreicher neuer Argumente zur Datierung mancher Werke Hochachtung hervorruft (vgl. S. 83 ff.). Gegliedert ist der durch häufige Querverweise vernetzte Band in eine Einleitung, in der die Überlieferungsgeschichte der Werke (Terence Best) sowie ihre Funktion und Stellung in Händels Schaffen (Rampe) betrachtet werden, und vier Hauptteile zu Tasten-, Kammer-, Orchestermusik und ihrer Rezeption. Mit Blick auf die Tastenmusik (S. 51–199) thematisiert Rampe eingangs die Händel zur Verfügung stehenden Claviere und die Entwicklung der Claviersuite – wobei dem Rezensenten bei dieser gattungsgeschichtlichen Fragestellung nicht einsichtig ist, warum Rampe gleich häufiger auf eigene Publikationen verweist, nicht aber im Bestreben um eine breite fachliche Einbindung auf das einschlägige umfangreiche Kapitel im *Handbuch der musikalischen Gattungen* (Band 7,1). Es folgen kompetente Äußerungen zur Chronologie der Tastenmusik, zu Improvisationsformen des Präludiums und zu den einzelnen Werkgruppen entsprechend ihrer Entstehungsphasen. Der anschließende Teil zur Kammermusik (S. 201–372) bietet Beiträge zur Sonate bei Händel und Corelli, zu Ornamentik und freier Improvisation (Dominik Sackmann), Blockflöte (Guido Klemisch), Traversflöte (Arda Powell), Oboe (Rampe) und Violine (Kai Köpp), ebenso Überlegungen zu Takt und Tempo, rhythmischen Veränderungen, Besetzungsfragen und zu den einzelnen Werken (Rampe). Teil III zur Orchestermusik (S. 373–527) widmet sich vor dem Hintergrund der Geschichte des Concerto schließlich Händels Solokonzerten, Con-

certi Grossi (Rampe) und Concerti ‚a due cori‘ (Marx), ebenso seinen Overtüren, Sinfonien, Einzelsätzen, der Wasser- und Feuerwerksmusik (Rampe) sowie Händels Orgeln (Dorothea Schröder).

Die den Band beschließenden Ausführungen zur Rezeption (Lukas Näf) sind sehr knapp bemessen (S. 531–549) und streifen die kompositorische Rezeption in Form von Händel-Variationen und -Bearbeitungen, die wechselhafte Auffassung und Vereinnahmung als ‚deutschen‘ Komponisten seit dem 19. Jahrhundert sowie unterschiedliche Händel-Editionen des 19. Jahrhunderts. Der Anhang bietet ein Autoren-, Abkürzungs-, Werk-, Literatur- und Quellenverzeichnis; ein Personenregister und ein Register zu den erwähnten Werken Händels ermöglichen die komfortable Nutzung als Nachschlagewerk. Nicht zuletzt ist der gesamte Band überaus anschaulich mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen illustriert.

Wohl am vielschichtigsten ist der von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke herausgegebene Band *Händels Opern* angelegt. Unter Mitwirkung von mehr als 40 Autorinnen und Autoren, die hier leider nicht alle genannt werden können, werden Händels sämtliche Bühnenwerke in ihren musik- und theaterwissenschaftlichen Kontext gestellt (Teilband 1) und in Einzeldarstellungen besprochen (Teilband 2). Fünf Beiträge stammen dabei aus älteren Publikationen des Laaber-Verlages aus dem Zeitraum 1974 bis 2006 „und [wurden] – sofern erforderlich – leicht überarbeitet“ (vgl. Teilband 1, S. XV f.). Cui bono?

Teilband 1 ist systematisch angelegt und in vier Abschnitte gegliedert. Zunächst werden die „Schauplätze“ (S. 1–92) von Händels Opern, Secular Dramas, Schauspielmusiken und Maskenspielen in Hamburg, Rom, Florenz, Venedig und London erörtert (Reinhard Strohm, Hans Joachim Marx, Sabine Ehrmann-Herfort, Arnold Jacobshagen, Klaus Pietschmann, Antje Tumat), daran anschließend die eine Opernaufführung prägenden „Kontexte“ (S. 93–261) wie Aufführungspraxis (Hendrik Schulze), Sängerinnen und Sänger (Irene Brandenburg), Virtuosität und Performativität (Thomas Seedorf), Kastratenrollen (Donald Burrows), Bühnenkostüme (Katrin Schlechte), Bühnentanz (Stephanie Schroedter), Librettisten (Albert Gier), Borrowings (Bernhard Jahn), „Exotis-

mus in der Opera seria?“ (Ralph P. Locke), Geschlechterrollen (Corinna Herr) und kulturpolitische Strategien Händels (Michael Zywiets). Abschnitt 3 (S. 263–374) gilt den wesentlichen „Strukturen“ von Händels Opern, namentlich Libretti (Albert Gier), Ouvertüren (Wolfgang Hirschmann), Rezitative (Panja Mücke), Arien, Ensembles und Chöre (Michele Calella), Tanz (Silke Leopold) sowie Orchesterbesetzung und Instrumentation (Steffen Voss). Abschnitt 4 ist der „Rezeption und Interpretation“ von Händels Opern gewidmet (S. 375–483) und thematisiert Überlieferung und Editionen (Christine Siegert), den Wandel der Händel-Forschung (Christoph Henzel), „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen“ (Manuela Jahrmärker), die internationale Verbreitung (Manfred Rätzer), deutschsprachige Fassungen (Peter Brenner), das Regietheater (Corinna Herr) und Tonträger (Martin Elste).

Die Werkbesprechungen in Teilband 2 sind dreiteilig aufgebaut und gliedern sich in einen Titelkopf (Angaben zu Gattungsbezeichnung, Aktzahl, Datum, Theater und Ort der Uraufführung, Textdichter, Personenverzeichnis mit Stimmfächern, Orchesterbesetzung), eine detaillierte Inhaltsangabe und einen umfangreichen interpretierenden Werkkommentar. Letzterer behandelt beispielsweise im Beitrag zu Händels bereits oben erwähntem Opernerstling *Almira* (Hansjörg Drauschke, S. 3–16) die Entstehungsgeschichte und Einrichtung für Hamburger Verhältnisse, die musikalisch-dramaturgische Anlage und die ästhetisch-literarischen Auseinandersetzungen um das Werk sowie die Differenzen zwischen dem Kompositionsstil Händels und denjenigen Reinhard Keisers und Johann Matthesons.

Der Anhang enthält ein Autoren-, Abkürzungs- und Literaturverzeichnis sowie ein Personenregister.

Insgesamt ist mit den vorliegenden, großzügig ausgestatteten Bänden ein beeindruckendes musik- und kulturgeschichtliches Panorama eröffnet, das nicht nur der künftigen Händel-Forschung nachhaltige Impulse verleihen dürfte. Freuen wir uns also auf anregende Diskussionen.

(Juni 2010)

Martin Loeser

SILKE LEOPOLD: *Händel. Die Opern. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 323 S.*

Ein Schlüsselerlebnis für Silke Leopolds Buch ist die universale Wiedereinbürgerung der Barockoper im heutigen Kulturleben, die vor post-modernen Aneignungsformen nicht haltmacht und deren Publikum doch von Spezialisten wie Leopold selbst über die historischen Originale besser aufgeklärt worden ist als frühere Generationen. Dies gilt auch für Händels Opern, obwohl deren „Renaissance“ bekanntlich schon 1920 begann, danach manche Seitenwege einschlug und bisweilen darin stecken geblieben schien, aber immer wieder flott gemacht werden konnte. Und um so ein ‚Flottmachen‘ des Verständnisses der Händelopern scheint es auch in diesem Buch zu gehen.

Schon die Einleitung wartet mit einer verblüffenden Erklärung auf, warum wir uns heute in Händelopern „wiederfinden können“ (S. 9–10): Wir haben gelernt, uns mit virtuellen Welten und Scheinrealitäten auseinanderzusetzen, und das barocke Theater selbst ist so eine virtuelle Welt, ja sogar ein ferner Spiegel unserer selbst, wie der „Distant Mirror“ der Kultur des 14. Jahrhunderts in Barbara Tuchman's famosem Buch (*A Distant Mirror: the Calamitous Fourteenth Century*, New York 1978). Was nun Leopold anstrebt, ist eine Darstellung der Händel'schen Leistung im Verhältnis zu Traditionen und Mentalitäten seiner eigenen Zeit – so dass die heutige Relevanz seiner Opern aus dieser historischen Spannung begründet werden kann. Praxis und Theorie der Oper werden am schöpferischen Individuum gemessen, das Autorprinzip hermeneutisch eingesetzt. Den Autor Händel aus seinem „Ring“ (S. 14) mit Zeitumständen wie Opernfeindlichkeit in England, Streitigkeiten mit Sängern und der Konkurrenz zu beurteilen (was in ihrer Weise schon Friedrich Chrysander und Winton Dean versucht hatten), ist jedoch nicht Leopolds einziges Rezept. Händels Kunst lebt für sie wesentlich von positiven zeitgenössischen Vorgaben. Dazu gehören etwa die musikalischen Entlehnungen, Pasticcio-Opern und Bearbeitungen, die Leopold etwas verkürzend unter dem Begriff der Urheberschaft („Fremde und eigene Federn“) zusammenfasst. Freilich habe der Komponist „einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem schöpferischen Entwurf eines musikalischen Dramas und den Erfor-

dernissen der Theaterpraxis“ gemacht (S. 23). Hinzuzufügen wäre, dass er in seinen eigenen Opern wirklich fast nie fremde Musik aufführte, nicht einmal in den – hier leider unberücksichtigten – Pasticci aus eigenen Kompositionen, unter denen *Oreste* als bedeutendes Werk gilt. Die Sänger, die Mäzene und das Publikum von Händels Londoner Opern kommen weniger zur Sprache, außer unter gleichzeitiger Betonung der künstlerischen Unabhängigkeit des Meisters. Ein paar Klischees schleichen sich ein, wie das eines „skandalumwitterten“ Farinelli (S. 16): Skandalgerüchte wurden kaum den verehrten Kastraten, häufiger den Frauen wie Anastasia Robinson oder Faustina Bordoni gewidmet.

Leopolds Text, der die meisten Opern Händels berührt und vielen einzelnen Szenen neue Glanzlichter aufsetzt, passt zu Theaterstrategien bereits in seiner Gesamtanlage. Das erste der auf die Einleitung folgenden neun Kapitel ist eine brillante Analyse Händel'scher Opernanfänge, das letzte ein – versteckt nostalgischer – Nachruf auf „Happy Endings“. Dazwischen erscheinen Gattungstradition und Stoffe der Opera seria, Theorien der Affektdarstellung, musikalisch-poetische Formen wie Da-capo-Arie, „Musikalische Topographien“ (pastorale Landschaft, Kerker, Utopie, Wahnsinn), Starke Frauen, Kastraten und schwache Männer, das Komische.

Ein Leitmotiv in dieser Revue der Traditionen ist Händels musikalische Modellierung der Bühnenpersonen: das Verhältnis von Musik und Charakter. Die Autorin glaubt, dass nicht nur der Begriff des Affekts, sondern auch und gerade der des Charakters, einschließlich seiner Psychologie, der Händel'schen Operndramaturgie zugänglich gewesen sei, vor allem seit der Hallenser Philosoph Christian Wolff 1720 die Seele als „Kern aller menschlichen Bekundungen, des Gefühls ebenso wie des Verstandes“ (S. 88) beschrieben hatte. Trotzdem kam es dem Komponisten „immer darauf an, die einzelne, vereinzelt Affektsituation in dem jeweiligen dramatischen Umfeld zu verankern“ (S. 85). Vielleicht löst sich der scheinbare Widerspruch zwischen „dramatischem Umfeld“ und „Charakter“, wenn man den letzteren ebenfalls als eine Art dramatisches Umfeld der jeweiligen Arie oder Szene begreift. Und die kluge Differenzierung der komischen Ebenen bei Hän-

del sowie des Tragischen im „lieto fine“ gehört ebenfalls zu den Vorschlägen, die der manchmal festgefahrenen Interpretations- und Inszenierungspraxis neue Wege öffnen könnten.

Charakteristisch für Leopold ist die treffende Feststellung zur Eröffnungsszene von *Serse* (S. 34), dass der in einen Baum verliebte König zwar in einer lächerlichen Situation dargestellt werde, dass aber die Musik des „Ombra mai fu“ mit ihrer Ruhe und Gelassenheit ihn noch nicht der Lächerlichkeit preisgebe, denn „dies wird kurz darauf Romilda besorgen“. Die Musik und die Akteure erscheinen geradezu als voneinander unabhängige Kräfte; jede ist an der Natur- und Menschendarstellung auf eigene Weise beteiligt. Auch die Eröffnungsszenen von *Admeto* und *Alessandro* demonstrieren Händels geniale Verteilung der musikalischen Mittel. Gerade wegen der Variabilität seiner Ausdrucksformen wird die Interpretation jedoch schwieriger, wenn der Darstellungszweck zweideutig ist, wie in der berühmten Szene des Parnass in *Giulio Cesare* (S. 88–90). Ist das F-Dur von Cleopatras Arie, das mit den Kreuztonarten ihrer anderen Arien kontrastiert, wirklich nur damit zu erklären, dass sie sich hier als eine andere Frau („Lydia“) verkleidet hat? Leopold verschweigt, dass die ganze Szene auf Darstellungen des „Musenbergs“ in Renaissance-Intermedien und barocken Festdekorationen verweist, wo die neun Instrumentalparte die Musen und die Sphärenharmonie symbolisieren. Die lydische Tonart F-Dur („Lydia“ ist Venus) und neun Instrumente hatte schon Agostino Steffani in seiner *Niobe* (1688) zur Darstellung der Sphärenharmonie gewählt; auch Cleopatras Vorstellung ist eine solche szenische Allegorie. Aber vielleicht ist sie außerdem Charakterdarstellung ...

Die Kapitel zur Gattungs- und Affekttheorie, zur Rolle der Historie, zu Normen und Formen (vor allem zur Da-capo-Arie als formaler Bändigung der Leidenschaften, Baldesar Gracián zitierend) malen in vielschichtiger Weise die Bedeutung klassizistischer Poetiken und zeitgenössischer „Verhaltensnormen“ für die Personendarstellung aus – Kapitel, die man sich ohne Norbert Elias (*Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2002) kaum vorstellen könnte. Erst recht ‚gesellschaftsorientiert‘, aber nunmehr auch hervorragend originell, ist Leopolds Beitrag zu den Geschlechterrollen. Männer und

Frauen unterscheiden sich nicht nach der Art der Musik, die sie singen, sondern die verschiedenen Gesangstypen entsprechen verschiedenen Arten normgerechten Verhaltens, worunter das Heroische nicht unbedingt „männlicher“ ist als das „Galante“ des Liebhabers, der mit hoher Kastratenstimme Liebesduette singen kann. Frauen sind, je nachdem, stark oder schwach, „zarte Jungfrauen oder mordgierige Zauberinnen“ (S. 143); sie singen diesen Verhaltensschemata entsprechend, selbst wenn sie sich als Männer verkleiden: quod erat demonstrandum. Andererseits sind die Charaktere von Ginevra und Alcina sogar den theatralisch-literarischen Konventionen der Frauendarstellung entwachsen, obwohl diese mit Ariosto, Tasso, Castiglione und Boccaccio ebenfalls zu Wort kommen. „Mutterherzen“ (S. 147–152) wie Erenice und Gismonda beschreibt Leopold als Rollen, für die Händel jenseits von Gut und Böse musikalisch „Partei nimmt“ und die auch meist nicht „besiegt, verraten und verkauft“ werden, wie es Cathérine Clément für die Oper des 19. Jahrhunderts feststellte (*L'opéra, ou la défaite des femmes*, Paris 1979). Unrichtig ist, dass kein anderer Komponist „dem Rollentypus der Mutter soviel Aufmerksamkeit geschenkt“ habe wie Händel (S. 149): In Händels 42 Opern gibt es acht Mütter (und übrigens 16 Väter, acht Ehefrauen), in Antonio Vivaldis 45 Opern gibt es 15 Mütter (25 Väter, 15 Ehefrauen). Vivaldi hat viele seiner Mütter-Libretti selbst in Auftrag gegeben oder durchgesetzt. Und in Metastasios Libretti gibt es nicht nur eine Mutterrolle, sondern vier: Semiramide in *Semiramide riconosciuta*, Eurinome in *Issipile*, Dircea in *Demofonte* und, wie S. 148 erwähnt, Mandane in *Ciro riconosciuto*.

Das Buch ist auch als Nachschlagewerk benutzbar, da immerhin die Seiten 206–303 aus Synopsen und weiteren hilfreichen Informationen zu 39 Opern bestehen. Es gibt (wahrscheinlich auf Wunsch des Verlags) keine Notenbeispiele, jedoch bisweilen Taktzahlen zur Partitur. Vielleicht stellt sich die Autorin ihre Leser und Leserinnen als ihresgleichen vor: musikkundig und von Händel-Folianten umgeben. Sollten die Leser aber von diesem Idealbild abweichen, dann dient ihnen Silke Leopolds Buch genauso gut, denn es macht die Partituren lebendig. Eine wissenschaftliche wie literarische Glanzleistung.

(März 2010)

Reinhard Strohm

ARNOLD JACOBSHAGEN: *Händel im Pantheon. Der Komponist und seine Inszenierung. Sinzig: Studio · Verlag 2009. 144 S., Abb.*

So einen klugen und eleganten Essay hat Händel schon lange wieder verdient. In einem locker gestrickten Text, niemals dozierend und doch immer zum Nachdenken anregend, führt Arnold Jacobshagen die Wirkungsgeschichte des Komponisten vor: als kritische Auseinandersetzung sowohl mit dem traditionellen Wissen über ihn, das schon seit John Mainwaring und Johann Mattheson Schule gemacht und Legende gebildet hat, als auch mit dem postmodernen Wissen, das in neuerer Zeit aus Phantasie, Ideologie und literarischer Einfühlung entsprungen ist. Die Studie schließt in der Tat mit einer kleinen Anthologie („Händel-Imaginationen“) aus biographischer Leseliteratur, Theater- und Filmtexten der Zeit von 1882 bis 1985. Nicht alle dieser Bruchstücke werden ausführlich besprochen; wertvolle Hinweise finden sich im vorausgehenden Kapitel „Held und Antiheld der Popkultur“. Jacobshagens Betrachtung von Händels neueren, unorthodoxen Wirkungen gipfelt in einem Vergleich der Gänsehaut, die das Publikum des UEFA Champions League Finales am 17. Mai 2006 in Paris laut Umfragen beim Anhören des (arrangierten) Themas aus *Zadok the Priest* empfand, mit derjenigen, die wahrscheinlich die Teilnehmer der Krönungsfeierlichkeiten für Georg II. in der Westminster Abbey im Jahre 1727 überkam.

Nicht die Popkultur, sondern ein anderes Thema zieht sich leitmotivartig durch die Studie: des Komponisten historische Sonderstellung bzw. deren kritische Einebnung. Der ‚inszenierte‘ Charakter von Händels Nachwirken wird vielleicht etwas überbetont. Das schon zu Lebzeiten errichtete Denkmal, die Pionierrolle der Händelbiographien und -gedenkfeiern sprechen für sich, aber Händel war kaum „der erste, dessen Musik seit ihrer Entstehungszeit niemals verstummte“ (S. 7): Das war doch wohl Palestrina. Andererseits scheint es logisch, Händels bedeutendste Wirkungen eben mit der öffentlichen, humanistischen Kultursphäre zu assoziieren. Hierzu stimmt auch die klassizistische Metapher des „Pantheons der europäischen Geistesgrößen“, in das der Komponist als erster Musiker eingerückt sei. (Beethovens Händelverehrung beruhte wohl vor allem auf dem Stolz, dass gerade ein Musiker es so weit

gebracht habe.) Das 1769–1772 erbaute Londoner Pantheon war ein „Vergnügungstempel“, wo eines der Jubiläumskonzerte 1784 stattfand.

Wenn Jacobshagen dem verbreiteten Urteil folgt, dass im Fall Händels die posthume Wirkung das Besondere war und ist, so dient ihm zur kritischen Einebnung die Frage, ob diese Wirkung vielleicht gar ohne Ursache sei – ob der Komponist in seiner eigenen Zeit („Londoner Verhältnisse“) wirklich so sehr aus der Gruppe Corelli/Scarlatti/Vivaldi/Telemann/Hasse herausgeragt habe. Die europäische Verbreitung von Händels Musik war zunächst relativ beschränkt; seine Autonomie als angeblich freischaffender Künstler relativiert Jacobshagen durch Aufrechnung der königlichen Pension und anderer Abhängigkeiten. Doch die vielen Zeugnisse der Wirkung auf die Zeitgenossen, darunter die zu Recht kritisch betrachteten Anekdoten, belegen auch eine Sonderstellung zu Lebzeiten. Gegen die These eines künstlerischen Fortschritts oder gar Durchbruchs vom Opern- zum Oratorien-schaffen setzt Jacobshagen die sozialgeschichtliche Konstruktion einer übergreifenden Entwicklung zum „selbständigen Unternehmertum“, was den „freischaffenden“ Händel indirekt wieder zu Wort kommen lässt.

„Biographische Inszenierungen“ findet der Autor nicht nur in Biographien und Lebensromanen, sondern auch in Musiknovellen von Raymond Roussel (1910) und Alejo Carpentier (1974). Die Biographik beginnt, wie erwähnt, bereits bei Mattheson, dessen Hamburger Duell-Anekdote man jedoch nicht der „offensichtlichen Unwahrscheinlichkeit“ (S. 35) bezichtigen sollte, bevor erforscht ist, wie häufig sich damalige Musiker eben zum Zweck der Selbstinszenierung öffentlich duellierten. (Von Mattheson darf man vermuten, er habe nicht das Duell, aber die Händel drohende Todesgefahr erfunden.) Andere Theorien über den Menschen Händel, z. B. seine angebliche Scheu vor einem Zusammentreffen mit Bach, werden eher agnostisch beleuchtet.

Als „Kulturpolitische Metamorphosen“ erscheinen die verschiedenen Nationalansprüche bis hin zu Alfred Rosenberg, bei dessen Opfern Hans Behrendt und Lion Feuchtwanger scheint hingegen die Künstlerpoetik auf. Auf Forschungen von Donald Burrows beruht der Vorschlag, die Rolle der geistlichen Musik Händels

neu zu überdenken; an Silke Leopold orientiert sich die Zurückweisung naiver Gegenüberstellungen mit Bach.

Das Kapitel „Händel-Renaissancen“ bezieht seinen Plural zunächst auf die Wiederentdeckung der Opern (wobei Johanna Rudolph verkürzend nur als Partei-Ideologin, nicht als lesenswerte Kulturhistorikerin auftritt), dann aber auf das weite Panorama der Operninszenierungen der letzten 40 Jahre, deren Triebkräfte als kulturpolitische und theatralische, nicht musikalische identifiziert werden.

In der Tat sagte mir im Jahre 1981 ein junger Regisseur in Halle, man könne in der DDR Händels Kastratenrollen aus kulturpolitischen Gründen nicht mit Frauen besetzen. Jacobshagen erwähnt die erste solcher Besetzungen für Halle im Jahr 1985. Man könnte dieser kleinen Wende vor der großen Wende einmal nachgehen und fragen, aus welchen Gründen sie doch möglich wurde.

(März 2010)

Reinhard Strohm

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale) in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). 56. Jahrgang 2010. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 600 S., Abb., Nbsp.

Göttinger Händel-Beiträge. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX und Wolfgang SANDBERGER. Band XIII. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 2010. 256 S., Abb., Nbsp.

