

# Die Musikforschung

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung  
von Oliver Huck und Rebecca Grotjahn

Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

---

64. Jahrgang 2011 / Heft 1 – 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](mailto:g.f.musikforschung@t-online.de) · Internet: [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de), Tel. 0561/3105-255, Fax 0561/3105-254.

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

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561/3105-153, E-Mail: [lehmann@baerenreiter.com](mailto:lehmann@baerenreiter.com). Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 19 vom 1. Januar 2008.

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

Diesem Heft liegt eine Beilage des G. Henle Verlags, München, bei.

## Inhalt dieses Heftes

|  |    |
|--|----|
| Christoph Wolff: Zum Gedenken an Reinhold Brinkmann (1934–2010) .....              | 1  |
| Walther Dürr / Wolfgang Rehm: Dietrich Berke zum Gedenken .....                    | 3  |
| Wilhelm Seidel: Mendelssohn und das Judentum .....                                 | 6  |
| Jin-Ah Kim: Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘ ..... | 24 |

## Kleine Beiträge

|   |    |
|---|----|
| Andreas Traub: Ein Fragment zur Orgelbegleitung von Sequenzen .....   | 46 |
| Ralph-Jürgen Reipsch: Zur Provenienz einer Sammlung von Telemann-Kirchenmusiken in der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus Hs. 15.532) ..... | 50 |

## Berichte

|   |    |
|---|----|
| Berlin, 4. bis 6. Februar 2010: „Musik – Kontext und zurück: Interdisziplinäre Perspektiven auf Musik als Forschungsobjekt“ ..... | 53 |
| Wien, 15. und 16. April 2010: „Frauenbiografieforschung. Theoretische Diskurse und methodologische Konzepte“ .....                | 54 |

|   |    |
|---|----|
| Leipzig, 16. bis 18. April 2010: „Internationales Symposium zum 100. Todestag von Carl Reinecke (1824–1910), Gewandhauskapellmeister von 1860 bis 1895 und Professor am Leipziger Konservatorium“ ..... | 55 |
| Helsinki, 10. bis 12. September 2010: „The Embodiment of Authority: Perspectives on Performances. International conference on performing arts“ .....  | 56 |

### Besprechungen

Vom Preis des Fortschritts. Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte (Jacob; 58) / Passagen. IMS Kongress Zürich 2007. Fünf Hauptvorträge (Gülke; 60) / Handbuch Musik und Medien (Grosch; 62) / S. Leopold/D. Redepenning/J. Steinheuer: Musikalische Meilensteine (Axtmann; 64) / A.-K. Zimmermann: Studien zur mittelalterlichen Dreistimmigkeit (Pfisterer; 65) / Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus (Pfisterer; 66) / Die Kunst des Übergangs. Musik aus Musik in der Renaissance (Kirnbauer; 67) / Tempus Musicae – Tempus Mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius (Schmid; 68) / Chr. Meixner: Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages (Hoyer; 70) / S. Rampe: Antonio Vivaldi und seine Zeit (Axtmann; 71) / Chr. Siegert: Cherubini in Florenz. Zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts (Riepe; 72) / F. Herold: Lettres d'Italie suivies du journal et autres écrits (1804–1833) (Jacobshagen; 74) / Tanzkultur im Biedermeier; W. Salmen: Goethe und der Tanz (Schroedter; 75) / C. Bartsch: Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy (Knust; 76) / F. Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe. Band 1 (Dürer; 78) / R. L. Todd: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik (Axtmann; 80) / P. H. Smith: Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music: Structure and Meaning in his „Werther“ Quartet (Struck; 81) / S. Obert: Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Voigt; 82) / G. Heldt: Das Nationale als Problem in der englischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts (Schaarwächter; 83) / J. Purser: Erik Chrisholm. Scottish Modernist (1904–1965). Chasing a Restless Muse (Schaarwächter; 85) / G. Lesnig: Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert (Schaarwächter; 85) / Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext (Seehaber; 86) / G. Maas/A. Schudack: Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis (Koldau; 87) / E. Gropp: Neue musikalische Wirklichkeiten. Funktionalisierungen von Musik in der Erlebnisgesellschaft (Mackensen; 88) / Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Textphilologie (Brandenburg; 90) / „Vom Erkennen des Erkannten“. Musikalische Analyse und Erlebnisphilologie (Knust; 91) / G. Harrer: Lateinische Kirchenmusik (Koch; 92) / P. I. Čaikovskij: New Edition of Complete Works VI/69a (Mäkelä; 94) / C. Nielsen: Værker/Works II/12, III/3, III/4–6, III,7, IV/1 (Kube; 95)

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| Eingegangene Schriften .....     | 97  |
| Eingegangene Notenausgaben ..... | 101 |
| Mitteilungen .....               | 102 |
| Die Autoren der Beiträge .....   | 106 |
| Hinweise für Autoren .....       | 107 |

## Zum Gedenken an Reinhold Brinkmann (1934–2010)

von Christoph Wolff (Cambridge, Massachusetts)

Wer immer Reinhold Brinkmann in den letzten Monaten seiner schweren und physisch paralysierenden Erkrankung begegnete, konnte nicht anders als tief beeindruckt sein von der Wachheit seines Geistes, seinem ungebrochenen Interesse am Weltgeschehen und seinem Verlangen, das Aktuellste aus Musikleben und Musikwissenschaft zu erfahren. Er war ein ausgesprochener Gegenwartsmensch, dem Rückblicke nur wenig bedeuteten – es sei denn, es handelte sich um Geschichte, aus der sich Lehren ziehen ließen. Nun aber denken wir an ihn zurück. Er starb am 10. Oktober 2010 in Eckernförde, der Heimatstadt seiner Frau Dorothea Brinkmann, die ihr Leben nahezu ein halbes Jahrhundert mit dem seinigen teilen konnte.

Reinhold Brinkmann wurde am 21. August 1934 im oldenburgischen Wildeshausen geboren. Er erinnerte gern daran, dass das kleine Städtchen seinerzeit auch der Geburtsort des Hamburger Organisten und Komponisten Johann Adam Reincken war. Wichtiger war ihm freilich, dass sein Vater in den 1920er Jahren dort als einer der letzten Stadtmusiker noch eine echte Stadtpfeifer-Ausbildung in allen Instrumentenkategorien genossen hatte. So wurde Brinkmann von Kindertagen an von einer praktisch-musikalischen Umgebung geprägt, die ihn wie auch seinen Bruder dazu brachte, sich beruflich der Musik zuzuwenden. Er studierte 1955–61 Schulmusik und Germanistik in Hamburg an der Musikhochschule (Hauptfach Klavier) und Universität und wechselte danach mit einem Stipendium der Studienstiftung zur wissenschaftlichen Vertiefung seiner Ausbildung nach Freiburg im Breisgau zu Hans-Heinrich Eggebrecht, Walter Rehm und Friedrich Maurer.

Der wissenschaftliche Schwerpunkt Eggebrechts lag damals ausschließlich auf dem Mittelalter und der älteren Musik, was Brinkmann – seiner Herkunft treu – begeistert aufgriff. Doch seit er auf einem Ferienkurs der Studienstiftung in einem Konzert des amerikanischen Pianisten Paul Jacobs das gesamte Klavierwerk Schönberg und dazu Klavierstücke von Stockhausen gehört hatte, erwachte bei ihm ein starkes Interesse, sich der Musik der Zweiten Wiener Schule auch forschend zu nähern. Da jedoch Neue Musik weder in Freiburg noch andernorts damals wissenschaftlich behandelt wurde, oblag es ihm, sich Stoff und Methode gleichsam autodidaktisch zu erarbeiten. Er legte dann mit einer Dissertation über *Arnold Schönberg, Drei Klavierstücke op. 11: Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (als Band 7 der „Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft“ 1969 erschienen) eine bahnbrechende Arbeit vor – bahnbrechend in zweifachem Sinne: zum einen als analytische Studie zu einem Schlüsselwerk der Dodekaphonie (noch nach mehr als dreißig Jahren aktuell, wie der Nachdruck aus dem Jahr 2000 mit neuem Vorwort belegt); sodann als Anstoß für seinen akademischen Lehrer Eggebrecht, sich der Moderne zuzuwenden.

Reinhold Brinkmann wurde nach seiner Promotion 1967 der erste Assistent des im gleichen Jahr auf den Lehrstuhl an der Freien Universität Berlin berufenen Rudolf Stephan, der wie auch Carl Dahlhaus einen großen und bleibenden Einfluss auf den

jungen Kollegen ausübte. Nach der Habilitation 1970 im damaligen West-Berlin nahm Brinkmann 1972 einen Ruf auf das Ordinariat der Universität Marburg an; von dort aus leitete er bis 1980 zugleich das Institut für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt. 1980 kehrte Brinkmann nach (West-)Berlin zurück, jedoch an die Hochschule für Musik, heute Teil der Universität der Künste. 1984 erreichte ihn dann ein Ruf der Harvard University, dem er ein Jahr später folgte. Er lehrte bis zu seiner Emeritierung 2003 für 18 Jahre lang (seit 1990 als James Edward Ditson Professor) in Cambridge/Mass., ab 1996 in den Sommermonaten zusätzlich in Berlin als Honorarprofessor der Humboldt-Universität.

Als akademischer Lehrer wandte sich Brinkmann mit pädagogischer Leidenschaft und lebendigem Forschergeist vor allem der Musikgeschichte, -theorie und -ästhetik der letzten beiden Jahrhunderte zu. Seine zahlreichen und die verschiedensten musikalischen Gattungen durchquerenden Veröffentlichungen spiegeln das breite Spektrum von Beethoven über Schubert, Schumann, Wagner und Brahms bis zu Schönberg, Webern, Scriabin, Varèse, Eisler und Rihm. Besonders faszinieren die immer wieder von ihm eingeflochtenen Ausblicke in die Kunst- und Literaturgeschichte, besonders prägnant etwa in dem Aufsatz „On the Problem of Establishing ‚Jugendstil‘ as a Category in the History of Music: With a Negative Plea“ oder in der Monographie *Schumann und Eichendorf: Studien zum Liederkreis Op. 39* (1979). Brinkmanns musikalische Analysen sind immer auch quellenkritisch untermauert. Nicht zuletzt dokumentiert seine Mitwirkung an der Schönberg-Gesamtausgabe (u. a. mit der Edition von *Pierrot lunaire*) seine starke Bindung an philologische Prinzipien.

Über allem entscheidend war für Brinkmann freilich der beständige Dialog mit den Akteuren der Neuen Musik, darunter anfänglich vor allem Dieter Schnebel. Welch produktiven Stellenwert ein solcher Dialog für beide Seiten haben konnte, erläutert das 2001 erschienene, immerhin 150 Seiten umfassende Büchlein *musik nachdenken – Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm im Gespräch*. Harvard bot ihm seinerzeit den direkten und beständigen Anlass zum Dialog im Kontakt mit den Komponisten-Kollegen im Music Department: Earl Kim und Leon Kirchner (beide Schönberg-Schüler aus der Zeit in Los Angeles), Mario Davidovsky und Bernard Rands sowie – für die beiden Serien der Norton Lectures – John Cage und Luciano Berio.

Kein in den USA arbeitender Deutscher kann sich den Aus- und Nachwirkungen der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft und des Holocaust entziehen, zumal sie sich im Universitätsbereich durch den Umgang mit Kollegen und Studenten fast täglich manifestieren. Das Thema der Musiker-Vertreibungen und ihrer Konsequenzen stellt sich in diesem Umfeld von selbst. Brinkmann hat es gemeinsam mit Christoph Wolff in der Form eines Harvard-Symposiums aufgegriffen und 1999 in einem umfassenden Bericht vorgelegt: *‚Driven into Paradise‘: the Musical Migration from Nazi Germany to the United States*.

In die amerikanische Universitäts-Szene und Musikwelt hat sich Brinkmann sehr rasch eingefügt und konnte die starke Resonanz seines persönlichen und wissenschaftlichen Engagements nach seiner Emeritierung noch deutlich erleben und spüren. Vor allem konnte er sich noch daran erfreuen, wie sein offenes und kritisches Herangehen an die Texte, Klänge und Inhalte neuer und neuester Musik einen frischen und sicher-

lich nachhaltigen Akzent im transatlantischen Verständnis der musikalischen Moderne gesetzt hatten. Das erschien ihm letztlich sogar wichtiger als seine Ehrung mit dem renommierten Ernst von Siemens Musikpreis, der ihm 2001 in München als zweitem Musikwissenschaftler (nach H. R. Robbins Landon, 1991) verliehen wurde.

In einem Interview nach dem Münchner Festakt fragte ihn der Journalist Max Nyffeler: „Was wünschen Sie Ihrem Fach für die Zukunft?“ Reinhold Brinkmanns spontane Antwort: „Das ist eine schwere Frage. Ich wünsche ihm einen ganz offenen und kritischen Nachwuchs, der die Dinge tut, die ich nicht mehr schaffe oder die ich aus Gründen meiner Konstitution oder meiner Beengtheit nicht gemacht habe. Ein Fach, das sehr weltoffen ist und sich sehr aus der Nähe zur künstlerischen Produktion der Gegenwart entwickelt.“ Er hat damals wohl kaum daran gedacht, dass in dieser Antwort ein Vermächtnis beschlossen liegen könnte.

## Dietrich Berke zum Gedenken

Am 16. Oktober 2010 hat eine schwere, überraschend schnell verlaufende Krankheit Dietrich Berke aus dem Kreis seiner Familie, seiner Freunde und Kollegen gerissen. Er hinterlässt spürbare Lücken, denn seine Tätigkeit war vielfältig und verband ihn mit einem großen Kollegenkreis, den er auch durch seine Herzlichkeit und Großzügigkeit gewonnen hatte. Dietrich Berke, geboren am 26. Februar 1938 und aufgewachsen in Castrop-Rauxel, studierte Musikwissenschaft in Kiel und Würzburg, vor allem bei Georg Reichert, und wurde 1967 mit einer Dissertation *Studien zur mehrstimmigen französischen Messenkomposition des 14. Jahrhunderts* promoviert. Bereits im Herbst desselben Jahres erhielt er ein Forschungsstipendium der DFG für Untersuchungen zu den Textvorlagen der Lieder Schuberts. Zahlreiche Texte dieser Lieder waren damals anonym überliefert, von anderen kannte man zwar den Namen des Dichters, nicht aber die Textquelle, manchmal gar nur die erste Strophe, die der Komponist der Singstimme unterlegt hatte. Berke unternahm dazu weite Reisen: nach Wien, aber auch nach Kremsmünster, nach Brünn (Sammlung Námešť), nach Oslo, wo der norwegische Sänger Odd Udbye ähnliche Forschungen angestellt und ein umfangreiches Archiv hinterlassen hatte (heute in der Universitätsbibliothek Oslo). Er entdeckte dabei für die Schubert-Forschung (damals hatte auch die *Neue Schubert-Ausgabe* ihre ersten Bände vorgelegt) bedeutende, bis dahin unbeachtete Abschriftensammlungen. Ein schmaler, jedoch bis heute bedeutsamer Aufsatz fasst die Ergebnisse dieser Reisen zusammen: „Zu einigen anonymen Texten Schubertscher Lieder“ (*Mf* 22, 1969, S. 485–489).

Seine Schubert-Studien hat er auch nach seinem Eintritt in den Bärenreiter-Verlag (1. Juni 1969) unermüdlich weitergeführt, durch die Edition zweier Bände der *Neuen Schubert-Ausgabe* (Serie III,2, Teile a und b: *Mehrstimmige Gesänge für gemischte Stimmen*, 1996 und 2006, und Serie III,4: *Mehrstimmige Gesänge für gleiche Stimmen ohne Klavierbegleitung*, 1974) sowie durch zahlreiche Aufsätze, die sich vorwiegend gleichfalls mit Schuberts mehrstimmigem Vokalwerk befassen (hingewiesen sei vor allem auf

seinen grundlegenden Beitrag „Leise, leise laßt uns singen‘. Die mehrstimmigen Gesänge“, in: *Schubert Handbuch*, Kassel u. a. 1977, S. 269–301). Im Vorstand der Internationalen Schubert-Gesellschaft e. V., des Trägervereins der *Neuen Schubert-Ausgabe*, hatte Berke seit 1987 das Amt des Schriftführers inne, und war dann seit 2003 ihr Erster Vorsitzender. Er hat die Gesellschaft und ihre Interessen mit großem Geschick nach außen vertreten und nach innen für Ausgleich der Interessen gesorgt. Dabei kam ihm sein glückliches Naturell zugute. Er scheute vor deutlichen Worten nicht zurück, wenn Dinge schief zu laufen drohten, aber er hat niemals etwas nachgetragen. Und er hat sich für die Mitarbeiter der Ausgabe eingesetzt, hat auch in schwierigen Situationen Lösungen gefunden.

In ähnlicher Weise wirkte er für die Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Vizepräsident von 1985 bis 2006), für den Trägerverein *Das deutsche Kirchenlied*, für die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft sowie in den Herausbergremien der *New Berlioz Edition*, der neuen Dvořak-Gesamtausgabe, der Gluck- und der Martinů-Gesamtausgabe.

Berkes wissenschaftliches Œuvre ist weit gespannt: Neben zahlreichen Studien zur Schubert- und Mozart-Forschung spielt die allgemeine Editionswissenschaft eine Rolle, aber auch Fragen des Urheberrechts. Er arbeitete intensiv bis zu seinem Tode und hinterlässt umfangreiche, unvollendete Studien, die weiterzuführen sind.

Walther Dürr

Im Kasseler Bärenreiter-Verlag war Dietrich Berke von 1. Juni 1969 bis Mitte 1985 sowie vom 1. April 1998 bis zu seiner Pensionierung am 20. Juni 2002 als wissenschaftlicher Lektor tätig. Von Juli 1985 bis 31. März 1998 nahm er die Position des Cheflektors ein und hat in dieser Zeit behutsam, jedoch mit großem Engagement und unermüdlicher Tatkraft erheblich zur heutigen Kompetenz und Schlagkraft des Bärenreiter-Lektorates beigetragen.

Neben seinem Wirken für Franz Schubert ist hier Berkes zweites zentrales Arbeitsgebiet anzusprechen, die *Neue Mozart-Ausgabe* (1955 ff.), der er genau vier Jahrzehnte seine nie versagende Kraft zur Verfügung gestellt hat. Bereits im September 1970 beauftragte ihn die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg damit, für die damalige Editionsleitung der NMA einzelne Arbeiten zu übernehmen. Drei Jahre später wurde Dietrich Berke von der ISM in die Editionsleitung der Ausgabe berufen, der er – seit 2007 nominell – bis zu seinem Tode angehörte; 1975 erfolgte seine Wahl in das damalige Zentralinstitut für Mozart-Forschung, der heutigen Akademie für Mozart-Forschung. Neben seiner jahrzehntelangen Präsenz für Fortgang und Überwachung der NMA-Editionsarbeiten – und Dietrich Berke war ein mit allem erforderlichen Wissen ausgestatteter, gleichermaßen lebenswürdiger wie in der Sache unerbittlicher „Lektor“ – hat er sehr bald auch selbst mehrere Bände wissenschaftlich betreut. Hier ist vor allem Mozarts erste Münchner Oper *La finta giardiniera* (zusammen mit Rudolph Angermüller, erschienen 1978) in ihren beiden Versionen zu nennen, für die er 2004 den Kritischen Bericht in alleiniger Verantwortung vorgelegt hat. Im letzten Dezennium der NMA widmete sich Dietrich Berke, der bereits 1975 zusammen mit Marius Flothuis den NMA-Band *Duos und Trios für Streicher und Bläser* betreut hatte, verschiedenen

Supplement-Bänden, hier vor allem dem dritten Band der *Werke zweifelhafter Echtheit* (X/29): *Orchesterwerke und Lieder* (im Druck vorgelegt 2000), hat Kritische Berichte zu wesentlich früher erschienenen Editionen anderer Kollegen verfasst und sich dabei mit großer Energie und in selbstloser Weise eingeschaltet. Nicht zuletzt war Dietrich Berke Mitautor und Mitherausgeber einer umfangreichen Broschüre, die unter dem Titel *Die Neue Mozart-Ausgabe. Texte, Bilder, Chronik 1955 bis 2007* zum offiziellen NMA-Abschluss am 17. Juni 2007 im Druck erschienen ist. Berkes Beteiligung an zwei gewichtigen, ihm besonders am Herzen liegenden und in aller Kürze erscheinenden Supplement-Notenbänden (X/28/Abteilung 3–5/Bände 2 bzw. 3: *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten* bzw. *Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten*) gilt als Vermächtnis, das er der *Neuen Mozart-Ausgabe* hinterlässt. Für immer werden sie mit seinem Namen verbunden bleiben und damit das Andenken an einen besonders treuen Freund, an einen unvergessenen Kollegen, an einen bedeutenden Mozart-Forscher bewahren helfen.

Bleibt neben der Legion von Dietrich Berkes wissenschaftlichen Mozartiana in Lexika, Zeitschriften und an vielen anderen Orten noch ein besonderes „opus magnum mozartianum“ zu erwähnen, nämlich jene von David W. Packard und Christoph Wolff ins Leben gerufene Edition *Mozart Operas in Facsimile*, in der die Originalhandschriften der sieben großen Mozart-Opern nach modernsten Reproduktionskriterien im Druck vorzulegen waren. Für dieses Projekt hat sich Dietrich Berke – in Österreich für seine wissenschaftlichen Verdienste mehrfach ausgezeichnet (zuletzt 2009: das Österreichische Ehrenkreuz für Kunst und Wissenschaft I. Klasse) – in den Jahren 2002 bis 2009 als Generalherausgeber mit stupendem Wissen und Können und mit bewundernswerter Verve eingesetzt, eine Großtat, die ihm allein auf Grund seines jahrzehntelangen Wirkens „Pro Mozart“ zugewachsen ist.

Wolfgang Rehm



# Mendelssohn und das Judentum

von Wilhelm Seidel (Leipzig)

Das Interesse an dem Thema ist groß.<sup>1</sup> Die meisten Anfragen, die im Editionsinstitut der Mendelssohn-Briefe an der Leipziger Universität eingingen, galten ihm.<sup>2</sup> Die Schreiber und Schreiberinnen setzten offenbar voraus, dass es Mendelssohns Korrespondenz erlaubt, den Einfluss des Judentums auf sein Leben und Werk zu studieren. Dies ist durchaus der Fall. Doch dürfte, was in den Briefen zutage tritt, erheblich von dem abweichen, was die Autoren der Anfragen erwartet haben mögen, und damit auch von dem, was ihnen die Literatur der letzten Jahrzehnte suggeriert hatte. Es schien mir deshalb an der Zeit zu sein, die Korrespondenz Mendelssohns im Blick auf das Thema durchzusehen und damit der Stimme Mendelssohns in der Diskussion über seine Identität Gehör zu verschaffen.

## 1. Mendelssohn, der Jude

Eric Werner hat 1963 ein Buch publiziert, das Mendelssohn aus einer neuen Sicht darstellt.<sup>3</sup> Werner hatte vor dem letzten Weltkrieg in Deutschland und Österreich Musikwissenschaft studiert und musste, weil er Jude war, 1938 nach Amerika emigrieren. Sein Buch über Mendelssohn war eine, war seine Reaktion auf die Verbrechen, die die Deutschen an den Juden begangen hatten. Werner versuchte damit, Mendelssohn den Deutschen ein für alle Mal zu entziehen und in Sicherheit zu bringen. Er erklärte ihn zu einem jüdischen Komponisten und, was er geschaffen hatte, zu essentiell jüdischer Musik. Um diese Perspektive zur Geltung zu bringen, mobilisierte er seine ganze mathematisch disziplinierte Intelligenz und seine ganze enorme Leidenschaftlichkeit. Werner war von der Wahrheit seiner Sicht zutiefst überzeugt, so tief, dass er glaubte, ihr die Quellen anpassen und, wo es nottat, auch anzingen zu dürfen.<sup>4</sup> Und so konnte er ein Buch

<sup>1</sup> Grundlage der Studie ist die *Riemann-Vorlesung*, die ich im November 2009 auf Einladung des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig gehalten habe.

<sup>2</sup> Mendelssohns Briefe werden, soweit bereits erschienen, zitiert nach der Ausgabe Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, auf Basis der von Rudolf Elvers angelegten Sammlung hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Kassel u. a. 2008 ff. Für den Namen Felix Mendelssohn Bartholdy steht im Folgenden die Abkürzung FMB.

<sup>3</sup> Eric Werner, *Mendelssohn. A new Image of the Composer and his Age*, New York 1963. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich und Freiburg i. Br. 1980. Dazu: Michael Saffle, Art. „Eric Werner“, in: *MGG2*, Personenteil 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 788–790.

<sup>4</sup> Um das Verfahren Eric Werners und seinen Einfluss auf die Forschung zu exemplifizieren, führe ich seine Darstellung des Augenblicks an, in dem 1819 der zehnjährige Felix Mendelssohn in Berlin mit dem Judenpogrom in Berührung kam, der mit dem Hetz-Ruf *hep hep* ganz Deutschland durchstürmte. Werners Schilderung lautet: Der Aufstand „war ein netter kleiner Pogrom, der sich in Berlin meistens nur in Plünderungen, Beschimpfungen und ähnlichen Aktionen Luft machte. Ein königlicher Prinz ließ die schöne Gelegenheit nicht ungenutzt vorbeigehen: er spuckte vor dem zehnjährigen Felix aus, rief dazu: ‚Hep, hep, Judenjunge!‘ und ging seines Weges.“ Die Fußnote dazu vermerkt: „Veröffentlicht nur in Varnhagen von Enses ‚Denkwürdigkeiten‘“. Darin nun aber erscheint die Begebenheit in gänzlich anderem Licht: „Mit den Gewalttaten“ – liest man da – „mischte sich leichtsinnige Neckerei, Lust an Schalkheit; ein Königlicher Prinz rief dem Knaben Felix Mendelssohn auf der Straße lachend *Hep, Hep!* entgegen, es war nicht alles böse gemeint, manche der Schreier hätten nötigenfalls, wäre es weiter gegangen, den Juden sogar Beistand geleistet. Aber“ – fuhr Varnhagen fort – „der rohe Übermut bedachte nicht, dass im Frevel kein Maß ist, dass aus Hohn und Schimpf auch Raub und Mord entstehen.“ Karl August Varnhagen von Ense, *Denkwürdigkeiten seines Lebens*, hrsg. von Konrad Feilchenfeld, Frankfurt a. M. 1987, Bd. 3, S. 542. Aus dem, was Varnhagen für eine neckische Randerscheinung des Pogroms ansah, wird aus Werners Sicht ein böser, zutiefst widerwärtiger, folgenschwerer Skan-



vorlegen, das – wie er dachte – Mendelssohn die ihm ursprüngliche Identität, die eines Juden, wiedergibt und seine Musik auf ihre wahre Quelle, auf die Musik der Synagoge, zurückführt.

Seit Längerem sind Details des Buches von Werner Gegenstand kritischer Fragen und Bemerkungen. Und seit 2003 verfügen wir in Larry R. Todds Mendelssohn-Biographie<sup>5</sup> über ein umfassendes Werk, das vorsichtig, aber doch unverkennbar auf Distanz zu der Werners geht und Mendelssohn damit aus der Position herausnimmt, in die ihn dieser gerückt hat.<sup>6</sup> Todd liest die Quellen anders als Werner. Er geht offen auf die historischen Bedingtheiten des Lebens ein, das Mendelssohn geführt hat. Damit gewinnt die Frage nach der Identität Mendelssohns erneut Aktualität: die Frage also, ob er Jude war oder Christ, Jude oder Deutscher, Traditionalist oder Progressist und schließlich auch die Frage, ob sein Œuvre auf der Musik der Synagoge oder auf einer anderen musikalischen Tradition basiert.

Angesichts dieser Lage erschien es mir notwendig, grundsätzlich zu erkunden, was Mendelssohn über Juden und Jüdisches geschrieben und gedacht hat. Ich habe im Blick darauf die Briefe, die er geschrieben und auch die, die er empfangen hat, durchforscht, um die 10.000 Seiten, also fast alles, was bekannt ist; nur die Gegenbriefe der letzten zwei/drei Jahre waren mir nicht vollständig zugänglich. Gemessen am Umfang dieses Corpus waren Zahl und Umfang der Fundstellen klein, so klein, dass ich zeitweise fürchtete, ich könne auf einer so schmalen Quellenbasis das Thema nicht schlüssig erörtern.<sup>7</sup> Ich bin gleichwohl dabei geblieben, nicht zuletzt, weil die verhältnismäßig kleine Zahl der Belege einen Teil der Antwort auf die eingangs gestellte Frage ausmacht. Sie deutet darauf, dass das gestellte Thema nicht zu den Gegenständen zählt, die Mendelssohn kontinuierlich beschäftigt haben.

dal. Dieser – so Werner – habe Abraham Mendelssohn mit veranlasst, seine Kinder taufen zu lassen. Damit erklärte Werner ohne Rücksicht auf die Chronologie der Familiengeschichte die Begegnung des Prinzen mit Felix Mendelssohn zum entscheidenden Motiv für die Hingabe der Kinder an das Christentum. Dass er dafür die Taufe der Kinder um drei Jahre von 1816 auf 1819 verlegen musste, hat ihn offenbar nicht gekümmert. – Larry R. Todd korrigiert die Datierung der Taufe und teilt den Text Varnhagens korrekt mit, kann sich aber nicht dazu verstehen, ihn im Sinne des Autors zu akzeptieren, vgl. Larry R. Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben – seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 75 f. Er glaubt, Varnhagens Bericht für das skizzenhafte, feuilletonistisch aufbereitete Produkt eines „rangniederen Diplomaten“ ansehen zu dürfen. Gewiss zu Unrecht: Jeder, der sich nur ein wenig mit Varnhagen bekannt gemacht hat, weiß, dass davon nicht die Rede sein kann. Varnhagen hat in Hamburg und Berlin in jüdischen Familien gearbeitet und mit ihnen in bestem Einvernehmen, ja in Liebe und Freundschaft gelebt. Er ist antisemitischen Äußerungen entgegengetreten, wo immer er darauf traf. Und er war der Gatte von Rahel Levin. Wenn einer den Judensturm ernst genommen hat, dann er. So hat er denn auch mit zwei Texten darauf reagiert, mit dem eigenen Bericht darüber und einem Brief dazu von Rahel. In seine Beschreibung ist die Bestürzung und Scham eingegangen, mit der er den Aufstand zur Kenntnis genommen hatte. Hässliche Flecken hinterlasse er – schrieb er – auf dem Ruhme Deutschlands. Der Brief Rahels ist ein Dokument der grenzenlosen Trauer, in die der Pogrom sie versetzt hat. Wenn Varnhagen also die Begegnung Mendelssohns mit dem Prinzen als Episode am Rande des Pogroms beschreibt, die der Prinz und der ihm offenbar bekannte kleine Musiker lachend hinter sich brachten, dann nicht weil er – wie Todd meint – einen Skandal verharmlosen wollte, sondern weil ihm die Begebenheit so bekannt gemacht worden ist. Im Übrigen: Varnhagen kam nach 1819 im preußischen Staatsdienst nicht mehr weiter, weil er ein liberal gesonnener Mann war, der die Institutionalisierung von Parlamenten mit Sympathie betrachtete und die Studentenverfolgung für ungerecht und unsinnig hielt.