Das Händel-Jubiläumsjahr 2009 gab den Anstoß zu zahlreichen neuen Buchpublikationen für unterschiedliche Lesergruppen; es wurden Handbuchprojekte realisiert und sechs musikwissenschaftliche Konferenzen unterschiedlichen Formats in Deutschland, Österreich, Italien und England organisiert. Von den in Halle (Saale) und Göttingen durchgeführten Symposien liegen inzwischen die Referate in gedruckter Form vor – im *Händel-Jahrbuch 2010* (mit neuem, überarbeitetem Layout) bzw. in den *Göttinger Händel-Beiträgen XIII*. Wie üblich, wurden auch im vergangenen Jahr die Händel-Tagungen thematisch mit den jeweiligen Festivalprogrammen verknüpft, wodurch eine erfreuliche Nähe zwischen theoretischer Ausei-

nersetzung und praktischer Realisierung hergestellt wurde. Durch diese Parallelführung sind die Konferenzen immer auch für ein breiteres Publikum von Interesse, was begrüßenswert und für die Außenwirkung des Fachs Musikwissenschaft von nicht zu unterschätzender Relevanz ist.

Die zweifellos größte und wichtigste Händel-Konferenz des vergangenen Jahres fand in Halle statt. Den Veranstaltern ging es vor allem um die internationale Perspektive der Händelforschung, was sich schon darin zeigt, dass die Hälfte der 45 Referenten aus dem Ausland angereist war. Entsprechend dem Generalthema *Händel, der Europäer* sollte mit dem Symposium – wie es Wolfgang Hirschmann und Wolfgang Ruf in der Einleitung des *Händel-Jahrbuchs* 2010 formulieren – der europäischen Bedeutung Händels nachgespürt und das Kosmopolitische in seinem Œuvre akzentuiert werden, stand das Spannungsfeld zwischen deutscher und italienischer Oper, italienischem und englischem Oratorium, katholischer und anglikanischer Kirchenmusik im Zentrum der Beiträge. Die Bewertung des wissenschaftlichen Ertrags dieser Händel-Konferenz muss zunächst vorläufig bleiben, da im vorliegenden *Händel-Jahrbuch* 2010 aus Umfangsgründen auf insgesamt 600 Seiten lediglich die Hälfte der Referate publiziert werden konnte; die übrigen erscheinen im kommenden Jahrbuch.

Vorangestellt ist der Abdruck des Festvortrags von Ulrich Konrad, der Händel, Joseph Haydn und Felix Mendelssohn übergreifend in den Blick nimmt. Dabei bringt er u. a. die bedeutende Rolle der Chöre in Haydns Spätwerk auf der Ebene der Strukturen mit der Wiener Oratorien-Rezeption im späten 18. Jahrhundert und mit Haydns Londoner Aufenthalt in Zusammenhang und diskutiert die Berliner Aufführungen von Oratorien Händels und Haydns hinsichtlich der Erfahrungen Mendelssohns in seiner Jugendzeit. In den 24 publizierten Tagungsreferaten kommen zahlreiche Aspekte der neueren Händel-Forschung zur Sprache, die hier nur umrissen werden können: Der faszinierende Grundsatzvortrag von Reinhard Strohm ist dem Thema „Händel und der Diskurs der Moderne“ gewidmet und erörtert u. a. Händels Verständnis der Funktion von Kunst und ihrer sittlichen Wirkungen, die moderne Subjektivität des Komponisten und den Be-

griff der Nation im Händel-Diskurs. Neben erhellenden Texten zur Biographie und Ausbildung Händels – zur konfessionellen Prägung (Hans-Joachim Marx), zur Italienreise und ihrem Zweck der Netzworkebildung (Juliane Riepe), zur Ausbildung bei Friedrich Wilhelm Zachow (Edwin Werner) sowie zur frühen Londoner Zeit (Donald Burrows) – bilden werkimmanent oder kontextuell analysierende, auf das Libretto bzw. die kompositorische Faktur zielende Beiträge einen Schwerpunkt: Ruth Smith behandelt den Text von *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* und Colin Timms Quellen wie Entstehung des Textes zu *Theodora*. Stefan Keym untersucht Händels Sonaten differenziert vor der Folie der Sonatentradition Arcangelo Corellis unter den Aspekten der Borowings, Satzfolgen, Charakteristika der langsamen Sätze, Schlussbildungen und Harmonik. Siegbert Rampe widmet sich den Solokonzerten aus der Perspektive von Tomaso Albinonis und Antonio Vivaldis Konzerten. Fragen zur Affektdarstellung und Personencharakterisierung stehen in den Texten von Hans Dieter Clausen (Darstellung von Tragik in den Oratorien) und Raffaele Mellace (Herrscherfiguren in den Opern) im Vordergrund. Den kompositorischen Kontext im London der Händel-Zeit erläutern Michael Talbot und Samantha Owens (zu den Kantaten von Girolamo Polani und zu Johann Sigismund Cousser).

Breiten Raum nimmt im Band die Händel-Rezeption ein: Hans-Georg Hofmann erörtert die Bewertung Händels in den Lexika des 18. Jahrhunderts, Annette Landgraf den Erfolg (oder Misserfolg) der Oratorien unter dem Gesichtspunkt der moralischen Figurenkonzeption und Kathrin Eberl-Ruf eine Aufführung von *Judas Maccabaeus* 1805 in Halle. Die Wiederverwendung der Arie „Son confusa pastorella“ aus Händels *Porro* in einer Dresdner Motette von Jan Dismas Zelenka zeigt Janice B. Stockigt, Christoph Henzel erläutert eine Braunschweiger Darbietung von *Arminius* auf der Basis des Librettos zu Händels *Arminio*, versehen mit Musik aus Carl Heinrich Grauns *Lucio Papirio*. Phänomene des musikalischen Arrangements thematisieren die Referate von Graydon Beeks zu den Cannons Anthems, Michaela Freemanova zur Rolle von Heinrich Wilhelm von Haugwitz als Übersetzer und Joachim Kremer zur Händel-Pflege in den Lehrerseminaren

im 19. Jahrhundert. Das Panorama vervollständigen die Abhandlungen von Matthew Gardner zu verschiedenen Händel-Bildern im Film und zu den Inszenierungen der Händel-Opern von Arnold Jacobshagen und Karin Zauft. Während sich das Referat von Karin Zauft vor allem den Regiekonzepten der 1920er- und 1930er-Jahre widmet, zeigt Arnold Jacobshagen Tendenzen der jüngeren Inszenierungsgeschichte zwischen historisch informierter Aufführungspraxis und Regietheater auf, wofür er neuere theaterwissenschaftliche Ansätze für Händel nutzbar macht und einen systematisierenden Zugriff auch für die Analyse musiktheatralischer Inszenierungen entwickelt.

Mit diesem Profil hat die Tagung zahlreiche neue Forschungsergebnisse vorgeführt und gebündelt sowie – und das ist besonders zu würdigen – den internationalen Dialog über Händel auf eine neue Grundlage gestellt. Auffällig ist aber eine Häufung von Detailstudien. Gewünscht hätte man sich bei einem solch attraktiven Thema mehr Vorträge mit grundsätzlicheren, generalisierenden Fragestellungen entsprechend dem Ziel der Organisatoren, Händel analytisch und unter kulturgeschichtlichem Aspekt vor dem Hintergrund der europäischen Musiktraditionen zu begreifen; gewünscht hätte man sich auch – vielleicht in Form einer Abschlussdiskussion oder eines Workshops – die Benennung von Desiderata, die einen Horizont der Händel-Forschung für die kommenden Jahre hätten aufmachen können. Eine aspektbezogene Gliederung der einzelnen Beiträge im Band hätte zudem dem Leser die Orientierung bei der Fülle an Material erleichtert.

Die Göttinger Händel-Tagung 2009 stand unter dem Thema „Deutsche Händel-Rezeption im 19. Jahrhundert“ und schließt damit auf dem Forschungsfeld der Händelrezeption thematisch und chronologisch etwa an Annette Monheims Dissertation *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert* (Münster 1999) und den Tagungsband *Händel-Rezeption der frühen Goethezeit* (hrsg. von Laurenz Lütteken, Düsseldorf 1997) an. Die in Band XIII der *Göttinger Händel-Beiträge* publizierten vier Texte der Tagung bieten spannende Einzelstudien mit jeweils ganz anderer Akzentsetzung und individuellem Vorgehen: Laurenz Lütteken eröffnet mit einem Text, in dem er die großen Linien des Umgangs

mit Händel im 19. Jahrhundert erläutert, Wolfgang Sandberger widmet sich der Aufführungspraxis bei der Düsseldorfer Aufführung von *Israel in Ägypten* durch Mendelssohn 1833 mit *Tableaux vivants*. Anhand zahlreicher Quellen korrigiert Ulrich Tadday die gängige Auffassung, dass Händel für Schumann nur eine marginale Bedeutung gehabt habe, und Christiane Wiesenfeldt behandelt ein konkretes Beispiel kompositorischer Rezeption im 19. Jahrhundert, indem sie die Anverwandlung von Händels Sarabande und Chaconne aus *Almira* bei Liszt analysiert. Den vier Tagungsreferaten vorgeschoben ist die Schriftfassung des Festvortrages von Laurenz Lütteken zu den Göttinger Festspielen 2008, in dem er der Frage nachgeht, warum sich Händel, der im Juni 1710 gerade Hofkapellmeister in Hannover geworden war, schon kurz darauf nach London wandte, wo es kein florierendes Musikleben gab, und warum er anscheinend nie wieder ein Amt bei Hofe anstrebte.

Neben den vier Kolloquiumsbeiträgen und dem Festvortrag bietet der Band zwölf weitere Aufsätze aus jeweils unterschiedlichen Forschungsrichtungen zu Händel – u. a. analytische Beiträge zu den Fugen in Händels Instrumentalmusik (Siegbert Rampe), zur Verwendung deutscher Choräle in *Israel in Egypt* (Minji Kim), zu Galuppi-Borrowings bei Händel (Thomas Goleeke), zur Rezeption von *Partenope* (Michael Zywiets), zu neu erschlossenem Quellenmaterial (Steffen Voss, Hans-Joachim Marx) und der heutigen Besetzungspraxis mit Counter-Tenören (Beverly Jerold).

(August 2010)

Panja Mücke

CHRISTIANE JUNGIUS: Telemanns Frankfurter Kantatenzyklen. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 413 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 12.)

Die Herausforderung, die durch Ausmaß und Einmaligkeit der Telemann'schen Kantatensammlung in der heutigen Frankfurter Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg hervorgerufen wird, besteht nicht erst seit gestern. Wegen ihres Umfangs – sie umfasst 839 der knapp 1400 erhaltenen Kantaten Telemanns – und ihrer relativen Unversehrtheit als intaktes Repertoire einer Institution – vergleichbar in dieser Hinsicht mit den Chorbü-

chern der Capella Sistina in Rom oder mit den Lasso-Handschriften in München – wurde die Frankfurter Kantatensammlung schon im Jahre 1771, also kurz nach Telemanns Tod, Gegenstand einer für die Zeit beeindruckend systematischen Katalogisierung durch den damaligen Zinsheber des Frankfurter Kastenamts Johann Sebastian Frank. Dieser Kampf mit dem schier unüberschaubaren Volumen der Materie ist 150 Jahre später in der Katalogarbeit von Carl Süß und Peter Epstein wieder aufgenommen worden, dann wieder von Werner Menke in seiner monumentalen zwanzigbändigen maschinenschriftlichen Arbeit, woraus später ein zweibändiger gedruckter Katalog hervorging, und von Joachim Schlichte in seinem 1978 erschienenen Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Vor dem Hintergrund einer heute begrüßenswert voranschreitenden Erschließung und Edition vor allem der Instrumentalwerke Telemanns ist die Initiative zu begrüßen, einen Pfad durch die Unwägbarkeiten des kodikologischen und werktechnischen Dschungels der Frankfurter Telemann-Bestände zu schlagen.

Im ersten und wichtigsten Teil dieser Arbeit, die eine nur unwesentlich veränderte Fassung ihrer 2006 an der Universität Zürich abgeschlossenen Dissertation darstellt, setzt sich die Verfasserin mit den zahlreichen Schreibern auseinander, die das Material für Kantatenaufführungen in Frankfurt fertiggestellt haben, was auf eine Art Rezeptionsgeschichte dieser Kantaten in der Zeit nach Telemanns Abgang nach Hamburg (1721) hinausläuft. Wie der Archäologe mit Schaufel und Pinsel, so macht sich die Verfasserin daran, die individuellen Beiträge der nachfolgenden Kapellmeister, darunter Johann Christoph Bodinus (Musikdirektor 1721–1727), Johann Balthasar König (Musikdirektor 1727–1758), Heinrich Valentin Beck (Vizekapellmeister 1738–1758) und ihrer Helfer zu identifizieren und auf ihre Zuverlässigkeit als Überlieferer der Telemann'schen Urfassungen hin zu bewerten. Dieses grafologische Puzzlespiel ist eine wichtige Voraussetzung für jegliche weiteren Untersuchungen dieser Kantaten, denn bei den hier erfassten 351 Kantaten – die Verfasserin beschränkt ihre Untersuchung auf die fünf Kantatenjahrgänge, die vor oder während Telemanns Dienstzeit in Frank-

furt (1712–1721) entstanden sind – sind lediglich 42 Partituren von der Hand des Komponisten erhalten. Der Telemann-Forscher und -Herausgeber ist also bei den meisten Kantaten auf eine Rezeption angewiesen, die bald relativ ‚stabil‘, bald sehr ‚instabil‘ zu sein scheint. Künftige Herausgeber werden z. B. der Verfasserin für die Information sicherlich dankbar sein, dass Bodinus und Beck relativ gute Überlieferer gewesen zu sein scheinen – das heißt, sie geben ihre Vorlagen möglichst genau wieder – während der langjährige, ansonsten sehr verdienstvolle Kapellmeister König, vielleicht weil selbst Komponist, relativ oft Telemanns besetzungs- und satztechnische Ideen zugunsten der eigenen umgeformt zu haben scheint und deshalb hinsichtlich der Texttreue mit Vorsicht behandelt werden muss. Der unvermeidliche Detailreichtum dieses und auch der folgenden Kapitel leistet einer extrem kompakten Erzählweise allzu oft Vorschub, was der Lesbarkeit abträglich ist. Mehr Mühe bei der sprachlichen Ausarbeitung wäre sowohl der komplexen, vielschichtigen Materie als auch dem Leser zugute gekommen.

Nach dieser gründlichen Freilegung der Chronologie der Aufführungsgeschichte der fünf ältesten Jahrgänge auf der Basis des verwendeten Aufführungsmaterials widmet sich die Verfasserin im nächsten Hauptabschnitt den Kantaten selbst und insbesondere der Frage nach den Texten als Grundlage für die musikalische Gestaltung (S. 153 ff.). Die Textdichter werden einzeln besprochen, die Quellen ihrer Poesie erörtert und stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen Dichtern herausgearbeitet, wobei Fragen der Struktur des Textes, der Verwendung von rhetorischen Mitteln, der Beziehung von Text und Perikope und schließlich die Möglichkeit einer etwaigen Einflussnahme Telemanns auf diese Texte im Detail besprochen werden.

Im Abschnitt „Verwendung von Takt und Tonart im Dienste des Textes“ wird der Versuch unternommen, konkrete Beziehungen zwischen Matthesons Takt- und Tonartenlehre, festgehalten in seinem 1713 verfassten *Neu-Eröffneten Orchestre*, und einigen Kantatensätzen Telemanns zu knüpfen, was erfahrungsgemäß nicht ganz unproblematisch ist. Die Verwendung eines 9/8-Taktes als Symbol für ein gewisses „Jenseits-Denken“, für „Verzicht auf

Reichtum und irdisches Vergnügen“ zugunsten eines „Leben nach dem Tod“ (S. 203) oder aber der Versuch, den Themenbereich „Nähe Gottes“, oder „Leben nach dem Tod“ mit der Taktart 12/8 in Verbindung zu bringen, wird konterkariert und abgeschwächt durch die große Anzahl von Kantatensätzen, die mit dieser Thematik spielen, aber nicht in einer dieser Taktarten vertont sind.

Die Frage nach der Beziehung zwischen Tonart und Inhalt eines Kantatensatzes ist berechtigt, wird aber in der hier dargebotenen Behandlung nicht zufriedenstellend beantwortet. Es ist hinlänglich bekannt, dass Komponisten der Telemann-Generation mit Tonartencharakteristik gearbeitet haben, was wohl mehr auf die real existierenden Klangunterschiede zwischen Tonarten in einer nicht gleichschwebenden Temperierung zurückzuführen wäre als auf eine etwaige altüberlieferte Tonarten-Affektenlehre. Die Deutung von g-Moll als Schlüsseltonart sowohl für „Zufriedenheit/Geborgenheit“ als auch für „Drohung/Strafe“ scheint nicht schlüssig und auch nicht besonders hilfreich. Matthesons Angaben zum Tonartencharakter sind in der Regel in einer zu vagen und unpräzisen Sprache formuliert, um als präzises Werkzeug sehr viel zu taugen. Nur mit einer breit angelegten, alle Texte umfassenden Statistik wäre dieser Fragestellung beizukommen, was den Absichten der Verfasserin nicht entsprochen und den Rahmen dieser Arbeit deutlich gesprengt hätte.

Vertrauen in die hier angebotene Diskussion über die Beziehung zwischen Textinhalt und Tonart eines Telemann'schen Satzes wird durch mindestens einen Fehler in der Tonartbestimmung weiter geschwächt. Bei der Besprechung der Sätze in E-Dur – einer Tonart, die bei Mattheson für eine „Verzweiflungs-volle oder ganz tödliche Traurigkeit“ steht (S. 220 ff.) – werden Dictum und erste Arie von TVWV 1:362 „Die, so ihr den Herrn fürchtet“ als Beispiel angeführt. Textlich passen beide Sätze zu Matthesons Charakterisierung dieser Tonart, beide Sätze stehen aber nachweislich nicht in E-Dur sondern in a-Moll Kammerton (g-Moll Chorton, vgl. *Frankfurter Telemann-Ausgaben* Nr. 50).

In dem Abschnitt „Instrumentierung und Besetzung“ (S. 229 ff.) wird die Frage nach der Initialbesetzung der Kantaten durch Einbe-

ziehung von Ungereimtheiten in den überlieferten Besetzungsangaben erweitert. Wertvoll für künftige Herausgeber ist der Hinweis, dass Stimmen für Colla-parte-Oboen, ein fester Bestandteil unserer heutigen Aufführungspraxis, in vielen Fällen von einem Kopisten stammen, der nicht selten etwas zu erfindungsreich mit seinen Vorlagen umging, um als guter Überlieferer gelten zu können. Interessant ist auch die Erkenntnis, dass das überlieferte Material nicht selten eine Mischung aus Stimmen für unterschiedlich große Ensembles und/oder, wie schon erwähnt, von mehreren Aufführungen darstellt und dass eine anspruchsvolle Neuausgabe dies unbedingt berücksichtigen muss.

Im Abschnitt „Telemann, ein musikalischer Maler“ (S. 252 ff.) bespricht die Verfasserin die bekannte Telemann'sche Vorliebe für eine Unterstreichung wichtiger Textwörter mit musikalischen Mitteln und untersucht einige wenige der bekanntesten Beispiele (Stichwörter: „letzte Stunde schlagen“, „Sturm“, „Schlafen“). An dieser Stelle vermisst man einen Hinweis auf die reichlich vorhandene Literatur zu diesem Thema, zusammengetragen in den Publikationen des Magdeburger Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung, damit der Leser einen Eindruck von der Dimension dieses zentralen Aspekts der Telemannforschung gewinnen kann.

In dem Abschnitt „Jahrgangscharakteristik“ (S.281 ff.) geht es um „weitere Merkmale der Kompositionen“, die „vom Komponisten als für einen Jahrgang charakteristische, ihn identifizierende oder zusammenhaltende Merkmale in den Werken verwendet“ wurden. Die auffallend häufige Verwendung des französischen Ouverturen-Stils bei den Dicta der Kantaten des *Französischen Jahrgangs*, von Solo-Tutti-Abschnitten, virtuosen Geigen-Partien und Ritornello-Strukturen in den Dicta des *Italienischen Jahrgangs* oder eines „sizilianischen Rhythmus“ im *Sicilianischen Jahrgang* werden als Belege für eine solche Absicht des Komponisten angeführt. (Beim letztgenannten Jahrgang fehlen – wie nicht selten in dieser Arbeit – konkrete Zahlen, wie viele der Kantaten dieses Jahrgangs tatsächlich Siciliano-Sätze enthalten. Die Antwort – nach der man vergebens in der Arbeit sucht – lautet: etwas mehr als ein Drittel.) Irritierend wirkt die Tatsache, dass die Hypothese, die eigentlich durch diese Untersu-

chung auf ihre Tauglichkeit hin geprüft werden soll, anscheinend a priori als unumstößliches Faktum angenommen, also gar nicht erst in Frage gestellt wird, wie ein Satz am Ende der Besprechung des Jahrgangs *Geistliches Singen und Spielen* verrät, es sei „möglich, dass er [Telemann] bei diesem ersten [...] Jahrgang noch nicht beabsichtigte, die Kantaten durch Verwendung charakteristischer kompositorischer Merkmale zu einem Zyklus zusammenzufassen“ (S. 292). Es werden bei der Besprechung eines Jahrgangs immer nur einzelne Aspekte einiger der Kantaten aus einem Jahrgang registriert, die aber, weil in keinem genannten Fall alle Kantaten umfassend, die Schlussfolgerung (S. 318) nicht annähernd ausreichend untermauern, dass „sich die Vertonungen zum Italienischen und zum Sicilianischen Jahrgang sowie zu Simonis Neuem Lied erheblich unterscheiden“. Auch für den Schlusssatz dieses Kapitels: „Jahrgangsspezifische Merkmale können nicht nur in den Dicta beobachtet werden. Auch die Arien gestaltete Telemann in den einzelnen Jahrgängen unterschiedlich.“ (S. 318) fehlt jeglicher Beleg.

Die Verfasserin lässt hier den hermeneutischen kategorischen Imperativ außer Acht, der eine klare Trennung von Beweisführung und der zu beweisenden Hypothese verlangt, wodurch die sich aus der Untersuchung ergebenden Schlussfolgerungen an Beweiskraft zwangsläufig verlieren müssen. Dies gilt auch für die anschließende Zusammenfassung „Jahrgangsscharakteristika nach Jahrgängen“. Bei den satztechnischen Mitteln, die die Jahrgänge angeblich voneinander unterscheiden – französischer Ouverturen-Stil und Bläser-Trios im *Französischen*, prominenter Einsatz von Solo-Tutti-Abschnitten und virtuose Geigenpassagen im *Italienischen*, Verwendung des sizilianischen Rhythmus und obligate Beteiligung der Oboen im *Sicilianischen Jahrgang* – handelt es sich in allen Fällen um Tendenzen, nicht um ein alle Kantaten eines Jahrgangs umfassendes Regelwerk. In jedem Jahrgang, wie die Verfasserin selbst zugibt, sind nicht wenige Kantaten enthalten, die nicht in die eine oder andere Schablone passen.

Noch problematischer beim Abwägen der Indizien, die für oder gegen eine vermeintlich vorhandene Jahrgangsscharakteristik sprechen, ist die Frage nach der Absicht des Komponisten.

Dass gewisse satztechnische Tendenzen durchaus vorhanden und von Zeitgenossen als Ordnungs- und Orientierungshilfe benutzt worden sind, ist nicht zu bestreiten, wiewohl das Ausmaß des Phänomens womöglich kleiner ist als allgemein angenommen. Dass sie auf die Absicht des Komponisten zurückzuführen wären, Kantatenjahrgänge als Zyklen zu gestalten, ist in den voluminösen Schriften Telemanns nirgendwo zu lesen und bleibt eine These, die noch zu beweisen wäre.