<sup>5</sup> Larry R. Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, Oxford 2003.

<sup>6</sup> Dass Todd in Details, wie das in Anm. 4 angeführte Beispiel zeigt, mitunter Rücksicht auf Werners eigenwillige Deutungen nimmt, schwächt die Tendenz gelegentlich, setzt sie aber nicht außer Kraft.

<sup>7</sup> Dazu ist anzumerken, dass ich grundsätzlich nur Bemerkungen berücksichtige, die *expressis verbis* von Juden oder Jüdischem handeln. Ich gehe also beispielsweise nicht auf Mendelssohns freundschaftlichen Umgang mit Charlotte Moscheles ein, ziehe aber eine Reflexion in Betracht, die sein Vater gelegentlich über die Bedeutung ihres jüdischen Blutes zu Papier gebracht hat.

## 2. Der Übergang zum Christentum

Mendelssohn hat – soviel ich sah – nie eigens und ausführlich dargelegt, wie er über Religion und über die Religionen denkt, vermutlich, weil die Fragen, die damit verbunden sind, durch die Eltern, im Wesentlichen wohl durch den Vater, entschieden worden waren. Dies war für die Eltern unumgänglich. Sie mussten sich damit befassen, weil sie entscheiden mussten, in welchem Glauben die Kinder zu erziehen seien: im jüdischem Glauben der Väter oder im christlichen Glauben ihrer Umwelt. Das Ergebnis ihrer Erwägungen ist bekannt: Abraham Mendelssohn, der Vater des Komponisten, ließ alle seine Kinder, schon Fanny, die ältere, 1805 geborene Tochter, und Felix, den älteren, 1809 geborenen Sohn, taufen, von Geburt an christlich erziehen und die Söhne nicht beschneiden.<sup>8</sup> Es geschah dies im Verborgenen, weil Abraham Mendelssohn die jüdischen Großeltern schonen wollte.<sup>9</sup> Er und seine Frau Lea gingen 1822 zum Christentum über.

Die Briefe, die im Blick auf diese Ereignisse geschrieben worden sind, gehören nicht zur Korrespondenz von Felix Mendelssohn. Ich gehe gleichwohl auf sie ein. Denn die Ein- und Vorstellungen, die darin zur Sprache kommen, muss man kennen, wenn man Felix Mendelssohns Bemerkungen über Juden und Judentum verstehen will.<sup>10</sup> Was Abraham Mendelssohn bewogen hat, die Kinder christlich erziehen und taufen zu lassen, lässt ein Brief erkennen, den er Fanny, der älteren Tochter, zur Konfirmation geschrieben hat.<sup>11</sup> Er teilte ihr darin mit, was er selbst für das innere Wesen von Religion ansah. Die Essenz von Religion, das Einzige, was daran unvergänglich ist – schrieb er Fanny –, sei der ewige „Hang zu allem Guten, Wahren und Rechten“ und das Gewissen, das diesen Hang überwacht.<sup>12</sup> Das sei alles, was er über Religion wisse und über sie sagen könne. Was im Übrigen und gewöhnlich unter dem Titel Religion gelehrt würde und somit das Meiste, sei Menschenwerk, seien die variablen, historischen Formen, in denen der ewig geltende Kern verehrt werde. Abraham Mendelssohn verband seine ‚Theologie‘ mit einer groben, der wohl landläufigen Geschichte der religiösen Formen. Für die erste, älteste hielt er die jüdische, für die mittlere die heidnische, die antike also, und für die jüngste die christliche, die – wie er meinte – nunmehr zeitgemäße. „Wir haben euch, Dich und Deine Geschwister“ – schrieb er –, „im Christenthum erzogen, weil es die Glaubensform der meisten gesitteten Menschen ist und nichts enthält, was Euch vom Guten ableitet, vielmehr manches, was Euch zur Liebe, zum Gehorsam, zur Duldung und Resignation hinweist, sei es auch nur das Beispiel des Urhebers [Christi also], von so Wenigen erkannt und noch weniger befolgt.“<sup>13</sup>

Der Übergang vom Juden- zum Christentum bedeutete demnach für Abraham Mendelssohn nicht den Wechsel von einem zu einem anderen Gott, von einem zu einem

<sup>8</sup> *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Edith Zehm (= Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* 20.1), München 1991, S. 679.

<sup>9</sup> Dass Heimlichkeit angezeigt war, macht die Härte deutlich, mit der Bella Salomon auf den Übergang ihres Sohns Jacob zum Katholizismus reagiert hatte. Siehe Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn*, Leipzig 181924, Bd. 1, S. 107 f.

<sup>10</sup> Die dafür bedeutsamen Texte sind seit Langem bekannt und vielfach besprochen worden, dies indessen in einer Weise, die das, was sie aussagen, mehr oder weniger entwertet. Ich komme deshalb nicht umhin, sie hier in einer Weise zur Geltung zu bringen, die ihren Sinn und die darin zum Ausdruck gebrachte Gesinnung respektiert.

<sup>11</sup> Abraham Mendelssohn Bartholdy hat den Brief 1820 in Paris geschrieben. Hensel, S. 112.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd., S. 113.

anderen Glauben, er bedeutete nicht mehr als den Übergang von einer Form der Religionsausübung zu einer anderen, war also ein Ereignis, das den Kern von Religion nicht berührt. Abraham Mendelssohn scheint Christus nicht als Stifter einer neuen Religion angesehen zu haben, sondern nur als „Urheber“ einer neuen Form von Religiosität, einer Form allerdings, die den Kern insofern berührt, als sie den rauen Hang zum Guten im Sinne der christlichen Tugenden verfeinert und modernisiert, eine Verbesserung, von der sich Abraham Mendelssohn auch einen Fortschritt im Verkehr der Kinder mit den Eltern versprach. Nachdem der bereits augenleidende Abraham Mendelssohn von einer Leiter aus das Christusbild Wilhelm Hensels, seines Schwiegersohns, betrachtet hatte, schrieb er Felix nach Düsseldorf, das Gemälde werde nicht nur „außerordentlich schön“, sondern zudem neu. Hensels Christus sei „ein Christus, wie er es in sich war, das geläuterte, emporgehobene Judentum, welches ihn, sehr charakteristisch, in seiner äußersten Verstecktheit umgiebt.“<sup>14</sup> Sein Christentum sah Abraham Mendelssohn als gereinigtes, gesteigertes, als fortgeschrittenes Judentum an.

Ein Brief Jacob Bartholdys, des Schwagers, lässt erkennen, dass die Taufe der Kinder Abraham Mendelssohn trotz des guten Grundes, den er dafür zu haben glaubte, beschwerte. Er fürchtete, damit das Gebot der Pietät gegenüber seinem Vater, gegenüber Moses Mendelssohn, verletzt zu haben. Der Schwager beruhigte ihn. Er sprach ihn frei mit einem starken Argument, dem überzeugendsten wohl, über das man damals verfügte. Er erklärte ihm, dass die Zeit auch über seinen Vater hinweggegangen sei, dass dieser an seiner Stelle nicht anders gehandelt hätte, als er es eben getan. Abraham Mendelssohn war wie sein Schwager ein Anhänger der Aufklärung und der mit ihr einhergehenden Fortschrittsideologie. Beide glaubten, dass der Übergang vom Juden- zum Christentum der Sittlichkeit zugute käme. Die Entscheidung für das Christentum sei – so Jacob Bartholdy – keine Entscheidung für eine grundsätzlich neue und andere, aber doch für eine „bessere Religion“. Lebensklug zog er auch den Nutzen der Konversion für das Fortkommen der Kinder in Betracht: Wer sich nicht auf Gedeih' und Verderben an das alte Judentum gebunden fühle – erklärte er Abraham Mendelssohn –, begehe eine Barbarei, wenn er seine Kinder damit fürs Leben belaste.<sup>15</sup>

### 3. Felix Mendelssohn Bartholdy über Juden und jüdisches

Die Zahl der Bemerkungen darüber ist – wie gesagt – im Verhältnis zum Umfang des Briefcorpus sehr klein. Es sind aber mehr, als ich im Folgenden vorweisen kann, doch

<sup>14</sup> Abraham Mendelssohn Bartholdy an FMB am 30. September 1813, dazu Margaret Crumb, *Correspondence of Felix Mendelssohn Bartholdy and Others* (= Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford 1), Tutzing 1980, GB-Ob, SMS. M.D.M. d.28, Nr. 112.

<sup>15</sup> Hensel, S. 106 f. Mit dem Übergang vom Juden- zum Christentum stellte sich die Frage, ob es ratsam sei, die Konversion durch die Änderung des Namens anzuzeigen, den Namen Mendelssohn also abzulegen oder zu modifizieren. Die Frage hatte für die Mendelssohns eine eminente Bedeutung, denn sie trug den Namen des berühmtesten Juden der Epoche, den Namen Moses Mendelssohns. Jacob Bartholdy und Abraham Mendelssohn glaubten deshalb, dass die Familie ihre neue Identität durch einen neuen Namen zur Erscheinung bringen müsse. Jacob Bartholdy, der geborene Salomon, schlug den Namen vor, den er nach dem Übergang zum Christentum angenommen hatte. Abraham Mendelssohn zog es vor, den ererbten Namen um den Namen des Schwagers zu erweitern. Felix aber empfahl er gelegentlich, den Namen Mendelssohn abzulegen und sich nur Bartholdy zu nennen. Er schrieb ihm: „Einen christlichen Mendelssohn giebt es so wenig als einen jüdischen Confucius. Heißt Du Mendelssohn so bist Du eo ipso ein Jude, und das taugt nichts, schon weil es nicht wahr ist.“ Abraham Mendelssohn Bartholdy an FMB am 8. Juli 1829, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. b.4, Nr. S. 71.

glaube ich, alle wichtigen anzuführen und damit den Ambitus abzustecken, in dem sich die Korrespondenz bewegt.

### *Über die Bedeutung des religiösen Bekenntnisses im täglichen Leben*

Mendelssohn und die Seinen pflegten die Menschen, mit denen sie verkehrten, nicht im Blick auf ihre Religion oder Konfession zu sondern, vermutlich weil sie diese nicht mit ihrem Wesen verbanden. Nur ausnahmsweise brachte man das religiöse Bekenntnis zur Sprache, dort nur, wo es einen besonderen Anlass dafür gab. Mendelssohn tat es in der Stadt Brandenburg, als er den Seinen 1828 mitteilen wollte, welchen der beiden Meyer, die zu besuchen er sich vorgenommen hatte, er schon gesehen hatte und welchen noch nicht: „Beim Dr. Meyer“ – schrieb er – „war ich noch nicht (nämlich, wie der Gastwirth zum Adler sagt beim jüdischen; wohl aber beim christlichen Namensvetter) und zwar bloß, weil mich bis jetzt St.<sup>16</sup> noch nicht einen Schritt hat allein aus dem Hause thun lassen, sondern mich zu allen Bekannten selbst geleitete; morgen früh will ich hingehen.“<sup>17</sup> Mendelssohns Satz ist interessant: Denn er bestätigt eigens, obgleich indirekt, dass es im Hause Mendelssohn unüblich, vielleicht sogar unerwünscht war, Menschen im Blick auf ihren Glauben zu scheiden. Denn anders lässt sich kaum erklären, warum Mendelssohn die Unterscheidung ausdrücklich dem Ochsenwirt zugeschrieben und überdies im Brief einklammert hat.

### *Über einen armen Juden und über reiche Juden*

Mendelssohn sprach das Judentum von Personen oder Gesellschaften nur dann an, wenn es in auffallender Weise zum Vorschein kam oder hervorgekehrt wurde. Gelegentlich beobachtete er 1830 im Park der Eltern einen alten, finsternen Mann. Er beschrieb ihn Rebecka, der jüngeren Schwester, Stück um Stück: Die Mütze, der Rock, das Haar, die Nase und die Physiognomie, alle – schrieb er – seien sie grau. Da der Alte so gar nicht in den bunten Garten passte, habe er den Gärtner gefragt, wer der „alte fatale Jude“ sei. Das sei, habe ihm der Gärtner gesagt, sein Vater, und sodann habe er ihm erklärt, was der alte Mann in dem Garten zu schaffen habe, nämlich für Humboldt ein Instrument einzurichten, also für Alexander von Humboldt einen Apparat im Observatorium zu installieren, das die Mendelssohns in ihrem Garten unterhielten. Wer nun glaubt, das Wort vom „fatalen Juden“ wäre Mendelssohn peinlich gewesen, womöglich so peinlich, dass er sich dafür entschuldigt hätte, der irrt sehr. Er ließ es stehen und verband die Erklärung des Gärtners mit einer Kette von Assoziationen, die Glied um Glied absurder wurde und schließlich in reiner Narretei endete.<sup>18</sup> Der Bericht über den grauen, alten Juden geht also unmittelbar in eine Distanzierung über, wie sie deutlicher und weiter kaum denkbar ist. Sie verliert sich schließlich in kindischen Wortspielereien. Man weiß: Mendelssohn hat den Brief geschrieben, um Rebecka, die an den Masern erkrankt war,

<sup>16</sup> Justizrat Samuel Steinbeck. Er war der Gründer des Brandenburger Singvereins.

<sup>17</sup> FMB an die Familie am 22. Oktober 1828, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, Nr. 126.

<sup>18</sup> FMB an Rebecka Mendelssohn am 29. März 1830, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, Nr. 287. Die tolle Digression springt vom astronomischen Instrument, das der alte Jude zu richten hatte, zu Mendelssohns Musikinstrument und dessen Gesang, davon zum künftigen Nutznießer des Fernrohrs, dem Observanten, und endlich zu einem Besucher, der gekommen wäre, um ihn, Mendelssohn, zu observieren: zu Gustav Magnus, dem Sänger, und zu dem Spiel, das dieser wiederum mit den Namen gemeinsamer Freunde getrieben hätte.

aufzuheitern. Wie hoch sich der junge Mendelssohn über den „fatalen Juden“ erhoben dünkte, zeigt er dennoch. Später hat er sich in ähnlicher Weise über Messjuden lustig gemacht, denen er auf einer Reise begegnet war.<sup>19</sup>

Distanz hielt Mendelssohn auch zu reichen Juden. Mitte 1835 lebte er kurze Zeit in Frankfurt am Main. Er betreute damals den Chor des Caecilien-Vereins, weil dessen Leiter erkrankt war. Während dieser Zeit verkehrte er auch in den Häusern Herz und Rothschild. Wohl fühlte er sich weder hier noch dort. Die Familie Herz war ihm „zu wenig bürgerlich“. Er vermisste Stil und Anstand. Sie erwidere – klagte er – seine Besuche nicht und lade ihn nicht ein: „da kommen wir selten zusammen“<sup>20</sup>. Interessant und mehrschichtig ist das Verhältnis, das er zu den Rothschilds einnahm. Er hatte einerseits keine Lust, ihre Feste zu besuchen. Vor allem wohl, weil er Besseres zu tun hatte: Er kannte bereits Cécile Jeanrenaud, das schöne Frankfurter Mädchen, das er 1837 heiraten wird. Andererseits achtete er die Rothschilds durchaus und sah mit einem sehr eigenartigen Gefühl auf das, was sie waren und hatten. Er hatte Plaisir, wirkliches Plaisir – wie er schrieb – zu sehen, dass sie mit ihrem Reichtum und Ruhm den Philistern, den trägen, scheel blickenden christlichen Biedermännern, Ehrfurcht abnötigten, eben denen – wie er hinzufügte –, die sie, weil sie Juden sind, am liebsten prügeln würden.<sup>21</sup> Dass dies so sei – schrieb er – bereite ihm eine wahre Freude, weil die Rothschilds alles „doch ganz allein *ihrem* Fleiße und *ihrem* Glücke verdanken.“<sup>22</sup> Mendelssohn hielt Distanz auch zu den Rothschilds, aber die Achtung versagte er ihnen nicht.

### *Über die Demütigung und Herabsetzung von Juden*

Im Februar 1831, während der Karnevalstage, durchstreifte Mendelssohn Rom und eilte von Vergnügen zu Vergnügen. „Sonnabend“ – berichtete er den Seinen – „ging man aufs Capitol, um zu erleben, wie die Juden sich ausbitten, wieder ein Jahr in der heil. Stadt geduldet zu werden, und wie man es ihnen am Fuß des Hügels erst abschlägt, und dann oben nach wiederholter Bitte gewährt und ihnen den Ghetto anweis't.“ Die Zeremonie ließ die Juden wissen und fühlen, dass ihr Aufenthalt in der heiligen Stadt befristet ist, dass sie Jahr für Jahr erneut um ihre Duldung einkommen und dafür bezahlen müssen. Mendelssohn beobachtete die demütigende Zeremonie offensichtlich ohne innerliche Regung. In seinem Bericht findet sich kein Wort des Mitleids oder der Abscheu. Das einzige, was er beklagte, war, dass „das Ding“ sehr langweilig gewesen sei: „Man wartete

<sup>19</sup> Mendelssohn unternahm im November 1833 eine Reise in die Umgebung von Düsseldorf, um nach Noten älterer Kirchenmusik zu suchen. Er brachte schon in Elberfeld einen ordentlichen Packen zusammen. Von dort fuhr er in einem Kabriolett nach Bonn und geriet darin in eine Gruppe von „sechs Meßjuden mit ihren Paketen unterm Mantel“. „Das war“ – schrieb er den Seinen – „eine curiose Reisegesellschaft“. Die Kuriosität der Gesellschaft bestand vor allem darin, dass er, der Nichtjude, da er seine Noten auch unterm Mantel trug, sich nicht von den Messjuden unterschied. Mendelssohn nahm die seltsame Situation humoristisch und setzte sich, indem er sie so nahm, von den Juden ab. FMB an Rebecka Dirichlet, Fanny Hensel und Abraham Mendelssohn Bartholdy am 26. und 28. Oktober 1833, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, Nr. 810.

<sup>20</sup> FMB an Lea Mendelssohn Bartholdy und Rebecka Dirichlet am 14. und 15. Juni 1836 (umdatiert), in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, Nr. 1367.

<sup>21</sup> Ebd. – Ein anderer Reflex der alten Judenfeindlichkeit findet sich in einer Bemerkung Rebecka Dirichlets. Sie habe – so ihre Mutter – nach einem Besuch bei den plötzlich reich gewordenen Devrients gesagt, „*sie müßten einen Juden todgeschlagen haben*“ und könnten deshalb den neuen Reichtum mit gutem Gewissen genießen. Die Mutter dagegen dachte und sagte: „das Geld komme v. der Erbschaft seiner Eltern her.“ Lea Mendelssohn Bartholdy an FMB am 22. September 1838, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 34, Nr. 72.

<sup>22</sup> FMB an Lea Mendelssohn Bartholdy und Rebecka Dirichlet am 14. und 15. Juni 1836 (umdatiert), in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, Nr. 1367.

2 Stunden und verstand endlich die Rede der Juden ebensowenig wie die Antwort des Christen.“<sup>23</sup>

Im Juni desselben Jahres beschrieb er Carl Friedrich Zelter, dem einstigen Lehrer, die Liturgie der Karwoche in der Peterskirche. Dabei erschien ihm „merkwürdig“, in welcher Weise die römische Passion die Worte der Juden, die des Volks ebenso wie die einzelner Juden, wiedergibt. Er hatte, als er sich darüber wunderte, gewiss die Turbae und die Stimmen der jüdischen Soliloquenten aus Bachs Matthäuspasion im Ohr. Im Vergleich damit kamen ihm die Juden der römischen Passion seltsam arglos vor. Es gäbe – schrieb er – nur „zahme Juden“. Um Zelter ihre Harmlosigkeit vor Augen zu führen, teilte er ihm das „Crucifige“ der römischen Sänger in Noten mit.<sup>24</sup>

Mendelssohn ging alsdann auf das litaneiartige Gebet ein, das dem Vortrag der Leidensgeschichte folgt. Es enthält – schrieb er Zelter – „Gebete für alle Völker, und Institutionen, jedes einzeln genannt; bei dem Gebet für die Juden wird aber nicht gekniet, wie bei den andern, und auch nicht Amen gesagt; sie beten pro perfidis Judaeis, und das Büchlein weiß auch hiefür eine Erklärung zu finden.“<sup>25</sup> Über das exzeptionelle Gebet für die Juden hat sich Mendelssohn also gewundert. Auf die damit verbundene Verunglimpfung der Juden, die heute Empörung nicht nur unter den Juden hervorruft, aber glaubte er nur sagen zu sollen, dass sie ein Schriftchen der Kirche zu begründen weiß. Was diese Erklärung besagte, ist gewiss: Sie hat darauf verwiesen, dass die Juden Christus, Gottes Sohn, verraten und getötet und damit ein ungeheures Verbrechen begangen haben. Dazu Stellung zu nehmen, hielt Mendelssohn ersichtlich nicht für seine Sache, vielleicht auch weil er, der Christ, die Anschuldigung für zutreffend hielt. Im Übrigen stand ihm – wie man weiß – der Sinn nach gänzlich Anderem: Was ihn damals voll und ganz beschäftigte und was er Zelter schildern wollte, das war die Liturgie in der Peterskirche. In ihr kulminierte sein Romerlebnis.<sup>26</sup>

### *Über judenfeindliche und judenkritische Redensarten*

Mendelssohn kannte wie jeder damals die landläufigen Redensarten über die vermeintlichen Untaten und üblen Eigenschaften der Juden. Er verfügte gelegentlich mit einer Unbedachtsamkeit darüber, die einen heute mehr als seltsam berührt. So bediente er sich gelegentlich der Rede, man habe Juden, die Brunnen vergiftet hätten, mit dem Tode bestraft. Offensichtlich griff er zu ihr, weil er glaubte, nur damit den Grad der Empörung zur Sprache bringen zu können, in den ihn eine Komposition von Louis Spohr, das Oratorium über *Die letzten Dinge*, versetzt hatte. Mendelssohn fand es matt und langweilig und glaubte zu erkennen, dass sich Spohr damit den Philistern anbieten wollte, Leuten – wie er sagte –, die Mattes für heilig hielten. Die Spekulation darauf hielt er für ein Sakrileg: Es sei dies – schrieb er – „ein sündliches Spiel, mit Kleinlichkeiten“, eine Schändung also der heiligen Musik. Er steigerte die wahrhaft vernichtende Kritik in den Satz: „Man hängt die Juden, wenn sie einen Brunnen vergiften; aber die Musik ist ebensoviele werth, hoff ich, als ein Brunnen, und somit muß Spohr sterben.“<sup>27</sup> Es ist klar: Mendels-

<sup>23</sup> FMB an die Familie am 8. Februar 1831, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, Nr. 396.

<sup>24</sup> FMB an Carl Friedrich Zelter am 16. Juni 1831, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, Nr. 442, S. 292.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Dazu: Wilhelm Seidel, „Mendelssohns große Reise“. Vorwort zu: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 19 ff.

<sup>27</sup> FMB an Lea Mendelssohn Bartholdy am 13. und 14. April 1829, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, Nr. 141.



sohn, der damals Zwanzigjährige, machte sich mit dem Satz nicht das Argument der Judenfeinde zueigen und erst recht nicht die Todesdrohung, die es enthält. Er fordert nicht den Tod Spohrs, aber doch die Annullierung des Künstlers.<sup>28</sup> Es ist das unter allen seinen Äußerungen, die auf Jüdisches anspielen, die problematischste.<sup>29</sup>

Nicht weniger erstaunlich ist eine Bemerkung seines Vaters über Charlotte Moscheles, die Frau des seinerzeit berühmten, mit dem Sohn befreundeten Pianisten Ignaz Moscheles. Nachdem Mendelssohn an Pfingsten 1833 in Düsseldorf das niederrheinische Musikfest dirigiert hatte, reiste er zusammen mit dem Vater nach London. Abraham Mendelssohn wurde dort das Opfer eines Unfalls und musste deshalb den Juli in London zubringen. Während dieser Zeit kümmerte sich nicht nur Charlotte Moscheles um ihn, sie indessen in besonders wohlthuender Weise. Abraham Mendelssohn Bartholdy versäumte denn auch nicht, sie gegenüber Lea, seiner Frau, wortreich zu preisen. Die Eloge endet mit den Worten: Es sei eine „lebhaft, sehr bequeme, aufmerksame, nie peinliche, graziöse Gutmüthigkeit, mit der alles Gute geschieht, wie nur Frauen sie haben können, und unter diesen, vielleicht wieder mit besondrer Fertigkeit, eine gebohrene Deutsche und gewordene Engländerin“. Und dem fügt er hinzu: „Das jüdische Blut n’y gâte rien“<sup>30</sup>: Das jüdische Blut verdirbt dabei nichts. Die Nebenbemerkung lässt erkennen, wie wenig Mendelssohns Vater von der Natur der Juden hielt. Von Natur aus – meinte er wohl – hätten sie nichts, was sie auszeichnen könne, allein dadurch, dass sie Eingeborene und Zöglinge der fortgeschrittenen nationalen Kulturen würden, gewännen sie einen sittlichen Status, dem ihre Natur nichts mehr anhaben könne.

Und ähnlich dachte wohl der Sohn. Das Urteil, das er über den Wiener Verleger Pietro Mechetti abgegeben hat, basierte auf dem gleichen Vorurteil. Er hatte ihn 1830 auf der Reise nach Italien kennengelernt und ihm mehrere Werke, darunter die erste Symphonie, verkauft.<sup>31</sup> Mechetti erfüllte den damals geschlossenen Vertrag nur zum Teil. Er zahlte das vereinbarte Honorar nicht, so dass Mendelssohn mahnen musste.<sup>32</sup> Und er verkaufte die Symphonie 1833 dem Berliner Verleger Schlesinger.<sup>33</sup> Mendelssohn verschaffte seinem Ärger darüber in einem Brief an die Eltern Luft.<sup>34</sup> Er setzte sie ins Bild und ließ sie endlich wissen, was er über Mechetti denkt: Er – schrieb er – „ist aber doch ein gemeiner Kerl, kein Judensohn aber ein Jude, also das Gegentheil von mir.“<sup>35</sup> Mendelssohn bezeichnete also mit dem Wort Jude, wie die Judenverächter, einen unredlichen, unzuverlässigen Menschen. Juden, vor allem jüdischen Bankiers, sagte man nach, Verträge nach Gutdünken zu halten oder zu brechen.<sup>36</sup> Es ändert an dem bösen

<sup>28</sup> Später, 1835, ist FMB Spohr mit Achtung begegnet.

<sup>29</sup> Das Verdikt spielt mit dem Gedankenmodell, das Richard Wagner in seinem Pamphlet über *Das Judentum in der Musik* auf die Spitze treiben wird, s. u.

<sup>30</sup> Abraham und FMB an Lea Mendelssohn Bartholdy am 1. und 2. August 1833, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, Nr. 766.

<sup>31</sup> Außer der Symphonie op. 11 die Klavierwerke: *Rondo capriccioso* op. 14, *Fantasie über „The Last Rose of Summer“* op. 15 und *Trois Fantaisies ou caprices* op. 16.

<sup>32</sup> FMB an E. Finis am 28. August 1831, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, Nr. 455.

<sup>33</sup> Dazu: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 290 ff.

<sup>34</sup> FMB an Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy am 28. und 29. Dezember 1833, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, Nr. 834.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Zu diesem Vorurteil siehe den Brief von Julius Fürst an FMB vom 22. Oktober 1839, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 36, Nr. 83. Demnach versieht jeder „gute jüdische Bankier“ einen Vertrag „mit dem Beisatz: Ich genehmige diesen Kontrakt, doch behalte ich mir vor, ihn nach Umständen auch nicht zu halten“.



Wort Mendelssohns nur wenig, wenn man weiß, dass er damit eine Wendung in ihr Gegenteil verkehrte, die einst Zelter, sein Lehrer, auf ihn gemünzt hatte. Zelter hatte Goethe 1821 mitgeteilt, er bringe seine Tochter Doris und seinen besten Schüler, den damals zwölfjährigen Felix Mendelssohn, mit zu ihm nach Weimar. Um Goethe auf den Besuch vorzubereiten, stellte er ihm den kleinen Felix wortreich vor: Er beschrieb die Größe seiner musikalischen Begabung, erwähnte die gute Erziehung, die er genossen, und schloss mit dem Zusatz, er sei „zwar ein Judensohn, aber kein Jude“. Die Bemerkung wurde publik, nachdem der dritte Band des Briefwechsels von Goethe und Zelter 1834 erschienen war.<sup>37</sup> Mendelssohns Mutter reagierte sofort und empört darauf, nicht wegen ihrer Judenfeindlichkeit, sondern wegen der Plumpheit, mit der Zelter einst den zwölfjährigen Felix mit einem religiösen Bekenntnis in Verbindung brachte, dem er keinen Tag angehört hatte. Sie machte den Sohn unverzüglich auf Zelters Entgleisung aufmerksam.<sup>38</sup> Der hielt sich nun aber nicht weiter damit auf, sondern kehrte Zelters Wort um und gab es – wie gesagt – an Mechetti weiter. Rebecka, die die Vorgeschichte des Worts vermutlich nicht kannte, nahm es zum Nennwert und protestierte gegen den Gebrauch, den der Bruder davon gemacht hatte: „Wie“ – schrieb sie ihm – „kannst Du Dich unterstehen zu schreiben Mechetti sey kein Juden[sohn], aber ein Jude. Was Teufel! Gebrauchst du Jude als Schimpfwort. Das ist nicht Deiner würdig.“<sup>39</sup>

### *Über Reste jüdischen Wesens*

Mendelssohn ist von Geburt an christlich erzogen worden. Es wäre deshalb erstaunlich, wenn sich in seinen Briefen Mitteilungen über erlebtes oder gar gelebtes Judentum fänden. Es gibt denn dafür auch keinen Beleg. Und daran ändert sich nur wenig, wenn man die Briefe der Korrespondenten mit in den Blick nimmt. Lea Mendelssohn Bartholdy, die Mutter, sie allein glaubte zu wissen, dass ihr etwas von ihrer Judenseele geblieben sei: dass sich diese rege, wann immer sie sich um Eine oder Einen der Ihren Sorge. Nachdem Paul, der jüngere Sohn, 1834 zum Militärdienst eingerückt war, bedrückte sie der Gedanke, dass nun auch bald das Schießen losginge. „Meine kleine Judenseele ängstigt sich schon im voraus“ – schrieb sie Felix nach Düsseldorf –, und lobte seine Weisheit, sich von „dieser Fatalität losgemacht zu haben“.<sup>40</sup> Lea war eine Frau, die gewöhnlich vernünftig dachte und handelte. Wenn es um das Wohl der Ihren ging, verließ sie indessen bisweilen ihre Rationalität und überkamen sie irrationale Ängste, dunkle Gefühle, die sie offenbar für Reste ihres abgelegten Judentums ansah.

<sup>37</sup> Zelter an Goethe am 21.–31. Oktober 1821, in: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Bd. 1, S. 679.

<sup>38</sup> Sie schrieb ihm: „Während Moses Mendelssohns in den französ. chambres und im engl. Parlament mit höchstem Lobe gedacht wird, weiß Z. nichts anders von Dir zu sagen als: er ist zwar ein Judensohn aber kein Jude! Pfui der kraßen, gemeinen Gesinnung! Z. hat sich in der Meinung der Menschen durch diese Publikation ungläublichen Schaden gethan: sowohl was den Charakter als den Geist betrifft.“ Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy an FMB am 16. und 19. Dezember 1833, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 28, Nr. 172.

<sup>39</sup> Rebecka Dirichlet an FMB am 15. und 16. Januar 1834, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 29, Nr. 9. – Vom Bild des geldgierigen Juden hat sich Mendelssohn gelegentlich abgesetzt. 1836 kam William Sterndale Bennett, ein sehr begabter englischer Pianist und Komponist, nach Leipzig, um bei Mendelssohn seine musikalischen Fähigkeiten zu perfektionieren. Bennett hatte vor, Mendelssohn dafür zu bezahlen. Mendelssohn weigerte sich, von ihm Geld anzunehmen. Er wäre andernfalls – schrieb er Klingemann – „ein Musikjudas“, das Ebenbild also des Erzjuden, der Christus um Geld verraten hat. Denn – so begründete er seine Entscheidung – er habe von der Anwesenheit Bennetts in Leipzig ebenso viel Nutzen wie dieser von ihm. FMB an Carl Klingemann am 20. Juni 1836, *Felix Mendelssohns Briefwechsel mit Legationsrath Karl Klingemann*, hrsg. von Karl Klingemann (jr.), Essen 1909, S. 202.

<sup>40</sup> Lea Mendelssohn Bartholdy an FMB am 22. Oktober 1834, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 29, Nr. 296a.

Unter den vielen Korrespondenten des Sohns hat nur die Mutter ihrer frühen jüdischen Jahre gedacht. Als am 29. Dezember 1834 David Friedländer hochbetagt gestorben war, schrieb sie Felix: „Heut ist der letzte Pfeiler der ruhmbringenden Juden begraben; es knüpfen sich für mich der Erinnerungen an Kindheit, Jugend, Erziehung und ersten Ideen so mannichfache und bedeutende, daß Friedl.s Dahinscheiden wieder eine interessante Epoche abschneidet und den Lebensriß erweitert.“<sup>41</sup> Friedländer, ein Freund und Gefährte Moses Mendelssohns, hatte demnach auf vielfältige Weise die frühen Jahre Leas geprägt. Mit seinem Tod – glaubte sie zu erkennen –, gehe die Zeit der großen, alten Juden unwiderruflich zu Ende, der Juden, die sich darum bemüht hatten, den Ihrigen die Errungenschaften der Aufklärung zu vermitteln. Lea Mendelssohn, die aufklärungsgläubige Frau, erklärte mit dem Tod des einstigen Lehrers die Epoche Moses Mendelssohns für abgeschlossen, ja mehr als dies: sie erklärte sie für abgeschnitten, für nunmehr endlich restlos vergangen. Dem Ausdruck der Pietät folgt denn auch nichts, was darauf deuten würde, dass sie die Verabschiedung des jüdischen Lebens bedauern würde oder gar für seine Wiederbelebung einträte. Sie begrüßte es vielmehr, dass mit dem Tod des letzten großen Juden auch die letzten Hindernisse gefallen sind, die dem Ausgriff in die Zukunft und damit dem Fortschritt noch im Wege standen: dass also – wie sie sich ausgedrückt hat – der „Lebensriß“ nun endlich frei erweitert werden kann.

Anfang Januar 1836 hörte Lea Mendelssohn von einem 22jährigen Breslauer Studenten namens Valentin. Dieser war in Paris für eine Entdeckung ausgezeichnet und danach von deutschen Universitäten „mit Anträgen ... bestürmt“ worden. Der habe indes – teilte sie dem Sohn mit – keinen davon angenommen, „weil er – ein zu frommer Jude sei“. Wie fern Lea Mendelssohn Bartholdy die Welt und das Verhalten des jungen Mannes war, zeigt ihr Kommentar: „Es giebt doch noch immer Originale!“<sup>42</sup>

Der – soviel ich sah – letzte Brief, der auf jüdisches Leben eingeht, stammt vom 6. Februar 1839. Darin geht es nicht mehr um jüdisches Wesen, sondern nur mehr um ein jüdisches Gebäck. Mendelssohn erkundigte sich bei Rebecka nach der Herstellung ihres Butterkuchens: „Cécile“ – schrieb er ihr – „will durchaus wissen, ob solch ein Kuchen nur von Juden gebacken werden dürfe, und warum; kannst Du sie darüber aufklären?“<sup>43</sup> Rebeckas Antwort ist nicht bekannt.

### *Über Judenemanzipation*

So desinteressiert die Mendelssohns an allem waren, was die jüdische Tradition anging, so offen und interessiert begrüßten sie, was die Emanzipation der Juden betraf und förderte. Als ein französischer Jude 1834 ein ansehnliches Amt erhalten hatte, beglückwünschte ihn Abraham Mendelssohn und bekundete Lea danach gegenüber Felix ihre Genugtuung darüber: „Sag mir nun Einer noch“ – schrieb sie ihm –, „daß die Franzosen nicht in aller Aufklärung voran gehen! Nie und nirgend ist einem jud diese Ehre widerfahren!“<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy sowie Rebecka Dirichlet an FMB am 29. Dezember 1834 (alte Abschrift in Privatbesitz).

<sup>42</sup> Lea Mendelssohn Bartholdy an FMB am 5. Januar 1836, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 31, Nr. 6.

<sup>43</sup> FMB an Rebecka Dirichlet am 6. Februar 1839, US-NYp, Mendelssohn Letters, Vol. IV C/6 (351).

<sup>44</sup> Lea Mendelssohn Bartholdy an FMB am 21. Juli 1834, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 29, Nr. 220.

Im Sommer 1833 besuchten Felix und Abraham Mendelssohn in London Sitzungen, in denen Parlament und Oberhaus über die Emanzipation der Juden debattierten und entschieden. Felix berichtete am 12. Juli gut gelaunt, dass die Bill im Unterhaus mit großer Mehrheit angenommen worden sei. Dies – schrieb er den Seinen – „amüsirt mich prächtig“<sup>45</sup>. Sein Vater musste Anfang August freilich mitteilen, dass die Bill im Oberhaus durchgefallen sei. Die Berliner – fügte er bissig hinzu – würden sich darüber freuen, allerdings weniger, wenn sie läsen, dass „der vorzüglichste Gegner [der Judenfeinde], der Erzbischof von Canterbury, der mit einem Lobe der Juden durch alle Prädicate, angefangen, [...] bei dieser Gelegenheit auch meines Vaters ehrenvoll erwähnt“ hat.<sup>46</sup>

### *Über Musik für die jüdische Gemeinde in Hamburg*

Die meisten Quellen, die ich bisher angeführt habe, stammen aus der Zeit vor 1835/36. Danach tritt das bis dahin schon nebensächliche Thema vollends zurück. Die wenigen Belege aus der Zeit danach aber haben dafür mehr Gewicht als die bislang vorgelegten. Es kommen darin spezifisch jüdische Interessen und Gegenstände zur Sprache.

Im November 1843 wandte sich Maimon Fraenkel, der Vorsteher der jüdischen Gemeinde in Hamburg, an Mendelssohn und bat ihn um die Komposition eines Psalms. Die Gemeinde – schrieb er – wolle die Feier ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens damit ausstatten. Offenbar glaubte Fraenkel, Mendelssohn den Charakter der jüdischen Liturgie vorstellen zu müssen. Er tat es jedenfalls wortreich. Ihre Texte – so Fraenkel – seien sehr reich an „empfindungsvollen Ausdrücken, an prägnanten Bildern, ja so zu sagen an dramatischen Situationen, die dem Tondichter ein willkommenes, noch kaum bearbeitetes Feld darbieten, so wie andererseits unsere Gemeinde [...] sehr empfänglich [ist] für die Musik und die durch sie zu erzielende Erhöhung des allgemeinen Schönheitssinnes“<sup>47</sup>. Mendelssohn versprach offenbar, die Bitte zu erfüllen. Denn Anfang Januar 1844 dankte ihm Fraenkel für seine Zusage und nannte ihm die Psalmen, die er für geeignet hielt. Er teilte weiter mit, über welche Kräfte die Gemeinde verfüge: bei einer außerordentlichen Gelegenheit wie der vorliegenden könne man mit „40 Damen und Herren (jüdischen und christlichen Glaubens)“<sup>48</sup> rechnen. Die Begleitung bittet Fraenkel auf die Orgel zu beschränken. Das Instrument, das das neue Gotteshaus erhalte, sei freilich „ziemlich groß“. Schließlich ersucht er Mendelssohn, den Psalm in Form einer Kantate zu komponieren und dabei auf die Übersetzung seines Großvaters zurückzugreifen.

Der Brief ist – nach dem, was ich bislang gesehen habe – einzigartig in der Korrespondenz. Es kommen darin Eigenheiten der jüdischen Liturgie zur Sprache. Er lässt erkennen, dass die Hamburger Gemeinde bemüht war, einen außerordentlichen Gottesdienst mit einer Musik auszustatten, die auf der Höhe der Zeit ist. Und er macht ersichtlich, dass bei der Aufführung der Kantate Juden und Christen zusammenwirken werden und

<sup>45</sup> FMB und Carl Klingemann an Rebecka Dirichlet und die Familie am 23. Juli 1833, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, Nr. 759. Das Amusement, das die Sitzung Mendelssohn bereitete, beruhte wohl nicht zuletzt auch auf der hohen Qualität der Reden, die damals gehalten worden sind.

<sup>46</sup> Abraham und FMB an Lea Mendelssohn Bartholdy am 1. und 2. August 1833, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, Nr. 766. Nicht nur das Oberhaus, auch der König hatte das Gesetz abgelehnt. Dazu: Friedrich Battenberg, *Das Europäische Zeitalter der Juden*, Darmstadt 1990, Teilband 2, S. 138, und Todd, S. 320 f.

<sup>47</sup> Maimon Fraenkel an FMB am 14. November 1843, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 44, Nr. 185.

<sup>48</sup> Maimon Fraenkel an FMB am 8. Januar 1844, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 45, Nr. 15.

eine ansehnliche Orgel zur Verfügung stehen wird.<sup>49</sup> Die Kantate ist, wenn sie Mendelssohn denn komponiert hat, nicht erhalten.

### Über Moses Mendelssohn

Die Familie begegnete Moses Mendelssohn mit Ehrfurcht, auch Felix Mendelssohn. Sie begrüßte es, wenn man seiner und seiner Verdienste um die Judenemanzipation gedachte. Aber innerlich scheint sie nicht mit ihm gelebt zu haben. Felix Mendelssohn hat die Distanz, auf die die Familie mit dem Übergang zum Christentum zu ihm gegangen war, lebenslang gewahrt. Dabei scheint auch Scheu vor seiner Größe eine Rolle gespielt zu haben. Das Bild, das er sich von seinem Großvater gemacht hatte, scheint mit dem Nathans, des Weisen, und dem des alten trauenden Juden auf Eduard Bendemanns damals berühmtem Gemälde (vgl. Abbildung) verschmolzen zu sein.<sup>50</sup>

In seiner Korrespondenz vor 1838 aber findet sich kein Wort über den Großvater, das Gewicht hätte, danach wohl das eine oder andere, das der Beachtung wert ist, aber auch hier keines, das darauf hinweisen würde, dass der Enkel sich auf die Gedankenwelt des alten Juden eingelassen hätte. Anfang 1838 bittet er die Mutter, ihm „doch die Psalmen, vom Großvater übersetzt,“ zu schicken; er kennt den Band und weiß, wo er zu finden ist: Die Psalmen „müssen sich“ – schreibt er – „in der Bibliothek des Vaters, schwarz eingebunden mit roth, finden“, er brauche sie „auf ein Weilchen zum Componiren“<sup>51</sup>. Eine andere Bemerkung aus dem gleichen Jahr lässt immerhin erkennen, dass er Briefe „mit wahren Genuß und mit Dankbarkeit“ gelesen hat, die Lessing an Nicolai, Gleim, Ebert<sup>52</sup> und auch an den Großvater gerichtet hatte. Er empfiehlt Rebecka es ihm nachzutun. Denn der „Prachtkerl“, Lessing, mache einen auch nach dem „dummsten Tag“ wieder frisch.<sup>53</sup>

Längere Zeit hatte Felix Mendelssohn mit Moses Mendelssohn erst zu schaffen, nachdem ihn 1840 einer der Brüder Brockhaus, vermutlich Heinrich,<sup>54</sup> darauf aufmerksam gemacht hatte, dass die Schriften des Großvaters in keiner zuverlässigen Ausgabe vorlägen. Felix Mendelssohn nahm sich des Problems an und bat Joseph Mendelssohn, den ältesten Sohn des Großvaters, um Hilfe. Die Ausgabe kam zustande. Am 27. Januar 1843

<sup>49</sup> Ebenso deutlich wie Fraenkel bekundete General Karl Emil von Webern am 4. Mai 1846 (dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 49, Nr. 247) sein Interesse an der Kunst Mendelssohns. Der *Elias* – schrieb er – sei für Juden der beste Gottesdienst. Denn das Oratorium lasse sie „das Walten und Wehen einer alles erhaltenden und führenden Liebe“ fühlen und ahnen. Juden teilten demnach mit Christen die romantische Idee der Kunstreligion, die Vorstellung also, dass wahrhaft große Musik Medium göttlicher Offenbarung sein könne.

<sup>50</sup> Welchen Rang man dem Bild zusprach, zeigen die Sätze, die FMB in einem Brief an Gustav Droysen dem Werk widmete, nachdem Bendemann sich um die Leitung der Dresdener Gemäldegalerie beworben hatte. Sie lauten: „Du hättest nur das allgemeine Interesse sehen sollen an den Unterhandlungen mit Bendemann und seiner Anstellung in Dresden, die immer noch ein Tagesgespräch ist; zu dem großartigen Kunsturtheile, das da meint, der Künstler sei so eine Art Schuldner und der Publicus ein Gläubiger, der den armen demüthigen Wicht um das Seinige mahnt, zu dem haben sie sich noch nicht erhoben, und meinen, der sei für Lebzeiten ein gemachter Mann, der den Jeremias und die trauernden Juden gemalt hat, auch ohne Anstellung auf Lebenszeit oder Pension.“ FMB an Johann Gustav Droysen am 14. Dezember 1837, *Ein tief gegründet Herz. Briefwechsel Felix Mendelssohn Bartholdy mit Johann Gustav Droysen*, hrsg. von Carl Wehmer, Heidelberg 1959, S. 49. Lea Mendelssohn bemerkte zu dem Bild, Physiognomiker hätten in dem weiblichen Profil „die jüdische Beharrlichkeit und den Trotz erkennen wollen“. Darin – meinte sie – sei „etwas Wahres“, Lea Mendelssohn Bartholdy an FMB am 10. Januar 1838, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 33, Nr. 157.

<sup>51</sup> FMB an Lea Mendelssohn Bartholdy am 15. Januar 1838, US-NYp, Mendelssohn Letters, Vol. IV B/349 (C 51). FMB hatte die Übersetzung parat, als die Bitte von Maimon Fraenkel aus Hamburg bei ihm eintraf.

<sup>52</sup> Johann Arnold Ebert, 1723–1795, war Dichter, Übersetzer und Lehrer für Englisch in Braunschweig.

<sup>53</sup> FMB an Rebecka Dirichlet am 5. November 1838, US-NYp, Mendelssohn Letters, Vol. IV B/384 (B 61).

<sup>54</sup> FMB nennt den Vornamen nicht.



Eduard von Bendemann (1811–1889), *Die trauernden Juden in Babylon* (1832 vollendet – Walraff-Richartz-Museum & Fondation Corboud in Köln). In den Zwickeln der Rahmung wurde der Beginn des 137. Psalms angebracht: „An den Wassern zu Babiljon saßen wir und weineten wenn wir an Zion gedachten“.

kündigte Joseph Mendelssohn dem Neffen an, dass er ihm das Bildnis des Großvaters zusammen mit der Biographie überbringen lasse, die er für den ersten Band geschrieben habe.<sup>55</sup> Der Onkel beendet den Abschnitt mit der Notiz: „Von der Biographie kann ich Dir nur sagen, *sie ist wahr*, die Kluft welche in den Lebensverhältnissen des Großvaters und des Enkels [also Felix Mendelssohns] liegt wird Dich in Verwunderung setzen. Wenn die moralische Welt immer solche Riesenschritte machte; so wäre es unbegreiflich daß sie in 5000 Jahren nicht weiter vorgeschritten ist. Rückschritte scheinen also zur Weltordnung zu gehören und als solche muß man sie ruhig mit ansehen.“ Joseph Mendelssohn war dem Judentum treu geblieben, nicht – so Julius H. Schoeps – weil er von seiner Wahrheit überzeugt gewesen wäre, sondern weil er die Abkehr davon als Verrat am Vater, an Moses Mendelssohn, empfunden hätte.<sup>56</sup> So denkt er denn über den Gang der Weltgeschichte nicht anders als Abraham, der jüngere, 1835 verstorbene Bruder. Der Satz, mit dem er dem 34jährigen Neffen den gewaltigen Abstand zwischen seinem guten, glücklichen Leben und dem Leben des Großvaters zu erklären sucht, zeigt es eindrücklich. Joseph Mendelssohn erklärt die Distanz zur Auswirkung des großen, rapid vollzogenen Fortschritts, den die „moralische Welt“ seit den Tagen Moses Mendelssohns getan habe. Dieser Fortschritt war es also, der den Großvater den Kindern und Enkeln

<sup>55</sup> Dazu: Julius H. Schoeps, *Das Erbe der Mendelssohns*, Frankfurt a. M. 2009, S. 81. – Die Ausgabe erschien unter dem Titel *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Georg Benjamin Mendelssohn in sieben Bänden, Leipzig 1843 bis 1845.

<sup>56</sup> Schoeps, S. 81.



entrückt und entfremdet hat. Die Nachkommen standen innerlich deshalb wohl nur insoweit hinter der Ausgabe, als sie den Beginn dieses Fortschritts dokumentierte. Im Übrigen und im Wesentlichen aber war sie ein Akt der Pietät.

Im September 1845 teilte Friedrich Schneider, der Komponist, Mendelssohn mit, dass das Geburtshaus des Großvaters in Dessau bekannt und erhalten sei. Mendelssohn lässt ihn wissen, dass er „auf irgend eine Weise dort das Andenken an den Großvater auch äußerlich“ befestigt zu sehen wünsche: „am liebsten durch eine einfache Gedenktafel über der Thür, mit einer Inschrift oder dgl.“<sup>57</sup>

#### 4. Vorläufiges Fazit

Als was hat sich Mendelssohn betrachtet? Gewiss nicht als Juden. Für den Gedanken, dass ihn die jüdische Herkunft insgeheim geprägt hätte, findet sich nirgends in der Korrespondenz ein Beleg. Das Wort Synagoge kommt in Mendelssohns Briefen – soviel ich sah – nicht vor.<sup>58</sup> Mendelssohn hat sich ausdrücklich nur selten über Jüdisches geäußert, so selten, dass es schwer fällt, die disparaten Aussagen darüber als Momente eines konsistenten Themas anzusehen. Wenn es etwas gibt, was die Sätze einigt, dann ist es seine Neigung, Distanz zu Jüdischem zu wahren und wohl auch zu bekunden. Diese Neigung betraf nicht den Umgang mit Juden.<sup>59</sup> Mit ihnen ging er so unbefangen um wie mit römischen und rheinischen Katholiken. Es ist im Übrigen wohl kein Zufall, dass sich die problematischen Sprüche über Juden und Jüdisches nur in Briefen an die Eltern und Geschwister finden, also nur für die Familie bestimmt waren, und fast alle aus der Zeit vor 1836, also vor dem Tod des Vaters im November 1835 niedergeschrieben worden sind. Dies legt die Vermutung nahe, dass Mendelssohn den Eltern und Geschwistern zu erkennen geben wollte, dass er den Übergang vom Juden- zum Christentum bejaht und dieses, wo es angezeigt ist, praktiziert. Wenn dem so wäre, würde es bedeuten: Mendelssohn bekundete mit seinen judenkritischen Äußerungen gegenüber den Eltern und Geschwistern, dass er die Erziehung zum Christen, die die Eltern ihm, dem Unmündigen, einst hatten angedeihen lassen, vollzogen hat, bejaht und lebt, dass er denkt und redet als ein Christ, auch was die Juden angeht.<sup>60</sup>

Was nun aber war Mendelssohn, wenn er kein Jude war und sein wollte? Gewiss war er ein religiöser Mensch: ein Christ protestantischer Konfession bildungsbürgerlicher

<sup>57</sup> FMB an Friedrich Schneider am 30. September 1845, siehe Ralf Wehner, „Friedrich Schneider und Felix Mendelssohn Bartholdy im Spiegel ihrer Korrespondenz“, in: *Zwischen Wörlitz und Mosigkau* (= Schriftenreihe zur Geschichte der Stadt und Umgebung), Dessau 2004, S. 75 (Dokument 22).

<sup>58</sup> Einmal habe ich das Wort in einem Brief Lea Mendelssohn Bartholdys an FMB gelesen. Sie verwandte es, als sie das Bonmot eines Juden, „des berühmten Steinthal“, wiedergab. Siehe den Brief vom 30. Januar 1839, Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 35, Nr. 4.

<sup>59</sup> Ausnahmsweise fand er einmal auch an Juden Gefallen, die ihr Judentum frei und offen zur Geltung brachten. Als Gusikow, ein Jude, der die Holz- und Strohfidel virtuos zu spielen verstand, mit seinen Begleitern in Leipzig war und konzertierte, berichtete Mendelssohn über ihn und seinen Anhang begeistert den Seinen: „Sie sind alle die ächtesten, herrlichsten Polnischen Juden die man sehn kann“. Seit Langem habe er sich in einem Konzert nicht mehr so unterhalten wie in dem von Gusikow, „weil er ein wahres Phänomen ist“. – FMB an Lea Mendelssohn Bartholdy am 29. Januar 1836, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, Nr. 1284.

<sup>60</sup> Dass Gedanken dieser Art der Familie nicht fremd waren, kann man einem Brief Rebecka Dirichlets entnehmen. Sie moquierte sich 1836 über das überbetont christliche Getue einer vormals jüdischen Familie: „Wie erschrecklich christlich, d. h. antijüdisch sein wollend, und wie furchtbar bürgerlich und häuslich die Hitzigs sind; wie weltlich eitel, geldliebend und alttestamentarisch hingegen alles was Ebers angeht, kannst Du denken.“ Rebecka Dirichlet und Lea Mendelssohn Bartholdy an FMB am 12. April 1836, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 31, Nr. 77.

Observanz.<sup>61</sup> Wahrscheinlich hat er wie sein Vater die Konfessionen zu den historisch bedingten Äußerlichkeiten religiösen Lebens gezählt. Und gewiss war er davon überzeugt, dass Kunst, zumal eine ernsthafte bedeutsame Komposition, religiöses Leben stiften kann, dass – wie er gelegentlich schrieb – überall dort, wo eine solche erklingt, Kirche sei.<sup>62</sup> Das erklärt die Toleranz, mit der er Andersgläubigen begegnete. Sie hat es ihm erlaubt, sich in Rom in die katholische Liturgie einzuleben, in Düsseldorf die Leitung der katholischen Kirchenmusik zu übernehmen und sie nach römischem Vorbild zu erneuern, für die hübschen Stimmen einiger römischer Nonnen lateinische Motetten, für eine Kirche in Lüttich ein umfangreiches *Lauda Sion* und vermutlich für den Tempel der Hamburger Juden eine Psalmkantate zu komponieren.

Mendelssohn vertraute wie sein Vater auf die modernen, national geprägten Kulturen und Kunsttraditionen. Berlin hat Mendelssohn gelegentlich seine Vaterstadt genannt, dies freilich vor allem, wenn nicht allein weil dort die Eltern und Geschwister wohnten. Nicht mit einem Wort lässt sich die Frage nach der Nation beantworten, die er als die seine betrachtete. Mendelssohn hat bekanntlich die große, zweijährige Reise durch halb Europa auch unternommen, weil er das Land in Erfahrung bringen wollte, wo er und seine Kunst danach am besten aufgenommen würden. Seine Wahl fiel schon während der Reise auf Deutschland, zunächst weil Deutschland das Land Bachs und Beethovens sowie das Goethes und Schillers war, zum andern weil er darauf vertraute, dass die Neigung und Fähigkeit der Deutschen, sich auf die große Musik der Epoche und am Ende auch auf die seine einzulassen, entschieden größer sei als die der Nachbarn. Mendelssohn war mit der Musik von Bach bis Beethoven aufgewachsen. Er hatte auf der Reise erlebt, dass selbst Musikliebhaber die Komponisten der von ihm schon so genannten klassischen Musik nur dem Namen nach kennen, und sich vorgenommen, künftig auch darauf hinzuwirken, dass ihre Werke bekannt und auf Dauer präsent gehalten würden. Er hat den Vorsatz verwirklicht, erst in Düsseldorf und dann in Leipzig. In Leipzig konnte er vollenden, was Friedrich Rochlitz und seine Mitstreiter um 1800 eingeleitet und vorbereitet hatten: die Institutionalisierung des ersten Kanons klassischer Tonkunstwerke, den es je gegeben hat.<sup>63</sup> Ende 1836, nachdem er einen auf Dauer angelegten Vertrag mit der Direktion des Gewandhauses abgeschlossen hatte, entschied er sich endgültig für Deutschland. Mendelssohn war demnach weniger ein geborener Deutscher als ein Deutscher aus Überzeugung. Seine Entscheidung für Deutschland war ein Votum für die Musik, die er für das Non plus ultra der Epoche hielt, und zugleich ein Votum für die Musikalität der Deutschen.

Kurz, ich glaube sagen zu dürfen: Mendelssohn hat sich als Christen, als liberal gesonnenen, toleranten Protestanten betrachtet, als einen deutschen Künstler, als einen Musiker, der mit der klassischen deutschen Musik existentiell verbunden ist und es für

<sup>61</sup> Siehe dazu: Reinhart Koselleck, „Einleitung“ in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II Bildungsgüter und Bildungswissen*, hrsg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart 1990, S. 24 ff.

<sup>62</sup> So FMB an Ernst Friedrich Baur am 12. Januar 1835, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, Nr. 1071. Vgl. dazu Wilhelm Seidel, „Absolute Musik und Kunstreligion“, in: *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 91–114.

<sup>63</sup> Wilhelm Seidel, „Friedrich Rochlitz, Über die musikgeschichtliche Bedeutung seiner journalistischen Arbeit“, in: *Musik und Bürgerkultur*, hrsg. von Stefan Horlitz und Marion Recknagel (= Leipzig. Musik und Stadt 1), Leipzig 2007, S. 37–41.



seine Aufgabe ansah, ihr Geltung verschaffen und einen Beitrag zu ihrem Fortschritt zu leisten.

##### 5. Richard Wagners Polemik über „Das Judentum in der Musik“ und Mendelssohn

Eric Werner hat – wie gesagt – 1963 zur Sprache gebracht, wie man Mendelssohn und seine Musik wahrnimmt, wenn man ihn als Juden betrachtet. Ich versuchte zu erkunden, wie er über sich selbst gedacht und sich seiner Welt präsentiert hat. Die beiden Identitäten könnten verschiedener kaum sein. Und dennoch muss man sagen: Sie gehören beide Mendelssohn an, die eine, weil sich darin sein Selbstverständnis bekundet, die andere, weil sie für seine Existenz nach dem Vernichtungswerk des sogenannten Dritten Reiches steht. Es ist unmöglich, sie zu mischen oder zur Deckung zu bringen; und es wäre unangemessen, die eine gegen die andere auszuspielen. Denn sie stehen für verschiedene Phasen seiner Existenz: die eine galt für sein Leben, die andere prägte nicht allein, aber weithin übermächtig sein Nachleben.

Wagner hat das Motiv, das das Nachleben schließlich dominieren sollte, 1850, drei Jahre also nach dem Tod Mendelssohns, mit der Schrift über *Das Judentum in der Musik* in die Mendelssohnrezeption eingeführt. Das fordert eine Erweiterung des Skopus. Denn man kann nicht über Mendelssohn und das Judentum rasonieren, ohne auf Wagners Schrift<sup>64</sup> einzugehen.

Die Abhandlung wird heute im Allgemeinen als Dokument des Hasses gelesen, mit dem Wagner den Juden begegnete. In Leipzig las man sie 1850 anders, als Zeugnis einer „einseitigen, geringschätzenden, höhrenden“, missbräuchlichen Musikkritik, einer Kritik, die hochverdiente Männer aburteilt und Werken das Daseinsrecht abspricht, die „jedem mit klaren Augen sehenden Künstler vom Fach so wie Laien, lieb und theuer“ seien.<sup>65</sup> Die Leipziger Musiker fühlten sich und ihre Stadt von dem Aufsatz verhöhnt und reagierten mit Empörung darauf.<sup>66</sup> Sie hatten wohl recht: Wagner hatte, als er ihn niederschrieb, wenn nicht allein, so doch hauptsächlich das Leipziger Musikleben im Blick.<sup>67</sup>

Wagner kannte die Stadt und hatte wenig Grund, mit Wohlgefallen darauf zurückzublicken.<sup>68</sup> Man muss es sich in Erinnerung rufen: Wagner war in Leipzig geboren und in der Thomaskirche getauft worden. Er war Schüler der Nicolai- und der Thomasschule gewesen. Er hatte in Leipzig die Musik, namentlich die Beethovens, für sich entdeckt. In der Wohnung, die einst die Bachs war, hatte ihn der damalige Thomaskantor Theodor Weinlich die Kunst des Kontrapunktierens gelehrt. In Leipzig waren seine ersten Kompositionen, Ouvertüren und eine Sinfonie, entstanden und aufgeführt worden. Doch, als er erste Opern vorzuweisen hatte und es darum ging, sie aufzuführen, ließ man

<sup>64</sup> Richard Wagner, „Das Judentum in der Musik“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, Bd. 13, Leipzig 1914, S. 7–28. Die Schrift erschien zunächst unter dem Pseudonym Freigedank in der in Leipzig erscheinenden *NZfM* im September 1850.

<sup>65</sup> Walter Lange, *Richard Wagner und seine Vaterstadt*, Leipzig 1933, S. 158.

<sup>66</sup> Siehe dazu: Markus Erb-Szymanski, „Wider die ‚Leipziger Clique‘. Richard Wagners Abhandlung *Über das Judentum in der Musik* als anticlassische Streitschrift“, in: *Musik und Bürgerkultur* (= Leipzig. Musik und Stadt. Studien und Dokumente 2), Leipzig 2007, S. 387–433.