Im Anhang A der Arbeit werden dem Leser ausführliche Informationen über die Quellenlage der besprochenen Kantaten angeboten, tabellarisch nach Jahrgang und dem Kirchenjahr angeordnet (S. 362 ff.). Zu den gelegentlichen Lücken zählt die fehlende Angabe, dass Abschriften der Kantaten für den 4. bis zum 12. Sonntag nach Trinitatis aus dem *Italienischen Jahrgang* auch in der Berliner Staatsbibliothek, Fundus Singakademie, vorhanden sind (S. 374). Die anschließende Konkordanz der behandelten Kantaten und der relevanten Angaben im Frankfurter Inventar von 1771 (Anhang B, S. 382 ff.) büßt durch die Unübersichtlichkeit der Darstellungsweise etwas von ihrer Aussagekraft ein.

Summa summarum: Die Arbeit besticht durch ihren Detailreichtum und regt trotz gelegentlicher sprachlicher und methodischer Schwächen immer zum Nachdenken an. Sie hat daher als ein wertvoller Beitrag zur angehenden Auseinandersetzung mit Telemanns monumentalem Kantatenwerk zu gelten.

(Oktober 2009)

Eric F. Fiedler

Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Carsten LANGE, Brit REIPSCH und Wolf HOBOHM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 310 S., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XII.)

Die Thematik der wissenschaftlichen Konferenz und der Telemannfesttage 1998 wurde parallel in der Ausstellung *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* behandelt, die im Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg vom 12. März bis 26. April 1998 gezeigt wurde. Begleitend zur Aus-

stellung erschien der Katalog *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* (hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch und Wolf Hobohm, Oschersleben 1998), dessen Einzelbetrachtungen bereits zu verschiedenen Aspekten der Thematik Stellung nehmen und vor allem die teils einseitige Fokussierung der Musikwissenschaft auf italienische Phänomene kritisieren. Im Mittelpunkt von Tagung und Ausstellung standen die Wechselwirkungen der französisch-deutschen Musikgeschichte von der ersten Hälfte des 18. bis zum 20. Jahrhundert. Diese werden anhand des Telemann'schen Œuvres und dessen Rezeption sowie verschiedener biografischer Momente in mehr oder weniger stringenten Beiträgen untersucht.

Fünf Beiträge sind dem Themenkomplex Paris als Zentrum der Begegnung deutscher und französischer Musik zuzuordnen: Überzeugend erläutert Philippe Lescat, wie es Telemann trotz der schlechten Reputation, die deutschen Musikern im damaligen Paris anhaftete, schaffte, mehrfach im Concert Spirituel gespielt zu werden. Françoise Bois Poteur schildert das Pariser Musikleben und seine Besonderheiten, wie es Telemann während seines Frankreichaufenthalts in den Akademien, Salons, Cafés und Freimaurerloren kennengelernt haben mag. Der französischen Verlagswelt widmet sich Martin Ruhnke. Er führt aus, inwieweit die Werke deutscher oder italienischer Komponisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts qua königlichem Privileg in Paris gedruckt wurden bzw. um welche Werke es sich handelte. Sein Fazit ist, dass es ausgesprochen selten zur legalen Veröffentlichung von Werken deutscher Provenienz kam. Von den europaweit zu suchenden Subskribenten Telemann'scher Werke und der systematischen Bekanntmachung und Verbreitung der Drucke von Seiten des Komponisten handelt Steven Zohns Beitrag. Der französischen Telemannrezeption im 19. und 20. Jahrhundert widmet sich erstmals Danièle Pistone. Sie kritisiert zu Recht das geringe Interesse der französischen Musikwissenschaft und Öffentlichkeit an Leben und Schaffen des Komponisten. Eine weit aus bessere Bilanz verzeichnet sie hinsichtlich der Einspielungen und Aufführungen des Telemann'schen Œuvres.

Aufgrund ihrer Quellenkenntnis und stringenten Analyse herausragend sind die Beiträ-

ge zur Rezeption des französischen Musiktheaters. Herbert Schneider zeigt auf, dass Telemann den französischen Stil in seinen beiden Bühnenwerken *Orpheus* und *Hochzeits-Divertissement* hauptsächlich in instrumentalmusikalischen Formen adaptierte, wohingegen er Ritornell oder Prélude eher italienisch überformte. Die Chöre versteht Schneider als eine Synthese des italienischen und französischen Stils. Zudem neige der Komponist hinsichtlich textlicher Übernahmen aus den Tragédies en musique eher zu collageartigen, reduzierten Übernahmen. Wolfgang Hirschmann erörtert Telemanns Hamburger Bearbeitungen aus dem Repertoire des Pariser Théâtre de la Foire. Dabei wird ersichtlich, dass es in Hamburg zu einer umfangreicheren Rezeption der Vaudevillekomödie gekommen sein muss als bisher angenommen. Detailliert zeigt Hirschmann textliche und dramaturgische Rezeptionsmomente in Lustspiel, Oper und Prolog auf. Ferner postuliert er musikalische Übernahmen originär französischer Musik. Die Rezeption der Werke Antoine Houdar de la Mottes im norddeutschen Raum sowie Telemanns Übersetzung und sehr freie Bearbeitung der in Frankreich äußerst erfolgreichen Tragédie lyrique *Omphale* von André Cardinal Destouches und Houdar de la Motte zeigt Jürgen Rathje auf.

Die Darstellungen von Regine Klingsporn und Wilhelm Seidel behandeln Telemanns Begegnungen mit der französischen Musikästhetik. Letzterer thematisiert die musikästhetischen Ansichten des Komponisten vor dem Hintergrund der Stiltheorie seiner Zeit. In diesem Rahmen versucht er Telemanns Einstellungen hinsichtlich des Stilempfindens, der Natur und der epochalen Lebenswirklichkeit auszuloten und im Œuvre des Komponisten aufzuspüren. Regine Klingsporn erörtert Telemanns Auseinandersetzung mit dem Rezitativ Rameaus und konstatiert, der Komponist habe die Eigenheiten des Rameau'schen Rezitativs im Grunde in ihrer Neuartigkeit gar nicht verstanden. Dies führt sie auf seine intensive Beschäftigung mit Lullys Werken zurück, die ihm das Verständnis für die neuartige Kompositionsweise Rameaus versperrt hätten.

Zahlreiche weitere Beiträge zeigen Telemann als bewussten Rezipienten der französischen Musik, dessen Werk zugleich weitere damals übliche Stile integrierte. Wolf Hobohm wid-

met sich dem sehr umfangreichen Werkkomplex der Ouvertüren und hebt kritisch hervor, dass die Forschung dieser Gattung noch immer zu wenig Aufmerksamkeit entgegenbringt. Er erörtert die Bedeutung der Ouvertüre im musikästhetischen und -historischen Diskurs des 18. Jahrhunderts. Außerdem geht er auf Telemanns verschiedene Ouvertürentypen und ihre Besonderheiten ein, die er systematisch erfasst. Die beiden Tänze Menuet und Polonaise und deren Identität problematisiert Klaus-Peter Koch. Zudem erörtert er die Eigenschaften und Verbreitung der Tänze sowie ihre möglichen Beziehungen zueinander im Werk Telemanns. Carsten Lange zeigt die tonartlich-arithmetischen Verbindungen auf, die sich zwischen Telemanns *Nouveaux Quatuors en Six Suites* und Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* finden lassen. Neben weiteren französischen Merkmalen macht er ebenfalls auf verschiedene italienische Charakteristika in den Quartetten aufmerksam und präsentiert uns Telemann einmal mehr als Vertreter der *goûts réunis*.

Grundsätzlich erweisen die Ergebnisse des Konferenzbandes die Bedeutung der französisch-deutschen Musikbeziehungen des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts und machen einen nach wie vor dringenden Forschungsbedarf zu diesem Thema deutlich.

(Juni 2010)

Margret Scharrer

ELENA SAWTSCHENKO: *Die Kantaten von Johann Friedrich Fasch im Lichte der pietistischen Frömmigkeit. Pietismus und Musik. Paderborn – München u. a.: Ferdinand Schöningh 2009. 344 S., CD (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 14.)*

Selten äußern sich Komponisten zu ihren Anschauungen oder zu ihrer persönlichen Frömmigkeit. Johann Friedrich Fasch (1688–1858), der in Leipzig neben Jura auch Theologie studiert hatte, legte sie in Briefen an Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf, August Hermann Francke, Johann Heinrich Callenberg u. a. dar (Kapitel I). Es ergibt sich die spannende Frage: In welcher Weise lassen sich Faschs pietistische Anschauungen in seinen Kantaten nachweisen und welche textlichen und musikalischen Mittel setzt er ein, um diese darzustellen und dem Hörer zu vermitteln?

Elena Sawtschenko ist diesen Fragen in ihrer anspruchsvollen Leipziger Dissertation (2006) als einem der wenigen Versuche, sich mit der Problematik „Pietismus und Musik“ auseinander zu setzen, nachgegangen. Damit wagt sie sich auf ein schwieriges Terrain und setzt sich von vornherein kritischen Anfragen aus. Neben theologischen Fragestellungen zu den Texten (als Schwerpunktaufgabe) bezieht sie auch musikalische Analysen ein. Der Vergleich mit den Kantatenjahrgängen von Georg Philipp Telemann und Gottfried Heinrich Stölzel, die Fasch in der Zerbster Schlosskirche aufgeführt hat, trägt zur Erweiterung des hermeneutischen Horizonts bei (Kapitel II). Auf ein ausführliches Kapitel zum Kantatenschaffen Christoph Graupners musste in der Druckfassung aus Platzgründen verzichtet werden.

Mit der Methode der konkordanten Schriftauslegung (Martin Petzold) werden Telemanns und Faschs Bearbeitungen der Texte Erdmann Neumeisters sowie die Textvorlagen von Johannes Caspar Manhardt (für Stölzel) bzw. Gottfried Simonis (für Telemann) im Vergleich mit den von Fasch möglicherweise selbst verfassten Dichtungen in seinem Jahrgang von 1735/36 *Das in Bitte, Gebet, Fürbitte und Danksagung bestehende Opfer* untersucht. (Bisher ließ sich jedoch nicht nachweisen, dass Fasch der Textdichter ist – im Gegensatz zu seinem Jahrgang 1727/28 und den Geburtstagskantaten für Mitglieder des Zerbster Fürstenhauses.) Elena Sawtschenko weist darauf hin, dass Fasch seine Textvorlagen aus theologischen Gründen in einigen Fällen abändert bzw. in eigenen Dichtungen fremde Passagen (z. B. von Neumeister) eingearbeitet hat. (S. 73 ff.). Auf solche Eingriffe Faschs sollte die Forschung in Zukunft achten.

„Um Momente in der Komposition festzuhalten, in denen pietistische Akzente zum Ausdruck kommen, muss man die gesamte Auslegung im Blick haben, und zwar sowohl aus theologischer, als auch aus musikalischer Sicht“ (S. 84), und zusätzlich im Verhältnis zur De-Tempore-Bestimmung. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Begriffe „Bekehrung“ und „Wiedergeburt“, aber auch die theologischen Konzeptionen, in die diese Begriffe integriert sind. „Die Voraussetzung ist jedoch, dass der Blick sich auf die theologisch-ästhetischen Berührungspunkte richtet: von den Bibeltopoi, die

die Gestaltung der Affektdisposition prägen, zur Wahl des Affektausdrucks und des Vertonungsmodells, anschließend zu den Konvergenzpunkten mit den zeitgenössischen stilistischen Vorstellungen“ (Johann Mattheson, Johann Adolph Scheibe, Johann David Heinichen u. a.) (Kapitel III, S. 86).

Im Kapitel IV „Faschs Umgang und Auseinandersetzung mit dem Kirchenlied“ im untersuchten Jahrgang stellt die Verfasserin fest, dass Fasch im Wesentlichen auf ältere, vor allem reformatorische Choräle zurückgreift. Das letzte Kapitel stellt die Frage nach dem liturgischen Kontext des Kantatenschaffens Faschs in den Zerbster Hofgottesdiensten; dazu liefert ein über Jahrzehnte geführtes *Verzeichnis der gottesdienstlichen Handlungen in der Schlosskirche von 1719–1763* die erforderlichen Daten.

Obwohl es nahe lag, Faschs Jahrgang 1735/36, der insgesamt siebenmal in Zerbst und mehrfach anderenorts (Kaufbeuren und Augsburg) aufgeführt wurde, zu untersuchen, da von den insgesamt 73 Sonn- und Feiertagsstücken 31 zweiteilige, zwei einteilige Musiken und vier Fragmente erhalten blieben, hat Elena Sawtschenko lediglich 14 in die besprochene Druckfassung einbezogen. Wenige weitere Stücke aus anderen Jahrgängen werden am Rande besprochen. (Es muss aber erwähnt werden, dass in der Abgabefassung zwei und in der ursprünglichen, wesentlich umfangreicheren Fassung der Dissertation zehn weitere Kantaten ausführlich analysiert wurden. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse sind natürlich mit in die Gesamtwertung eingeflossen.)

Die gründlichen Analysen von Elena Sawtschenko haben eine mindestens dreifache Bedeutung für künftige Untersuchungen:

- Sie bieten tiefgründige Beiträge zur Erfassung des Wesens der protestantischen Kirchenkantate im 18. Jahrhunderts jenseits von Bachs Schaffen.
- Sie entwickeln ein tragfähiges methodisches Konzept zur angemessenen und umfassenden Analyse und Würdigung der Stücke.
- Sie geben wesentliche Hinweise zum Personalstils Faschs, der in seinen Vokalkompositionen eigene, von seinen Zeitgenossen unterschiedene Wege in Hinblick auf Auswahl des Textes und dessen musikalischer Umsetzung geht.

(Januar 2010)

Gottfried Gille

ROLAND PFEIFFER: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802)*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2007. 486 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Die Opera buffa, zwischen 1760 und 1780 „das international zentrale Kulturereignis schlechthin“ (Reinhard Wiesend), ist erst in Ansätzen untersucht. Das hängt zum einen zusammen mit einer Orientierung der Forschung an den *Drammi giocosi* Wolfgang Amadeus Mozarts auf Texte Lorenzo da Pontes – die als herausragende Gattungsbeispiele gelten, in vieler Hinsicht aber eine Sonderstellung einnehmen –, zum anderen mit der nur schwer überschaubaren Fülle des Materials. Vorliegende Studie (eine umgearbeitete Kölner Dissertation von 2004) widmet sich den zwischen 1768 und 1785 entstandenen Opere buffe Giuseppe Sartis, die zwar in ihrer Zeit offenbar ausgesprochen populär und weit verbreitet waren, im musikwissenschaftlichen Schrifttum aber bislang eher negativ bewertet und nur wenig beachtet worden sind. Das leitende Erkenntnisinteresse ist dabei, die Stellung Sartis in der (und seinen spezifischen Beitrag zur) Geschichte dieser Gattung im späten 18. Jahrhundert zu erhellen. Es geht dem Autor also nicht um die ‚Rehabilitierung‘ einer heute in erster Linie als Serialkomponist bekannten Persönlichkeit, sondern darum, einen Beitrag zu leisten zum besseren Verständnis der Opera buffa überhaupt.

Dass dies gelungen ist, hat einerseits mit einer soliden Quellenbasis zu tun. So wird nicht nur ein kommentiertes Quellenverzeichnis zu den Opere buffe Sartis (mit Übersichten zu den in ihnen enthaltenen Musikstücken) geboten, das zahlreiche Neufunde umfasst, sondern darüber hinaus werden auch sämtliche venezianische Buffa-Libretti der Zeit zwischen 1770 und 1785 ausgewertet, um eine breite Vergleichsbasis für die Werke Sartis zu schaffen. Zum anderen ist das durch die Untersuchungsmethode des Autors begründet: Bei seinen durchweg präzisen und scharfsinnigen Analysen behält er stets das musikdramatische Gesamt ereignis im Blick und fragt, welche Faktoren (Ansprüche und Vorlieben der Sänger, die Disposition des jeweils am Aufführungsort vorhandenen Orchesters etc.) sich auf dieses auswirkten und welchen Anteil die Musik an seinem Zustandekommen hatte. Es wird mithin berücksichtigt, dass die Musik „auf Bühnenwirkung bedacht“

ist (S. 18). Pfeiffers Opernanalysen sind auch in der Hinsicht mustergültig, dass niemals ein einzelner Aspekt verabsolutiert, sondern vielmehr eine Vielfalt von Gesichtspunkten einbezogen wird. Etwa wenn er beobachtet, dass eine tonartige Rückung innerhalb eines Finales das Auftreten einer neuen Person kennzeichnet und zugleich die Funktion einer Wiederannäherung an die Ausgangstonart erfüllt. Oder wenn er herausarbeitet, dass die Einschaltung einer Seria-Arie im Buffa-Kontext durchaus eine dramaturgische Funktion haben konnte, auch wenn sie dem Bedürfnis der weiblichen Hauptdarstellerin nach Demonstration ihrer sängerischen Fähigkeiten Rechnung tragen mochte.

Obgleich es sich um keine im engeren Sinne librettologische Untersuchung handelt, bildet der Text mit seinen szenischen und Handlungs-Implikationen doch stets den Ansatzpunkt bei der Frage nach der „musikalischen Dramaturgie des Komponisten“ (vgl. S. 20). So gibt es zwar einen eigenen Untersuchungsabschnitt „Arienformen“, doch wird hier weniger Formanalyse um ihrer selbst willen betrieben als nach der „akustischen und szenischen Wirkung“ (S. 107) gefragt – also nach performativen Aspekten, die schon von den Zeitgenossen als wesentliches Merkmal des Buffa-Stils (in Abgrenzung zur Opera seria) empfunden wurden. Gelegentlich würde man sich wünschen, dass die Untersuchung der formalen Anlage des Librettos – auch hierin ist es ja Ausgangspunkt und Voraussetzung für die Komposition – mehr Raum einnehme (vgl. dazu etwa die grundsätzlichen Bemerkungen bei Paolo Fabbri, *Metrik und Form*, 1992). Zumindest aber werden in der Regel die den Musikbeispielen zugrunde liegenden Librettoabschnitte vollständig mitgeteilt (und en passant auch metrisch kommentiert), so dass die Deutung des Textes seitens des Komponisten nachvollziehbar wird und zugleich, wie die Musik stellenweise auf eine bestimmte Art von Inszenierung geradezu hinarbeitet, also ‚Regie führt‘: Der Komponist zeigt sich hier „als eigenständig operierender Musikdramatiker“ (S. 212).

Indem Pfeiffer Konventionen im Sinne von Gattungstereotypen aufzeigt, kann er individuelle Lösungen Sartis und dessen Experimentierfreude beleuchten. Inwieweit Sartis Opere buffe zum Anknüpfungspunkt nachfolgender

Komponisten geworden sind und die weitere Gattungsgeschichte beeinflusst haben (zu dieser Möglichkeit vgl. S. 266), muss weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben zu klären. In jedem Fall aber liegt mit Pfeiffers Monographie eine auch deswegen grundlegende Studie vor, weil sie klarer erkennen lässt, wie die Opera buffa im späten 18. Jahrhundert außerhalb der Sondererscheinung Mozarts und da Pontes beschaffen war.

(September 2009)

Michael Klaper

DANIEL HEARTZ: Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781–1802. New York – London: W. W. Norton & Company 2009. XVIII, 846 S., Abb., Nbsp.

Dies ist der lange erwartete dritte Band der Trilogie, die Daniel Hertz mit *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780* (1995) begonnen und mit *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780* (2003) fortgesetzt hatte. Der ursprüngliche Plan (in den 1970er-Jahren) war ein Band *Music in the Classic Era* für die Reihe des Norton Verlages gewesen, in der die klassischen Darstellungen *Music in the Renaissance* von Gustave Reese und *Music in the Baroque Era* von Manfred Bukofzer erschienen waren. Der Plan zerschlug sich – zu unserem Glück. Jetzt liegen drei sehr umfangreiche (um nicht zu sagen monumentale) Bände vor, von denen die beiden ersten auch schon klassisch geworden sind. Das Arbeitsethos und die Arbeitskraft des Verfassers (Jahrgang 1928) sind zu bewundern. Auch dieser dritte Band ist schön gedruckt und opulent ausgestattet; leider ist die Druckfehlerzahl nicht ganz klein (die beiden wildesten sind ein falsches Notenbeispiel auf S. 753 und die Tatsache, dass Haydns Londoner Verleger William Forster konsequent – auch im Register – als William Foster erscheint).

Der erste Band (in dieser Zeitschrift und in *JAMS* offenbar nicht besprochen, von mir ausführlich rezensiert in: *Neue Zürcher Zeitung* 20./21. Januar 1996, S. 51) konzentrierte sich auf Wien in der Regierungszeit Maria Theresias, die Strukturen des Wiener Musiklebens, die bedeutenden Wiener Komponisten und die Kompositionsgeschichte im Spiegel ihrer Personalstile. Der zweite Band (Rezensionen u. a. von Susan Wollenberg in *JAMS* 59, 2006, S. 196–

202, von Julian Rushton in *Early Music* 32, 2004, S. 138–139 und von mir in dieser Zeitschrift 59, 2006, S. 393–394) ist eine heutzutage wohl fast singuläre historiographische Leistung, in der das totgesagte Prinzip „one man, one book“ triumphale Auferstehung feierte.

Der dritte Band ändert noch einmal den methodologischen Fokus, und insoweit kann man die Trilogie auch als eine Studie über Methoden der Musikgeschichtsschreibung lesen, die benutzerfreundlich mit angelsächsischem Understatement daherkommt. Der Gegenstand ist das, was man traditionell als Wiener Klassik im engeren Sinn versteht, und im Zentrum der Darstellung stehen die Werke der drei Meister; die Zeitgenossen kommen nur ganz am Rande vor. Die zeitliche Eingrenzung ist plausibel in den Grenzen des Konzepts: 1780 als „turning point [...] after which they [Haydn und Mozart] gradually emerged as leaders of the Viennese school“ (Preface, S. XV), und 1802 Beethovens *Zweite Symphonie* als „watershed [...] the last of his big works in which he looked to Haydn and Mozart for inspiration“ (S. 788). Der Darstellungsmodus ist, wie in den beiden anderen Bänden, der einer unangestregten Erzählung, ohne Pedanterie, auftrumpfende Gelehrsamkeit und penetrante Methoden-Reflexion, aber anschauungs- und erfahrungsgesättigt, getragen von einer stupenden Werkkenntnis und nicht zuletzt einer nie nachlassenden Begeisterung für den Gegenstand. Was Susan Wollenberg über den zweiten Band sagte, gilt auch hier: „Indeed, it can all too easily make other, perfectly respectable histories seem somehow flat by comparison“.

Die Darstellung folgt der Chronologie der Lebensläufe, die intern vor allem durch die Werk- und Gattungschronologie gegliedert sind: zuerst die allzu kurze Wiener Zeit Mozarts; dann Haydns Schaffen in Eszterháza, London und Wien; schließlich Beethovens Karriere bis zur *Zweiten Symphonie*. Angefügt sind zwei Miszellen über Michael Kellys unzuverlässige Wiener Erinnerungen und über Sartis Besuch einer Aufführung von Haydns *Armida* in Eszterháza 1784 nach der Darstellung von Framery 1810; Framerys rührende Anekdote über Sartis Begegnung mit Haydn – „so touching [...] it deserves to be considered true, whether it is or not“ (S. 802) – setzt den Schlussstein.

Natürlich ist ein Konzept, in dem so konse-

quent die Meisterwerke der Meister im Mittelpunkt stehen, gewöhnungsbedürftig. Dahinter stehen offenbar die traditionelle emphatische Idee von Klassik und die Überzeugung, dass sich diese Idee durch den analytischen Zugriff auf die jeweilige Werk-Individualität und auf die Beziehung der Werke zueinander, verstanden als virtuelles Gespräch der Komponisten, zur Erscheinung bringen lässt. Tatsächlich funktioniert das in hohem Maße, dank der außerordentlichen analytischen und darstellerischen Kompetenz des Autors, die, nicht zuletzt in ihrer Kunst der Pointierung, immer wieder an das wohl größte Vorbild in der angelsächsischen historiographisch-analytischen Tradition, nämlich Donald Francis Tovey denken lässt. Dass das Buch trotz der in diesem Konzept unvermeidlichen Reihung so zahlreicher und methodisch notwendig ganz ähnlich angelegter Werkbesprechungen ein großes und über fast 800 Seiten nicht nachlassendes Lesevergnügen bereitet, ist schon eine höchst bemerkenswerte Leistung.