<sup>67</sup> Wagner setzte sich in dem Text auch mit Meyerbeer auseinander, vermutlich um die auf Leipzig zielende Polemik zu verallgemeinern.

<sup>68</sup> Darüber: Lange, *Richard Wagner*.

ihn im Stich und nahm weder die *Feen* noch das *Liebesverbot* an. Selbst nachdem er in Dresden mit dem *Rienzi*, dem *Fliegenden Holländer* und dem *Tannhäuser* erfolgreich hervorgetreten war, weigerten sich die Leipziger, ihm, dem Sohn der Stadt, ihr Opernhaus zu öffnen. Wagner wusste sehr wohl, woran dies letztlich lag: Es war die Fixierung der Leipziger, der führenden Musiker wie des Publikums, auf die Musik der klassischen Komponisten und ihrer Nachfolger, die der Aufnahme seiner Werke im Wege stand. Solange Mendelssohn lebte, hielt er still. Drei Jahre nach dessen Tod sah er wohl die Zeit für gekommen, die von ihm so genannte „Leipziger Clique“<sup>69</sup> anzugehen und den Streit über den musikalischen Klassizismus und seine Kunst zu eröffnen.

Die Abhandlung über *Das Judentum in der Musik* war, obwohl ihr Titel scheinbar anderes ankündigt, eine Polemik gegen den musikalischen Klassizismus.<sup>70</sup> Wagner ging darin hart mit dessen Vertretern ins Gericht. Er warf ihnen vor, an überlebten Techniken festzuhalten, abgegriffene harmonische Gänge zu wiederholen und sich abgetaner Formen, Figuren und Ausdrucksmodelle zu bedienen. Damit ließen sich – gab er zu – regelmäßige, formschöne und gefällige Tonstücke verfertigen, aber keine Musik schaffen, die zu den Menschen spricht und sie ergreift. Denn nichts, was im Herkömmlichen verharre, habe Tiefe, entspringe dem Quell, der allein originale und wahrhaft sprechende und dauerhafte Musik speise. Kurz: Wagner sprach den Produktionen der klassizistisch gesonnenen Leipziger Komponisten Kunstcharakter, Wirkung und Dauerhaftigkeit ab.<sup>71</sup>

Vermutlich um diesem Urteil Schlagkraft zu verschaffen, bediente sich Wagner eines fatalen Vergleichs. Er brachte den Charakter klassizistischer Musik in Zusammenhang mit dem, was er für jüdisches Wesen hielt, und behauptete, ihre Bewegungen glichen den Bewegungen von Juden, seien ebenso leer, geschwätzig und unangenehm wie deren Sprache und Lebensäußerungen.<sup>72</sup> Daraus schloss Wagner, dass klassizistische Musik, unabhängig davon, ob sie ein Jude oder ein Nichtjude verfertigt hat,<sup>73</sup> „Judentum in der Musik“ Geltung verschafft. Diese polemische Wende erlaubte es ihm, Mendelssohns Musik zu leerem Getön und zum Inbegriff des Jüdischen in der Tonkunst zu erklären. Dabei kam es ihm ersichtlich zupass, dass Mendelssohn der Spross einer jüdischen Familie war. Denn so konnte er ihn den Lesern als geborenes Haupt des jüdisch denkenden und handelnden Leipziger Klüngels insinuieren und am Ende der Schrift in pathetischer Manier seiner Musik den Untergang prophezeien.<sup>74</sup> Dass er mit dem Ende der klassizistischen Tonkunst die Hoffnung auf den Sieg seiner Dramen verband, ist gewiss, auch wenn er darauf verzichtet hat, ihr eigens Ausdruck zu geben.

<sup>69</sup> Markus Erb-Szymanski, „Wider die ‚Leipziger Clique‘“.

<sup>70</sup> Das Wort fällt nicht und wird in der Musikgeschichtsschreibung selten oder nur mit Vorbehalt verwandt. Ich bezeichne damit die musikalische Kunstrichtung, deren Vertreter die Œuvres der klassischen Komponisten als einen, wenn nicht als den absoluten Höhepunkt der Musikgeschichte ansahen und ihre eigene Produktion daran orientierten. Dazu: Friedhelm Krummacher, Art. „Klassizismus“, in: *MGG2*, Sachteil 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 241–247.

<sup>71</sup> Wagner, S. 17 und 26 ff.

<sup>72</sup> Um diese Unabhängigkeit unmissverständlich festzustellen, sprach Wagner (S. 29) einen wirklichen Juden – Ludwig Börne – vom Judentum frei, weil er in ihm einen Mann erkannte, der wie er selbst aus den wahren und tiefen Quellen menschlichen Wesens schöpfe.

<sup>73</sup> Dass man einen Juden an seinen Bewegungen erkennen könne, vermerkte gelegentlich auch Rebecka Dirichlet. Sie schrieb, nachdem sie Carl Seydelmann in der Rolle Nathans, des Weisen, gesehen hatte, dem Bruder nach Düsseldorf: „Und wie schön, wie nobel sieht er aus, man muß in jeder Bewegung den Juden erkennen, ohne daß er natürlich, gemauschelt hätte, er erinnerte mich an Bendemanns trauernden Juden.“ Rebecka Dirichlet an FMB am 18. April 1835, dazu Crumb, GB-Ob, M.D.M. d. 30, Nr. 33.

<sup>74</sup> Wagner, S. 29.

Wagners Schrift ist es zuzuschreiben, dass man nach 1850 Mendelssohn nach Belieben zum Juden erklären und in die Welt zurückversetzen konnte, die schon die Eltern verlassen hatten und der er selbst nie angehört hatte. Zugleich konnte man seine Musik mit den diffamierenden Attributen belegen, mit denen Wagner das Judentum in der Musik versehen hatte. Schlimmer freilich als dies war, dass die Schrift als Angriff auf die Juden selbst gelesen werden konnte. Wagner hat viel, wohl das meiste dazu beigetragen. Er hat die Juden über viele Seiten hin so rücksichtslos diffamiert, dass viele Leser darüber das Ziel der Abhandlung, wenn sie es denn überhaupt je wahrgenommen hatten, aus dem Blick verloren und den Text als Ausdruck reiner Judenfeindschaft und Judenhetze gelesen haben.<sup>75</sup> Und so mutierte Wagners Plädoyer für eine neue musikalische Richtung in eine Schmähschrift gegen die Juden, auf die sich Judenfeinde bis hin zu den Nationalsozialisten stützen und berufen konnten.

Damit ist das Thema freilich nicht erschöpft. Denn Wagner hatte mit dem Titel seiner Schrift – so paradox es zu sein scheint – eine Formel geprägt, die sich schließlich auch gegen ihn selbst kehren ließ. Überlebende des Holocausts haben den Titel „Das Judentum in der Musik“, unter den Wagner 1850 seinen Einspruch gegen den Klassizismus in der Musik gestellt hatte, umgedeutet und als Zeichen und Bestätigung dafür verstanden, dass es originäre jüdische Kunstmusik gegeben hat und gibt. Alexander Ringer, der ein ähnliches Schicksal zu erleiden hatte wie Eric Werner, hat mir dies mehr als einmal mit großem Ernst und großer Eindringlichkeit gesagt. Es befriedigte ihn ersichtlich, dass er den Titel der Schrift, mit der Wagner das Judentum in der Musik herabgesetzt hatte, umdenken und zum Ansatz einer Kunstgeschichte der jüdischen Musik erklären konnte. Was Ringer dazu befähigte, lässt die Aufsatzsammlung, die er 1990 publiziert hat, vielerorts erkennen. Ringer kehrte das Werturteil um, auf das Wagner seine Polemik über jüdische Musik gegründet hatte: Er setzte nicht wie dieser auf Emanationen unergründlicher seelischer Tiefen, sondern auf Produkte musikalischer Rationalität, in Sonderheit auf solche „of Jewish cerebralism“<sup>76</sup>. Dass Mendelssohn in der Geschichte einer so gedachten jüdischen Musik ein prominenter Platz zukam und zukommt, versteht sich von selbst. Eric Werners Buch, das eingangs vorgestellt wurde, steht dafür.

<sup>75</sup> In den 1869 an Marie Muchanoff, geb. Gräfin Nesselrode, gerichteten „Aufklärungen über das Judentum in der Musik“ äußerte sich Wagner verärgert über die Unfähigkeit seiner Kritiker, weil sie das Gesagte verdrehten und verfälschten und ihn mit nichts anderem zu belangen wüssten als mit der „für unsere aufgeklärten Zeiten so schmachvollen, mittelalterlichen Judenhaftenz“, Wagner, S. 32.

<sup>76</sup> Alexander L. Ringer, *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*, Oxford 1990, S. VIII.

## Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘<sup>\*</sup>

Jin-Ah Kim (Seoul/Berlin)

Es ist in der Musikwissenschaft weitgehend Konsens, dass die Idee der Selbstzweckhaftigkeit der Musik, die hinter Begriffen wie ‚autonome Musik‘, ‚musikalisches Kunstwerks‘ oder ‚absolute Musik‘ steht, sich „erst um 1800 als fundamentaler ästhetischer Sachverhalt im allgemeinen Bewußtsein der Gebildeten durchsetzte“<sup>1</sup>. Zwar sind bereits Versuche gemacht worden, eine angemessene Antwort auf die Frage zu geben, weshalb und unter welchen Bedingungen sich dieses Faktum ergab,<sup>2</sup> aber die historischen und begriffsgeschichtlichen Kontexte sind noch wenig erhellt. Das geht allein schon aus der diffusen Verwendung von Begriffen wie ‚absolute Musik‘, ‚autonome Musik‘ und ‚musikalisches Kunstwerk‘ in der Forschungsliteratur hervor. Ohne die Begriffe vom systematischen Ansatz her voneinander zu unterscheiden, wird ihre Genese anhand der überlieferten Quellen über geschichtliche Phasen hinweg verfolgt, und schließlich kommt man zu dem Ergebnis, dass jene Begriffe bereits im 18. Jahrhundert oder, speziell im Falle des Begriffs des ‚musikalischen Kunstwerks‘, längst vorher formuliert wurden, aber erst um 1800 ihre zentrale Bedeutung in Deutschland erlangten.<sup>3</sup> Ohne dieser These widersprechen zu wollen, ist doch Skepsis geboten, ob bei der Betrachtung der genannten musikgeschichtlich zentralen Begriffe angesichts eines als gleich erscheinenden Bündels von Merkmalen nicht doch etwas Unterschiedliches als Identisches betrachtet wird. Damit stellt sich die methodische Frage, wie geschichtliche Prozesse, die durch die Komplementarität unterschiedlicher Denksysteme hervorgebracht werden, zu analysieren und zu beschreiben sind, ohne ihre Genese auf einen monokausalen Entwicklungsstrang zu reduzieren.

Geschichtliche Prozesse zu untersuchen und unterschiedliche Denksysteme in ihrer Inkommensurabilität und Vernetztheit aufzufassen, ist gewiss ein schwieriges Unterfangen. Es wird umso schwieriger, je komplexer sich die zu untersuchende Zeit, wie etwa die sogenannte Sattelzeit entfaltet. Zu den methodischen Verfahren, welche die

<sup>\*</sup> Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des durch die DFG (2002–2004) geförderten Projekts „Artifizierung der Musik und Selbstbewusstsein des Komponisten“. Die Forschungsergebnisse sind zum Teil in die Habilitationsschrift der Verfasserin eingeflossen, vgl. Jin-Ah Kim, *Das Selbst: Bach und Beethoven. Eine musikanthropologische Studie*, Habilitationsschrift, Humboldt-Universität zu Berlin, eingereicht im Februar 2008, Druck in Vorbereitung.

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus, „Das Musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie“, in: *IRASM* 5 (1974), S. 11–24, hier: S. 12; ähnlich auch ders., *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a. 1978, S. 12 f.; grundsätzlich die gleiche Annahme z. B. bei Wilhelm Seidel, Art. „Absolute Musik“, in: *MGG2*, Sachteil 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 15–24, hier: Sp. 15; ders., „Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik“, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 67–84.

<sup>2</sup> Neben den in der vorhergehenden Anmerkung erwähnten Schriften z. B. Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der „absoluten Musik“ und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart 2002, S. 297–316; Bernd Sponheuer, „Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik“, in: *Mf* 39 (1986), S. 107–123; Leo Treitler, „Mozart and the Idea of Absolute Music“, in: *Das musikalische Kunstwerk*, S. 413–440.

<sup>3</sup> Grundsätzlich der gleiche Standpunkt ist vertreten bei Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 12 f.; Seidel, „Absolute Musik“, Sp. 17; ders., „Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik“, besonders S. 82; Gerhard, S. 314–316; Adolf Nowak, Art. „Musikästhetik“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 968–1016, hier: Sp. 984f.

Forschung zu einem solchen Unterfangen bereitstellt, zählen theoretische Modelle der geschichtlichen Prozessualität, die etwa Hans Blumenberg, Reinhard Koselleck sowie Karl Georg Faber und Christian Meier in unterschiedlichen Formulierungen und mit unterschiedlichen Akzentuierungen vertreten.<sup>4</sup> Geschichte lässt sich nicht als ein kontinuierlich sich entwickelnder Ablauf von Einzelereignissen interpretieren, sondern als eine Vielzahl von teils synchronen Prozessen, die von Systemen heterogener und inkompatibler Natur geprägt sein können und unterschiedliche Dauern aufweisen. Geschichtliche Prozesse ließen sich dann als Zusammenspiel von, und Auseinandersetzung innerhalb dieser Systeme verstehen. Diese Prozesse nachzuzeichnen heißt, spezifische Überlagerungen, Phasenverschiebungen und Interferenzen, also die komplexen Verschränkungen unterschiedlicher Entwicklungslinien zu verfolgen, darüber hinaus auch die Unverträglichkeit von Systemen zu thematisieren, die durch die Konfrontation konträrer Denkmuster entstehen.

Anknüpfend an diese methodische Grundannahme kann meine These formuliert werden.<sup>5</sup> Das 18. Jahrhundert markiert einen Zeitraum, in dem sich unterschiedliche Systeme aufgrund ihrer Kompatibilität parallel entwickeln konnten; ihre Entwicklungen gehen aber allmählich so weit auseinander, dass das gleichzeitige Existieren gefährdet und ab einem bestimmten Zeitpunkt unmöglich wird. Damit beginnen die vielfältigen Auf- und Ablösungsprozesse unterschiedlicher Systeme, und es entsteht etwas geschichtlich Neues. Im vorliegenden Kontext soll hier die These vertreten werden, dass als entscheidender Ausgangspunkt, an dem die Genese des Begriffs der ‚autonomen Musik‘ verfolgt werden kann, die fast zwei Jahrtausende lang anhaltende Aktualität des Mimesis-Paradigmas betrachtet werden muss. An dessen im Fortgang der Geschichte sich verändernden Prämissen lässt sich ablesen, wie und unter welchen Bedingungen Musik als solche legitimiert wurde, und weshalb es im 18. Jahrhundert dazu kam, dass die Frage nach der Legitimation der Musik neu gestellt wurde, neu gestellt werden musste. Die Überschreitung dieser Schwelle ermöglicht die Entstehung des Begriffs der ‚autonomen Musik‘ um 1800.

## I

In der Geschichte der ästhetischen Theorie ist bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus die in der Antike formulierte Grundposition, Kunst sei Mimesis bzw. Kunst entstehe durch einen mimetischen Akt, niemals aufgegeben worden. Für einen modernen Betrachter der historischen Entwicklung ist wohl „kein Faktum befremdlicher als das lange Weiterwirken der mimetischen Theorie“<sup>6</sup>. Für das Verständnis dieses Faktums ist die Erkenntnis grundlegend, dass die antiken Philosophen mit dem Ausdruck ‚Kunst‘ (technē, τέχνη) „mehr als das, was wir heute ‚Technik‘ nennen, bezeichneten; sie verfügten hier über einen Inbegriff für alle Fertigkeiten des Menschen,

<sup>4</sup> Z. B. Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1966; Reinhard Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979; ders., *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2003; *Historische Prozesse*, hrsg. von Karl Georg Faber und Christian Meier (= *Theorie der Geschichte* 2), München 1978.

<sup>5</sup> Das hier zugrunde liegende methodische Konzept findet in Hinblick auf einen Vergleich von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven auch Anwendung in Kim, S. 311–327.

<sup>6</sup> Gerhard, S. 79.

werksetzend und gestaltend wirksam zu werden, er umfasst das ‚Künstlerische‘ ebenso wie das ‚Künstliche‘ (das wir heute so scharf unterscheiden).<sup>7</sup> Auch nach der Antike bleibt dieser umfassende Begriff von Kunst virulent. Angesichts dieses umfassenden Bedeutungsspektrums von Kunst ist festzustellen, dass die durch die Historie nachzuverfolgende, recht komplizierte Definitions- und Zuschreibungsfrage der Musik (muské, musica, Musik) als ‚techné‘ im griechischen, ‚ars‘ im lateinischen und ‚Kunst‘ im heutigen Sprachgebrauch ebenso wie als theoretische, praktische und/oder poetische Sphäre,<sup>8</sup> für unsere Problematik weniger entscheidend ist. Entscheidend ist vielmehr, dass die Aktualität der Mimesis-Theorie mit dem Eingeständnis der ontologischen Irrelevanz der Kunst einhergeht. Diese uns befremdlich wirkende Tatsache bedarf einer näheren Untersuchung ihrer historischen Basis.<sup>9</sup>

In der Antike ist Kunst als Produkt menschlicher Tätigkeit durch die Attribute des im Fluss der Zeit sich entfaltenden Werdens, des Veränderns, Unvorhersehbaren charakterisiert. Sie kann demnach keinen Anspruch erheben, von der Seite ihrer Immanenz her ein wahrhaft Seiendes zu sein, denn dieses ist gerade durch das Gegenteil, das Unveränderliche, das ewig Bleibende gekennzeichnet.<sup>10</sup> Zwar steht Kunst mit dem wahren Sein in Verbindung; sie hat aber nur über die Vermittlung der empirischen Wirklichkeit Zugang zu ihm. So rückt sie in den Bereich des Scheins. Hier ist die Differenz der Kunst zur Natur deutlich. Natur wird gesehen als ein sichtbares Seiendes, als ein Ausdruck des Seins oder sogar als das Sein selbst.<sup>11</sup> Auf diese Differenz geht die exemplarische Verbindlichkeit der Natur für die Kunst zurück. Während Natur ihrem Wesen nach den Seinsanspruch hat, musste die Kunst ihre Nähe zum Sein stets bewerkstelligen, um auf diese Weise ihrer ontologischen Irrelevanz und damit der Gefahr, zum philosophischen Sündenbock zu werden, die aus ihrer Scheinhaftigkeit resultiert, auszuweichen. Der mimetische Akt hilft der Kunst dabei, über ihren ontologisch problematischen Status hinaus auf das Wesentliche, das Allgemeine des an sich unsichtbaren Seins verweisen zu können. Diese von Platon ausgehende antike Grundposition änderte sich im Kern nicht, weder im Mittelalter noch in der Frühen Neuzeit.<sup>12</sup>

Diese historische Grundposition unterscheidet sich deutlich von der modernen, heute im Allgemeinen akzeptierten, gemäß welcher die Beziehung zwischen Schönheit und Kunst wesensbegründend ist, und die der Kunst an sich Wirklichkeit, ein originäres

<sup>7</sup> Hans Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“ [1957], in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, S. 55–103, hier: S. 55.

<sup>8</sup> Zum vielfältigen Musikbegriff siehe u. a. Albrecht Riethmüller, „Stationen des Begriffs Musik“, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk*, hrsg. von Frieder Zamminer (= Geschichte der Musiktheorie 1), Darmstadt 1985, S. 59–95, besonders S. 59–63; ders., Art. „Musiké – musica – Musik“, *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1195–1213, besonders Sp. 1202–1210.

<sup>9</sup> In der musikwissenschaftlichen Literatur über die Mimesis-Thematik wird diese Ebene der Ontogenese der Kunst, speziell der Musik wenn dann nur beiläufig erwähnt. Das betrifft auch die quellenfundierte Studie von Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929 (= Universitas-Archiv 17), wie auch Hans-Peter Reinecke, „Natur“ als Rechtfertigungsinstanz im Denken der Theoretiker“, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, S. 131–148.

<sup>10</sup> Zu diesem Kontext siehe Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1989, S. 7–24.

<sup>11</sup> Es gibt Thesen in der Philosophie, die der metaphysischen Tradition der Identität von Sein und Natur widersprechen. Siehe z. B. Kurt Flasch, „Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst“, in: *Perusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus*, hrsg. von dems., Frankfurt a. M. 1965, S. 265–306, hier: S. 290.

<sup>12</sup> Näher hierzu Helmut Kuhn, „Die Ontogenese der Kunst“, in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, hrsg. von Karl Oettinger und Mohammed Rassem, München 1962, S. 13–55, besonders S. 18–27.



Sein zuschreibt. Ihr liegt das Bewusstsein der Wesenhaftigkeit der menschlichen Aktivität zugrunde: Diese sei, trotz ihrer vielfältigen Einbindung ins Soziale, letztlich selbsttätig hervorbringend, urschöpferisch, originär. Demgegenüber blieb in der älteren ästhetischen Grundposition für die Idee der ontologisch originären Hervorbringung des Menschen kein Spielraum. Das Bewusstsein der ontologischen Bedeutsamkeit der menschlich-schöpferischen Tätigkeit war die grundlegende Bedingung dafür, dass der Mensch für sich die Kunst als ein seinsoriginäres Wesen, also als ‚autonome Kunst‘ hervorbringen konnte. Die lang anhaltende Aktualität der Mimesis-Theorie ist sehr eng an diese Bedingung gebunden. Sie hatte in einem Zeitraum Gültigkeit, in dem das von Menschen Hergestellte noch nicht absolut gesetzt wurde, und so einer Legitimation durch den theoretisch hergestellten Bezug zum Sein bedurfte. So ist bei der Analyse der Aktualität der Mimesis-Theorie und bei der Verfolgung der damit vernetzten Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘ weniger die Frage entscheidend, wo die Ansätze der Autonomie der Kunst im Allgemeinen – und der Musik im Besonderen – zuerst formuliert wurden, sondern vielmehr die Frage, wo und wie die Bedingungen entstanden sind, welche die Anerkennung der ontologischen Dignität der menschlichen Selbsttätigkeit (und damit der Kunst) ermöglichten. Das ist zugleich die Frage, unter welchen geschichtlichen Bedingungen sich der moderne Begriff der ‚autonomen Kunst‘ bzw. der ‚autonomen Musik‘ durchzusetzen vermochte.

Eben diese Frage wird man nur unzureichend beantworten können, wenn man nicht ins Auge fasst, welche Besonderheit an der jeweiligen Kunst zu unterschiedlichen Zeiten wahrgenommen wurde. Musik wurde unter den Künsten eine bevorzugte Stellung eingeräumt aufgrund ihrer Fähigkeit, das an sich Unsichtbare des Kosmos, dessen Maß und Ordnung, exemplarisch abbilden, nachahmen, darstellen zu können.<sup>13</sup> Sie galt in der Antike als eine Art Erkenntnis mit größerer Wertigkeit als andere Künste. Rezeptionsgeschichtlich folgenreich war in dieser Hinsicht die rationale Sicht der Pythagoreer. Sie erkannten, dass sich die grundlegenden Intervalle als einfache Zahlenproportionen darstellen lassen. Diese Erkenntnis ermöglichte, die Intervalle als Harmonie und Zahl zu deuten.<sup>14</sup> So diente Musik als Modell des pythagoreischen Prinzips der Kosmologie: „alles, was ist, ist (eigentlich und in Wirklichkeit) Zahl.“<sup>15</sup> Freilich galt die Zahlengrundlage der Musik nicht nur als Mimesis der kosmischen Ordnung, sondern auch als die der idealen ethischen und sozialen Ordnung. Man betrachtete Musik als Mimesis der Seele, die eine gewisse Harmonie sei.<sup>16</sup> Musik erzeugt bestimmte Affekte, Seelenstimmungen im Rahmen dieser Harmonie. Sie passt sich demnach in die gesamte Zweck- und Nützlichkeitsordnung des Daseins ein. Gleichwohl erkannten die

<sup>13</sup> Das antike Mimesis-Verständnis wird verkürzt, wenn der Begriff μιμησις als ‚imitatio‘ ins Lateinische übersetzt, im Deutschen mit ‚Nachahmung‘ wiedergegeben wird. Mimesis heißt im antiken Kontext so viel wie durch Tanz zur ‚Darstellung zu bringen‘, ‚ausdrücken‘, ‚ähnlich machen wie‘, ‚nachahmen‘ oder auch ‚nachbilden‘, ‚abbilden‘. Siehe Hermann Koller, *Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954 (= Dissertationes Bernenses I,5). Die Einengung des Nachahmungsbegriffs auf eine bloße Kopie fand insbesondere im 18. Jahrhundert statt. Ansätze dazu gab es freilich schon in der Antike, nach Weidlé aber nicht vor der Mitte des 5. Jahrhunderts, vgl. Wladimir Weidlé, „Vom Sinn der Mimesis“, in: *Der Mensch, Führer und Geführter im Werk*, hrsg. von A. Portmann, Zürich 1963, S. 249–273, hier: S. 250.

<sup>14</sup> Nach Aristoteles, *Metaphysik*, I, 5, 985b-987a.

<sup>15</sup> Johannes Lohmann, *Die griechische Musik als mathematische Form*, in: *AfMw* 14 (1957), S. 147–155, hier: S. 149.

<sup>16</sup> Aristoteles, *Über die Seele*, I, 4, 407b.



Pythagoreer an der Musik auch Momente des Irrationalen, indem sie bei der Berechnung der Intervalle auf die Unmöglichkeit stießen, die Intervalle Oktave, Quinte, Quarte und Ganzton in zwei gleiche Teilintervalle zu zerlegen.<sup>17</sup> Das legt den Schluss nahe, dass Musik zwar prinzipiell Mimesis des wahrhaft Seienden ist, dass es aber einen irrationalen Rest gibt.

In dieser Ambivalenz zwischen dem scheinhaften Dasein und der (guten) Mimesis des wahrhaft Seienden formiert sich ontologisch das Ansehen und der Status der Musik in der Antike. Platon, der Musik (*musiké*) anknüpfend an den Pythagoreismus angesichts ihrer „Harmonie“ nützlich findet<sup>18</sup> und die erzieherische Funktion der Musik durch ihre besondere mimetische Eignung würdigt,<sup>19</sup> weist ihr ontologisch – wie den anderen Künsten (Dichtung und Malerei) auch – gegenüber den Ideen und den durch sie geprägten Werken der Natur nur den dritten Rang zu, weil für ihn die Kunst nur „Schattenbild“ (*εἰδωλον*) der Dinge selbst ist, diese wiederum sind Nachbilder der Ideen. Auch Aristoteles, der Musik aufgrund ihrer verweisenden Zahlenverhältnisse mimetisch auffasste,<sup>20</sup> grenzt sie nicht gegen die anderen Künste bei seiner Unterscheidung von Kunst und Natur ab. Der Kern der Natur liegt in ihrem Wesen selbst, der der Kunst in einem anderen Wesen.<sup>21</sup> Musik musste angesichts ihres niedrigen ontologischen Ranges gegenüber der Natur stets einen auf die Natur verweisenden Sinn zeigen, damit ihr Dasein als ein vom Sein unterschiedener, gleichwohl aber in ihm begründeter Schein legitimiert werden kann. An diesem ontologischen Rang der Musik änderte sich im Fortgang der Geschichte bis zum Untergang der Mimesis-Idee im späten 18. Jahrhundert nichts, auch nicht durch die kritische Platon-Rezeption (z. B. Philon von Alexandria und Plotin), die eine Revision von Platons abwertendem Urteil über die Kunst anstrebte.

Es liegt in der Logik der Argumentation, dass das ontologische Problem der Musik insbesondere die Instrumentalmusik betrifft. Im Lichte der Mimesis-Theorie musste Instrumentalmusik defizitär sein. Denn entweder ahmte sie ein schon Nachgeahmtes nach – den Gesang bzw. die menschliche Rede –, oder sie wurde gleich ganz aus dem Bereich der mimetischen Kunst verwiesen, weil ihr die Fähigkeit zur Mimesis abgesprochen wurde. So erklärt sich die prinzipielle Ablehnung der reinen Instrumentalmusik bei den antiken Autoren.<sup>22</sup> Platon z. B. kritisiert die Instrumentalmusik hinsichtlich ihrer gegenüber der Vokalmusik geringeren ethischen Wirkung, die er prinzipiell der Musik zuwies. Er ließ generell nur Lyra, Kithara und auf dem Lande Syrinx zu und lehnte kategorisch Instrumente mit vielen Saiten und für viele *harmoniai* ab.<sup>23</sup> Im Frühchristentum verzichteten die Kirchenväter – ausgenommen die Psalmkommentatoren – überhaupt auf Instrumente. Nur für den häuslichen Gebrauch waren Lyra und Kithara zugelassen.<sup>24</sup> Auch in der Frühen Neuzeit und bis ins 18. Jahrhundert hinein

<sup>17</sup> Vgl. Oscar Becker, „Frühgriechische Mathematik und Musiklehre“, in: *AfMw* 14 (1957), S. 156–164, besonders S. 158–160; Nowak, Sp. 975.

<sup>18</sup> Platon, *Timaios*, 47d-e.

<sup>19</sup> Platon, *Gesetze*, II, 653c-655b.

<sup>20</sup> Z. B. Aristoteles, *Physik. Vorlesung über die Natur*, II, 2, 194a.

<sup>21</sup> Aristoteles, *Metaphysik*, XII, 1069b-1070a.

<sup>22</sup> Vgl. Oskar Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967, S. 123.

<sup>23</sup> Platon, *Der Staat*, III, 398e.

<sup>24</sup> Vgl. Nowak, Sp. 978.

musste der Instrumentalmusik immer wieder ihre Sprachfähigkeit durch den Ausweis ihrer Verbindung zum nachzuahmenden Objekt (Affekte, Leidenschaften, menschliche Rede, äußere Geschehnisse) zugesprochen werden, um sie ästhetisch zu rechtfertigen. Nach Johann Mattheson ist Instrumentalmusik, die zur Vokalmusik im Mutter-Tochter-Verhältnis steht,<sup>25</sup> Nachahmung des Gesanges und der „Klangrede“.<sup>26</sup> Nach Bernard Germain Lacépède kann die Instrumentalmusik den Mangel, der aus dem Fehlen des Wortes resultiert, nur durch eine Steigerung ihres Ausdrucks kompensieren.<sup>27</sup> Andere Autoren wie Jean-Baptiste Du Bos, Antoine Pluche und Charles Batteux grenzen die Instrumentalmusik ganz aus dem Bereich der schönen Künste aus.<sup>28</sup> Um so deutlicher springt der plötzliche Wandel in der Bewertung der Instrumentalmusik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ins Auge. Um 1800 hatte sie – zumindest in Deutschland und England – unter den musikalischen Genres wie unter den Künsten überhaupt eine singuläre Bedeutung erlangt.<sup>29</sup>

## II

Entscheidend für die Problematik der ontologischen Legitimation der Kunst ist der der antiken Metaphysik fest eingeschriebene Grundgedanke, dass der reale Kosmos sowie die Natur essentiell vollständig seien. Daraus folgt, dass durch menschliche Tätigkeit dem bereits existierenden Sein nichts substanziell Neues hinzugefügt werden könne. Für die Kunst bedeutet das, dass ihre Raison d'être nur in Bezug auf bereits Vorhandenes, in der Mimesis der Natur liegen konnte. Allerdings bestanden im Fortgang der Geschichte durchaus theoretische Möglichkeiten zur ontologischen Überschreitung der Natur durch die Kunst. Im Folgenden werde ich zwei historische Mimesisbegriffe erläutern, in denen unterschiedliche Formen einer Überschreitung der Natur durch die Kunst angelegt sind. Sie zeigen auch auf, dass dem Mimesis-Komplex auch ein poetischer Aspekt inhäriert.<sup>30</sup>

Der erste Begriff, von dem ich sprechen möchte, lässt sich bezeichnen als das ‚Mögliche in der Seinswirklichkeit‘, das zugleich das ‚Natur-Mögliche‘ bedeutet. Aristoteles war der Meinung, dass Naturdinge und Artefakte eine prinzipielle Analogie im Hinblick auf ihre Struktur aufweisen. So kehrt in der Struktur des menschlichen Hervorbringens die Struktur der Naturproduktion wieder.<sup>31</sup> Bezeichnenderweise schrieb Aristoteles in seiner *Physik* der Kunst zwei Vermögen zu, nämlich einerseits, das Naturegebene

<sup>25</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel u. a. 1999, II, 12, § 4, S. 307.

<sup>26</sup> Ebd., II, 9, § 6, S. 279 und passim.

<sup>27</sup> Bernard Germain de Lacépède, *La Poétique de la Musique*, Paris 1785, Faks.-Nachdr. Genf 1970, Bd. 2, S. 330.

<sup>28</sup> Vgl. Serauky, S. 8–20.

<sup>29</sup> Vgl. zur Lage der französischen Ästhetik Christian Berger, *Phantastik als Konstruktion. Hector Berlioz' „Symphonie fantastique“*, Kassel u. a. 1983, S. 20–24. Zum historischen Prozess der Aufwertung der Instrumentalmusik insgesamt vgl. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 39–48; Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984, S. 143–163; Gudrun Henneberg, *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1983, S. 41–68.

<sup>30</sup> Mehrere Forscher haben bereits darauf aufmerksam gemacht, dass im Bedeutungsspektrum des Mimesis-Begriffs durchaus auch ein poetischer Aspekt enthalten ist, z. B. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, München 1982; Blumenberg, „Nachahmung der Natur“; Gunter Gebauer und Christoph Wulf, „Mimesis und Visualität“, in: *Paragrana* 4 (1995), S. 163–172; Thomas Metscher, *Mimesis* (= Bibliothek dialektischer Grundbegriffe 5), Bielefeld 2001, besonders S. 16 f.

<sup>31</sup> Aristoteles, *Physik*, II, 2, 194a.

nachzuahmen, andererseits aber auch zu vollenden, was – so Aristoteles – „die Natur nicht zu Ende bringen kann“<sup>32</sup>. Das heißt: Die Kunst ist imstande, das zu vollenden, was die Natur „unausgeführt liegen gelassen“<sup>33</sup> hat. Kunst wurde damit auch zu einem Möglichkeitsbegriff der Natur. Mimesis der Natur bedeutet für die Kunst dann Bezugnahme auf das in der Seinswirklichkeit angelegte Mögliche. In dieser Hinsicht bestand theoretisch die Möglichkeit, dass die Natur durch Kunst mittels mimetischer Tätigkeit überschritten zu werden vermochte. Denn der Kunst wird die Möglichkeit zugeschrieben, eine neue Qualität, die in der Natur zwar angelegt, aber durch sie nicht zu Ende gebracht worden ist, durch ihr mimetisches Vorgehen hervorzubringen. Indem Aristoteles aber – wie in der Zeit üblich – die essentielle Vollständigkeit des Kosmos voraussetzte, war ihm der Gedanke, dass Kunst in ihrer ontologischen Substanz die Natur überschreiten könnte, fremd. So erklärt sich, weshalb er den Prozess artifiziiellen Produzierens lediglich als „Veränderungs-“ oder auch als – naturanalogen – „Zusammensetzungsprozess“ von Materie und Form innerhalb des Gegebenen betrachtete,<sup>34</sup> und nicht als Prozess des Hervorbringens von etwas wahrhaft Seiendem.

Es ist von großer Bedeutung, dass der aristotelische Möglichkeitsbegriff sich – mit der platonischen und neuplatonischen Schönheitsmetaphysik vermischt – auf mehreren Wegen im europäischen Raum verbreitete.<sup>35</sup> Seine Rezeption erfuhr im Mittelalter eine Umdeutung allgemeiner Art: Der aristotelische auf die Natur bezogene Möglichkeitsbegriff wurde im Kontext der christlichen Theologie und im Zuge der Idealisierung des Naturbegriffs als „*potentia infinita*“ Gottes verstanden und in diesem Sinne weiterhin rezipiert. Musikgeschichtlich bedeutsam ist in diesem Kontext, dass es im 12. und 13. Jahrhundert zu einer Ausschöpfung der im pythagoreisch definierten Tonsystem vorhandenen Möglichkeiten kam. Elemente, die früher als ‚Zufall‘ bzw. ‚Fügung‘ galten,<sup>36</sup> wurden – offenbar im Sinne des ‚Natur-Möglichen‘, d. h. zugleich des ‚Gott-Möglichen‘ – akzeptiert und zur Formulierung genereller Regeln benutzt. Das markanteste Beispiel ist die Unterscheidung der Intervalle in perfekte und imperfekte Konsonanzen sowie Dissonanzen in der Lehre des Contrapunctus. Eine weitere geschichtliche Nuance des erwähnten Begriffs des ‚Möglichen in der Seinswirklichkeit‘ bzw. des ‚Natur-Möglichen‘ wurde dort akut, wo die metaphysisch behauptete Identität von Sein und Natur durch die christliche Theologie in Frage gestellt und Lösungen dafür gesucht wurde. Es ist der spätmittelalterliche Nominalismus, der aus der Erkenntnis der Inkongruenz von Sein

<sup>32</sup> Ebd., 199a.

<sup>33</sup> Zitiert nach Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, S. 55.

<sup>34</sup> Aristoteles, *Physik*, III, 1–3. Vgl. Ellinore Fladt, „Der artifizielle Prozeß im Hochmittelalter“, in: *Mf* 40 (1987), S. 203–229, hier: S. 219 f. und S. 224 f.

<sup>35</sup> Die häufig zitierte Aussage Plotins, mit der er gegen die platonische Abwertung der Kunst gegenüber der Natur argumentiert und den Wert der künstlerischen Tätigkeit betont, lautet: „Wenn einer die Künste verachtet, weil sie bei ihren Hervorbringungen die Natur nachahmen, so muß man erstens sagen, dass auch die Naturen anderes nachahmen. Dann muß man wissen, daß die Künste nicht einfach das Sichtbare nachahmen, sondern zurückgehen zu den rational bestimmten Möglichkeiten (Logoi), aus denen heraus auch die Natur schafft. Außerdem bringen sie auch vieles von sich aus hervor, und so fügen sie zum Beispiel, wo etwas einen Mangel hat, [das Ergänzende] hinzu.“ Plotin, *Enneaden*, V, 8, 1, 33–37. Es wäre allerdings ein geschichtliches Missverständnis, wenn man in der Aussage Plotins eine ontogene Überschreitung der Natur durch eine artifizielle Hervorbringung sehen will. Vielmehr wird Plotins so ‚modern‘ klingende Aussage formuliert in unmittelbarer Anknüpfung an den erwähnten aristotelischen Möglichkeitsbegriff und zugleich in Umbildung der platonischen Ideenlehre. Der Verweis auf die „Logoi“ zeigt, dass Plotin ganz im Rahmen der antiken Metaphysik bleibt.

<sup>36</sup> Zu Aristoteles' Definition von „Zufall“ im Unterschied zu „Fügung“ vgl. *Physik*, II, 4, 5, 6, besonders 8, 199b.

und Natur dem humanen Bewusstsein die Erfahrung der Kontingenz des Existierenden vermittelte. In diesem Kontext können zahlreiche musikgeschichtliche Erneuerungen gesehen werden, die dadurch entstanden, dass bestimmte (ontologisch gesehen unwesentliche) ‚Zufälle‘ bzw. ‚Fügungen‘ als für den Menschen wesentlich anerkannt und gerechtfertigt wurden. Erinnerung sei an die diversen Differenzierungen und Neuheiten der Notation in der Zeit der *Ars nova*, etwa die Anerkennung der imperfekten Mensur, die Geltung des Mensurprinzips für die *Semibrevis* und die Anwendung der *Minima*. Das Kontingenzbewusstsein des Spätmittelalters bildet die Grundlage des Pathos der Frühen Neuzeit. Daraus ergibt sich eine markante Akzentverschiebung der Nachahmungsformel von den präexistierenden Seinsprinzipien auf den schöpferischen Menschen, auch wenn der Legitimationsgrund wie zuvor die „ars potentia infinita Gottes“ blieb; allenfalls wurde der Dichter als „alter deus“ in Analogie zu Gott gesetzt, wie etwa in der Poetik des Julius Caesar Scaliger von 1561.<sup>37</sup> So erklärt sich die enorme Aufwertung des Ansehens der Komponisten und ihrer Artefakte bei Musiktheoretikern wie Johannes Tinctoris, Nikolaus Listenius und Heinrich Glarean,<sup>38</sup> die den erwähnten aristotelischen Möglichkeitsbegriff rezipierten und ihn im zeitgemäßen Kontext umdeuteten.

Ein zweiter historischer Begriff, der das lediglich Implizite des nachzuahmenden Gegenstands der Kunst indiziert und eine weitere theoretische Möglichkeit der ontologischen Überschreitung der Natur durch die Kunst bestimmt, lässt sich bezeichnen als das ‚im Sein inbegriffene Mögliche‘, das zugleich das ‚Menschen-Mögliche‘ impliziert. Er hatte sich von dort aus ergeben, wo man, wie etwa Descartes, begann, von der Seinsmöglichkeit her die Seinswirklichkeit zu verstehen. Voraussetzung dafür war die Erkenntnis, dass die vorhandene Welt ein bloßes Faktum sei: Die reale Welt ist nicht die einzige der möglichen Welten.<sup>39</sup> Das bedeutet für die Kunst, die die Natur, d. h. das sichtbare Sein bzw. das Sein selbst, nachzuahmen hat, eine enorme Erweiterung ihres gestalterischen Spielraumes, da von nun an auch das unverwirklichte Sein als Gegenstand der *Mimesis* in Betracht kommt. Theoretisch wäre damit eine ontologische Überschreitung der Natur durch Kunst möglich. Doch hatte man zu dieser Zeit noch kein Bewusstsein entwickelt, etwas durch menschliche Setzung hervorgebrachtes Neues als ontologisch neu anzuerkennen. Alles durch Menschen schöpferisch Hervorgebrachte wurde lediglich, wie der Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich im Zusammenhang mit der bildenden Kunst feststellte, als „Entdeckung neuer Kombinationen und Variationen bewährter und geschätzter Elemente“<sup>40</sup> betrachtet. Das Denkmodell lässt sich leicht an der bekannten, von Gottfried Wilhelm Leibniz stammenden Formel ablesen: „der Natur durch die Kunst nachzuhelfen.“<sup>41</sup> Das Wort „helfen“ setzt einerseits einen Naturbegriff voraus, der nicht dem herkömmlichen theozentrischen Vorstellungsideal entspricht, dass die Welt essentiell vollständig wäre. Andererseits gibt das Wort kund, dass die Kunst nur Ergänzungsmaßnahme ist, eine Art von Gott gewollter Instanz zur

<sup>37</sup> Julius Caesar Scaliger, *Poetics libri septem*, I, 2; vgl. dazu Blumenberg, „Nachahmung der Natur“, S. 90; Bernhard F. Scholz, *Emblem und Emblempoetik: historische und systematische Studien*, Berlin 2002, S. 145 f.

<sup>38</sup> Johannes Tinctoris, *Complexus viginti effectuum nobilis artis musicae* (um 1473); ders., *Liber de arte contrapuncti* (1477); Nikolaus Listenius, *Musica*, Wittenberg 1537; Heinrich Glareans, *Dodekachordon*, Basel 1547.

<sup>39</sup> Vgl. Blumenberg, „Nachahmung der Natur“, S. 88 f.

<sup>40</sup> Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, S. 213.

<sup>41</sup> Vgl. die von Leibniz in anderem Zusammenhang geprägte Formel: „les hommes aident la nature par l'art“ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Philosophische Schriften*, Bd. 2, Erste Hälfte, Darmstadt 1985, S. 72.

essentiellen Vervollständigung der Welt; der Kunst bleibt demnach nichts anderes übrig, als dass sie ihrer von Gott gegebenen Wesensbestimmung folgt. Etwas substantiell und originär Neues, dem als solchem eine ontologische Qualität innewohnt, ist darin nicht impliziert.<sup>42</sup>

In Anbetracht dieses Denkmodells, das die ontologische Vollständigkeit des Kosmos bzw. der Natur und die ontologische Irrelevanz der Kunst nicht prinzipiell in Frage stellt, ist verständlich, weshalb stets neue Vorstellungen oder Konzepte entwickelt werden mussten, um den Schwierigkeiten im Umgang mit der nur noch formelhaft funktionierenden Nachahmungslehre abzuweichen, anstatt sie gänzlich aufzugeben. Manche Autoren versuchten, die Nachahmungsformel durch möglichst großzügige Auslegungen zu retten, wie etwa Jean-Baptiste le Rond d'Alembert in seinem *Discours préliminaire* (1751), in dem er die Nachahmung als einen künstlerischen „Genuß“ interpretiert, der durch die Zwischenschaltung von Gedächtnis und Intellekt erreicht werde, die den Nachahmungsgegenstand „erinnern“ lasse.<sup>43</sup> Andere Autoren gingen den Weg, die Naturnachahmung unter Vernunft-Vorbehalt zu stellen, wie Johann Adolph Scheibe, der in seinem *Critischen Musicus* (1738) betont, dass „das wahre Wesen der Musik [...] in einer vernünftigen Nachahmung der Natur“<sup>44</sup> bestehe. Einige Theoretiker benutzten die Nachahmungsformel sehr eng gefasst als ein für die Kunst als vorausgesetztes Faktum verbindliches Dogma. Was durch die Legitimation der Naturnachahmung nicht abgedeckt werden kann, ist für Batteux, der den Begriff der schönen Künste in Abgrenzung zum Begriff ‚Wissenschaft‘ entwickelte, (in der Übersetzung Johann Adolf Schlegels) schlichtweg „eine Art des Unsinn“<sup>45</sup>. Daraus folgt, dass die eigentliche Tätigkeit des Künstlers in der rein scheinhaften Verschönerung der nachgeahmten Gegenstände bestand; den Kunstgebilden selber kam keinerlei Substantialität zu. Gerade in Hinblick auf Musik und Tanz schreibt Batteux: „Die Leidenschaften sind darinnen eben so fabelhaft, als die Handlungen in der Poesie; sie sind darinnen gleichfalls bloß Geschöpfe des Genies und des Geschmacks; nichts ist darinnen wahr; alles ist Kunst.“<sup>46</sup> Auch der deutsche Musiktheoretiker Johann Friedrich Daube äußerte sich im Jahre 1773 ähnlich: „Die Nachahmung in der Musik ist unentbehrlich: ohne sie kann nichts Gutes, weder in der Melodie noch Harmonie, ausgerichtet werden.“<sup>47</sup>

Wir sehen: Das Theorem der Kunst als Nachahmung der Natur war in den ästhetischen Debatten bis in die 1770er- und 1780er-Jahre hinein in Deutschland (in anderen Ländern wie in England und Frankreich noch länger<sup>48</sup>) intakt.<sup>49</sup> Bei der erstaunlich langen Aktualität dieses Theorems geht es weniger um die Kontinuität eines substantiell identischen Merkmalbündels, sondern vielmehr um die Kontinuität eines inhalt-

<sup>42</sup> Vgl. die Aussage Birnbaums zur Verteidigung der Kunst Bachs gegen Scheibe. Birnbaum betont, dass die wahre Kunst „die natur nachahmet, und ihr, wo es nöthig ist, hilft“ (*Bach-Dokumente*, Bd. II, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1969, Nr. 409). „Hilft die kunst der natur, so geht ihre absicht nur dahin, sie zu erhalten, ja so gar in bessern stand zu setzen, nicht aber zu zernichten.“ (ebd.) Näher zu dieser Aussage und zu Bachs Produktionsästhetik vgl. Kim, S. 127-135.

<sup>43</sup> Serauky, S. 21.

<sup>44</sup> Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 21745 [1738]; Faks.-Nachdr. Hildesheim und New York, S. 554.

<sup>45</sup> Charles Batteux, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, Leipzig 21759, S. 8.

<sup>46</sup> Ebd., S. 225.

<sup>47</sup> Johann Friedrich Daube, *Der musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition*, Wien 1773, S. 151.

<sup>48</sup> Vgl. Gerhard, S. 87 und Berger, S. 20–28.

<sup>49</sup> Vgl. zahlreiche Zeitzeugnisse bis 1850 bei Serauky, S. 87–233.

lich heterogenen Begründungszusammenhangs, dessen Invarianz allein im Zugeständnis der ontologischen Vollständigkeit des Kosmos/der Natur und der daraus folgenden Verbindlichkeit der Natur für die Kunst begründet ist. Seine Funktion ist primär die Legitimierung menschlichen Produzierens im Kontext einer Metaphysik oder Theologie, welche dem Menschen kein seinsetzendes Produzieren zubilligt.

### III

Es ist indes nicht zu übersehen, dass in den beiden erwähnten Möglichkeitsbegriffen bereits das Potential enthalten ist, das den Zerfall des Mimesis-Paradigmas im 18. Jahrhundert schließlich bewirkte. Insbesondere der zweite Möglichkeitsbegriff, das ‚im Sein inbegriffene Mögliche‘, das zugleich das ‚Menschen-Mögliche‘ impliziert, trug dazu bei, weil mit ihm die Frage nach der Kausalität, der Ursache für die menschlichen Setzungen nunmehr neu gestellt wurde. Das darin betonte poetische Moment war kaum noch in einen Naturbegriff zu integrieren, wenn er nicht zu einer Leerformel degenerieren sollte. Doch ist die Geschichte des Zerfalls der Mimesis-Idee nur bedingt als Prozess der Selbstauflösung des begrifflichen Systems zu erklären. Vielmehr erweist sie sich als ein Prozess, der sich immer wieder mit anderen Prozessen überlappt und in dieser Überlappung neu konstituiert, wie die Umbesetzung der Mimesis-Idee im Sinne der christlichen Schöpfungslehre im Mittelalter exemplarisch zeigt. Freilich gab es im 17. und 18. Jahrhundert neue Voraussetzungen, unter denen die fraglose Geltung der Forderung nach der ‚Nachahmung der Natur‘ problematisiert werden musste. Das in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur oft zu findende Erklärungsmodell, dass der aus der ‚Selbstzweckhaftigkeit‘ gespeiste neue Entwicklungsstand der Musik, speziell der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs und der Wiener Klassik, sowie das Gefühl des Ungenügens, diese Musik zu beschreiben, Anstöße zum Niedergang der Formel der ‚Nachahmung der Natur‘ gegeben habe, ist durchaus plausibel. Aber es ist verfehlt, darin die wesentliche Voraussetzung für den Zerfall der Mimesis-Idee zu sehen. Entscheidend ist, dass mit der Kritik an der herrschenden Metaphysik und dem Verlust des Glaubens an die kosmische Idee der Totalität seit dem 17. Jahrhundert eine Fülle neuer Fragen entstand, deren Beantwortung man sich nur mit einem neuen Erkenntnisbegriff annähern konnte. Dieser machte die Annahme möglich, dass der erkennende Geist – nach Blumenberg – „fähig ist, den die Dinge unmittelbar und in ihrem Wesen erschauenden göttlichen Geist und den sie nur symbolisch repräsentierenden menschlichen Geist radikal [zu trennen], indem der menschliche Geist zu einem schöpferischen Prinzip seines eigenen symbolischen Instrumentariums wird.“<sup>50</sup> Mit der Etablierung dieses neuen Erkenntnisbegriffs wird ein Prozess eingeleitet, in dessen Verlauf der ältere Erkenntnis- bzw. Wissensbegriff aufgelöst wird. In der Antike glaubte man, zwischen dem Gegenstand und dem ihn erfassenden Erkenntnisakt bestehe ein kausaler Zusammenhang abbildender Repräsentation, dessen Verbindlichkeit durch eine vorgängige ontische Gleichartigkeit garantiert wird. So sind nach Platon die Dinge eine Verkörperung der Ideen, und jede Idee ist durch Anamnesis im menschlichen Bewusst-

<sup>50</sup> Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ [1964], in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M. 2001, S. 47–73, hier: S. 63.



sein erfahrbar. Aristoteles brachte das überlieferte Prinzip der Erkenntnis durch Ähnlichkeit und Verwandtschaft auf seine abstrakteste Formel mit der Feststellung, dass die Seele der Möglichkeit nach alles sei. Nach der mittelalterlichen und der Renaissance-Vorstellung ist jedes Existierende auf Ähnlichkeit angewiesen. Die Ähnlichkeit bleibt niemals in sich selbst fest, sie wird nur fixiert, wenn sie auf ihre Parallelität zu einem anderen Existierenden verweist, so dass – nach Michel Foucault – „jede Ähnlichkeit nur durch die Akkumulation aller anderen ihren Wert erhält und die ganze Welt durchlaufen werden muß, damit die geringste Analogie gerechtfertigt wird und schließlich als gesichert erscheint.“<sup>51</sup> Es handelt sich also nicht um De-facto-Ähnlichkeiten, sondern um Korrespondenzen: Nicht weil man die ganzen Analogien der Welt aufgesucht hat, sondern weil es im Zentrum des Wissens eine Notwendigkeit der Dinge gab,<sup>52</sup> vermag der Mensch die Dinge so zu erkennen, wie sie sind. Das heißt in der Konsequenz, dass die menschliche Erkenntnistätigkeit durch die vorgängigen Korrespondenzen bestimmt ist. Unter dieser Bedingung konnte kein Spielraum für die Anerkennung der Ursprünglichkeit menschlicher Setzungen entstehen.

Freilich bedurfte es eines langen Weges, bis menschliche Tätigkeit als seinssetzend akzeptiert werden konnte. Es musste zuerst ein „Wechsel im Ort des Denkens“ im Sinne Charles Taylors stattfinden,<sup>53</sup> der die Bedingung dafür schuf, den *lógos*, das Denken überhaupt, als das aufzufassen, „das sich in den Subjekten abspielt“<sup>54</sup> und nicht mehr als das, das in den Dingen liegt. Nach Taylor bildet das 17. Jahrhundert den „Dreh- und Angelpunkt“ für diesen „radikalen Wechsel“<sup>55</sup>. Indessen vollzog sich der Wechsel viel langsamer, nicht linear, sondern in Sprüngen und Umbrüchen als Konsequenz und Verdichtung der geschichtlichen Bewegung. Die Historie der Mimesis-Idee zeigt in dieser Hinsicht Vernetzungen und Phasenverschiebungen sowie Abgrenzungen der unterschiedlichen Prozesse. So ist zu beobachten, dass die überlieferte Sichtweise, die Kunst als Mimesis einer vorgegebenen Ordnung anzusehen, die die Vorstellung eines präexistenten Gesamtordnungssystems zur Bedingung hat, im 17. Jahrhundert – in Deutschland sogar noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – keineswegs obsolet war, sondern – mit einer neuen Tendenz zur Subjektivierung des Denkens verbunden – modifiziert wurde. Ein signifikantes Beispiel für eine solche behutsame Modifikation liefert die berühmte Definition der Musik durch Leibniz: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“<sup>56</sup> (Musik ist eine verborgene arithmetische Tätigkeit des seines Zählens unbewussten Geistes). Diese Definition lässt sich als ein Versuch verstehen, die mathematischen Prinzipien der Musik mit Bezug auf das menschliche Subjekt zu begründen, wobei sie als eine, wenn auch unbewusste Tätigkeit des menschlichen Geistes gedacht wird. Leibniz subjektiviert also sozusagen den pythagoreischen Gedanken. Ein ähnlicher Ansatz ist schon bei Johannes Kepler (*Harmonices*

<sup>51</sup> Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. <sup>7</sup>1988 [1966], S. 61.

<sup>52</sup> Ebd., S. 63.

<sup>53</sup> Charles Taylor, *Negative Freiheit! Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus*, Frankfurt a. M. <sup>3</sup>1999 [1988], hier: S. 248.

<sup>54</sup> Ebd., S. 250.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Brief an Christian Goldbach vom 12.4.1712, in: *Leibnitii Epistolae ad Diversos*, hrsg. von Christian Kortholtus, Leipzig, Epistola CLIV, S. 239–242.



*mundi libri V*, 1619) zu finden. Er versucht – ähnlich wie Gioseffo Zarlino in seinen *Istitutioni harmoniche* (1558) – anknüpfend an die pythagoreisch-platonische Tradition Musik als System der Himmelsharmonien zu interpretieren, die ihm – allerdings im Unterschied zu Zarlino – bezeichnenderweise „durch astronomische Beobachtungen empirisch beweisbar“<sup>57</sup> scheinen. Gemäß Kepler sind „die Bewegungen der Himmelskörper [...] nichts anderes als eine immerwährende Polyphonie (für den Verstand, nicht fürs Ohr), hervorgebracht durch dissonante Spannungen ähnlich jenen Synkopen und Kadenzten, mit denen wir Menschen diese Dissonanzen der Natur nachahmen“<sup>58</sup>. Eine solche, auf empirischer Ebene die humane Vernunftlogik mit der göttlichen Logik miteinander verbindende Denkstruktur, ist bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts besonders stark bei Theoretikern in Deutschland wie bei Andreas Werckmeister, Leonard Euler und Lorenz Mizler<sup>59</sup> ausgeprägt.

Ein anderer geschichtlicher Prozess, der als weitreichende Konsequenz des erwähnten neuen Erkenntnisbegriffs zu sehen ist, kristallisierte sich in England im Umkreis von Thomas Hobbes, John Locke, David Hume u. a. als geschärfter Blick auf die Empirie heraus. Natur wurde stärker in ihrer physischen Beschaffenheit gedacht und im Hinblick darauf, wie sie nach ihren eigenen Gesetzen funktioniert und sich in ihrer Faktizität behauptet. Damit entwickelte sich auch allmählich eine neue Sichtweise der Kunst: Die Kunst wird primär nicht in ihrem Verhältnis zum Objekt, das sie nachahmt, gesehen, sondern in der Art, wie sie es tut. Als entscheidende Frage der Kunst wird nunmehr nicht mehr die Repräsentation vorgängiger Ideen angesehen, sondern die Art und Weise, wie in ihr angesichts ihrer eigenen Form, Materie und Ausdruckskraft gestaltet ist, und vor allem, was sie in den Rezipienten auslöst. Diese neue Sichtweise der Kunst entwickelte sich – teils in Anknüpfung an die Theorie von Shaftesbury<sup>60</sup> – bei James Harris, Charles Avison, Adam Smith, James Beattie u. a.<sup>61</sup> Die theoretische Ausgangsposition ist, dass jede Kunst über eigene Prinzipien und formende Kräfte verfüge und jedem einzelnen Stück seine eigene Orientierungsinstanz innewohne. Konsequenterweise kommt man zu neuartigen Interpretationen.<sup>62</sup> Smith z. B. stellte – ähnlich wie Harris – die kritische Frage, ob und inwieweit Musik als Nachahmung von außerhalb ihrer selbst liegenden Objekten aufgefasst werden könne und merkt dazu an: „unless we were told beforehand, it might not readily occur to us what it meant to imitate, or whether it meant to imitate any thing at all“<sup>63</sup>. Das lässt sich verstehen als Antwort auf die gängige Ansicht der Musik als Mimesis im Sinne einer bloßen Kopie der äußeren Gegenstände. Bereits Du Bos und d’Alembert sowie Harris haben der Musik als mimetischer Kunst

<sup>57</sup> Zum Kontext siehe Daniel P. Walker, „Keplers Himmelsmusik“, in: *Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit* (= Geschichte der Musiktheorie 6), S. 83–107 hier: S. 84; Walker interpretiert hier Keplers *Harmonices mundi libri V*.

<sup>58</sup> Zit. nach Viktor Zuckerkandl, „Mimesis“, in: *Merkur* 12 (1958), S. 225–240, hier: S. 235.

<sup>59</sup> Zur Konzeption Mizlers siehe Rainer Bayreuther, „Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers“, in: *Mf* 56 (2003), S. 1–22.

<sup>60</sup> Shaftesbury, *Characteristicks of men, manners, opinions, times*, London 2<sup>1714</sup> [1711].

<sup>61</sup> James Harris, *Three treatises: the first concerning art, the second concerning music, painting ad poetry; the third concerning happiness*, London 1744; Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, London 1752; James Beattie, *Essays: on the nature and immutability of truth, in opposition to sophistry and scepticism. On poetry and music, as they affect the mind. On laughter, and ludicrous composition. On the utility of classical learning*, Edinburgh 1776; Adam Smith, „Of the nature of that imitation which takes place in what are called the imitative arts“ [nach 1777], in: *Essays on Philosophical Subjects* (1795), hrsg. von W. P. D. Wightman und J. C. Bryce, Oxford 1980, S. 171–213.