Natürlich herrschen die Einzelanalysen nicht unumschränkt. In der Regel wird zunächst die Entstehung eines Werkes oder einer Werkgruppe beschrieben, häufig auch der politische Hintergrund und der institutionelle Kontext, und dabei gibt es viele historiographische Kabinettstücke – wie etwa im Abschnitt „Contexts for the Paris Symphonies“ (S. 356–361) oder in den Kapiteln über die großen Mozart-Opern ab der *Entführung*, wie überhaupt diese Kapitel zu den Glanzlichtern des Buches gehören und, zusammen mit den entsprechenden Kapiteln von Hertz' *Mozart's Operas* (1990) gelesen, die meisten Darstellungen des Gegenstandes „somehow flat“ erscheinen lassen. Dass der Verfasser eine besondere Affinität zum Musiktheater (und seit seinen *Idomeneo*-Studien vor allem für Mozarts Musiktheater) hat, zeigt sich schon im ersten Hauptkapitel, dem über die *Entführung*: Die Handlungs-Erzählung mag hier und in späteren Opernkapiteln gelegentlich breit erscheinen, aber sie vergegenwärtigt die Bühnenwirklichkeit sehr anschaulich; die analytischen Details sind auf Wesentliches pointiert, und die Querverweise – hier vor allem zum *Idomeneo* – sind immer erhellend, manchmal verblüffend und lauter Detailstudien für eine Rekonstruktion der Mozart'schen Musiktheatersprache. Andererseits mag die ausgeprägte Konzentration

on der Analyse auf tonale Strategien zunächst gewöhnungsbedürftig erscheinen, und tatsächlich zeigt sich ihr tieferer Sinn erst bei der Behandlung der *Zauberflöte*: sie „summarizes much of Mozart's long-evolving use of tonality to denote specific emotional states“ (S. 285). Man sieht, der Autor rechnet mit sehr aufmerksamen Lesern mit langem Atem, die ein gehöriges Maß an Sachkenntnis mitbringen.

Noch deutlicher wird das bei den Instrumentalwerken. Auch hier steht die Beschreibung des Einzelwerks und der Werkgruppen im Vordergrund, immer als eine musikalisch höchst sensible und anschauliche Beschreibung, die man mit großem Gewinn liest. Harmonische Details spielen auch hier eine auffallend prominente Rolle, und zahlreiche Detailvergleiche innerhalb des jeweiligen Œuvres wie zwischen den Komponisten verstärken die Tendenz, die drei „Klassiker“ von ihrem kompositionsgeschichtlichen Kontext zu trennen. Das funktioniert als Versuchsanordnung, hat aber seine Grenzen dort, wo Gattungs-Zusammenhänge nicht deutlich genug werden (wie z. B. in der Gattung Klaviertrio) und auch dort, wo fundamentale Gegensätze in der Komponierhaltung der Protagonisten (wie z. B. im Gegensatz von Mozarts sechs großen Quartetten zu ihren Modellen bei Haydn) hinter den Ähnlichkeiten im Detail zu sehr zurücktreten. Generell wird bei den Instrumentalwerken wie bei den Vokalwerken das Meiste, was als mehr oder minder allgemein bekannt gelten kann, stillschweigend vorausgesetzt – auch das kann man gut verstehen, aber es erleichtert die Lektüre nicht, wenn z. B. die Darstellung von Mozarts *Requiem* ohne Erwähnung der Händel-Beziehung oder die von Beethovens *Erster Symphonie* ohne die doch grundstürzende tonale Strategie der ersten Takte (samt der Reihe ihrer „Vorstufen“ bei Haydn) auskommt.

Aber, when all is said and done: Wenn man das Buch aus der Hand legt, hat man den Eindruck, am Gespräch der drei Komponisten, das in ihren Werken niedergelegt ist, fast unmittelbar teilgenommen zu haben, geführt von einem Cicerone unverwechselbarer Eigenart. Schlägt man es wieder auf, ist man sofort wieder gefangen von der Unmittelbarkeit, mit der hier Geschichte in lebendige Erzählung verwandelt wird. Es ist eine Erzählung aus einer sehr eigenen Perspektive, „gesehen durch ein Tempe-

rament“, und es ist nicht die einzige mögliche und angemessene Erzählung. Aber man darf wohl sagen, dass es eine bedeutende Erzählung, eine bedeutende historiographische Leistung ist.

(Februar 2010)

Ludwig Finscher

THOMAS RADECKE: *Theatermusik – Musiktheater. Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800. Sinzig: Studio · Verlag 2006, 498 S. (Musik und Theater 2.)*

Lange Zeit fristete die Schauspielmusik in der Musikgeschichtsschreibung ein Schattendasein, ungeachtet der Tatsache, dass ihr im Bühnenbetrieb des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts eine herausragende Bedeutung zukam und kaum ein namhafter Komponist hierzu beizutragen versäumte. Umso größer erscheinen daher die Herausforderungen an die Wissenschaft: Wer heute zu diesem Thema arbeiten will, muss Grundlagenforschung betreiben und sieht sich mit einer Fülle von Dokumenten und Musikalien konfrontiert, die zunächst philologisch zu beschreiben und historisch zu bewerten sind. In der vorliegenden Arbeit wird mit der deutschen Rezeption der Shakespeare-Dramen um 1800 ein theaterhistorisch zentraler Repertoirebereich erstmals umfassend und in beeindruckender Gründlichkeit untersucht. Das methodische Dilemma spricht der Verfasser schon im Vorwort an: „Bei aller Fülle hier zusammengetragener dramatischer Quellen und Kontexte gerät philologischer Positivismus als die vielleicht fatalste gegenwärtige musikologische Tendenz immer da an den Abgrund von Kunst-Buchhaltung, wo keinerlei Spekulationen oder auch Konstruktionen mehr gestattet zu sein scheinen“ (S. 11). Aus diesem Grunde erhebt Radecke „das Fragezeichen als eine vom Aussterben bedrohte Interpunktion“ zum „geheimen Widmungsträger dieser Schrift“ (S. 11) – eine durchaus wörtlich zu nehmende Botschaft, denn der Autor neigt bisweilen zu Verrätselungen. Hiervon abgesehen ist die ambitionierte Anlage der aus sechs Kapiteln bestehenden Untersuchung von beeindruckender Reichweite.

Zunächst werden Grundzüge und Tendenzen der literaturkritischen und ästhetischen Shakespeare-Rezeption in Deutschland bis 1830 anhand zahlreicher Autoren entfaltet. Sodann

wendet sich der Autor ebenso systematisch der Theorie und Praxis der Schauspielmusik in Deutschland zu. Hierbei diskutiert er prägnant die schauspielästhetischen Positionen u. a. von Gottsched, Scheibe, Lessing, Sulzer, Reichardt und Tieck, ehe er deren praktische Umsetzung am Beispiel Weimars erörtert. Das dritte Kapitel ist mit „Analysekriterien und Auswahl der Quellen“ überschrieben und ruft mehrfach den „geheimen Widmungsträger“ in Erinnerung. Sein erster Teil wiederholt fast wörtlich einen bereits 50 Seiten zuvor abgedruckten Text über Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (S. 61–63), die sodann zu behandelnden „Sujets und ihre besonderen Topoi und Idiome“ der ausgewählten Dramen *Hamlet*, *Julius Caesar*, *King Lear*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet* und *The Tempest* sind dem Autor insgesamt nur drei Seiten wert (S. 113–115), und statt der versprochenen Analysekriterien wird schließlich die „musikpoetische Morphologie der Hexen in *Macbeth*“ anhand der verschiedenen deutschen Übersetzungen des Untersuchungszeitraums behandelt.

Umso überzeugender sind die drei letzten Kapitel des Buches gelungen, die sich primär mit den konkreten musikalischen Realisierungen auseinandersetzen. Radecke konzentriert sich hierbei auf drei Aspekte: auf die Rahmenmusiken (Ouvertüren, Zwischenaktmusiken, *Entre'actes*), die „Musik zur Sphäre des Unirdischen und Metaphysischen“ sowie die musikalische Darstellung psychologischer Grenzsituationen. Hinsichtlich der Rahmenmusiken werden die dramenspezifischen von den auch im 19. Jahrhundert noch weit verbreiteten unspezifischen Realisierungen abgehoben, bei denen auf präexistente Stücke aus dem Notenarchiv zurückgegriffen wurde. Vor allem anhand der unterschiedlichen Vertonungen der Hexenszenen aus *Macbeth* (u. a. von André, Benda, Reichardt, Seidel, Haßloch, Mederitsch, Weyse, Spohr, Pearsall) zeigt Radecke generelle kompositorische Entwicklungslinien auf, die er sodann mit den älteren englischen Realisierungen des 17. und 18. Jahrhunderts vergleicht. Die Psychologisierung im Singspiel wird am Beispiel von Bendas *Romeo und Julie* (Gotha 1776), Mederitschs *Macbeth* (Wien 1796) und Seyfrieds *Julius Caesar* (Wien 1811) diskutiert.

In seinem Gesamtfazit hebt Radecke die „auffällig disparate Stillage der Shakespeare-

Musiken und -Opern kurz vor 1800 und im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts“ hervor (S. 331). Insgesamt handelt es sich um eine grundlegende Arbeit, die durch einen bedeutenden Anhang (Quellen- und Literaturverzeichnis, umfassende Damentext- und Partiturfaksimiles, Tabellen zur Versmetrik und zu poetischen Stilmitteln) abgerundet wird.

(Dezember 2009) Arnold Jacobshagen

BETTINA SCHLÜTER: Murmurs of Earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 250 S., Abb. (Monolithographien. Band IV.)

Bettina Schlüters Bonner Habilitationsschrift von 2003 beschäftigt sich mit einem bekannten Thema aus neuer Warte: Es geht um Resonanzen ästhetischer Strategien der „Sattelzeit“ in der Gegenwart. Schlüter nähert sich diesem Komplex mit Methoden im Brennpunkt von Musik-, Medien- und Kulturwissenschaft. Insofern kommt ihr Buch, das verschiedentlich auf Niklas Luhmanns Systemtheorie rekurriert, zu Ergebnissen, die anderswo nicht nachzulesen sind. Zugleich zeichnet sich eine Konzeption von Musikwissenschaft als Medienwissenschaft ab. Dass 1998 das Soundtrackalbum zu James Camerons *Titanic*-Film der „Klassik“ zugeordnet wurde, wird zum Auslöser von Fragen nach Reflexen ästhetischer Diskurse der Zeit um 1800 in der Kultur der Gegenwart – Bereiche, die die Einleitung als „Hochkultur“ der „Klassik“ und „classic“ benennt. Die Autorin arbeitet ein „Sinnprojekt“ heraus, welches, um 1800 generiert, die Kodierung kultureller Erzeugnisse bis heute so stabilisiere, „dass es fest etablierte Zuschreibungen gegenläufiger Art – wie beispielshalber bei Celin [sic] Dion die Signatur eines ‚Popstars‘ – zumindest kurzfristig mühelos überschreibt“ (S. 9 f.). Um dies zu demonstrieren, wählt sie neben *Titanic* – der aktuelle mediale Hype um Camerons *Avatar* verleiht diesem Beispiel weitere Resonanz – Ludwig van Beethovens *c-Moll-Symphonie* und ein sie umrankendes Textkorpus als Untersuchungsobjekt: einen Gegenstand also, der zum Inbegriff des „Klassischen“ in der Popularkultur avancierte. Darüber hinaus entwirft sie ein Netz von Akteuren und Objekten, in dem vor allem David Lynch und Carl Dahlhaus zu

Knotenpunkten werden. Ferner wertet sie eine Vielzahl von Quellen aus, die in der Regel nicht Gegenstand musikwissenschaftlicher Betrachtung sind: Kundenrezensionen bei Online-Buchhändlern, Chat-Protokolle, Photographien auf privaten Homepages. So bricht sich die Diskussion in einem Spektrum multipler Ansätze. Folgerichtig weist eine Vorbemerkung auf die Möglichkeit punktueller Lektüre hin. Sich „je nach Neigung auch gezielt einzelnen Passagen (beispielsweise den Filmanalysen oder den Ausführungen zu einer digitalen Klangästhetik) zuzuwenden“ (S. 7) lässt sich aber kaum bewerkstelligen, wenn man die kryptischen Kapitelüberschriften und den Verzicht auf ein Register bedenkt.

Die sieben Kapitel fokussieren verschiedene Facetten des Gegenstands. Als eine Einheit lassen sich die ersten drei lesen, die späteren fächern immer weiter auch mit Blick auf die fachwissenschaftliche Methodik auf. Stellvertretend einige Anmerkungen zum ersten Kapitel: Schlüters Interesse entzündet sich an Einschätzungen des Umfangs – dass Beethovens Symphonie als zu lang kritisiert wurde, dem viel längeren *Titanic*-Film dieser Vorwurf hingegen nicht gemacht worden sei. Das stimmt freilich nicht ganz: „It’s dull, and staid, and limp; it drags its overblown butt around so long that by the time it finally gets down to showing us what we really want to see, we’re asleep“, schrieb beispielsweise Rebecca Wan in ihrem „This Movie is Boring“ betitelten Verriss in *The Flying Inkpot*. Dazu kommen die verschiedenen Erwartungshaltungen. Eine Symphonie im Umfang von Beethovens Opus 67 riss 1808 die Erfahrungshorizonte ganz anders auf als 1997 ein Film im Umfang von *Titanic*. Ist insofern das Sinnprojekt in *Titanic* vielleicht doch nicht ganz umgesetzt? Auch die „deeper levels“, die Schlüter bei Beethoven in den Blick nimmt, könnten hinterfragt werden. Wer mit Tiefenmetaphern in der Musik operiert, sollte sich nicht substanziell auf ein analytisches Repertoire berufen, das Oberflächenphänomene – nämlich Motivrelationen – untersucht.

Solche Inkonssequenzen gibt es trotz manch bestechender Argumentationen mehrfach, teils auch verkürzte Thesen („Das Genre des Film Noir lebt bekanntermaßen von überraschenden Wendungen“, S. 44 f. – die Filmwissenschaft

diskutiert hingegen, ob es überhaupt ein Genre des Film noir gibt, geschweige denn was „bekanntermaßen“ dessen Charakteristika seien) oder ausführliche Darlegungen geläufiger Sachverhalte (was ein crane shot bezeichnet, weiß man eigentlich). Aber insbesondere empfand ich eine Diskrepanz zwischen den spannenden, sympathischen, nachvollziehbaren Forderungen der Autorin nach einer revidierten wissenschaftlichen Methodik und deren Umsetzung – und zwar sowohl in musik- und filmanalytischer Hinsicht als auch darin, dass der auf die deutschsprachige Musikwissenschaft fokussierte Blick, der mit dem Hollywood-Film interessant kollidiert, wenig anderes wahrnimmt: Wenn ab S. 123 etwa die Frage nach der „Überdetermination musikalischer Einheiten durch ihren kompositorischen Kontext“ gestellt wird, bekräftigt sich erstens die Verengung auf Motivatik, zweitens hätte die Diskussion gewonnen, wenn beispielsweise die Kontroverse um Fortes Brahms-Analysen in *MTO* 2001 (David Huron, „What is a Musical Feature?“) ausgewertet worden wäre.

Diese Monita sollen nicht darüber hinwegsehen, dass das Buch lesens- und überdenkenswert ist und dass es zahlreiche innovative Ansätze enthält: inhaltlich beispielsweise zum digitalen Sounddesign, zur Bedeutung von Mikrofonierung und Lautsprecherzuweisung im Kino, methodisch zum Umgang mit Fandom-Quellen und selten hinterfragten Fachtraditionen. Schlüter entwirft eine Archäologie ästhetischer Grundeinstellungen der Gegenwartskultur in der Zeit um 1800, sie setzt sich in eigenständigen Thesen mit der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts auseinander und formuliert Forderungen für die Fachdiskussion unserer Zeit. Dabei bleibt zwar das Manko, dass die Interdisziplinarität gelegentlich auf Kosten der disziplinären Sorgfalt geht, aber die Tatsache, dass dem Fach ein medientheoretischer Ansatz gewiesen wird, bleibt davon unberührt.

(Dezember 2009)

Christoph Hust

Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT und Hans-Joachim HINRICHSEN. Schliengen: Edition Argus 2008. 157 S., Abb., Nbsp., CD (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Band 1.)

Die Texte des vorliegenden Bandes basieren auf Vorträgen, die im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2002 an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf im Kolloquium „Interpretationsgeschichte – eine Standortbestimmung“ und im Workshop „Aufführungsanalyse und -interpretation“ gehalten wurden. Die sieben Beiträge gehen von der klanglichen Realisierung und nicht von der hermeneutisch-textlichen Auslegung eines Werkes aus. Die eigentlich unabdingbare Zusammengehörigkeit von Aufführung, Interpretation und Schall- oder Filmaufnahme zieht sich durch alle Texte. Die beiliegende CD-ROM bietet Audiobeispiele zu den Beiträgen von Hans-Joachim Hinrichsen, Thomas Synofzik und Christa Brüstle/Clemens Risi als äußerst sinnvolle und dankenswerte Ergänzung zum geschriebenen Wort.

Beate Angelika Kraus zeigt anhand der Beethoven-Aufführungspraxis und des Beethoven-Verständnisses in Frankreich die Verwebung von Rezeptions- und Interpretationsgeschichte auf. Im Unterschied zur Rezeption im deutschsprachigen Bereich definieren sich in Frankreich die *Fünfte Symphonie* Beethovens über den Finalsatz und die *Eroica* über den zweiten Satz. Die *Fünfte Symphonie* wird mit einer gewissen Selbstverständlichkeit als Revolutionsmusik verstanden. Von einer romantisierenden Deutung, in deren Mittelpunkt die Künstlerpersönlichkeit Beethovens steht, ist Frankreich weit entfernt. In die Tradition des Trauermarsches als musikalisches Charakteristikum der Revolutionsepoche reiht sich der zweite Satz *Marcia funebre der Eroica* ein.

Am Beispiel des Geigers Joseph Joachim schildert Beatrix Borchard den Schritt von der Kompositions- zur Interpretationskultur des 19. Jahrhunderts. Wie ein Interpret als Autor der Musikgeschichte fungieren kann, wird durch zahlreiche und ebenso vielfältige Quellen (Konzertprogramme, Rezensionen, Briefe, zeitgenössische Berichte, historische Gesamtdarstellungen der Geschichte des Violinspiels etc.) herausgearbeitet und belegt. Einen wichtigen Aspekt nehmen dabei Johann Sebastian Bachs *Chaconne* aus der *Partita d-Moll* für Violine solo (BWV 1004) und Ludwig van Beethovens *Violinkonzert D-Dur* op. 61 ein, die Joachim über sein ganzes Künstlerleben hinweg eng begleitet haben. Einen besonderen Einfluss auf

die Musikgeschichte nahm Joachim ab 1869 durch seine Position als Direktor der Berliner Musikhochschule. In 36 Jahren Amtszeit förderte Joachim in 288 Konzerten speziell den Streichquartettbereich, wobei nicht ein Programm wiederholt wurde. Eine Ausnahmestellung nahmen hierbei die Werke von Johannes Brahms ein.

Hans-Joachim Hinrichsen beschäftigt sich mit einer Einspielung von Robert Schumanns *Vierter Symphonie* unter Wilhelm Furtwängler. Die Aufnahme entstand im Mai 1953, ein Jahr vor Furtwänglers Tod, in der Dahlemer Jesus-Christus-Kirche in Berlin. In Furtwänglers Nachlass hat sich das gesamte Aufführungsmaterial zu dieser Aufnahme erhalten: Sowohl die Partitur als auch die Orchesterstimmen liegen heute in der Züricher Zentralbibliothek und bieten denkbar günstige Bedingungen für eine Analyse. Die *Vierte Symphonie* nimmt einen überproportional hohen Anteil in Furtwänglers Schumann-Repertoire ein. Von 190 dokumentierten Schumann-Dirigaten ist allein 90mal die *Vierte Symphonie* im Konzertprogramm nachweisbar. Furtwänglers Eingriffe in die Symphonie betreffen beispielsweise Streichungen der Oboen und Pauken im ersten Satz, eine verstärkte Differenzierung der Dynamik (anstelle eines *p* ein *ppp*) und Modifikationen im Tempo. Nur scheinbar wird das Klischee der breiten Tempi Furtwänglers bestätigt. Er benutzt den langsamen Beginn der beiden Ecksätze und verschiedene satzinterne Beschleunigungseffekte, um der Sinfonie eine Tempoarchitektur aufzusetzen.

Thomas Synofzik reduziert die Frage der Interpretation auf den Aspekt der Intonation und weist damit Unterschiede zwischen Interpreten und deren zeit-, national- oder personalstilistischen Voraussetzungen und Gegebenheiten auf. Die Analyseergebnisse werden mit zeitgenössischen theoretischen Quellen in Verbindung gesetzt. Synofzik wählt u. a. als Beispiel das *Prélude der E-Dur-Partita* von Johann Sebastian Bach (BWV 1006) und vergleicht neun Einspielungen von Pablo de Sarasate (1904), Joseph Szigeti (1908 und 1956), Jascha Heifetz (1957), Henryk Szernyng (1968), Nathan Milstein (1973), Sigiswald Kuijken (1983), Shlomo Mintz (1984) und Itzhak Perlman (1987). Die Hörbeispiele ermöglichen ein komfortables Nachvollziehen des Geschriebenen.

Der Beitrag von Dominik Sackmann stellt die vielfältigen Überblendungen der Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte in den Mittelpunkt. Die Interpretationsforschung orientiert sich üblicherweise am zu Klang gewordenen Werk. Doch „die Kategorien der Aufführungspraxis, auf die im Akt der Interpretationskritik und des Interpretationsvergleichs gerne zurückgegriffen wird, erweisen sich dafür bei genauerem Nachdenken als kaum ausreichend“ (S. 107). Hier bieten sich Ansatzpunkte für weitere Diskussionen.

Der Beitrag von Christa Brüstle und Clemens Risi entstand im Rahmen des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin. Positionen und Fragen der „Performance Studies“ aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht stehen im Vordergrund ihrer Ausführungen. Die Untersuchung der Aufführungsprozesse und -rezeption der Musik, insbesondere die Frage der adäquaten Beschreibung und Analyse einer Aufführung werden von den Autoren ins Blickfeld gerückt. Unter Aufführungsanalyse wird hier alles das verstanden, was man bei einer Aufführung erlebt und wahrnimmt. Die Autoren erarbeiten verschiedene analytische Zugänge für „music as performance“ unter Berücksichtigung von vier Aspekten: das Verhältnis von Notation und Aufführung, die Aktionen während der Aufführung, das Einbeziehen der Gesamtsituation und die filmische Dokumentation als Grundlage der Untersuchung (S. 116). Der Beitrag wird u. a. untermauert durch ein Videobeispiel auf der beiliegenden CD. Gezeigt wird ein Ausschnitt des Johann-Strauß-Klassikers *Die Fledermaus* in der Inszenierung von Hans Neuenfels (Salzburger Festspiele 2001). In der Rolle des Prinzen Orlofsky ist der Vokalperformer David Moss zu sehen. Sein Auftritt war mehr als umstritten, da er nicht dem erwarteten Belcanto-Ideal entsprach. Er düpierte nicht nur durch sein Äußeres, sondern vor allem durch seine stimmlichen Aktionen (Falsett, Röchel-, Krächz- und Seufz-Laute). Die unterschiedlichen Perspektiven und theoretischen Ansatzpunkte lassen auf eine baldige grundlegende Theorie der Interpretationsforschung hoffen.