<sup>62</sup> Ausführlich siehe Gerhard, S. 81 f.

aufgrund ihrer Unfähigkeit, etwas nachzuahmen, den letzten Rang unter den Künsten zugewiesen. Noch rigoroser interpretiert Smith: Musik sei an sich nicht fähig, ein Objekt (Gefühle, Empfindungen sowie äußere Gegenstände) nachzuahmen, sie sei deshalb keine imitative Kunst, wenn ihr keine Hilfestellung von Worten, Bildern oder Gesten zu Teil würde. Gleichwohl nutzt er seine Interpretation, um die traditionelle Bewertung der Musik umzukehren: Sie sei gerade deshalb eine bedeutsame individuelle Schöpfung des jeweiligen Künstlers.<sup>64</sup> Seine Abhandlung ist, worauf Wilhelm Seidel hinweist,<sup>65</sup> eine Reflexion, die nicht auf die Musik selbst gerichtet ist, sondern auf die Gedanken und Vorstellungen, die die Musik beim Hörer auslöst. Was den Hörer einer Instrumentalmusik affiziert, ist nicht das, was durch die Musik etwa nachgeahmt wird, sondern das, was den Hörer im Rahmen des musikalischen, rhythmisch-formalen Organisationssystems in einen Gedankengang hineinführt, in einen Diskurs über ein bestimmtes musikalisches Thema. Sobald der Hörer sich darauf einlässt, wird er in eine der Stimmungen (incantation, sooth and charm) versetzt und durch sie affiziert, welche „accords with its [instrumental Music] own character and temper“<sup>66</sup>. So kommt er zu dem Schluss: Instrumentalmusik „may be said to be complete in itself, and to require no interpreters to explain it“<sup>67</sup>. Offenbar lag ein solcher Gedanke im englischen Diskurs in der zweiten Hälfte der 70er-Jahre nahe. Denn auch John Hawkins, der heute allgemein als Begründer der modernen Musikgeschichtsschreibung gilt, schrieb Ähnliches: „In music there is little beyond itself [...] its excellence is intrinsic, absolute and inherent.“<sup>68</sup>

Ein weiterer geschichtlicher Prozess, der sich zu dem gerade behandelten zwar nicht konträr verhält, aber einen anderen Aspekt der Kunst hervorhebt, kristallisierte sich im Zuge der nachgerade gewaltsamen „Rehabilitation der Sinnlichkeit“<sup>69</sup> heraus. Dabei richtet sich der Fokus zentral auf die durch Kunst erzeugten Gemütsbewegungen des Subjekts (Affekte, Leidenschaften, Rührung sowie Empfindungen und Gefühle). Eine signifikante Denkfigur in dieser Entwicklung ist bekanntlich Rousseau zu verdanken: Er schreibt der Musik in einem Vergleich mit der Malerei die Fähigkeit zu, Dinge, die an sich nicht hörbar sind, hörbar zu machen, während Malerei nichts sichtbar machen kann, was nicht sichtbar wäre. Das liegt nach seiner Auffassung darin, dass Musik in der Lage sei, das zu imitieren, was die Gegenstände unmittelbar als Gemütsbewegung des betrachtenden Subjekts auslösen: „[...] l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur [...]. Il ne représentera pas directement ces choses; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.“<sup>70</sup> Wie allerdings das Ergebnis der Nachahmung gerade von den nachzuahmenden Gegenständen abhängt, wird im französischen Diskurs seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts durch die Bedingung

<sup>63</sup> Smith, S. 195 f.

<sup>64</sup> Vgl. Wilhelm Seidel, „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith“, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Jobst Peter Fricke (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), Regensburg 1989, S. 503.

<sup>65</sup> Ebd., S. 504.

<sup>66</sup> Smith, S. 197.

<sup>67</sup> Ebd., S. 205.

<sup>68</sup> John Hawkins, *General History of Music*, Bd. 1, London 1776, S. iii f.

<sup>69</sup> Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Hamburg <sup>2</sup>2002 [<sup>1</sup>1981], S. 544.

<sup>70</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, S. 251.

deutlich gemacht, dass nur dann, wenn der vom Maler und Dichter nachzuahmende Gegenstand den Rezipienten zu erregen vermag, auch die Nachahmung den Zuschauer erregen könne. So heißt es etwa bei Du Bos: „il faut sçavoir faire quelque chose de plus que copier servilement la nature, ce qui est déjà beaucoup [...]. Il faut, pour ainsi dire, sçavoir copier la nature sans la voir. Il faut pouvoir imaginer avec justesse quels sont les mouvements dans les circonstances où on ne la vît jamais“<sup>71</sup>. Auch in Deutschland wurde allmählich die Erregung von Gemütsbewegungen als Grundlage der Kunst angesehen, und damit die Verbindlichkeit der vorgängigen mathematischen Prinzipien implizit in Frage gestellt. So forderte Mattheson z. B. bei der Betrachtung der Musik, dass „wir uns bey einer ieden Melodie eine Gemüths-Bewegung (wo nicht mehr als eine) zum Haupt-Zweck setzen müssen.“<sup>72</sup> Alles komme auf die Affekte an: „alles, was ohne löbliche Affecten geschiehet, heißt nichts, thut nichts, gilt nichts“.<sup>73</sup> Immer häufiger seit der Mitte der 1760er-Jahre spricht man (anstatt von Nachahmung) vom Ausdruck der Affekte, zuerst bei Kunsttheoretikern wie Heinich Wilhelm von Gerstenberg, Johann Georg Sulzer und Johann Gottfried Herder.<sup>74</sup>

Allerdings ist es problematisch, hier, wie vielfach vertreten,<sup>75</sup> von einem ‚Paradigmenwechsel‘ von der Nachahmungs- zur Ausdrucksästhetik zu sprechen. Dieses wird von der neueren Forschung zunehmend in Zweifel gezogen. Zu Recht stellt etwa John Neubauer die rhetorische Frage: „Can one express without expressing, and thereby representing, something?“ Und er kommt zu einer eindeutigen Antwort: „In a fundamental sense, expression always represents, and it should therefore not be set up as an alternative to mimesis.“<sup>76</sup> In der Tat lässt sich beobachten, dass etwa Charles Avison in seinem auch in Deutschland rezipierten Traktat über den musikalischen Ausdruck (dt. 1775) durchaus keinen Gegensatz zwischen „imitation“ und „expression“ konstruiert.<sup>77</sup> Auch Batteux, der letztmalig die Theorie der Mimesis in systematischer Gestalt darzustellen versuchte, machte sich den Begriff des „Ausdrucks“ (der freilich bei ihm als bloßes „Zeichen“ für die darzustellende Leidenschaft erläutert wird) gerade für seine Ausführungen über Musik und Tanz nutzbar.<sup>78</sup> Und im reichhaltigen Schrifttum der Berliner Musiktheoretiker von Friedrich Wilhelm Marburg über Johann Friedrich Agri-

<sup>71</sup> Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture. Première partie*, Paris 1733, S. 211.

<sup>72</sup> Mattheson, II, 5, § 74, S. 234.

<sup>73</sup> Ebd., § 82, S. 236.

<sup>74</sup> Zu diesem Kontext u. a. Karl S. Guthke, „Die Entdeckung des Ich in der Lyrik. Von der Nachahmung zum Ausdruck der Affekte“, in: *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühneuzeit der deutschen Aufklärung*, hrsg. von Wilfried Barner (= Schriften des Historischen Kollegs 15), München 1989, S. 93–124, besonders S. 98 f.

<sup>75</sup> Vertreten etwa von Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1953, passim; Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber <sup>4</sup>1986, S. 28–38; und von Hans Heinrich Eggebrecht, „Das musikalische Ausdrucks-Prinzip im Sturm und Drang“ [1955], in: ders., *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven u. a., 1977, S. 69–111. Eggebrecht sieht den terminologischen Wandel paradigmatisch ausgeprägt in der Unterscheidung des akkusativischen „etwas ausdrücken“ zum reflexiven „sich ausdrücken“ durch Musik (S. 81 ff.); damit aber ist die Nachahmungsästhetik noch nicht entscheidend getroffen, denn auch für einen „sich ausdrückenden“ Komponisten kommt die Möglichkeit in Betracht, dass er lediglich seine eigenen Affekte nachahmt, sofern er diese als das Wesentliche, Essentielle seines Ich, des ‚Sich‘ wahrnahm. Indiziert wird diese Möglichkeit etwa durch Rousseau, der in seinem *Dictionnaire de Musique* konsequent an der Nachahmungsthese festhält, gleichwohl aber nicht müde wird, das expressive Moment hervorzuheben. Indes soll durch diesen Einwand die Bedeutung des terminologischen Wechsels für die sozialpsychologischen Voraussetzungen der Rezeption von Musik keineswegs in Abrede gestellt werden, sondern lediglich seine systematische Irrelevanz für die Überwindung der Nachahmungsästhetik.

<sup>76</sup> John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, New Haven und London 1986, S. 6.

<sup>77</sup> Vgl. Gerhard, S. 86 f.

<sup>78</sup> Batteux, *Einschränkung der schönen Künste*, S. 226–232.

cola bis Christian Gottfried Krause wird ohne Selbstwiderspruch von Nachahmung und Ausdruck gleichermaßen gesprochen, ebenso wie bei Mattheson. Die Koordinierung der beiden Begriffe erschien den Theoretikern jener Zeit keineswegs unsinnig, weil der Begriff ‚Ausdruck‘ nach ihrem Verständnis den Nachahmungsbegriff keineswegs ausschließt. Erst als man „Ausdruck an und für sich“ zu sehen begann, „dessen Subjekt nicht notwendigerweise empirisch ausgemacht werden muß, sondern von der Phantasie des Hörers frei eingesetzt werden kann“<sup>79</sup>, änderte sich der Ausdrucksbegriff. Diese Änderung vollzog sich allmählich und behutsam bis in das 19. Jahrhundert hinein.<sup>80</sup>

Zudem lässt sich beobachten, dass gerade diejenigen, die Musik als rationalen Widerhall göttlicher Ordnungsprinzipien anerkannten, der Auffassung von Musik als sinnlicher Erscheinung skeptisch gegenüber standen und sie abwerteten. Ihre philosophische Einbettung fand diese Abwertung in der Orientierung an Descartes' „clara et distincta perceptio“ als theorieleitendem Interesse, so dass die Kunst als sinnliches, nicht-rationales Phänomen im Ganzen als eine Art Erkenntnis geringerer Wertigkeit erscheinen musste, und die Musik als schlechthin begriffslose Technik den Anspruch, auch nur dem schon wertgeminderten Kunstbegriff subsumiert zu werden, verlieren konnte.<sup>81</sup> Noch Immanuel Kant hielt fest an der „mathematischen Form“, die er auf die physikalische Ebene des Tons und der Tonverhältnisse sowie auf die proportionierte Stimmung der Töne bezog, als Voraussetzung für den Übergang vom „Angenehmen“ zum „Schönen“ der Kunst.<sup>82</sup>

Ferner entwickelte sich ein weiteres Denkmodell vornehmlich in der deutschen klassizistischen Ästhetik, die auf vielfältige Weise Anregungen der erwähnten empirischen Ansätze der englischen Ästhetik aufnahm, aber – teils auch in Überschneidung mit der französischen Ästhetik – eine eigene Note bekam, weil sie eher theoretisch und programmatisch geprägt war. Im Vergleich zur französischen, vor allem aber der englischen, war die deutsche Kunsttheorie mehr interessiert an der prinzipiellen Wesensbestimmung der Kunst. Dabei hatte man neben dem bereits etablierten (Affekten-)Ausdruckskonzept bestimmte Naturmetaphern im Blick, die im Zuge des zeitgenössischen Interesses am Organismusgedanken an die Stelle des älteren Methodenideals der Mathematik wie der mechanistischen Physik bzw. mechanistischer Kosmostheorien trat. Eine deutliche Ausprägung dieses Denkmodells zeigt sich in Karl Philipp Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788).<sup>83</sup> Das „Kunstschöne“ ist für Moritz „ein für sich bestehendes Ganze[s]“<sup>84</sup>, es hat „den Endzweck und die Absicht seines Daseins in sich selber“<sup>85</sup>. So neuartig seine These klingt, so ist andererseits nicht zu übersehen,

<sup>79</sup> Kaden, *Musiksoziologie*, S. 154 f.

<sup>80</sup> Beispielsweise entwickelt Michaelis in seinen Schriften um 1800 ein individuelles Konzept, die herkömmliche Affektenlehre in einem neuen Kontext der Empfindungs- und Ausdrucksästhetik umzudeuten. Musik ist für ihn „die Kunst des Ausdrucks von inneren Empfindungen durch Modulation der Töne“. „Diese inneren Empfindungen“ bezeichnete er als „Affekte“. Er meint daher, Musik werde sich „als unmittelbare Sprache der Affekten zu erkennen geben.“ Michaelis, *Einige Ideen über die ästhetische Natur der Tonkunst* [1801], in: Christian Friedrich Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, hrsg. von Lothar Schmidt (= Musikästhetische Schriften nach Kant 2), Chemnitz 1997, S. 175.

<sup>81</sup> René Descartes, *Principia philosophiae*, Amsterdam 1644, I,45.

<sup>82</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel (= Werke 10), Frankfurt a. M. 1981, § 53, S. 257–264.

<sup>83</sup> Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* [1788], in: ders., *Werke*, hrsg. von Horst Günther, Frankfurt a. M. 1981, Bd. 2, S. 549–578.

<sup>84</sup> Ebd., S. 558.

dass sie sich noch im Rahmen des zeitgenössischen Nachahmungsparadigmas bewegt, wonach die Annäherung an die physische Natur als Ideal der Kunst gesehen wurde. Nach diesem wird Kunst wie Natur als das betrachtet, was sich von ihrer organischen Form her lebend sich entwickelt und sich in das Ganze, in einen in sich geschlossenen Zusammenhang fügt. Damit gleicht sich Kunst in ihrer Gesetzmäßigkeit der Natur an, auf diese Weise wird sie zur Natur.<sup>86</sup> Einen weiteren Schritt auf musikalischer Ebene geht Christian Friedrich Michaelis in seinen Publikationen um 1800. Für Michaelis kann Musik nicht Nachahmung, sondern nur „selbständig“<sup>87</sup> sein. Ihr „inneres Wesen“ bestehe „in modificirter Darstellung der hörbaren Natur, dem Gesetz der vereinigten Mannichfaltigkeit gemäß in Form und Stoff bestimmt.“<sup>88</sup> Michaelis hatte mit einer solchen Auffassung die Konstituierung einer autonomen Werkästhetik als Formästhetik im Blick. Er schrieb: „Ein schönes Kunstwerk (und also auch ein musikalisches) soll so in sich selbst vollendet sein, daß es ein völliges, innig verbundenes Ganzes ausmacht.“<sup>89</sup> Dabei beschreibt er das musikalische Kunstwerk – offenbar anknüpfend an Moritz – analog zur Natur als Entfaltung, Entwicklung und Variierung eines musikalischen Themas nach den Gesetzen der organischen Form.<sup>90</sup> Zudem betrachtet er Musik im Kontext der Wirkungsästhetik. Nur im Bewusstsein des Hörers wird das Werk „anschaulich und gewinnt es die ihm eigentümliche objektive Qualität“<sup>91</sup>.

In den Ansätzen von Smith, Moritz und Michaelis werden Erwartungen und Bedürfnisse formuliert, welche die allmähliche Auflösung der Nachahmungsformel reflektieren. In ihnen wird Musik aufgefasst als Produkt dessen, was aus eigenem Stoff, eigener Form und Struktur sowie aus eigenem Wirkungspotential hergestellt ist. In diesem Zusammenhang ist auch Herders Konzept von Musik von Bedeutung. Herder hielt in seiner frühen Schrift *Viertes Wäldchen* (1772) an der Meinung fest, dass „Töne“ dadurch charakterisiert seien, dass sie die „Seele“ „berühren“ und „innige, unmittelbare Empfindungen“ geben. Er spricht ganz allgemein von „musikalischer Natur“, die sich auch in „Gedanken und Bildern, in Sprache und Farben“ finde.<sup>92</sup> In Herders später Schrift *Kalligone* (1800) wird eine Wahrnehmungstheorie entwickelt, in der das Wahrnehmen von Klängen und Klangfolgen in ihrer sinnlichen Komplexität ihren Eigenwert hat. Dabei betont Herder die aktive Seite des Rezeptionsvorgangs: „nicht von außen werden die Empfindungen der Musik erzeugt, sondern in uns, in uns.“<sup>93</sup> Vor diesem Hintergrund ist seine viel zitierte Aussage zu verstehen: „Auch die Musik muß Freiheit haben, allein

<sup>85</sup> Ebd., S. 572.

<sup>86</sup> Ausführlich zur organischen Form bezogen auf die Musik siehe Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850* (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel u. a. 1990.

<sup>87</sup> Michaelis, *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln* [1806], in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 254.

<sup>88</sup> Michaelis, *Ueber die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks und über den Begriff der Musik* [1795], in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 28.

<sup>89</sup> Michaelis, *Musikalische Werke sind Werke des Genies* [1795], in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 37.

<sup>90</sup> Michaelis, *Über die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst* [1805], in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 250 f.

<sup>91</sup> Wilhelm Seidel, „Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik“, S. 78.

<sup>92</sup> Johann Gottfried Herder, *Viertes Wäldchen*, in: ders., *Kritische Wälder*, hrsg. von Regine Otto (= Schriften zur Literatur 2/1), Berlin 1990, S. 451–637, hier: S. 601 f.

<sup>93</sup> Johann Gottfried Herder, *Kalligone*, in: ders., *Schriften zur Literatur und Philosophie 1792–1800*, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher (= Werke 8), Frankfurt a. M. 1998, S. 641–964, hier: S. 813.



zu sprechen. [...] Ohne Worte, bloß durch und an sich, hat sich die Musik zur Kunst ihrer Art gebildet.“<sup>94</sup>

So sehr einerseits signifikante Ansätze einer Ästhetik der Autonomie von Musik in solchen Positionen seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts deutlich werden, indem sie die Selbstzweckhaftigkeit der Musik, deren eigene Sprachlichkeit hinsichtlich ihrer Beschaffenheit (Form, Materie), ihrer Wirkung (Höreindrücke, Sinnlichkeit) und ihrer Analogie zur Natur anerkennen, so ist es andererseits verfehlt, hier von einer Geburtsstunde der Idee der ‚autonomen Musik‘ zu sprechen. Denn diese entstammt einem anderen philosophischen Diskurs, bei dem es um die Ontogenese der Kunst und im Speziellen um die Problematik ihrer ontologischen Legitimation geht. Die ontologische Bedeutsamkeit des künstlerischen Schaffens und das mit ihm verbundene Wahrheits- und Wirklichkeitsmodell der Kunst mussten gänzlich neu begründet werden, und zwar in zweierlei Hinsicht: Erstens musste Kunst nunmehr Resultat eines künstlerischen Schaffens sein, das sich nicht an objektiv Gegebenem (Gegenstände, Vorstellungen, Ideen, Affekte, Empfindungen, Gefühle etc.) orientiert, sondern das Produkt schöpferischer Ursprünglichkeit überhaupt ist. Kunst wird dann zur eigenen Ursprünglichkeit, gewissermaßen zu einer Natur eigenen Rechts. Und zweitens ist Kunst damit in der Lage, den Anspruch ontologischer Wirklichkeit zu erheben: Kunst nimmt nicht mehr Bezug zur seienden Wahrheit, zur Seinswirklichkeit, sondern sie ist in ihrer ontologischen Bestimmung eine an sich seiende Wahrheit, Wirklichkeit selbst. So kann sie sich seinsbegründend behaupten als ‚autonome Kunst‘.

Der erste Punkt, der die poetische Kraft nicht mehr als akzidentiell Moment, sondern als ursprünglich anerkennt, ist vornehmlich in der literarischen Periode des Sturm und Drang der 1770er-Jahre in Deutschland für die Deutung des genialen Schaffens propagiert worden. Ihr Konzept ist angeregt von der englischen Philosophie und Ästhetik in der Tradition von Shaftesbury, vor allem aber von Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (1759). Artifizielles Schaffen ist nach Young noch Nachahmung der Natur. Es ahmt aber nicht die realen Gegenstände nach, sondern die schöpferische Urkraft der Natur. So ist es urschöpferisch wie die Natur. Die Literaten des Sturm und Drang aber treiben dieses Verständnis des genialen Schaffens noch einen Schritt weiter, indem sie der exemplarischen Verbindlichkeit der Natur eine Absage erteilen und artifizielles Schaffen als etwas interpretieren, was originär aus dem Nichts schafft, also nicht einmal aus der schöpferischen Urkraft der Natur.<sup>95</sup> Konsequenter formuliert Johann Wolfgang von Goethe: Das Genie selbst „begreift, daß Kunst eben darum Kunst heiße, weil sie nicht Natur ist“<sup>96</sup>. Mit einer solchen neuen Sichtweise begann man in der *Creatio ex nihilo* den Gegenpol zur *Imitatio naturae* zu sehen; denn wenn „Schöpfung“ im eigentlichen Sinne bedeutete, aus dem Nichts etwas zu schaffen, so gibt es keinen präexistenten Gegenstand mehr, der nachzuahmen wäre. Freilich war damit die ontologische Bedeutsamkeit der schöpferischen Tätigkeit nur postuliert, nicht begründet.

<sup>94</sup> Ebd., S. 818.

<sup>95</sup> Näher zum Kontext Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt 1985, Bd. 1, S. 120–353.

<sup>96</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 8, Hamburg 1957, S. 250.



## IV

Die Grundlage dieser Begründung wurde durch die kritische Philosophie Kants gleichsam nachgeliefert, indem erstens in der „transzendentalen Ästhetik“ der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) den apriorischen Bedingungen der Sinnlichkeit – Raum und Zeit – erkenntniskonstituierende Funktion zugesprochen wurde, und indem zweitens die Erkenntnis insgesamt als ein in Verstandeskategorien sich vollziehender, aktiver Prozess begriffen wurde. Damit war aber nichts Geringeres behauptet, als dass Erkenntnis – und somit Wahrheit – nicht als ein Abbildverhältnis von Gegenstand und Widerspiegelung in der Vorstellung zu sehen sei, sondern dass die in der spezifischen *Conditio humana* gegründeten Vermögen des Menschen Wahrheit erst konstituierten. Es sind nun die poetischen Vermögen des Menschen überhaupt, die eine ontologische Bedeutung erst verleihen. Für die Kunst – als Inbegriff des Gegenstandsbereichs dieser Vermögen – bedeutete das implizit eine ungeheure Aufwertung, die Kant selbst freilich nicht vollzog. Er wie auch Friedrich Schiller siedelten sie in einem Reich des Scheins an, das aber einem humanen Vermögen zugeordnet wurde, welches ein Daseinsrecht *sui generis* beanspruchen konnte: der ästhetischen Urteilskraft.<sup>97</sup>

Doch die in der erkenntnistheoretischen Wende durch Kant liegende Chance ergriffen die literarischen Frühromantiker, indem sie, einen gemeinsamen Indifferenzpunkt von Sinnlichkeit und Verstand postulierend, deren gemeinsame Tätigkeit zum Inbegriff der Konstitution des ontologisch höchsten Seienden, dem von ihnen so genannten „Absoluten“, machten.<sup>98</sup> Mit dieser Offenbarung des Absoluten wird eine poetische Autonomie der Kunst propagiert, derzufolge das Kunstprodukt eine gänzlich subjektiv durch den schöpferischen Akt des Künstlers geschaffene Entität ist, die zwar vielfältig auf die reale Wirklichkeit (z. B. auf Vernunftwahrheiten und Gefühlsevidenzen des einzelnen Subjekts oder auf die Natur) Bezug nimmt, aber es zugleich transzendiert; diese Entität ist an sich das Überpersonale, Überstoffliche, Überkörperliche, Übersinnliche, und insofern das Absolute. Damit wird speziell im Falle von Musik ersichtlich, dass die literarischen Frühromantiker nicht jene „absolute Musik“ im Sinne hatten, die frei sein soll von allem, was jenseits der Musik liegt, wie seit Carl Dahlhaus<sup>99</sup> die Musikästhetik der Romantik häufig charakterisiert wurde, sondern eine ‚autonome Musik‘, die sich als eine poetische Entität behauptet: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts liegt der Akzent nicht auf der Selbstreferentialität, sondern auf dem Pathos des Schöpferischen.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> So ist für Kant die Natur noch die produktive Urinstanz der Kunst. Allerdings markiert sein Denken eine Wende in der Nachahmungsästhetik, denn die Kunst ist nach ihm Nachahmung der Natur nur insofern, als ihr „die Natur durch das Genie [...] die Regeln vorschreibe“, Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel (= Werke 10), Frankfurt a. M. 1981, § 46, S. 243. Darum kann die Kunst eine Wirklichkeit schaffen, „für die sich in der Natur kein Beispiel findet“ (ebd., § 49, S. 251). Kunst ist Resultat von „Hervorbringung durch Freiheit“, ebd., § 43, S. 237.

<sup>98</sup> In der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur wird die an Kant anknüpfende Positionierung der Frühromantiker, vor allem aber deren Begründung nicht eingehend erörtert. Zum Kontext der konzeptionellen Anknüpfung der romantischen Kunstauffassung an Kant siehe Frank, S. 7–103; vgl. auch Hans Freier, „Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremdungskritik“, in: *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz*, hrsg. von Bernd Lutz, Stuttgart 1974, S. 329–384. Freier interpretiert Johann Gottlieb Fichtes Wissenschaftslehre als „transzendente Poetik“ (S. 345) und sieht darin den Ausgangspunkt der Frühromantiker (S. 348 f.).

<sup>99</sup> Z. B. Carl Dahlhaus, „Musik und Aufklärung“, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= NHdb 5), Laaber 1996, S. 9.

<sup>100</sup> Vgl. hierzu die Auffassung Ulrich Taddays: Er betont, Dahlhaus kritisierend, dass die romantische Musikanschauung Wackenroders und Tiecks „keine ‚autopoetische‘, sondern eine ‚poetische‘ Autonomie der Musik“ postuliere. Ul-

Daraus konnte, wenn nicht noch andere Kriterien mit ins Spiel kamen, auch eine Hierarchie der Künste gefolgert werden, deren Kriterium im kleineren oder größeren Anteil des poetischen Vermögens, gewissermaßen des „Schaffensanteils“ des Menschen bei der Produktion von Kunstwerken lag. Novalis formuliert bündig: „Je poetischer, je wahrer.“<sup>101</sup> Da nun ganz offensichtlich gerade Musik, insbesondere Instrumentalmusik unter den Künsten als das am geringsten Vorgeformte, daher bei ihr der spezifisch poetische Anteil unter allen Künsten als der größte erschien, avancierte sie von ihrem ehemals untergeordneten Standpunkt als „angenehmes Geräusch“ zu einer mit metaphysischen Weihen ausgestatteten Kunst. Das erklärt den singulären Auftrieb in der Bewertung der Musik, speziell der Instrumentalmusik durch die literarischen Frühromantiker. Novalis weiter: „Nirgends aber ist es auffallender, daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poetisiert, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt – als in der Musik. [...] Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen.“<sup>102</sup> Die Unstofflichkeit der Musik fasziniert auch Wackenroder: „Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen [der Künste], weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüts unkörperlich, in goldene Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, – weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben“<sup>103</sup>. In ähnlichem Kontext äußert sich auch Tieck in einer Ergänzung zu den von ihm herausgegebenen nachgelassenen Schrift Wackenroders speziell zu Symphonien: „sie enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wirklichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keinen Charakter anzuschließen, sie bleiben in ihrer reinpoetischen Welt.“<sup>104</sup>

Mit der extremen Steigerung der Wertschätzung des poetischen Schaffens und mit der Offenbarung des Absoluten wird der Kunst zuerkannt, etwas wahrhaft Seiendes zu sein. Kunst ist insofern das wahrhaft Seiende, als sie das Wahre nicht wiedergibt, sondern „ins Werk setzt“<sup>105</sup>, also erfahrbar macht. Damit ist sie in der Lage, nicht nur eine vorgegebene Welt zu entdecken und enthüllen, sondern durch ihre Selbstgesetzgebung eine Welt des Unsichtbaren, des noch nicht Gesagten und des Unsagbaren hervorzu- bringen.<sup>106</sup> Sie ist dadurch auch eine Wirklichkeit *sui generis*, in welcher der Mensch

rich Tadday, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik und Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart und Weimar 1990, S. 124 f.

<sup>101</sup> Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2, München 1978, S. 420. Schlegel formuliert etwa zur gleichen Zeit (Ende der neunziger Jahre): „Alle Bilder der Dichter sind buchstäblich wahr, alles unser Empfinden, Fühlen, Wahrnehmen ist ein Dichten.“ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, Paderborn 1988, Bd. 5, S. 48.

<sup>102</sup> Novalis, S. 362 f. Zu weiteren Gründen dafür, dass die Musik zum Paradigma von Kunst überhaupt wird vgl. Frank, S. 369 f.

<sup>103</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck [Hamburg 1799], in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, S. 147–246, hier: S. 207.

<sup>104</sup> Ebd., S. 244.

<sup>105</sup> Frank, S. 17.

<sup>106</sup> In diesem Sinne schreibt Wackenroder auch an anderer Stelle, Kunst „richtet unsern Blick in unser Inneres, und zeigt uns das Unsichtbare, ich meyne alles was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt.“ Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in: Wackenroder, S. 51–145, hier: S. 99.

qua Selbsttätigkeit a priori heimisch ist. Mit der „Kunstwahrheit“ und „Kunstwirklichkeit“ wird eine ontologische Überschreitung der Natur durch die Kunst erreicht. An die Stelle der zuvor erwähnten beiden Möglichkeitsbegriffe, das ‚Mögliche in der Seinswirklichkeit‘ (‚Natur-Mögliche‘) und das ‚im Sein inbegriffene Mögliche‘ (‚Menschen-Mögliche‘), tritt nun der Begriff des ‚Kunst-Möglichen‘. Ist im ersten Möglichkeitsbegriff enthalten, dass Kunst auf die Natur in der Weise Bezug nimmt, dass sie genau das, was dem Naturbegriff an sich oder der Möglichkeit nach inhäriert, nachahmt, und implizierte der zweite, dass die Kunst die Natur derart in Anspruch nimmt, dass der Begriff ‚Natur‘ zum Inbegriff der Perspektivität der menschlichen Erfahrung wird, so zeigt der dritte Begriff, der des ‚Kunst-Möglichen‘, dass die Natur ihre Vorbildhaftigkeit vollständig eingebüßt hat, weil die Kunst als eine poetisch autonome eine eigene Kunst-Natur konstituiert, die die existierende Natur überschreitet. Offenbar in dieser Hinsicht hat August Wilhelm Schlegel von der Sinnlosigkeit gesprochen, neben der existierenden Natur eine durchaus zu ihr analoge Kunst zu erschaffen.<sup>107</sup> Damit hat er die Formel von der ‚Nachahmung der Natur‘ endgültig desavouiert. Allerdings soll das nicht so verstanden werden, dass er die Vision der Absolutsetzung der Kunst aus dem Nichts zur Negation der Natur weitertriebe. Vielmehr macht er geltend, dass auch die willkürlichste Phantasie sich auf Bestandteile der Natur beziehen müsse, aber in dem Sinne, dass sie „in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich, aber niemals außernatürlich werden“ könne. So kann die Kunst „die verklärte und konzentrierte Natur“ sein, die „durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangen“<sup>108</sup> ist. Auch Novalis verbindet die Kunst mit der Natur: Sie sei „die sich selbst beschauende, sich selbst nachahmende, sich selbst bildende Natur.“<sup>109</sup> Die Natur, die er hier meint, bedeutet im Grunde nichts anderes als ‚Kunstwirklichkeit‘. Denn: „Die Kunst einer gut entwickelten Natur“ sei „freylich von der Künsteley des Verstandes, des bloß raisonnirenden Geistes himmelweit verschieden.“<sup>110</sup> Damit übereinstimmend formuliert auch Tieck über „musikalische Töne“: „sie ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst.“<sup>111</sup>

„Musikalische Töne“ als „eine abgesonderte Welt für sich“, als sich selbst konstituierende Wahrheit stehen unter keinem ontologischen Legitimationszwang mehr. Ihre Legitimität liegt in ihrer eigenen Welt, ihrer Wahrheit. Damit werden die Schwellen des über zwei Jahrtausende lang gültigen Mimesis-Paradigmas unumkehrbar überschritten. Diese Überschreitung bedeutet in Anbetracht der bisher skizzenhaft erörterten geschichtlichen Prozesse keinen radikalen Abbruch, sondern das Resultat dessen, was sich aus den Voraussetzungen, die im Mimesis-System, insbesondere in seinem inhärenten Möglichkeitsbegriff liegen, entwickelt hat. Gleichwohl ist diese Überschreitung kein Automatismus, sondern sie ist durch geschichtliche Prozesse angetrieben worden, die außerhalb der Implikationen des Mimesis-Begriffs liegen. Sie ist vor allem eine jener Denkmöglichkeiten, die in der Wende der Erkenntnistheorie durch Kant verborgen

<sup>107</sup> August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik I* (= Kritische Ausgabe der Vorlesungen 1), hrsg. von Ernst Behler, Paderborn u. a. 1989, S. 252 ff.