Hermann Danusers Aufsatz über Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion erschien bereits 2003 in der Zeit-

schrift *Musik & Ästhetik* (S. 5–22). Die unvollendet gebliebene Theorie betrifft nicht nur den Zustand der Aufzeichnungen, sondern auch den Gegenstand. Adorno hebt in seiner Theorie besonders hervor, dass der Interpret nicht den Text eines Werkes darstellt, sondern eine „Interpretationsvorstellung“ präsentiert, die er sich von einem Werk gemacht hat. Und dadurch, dass Adorno Schuberts Werke als innerlich fragmentarisch deutet, hält er auch eine „fragmentarische Interpretation“ für angemessen. Hier bieten sich den Interpreten Aspekte, die Unmögliches abverlangen, zumindest an das Unmögliche grenzen.

Der Band mit seinem angenehmen, großzügigen Druckbild ist gedruckt auf holz- und säurefreiem, alterungsbeständigem Papier mit angenehmer Färbung und griffiger Stärke.

(Januar 2009)

Martina Falletta

Edvard Grieg (1843–1907). Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Vorgelegt von Dan FOG †, Kirsti GRINDE, Øyvind NORHEIM. Frankfurt am Main u. a.: Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters 2008. XXXVI, 591 S., Nbsp.

Werkverzeichnisse sind eine Wissenschaft für sich. Während einige in kulturwissenschaftlicher Euphorie an der Legitimation des Werkbegriffs zweifeln, widmen sich andere dem Verzeichnen aller Werke (möglichst mit Angaben zu allen handschriftlichen Versionen, Kopien und Ausgaben sowie Stücken zweifelhafter Authentizität und Verschollenem), inklusive solcher, die keine sind – d. h. Fragmente und unvollendeter Versuche, von denen es auch bei Edvard Grieg etliche gibt. Und da schließt sich der Kreis, denn dieses Sammeln stellt den herkömmlichen Werkbegriff in Frage, gibt Impulse zur Reform einer Kategorie. Der heute noch häufig kritisierte Werkbegriff von vorgestern konnte sich nur etablieren, weil sich die meisten alten Werkverzeichnisse (oft auch solche aus der Hand des Künstlers) in der Auflistung kommerziell erhältlicher Hauptwerke erschöpften.

Der Nutzen des historiographischen Negativnachweises vom ‚Werk‘ ist indes gewaltig. Das beweisen mit ganz besonderer Wucht die 591 Seiten komprimierten Wissens über Grieg. Hier ist ein Werkverzeichnis entstanden, das nicht nur einen Grundstein für die zukünftige

Grieg-Forschung legt, sondern zugleich einen eigenständigen Forschungsbeitrag besonderer Art darstellt und auch dann noch für Lesevergnügen sorgt, wenn man sich gar nicht in der Situation befindet, unbedingt nachschlagen zu müssen.

Die Herausgeber und die Herausgeberin des neuen Edvard-Grieg-Werkverzeichnisses führen den Leser in das Labyrinth des Gesamt-schaffens eines interessanten Komponisten. Zunächst werden die bisherigen Werkverzeichnisse kritisiert, dann geht es um Besonderheiten in der Zusammenarbeit Griegs mit seinen vielen Verlegern im In- und Ausland (allen voran mit Peters, aber auch zum Beispiel mit E. W. Fritsch, der die Erstausgabe des Opus 16 übrigens im gleichen Jahr, 1872, besorgte, als er mit dem Erstdruck von Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* auf dem Markt war). Probleme mit den norwegischen Sprachen, mit Datierung und anderen eher formalen Details werden knapp erläutert. Glanzvolle Illustrationen von Titelrahmen alter Petersausgaben versetzen den Leser in die richtige Stimmung für den Genuss minutiöser Details in den Autographen und Ausgaben Grieg'scher Meisterwerke mit oder ohne Opuszahl. Das Layout ist luftig, die Textbuchstaben etwas größer als in einigen anderen, ansonsten vergleichbaren Verzeichnissen, die Notenbeispiele sind dafür klein, aber noch gut lesbar. Auf Zusammenfassungen des Orchester-satzes (eigentlich eine Unart mancher Werkverzeichnisse) wird konsequent verzichtet, Partiturausschnitte werden nicht als Tonsatzbeispiele für Anfänger oder für Klavier spielende Hobbydirigenten komprimiert, sondern zum klanglichen Nachvollzug polylinearer Orchester-textur wiedergegeben.

Nicht weiter verwunderlich ist die Sensibilität der norwegischen Herausgeber für Details, die eigentlich gar nicht mit der Werkbestimmung zusammenhängen. Beispielhaft sei erwähnt, wie im Falle des *Klavierkonzerts* op. 16 eine 1894 gedruckte Partitur mit Korrekturen, aber auch mit Aufführungsanweisungen, die von Grieg stammen, bekannt gemacht und beschrieben wird. Notizen Griegs gibt es auch in anderen Quellen, und stets werden sie erwähnt. Deren Wert ist immens, denn Grieg war schließlich ein herausragender Musiker, kein Schreibtischkomponist.

Zu den besonderen Stärken dieses Verzeichnisses zählt der souveräne und sensible Umgang mit den Texten in Griegs Werken. In einer womöglich etwas zu kurzen Einleitung wird die (nur in groben Umrissen allgemein bekannte) Situation erklärt. Wichtig ist, wie Grieg neben Deutsch und Dänisch „verschiedene Varianten der norwegischen Sprache in seinen Vokalwerken“ benutzte (S. XV). Die Bedeutung verschiedener Dialekte und ihres Klanges für Grieg ist den meisten Sängern womöglich bewusst, sie bildet aber aus wissenschaftlicher Sicht noch eine Fundgrube für analytische Einblicke in die Schaffensprozesse dieses Komponisten.

Das neue Edvard-Grieg-Werkverzeichnis endet mit „Übungen und Skizzen“ aus Griegs Studienzeit in Leipzig. In Deutschland gilt sein Leipziger Studium traditionell als besonders attraktiver Forschungsgegenstand. So möchte man aus deutscher Sicht natürlich noch mehr wissen, eventuell auch in Faksimile einige Blätter sehen – jedenfalls mehr als nur eine Seite Zusammenfassung. Aus norwegischer (oder auch allgemein skandinavischer, insbesondere auch dänischer) Sicht dürfte sich die Bedeutung des Leipziger Studiums für Grieg freilich relativieren.

Als achte Abteilung wird eine thematisch gegliederte Grieg-Bibliographie präsentiert. Das Problem ist hier die thematische Zuordnung einzelner Titel, die Gruppen sind nicht zwingend systematisch, in manchen Fällen sind Überlappungen unvermeidbar, das Suchen nach einzelnen Titeln wird dadurch recht schwer. Wäre der Umgang kein Hindernis bei der Buchgestaltung, so hätte sich zumindest eine kurze Erläuterung der Titel gelohnt, das hätte dieser Auflistung einen Sinn gegeben. Da dieses Verzeichnis im Grieg-Jahr 2007 abgeschlossen wurde, ist ein Update mit Neuerscheinungen zum Jubiläum das erste Desiderat; da der Band ohnehin erst 2008 erschien, muss man fragen, ob eine kurzfristige Ergänzung mit Publikationen aus dem Jahr 2007 nicht doch noch möglich gewesen wäre.

Hinterfragt werden sollte auch, auf welches Bedürfnis eine solche Bibliographie heute (im Zeitalter der elektronischen Bibliotheken und des elektronischen Bibliographierens) überhaupt noch reagiert. 557 Grieg-Titel in europäischen und außereuropäischen Sprachen wurden bis Redaktionsschluss verzeichnet. Im Ge-

gensatz zu den Grieg'schen Kompositionen – 74 Opusnummern und 308 weitere Titel (teils zyklisch, teils solitär) – ist hier mit Zuwachs zu rechnen, zumal nach diesem fulminanten Grundlagenwerk.

(September 2009)

Tomi Mäkelä

MICHAEL KUNKEL: „... *dire cela, sans savoir quoi ...*“ *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 290 S., Nbsp.*

Michael Kunkels Studie, die geringfügig überarbeitete Fassung einer von der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel 2006 angenommenen Dissertation, wartet durch eine ebenso intelligent formulierte wie in ihren Konsequenzen sorgfältig erarbeitete Fragestellung auf. Aus der inzwischen doch großen Anzahl all jener Kompositionen, die sich auf unterschiedlichste Weise mit Texten von Samuel Beckett befasst haben, wählt der Verfasser lediglich György Kurtág und Heinz Holliger aus. Diese Beschränkung ist schon deshalb einleuchtend, weil sich beide Komponisten – und dies wird im Verlauf der Untersuchung dezidiert herausgearbeitet – nicht für eine Vertonung von Texten im herkömmlichen Sinn interessieren; Becketts kritische Einstellung zur Sprache wird vielmehr zu einem zentralen Impuls für die kompositorische Selbstbefragung, die mit einer Erschließung neuer Ausdrucksbereiche einhergeht. Es ist der große Verdienst des Autors, die näheren Bedingungen dieser je individuellen und doch auch so grundverschiedenen künstlerischen Reaktionen sichtbar zu machen und ihre Konsequenzen für die Ästhetik des jeweiligen Komponierens zu durchleuchten.

Die Beschränkung auf Kurtágs Werkkomplex *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval* [*Samuel Beckett: mi is a szó*] für Singstimme und Klavier op. 30a (1990) und *Samuel Beckett: What is the Word* [*Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval*] für Alt solo, fünf Solostimmen und im Raum verteiltes Kammerensemble op. 30b (1991) einerseits und Holligers Monodrama *Not I* für Sopran und Tonband (1978–80) andererseits resultiert vor allem aus dem hier greifbaren „monodischen Zugriff“ (S. 17) beider Komponisten auf den Schriftstel-

ler, der einen direkten Vergleich ihres kompositorischen Vorgehens ermöglicht. Zugleich dient sie aber auch der Unterstützung von Kunkels These, die Beckett-Rezeption sei im Falle Kurtágs und Holligers als Zuspitzung biographischer Kontexte deutbar. Indem der Autor die verschiedenen Implikationen seiner Behauptungen immer wieder gegeneinander abwägt, kann er – etwa durch Rückgriffe auf biographische Informationen oder durch Bezug auf Quellen aus dem Bestand der Paul Sacher Stiftung Basel – einleuchtend darlegen, wie sich die doch recht unterschiedlichen Charaktere Kurtágs und Holligers auf jeweils individuelle Weise auf Beckett zubewegen. Verbunden ist dies mit Analysen von Beckett-Texten, in denen es vornehmlich um die Frage der asphyxischen Text-Konstitution geht, um jene Strategien also, durch die sich Beckett als Sprachkünstler bewusst von Bedeutung und Klang der Sprache entfernt. Diese aus der Perspektive der Beckett-Philologie zwar stark eingeschränkte, aber dennoch für die vorliegende Untersuchung fruchtbare Sichtweise führt dazu, dass die Interpretation des dichterischen Schaffens von Anfang an gewissermaßen auf die Musik hin ausgerichtet ist. Ihre Bedeutsamkeit für das Verständnis der kompositorischen Auseinandersetzungen wird dadurch unterstrichen, dass sie gerade auf jene Gestaltungsmittel aufmerksam macht, die ihren unmittelbaren Widerhall im Komponieren Kurtágs und Holligers finden. Mehr noch: Kunkel vermag auf diese Weise zu zeigen, wo sich künstlerische Ansätze aus Literatur und Musik so stark berühren, dass bei der kompositorischen Auseinandersetzung mit Beckett eine Art Diffusion entsteht.

Im Falle Kurtágs ist es Becketts Ästhetik einer umfassenden künstlerischen Hinterfragung von Sprache, die mit den Vorstellungen des Komponisten von Musik „an der Grenze des Nichtgeschehens“ und „expressive[r] Verdichtung geschichtlicher Erfahrung von Zeit in der Einzelgeste“ (S. 63) konvergiert. Kunkel weist nach, wie gerade die Suche nach Sprachfindung und das Verstummen als deren Scheitern – ein zentrales Merkmal Beckett'scher Figuren – Kurtágs Annäherung an die ungarische Übersetzung von Becketts Text *What is the word* bestimmt und letztlich, auch als Reaktion auf ein physisches Handicap der Vokalistin Ildikó Monyók, in die Konzeption von Op. 30a einfließt:

Denn der Komponist verbindet Becketts Strategie einer künstlerischen Auslöschung von Wörtern mit der konkreten Darstellung von Monyóks Stottern und nutzt beides als Ausgangspunkt für sein Werk, tritt also in ein „abbildendes Verhältnis zur Sprache der herangezogenen Texte“ (S. 96), dessen szenisches Potenzial er anschließend in op. 30b durch Erweiterung der Besetzung in den Aufführungsraum hinein sowie durch eine den Solostimmen anvertraute „amplifizierende Lesart“ (S. 128) der ursprünglichen Monodie entfaltet. Dadurch wird nicht nur der Sprachfindungsprozess zum „Sujet“ des Werkes gemacht; in ihm zeichnet sich auch eine Parallele zu den eigenen, seit den späten Fünfzigerjahren vom Komponisten immer wieder problematisierten Ansätzen des musikalischen Formulierens, seiner „sprachlichen wie musikalischen Legasthenie“ (S. 69), ab.

Zentral ist der Beckett-Bezug auch für Heinz Holliger, dessen erste Auseinandersetzung mit dem Dichter sich parallel zu den Versuchen ereignete, „die direkt artikulierte Geste aus seinen Kompositionen konsequent auszutreiben“ (S. 180). Entsprechend zeigt der Autor, wie stark Holligers Beckett-Annäherungen mit den Tendenzen zur energetischen Umwandlung von Klängen verknüpft sind, die der Komponist seit den Siebzigerjahren auf die Freisetzung eines destruktiven Potenzials richtet, um von dieser Grundlage aus immer wieder zu den physischen Grenzen der Aufführungssituation vorzustößen. Im Zentrum von Kunkels Ausführungen steht folglich der akribisch geführte Nachweis kompositorischer Zusammenhänge zwischen dem Instrumentalwerk *Cardiophonie* für einen Bläser und drei Magnetophone (1971) – basierend auf dem einfachen Grundeinfall, dass ein Bläser seinen eigenen Pulsschlag spielend bis zum Kollaps hochtreibt, was Holliger als Folie für die „konsequente kompositorische Gestaltung des Exitus“ nutzt (S. 215) – und der monodramatischen Komposition nach Becketts *Not I*, die auf den Rückkopplungsplan der älteren Komposition zurückgreift, um die Körperhaftigkeit von Mouths' Redeschwall zu organisieren und dabei – wie dies auch bei Kurtág der Fall ist – auf „textsemantisch verankerten Deklamationsarten“ gründet, „die destruktiven Variationsprinzipien ausgesetzt sind“.

Trotz gewisser Ähnlichkeiten im Hinblick auf die Elementarkonstellationen, so Kunkels

Resümee, basieren die Beckett-Auseinandersetzungen beider Komponisten jedoch auf zwei „grundverschiedenen Auffassungen über ein in komponiertem Gesang sich äussernde[s] (Schöpfer-)Subjekt“ (S. 275), deren Differenz sich vor allem „in Bezug auf die zentrale dramatische Kategorie der Gebärde“ (S. 274) äußert. In beiden Fällen erweisen sich die Werke als kompositorische Instrumentalisierung von Becketts literarischen Vorlagen, die „jegliche Autonomie [verlieren], indem sie zu neuen Kunstwerken vollkommen verwandelt erscheinen“ (S. 276). Gerade hierin macht der Autor die beiden Komponisten gemeinsame Diskrepanz zur konventionellen Manier von Textvertonungen fest, denn Kurtág und Holliger überschreiten diese, indem sie die bei Beckett artikulierte „Problematik des Unworte-Vertonens“ (S. 276) auf die ihnen eigene Weise forcieren. Dies detailliert anhand von Beispielen aufgezeigt zu haben, ist Kunkel bestens gelungen. In Bezug auf Quellenbefragung, philologische Gründlichkeit, Herstellung von Kontexten und Klarheit der Darstellung – insbesondere auch bei der Verschriftlichung von Analysen – ist dieses Buch eine vorbildliche Leistung. Sein methodischer Ansatz vermag auch über den Beckett-Bezug hinaus wertvolle Anregungen für die Aufarbeitung ähnlich gelagerter Zusammenhänge zwischen Literatur und Musik zu geben.

(Dezember 2009)

Stefan Drees

MICHIEL SCHUIJER: *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*. Rochester: University of Rochester Press 2008. 306 S., Abb. (*Eastman Studies in Music*.)

Hier Europa – da Amerika; hier die Musikwissenschaft – da die Musiktheorie: Michiel Schuijers Studie zur Pitch-Class Set Theory (ab jetzt: PCST) beginnt grob gerastert. Aber die gegenseitige Verständnislosigkeit, die das frei nach Charles Dickens als *A Tale of Two Continents* überschriebene Einleitungskapitel schildert, ist leider Realität. Obwohl der Dialog zwischen den Regionen sich erfreulich intensiviert: der zwischen Musikgeschichte und Musiktheorie hat es in Europa noch nicht getan. Daher ist eine Studie zu begrüßen, die den zweifachen Brückenschlag zwischen den Teildisziplinen und den Kontinenten versucht. Geschichte

das zudem am Beispiel einer Theorie, die einerseits so hermetisch erscheint, dass sie durchaus des Kommentars bedarf, andererseits als Inbegriff positivistischen Denkens gilt, so darf man gespannt sein. Schuijers Buch erfüllt die Erwartungen schon im ersten Kapitel, „Pitch-Class Set Theory: An Overture“. Klarer ist kaum gezeigt worden, was die PCST will und kann. Auch ihr Umfeld stellt Schuijer konzise vor: das musiktheoretische des US-amerikanischen Schenkerianism ebenso wie das institutionelle von Musicology und Music Theory.

Kapitel 2–6 geben eine Einführung in die PCST von den Elementen bis zu deren Integration. Schuijer beginnt mit „Objects and Entities“. Er hält einen Mittelweg zwischen der mathematischen Komponente und der musikalischen Anwendung, die im Einführungskapitel noch auf Ton- und Intervallrelationen beschränkt ist. So stellt der Autor die Theorie nicht als Abstraktum dar und verteidigt sie gegen solche Einwürfe – obwohl auf S. 31 f. einiges Unzusammenhängende (Orgeltabulatur, Generalbass, Ziffernschrift, Stufentheorie, alles garniert mit einem Koch-Zitat, dessen Relevanz sich mir nicht ganz erschloss) durcheinander gewürfelt ist. Doch ist er kein unkritischer Apologet, sondern nimmt zu diversen dunklen Punkten Stellung: etwa wenn er sich gegen Fortes Idee der „intervall class“ wendet (S. 39) und spätere Konzepte dagegen stellt. Es gibt, wird hier klar, nicht ‚die eine‘ PCST, sondern es handelt sich um einen Ansatz im historischen Wandel.

Auf diesem Wissen um Elemente, ‚Musikalität‘ und Historizität der PCST baut das nächste Kapitel auf, „Operations“. Das ist auch nötig, denn die formalisierten Operationen haben zum Zerrbild der musikfernen und geschichtsfeindlichen Theorie beigetragen, das bei oberflächlicher Beschäftigung entstehen mag. Schuijer sondiert dagegen historische Tiefenschichten: „Transposition“, „inversion“ und „multiplication“ erweisen sich als Verfahren im Argumentationshorizont der PCST, die aber mit älteren Konzepten korrespondieren. „Equivalence“, das nächste Kapitel, verlässt die derivativen Operationen und beschäftigt sich mit der Äquivalenzrelation. Die Themengebiete werden immer PCST-spezifischer; auch wenn Schuijer weiterhin die Historizität sucht, sind die Ansatzpunkte ab dem „multiplication“-Ka-

pitel spärlicher. Ist „equivalence“ noch präzise definiert, widmet sich das nächste Kapitel der „Similarity“ als Oberbegriff von „fuzzy‘ relations“ (S. 130). Ein Exkurs untersucht Paul Hindemiths Typologie der Akkordklassen aus der *Unterweisung im Tonsatz*. Gerade für methodenübergreifende Forschung böte sich die PCST als Manteltheorie an, deren Potenzial kaum abzusehen ist. Wie verhalten sich die Akkordklassen zu den Set-Tabellen in Fortes *The Structure of Atonal Music*? Lassen sich Tonnetz-Transformationen der Neo-Riemannian Analysis mit den Werkzeugen der PCST formalisieren und zu verschiedenen Idiomen abgleichen? Können solche Ergebnisse mit einer entsprechend umformulierten Theorie der Tonfelder nach Albert Simon verglichen werden? Kann die PCST also zu einem tertium comparationis werden? Vielleicht läge da ein bislang brachliegendes Feld der Anwendung verborgen.

„Inclusion“ untersucht dann den Überbau: in frei adaptierter Terminologie der Theorie tonaler Musik die Hintergrundschicht und die Frage, wie die Sets eines Stückes sich zum Ganzen zusammenschließen. Schuijer folgt zunächst Fortes Kapitel „Set-Complexes“ aus *The Structure of Atonal Music*, um dann andere Wege einzuschlagen: Im Sinne seiner Leitfrage nach Kontinuitäten unterstreicht er die Analogie von set complex und background structure, von PCST und Theorie der Tonalität. Provozierend beginnt er mit der Analyse von Gabriel Faurés *Elegie* für Violoncello und Klavier op. 24, um dann zu Schönbergs *Klavierstück* op. 11,1 umzuschwenken und dort schenkerianisch aufgeladene Begriffe einzusetzen (begonnen bei der „musical surface“, S. 185). Am Schluss dieses – wie ich fand – virtuosesten Abschnitts seiner Studie wiederholt Schuijer den Grund „to pinpoint elements of tonal thought in set-complex theory“: „these may help achieve continuity with the music-theoretical past – not some peripheral movement, but the grand tradition“ (S. 217).

Von der pitch class bis zum set-complex hat Schuijer seine Leser geleitet, um am Schluss den Blick über den Tellerrand zu wagen. Zunächst geht er, ausgehend von der Historizität aller Analyse, den Verbindungen zur Musikgeschichte nach, um sodann kurz nach Analyse als Performanzakt zu fragen: leider eher eine rhetorische Geste als eine fundierte Diskussi-

on. Das letzte Kapitel, „Mise-en-Scène“, bietet wieder mehr, fragt nach den Hintergründen der PCST und kontextualisiert sie historisch und kulturell. Der Ausblick auf die Einbettung in ihre Entstehungszeit wird zur Entdeckungsreise in strukturalistische Argumentationen und Computeranwendungen, die Schuijer am Beispiel Milton Babbitts und Allen Fortes unternimmt.

Kein Zweifel: Dies ist ein lesenswertes Buch, auch wenn die Lektüre viel Geduld und Mühe verlangt. Schuijer gelingt es, sowohl Zerrbilder zu zerstören als auch die PCST nicht als ‚Abbildung von Wahrheit‘ zu simplifizieren, sondern als Konstruktionshilfe eines möglichen Zugriffs im Dialog von Quelle, Analysierendem und Methode. Wer sich für das Verhältnis von Musiktheorie und Musikgeschichte interessiert, wer Ansätze zum analytischen Zugriff auf Musik des 20. Jahrhunderts sucht und wer Methodenreflexion zur Analyse schätzt, wird gleichermaßen fündig werden.

(November 2009)

Christoph Hust

TILL H. LORENZ: Von der „jüdischen Renaissance“ ins Exil. Der Lebensweg Anneliese Landaus bis 1939 und ihr Begriff einer „jüdischen Musik“. Hamburg: von Bockel 2009. 179 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 14.)

Ziel dieser Arbeit ist es, Leben und Werk der exilierten Musikwissenschaftlerin und Publizistin Anneliese Landau bis zu ihrem Weggang aus Deutschland zu rekonstruieren, wobei der Autor betont, dass sich das künstlerische und das wissenschaftliche Wirken auf der einen Seite sowie die religiös-kulturelle Identität der Musikpublizistin andererseits bedingen. Landau war als Frau wie auch als Jüdin Angehörige von gleich zwei Minderheiten, und dies machte sich bereits beim Studium bemerkbar, wo sie mit Vorurteilen zu kämpfen hatte. Durch ihre Flucht nach England entkam sie ihrer Ermordung; ihre Schwester sowie ihre Eltern kamen hingegen um. Erstaunlich, dass sie als Rundfunkjournalistin auf Komponistinnen wie Emilie Zumsteeg oder Fanny Mendelssohn aufmerksam machte – Künstlerinnen, die erst einige Jahrzehnte später von der Frauenforschung wieder ‚entdeckt‘ wurden. Von besonderem Interesse ist Anneliese Landaus Idee einer „Neu-

en jüdischen Musik“, wobei sie über das Konzept einer Konfession hinausging. Sie hielt es für möglich, späteren Generationen „mit unserm Ruf, mit unserm Sehnen nach einer uns eigenen Kunst“ vorzuarbeiten (S. 125) und sah die Musik als identitätsstiftendes Medium. Die jüdische Volksmusik, die sich in ihren Grundzügen aus der synagogalen Musik entwickelte, erklärte sie zur Basis einer künftigen Entwicklung.

So entfernt uns diese Ideen heute anmuten, so nachvollziehbar war damals der Kampf um einen Gegenentwurf zum Antisemitismus und zum Naziterror. Gerade dieser Abschnitt macht die ansonsten etwas trocken geratene Erstlingsarbeit lesenswert. Dass es 70 Jahre gebraucht hat, ehe man sich dieser Kollegin besann, stimmt nachdenklich; zugleich ist dem Herausgeber der Schriftenreihe, Peter Petersen, zu danken, dass er Studierende für diese Thematik interessiert. Eine kleine Korrektur: Der auf S. 47 erwähnte Beidler ist mit Isolde Wagners Ehemann verwechselt worden, der in der Tat Konkurrenzgefühle gegenüber Siegfried Wagner hegte; der Sohn hingegen (Wagners Enkel und Kollege Anneliese Landaus) war seinem Onkel freundschaftlich zugetan.

(September 2009)

Eva Rieger

NINA NOESKE: Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag 2007. XII, 435 S., Nbsp., 2 CDs (KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft. Band 3.)

„Dies [gemeint ist offene oder subtile Gängelung; G. R.] legt nahe, dass ein [...] mit einer Staatsideologie konfrontierter Künstler sich mit seinem Werke stets an ein Gegenüber richtete: Auf der einen Seite an das Publikum, welches sich aufgrund des unzureichenden Informationsflusses der offiziellen Nachrichten oftmals an Literatur, Kunst, Musik hielt, [...] auf der anderen Seite auch an jenen Gegner, welcher von Beginn an gängete, verbot, sich einmischte und über künstlerische Existenzen entschied. So fand [...] innerhalb der Werke ein ‚internes Gespräch‘ statt. Demnach lassen sich so geartete Werke nicht als autonome, monadenhaft konstituierte Gebilde angemessen analysieren [...]“ (S. 79 f.).

Weiter unten: „Erst wenn die Voraussetzungen der Gefangenschaft ideell derart durchdrungen sind, entsteht die Möglichkeit einer Freiheit, welche sich nicht durch Beliebigkeit, sondern durch souveränes Umgehen mit ihren Beschränkungen auszeichnet“. Soweit die Bezugnahme auf Musikverhältnisse in der DDR, auf Möglichkeiten sinnvollen Komponierens, auf deren angemessene analytische Reflexion.

Umso wichtiger das Folgende – eine Seite später: „Der Einwand liegt nahe, dass nirgends in der Welt jemals so große Freiheit existierte und existieren wird, so dass gänzlich voraussetzungsloses Komponieren möglich wäre [...]. Dennoch ergibt sich die Chance, anhand eines Beispiels, an dem die Aufgeklärtheit über die potenzielle Fremdbestimmung des eigenen Gegenstandes mit den Händen zu greifen ist, jenes Phänomen [also dekonstruktives Verhalten; G. R.] vergleichsweise ungetrübt unter die Lupe zu nehmen. Was in anderen gesellschaftlichen (z. B. marktwirtschaftlichen) Zusammenhängen um ein Vielfaches versteckter erscheinen muss [...], lässt sich hier [...] deutlicher wahrnehmen, analysieren, beschreiben“ (S. 81).

Solcher Einsicht gehorcht eine Studie, die, so die Meinung des Rezensenten, zu den bedeutendsten ihrer Spezies gehört, und dies über die Musikwissenschaft hinaus. Nicht geht es ihr um jene Abrechnungen mit Diktaturen, mit deren Kunstverhältnissen, mit Künstlern und ihren Werken, die immer noch die Landschaft der Auseinandersetzung mit der ehemaligen DDR, namentlich die in den öffentlichen Medien, bestimmen. Auch nicht das So und nicht Anders der Musikverhältnisse oder das des Wirkens und Schaffens darin steht zur Diskussion – obwohl es hierzu bedenkenwerte Hinweise gibt. Sondern es wird ein bestimmtes Verhalten einiger Komponisten in Augenschein genommen. Der Begriff ‚Dekonstruktion‘ könnte geeignet sein für dessen Signatur: In der Tat handelt es sich im Schaffen von Friedrich Goldmann, Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker, Georg Katzer nicht um Emanationen sogenannter autonomer Musik, die ohnehin, bei genauerem Hinsehen, sich des Scheins ihrer selbst überführt, sondern um komponierte, vielstimmige Dialoge nach mehreren Seiten hin. Nicht nur authentische Bekundungen von Komponisten und Musikwissenschaftlern machen dies kenntlich, sondern vor allem die mu-

sikalischen Idiome selbst und ihre sogenannten inner- und außermusikalischen Kontexte, die samt und sonders zur Sache gehören.

Dies angemessen zu reflektieren bedarf, so die Autorin, analytischer Verfahren, die selbst dekonstruktiv sind. Hierzu waren mehrere Erkundungen unerlässlich: zum einen die nach einigen Besonderheiten der Musikverhältnisse der DDR, nach der Rolle sowohl der Institutionen und Verlautbarungen, zum anderen nach der Rolle einiger Komponisten der sogenannten ersten Generation (Hanns Eisler, Rudolf Wagner-Régeny, Paul Dessau) als Lehrer, Beobachter, Förderer mehrerer Komponisten der „mittleren Generation“, nach der Rolle interner, in dessen fruchtbarer Kreise rings um Eisler und Dessau, zum dritten nach dem Begriff ‚Dekonstruktion‘, nach dessen Unschärfe, Ambivalenz, Brauchbarkeit. (Beeindruckend die Befassung mit ganz unterschiedlichen Lesarten, gepaart mit wirklich interdisziplinärer Arbeit, fruchtbar überdies die Zuhilfenahme der Analysen von Michail Bachtin, vor allem seiner Bestimmung der Vielstimmigkeit in der Literatur.) Von hier aus erst können Analysen einsetzen: Ihnen wiederum sind methodologische Exkurse vorangestellt.

Die Analysen nun sind auf dem Sprung, das zuvor Geforderte einzulösen. Sie fragen nach realen Gegenständen der Auseinandersetzung und Bezugnahme – etwa nach der kritischen Begegnung mit vermeintlichen und wirklichen Heroen, nach den Belangen traditioneller Gattungen und ihrer auratischen Erscheinungen durch offizielle Verlautbarungen und über sie hinaus, etwa nach Bedeutungshöfen verschiedener Ebenen des musikalischen Materials, etwa nach Besonderheiten der Rezeption und ihrer fiktiven Vorausnahme im Komponieren, summa summarum: nach tatsächlich Erfahrenem, nach dessen Einflussnahme, nach Merk- bzw. Wundmalen der Auseinandersetzung, nach deren ‚Einlass‘ ins musikalische Gefüge. Vorteilhaft, dass jeweils mehrere Werke einem Problemfeld zugewiesen werden: Es geht nämlich nicht um Analysen per se, sondern um Diskurse anhand bestimmter Werke, genauer, anhand bestimmter Eigenarten, damit jedoch um Dialoge mit den Analyse-Gegenständen, diesseits und jenseits der Fortsetzung und Multiplikation der ‚internen Gespräche‘ in den Werken.

Solch Verfahren ist fruchtbar und, wie die Autorin im eingangs Zitierten anmerkt, nicht nur tauglich zur Auseinandersetzung mit Kompositionen der DDR, in Diktaturen überhaupt, sondern zur Auseinandersetzung mit künstlerischen Emanationen inmitten demokratischer, bei genauerem Hinsehen marktwirtschaftlich diktiertter Gesellschaften.

Den Intentionen des vorliegenden Buches und ihrer Einlösung sei weitgehend zugestimmt. Weniges darf eingewendet werden: zum einen die ‚Datierung‘ jener Bedingungen, die in der DDR die Ausbildung eigener Avantgarden ermöglichte – nicht das Ende, sondern die Mitte, gegebenenfalls der Anfang der Sechzigerjahre ist anzusetzen, möglicherweise früher, insofern Paul Dessau sich seit spätestens 1956 erneut mit der Zweiten Wiener Schule auseinandersetzte und dies nachdrücklich Anderen zur Kenntnis gab; zum anderen das immer noch zu Pauschale in Bezug auf das So und nicht Anders von Diktaturen, auf das So und nicht Anders subtiler und weniger subtiler Gängelung, auf das So und nicht Anders verlautbarter Lesarten des Sozialistischen Realismus. Unter den Tisch gerät das unentwegte Auf und Ab inmitten der Kunstpolitik, der mehrfache Wechsel zwischen sogenannter Liberalisierung und ihrem rüden Gegenteil. Unter den Tisch geraten Lesarten des Sozialistischen Realismus, die zugeständenermaßen leider nicht den Ton angaben: Lesarten von Bertolt Brecht, später auch von Kunsttheoretikern – sie nämlich handelten von realistischem Verhalten im Sozialismus, also kaum von Doktrinen; freilich ist auf sie unzureichend gehört worden. Zum dritten können Werke und „Schreibarten“, die den offiziellen Doktrinen am ehesten anhängen, nicht einer „epigonalen Massenkunst“ (S. 79) zugeordnet werden. Was immer deren Autoren sich an Volksnähe einbildeten, überführte sich der Illusion, und es gab wenige Augenblicke, in denen ihre Werke wirklich zu denen gelangten, für die sie geschrieben waren. Epigonentum garantierte nicht Massenwirksamkeit.

Solch kleiner Einwände ungeachtet: Das vorliegende Buch ist ein ‚Wurf‘!

(Dezember 2009) Gerd Rienäcker

nold JACOBSHAGEN und Markus LENIGER unter Mitarbeit von Benedikt HENN. Köln: Verlag Dohr 2007. 320 S., Abb. (*musicolonia*. Band 1.)

Im Zuge einer wissenschaftlichen Neubewertung der Studenten- und Protestbewegungen um 1968 liefert der vorliegende Band, Dokumentation einer 2006 an der Katholischen Akademie in Schwerte veranstalteten Tagung, eine hervorragende Ergänzung zu dem von Beate Kutschke herausgegebenen Buch *Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde und Klassikern im Umfeld von ‚1968‘* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008; vgl. *Mf* 63 [2010], S. 204 ff.). Die Veröffentlichung steht stellvertretend für eine neue Perspektive der Forschung, die sich nicht mehr vorrangig auf subjektive Erinnerungen ehemaliger Aktivisten und Betroffener stützen möchte, sondern – mit den Worten von Arnold Jacobshagen – das Thema „im Zuge einer Historisierung der Ereignisse mit veränderten Fragestellungen“ einkreist (S. 110), um dadurch der Vielfalt miteinander verzahnter historischer Ereignisse besser gerecht werden zu können. Das vorrangige Augenmerk liegt, wie im Untertitel des Buches angedeutet, auf dem Zusammenhang zwischen gesellschaftlichem Protest und kulturellem Wandel, so dass hier vor allem längerfristige Entwicklungen ins Zentrum treten, für die sich der „Mythos 1968“ entweder als Kulminationspunkt oder als Impuls erweist. Diesem Umstand versucht die Publikation gerecht zu werden, indem sie in drei großen thematischen Blöcken den Entwicklungen „im Bereich der experimentellen Avantgarden, der Rock- und Pop-Musik, des Jazz, des politischen Liedes und der geistlichen Musik“ (S. 9) nachspürt.

Zu den gewichtigsten Beiträgen des ersten Teils („Avantgarde“) gehört Gianmario Borios grundlegende Bestimmung des Avantgarde-Begriffs als „pluralistisches Konzept für die Musik um 1968“ (S. 9), die den Rahmen für eine modifizierte Betrachtung der musikalischen Produktion absteckt und mit einer Orientierung am Gedanken der Kommunikation dazu beiträgt, die Begrifflichkeit nach verschiedenen Seiten hin zu öffnen. Am Beispiel des *Orgien Mysterien Theaters* von Hermann Nitsch gewährt Dörte Schmidt Einblicke in das Aufeinandertreffen von Aktionskunst und experi-

Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968. Hrsg. von Ar-

menteller Musik und verdeutlicht, wie sich hier die Konzeption auf Grundlage einer „Ästhetik des Performativen“ und der Wunsch nach Wiederaufführbarkeit zu einem reproduzierbaren Werkcharakter von ganz eigener Art und Beschaffenheit verbinden. Weitere Einzelstudien widmen sich den Theaterkonzeptionen aus Luciano Berios amerikanischen Jahren (Sabine Ehrmann-Herfort), der Verankerung von Mauricio Kagels Schaffen der Sechzigerjahre in den politischen und sozialen Umwälzungen dieser Zeit (Björn Heile), Luigi Nonos und Giacomo Manzonis Politisierung des Musiktheaters im Zeichen der Theorien Antonio Gramscis (Caroline Lüderssen), der Diskrepanz zwischen Hans Werner Henzes musikalischer Kritik an der Studentenbewegung in dem Bühnenwerk *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natasha Ungeheuer* und der öffentlichen Wahrnehmung dieser Komposition (Arnold Jacobshagen) sowie den Zusammenhängen zwischen experimenteller Musik und aufkommender Alte-Musik-Bewegung in den Niederlanden (Kailan R. Rubinoff).

Der zweite Teil des Bandes („Populäre Musik“) befasst sich mit den Kontinuitäten und Veränderungen innerhalb der populären Musikgenres im Verhältnis zu den sozialen Bewegungen der Sechziger- und Siebzigerjahre. Dass dabei eine Reihe von Missverständnissen und Fehltritten neu beleuchtet wird, gehört zu den unbestreitbaren Vorzügen des Bandes: So befasst sich Christophe Pirenne am Beispiel des „progressive rock“ mit der produktiven Durchdringung von musikalischer Avantgarde und populärer Musik, deutet die daraus hervorgehenden Schöpfungen jedoch vor allem im Sinne einer negativen Utopie als Widerspiegelung politischer Enttäuschung. Nina Polaschegg arbeitet ihrerseits im Rahmen ihrer inhaltlich breit aufgestellten Studie den Zusammenhang zwischen Free Jazz und politischer Rebellionshaltung als nachträgliche Konstruktion der Rezeption heraus. Weitere Beiträge befassen sich mit den Rezeptionseinstellungen zur Rock- und Jazzmusik nach 1968 (Rainer Dollase), mit der Verortung von Rockmusik in bestimmten kulturellen, sozialen und politischen Kontexten in Abhängigkeit von deren Auffassung als Kapitalismuskritik oder Teilhabe an der Unterhaltungsindustrie (Stephanie Schmoliner) sowie mit der Musik in der Lebenswelt sogenann-

ter „K-Gruppen“ (Andreas Kühn). Aufschlussreich ist Ramón Reicherts von dem Bob-Dylan-Film *Don't Look Back* (USA 1967) ausgehende Untersuchung zur Entwicklung der Inszenierungs-, Authentifizierungs- und Dekonstruktionsstrategien im „Direct Cinema“ und im dokumentarischen Konzertfilm („Rockumentary“). Erfreulich ist zudem, dass sich der Blick vom deutschen und angloamerikanischen Raum weg zu bestimmten Entwicklungen wie der Aufwertung des griechischen Rebetiko (Daniel Koglin), der Verbreitung des russischen Kriminellen-, Laien- und Autorenlieds (Elena Müller) und dem Abbild der Beziehung zwischen den Geschlechtern in den Texten des italienischen Liedermachers Francesco Guccini (Emanuela Abadessa) wendet, wodurch die Thematik des Buches weitere wichtige Facetten hinzugewinnt.

Trotz aller Bemühung um neue Forschungsperspektiven bleibt es allerdings nicht aus, dass der Leser gelegentlich mit einseitigen Darstellungen konfrontiert wird. So handelt sich Peter Schleunings Beitrag „Hoch die rote Note! Eine linke Blaskapelle um 1970“ am eigenen Erleben entlang und enthält dadurch gerade jene anekdotische Facette des „Ich bin dabei gewesen“, die von den Herausgebern eigentlich vermieden werden wollte; die Möglichkeit eines Vergleichs mit ähnlichen Arten aktiver politisch-engagierter Musikausübung bleibt hingegen ungenutzt, wodurch die Verallgemeinerbarkeit fraglich bleibt. Auf andere Weise einseitig gerät Holger Bönings Aufsatz über die Anfänge der politischen Liedermacherkultur. Hier ist es insbesondere die Darstellung der Singfeste auf Burg Waldeck, die unbefriedigend bleibt, weil sie von dem tatsächlichen Konfliktpotenzial nur wenig zeigt: Kein Wort erfährt man etwa davon, dass die Wandervogel-Bewegung 1968 versuchte, das Festival mit bündischen Liedern zu übertönen, unerwähnt bleibt aber auch – und dies ist aus Perspektive des „kulturellen Wandels“ besonders bedauerlich –, dass gerade die dogmatische Linke aufgrund ihrer tribunalartigen Haltung einzelnen Liedermachern gegenüber die Veranstaltung nachhaltig beschädigte, was die bis heute spürbare Spaltung der deutschen Liedermacher-Szene beförderte.

Erfreulich ist schließlich, dass die Entwicklungen im Bereich der geistlichen Musik im Block „Religion“ gesondert untersucht werden,

auch wenn dieses Themenfeld mit drei Beiträgen eher zurückhaltend gewichtet ist. Insbesondere Daniela Philipppis Blick auf die ästhetischen Positionen der Reihe „neue musik in der kirche / Wochen für geistliche Musik der Gegenwart 1965–1985“ in Kassel zeigt eindrücklich (und ganz im Sinne des eingangs von Borio herausgearbeiteten Avantgardebegriffs), wie sich, ein entsprechendes Engagement vorausgesetzt, Politik und Kirche im Sinne einer Avantgardebewegung miteinander verbinden ließen – eine Tendenz, die auch in etwas abgemilderter Form aus dem Erfahrungsbericht von Clytus Gottwald zur Arbeit mit der *Schola Cantorum* spricht. Etwas oberflächlich gerät hingegen Peter Hahnens Blick auf das „Neue Geistliche Lied“, der sich ein wenig zu sehr an der Frage des Textes festbeißt und demgegenüber verschweigt, zu welchem Ausmaß an musikalischen Banalitäten diese Entwicklung – auch noch gegenwärtig spürbar – innerhalb des funktionalen Komponierens für die Kirche geführt hat. Solchen Einwänden zum Trotz sorgt die weite Streuung der Beiträge in ihrer Gesamtheit dafür, dass der Band eine sehr anregende Lektüre mit viel Diskussionsstoff zum Thema ‚1968‘ bietet und letztlich auch wieder eine ganze Reihe bedeutsamer Fragestellungen für die künftige Forschung sichtbar macht.

(Januar 2010)

Stefan Drees

MICHAEL CUSTODIS: Musik im Prisma der Gesellschaft. Wertungen in literarischen und ästhetischen Texten. Münster u. a.: Waxmann 2009. 360 S. (Internationale Hochschulschriften. Band 520.)

Einem jeden, der sich professionell oder privat, ob aus wissenschaftlichem Erkenntnisdrang oder aus Liebhaberei, mit Musik befasst, wird dieses Buch wohl ebenso sehr Vergnügen wie Unbehagen bereiten. Denn was der Autor, Michael Custodis, als überarbeitete Fassung seiner Habilitationsschrift an der Freien Universität Berlin vorgelegt hat, trifft einen wunden Punkt des Meinens, Denkens und Schreibens über Musik: die zahlreichen Wertungen und Urteile, ohne die offenbar keine Publikation zur Musik auskommt. Die Studie verlangt vom Leser die gleiche Aufgeschlossenheit, die der Autor beim Schreiben aufgebracht

hat, um die vielen, vielleicht längst lieb gewonnenen Meinungen über Musik nun in einem analytischen Spiegel zu betrachten. Das Vergnügen ist zuerst im angenehmen Stil begründet, den Custodis pflegt. Seine sensiblen Textanalysen, die insgesamt 40 Musikromane und ästhetische Schriften der letzten 25 Jahre umfassen (darunter Werke von Alessandro Baricco, Thomas Bernhard, Maarten 't Hart, Peter Härtling, Elfriede Jelinek, Margriet de Moor, Richard Powers, Robert Schneider, Malcom Budd, Lydia Goehr, Simone Mahrenholz, Leonard Meyer und Edward Said), lesen sich wie ein klug arrangiertes Kompendium all dessen, was im europäisch-amerikanischen Raum über Musik gesagt und gedacht wurde. Dabei zeigen sich zwei große Vorteile des gewählten Vorgehens: Erstens hält sich der Autor selbst weitgehend zurück, führt niemanden vor und verzichtet auf eigene Kritik am Dargestellten (bis auf durch Rassismus oder ähnliches begründete Einzelfälle). So gerät er nicht in den Regress, selbst wiederum Wertungen zu produzieren. Eine Art anonymisiertes Verfahren, nach dem die Befundstellen nicht mit Autorennamen und Buchtitel nachgewiesen, sondern durch ein in der Einleitung aufgelöstes Sigelsystem chiffriert werden, mag dem Leser zunächst umständlich erscheinen, doch es dient ebenfalls der Sachlichkeit in einem von Polemiken verminten Gebiet. Zweitens geht Custodis systematisch nach herausgefilterten Aspekten und nicht etwa schriftenweise chronologisch vor. Dadurch wird der Zwang zur Vollständigkeit umgangen und die Konzentration auf Wesentliches ermöglicht. Den Schwerpunkt bilden die belletristischen Schriften, was allein schon durch die besondere Anschaulichkeit und erhebliche Verbreitung (und also gesellschaftliche Relevanz) dieser Textsorte gerechtfertigt ist. Doch lässt es Custodis nicht zu, daraus den Schluss zu ziehen, es seien diese literarischen Erzeugnisse in erster Linie oder gar ausschließlich von auf- und abwertenden Denkmustern geprägt. Als „Kontrollgruppe“ (S. 15) fungieren die philosophisch-ästhetischen Texte, indem sie meist den Romananalysen nachgestellt werden. Es zeigt sich, dass letztere ähnliche Wertungen vornehmen, die nicht immer mit einem Begründungszusammenhang versehen, sondern häufig auch als Schicht von unausgesprochenen Prämissen mitgeführt werden.