<sup>108</sup> Ebd., S. 257.

<sup>109</sup> Novalis, Bd. 2, S. 766.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> *Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder*, hrsg. von Ludwig Tieck, in: Wackenroder, S. 245.

lagen und von den Frühromantikern entschlossen ergriffen wurden. Offenbar hat die Kantianische Wende das Bewusstsein einer grundlegenden Zäsur zur Folge gehabt, das zur Abwendung von bisher als gültig angenommenen ästhetischen Grundpositionen führte und damit das Konzept der ‚autonomen Musik‘ zu entwickeln ermöglichte.

## V

Als Ergebnis kann festgehalten werden: Die Aktualität des Mimesisprinzips war sehr eng an das Problem der Legitimation von Kunst gebunden, und die Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘ an die Bewältigung dieses Problems. Das Mimesisprinzip funktionierte so lange, bis die Kunst keiner Legitimation mehr für ihr Dasein bedurfte und sich selbst zu legitimieren vermochte. Bedingung dafür war die Anerkennung menschlicher Hervorbringungen als wesensbegründend und der Kunst als Wahrheit, als originäres Sein. Die Voraussetzungen dafür waren bereits durch den erwähnten ‚Möglichkeitsbegriff‘ im Zentrum der aristotelischen Philosophie und ihrer Rezeption angelegt. Entscheidende, von außen hinzu kommende Faktoren waren aber die Entstehung eines neuen Erkenntnisbegriffs im 17. Jahrhundert, der den Korrespondenzgedanken ablöste, sowie die an die Entwicklung dieses Erkenntnisbegriffs anknüpfende Kantianische Wende, welche die Bindung der Erkenntnistheorie an die Metaphysik ganz aufgab und stattdessen die Aktivität des erkennenden Subjekts in den Vordergrund stellte. Die Erkenntnistheorie René Descartes‘ hatte den Erkenntnisakt subjektiviert; die Erkenntnistheorie Kants darüber hinaus die Legitimation der Verbindlichkeit von Erkenntnis ins Subjekt verschoben. Damit war die Bedingung gegeben, den poetischen Akt als wesensbegründend und wahr anzuerkennen. Erst unter dieser Bedingung konnte eine neue Deutung der Kunst als eines nicht-mimetischen und gleichzeitig ästhetisch bedeutsamen autonomen Bereichs – und damit auch die Idee der ‚autonomen Musik‘ – durch die literarischen Frühromantiker entstehen.

Das Entscheidende an der skizzierten Entwicklung der Entstehung der Idee der ‚autonomen Musik‘ ist also weniger die Konstitution einer nur musikspezifisch gültigen „Idee der absoluten Musik“, sondern die Erkenntnis der Frühromantiker, dass Musik kraft der Implikationen der Überwindung der Nachahmungstheorie der übergeordneten Idee der Kunst als einer durch sich selbst legitimierten Sphäre teilhaftig werden konnte. Seitdem nimmt Musik in vielen ästhetischen Theorien einen exemplarischen Rang ein. Sie wird nunmehr als ein Paradigma der Autonomie der Kunst gesehen, welches sich zur Position radikalieren ließ, dass die Kunst nicht nur ‚Kunstwirklichkeit‘ schafft, sondern durch ihre Wirklichkeit die ‚Natur‘ als im Wesentlichen unwahr und damit grundlos zurückweist; diese Position propagiert beispielsweise Friedrich Nietzsche mit seinem berühmten Satz, dass „nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt“<sup>112</sup> sei.

Auch in späteren Theorien der Kunst im Allgemeinen (und der Musik im Besonderen) kommt das Mimesisprinzip immer wieder ins Spiel, wie etwa bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx und Friedrich Engels sowie Theodor W. Adorno und anderen

<sup>112</sup> Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1980, S. 17.

marxistischen Theoretikern; in allen diesen Fällen ist das Mimesis-Konzept nur Moment einer dialektischen Konstruktion des Verhältnisses von Natur (bzw. Gesellschaft) und Kunst; die gedankliche Figur soll die erkenntnistheoretische und ethische Relevanz der Kunst sichern. Dabei ist die Kunstautonomie eine unhinterfragbare Selbstverständlichkeit.

---

# KLEINE BEITRÄGE

---

## Ein Fragment zur Orgelbegleitung von Sequenzen

von Andreas Traub (Bietigheim)

Im Sommer 2010 fand im Hauptstaatsarchiv Stuttgart eine Ausstellung mit Fragmenten von Choralhandschriften statt, auf der einige bemerkenswerte Stücke gezeigt werden konnten, so etwa zwei Blätter aus einem Missale, geschrieben um 1000, oder ein Blatt aus dem 15. Jahrhundert mit vier zweistimmigen Sätzen.<sup>1</sup> Bemerkenswert ist auch ein schmaler Pergamentstreifen (ca. 33,5 cm zu 6,5–7 cm), der unter der Signatur J 522 E II Nr. 815 aufbewahrt wird (vgl. Abbildungen 1 und 2). Er trägt beidseitig acht vierlinige Systeme, die auf der Vorderseite in den Zeilen 1 und 3 den F-Schlüssel und in den übrigen Zeilen den c-Schlüssel aufweisen. Das Schriftfeld ist offenbar in der Höhe vollständig und in der Breite zu etwa einem Drittel erhalten. Das Fragment dürfte wohl in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datieren sein.

Es handelt sich um eine Aufzeichnung textloser Sequenzmelodien, die durch die Angaben *Cho* (*Chorus*, rot geschrieben), *Orga* (*Organum*, schwarz geschrieben) offensichtlich für eine Alternatimauaufführung unter Beteiligung der Orgel eingerichtet sind. Dabei sind in der Regel für *Chorus* nur die Anfangstöne eines Versikels notiert, für *Organum* dann das vollständige Versikel. Es gibt aber auch Versikel mit beiden Angaben zugleich. Auf der Vorderseite steht bei Zeile 5 das Incipit *Laurenti* und bei Zeile 8 das Incipit *Congau*; sie verweisen auf die Sequenzen *Laurenti David magni* und *Congaudent angelorum chori* von Notker Balbulus.<sup>2</sup> Die dem Incipit *Laurenti* vorhergehenden Versikel lassen sich der Sequenz *Grates Deo et honor sit per secula* zu Ehren der hl. Afra zuweisen, die auf den Schluss von *Congaudent angelorum chori* in Zeile 3 der Rückseite folgenden Versikel der Sequenz *Illuminare Jerusalem* zu Ehren des hl. Augustinus.<sup>3</sup> In dieser Reihenfolge, noch unter Einschluss der Maria Schnee-Sequenz *Ad honorem matris Dei*, stehen diese Sequenzen auch im Passauer Gradualdruck von 1511, der, zusammen mit der Melodieedition von Benjamin Rajeczki, zur Identifizierung der Melodien herangezogen wurde.<sup>4</sup> Im Einzelnen kann man folgende Versikel, bzw. Versikelteile erkennen (vgl. Abbildungen 1 und 2):

Auf der Vorderseite

Zu *Grates Deo et honor sit per secula*

Z. 1 *longinqua* / Cho *Hodie* / Orga ( ... ? vielleicht zu *Flamma sancti Spiritus*)

Z. 2 Cho *Quia ce(lestis)* / Orga *Sancto igitur Narcisso illi predicante*

Z. 3 (*retroac*)*tis etatibus redire a suis errantibus* / Cho *Sic Ma(ria)*

Z. 4 *Orga Eodem modo divina gratia post excessus nostros redire*

Z. 5 *Laurenti david magni martir*

Z. 6 Cho *Orga Cuiusque sancti sanguinis prodigos facit amor milites*

Z. 7 *Christo saturatus* / getilgtes Incipit *Gaudet Domi(ni)* / Cho *Org(a) O Laurenti*

Z. 8 *Congaudent angelorum*

<sup>1</sup> Andreas Traub, *Handschriftenfragmente im Hauptstaatsarchiv in Stuttgart*, in: Musik in Baden-Württemberg 17 (2010), S. 31–39. Herrn Dr. Peter Rückert und Frau Annekathrin Miegel vom Hauptstaatsarchiv Stuttgart sei für ihre Hilfsbereitschaft herzlich gedankt.

<sup>2</sup> Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Bern 1948 (21978), Editionsband S. 64–67.

<sup>3</sup> Guido Maria Dreves, *Analecta Hymnica medii aevi*, Leipzig 1886 ff. (folgend AH), Band 53, S. 206, Nr. 119, bzw. Band 54, S. 46, Nr. 32.

<sup>4</sup> *Graduale Pataviense (Wien 1511)*, hrsg. von Christian Väterlein (= EdM 87), Kassel u. a. 1982, fol. 244r–249r. Benjamin Rajeczki, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I*, Budapest 1956, S. 78–109.



Auf der Rückseite

Zu *Congaudent angelorum chori*

Z. 1 *sanctissimi corporis* / Cho *Quam splen(dida)* / Orga *Quae omnium lumen*

Z. 2 *Te plebes sexus utriusque vitam diligens*

Z. 3 Cho *Ut sibi* / Orga *auxilium circa Christum dominum esse*

Zu *Illuminare Jherusalem*

Z. 4 *elevare* / Cho *Luto pha(raonis)* / Orga *iugum babilonis vi*

Z. 5 *errorum capitur diu fallaciis* / Cho *Sed mater*

Z. 6 *eterna lucerna celo celebris emergit de tenebris*

Z. 7 Cho Orga *Curaque peculiari cibos prebet Christi*

Z. 8 Orga *Per quem ut Christi sisti regno mereamur*

Kommentar:

Vorderseite

Z. 1 Der Zusammenhang zwischen dem Incipit *Hodie* und dem folgenden, in den Vergleichsquellen so nicht überlieferten Melodieteil ist unklar.

Z. 2 Die Melodie beginnt offensichtlich abweichend von den Vergleichsquellen mit dem Quintschritt G d.

Z. 3 Der Melodieverlauf entspricht der Edition von Rajeczki.

Z. 5–7 Die Melodie von *Laurenti david* wird auf D notiert, nicht auf G wie in den Vergleichsquellen.

Z. 6 Für die Doppelangabe *Cho Orga* ist kein offensichtlicher Grund zu erkennen.

Z. 7 Das unpaarige Schlussversikel könnte vom Chor und der Orgel zugleich vorgetragen werden.

Rückseite

Z. 3: Im unpaarigen Schlussversikel von *Congaudent* werden die ersten drei Töne dem Chor zugewiesen, dann setzt die Orgel ein. Offenbar begleitet sie hier den Chor. Bei *auxilium* und *Dominum* entspricht die Melodie der von Rajeczki wiedergegebenen Fassung.

Z. 7: Die Doppelangabe *Cho Orga* rührt möglicherweise daher, dass ein Incipit für den Chor vom Schreiber vergessen wurde. Man erkennt vor dem Strich noch eine Note c, den Schlussston des vorhergehenden Versikels.

Arnold Schlick berichtet in seinem 1511 gedruckten *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* von der Orgelbegleitung des Choral.<sup>5</sup> Im zweiten Kapitel nennt er Sequenzen als Beispiele für weit ausholende Melodien: „Es sindt vill gesang die hoch und nieder geendt eim duodecima tredecima von einander. Als etlich sequens *Laus tibi christe. de sancta maria magdalena. Psallite regi. de decollatione Johannis baptiste* / und ander dergleichen etc. mit den selbigen weiß sich ein organist noch seins Chors stymmen woll zu halten“. Er benennt die Sequenzen *Laus tibi Christe qui es creator* und *Psallite regi nostro*, die beide den Duodezim-Ambitus C-g (C fa ut – g sol re ut) aufweisen.<sup>6</sup> Die vier Sequenzen des Stuttgarter Fragments haben folgende Ambitus: *Grates Deo et honor* A-d (A re – d la sol re), *Laurenti david* D-e (D sol re – e la mi), *Congaudent angelorum chori* F-aa (F fa ut – aa la mi re) und *Illuminare Jherusalem* D-g (D sol re – g sol re ut).

Leider gibt das Fragment, angeklebt an einen Streifen aus einer liturgischen Handschrift und als Einband für die *Acta bellica / Annis 1611. 1612. 1613. / 1614. 1615. 1616. / 1617 e 1618* aus dem Kloster Weingarten verwendet, keinen sicheren Hinweis auf seine Provenienz, möglicherweise ist es Weingarten selber. Es mag vorab genügen, es an diesem Ort für die weitere Forschung bekannt gemacht zu haben.

<sup>5</sup> Arnold Schlick, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, Speyer 1511, Faks.-Nachdr. Mainz 1959.

<sup>6</sup> AH 50, S. 346, Nr. 268 und S. 349, Nr. 270; beide Sequenzen werden Gottschalk vom Limburg zugeschrieben. Die Melodien: *Graduale pataviense*, fol. 238r und fol. 249r. Zur Tonbezeichnung: Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung* (= MgB III/3), Leipzig 1969, passim.

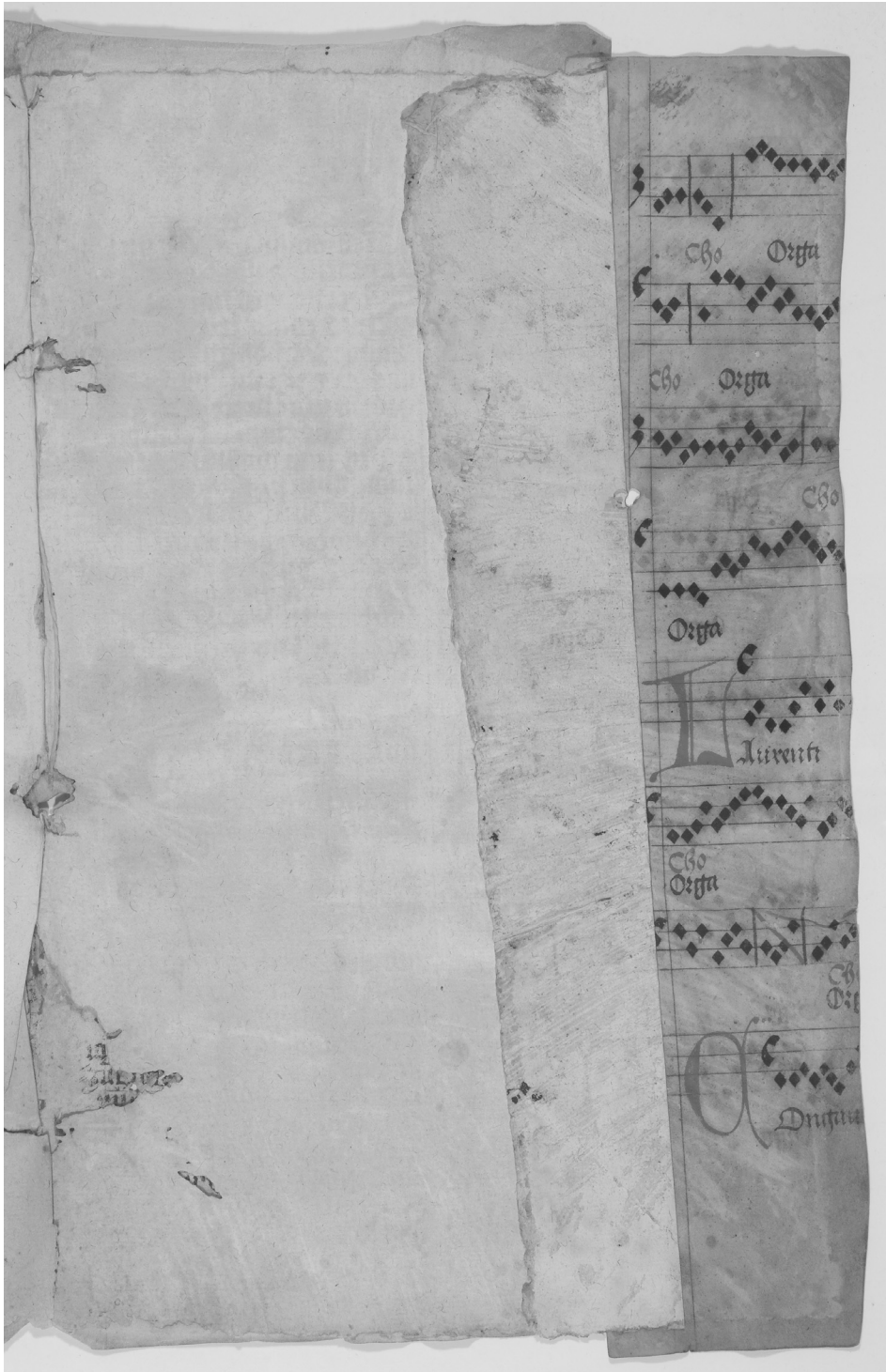


Abbildung 1: HStA Stuttgart J 522 E II Nr 815r

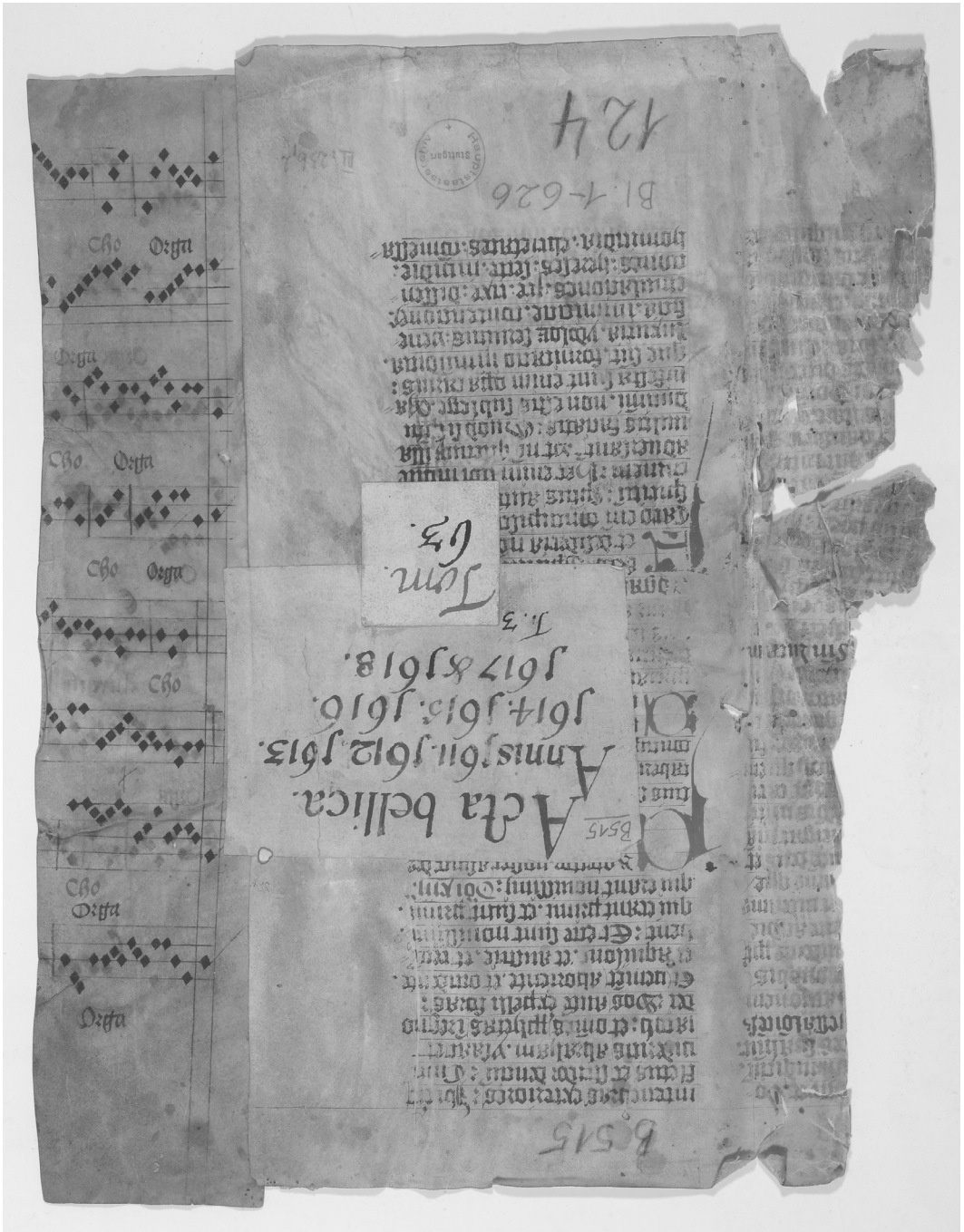


Abbildung 2: HStA Stuttgart J 522 E II Nr 815v



## Zur Provenienz einer Sammlung von Telemann-Kirchenmusiken in der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus. Hs. 15.532)

von Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg)

In Heft 3/2008 der *Musikforschung* stellte Eric Fiedler die im Titel genannte, in Werner Menkes Telemann-Vokalwerke-Verzeichnis<sup>1</sup> noch nicht berücksichtigte Sammlung von Kirchenmusiken Georg Philipp Telemanns vor, identifizierte die Werke, ordnete sie teilweise den jeweiligen Jahrgängen zu und stellte Überlegungen hinsichtlich der Provenienz des Materials an.<sup>2</sup> Wohl aufgrund des Vorhandenseins einer solchen Sammlung in einer österreichischen Bibliothek sowie durch eine leider ungenaue Papieruntersuchung kam Fiedler zu dem Schluss, dass es sich um Manuskripte österreichisch-ungarischer Herkunft handeln würde.<sup>3</sup> Eine Annahme, die, wie hier in gebotener Kürze gezeigt werden soll, nicht zu halten ist.

### 1. Zum Besitzgang

Nach Auskunft der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek wurden die 41 Telemann-Abschriften<sup>4</sup> im Jahre 1842 durch Ankauf aus dem Besitz des bekannten Musikaliensammlers Franz Hauser (1794–1870) erworben.<sup>5</sup> Etwa um 1838 hatte dieser sich als Gesangslehrer in Wien niedergelassen.<sup>6</sup> Hauser besaß hier gute Kontakte zu Sammlerkreisen, insbesondere zu Aloys Fuchs, so dass eine Verbindung zur damaligen Hofbibliothek nicht schwer herzustellen gewesen sein dürfte. Warum Hauser die Manuskripte veräußerte, ist nicht bekannt. In seiner Sammlung haben sich später noch einige andere Telemann-Werke befunden,<sup>7</sup> zum Schwerpunkt haben diese indes nicht gehört. Die 1842 veräußerten Manuskripte hatte Hauser vermutlich erworben, als er sich zwischen 1832 und 1837 in Leipzig und Berlin aufhielt. Man könnte vermuten, dass sie aus der Musikaliensammlung Johann Gottfried Schichts stammen, die 1832 in Leipzig versteigert wurde. Aus Georg Poelchaus Handexemplar des Auktionskataloges geht hervor, dass Hauser hier neben Kompositionen von Johann Sebastian Bach u. a. auch Telemann-Werke ersteigert hat. Zu den angebotenen

<sup>1</sup> Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Frankfurt a. M. 1982 f.

<sup>2</sup> Eric Fiedler, „Telemann in Wien – zur Wiederentdeckung von sieben als verschollen geltenden Kantaten aus Telemanns ‚Zweitem Lingen’schen Jahrgang‘ in der Österreichischen Nationalbibliothek“, in: *Mf* 61 (2008), S. 205–221.

<sup>3</sup> Fiedler erwähnt bei seinen Überlegungen, „dass es sicherlich reizvoll“ wäre, „die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik in Sopron/Ödenburg – erhaltene Archivalien vorausgesetzt – bis ins 18. Jahrhundert weiter zu verfolgen“. Dass dies in der Tat lohnenswert sein kann, zeigt die aus der evangelisch-lutherischen Gemeinde der Stadt stammende Musikaliensammlung, in der immerhin zwei Telemann-Abschriften zu verzeichnen sind. Vgl. Kornél Bárdos, *Sopron zenéje a 16–18. században. A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrincez Veronika*, Budapest 1984, S. 539 (Katalog Nr. 650 „Bist du denn gar von Stahl und Eisen“ TVWV 20:45 [weltliche Kantate]; Katalog Nr. 651 „Liebe, die vom Himmel stammet“ TVWV 1:1044). Ich danke Herrn Prof. András Székely (Budapest) für diesen Hinweis.

<sup>4</sup> Im Katalog von Mantuani werden fälschlich 42 Kirchenmusiken angegeben, da im zweiten Band der Sammlung unter Nr. 19 ein notierter Lesungstext für „Vor Mittags“ (2 Petri 1,19) als „Textus sine notis musicis“ mitgezählt wird. Im Haupteintrag indes steht korrekt „numero 41“. Vgl. Josef Mantuani, *Codicum musicorum. Pars 1. Cod. 15501–17500* (= Tabulae codicum manu scriptorum praeter Graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensis asservatorum 9), Wien 1897, S. 8–10, hier: S. 10. Fiedler (S. 205) bringt den genannten Lesungstext unnötigerweise mit TVWV 1:1663 in Verbindung.

<sup>5</sup> Schreiben von Dr. Günter Brosche, dem damaligen Direktor der Musiksammlung, an den Verfasser vom 30. Juli 1996.

<sup>6</sup> Zu Franz Hauser vgl. vor allem Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Diss. Göttingen 1973.

<sup>7</sup> Einige Telemann zugeschriebene Kantaten gelangten über Karl Anton, der die Reste des Hauser-Archivs verwaltete, im Jahre 1956 an die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Jedoch nicht alle dieser im TVWV fälschlich als komplett verschollen gekennzeichneten Kantaten stammen von Telemann. Vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, „Die anonym überlieferte Kantate ‚Willkomm, du Licht aus Licht geboren‘ – eine Komposition von Telemann oder Fasch?“, in: *Das Wirken des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch für auswärtige Hofkapellen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 20. und 21. April 2001 im Rahmen der 7. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst* (= Fasch-Studien 8), Dessau 2001, S. 161–190, hier: S. 176–181.

Kirchenmusiken Telemanns gehören eine Markuspassion und „49 Cantaten Part. zusammen 199 Bg.“<sup>8</sup>, die unter einem Los zusammengefasst waren. Allerdings ist Poelchau handschriftlichem Eintrag zu entnehmen, dass Hauser nur die *Markuspassion* erworben hat, für die „Cantaten“ vermerkt er keinen Käufer. Außerdem irritiert die Anzahl der angebotenen Kantaten, denn sie unterscheidet sich von der in Wien überlieferten Sammlung (49 statt 41 Stücke). Auch die angegebene Bogenzahl (199 Bögen, d. h. 796 Seiten) korreliert nicht mit der realen Anzahl der Blätter (205 Blätter, d. h. 410 Seiten). Somit bleibt vorerst im Dunkeln, aus welcher Quelle Hauser die Manuskripte tatsächlich erworben hat. Allerdings ist es anhand der Papierbefunde und eines weiter unten zu erläuternden Indizes immerhin möglich nachzuweisen, dass die „Wiener“ Telemann-Quellen in den mitteldeutschen Raum (zwischen Harz und Thüringen) zu verorten sind.

## 2. Papierbefund

Die meisten der ermittelten Wasserzeichen lassen sich der Papiermühle Ilfeld (bei Nordhausen) zuordnen,<sup>9</sup> die zwischen 1693 und 1739 durch den Pächter Samuel Walther<sup>10</sup> und bis 1748 durch dessen Witwe geführt wurde.<sup>11</sup> Dies betrifft die nachstehenden Formpaare (Hauptmarke/Gegenmarke): schreitender Hirsch / SW; springendes Pferd / SW; Posthorn, darunter SW. Ein weiteres Wasserzeichen (zweiheinklige Blumenvase / AHS) stammt aus einer Quedlinburger Papiermühle. Daneben treten weitere Wasserzeichen auf: Pferd / ICE; Tulpen in zweiheinkliger Vase / GBI; undeutliche Hauptmarke (gekreuzte Schwerter?)/ keine Gegenmarke.

Eine vergleichbare Papierkonstellation ist Armin Brinzing zufolge in der Sammlung Bösenrode (heute D-Gs) auszumachen,<sup>12</sup> vor allem in den Abschriften von Johann Georg Nattermann (geb. 1689), der zwischen 1715 und 1744 als Kantor daselbst tätig war.<sup>13</sup> Hirsch / SW;<sup>14</sup> springendes Pferd / SW;<sup>15</sup> Blumenstrauß in Vase / AHS.<sup>16</sup> Der kleine Ort Bösenrode, am Kyffhäuser in der Goldenen Aue gelegen, ist nur etwa 30 km entfernt von der ehemals am Harzrand befindlichen Ilfelder Papiermühle. Doch das Verbreitungsgebiet des Ilfelder Papiers ist nicht auf die erweiterte Harzregion beschränkt. Für den Thüringer Raum lässt es sich z. B. in autographen Manuskripten des Sondershäuser Kapellmeisters Johann Balthasar Christian Freislich belegen.<sup>17</sup>

<sup>8</sup> *Versteigerungs-Katalog der von dem verstorbenen Herrn J. G. Schicht, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig hinterlassenen Musikalienhandlung, welche | als Anhang der Bücherauction vom 19ten November [dies gestrichen und ersetzt mit: d. 19. Decbr. 1832] zu Leipzig den Meistbietenden gegen baare Zahlung überlassen werden soll. Leipzig (D-B Ac 931, Nachlass Georg Poelchau), S. 19.*

<sup>9</sup> Mitteilungen zur Herkunft der Papiere von Andrea Lothe (Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Papierhistorische Sammlungen), Wasserzeichenmappe zur Papiermühle Ilfeld Sign. II 419/0/2.

<sup>10</sup> Vgl. Johann Sebastian Bach, „Inventionen und Sinfonien“. Kritischer Bericht von Georg von Dadelsen und Klaus Hofmann (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NBA] V/3), Kassel u. a. 2007, S. 30, Anm. 30.

<sup>11</sup> *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, bearbeitet von Wolfram Enßlin, Bd. 2, Hildesheim u. a. 2006, S. 651 (Wasserzeichen Nr. 36).