Die leitenden Aspekte sind „Gegenstände“ der Urteile, worunter Komponisten, Interpreten, Hörer, Werke und Instrumente fallen, ihre „Anwendungen“ in verschiedenen Spielarten der Wertungen vom Klischee der besonderen sexuellen Anziehung bestimmter Stücke, Genres oder Interpreten bis zur Abwertung von Musik, die Vergnügen bereitet, „Mittler“ wie bestimmte Verbreitungsstrategien sowie Ansichten und Aufgaben von Kritikern, „Diskurse“ wie die Analogisierung von Musik und Geschlecht, Nation, Religion oder Ethnie sowie Debatten um die besondere Wirkmächtigkeit von Musik, „Mechanismen“ wie gesellschaftliche Konventionen, Verhaltensnormen und Kommunikationsformen, soweit sie musikalisch geprägt sind, und schließlich „Schauplätze“ sowohl sozialer, kultureller als auch historischer Natur. Diese kurze Beschreibung lässt den Material- und Perspektivreichtum erahnen, den der Autor versammelt hat und der keine Ausgrenzung, weder im sogenannten E- noch im U-Bereich, vornimmt. Aus diesem Grund ist es weise, dass zusammenfassende Fazits oder bündelnde Ausblicke, die den Reichtum wiederum reduziert, auf eine Linie gebracht hätten, bis auf das letzte Kapitel unterbleiben. Dort bildet Custodis unter dem Stichwort des „Akkumulats“ ein Modell zur Beschreibung „des menschlichen Umgangs mit Wissen“ aus, das „alle Erkenntnisse über Musik in Beziehung zu den gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen setzt, in denen sie entstanden“ (S. 334). So erscheint *Musik im Prisma der Gesellschaft* aber auch „als Prisma der Gesellschaft“ (S. 345), indem „Facetten des Denkens über Musik in ihren gesellschaftlichen Bedingungen und Funktionen“ (S. 342) aufgezeigt werden, ohne wiederum neue Hierarchisierungen und Wertungen einzuführen und Urteilssysteme aufzubauen. Der zunächst möglicherweise verwirrend wirkende Verzicht auf hermeneutisch-philologische Interpretationen, die hier und dort dazu geführt hätten, diese oder jene Denkweise als Stilmittel, dramaturgische Strategie oder Ähnliches zu relativieren, ist eine Konsequenz des gewählten soziologisch-systematischen Ansatzes; dieser bleibt deskriptiv, um nicht selbst Opfer des Wertungsmechanismus zu werden. So ist es dem ‚mündigen‘ Leser überlassen, sich von dem einen oder anderen Befund angesprochen zu füh-

len und daher das eigene Denkmuster kritisch zu reflektieren.

Ohne Wertungen und Urteile werden wir wohl auch weiterhin nicht auskommen; doch ist es wünschenswert, sich darüber im Klaren zu sein, erstens dass es sich dabei meist nicht um Wissen (episteme), sondern bloße Meinungen (doxa) handelt, und zweitens woher diese kommen. Einen wichtigen Schritt dieser erkenntniskritischen Leistung geht dieses Buch, das daher jedem, der selbst Texte zur Musik produziert, zur Lektüre empfohlen sei. (Oktober 2009) Gregor Herzfeld

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten, Band 29: Theodora. Oratorio in three parts* HWV 68. Hrsg. von Colin TIMMS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LIX, 312 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten, Band 23: Occasional Oratorio. Oratorio in three parts* HWV 62. Hrsg. von Merlin CHANNON. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XL, 383 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten, Band 30: Jephtha. Oratorio in three acts* HWV 70. Hrsg. von Kenneth NOTT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XLII, 343 S.

Die drei vorliegenden Bände sind sehr begrüßenswerte Fortsetzungen der kritischen Gesamtausgabe der Werke Georg Friedrich Händels: Die letzten Jahre im Vorfeld der neu veröffentlichten Bände sahen Opern und Instrumentalmusik wie z. B. *Il Floridante* (2005), *Rodrigo* (2007), *Wassermusik und Feuerwerksmusik* (2007), *Ariodante* (2007), *Ottone* (2008), *Ezio* (2008), *Alcina* (2009), und mit Ausnahme von *Athalia* 2006 sind seit 1999 (*Israel in Egypt*) keine Oratorien veröffentlicht worden. Die neue Händel-Gesamtausgabe macht insgesamt rasche Fortschritte, mit durchschnittlich ein bis drei neu veröffentlichten Bänden pro Jahr, die alle, inklusive der drei neuesten Bände, *Theodora*, *Occasional Oratorio* und *Jephtha*, dem sehr hohen wissenschaftlichen Niveau der Ausgabe entsprechen und die Tragfähigkeit der Editionsrichtlinien bestätigen. Alle drei vorliegenden Bände ersetzen die entsprechenden

Bände aus der Chrysander-Ausgabe des späten 19. Jahrhunderts.

Händel schrieb *Theodora* zwischen dem 28. Juni und 31. Juli 1749 und führte das neue Oratorium zum ersten Mal am 14. März 1750 in London im Theatre Royal, Covent Garden auf. Wie Colin Timms in seinem aspektreichen, englischsprachigen Vorwort von 25 Spalten Länge schreibt, ist *Theodora*, außer *Jephtha*, Händels letztes vollständig neues Oratorium (nach *Jephtha* folgten wegen Händels sich stetig verschlechternden gesundheitlichen Zustandes Umarbeitungen von früheren Werken wie *The Triumph of Time and Truth* von 1757 oder Wiederaufführungen von früheren Oratorien). *Theodora* war zu Beginn mit nur drei Aufführungen im Jahr 1750 nicht besonders beliebt, und Händel nahm so wenig Geld wie nie zuvor bei einem englischen Oratorium ein. Laut Thomas Morell, dem Librettisten des Oratoriums, der bereits seit 1747 (*Judas Maccabaeus*) mit Händel zusammenarbeitete, schätzte dieser das Werk jedoch mehr als all seine anderen Oratorien. Ein Grund für die geringe Popularität *Theodoras* war Morell zufolge, der in einem Brief aus der Zeit zwischen 1776 und 1781 einen Kommentar Händels notierte, dass „the Jews will not come to it (as to Judas) because it is a Christian story; and the Ladies will not come, because it [is] a virtuous one“. Sicherlich spielte auch das tragische Ende (Theodora und Didymus sterben von eigener Hand) eine Rolle in der Rezeption des Werkes; die meisten Oratorien beinhalten eine Art *lieto fine*. Einen glücklichen Ausgang gaben Händel und Morell ein Jahr später dem letzten Oratorium des Komponisten, *Jephtha*, indem sie den biblischen Text so interpretierten, dass das Oratorium gut ausgeht und Jephtha seine Tochter nicht opfern muss.

Das Vorwort Timms' enthält des Weiteren detaillierte Ausführungen zu Kompositionsprozess, Libretto und Librettist, Aufführungen, Rezeption und Ausgaben sowie Quellenlage, Weiterentwicklung des Textes, Entlehnungen, Aufführungsfassungen und Aufführungspraxis. Das Vorwort liegt sowohl im originalen Englisch wie auch in einer deutschen Übersetzung von Timms selbst vor. Unter „Aufführungsfassungen“ erläutert Timms die drei verschiedenen Versionen des Oratoriums: Der Hauptnotentext des Bandes (Fassung 1) basiert

auf Händels Autograph, der Direktionspartitur und den zwei überlieferten Librettodrucken. Die erste Fassung repräsentiert den ursprünglichen Inhalt des Autographs und steht insofern der ersten Aufführung von 1750 nahe, die fehlerfrei im Hauptnotentext dargestellt ist; Fassung 3 ist fast identisch mit dem Text in der zweiten überlieferten Librettoausgabe, die für eine Aufführung von 1759, die nicht stattfand, gedacht war. Version 2 ist unklar und beinhaltet die Änderungen, die Händel zwischen 1750 und 1753 vorgenommen hatte, und könnte der 1755er-Aufführung nahekommen – leider ist aber kein Libretto von dieser Aufführung überliefert, sodass es Timms nicht möglich war, diese Hypothese zu verifizieren. Timms Vorgehensweise, die erste Fassung von 1750 in der Ausgabe zu präsentieren, ist sicherlich sinnvoll, zum einen wegen der Unklarheiten um die zweite Fassung, zum anderen weil die dritte Fassung, obwohl vorbereitet, nie aufgeführt wurde. Sehr hilfreich ist, dass Timms klare Anweisungen dafür gibt, welche Nummern ausgelassen und welche Sätze aus dem Anhang eingefügt werden müssen, um die zweite und dritte Fassung zu rekonstruieren (siehe S. XXXI). Besonders lobenswert ist die Konkordanz zu den drei Fassungen, die einen direkten und schnellen strukturellen Vergleich ermöglicht, sowie die Liste von allen Entlehnungen Händels in *Theodora*, die am Ende des Vorworts zu finden ist. Insofern stehen mit dieser Ausgabe alle Fassungen des Werkes zur Verfügung. Der Band beinhaltet außerdem vier Faksimileseiten des Autographs sowie ein Faksimile des Libretto-Drucks von 1750, eine deutsche Übersetzung der vorliegenden Fassungen und einen Anhang. Insgesamt lässt dieser Band aufgrund des hohen wissenschaftlichen Niveaus, des fehlerfreien Notentextes und des ausführlichen Vorworts und Kritischen Berichts nichts zu wünschen übrig, weder für Wissenschaftler und Studierende, noch für Interpreten.

Händels *Occasional Oratorio* ist ein problematisches Werk für eine wissenschaftlich-kritische Ausgabe: Wegen der großen Anzahl von Entlehnungen (im Libretto sowie im Notentext) muss der Herausgeber eine Entscheidung darüber treffen, wie viele und welche Quellen der Entlehnungen in Betracht zu ziehen sind. Wie Merlin Channon schildert, sind die Hauptquellen, die Händel für seine musikalischen Ent-

lehnungen verwendete, aus den Direktionspartituren von früheren Werken (*Deborah, Israel in Egypt, Athalia* und *Hercules*) entnommen, und diese Manuskripte werden in der vorliegenden Edition als B-Quellen bezeichnet. Die Autographen dieser Entlehnungen wurden ebenfalls (als A-Quellen) von Channon berücksichtigt und ihre Verwandtschaft zu den B-Quellen im Kritischen Bericht in einzelnen Fällen untersucht. Weitere Abschriften der Werke, aus denen die Entlehnungen stammen, sind nicht studiert worden, da Händel sie nicht für die Zusammenstellung des *Occasional Oratorio* verwendete. Besonders hilfreich für das Verständnis der Quellen und Entlehnungen ist das Stemma der Quellen, das am Ende des Quellenteils des Kritischen Berichts zu finden ist. Der Hauptteil der Edition gibt den Notentext der ersten Aufführung vom 14. Februar 1746 wieder. Zu Lebzeiten Händels wurden von ihm andere Fassungen des Werkes in London aufgeführt, und die Ausgabe beinhaltet drei Anhänge, die die Möglichkeit bieten, mit Hilfe des Kritischen Berichts und des Vorworts die Wiederaufführungen vom 19. und 26. Februar 1746 (Anhang 1) und die 1747er-Fassung (Anhang 2) zu rekonstruieren. In Anhang 3 werden musikalische Nummern, die vor der ersten Aufführung von Händel entfernt wurden, abgedruckt.

Obwohl das Vorwort etwas kürzer ist als das der *Theodora*-Ausgabe, wird eine ausreichende Einführung in die Hintergründe des Oratoriums und insbesondere in die Verbindungen des Werkes mit dem Aufstand der Jakobiner von 1745/46 geboten. Im Abschnitt „Quellen“ weist Channon darauf hin, dass Newburgh Hamilton erst 1973 als Autor des Librettos entdeckt wurde und dadurch irreführende Angaben in der früheren Händelliteratur berichtigt werden konnten, in denen der Librettist entweder als unbekannt geführt oder fälschlicherweise mit Thomas Morell identifiziert worden war. Informationen dazu, wie das Libretto aus diversen Quellen, u. a. Miltons Psalmaphrasen, Texten von Spenser und anderen Libretti zusammengestellt wurde, sind ebenfalls enthalten, zusammen mit einem Nachweis von Händels musikalischen Quellen. Besonders nützlich für jeden, der diese Edition verwendet, sind die zwei Tabellen, die dem Vorwort folgen. Die erste bietet eine Auflistung der Librettoquellen für jede Nummer, die zweite ist eine Konkordanz

der Nummerierung der Sätze in der Ausgabe im Vergleich mit der des *Händel-Handbuchs* – dies wird ohne Frage allen Benutzern der Ausgabe dabei helfen, mit den unterschiedlichen Nummerierungen problemlos umgehen zu können.

Jephtha war Händels letztes englisches Oratorium, das vollständig neu war, nachdem er sich für die letzten zehn Jahre seiner Karriere fast ausschließlich auf diese Gattung konzentriert hatte. Händel benötigte unter normalen Bedingungen etwa einen Monat, um ein Oratorium zu schreiben, aber im Fall von *Jephtha* dauerte der Kompositionsprozess deutlich länger – über ein Jahr. Die Gründe für diesen außergewöhnlich langen Schaffensvorgang lagen hauptsächlich in gesundheitlichen Problemen Händels aufgrund seines abnehmenden Augenlichts und sicherlich auch seines Alters – er war 66 Jahre alt, als er *Jephtha* fertigstellte, und notierte sogar sein Alter auf der letzten Seite des Autographs. Wie Kenneth Nott in seinem Vorwort beschreibt, wurde die Komposition des Werks mehrmals unterbrochen, da Händel nicht genug sehen konnte; jedes Mal vermerkte er das entsprechende Datum in der Partitur. Ein solches Beispiel ist auch im vorliegenden Band als Faksimile aus dem Autograph abgedruckt (Chorus Nr. 28, S. XXIII). Im Vorwort werden Informationen zu Wiederaufführungen von *Jephtha* zu Händels Lebzeiten gegeben, darunter auch die Namen der Interpreten und Angaben zu Händels Revisionen. Der breitere Kontext des Oratoriums wird ebenfalls besprochen, insbesondere Fragen zu Zusammenhängen zwischen der Rettung der englischen Nation und der persönlichen Rettung Jephthas und zu Verbindungen zwischen dem Librettisten Thomas Morell und dem Kreis oppositioneller Patrioten um 1750. Im 18. Jahrhundert war die *Jephtha*-Geschichte ein populäres Thema in England, sowohl als Oratoriumsujet mit Werken von Maurice Greene (1737) und John Stanley (1751–1757) wie auch in literarischen Kreisen und bei Bibel-Kommentatoren. Nott verweist auf die Werke von Greene und Stanley allerdings nur in einer Liste von *Jephtha*-Oratorien aus dem 17. bis 19. Jahrhundert (die meisten stammen nicht aus England), und detailliertere Informationen zu den Werken von Greene und Stanley wären vielleicht eine gute Ergänzung gewesen, zumal Thomas

Morell zwei Zeilen fast wortwörtlich aus dem Libretto von John Hoadly für Greenes *Jephtha* entlehnte. Es ist auch bedauerlich, dass die Datierung von Stanleys *Jephtha* (1751–1752) ohne Erklärung von der in der Händel- und Stanley-Literatur akzeptierten Datierung (1751–1757) abweicht.

Der Hauptnotentext folgt dem in der British Library aufbewahrten Autograph, außer für die Teile, in denen Quelle B (die Direktionspartitur) als Primärquelle betrachtet werden muss. Dadurch repräsentiert die Ausgabe die erste Aufführung vom 26. Februar 1752. Der Hauptnotentext weist – wie bei der *Hallischen Händel-Ausgabe* üblich – ein sehr hohes editorisches Niveau auf, ist leicht zu lesen und beinhaltet keine großen Fehler. Es werden auch hier drei Anhänge mitgeteilt: Musik, die vor der ersten Aufführung ersetzt wurde, Musik für die Wiederaufnahme von 1756 und Musik, die nicht datierbar ist. Wie *Theodora* und *Occasional Oratorio* ist diese Ausgabe, die ebenfalls die Chrysanther-Ausgabe von 1886 ersetzt, für Interpreten, Wissenschaftler und Studierende gleichermaßen nützlich, und mit Hilfe des Kritischen Berichts und der Anhänge lassen sich alle bekannten Versionen dieses Oratoriums, die zu Händels Lebzeiten aufgeführt wurden, leicht erschließen.

(August 2010)

Matthew Gardner

Eingegangene Schriften

L'analyse musicale, une pratique et son histoire. Hrsg. von Rémy CAMPOS und Nicolas DONIN. Genf: Droz – Conservatoire supérieur de Musique de Genève 2009. 455 S., Abb., Nbsp. (Musique & Recherche.)

CLAUDIO BACCIAGALUPPI: Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 306 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 14.)

Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007. Hrsg. von Thomas SEEDORF. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 223 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 9.)

Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen. Band 1: Adamberger – Kuffner, Band 2: Lachner – Zmeskall. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ und Rainer CADENBACH unter Mitarbeit von Oliver KORTE und Nancy TANNEBERGER. München: G. Henle Verlag 2009. 1189 S.

HELMUT BIELER / THOMAS EMMERIG / RANDOLF JESCHEK / RAIMUND W. STERL: Max Jobst. Tutzing: Hans Schneider 2010. 150 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 53.)

MAGDALENA BORK: Traumberuf Musiker? Herausforderungen an ein Leben für die Kunst. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 363 S., Abb. (Schott Campus.)

Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik. Bilder und Texte zusammengestellt und hrsg. von Martin ELSTE. Mainz: Schott Music 2010. 240 S., Abb.

HANS DARMSTADT: Johann Sebastian Bach. Johannes-Passion BWV 245. Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik mit aufführungspraktischen und theologischen Notizen. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2010. 229 S., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 10.)

CHRISTINA DREXEL: Carlos Kleiber. ...einfach, was dasteht! Köln: Verlag Dohr 2010. 330 S., Abb.

GÜNTER DULLAT: Verzeichnis der Holz- und Metallblasinstrumentenmacher auf deutschsprachigem Gebiet von 1500 bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 2010. 578 S.

CLIFF EISEN: Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV). Unter Mitarbeit von Christian BROY. 271 S. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung. Band 4.)

MATTHIAS FALKE: Felix Mendelssohn Bartholdy. Dritte Symphonie a-moll, Opus 56 „Die Schottische“. Norderstedt: Books on Demand 2010. 73 S. (Symphonische Monographien. Band 1.)

MATTHIAS FALKE: Jean Sibelius: Fünfte Symphonie Es-Dur, Opus 82. Norderstedt: Books on Demand 2010. 92 S. (Symphonische Monographien. Band 2.)

MATTHIAS FALKE: Nikolai J. Mjaskowsky: Erste Symphonie c-moll, Opus 3. Norderstedt: Books on Demand 2010. 65 S. (Symphonische Monographien. Band 3.)

DAVID FANNING: Mieczysław Weinberg. Auf der Suche nach Freiheit. Hofheim: Wolke Verlag 2010. 245 S., Abb.

HELLMUT FEDERHOFER: Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker. 2. korrigierte Auflage. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2009.

192 S., Nbsp. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte. 380. Band / Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 21.)

Feste. Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Martin EYBL, Stefan JENA und Andreas VEJVAR. Tutzing: Hans Schneider 2010. 328 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Musikwissenschaft. 56. Band.)

Christoph Willibald Gluck und seine Zeit. Hrsg. von Irene BRANDENBURG. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 400 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

La Grande Guerre des musiciens. Hrsg. von Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, Esteban BUCH, Myriam CHIMÈNES und Georgie DUROSOIR. Lyon: Symétrie 2009. 248 S., Abb. (Collection Perpetuum mobile.)

JOHN HAINES: Satire in the Songs of „Renart Le Nouvel“. Genf: Librairie Droz 2010. 364 S., Nbsp. (Publications Romanes et Françaises CCXLVII.)

Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Hrsg. von Michael ZYWIETZ. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 600 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 3.)

CLEMENS HARASIM: Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach. Ihre Quellen, ihre Stilistik und die Bedeutung des Parodieverfahrens. Marburg: Tectum Verlag 2010. 424 S., Abb., Nbsp.

Das Haus in der Rheingasse. Beethovens Wohnhaus im Kontext der Bonner Geschichte (1660–1860). Gottfried Fischers Materialsammlung. Hrsg. von Margot WETZSTEIN. Genealogische Erschließung von Theo MOLBERG. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2010. XXIII, 268 S., Abb.

FRIEDRICH VON HAUSEGGER: Die Musik als Ausdruck. Hrsg. von Elisabeth KAPPEL und Andreas DORSCHER. Wien u. a.: Universal Edition 2010. 192 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 50.)

RAINER HEYINK: Fest und Musik als Mittel kaiserlicher Machtpolitik. Das Haus Habsburg und die deutsche Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima. Tutzing: Hans Schneider 2010. 559 S., Abb. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 44.)

Ich glaubte nur an Musik. Wolfgang Müller von Königswinter – Erinnerungen an Norbert Burgmüller. Kommentiert von Klaus Martin KOPITZ. Dem Düsseldorfer Komponisten Norbert Burgmüller zum 200. Geburtstag. Begleitband zur Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf, in Zusammenarbeit mit der Norbert-Burgmüller-Gesellschaft, Düsseldorf, vom 8. Februar bis 14. April 2010. Köln: Verlag Dohr 2010. 96 S., Abb.

„Ich singe mit, wenn alles singt“. Paul Gerhardt und die Musik. Hrsg. von Günter BALDERS. Berlin:

Frank & Timme 2010. 126 S., Nbsp. (Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft. Band 6.)

GERD INDORF: Mahlers Sinfonien. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2010. 527 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften.)

Intimate Voices. The Twentieth-Century String Quartet. Hrsg. von Evan JONES. Volume 1: Debussy to Villa-Lobos. Woodbridge: University of Rochester Press 2009. 295 S., Abb., Nbsp.

Intimate Voices. The Twentieth-Century String Quartet. Hrsg. von Evan JONES. Volume 2: Shostakovich to the Avant-Garde. Woodbridge: University of Rochester Press 2009. 338 S., Abb., Nbsp.

STEFAN KEYM: Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. XIII, 672 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 56.)

KATHRIN KIRSCH: „Eine Erscheinung aus den Wäldern“? Jean Sibelius' zweite und vierte Symphonie – Horizonte der Gattungstradition. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2010. 323 S. (Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens. Band 19.)

Kongressbericht Echternach, Luxemburg 2008. Hrsg. von Bernhard HABLA und Damien SAGRILLO. Tutzing: Hans Schneider 2010. 473 S., Abb., Nbsp. (Alta Musica. Band 28.)

KLAUS MARTIN KOPITZ: Beethoven, Elisabeth Röckel und das Albumblatt „Für Elise“. Köln: Verlag Dohr 2010. 80 S., Abb., Nbsp.

Krankheiten großer Musiker und Musikerinnen: Reflexionen am Schnittpunkt von Musikwissenschaft und Medizin. Hrsg. von Eckart ALTENMÜLLER und Susanne RODE-BREYMANN unter Mitarbeit von Anna LANGENBRUCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 200 S., Abb. (Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 4.)

WOLFGANG L. KRETSCHMER: Einhören in Mahler. Wegweiser und Beispiele zum Verständnis der Sinfonien Gustav Mahlers. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2010. 223 S., Nbsp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. Band 19.)

JULIANE LENSCH: Klezmer. Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA. Eine sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung zur Musik einer Minoritätskultur. Hofheim: Wolke Verlag 2010. 263 S., Nbsp.

DANIEL LETTGEN: „... und hat zu retten keine Kraft.“ Die Melancholie der Musik. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 589 S. (Schott Campus.)

Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER, Heinz von LOESCH, Günther RÖTTER und Christian UTZ. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 600 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 6.)

Lexikon Musik und Gender. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR und Melanie UNSELD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag / Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler Verlag 2010. 610 S., Abb.

Mahler Handbuch. Hrsg. von Bernd SPONHEUER und Wolfram STEINBECK. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler Verlag 2010. XXX, 504 S., Nbsp.

RYAN McCLELLAND: Brahms and the Scherzo. Studies in Musical Narrative. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XVI, 320 S., Nbsp.

BURKHARD MEISCHEIN: Paradigm Lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960. Köln: Verlag Dohr 2010. 312 S.

Mendelssohns Welten. Zürcher Festspiel-Symposium 2009. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 180 S., Abb., Nbsp. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 2.)

Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption. Bericht zum Internationalen Kongress, 13.–16. Mai 2007 Folkwang Hochschule Essen-Werden. Hrsg. von Matthias BRZOSKA, Andreas JACOB und Nicole K. STROHMANN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 678 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 33.)

Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia Band VI: Ordinarius-Gesänge in Mitteleuropa. Repertoire-Übersicht und Melodienkatalog. Hrsg. von Gábor KISS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 277 S., Nbsp.

Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland. Die Kirchenwerke von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart im Spannungsfeld zwischen klösterlicher Musiktradition und aufklärerischem Staatskirchentum. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL. Sinzig: Studio · Verlag 2010. (Kirchenmusikalische Studien. Band 12.)

Musicologica Austriaca. 28. Jahrgang 2009. Musik und Identität – Beiträge zur Musikgeschichte Zentraleuropas. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Hrsg. von Barbara BOISITS und Cornelia SZABÓ-KNOTIK. Wien: Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft / Praesens Verlag 2010. 304 S., Abb.

Music's Intellectual History. Hrsg. von Zdravko BLAŽEKOVIĆ und Barbara DOBBS MACKENZIE. New York: Répertoire International de Littérature Musicale 2009. 938 S. (RILM Perspectives 1.)

Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Band 72/73, Jahrgang 2007/2008. Redaktion: Christian LEITMEIR, Stephan HÖRNER und Bernhold SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2010. 322 S., Abb., Nbsp.

Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung. Hrsg. von Stefan Lorenz SORGNER und Michael SCHRAMM. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2010. 352 S.

Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven. Hrsg. von Rebecca GROTTJAHN und Sabine VOGT unter Mitarbeit von Sarah SCHAUBERGER. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 263 S., Abb., Nbsp. (Kompendien Musik. Band 5.)

Musik und Ökonomie. Finanzieren und Vermarkten von und mit Hilfe von Musik – Musikästhetisches und musikpädagogisches Haushalten. Hrsg. von Claudia BULLERJAHN und Wolfgang LÖFFLER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 454 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Wissenschaft. Band 3.)

Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung. Hrsg. von Tobias BLEEK und Camilla BORK. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2010. 176 S., Abb., Nbsp.

Das Neue Mannheimer Mozart-Buch für die Mozart-Gesellschaft Kurpfalz. Hrsg. von Roland WÜRTZ. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2010. 226 S., Abb.

Neue Musik in der Rhein-Main-Region. Acht Landmarken. Hrsg. für das Internationale Musikinstitut Darmstadt von Stefan FRICKE. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 72 S.

Neue Musik und andere Künste. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 309 S., Abb. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 50.)

KARIN und EUGEN OTT: Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Band 7: Streichinstrumente. München: Ricordi 2010. CD-ROM

The Oxford Handbook of Auditory Science. Volume 1: The Ear. Hrsg. von Paul A. FUCHS. Oxford: Oxford University Press 2010. 450 S., Abb.

The Oxford Handbook of Auditory Science. Volume 2: The Auditory Brain. Hrsg. von Adrian REES and Alan R. PALMER. Oxford: Oxford University Press 2010. 420 S., Abb.

The Oxford Handbook of Auditory Science. Volume 3: Hearing. Hrsg. von Christopher J. PLACK. Oxford: Oxford University Press 2010. 424 S., Abb.

MANFRED PETERS: Johann Sebastian Bach als Klang-Redner (II). Die Instrumentalkonzerte. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 295 S., Nbsp.

Johann Georg Pisendel – Studien zu Leben und Werk. Bericht über das Internationale Symposium vom 23. bis 25. Mai 2005 in Dresden. Hrsg. von Ortrun LANDMANN und Hans-Günter OTTENBERG. Redaktion: Wolfgang MENDE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. XX, 655 S., Abb., Nbsp. (Dresdner Beiträge zur Musikforschung 3.)

ENNIO PORRINO: I Shardana. Gli Uomini dei Nuraghi. Drame musicale in tre atti. Hrsg. von Giuanne MASALA. Stuttgart: Giuanne Masala Verlag 2009. 189 S., Abb., CD (Sardinia. Band 6.)

TULLY POTTER: Adolf Busch. The Life of an Honest Musician. London: Toccata Press 2010. 2 Bde., 1423 S., Abb., Nbsp., 2 CDs

JOSEF PRATL: Acta Forchtensteiniana. Die Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein. Tutzing: Hans Schneider 2009. 148 S., DVD (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 7.)

STEFANIE RAUCH: Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 375 S., Abb. (Schott Campus.)

ALBERT SASSMANN: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“ – Technik und Ästhetik der Klaviermusik für die linke Hand allein. Tutzing: Hans Schneider 2010. 360 S., Nbsp.

GERHARD SCHMITT: Musikalische Analyse und Wahrnehmung. Grundlegung einer interdisziplinären Systematik zur semantischen Analyse von Musik und Sprache, dargestellt an ausgewählten Beispielen zeitgenössischer Klangkunst. Osnabrück: Electronic Publishing 2010. XI, 418 S., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 16.)

Schubert-Jahrbuch 2006–2009. „Schuberts Jugendhorizonte“. Symposium Düsseldorf 2008. Hrsg. von Volkmar HANSEN und Silke HOFFMANN. Duisburg: Deutsche Schubert-Gesellschaft 2010. XIV, 130 S., Nbsp.

RUTH SEEHABER: Die „polnische Schule“ in der Neuen Musik. Befragung eines musikhistorischen Topos. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2009. 346 S., Nbsp. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 5.)

„Sei mir nicht böse für mein langes Schweigen“. Der Briefwechsel zwischen Alfred Schnittke und Tilo Medek (1968–1989). Hrsg. von Achim HOFER unter Mitarbeit von Marion FÜRST. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 155 S., Abb., Nbsp. (Schott Campus.)

YANNICK SIMON: Composer sous Vichy. Lyon: Symétrie 2009. 424 S. (Collection Perpetuum mobile.)

MARKÉTA ŠTĚDRONSKÁ: Die Klavierkammermusik von Antonín Dvořák. Studien und Vergleiche

mit Werken von Brahms. Tutzing: Hans Schneider 2010. 305 S., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 67.)

Strawinskys „Motor Drive“. Hrsg. von Monika WOITAS und Annette HARTMANN. München: epodium Verlag 2010. 277 S., Abb. (Aesthetica Theatralia. Band 7.)

REINHARD SZESKUS: Das Deutsche Volkslied. Geschichte, Hintergründe, Wirkung. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2010. 318 S., Abb., Nbsp.

Telemann, der musikalische Maler / Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 10. bis 12. März 2004, anlässlich der 17. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Carsten LANGE und Brit REIPSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 487 S., Abb., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XV.)

Vorzeitbelebung. Vergangenheits- und Gegenwarts-Reflexionen in der Musik heute. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Hofheim: Wolke Verlag 2010. 139 S., Abb., Nbsp.

ANGUS WATSON: Beethoven's Chamber Music in Context. Woodbridge: The Boydell Press 2010. XII, 306 S., Nbsp.

PETER WOLLNY: „Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus“. Sara Levy und ihr musikalisches Wirken. Mit einer Dokumentensammlung zur musikalischen Familiengeschichte der Vorfahren von Felix Mendelssohn Bartholdy. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. 145 S., Abb. (Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption. Band 2.)

Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk. Internationales Symposium Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, 11. bis 14. Oktober 2006. Tagungsbericht. Hrsg. von Ralph PALAND und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2009. VIII, 260 S. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 14.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Gesamtregister. Vorgelegt von Frauke HEINZE und Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 509 S.

PIERRE BOULEZ: Tombeau. Fac-similés de l'épave et de la première mise au net de la partition.

Hrsg. von Robert PIENCIKOWSKI. Wien u. a.: Universal Edition 2010. 154 S.

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Abschließender Kommentarband zu Band 3–4. Vorgelegt von Joachim STALMANN, bearbeitet von Hans-Otto KORTH unter Mitarbeit von Renate BROCKER und Helmut LAUTERWASSER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 554 S.

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Abschließender Registerband zu EdK 2–4. Vorgelegt von Joachim STALMANN, bearbeitet von Hans-Otto KORTH unter Mitarbeit von Renate BROCKER, Rainer H. JUNG und Daniela WISSEMANN-GARBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 341 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 11: Le nozze d'Ercole e d'Ebe. *Dramma per musica* in zwei Teilen. Hrsg. von Tanja GÖLZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XLV, 233 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten, Band 23: Occasional Oratorio. Oratorio in three parts HWV 62. Hrsg. von Merlin CHANNON. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XL, 383 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten, Band 30: Jephtha. Oratorio in three acts HWV 70. Hrsg. von Kenneth NOTT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XLII, 343 S.

JOHANN JOACHIM QUANTZ: Konzert e-Moll für Flöte, Streicher und Basso continuo QV 5:113. Fassung für Flöte und Klavier hrsg. von Klaus BURMEISTER. Erstdruck. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2010. 20 S.

KAREL REINER: Drei Stücke für Oboe und Klavier (1955). München: Ricordi 2010. Partitur 29 S., Stimme 16 S.

KAREL REINER: Sonata brevis op. 39 für Violoncello und Klavier. Hrsg. von Sebastian FORON. München: Ricordi 2008. Partitur 21 S., Stimme 10 S.

KAREL REINER: Strophen für Viola und Klavier. München: Ricordi 2010. Partitur 26 S., Stimme 9 S.

KAREL REINER: Zwei Kompositionen für Altsaxophon in Es und Klavier. München: Ricordi 2008. Partitur 17 S., Stimme 7 S.

VINCENZO RIGHINI: Six Romances nach Gedichten von Comte Alexandre de Tilly für Singstimme, Klavier und Gitarre. Hrsg. von Christoph HORNBAACH und Bernd NONNENWEILER. Mün-

chen: Ricordi 2009. Partitur 35 S., Stimme 11 S. (Edition Musikbibliothek Aschaffenburg. Band 2.)

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Vesperpsalmen, Band 8: Psalm 109 (110) I–IV: Dixit Dominus. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2010. 268 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sechs kleine Klavierstücke op. 19. Facsimile. Autographe Reinschrift. Erste Niederschrift. Arnold Schönberg: Begräbnis von Gustav Mahler. Mit einer Nachrede von Christian MEYER. Wien: Arnold Schönberg Center 2009. 23 S.

JOHANN CHRISTOPH SCHUNCKE: Concertino pour le Cor chromatique. Hrsg. von Peter DAMM. Fassung für Horn und Klavier von Manfred SCHANDERT. Revidiert von Peter DAMM. Erstdruck. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2009. 28 S.

LOUIS SPOHR: Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Vol. 2: Deutsche Lieder op. 41 & op. 72. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2007. 70 S.

LOUIS SPOHR: Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Vol. 12: Einzellieder III. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2010. 66 S.

JOHANN F. X. STERKEL: Sechs Lieder für Singstimme und Gitarre. Gedichte von Friedrich von Matthisson. Gitarreneinrichtung von Joseph RÖDEL. Hrsg. von Christoph HORNBAACH und Bernd NONNENWEILER. München: Ricordi 2009. 14 S. (Edition Musikbibliothek Aschaffenburg. Band 1.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Reinhold BRINKMANN am 10. Oktober 2010 in Eckernförde,

Dr. Dietrich BERKE am 16. Oktober 2010 in Kassel.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Arnold FEIL zum 85. Geburtstag am 2. Oktober,

Prof. Dr. Wolfram STEINBECK zum 65. Geburtstag am 5. Oktober,

Prof. Dr. Ulrich SIEGELE zum 80. Geburtstag am 1. November,

Prof. Dr. Eva RIEGER zum 70. Geburtstag am 21. November,

Prof. Dr. Karl HELLER zum 75. Geburtstag am 10. Dezember,

Prof. Dr. Hans Joachim MARX zum 75. Geburtstag am 16. Dezember,

Prof. Dr. Arno FORCHERT zum 85. Geburtstag am 29. Dezember.

*

Prof. Dr. Detlef ALTENBURG, dem Direktor des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena und langjährigen Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung, wurde in Würdigung seiner großen Verdienste um die Musikforschung sowie die Wissenschafts- und Kulturpolitik am 30. August 2010 in der Thüringer Staatskanzlei das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen.

PD Dr. Stephan MÖSCH vertritt im Wintersemester 2010/11 den Lehrstuhl für Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters an der Universität Bayreuth.

Prof. Dr. Christian THORAU (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main) hat sich an der Technischen Universität Berlin mit der Schrift *Vom Klang zur Metapher – Perspektiven der musikalischen Analyse* für das Fach Musikwissenschaft habilitiert; er hat einen Ruf auf die W3-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Potsdam erhalten und zum Wintersemester 2010/11 angenommen.

PD Dr. Melanie WALD-FUHRMANN, bislang Oberassistentin an der Universität Zürich, hat einen Ruf an die Musikhochschule Lübeck (Nachfolge Volker Scherliess) erhalten und die Professur im Oktober 2010 angetreten.

Im Wintersemester 2010/11 ist die Musikethnologin Dr. Frances WILKINS von der University of Aberdeen zu Gast an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock. Im Rahmen des Eurolecture Gastdozentenprogrammes der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S. führt sie am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik gemeinsam mit ihrer Gastgeberin Jun.-Prof. Dr. Barbara Alge und mit Studierenden der Hochschule ein Lehrprojekt zur Erkundung der Klang- und Landschaft Rostocks durch. Im Projektseminar „Sounds of Rostock – A Soundscapes Project“ begeben sich angehende Musiklehrende sowie junge Musikerinnen und Musiker auf die Suche nach der klanglichen Identität ihrer Stadt.

*

An den Musikwissenschaftlichen Instituten der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und der Universität Zürich hat am 1. Oktober 2010 das von der Fritz Thyssen Stiftung finanzierte Forschungsprojekt *Die Kantate als aristokratisches Ausdrucksme-*

dium im Rom der Händelzeit (ca. 1695–1715) seine Arbeit aufgenommen.

Mit der Kantate fokussiert das Projekt eine Gattung, deren zentrale Bedeutung für die römische Adelsmusikkultur des Barock ebenso unbestritten wie in zentralen Details ungeklärt ist. Aufgrund der schier Fülle des musikalischen Materials beschränkte sich die Erforschung bisher vor allem auf die Quellenerschließung und das Schaffen vereinzelter Exponenten wie Georg Friedrich Händel. Eine Beschäftigung mit dem Repertoire im Lichte der jüngeren interdisziplinären Rom- und Adelsforschung fand praktisch nicht statt. Hier setzt das Projekt an und zielt darauf ab, die römische Kantate in ihrer Funktion als adliges Ausdrucksmedium zu verstehen.

Konkret erfolgt dies anhand der Kantatenrepertoires, die für vier wichtige römische Mäzene um 1700 entstanden: Kardinal Benedetto Pamphilj (1653–1730), Kardinal Pietro Ottoboni (1667–1740), Kardinal Carlo Colonna (1665–1739) und Fürst Ruspoli (1672–1731). Neben Kompositionen bekannter (A. Scarlatti, A. Caldara usw.) werden im Projekt auch solche unbekannter Komponisten (C. F. Cesarini, F. C. Lanciani, S. de Luca usw.) teilweise erstmals untersucht. Diese Gesamtschau verspricht einen grundlegenden Erkenntnisgewinn zu Rolle und Funktion der Kantate in ihrem spezifischen Kontext und trägt damit letztlich auch zu einem besseren Verständnis von Händels Kantatenschaffen bei.

Das Projekt wird in Kooperation der Musikwissenschaftlichen Institute der Universitäten Mainz und Zürich durchgeführt und von Prof. Dr. Klaus Pietschmann (Mainz) und Prof. Dr. Laurenz Lütteken (Zürich) geleitet. Die beiden Mitarbeiter, Dr. Berthold Over und Magdalena Boschung M. A., werden vor allem in Mainz tätig sein. Anlässlich der Inauguration des Projekts am 23.11.2010 im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Instituts Mainz hielt Prof. Dr. Michael Talbot (Liverpool) einen Gastvortrag mit dem Titel „Überlegungen zur römischen Kantate der Zeit Händels“.

Kontakt: Musikwissenschaftliches Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Jakob-Welder-Weg 18, 55128 Mainz; Tel. 06131 / 39-22259, Fax 06131 / 39-22993; E-Mail: pietschmann@uni-mainz.de, luetteken@access.uzh.ch, over@uni-mainz.de.

An der Stiftung Händel-Haus in Halle an der Saale hat am 1. Oktober 2010 das Forschungsprojekt *Grundlagenforschung zur Rezeptionsgeschichte Händels in den Diktaturen Deutschlands* seine Arbeit aufgenommen. Zu den Desideraten der Händel-Forschung gehört eine Aufarbeitung der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Komponisten, die über punktuelle Analysen und Interpretationen hinausgeht und auf breiter Dokumentenbasis übergreifende Zusammenhänge in den Blick nimmt. Das

Forschungsvorhaben widmet sich zwei bedeutenden Feldern der Händel-Rezeption im 20. Jahrhundert, die durch den Diktaturbegriff miteinander verbunden sind: der Händel-Rezeption im NS-Staat und in der DDR.

Träger des Vorhabens ist die Stiftung Händel-Haus, das Projekt wird vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages gefördert. Unter Leitung des Direktors der Stiftung Händel-Haus, Clemens Birnbaum, und in Kooperation mit dem Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft am Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann) arbeiten an dem Projekt Dr. Lars Klingberg, Dr. Juliane Riepe, Susanne Spiegler M. A. und Katrin Gerlach M. A. Kontakt und weiterführende Informationen: Clemens Birnbaum, Stiftung Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle (Saale), E-Mail: stiftung@haendelhaus.de.

*

Anmerkung zu Christoph Flamm's Rezension des Bandes JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IA Klavierbearbeitungen: Orchesterwerke, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68, Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen*, hrsg. von Robert Pascall, München 2008, in: *Mf* 63 (2010), Heft 3, S. 327 f.

Am Ende seiner Rezension bedauert Christoph Flamm die Grundsatzentscheidung der *Neuen Brahms-Gesamtausgabe*, in den vierhändigen Arrangements der ersten beiden Symphonien „den Notentext nicht nach Stimmen getrennt, sondern als Partitur zu publizieren“; der Band bilde deswegen „gewiss keine Grundlage für eine künstlerische Auseinandersetzung“. Dass Musiker aus Gesamtausgabenbänden spielen, ist – auch in diesem Fall – sicherlich möglich, aber natürlich nicht primäres Ziel historisch-kritischer Gesamtausgaben. Die Wiedergabe des Notentextes in Partiturformat soll es Wissenschaftlern und interessierten Künstlern ermöglichen, Brahms' vierhändigen Klaviersatz endlich ohne Spartieren oder unentwegten mühsamen Rechts-Links-Vergleich zu erfassen und fundiert auszuwerten.

Bei modernen wissenschaftlichen Gesamtausgaben gehört eine solche Wiedergabe mittlerweile zum Standard, wie beispielsweise die betreffenden Bände mit Originalwerken bzw. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen in der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* (2001) und der *Leipziger Mendelssohn-Ausgabe* (Sommernachtstraum-Musik 2001; Oktett 2004) zeigen. Insofern fruchtet Flamm's Hinweis auf den betreffenden Band der *Neuen Mozart-Ausgabe* wenig – der stammt von 1955. Aber auch manche praktischen Ausgaben werben heute – nicht zuletzt bei Brahms – geradezu mit der ‚neuen‘ Partituranordnung bei Musik für ein Klavier zu vier Händen. Da diese Wiedergabe des Notentextes unter professionellen Vierhänder-Duos teils auf große Zustimmung, teils auf Skepsis stößt, ist Flamm's rigide Aussage: „Kein Pianistenduo der Welt wird aus diesem Band spielen“, schlicht unzutreffend (wie auch eigene Erfahrungen mit Klavier spielenden Kollegen zeigen).

Immerhin ist für die in Vorbereitung befindliche, ebenfalls im G. Henle Verlag erscheinende praktische Ausgabe der beiden Symphonie-Arrangements die traditionelle Primo-Secondo-Aufteilung vorgesehen. Daran zeigt sich übrigens schon, dass Brahms' Arrangements nicht erst künftig „dringend einer praktischen Reanimation bedürfen“, wie Flamm annimmt, sondern unter Pianisten längst neues Interesse gefunden haben; dies belegt die nahezu abgeschlossene Gesamteinspielung aller vierhändigen Brahms-Arrangements beim CD-Label Naxos ebenso wie diverse Einzelaufnahmen der letzten Jahrzehnte.

Dr. Michael Struck, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel

*

In *Mf* 63 (2010), Heft 3, S. 282, wurde aufgrund eines Versehens der Schriftleitung im Bericht von Andreas Münzmay über die Tagung „Medienwandel – Medienwechsel in der Editionswissenschaft“ die Musik zu dem Melodram *Lenardo und Blandine* dem Komponisten Anton Zimmermann zugeschrieben; tatsächlich stammt sie von Peter von Winter. Die Schriftleitung bedauert diesen Fehler.

Die Autoren der Beiträge

BURKHARDT KÖHLER, geboren 1947 in Pirna, Studium von Musik und Geschichte an der Universität Greifswald, 1972 Diplomlehrer, 1995 Promotion in Musikwissenschaft an der Universität Rostock mit der Dissertation *Pommersche Musikkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*; 1979–1996 Künstlerischer Mitarbeiter an der Universität Greifswald, 1996–2007 Künstlerischer Dozent an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, seit 2007 im Vorruhestand.

RAFAEL RENNICKE, geboren 1979 in Rottweil, Studium der Musikwissenschaft und Allgemeinen Rhetorik an der Universität Tübingen als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, Magister Artium 2007. Seit 2008 Arbeit an einer Dissertation über den Zusammenhang von Musik und Erinnerung im 19. Jahrhundert (*Erinnerungspoetik. Berlioz und die Ranz des vaches-Rezeption im 19. Jahrhundert*). 2009 Landesgraduierten-Stipendiat in Paris. Er ist Mitarbeiter der *Neuen Zeitschrift für Musik* und seit 2005 Vorstandsmitglied der Stiftung *Musikforschung in Baden-Württemberg*.

MARKUS WALDURA, geboren 1957, Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes, 1991 Promotion mit einer Arbeit über die Sonatenform im Schaffen Robert Schumanns, 2000 Habilitation mit einer Arbeit über die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. 1984–1994 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes am Lehrstuhl von Werner Braun, 1995–1997 Habilitandenstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft, seit 2000 Privatdozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes. Daneben berufliche Tätigkeiten im Musikalienhandel (1998/99) und als Mitarbeiter des Saarländischen Rundfunks (2000–2002). Seit 2003 Fachlehrer für Musik und Deutsch an der Nikolaus-von-Weis-Schule Landstuhl.

GUNNAR WIEGAND, geboren 1978 in München, Mitgliedschaft im Windsbacher Knabenchor, Studium der Musikwissenschaft und der Philosophie an der Universität Leipzig, Magister Artium 2005, Studium der Evangelischen Theologie an der Universität Leipzig, dem Institutum Patristicum Augustinianum und der Facoltà Valdesa di Teologia in Rom, Laurea in Theologie 2006, Promotion 2006 an der Universität Leipzig mit einer Dissertation über die Messvertonungen an St. Peter im 18. Jahrhundert. Seit 2009 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Gemeinschaftsbegriffe im lateinischen Musikschrifttum des Mittelalters“ am Musikwissenschaftlichen Institut der Justus-Liebig-Universität Gießen. Hauptsächliche Forschungsinteressen sind das Verhältnis von Musik und Diktatur, Kirchenmusikgeschichte, Musiktheorie im Mittelalter, Erkenntnistheorie im deutschen Idealismus und Fundamentaltheologie.

CHRISTIANE WIESENFELDT, geboren 1972 bei Kiel, Studium an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Promotion 2005 mit der Dissertation *Zwischen Beethoven und Brahms. Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert*; 2000–2009 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Brahms-Forschung tätig (u. a. DFG-Projekt Brahms-Briefwechsel-Verzeichnis, BBV an der Musikhochschule Lübeck); Lehraufträge an der Universität Kiel, der Musikhochschule Lübeck sowie den Universitäten Bremen, Hamburg und Münster; seit Februar 2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Leiterin des DFG-Projekts *Majestas Mariae als musikgeschichtliches Phänomen. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts* am musikwissenschaftlichen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster; Schriftleitung *Die Tonkunst* seit 2003.