<sup>12</sup> Armin Brinzing, „Mitteldeutsche Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen“, in: *Zwischen Musikwissenschaft und Musikleben. Festschrift für Wolf Hobohm zum 60. Geburtstag am 8. Januar 1998*, hrsg. von Brit Reipsch und Carsten Lange (= Magdeburger Telemann-Studien 17), Hildesheim u. a. 2001, S. 203–215. Siehe auch die Daten zu dieser Sammlung in *RISM, Serie A/II: Musikhandschriften nach 1600* <<http://opac.rism.info/index.php>>, 15.10.2010.

<sup>13</sup> Brinzing, S. 205 und 207.

<sup>14</sup> Z. B. in der 1724 datierten Partiturabschrift von Liebholds „Das ist rechter Glaubens Mut“, D-Gs 8° Cod. Ms. philos. 84e: Liebhold 5.

<sup>15</sup> Z. B. in der auf 1722 datierten Abschrift Nattermanns von „Herr, erhöre meine Stimme“ TVWV 1:738, D-Gs 8° Cod. Ms. philos. 84e: Telemann 8 (B.c.-Stimme) sowie in seiner Partiturabschrift von „Die Hoffnung ist mein Leben“ TVWV 20:48, D-Gs 8° Cod. Ms. philos. 84e: Telemann 4 von 1725.

<sup>16</sup> Z. B. in Nattermanns Abschrift (Tenor- und Violinstimme) von „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen“ TVWV 7:15, D-Gs 8° Cod. Ms. philos. 84e: Telemann 9.

<sup>17</sup> Dies betrifft Papiere mit dem Wasserzeichen springendes Pferd / SW. Vgl. Karla Neschke, *Johann Balthasar Christian Freislich (1687–1764). Leben, Schaffen und Werküberlieferung. Mit einem Thematisch-systematischen Verzeichnis seiner Werke* (= Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte, Serie 2: Forschungsbeiträge 3), Oschersleben 2000, passim, Abb. S. 406.

### 3. Formale Abweichungen

Einige der in Wien überlieferten Kirchenmusiken zeigen eine vom Original abweichende musikalische Form: Ihnen wurde jeweils ein Kirchenliedsatz vorangestellt. Es betrifft z. B. neun der zehn in dieser Sammlung enthaltenen Kompositionen aus dem sogenannten „Jahrgang ohne Recitativ“<sup>18</sup> (1724/25) nach Dichtungen von Johann Friedrich Helbig und Benjamin Neukirch.<sup>19</sup> Diese Eigentümlichkeit<sup>20</sup> lässt sich außerhalb der Wiener Sammlung bis dato nur in zwei weiteren Quellen zu diesem Jahrgang beobachten. So in einer in Frankfurt a. M. überlieferten, vermutlich aus dem mitteldeutschen Raum stammenden Partitur<sup>21</sup> und in einem Erfurter Textdruck.<sup>22</sup> Diesem zufolge führte der Kantor Johann Martin Klöppel (1697–1755) am zweiten Ostertag 1736 die Kirchenmusik zum dritten (!) Ostertag „Ich weiß wohl, was ich für Gedanken“ TVWV 1:880 auf, die hier mit dem Choralatz „Allein Gott in der Höh“ eröffnet wurde. Die Voranstellung eines Kirchenliedes im vierstimmigen Kantionalatz scheint auf eine regionale Aufführungs- bzw. Verbreitungstradition hinzuweisen, die als weiteres Indiz für die Eingrenzung der Herkunft der in Wien aufbewahrten Manuskripte dienen kann.

Nachgetragen sei, dass in dieser mitteldeutschen Sammlung von ordentlichen Kirchenmusiken Georg Philipp Telemanns eine sonst nicht bekannte Bezeichnung für einen der Telemann-Jahrgänge anzutreffen ist. Bei der Kantate „Aus Gnaden seid ihr selig worden“ TVWV 1:112 (Bd. 1, Nr. 10), die aus dem sogenannten „ersten Lingschen Jahrgange“<sup>23</sup> stammt, vermerkte der Schreiber auf der Partitur „themat. [ischer] Jahrg:[ang]“.

Die Entstehungszeit der in dieser Sammlung vereinten Werke, die vorrangig aus verschiedenen Kirchenmusik-Jahrgängen Telemanns stammen, liegt zwischen 1710 und 1749.<sup>24</sup> Eine weiterführende Untersuchung der Manuskripte, die zu konkreteren Ergebnissen in Hinblick auf die Schreiber bzw. die Provenienz und die Zeit der Entstehung führen könnte, steht noch aus.

<sup>18</sup> Ralph-Jürgen Reipsch, „Telemanns ‚Jahrgang ohne Rezitativ‘“, in: *Telemann und die Kirchenmusik. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, vom 15. bis 17. März 2006 anlässlich der 18. Magdeburger Telemann-Festtage* (in Vorbereitung).

<sup>19</sup> Bei „Glaubet nicht einem jeglichen Geist“ TVWV 1:627 ist ein Kirchenliedsatz zwar nicht notiert, es wird jedoch ein Textincipit angegeben. Bei „Der Segen des Herrn“ TVWV 1:1751 sind nur Melodie und Text ausgeschrieben. Ohne Choral erscheint lediglich „Der Herr hat gesagt“ TVWV 1:260.

<sup>20</sup> Nur zwei Stücke des „Jahrgangs ohne Recitativ“ mit vorangestelltem Choralatz können in dieser Form als von Telemann autorisiert angesehen werden, da sie auch in den originalen Hamburger Textbüchern so erscheinen: „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ TVWV 1:20 und „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ TVWV 1:785. Diese befinden sich jedoch nicht in dem Wiener Manuskript.

<sup>21</sup> „Der Herr ist mein Hirte“ TVWV 1:266, D-F Mus Hs 966 (ehemals Manskopfsches Museum, Sign. 1942:30, vgl. <<http://opac.rism.info/search?documentid=455002138>>, 15.10.2010). Diese Partitur weist neben dem oben erwähnten Ilfelder Wasserzeichen (Pferd/SW) eine Notationseigentümlichkeit auf, die auch typisch für die Wiener Sammlung ist: Vokalstimmen und Basso continuo sind eine kleine Terz tiefer notiert und orientieren somit auf den Chorton, die Streicherstimmen hingegen stehen in der Originaltonart. Demnach könnte diese Partitur aus dem gleichen Überlieferungsfeld wie die Wiener Manuskripte stammen. Der Schreiber ist dort allerdings nicht nachzuweisen.

<sup>22</sup> *TEXTE zur Kirchen=MUSIC, welche Auf die heilige Oster=Tage, Jubilate und Himelfahrth=Christi In der Barfüßser=Kirche Im Jahr 1736. sollen musiciret werden, GOtt zu Ehren, Und Zur Ermunterung heiliger Andacht überreicht von Joh. Martin Klöppel. Cant. RFFURTH* [d. i. Erfurt], Gedruckt bey Georg Andr. Müllers sel. hinterlassen Wittbe (Exemplar der Bibliothek des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg).

<sup>23</sup> So bezeichnet bei Friedrich Wilhelm Marburg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 4. Teil, Berlin 1760, S. 382. Vgl. auch Brit Reipsch, „Die Telemannquellen in Goldbach – der ‚erste Lingsche Jahrgang‘“, in: *Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte*, 3. Folge, hrsg. von Wolf Hobohm und Brit Reipsch (= Magdeburger Telemann-Studien 15), Oschersleben 1997, S. 64–95.

<sup>24</sup> Vertreten sind die Jahrgänge „Geistliches Singen und Spielen“ (der früheste, 1710/11 in Eisenach entstandene Jahrgang), der „erste Concertenjahrgang“, der „Sicilianische Jahrgang“, der erste und zweite „Lingen’sche Jahrgang“, der „Jahrgang ohne Recitativ“, der Hamburger Jahrgang 1726/27, der als Vorlage für den Druck „Auszug derjenigen Arien ...“ (Hamburg 1727) diente, sowie der sogenannte „Engel-Jahrgang“. Letzterer erschien 1748/49 im Druck und ist somit der späteste hier vertretene Jahrgang. Neben den Kirchenmusiken aus Jahrgängen ist eine Ode aus Erdmann Neumeisters „Zugang zum Gnaden-Stuhl“ (zuerst Weißenfels 1705) enthalten. Vgl. zu Telemanns Kirchenmusik-Jahrgängen grundsätzlich Wolf Hobohm, „Telemann als Kantatenkomponist – Versuch einer Ordnung und Typologie seiner Jahrgänge“, in: „Nun bringt ein polnisches Lied die ganze Welt zum Springen“. *Telemann und Andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens*, hrsg. von Friedhelm Brusniak (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 6), Sinzig 1998, S. 29–52; ders., „Telemann als Kantatenkomponist zwischen 1710 und 1730“, in: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, hrsg. von Peter Cahn (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 35), Mainz u. a. 2000, S. 55–73.



---

## BERICHTE

---

Berlin, 4. bis 6. Februar 2010:

### „Musik – Kontext und zurück: Interdisziplinäre Perspektiven auf Musik als Forschungsobjekt“

von Katja Bethe, Hannover

Die von Talia Bachir-Loopuyt (Paris/Berlin), Sara Iglesias (Paris/Berlin), Anna Langenbruch (Hannover/Paris) und Gesa zur Nieden (Rom) organisierte Nachwuchs-Tagung des CIERA (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne) ist aufgrund ihres doppelt grenzüberschreitenden Ansatzes besonders hervorzuheben. So wurde das Forschungsobjekt „Musik“ nicht nur durch transdisziplinäre Perspektiven vielseitig beleuchtet, sondern konnte durch die deutsch-französische Kooperation zugleich transnational verglichen werden. Damit trug die Tagung jüngeren Entwicklungen der sich wandelnden Forschungslandschaft Rechnung: Zum einen rückt die Musik als Forschungsobjekt zunehmend ins Blickfeld der verschiedensten Disziplinen, zum anderen erweitern aber auch die Musikwissenschaften mittels interdisziplinärer Herangehensweisen ihr methodisches Repertoire.

Im Rahmen der ersten Sektion „Musik-Kulturen“ widmeten sich zwei Referenten, Mauro Bertola (Heidelberg) unter Anwendung eines kulturanthropologischen Hybriditätskonzepts und Stefan Schmidl (Wien, mit Alexander Preisinger) ausgehend von einer diskursanalytischen Symboltheorie, dem Themenkreis Nationalismus und Nationalität in der Musik. Elsa Rieu (Paris) referierte über Konzepte musikalischer Ästhetik in deutschen Abhandlungen der Jahre 1900–1930 und Eva Siebenborn (Bochum) legte ihre These der Pathologisierung der weiblichen Stimme in Medizin und Musik des 19. Jahrhunderts dar. Zum Thema „Musik und Alltagskultur“ referierten Judith Kestler (Würzburg) mit der Frage nach den Funktionen des Umgangs mit Musik im Internierungslager und Julia Schmidt-Funke (Mainz) mit Überlegungen zu einer frühneuzeitlichen Konsumgeschichte der Musik. Im Keynote-Vortrag der ersten Sektion plädierte Denis Laborde (Paris/Berlin) für ein kritisches Hinterfragen der in der eigenen Disziplin verwurzelten Methoden und für die Entwicklung eines an der Wissensproduktion orientierten, interdisziplinären Forschungsprogramms.

Pauline Beaucé (Nantes) eröffnete mit einem Beitrag zur dramatischen Parodie der französischen Oper des 18. Jahrhunderts die zweite Sektion „Erleben und Erfassen von Musik“. Der geographischen Erfassung von Musik seit den 1970er-Jahren widmete sich Claire Guiu (Nantes), bevor Christina Gößling (Tübingen) verschiedene Konzepte der Versprachlichung von Musik vorstellte. Anschließend erörterte Pierre Schmitt (Paris) seine Beobachtungen der Weitergabe einer musikalischen Kultur unter jungen Gehörlosen. Im zweiten Panel beleuchteten die Referenten eine mögliche Nutzbarmachung des Ereignisbegriffs für musikbezogene Phänomene. So nahm Camilla Bork (Berlin) über die Kategorien Interpretation und Aufführung hinausweisende Aspekte des Virtuosen in den Blick, David Schweikard (Münster) analysierte aus philosophisch-handlungstheoretischer Perspektive das Zusammenspiel von Jazzmusikern und Jean-Christophe Sevin (Marseille) vor soziologisch-anthropologischem Hintergrund die Begegnung mit dem Techno in den 1990er-Jahren. Abschließend plädierte Gunilla Budde (Oldenburg) in ihrem Keynote-Vortrag zu den wechselseitigen Beziehungen von Musik und Politik für deren Berücksichtigung als Forschungsfeld im Rahmen der neuen Politikgeschichte.

Die dritte Sektion „Interdisziplinäre Neusichten auf Wissenschaftstraditionen“ eröffnete Alain Bonardi (Paris) mit seiner These, dass computergenerierte Musik a-musikologisch sei, gefolgt von Mario Dunkel (Dortmund), der die Bedingungen der Jazzmusik-Geschichtsschreibung analysierte. Der Frage, welche besondere Spezifik der philosophische Diskurs über musikästhetische Belange gegenwärtig habe, widmete sich Julien Labia (Paris), bevor Tatjana Böhme-Mehner (Halle)

zum Abschluss aufzeigte, inwiefern kulturelle Differenz mittels der Reflexion des eigenen Standpunktes zur gewinnbringenden Kategorie kulturtheoretischer Erkenntnis werden könne.

In der abschließenden Podiumsdiskussion wurde schwerpunktmäßig die Frage nach der Bestimmung der Disziplin Musikwissenschaft an sich und ihrer Eignung zur Interdisziplinarität diskutiert. Während Sabine Meine (Hannover) dafür plädierte, das Fach aus sich heraus zu stärken, ohne dabei den Erkenntnisgewinn einer interdisziplinären Herangehensweise im Einzelfall marginalisieren zu wollen, unterstrichen Laborde und Michael Werner (Paris) ihre Forderung, über Fächergrenzen hinwegzudenken. Grundsätzlich trafen sich die drei Diskussionsteilnehmer aber in dem Konsens, dass transdisziplinäre Zusammenarbeit eine Bereicherung der Forschungslandschaft darstelle, und die Tagung somit bereits als lebendiges Beispiel einer wegweisenden Forschungskultur gelten könne.

**Wien, 15. und 16. April 2010:**

**„Frauenbiografieforschung. Theoretische Diskurse und methodologische Konzepte“**

von Sandra Danielczyk, Osnabrück

Die vom Wiener Institut für Wissenschaft und Kunst (IWK) organisierte interdisziplinäre Tagung versammelte verschiedene Forscherpersönlichkeiten, um über theoretische Diskurse und methodologische Konzepte der Frauenbiografieforschung zu reflektieren, wie die Tagungsleiterinnen Susanne Blumesberger und Ilse Korotin es in ihrer Eröffnungsrede als Zielvorstellungen formulierten. Die ersten beiden Vorträge rückten neben den referierten Frauenbiografien vor allem die Frage nach Identitätskonstruktionen und der Unterscheidung von kulturellem und biologischem Geschlecht in den Mittelpunkt. Es wurden Fragen der Authentizität sowie der Quellenlage in Bezug auf die eigene biografische Arbeit methodisch reflektiert: Patricia Tesch (Bochum) stellte ihren Vortrag über Hadwig von Schwaben (939–994) entsprechend unter die programmatische Leitfrage „War die Herzogin eine Frau?“ und reflektierte innerhalb ihres Vortrags den Umgang mit Legendenbildung als Charakteristikum mittelalterlicher biografischer Quellen. Michaela Bill-Mrziglod (Saarbrücken) referierte über katholische Leichenpredigten des 17. Jahrhunderts als Quelle biografischer Geschichtsschreibung und beleuchtete Möglichkeiten der Identitätszuschreibung am Beispiel von Luisa de Carvajal (gest. 1614). Monika Ankele (Wien) hielt ein Plädoyer für den Stellenwert der Materialität und der Körperlichkeit von Praktiken als kleinste Einheit von Kultur in der Frauenbiografieforschung. Anhand eines handbestickten Anstaltsjäckchens, erhalten geblieben aus einer psychiatrischen Anstalt um 1900, rückte sie die Subjektbezogenheit jeglicher Biografie mit ihren Konstanten des Ichs, des Textes, des Ortes und den Außenstehenden in den Fokus ihrer auf Performativitätstheorien fußenden Ausführungen.

Marion Röwekamp (Harvard University, Cambridge) verband Ansätze der Gender Studies mit Methoden der Biografie sowie der Rechtswissenschaften. In ihrem Vortrag ging es nicht nur um die Biografie der Juristin Marie Munk (1885–1978), sondern vor allem um die wechselseitigen Beziehungen zwischen biografierter Person, Rechtsgeschichte und Gerechtigkeit. Wolfgang Gippert (Köln) beschäftigte sich in seinem Vortrag über Frauenreiseliteratur seit dem späten 18. Jahrhundert mit Gefahren der perspektivischen Einengung von Frauenbiografien. Frauenreiseliteratur als kultur- und bildungshistorische Quelle sei nicht nur vor dem Hintergrund eines Emanzipationsdiskurses, sondern auch aus ethnologischer bzw. kulturanthropologischer Sicht zu deuten. Ein solcher Zugang ermögliche neue diskursive Zugangsweisen, um kolonialisierten Raum und damit einhergehende Bilder des Fremden und des Eigenen, kulturtransferiertes Wissen, aber auch Biografiekonstrukte zu analysieren. Mit ihrer Interpretation von Marleene Streeruwitz' Roman *Nachwelt* als Anti- bzw. Metabiografie diskutierte Karin Herrmann (Aachen) methodische Probleme der Biografie und des Biografen sowie die Frage nach Biografiewürdigem. Dabei kamen Aspekte biografischer Arbeit im Sinne von Verfügung, Anordnung und Aneignung fremden Lebens, also die Fiktionalität jeglicher Biografie und die Unmöglichkeit kohärenten Erzählens zur Sprache.

Gesa Finke (Oldenburg) sensibilisierte mit ihrem Vortrag über Konstanze Mozart (1762–1862) als Komponistenwitwe und Nachlassverwalterin für den Zusammenhang von Biografik und kulturwissenschaftlicher Erinnerungsforschung. Den Beginn einer Formung des kulturellen Gedächtnisses setzte sie nicht erst bei der Arbeit wissenschaftlicher Forschungsinstitutionen an, sondern bereits beim Sammeln und Ordnen (künstlerischer) Hinterlassenschaften, also bei der Nachlassverwaltung. Finke problematisierte die Marginalisierung Konstanze Mozarts als Nachlassverwalterin im Zusammenhang mit der auf Wolfgang Amadeus Mozart fokussierten Heroengeschichtsschreibung und ordnete ihren Beitrag in die Kategorien ‚Speicher‘ und ‚Kanon‘ nach Aleida Assmann ein.

Insgesamt bezeugte die Tagung die Notwendigkeit der methodischen Reflexion bezüglich Auswahl des Materials für biographische Forschung und die Bedeutung von Sensibilität im Umgang mit ‚historischer Wahrheit‘.

### **Leipzig, 16. bis 18. April 2010:**

#### **„Internationales Symposium zum 100. Todestag von Carl Reinecke (1824–1910), Gewandhauskapellmeister von 1860 bis 1895 und Professor am Leipziger Konservatorium“**

##### **von Katrin Schmidinger, Leipzig**

Im Schumann-Jahr erinnerte die Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig an Carl Reineckes Tod vor hundert Jahren. Mit Reinecke starb ein international geschätzter Künstler seiner Zeit, geboren in Altona, tätig in Kopenhagen, Bremen, Köln, Barmen, Breslau und Leipzig. Er hinterließ ein kompositorisches Œuvre von mehr als dreihundert Opera und wirkte fünf Dezennien lang an allen Eckpunkten des Leipziger Musiklebens. Erstmals widmete sich ein Symposium dem Komponisten, auf maßgebliche Initiative von Stefan Schönknecht (Ururenkel von Reinecke, Cellist und Leiter des Künstlerischen Betriebsbüros an der HMT), und ausgerichtet vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule (Thomas Schipperges), zusammen mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig und der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel (Ute Schwab). Es fanden Konzerte statt, eine Reinecke-Büste wurde enthüllt und eine von Katrin Schmidinger und Stefan Schönknecht erarbeitete Ausstellung gezeigt (hierzu [www.carl-reinecke.de](http://www.carl-reinecke.de)). Das dreitägige Symposium, von der DFG unterstützt, beleuchtete Aspekte von Reineckes umfangreicher künstlerischer Lebensleistung als Pianist und Dirigent, Musikpädagoge und Musikschriftsteller, Bearbeiter und Komponist. Es wurde durch den Prorektor der Hochschule Hanns-Martin Schreiber eröffnet und eingeleitet durch ein Grundsatzreferat von Katrin Schmidinger (geb. Seidel, Leipzig) über die Tätigkeit Reineckes als Gewandhauskapellmeister („Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus“). Ute Bär (Zwickau) beleuchtete „Clara Schumanns Konzertauftritte unter Carl Reinecke“ anhand von Briefzeugnissen. Helmut Loos (Leipzig) sprach zu „Reineckes Programmgestaltung“ am Gewandhaus. Werkaspekten galt der zweite Teil der Tagung in Referaten zu „Reineckes Klavierkonzerten“ (Hui-Mei Wang, Hannover und Taipei/Taiwan), „Reineckes Serenade g-Moll op. 242 in der Tradition der Streicherserenade“ (Thomas Schipperges, Mannheim und Heidelberg), „Trios und Klavierkammermusik von Reinecke“ (Michael Kube, Tübingen) sowie zu „Reineckes Cellosonaten als Erinnerungsbildern“ (Christiane Wiesenfeldt, Lübeck und Münster). In einem musikpraktisch gestützten Interpretationsworkshop verglich Irmlind Capelle (Detmold) Ausgaben von Reineckes Undine-Sonate für Flöte und Klavier. Der dritte Tagungsteil widmete sich Reinecke und seinen Zeitgenossen. Joachim Draheim (Karlsruhe) beschäftigte sich mit dem „Einfluss Chopins auf die Kompositionen von Reinecke“, Inger Sørensen (Kopenhagen) anhand zahlreicher Quellenzeugnisse mit dem Blick auf das „Verhältnis zu Niels W. Gade“ und Marion Recknagel (Leipzig) mit Vorbildern und semantischen Feldern in „Reineckes Zweiter Sinfonie c-Moll op. 134 Hakon Jarl“. Zwar war es in Folge des Flugverbots nach

dem Eyjafjallajökull-Ausbruch auf Island Robert W. Eshbach (Durham/New Hampshire, USA) nicht möglich, selbst nach Leipzig zu kommen. Dank moderner Technik war sein Vortrag über Joseph Joachim und Reinecke gleichwohl im Tagungssaal zu hören. Maren Goltz (Meiningen) betrieb unter dem Titel „Was scheeren mich die Br.'s?“ Ursachenforschung für Hans von Bülow's Abneigung gegen Reinecke. Ein letzter Teil galt philologischen Projekten der Reinecke-Forschung, dem Werkverzeichnis und einer kritischen Briefausgabe. Ute Schwab (Gettorf und Kiel) schilderte „Werkverzeichnis-Probleme anhand von Reineckes Publikationen“ auf der Basis der reichen Quellen in der Kieler Landesbibliothek. Eine der wichtigsten Aufgaben künftiger Reinecke-Forschung wird es sein, die verschiedenen philologischen Ansätze im Blick auf ein Werkverzeichnis zu bündeln. Auch der Versuch einer kritischen Briefausgabe bleibt ein Desiderat der Reinecke-Forschung. Die Publikation der Referate im Rahmen der Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig ist in Vorbereitung.

### **Helsinki, 10. bis 12. September 2010:**

#### **„The Embodiment of Authority: Perspectives on Performances. International conference on performing arts“**

von Alexandra Vinzenz, Mainz/Marburg

Performance-Art oder performing arts beschäftigen die geisteswissenschaftlichen Disziplinen nun seit einigen Jahren unter verschiedenen Gesichtspunkten. Diesem immer noch sehr offenen Diskurs ging auch die vom 10. bis 12. September 2010 in der Sibelius Academy in Helsinki veranstaltete internationale Tagung „The Embodiment of Authority: Perspectives on Performances“ nach und veranschaulichte die Weite des Spektrums. Zu diesem Anlass konnten die Initiatoren – Prof. Dr. Tomi Mäkelä (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Deutschland), Dr. Taina Riikonen (Sibelius-Academy, Finnland) und Dr. Marijaana Virtanen (University of Turku/Academy of Finland) – an den drei Tagen eine Vielzahl von Künstlerinnen und Künstlern genauso wie Akademikerinnen und Akademiker aus den unterschiedlichen Fachdisziplinen versammeln. Ausgezeichnet organisiert vom Department of Doctoral Studies of Musical Performance and Research (Sibelius-Academy), dem Doctoral Program of Music, Theatre and Dance und dem „Shared Creativity in Finnish Contemporary Music“-Projekt, trug die Veranstaltung viel zum Verständnis von ‚Darstellungskunst‘ im wahrsten Sinne des Wortes bei.

Die Vielschichtigkeit des Konferenztitels wurde anhand der zahlreichen theoretischen und praktischen Darbietungen offensichtlich. So zeigten bereits die an den drei Tagen stattfindenden Keynote-Vorträge grundverschiedene Ansätze: Prof. Dr. Della Pollock (University of North Carolina at Chapel Hill, USA) eröffnete die Tagung mit der kritischen epistologischen Hinterfragung des Autors in der Performance, z. B. anhand der rituellen Gesänge afrikanischer Stämme. Am zweiten Tag ging Prof. Dr. Nicholas Cook (University of Cambridge, Großbritannien) aus musikwissenschaftlicher Perspektive der problematischen Beurteilung von Musikaufnahmen und ihrem Ursprung, den Aufführungen, nach. Den Abschluss der Tagung am dritten Tag bildete der Vortrag von Prof. Dr. Allen Weiss (New York University, USA), der vor allem dem Phänomen des Glissandos und dessen Wirkung im 20. Jahrhundert nachging; damit näherte er sich wiederum aus einer völlig anderen Richtung dem Bereich der Performance.

Die sich um die Keynote-Vorträge rankenden Sektionen präsentierten eine Mischung von insgesamt 52 Vorträgen und Performances. Die überwiegende Zahl davon näherte sich dem Themenbereich von Seiten der Musik, oft ausgehend von der Aufführung, beispielsweise mit Untersuchungen einzelner Rollen in Opernaufführungen und ihrer Gestik, Artikulationsfragen über verschiedene Jahrhunderte hinweg oder Praktiken experimenteller Musik in der Untergrundszene etc. Auch praktische und theoretische Überlegungen zur Vermittlung von Musik fanden ihren Platz, z. B. zum Einsatz von Bildern als Inspirationsquelle zur Interpretation von Musikwerken, zu unterschiedlichen Unterrichtsmethoden von Improvisationsmusik usw. Die praktischen Beiträge

der Tagung waren sehr divergent. Einige beschäftigten sich mit dem Verhältnis von Text (bzw. dessen Klang) und Aufführung, andere mit der Frage der Interaktion. Performances wie beispielsweise Tango-Unterricht sowie wissenschaftliche Untersuchungen des Körpers als Material erweiterten die Bandbreite der Themen. In diesem Kontext waren auch die Vorträge aus dem Bereich der Kunstgeschichte von großem Interesse.

Die bunte Mischung internationaler Gäste, darunter Forscher wie Künstler – aus dem Bereich des Orchesterwesens ebenso wie der Performance-Art (im Sinne der Bildenden Kunst) – erwies sich als äußerst konstruktiv und trug zu einer inspirierten Atmosphäre entschieden bei.

Eine Publikation der Beiträge in Form eines Kongressbandes ist für 2011 geplant.

## BESPRECHUNGEN

*Vom Preis des Fortschritts. Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte.* Hrsg. von Andreas HAUG und Andreas DORSCHEL. Wien u. a.: Universal Edition 2008. 400 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 49.)

Die Frage nach der Brauchbarkeit des Begriffs ‚Fortschritt‘ für die Musikgeschichtsschreibung, d. h. unter welchen Bedingungen bzw. in welcher Weise man auf dem Gebiet der Musik von Fortschritt sprechen könne, stellte bereits für Max Weber ein Problem der „empirischen Kunstgeschichte“ dar. Bekanntlich vermutete Weber „Lösungen technisch-rationaler Probleme“ als Movens der Entwicklung, wodurch ältere Ausdrucksformen ihre Position einbüßten. Doch selbst jene Reduktion des Fortschrittsbegriffs auf seinen technischen Aspekt wäre im Hinblick auf seine Leistungsfähigkeit zu hinterfragen: Wurden die unterstellten Probleme tatsächlich gelöst, hätten nicht alternative Lösungsansätze ebenso (oder gar in noch verstärktem Maße) zielführend sein können und welcher künstlerischen Möglichkeiten benahm man sich mit dem schließlich eingeschlagenen Weg? Derartiges Verdrängen älterer oder alternativer Modelle bedeutet einen Verlust, der aus unterschiedlichen Gründen als nachrangig gegenüber dem vermuteten Gewinn gesehen wurde. Entsprechend kommentierte Arnold Schönberg im Hinblick auf die Durchsetzung von Dur und Moll, „daß bei jedem Fortschritt auf der einen Seite etwas verloren werden muß, wenn auf der anderen gewonnen werden soll“ (*Harmonielehre*, Wien 1911, S. 112). Diesen von der Musikhistoriographie vielfach beiseitegelassenen bzw. ignorierten Verlusten nachzuspüren, unternimmt der vorliegende Bericht über eine 2007 in Graz abgehaltene Tagung.

Den Ausgangspunkt der Beiträge bilden zwei Artikel der Herausgeber Andreas Haug und Andreas Dorschel. Ersterer schildert „Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte“ (S. 11 ff.) anhand von Phänomenen mittelalterlicher Musik (wie der Ausbreitung der *cantilena romana*, dem Verschwinden der Tropen, den textlosen Sequenzmelodien, der Überdehnung zeitlicher Strukturen in Perotinus’ *Graduale Viderunt omnes*): Gezeigt wird einerseits, wie das

aufkommende Neue eine ältere Musikpraxis verdrängte, andererseits, wie im Innovationsprozess geschichtliche Sackgassen erschienen – Wege, die offenkundig nicht weiter verfolgt wurden. Diesem exemplarischen Ansatz stellt Dorschel unter dem Titel „Historische Konjunktive“ (S. 33 ff.) einen methodischen Vorschlag zur Seite, für das Gebiet der Musik eine „Geschichtsschreibung des Möglichen“ aufzutun: Angesichts von reduktiven Entwicklungen, etwa bei standardisierten musikalischen Formtypen oder im Instrumentenbau, wird dazu ermuntert, die grammatischen Modi der Historiographie um Potentialis und Irrealis zu erweitern.

Die Beiträge von vierzehn Autoren antworten auf diese Vorgaben unter Bezugnahme auf unterschiedliche historische Stationen. Dass dabei zunächst das Mittelalter im Vordergrund steht, wird angesichts der initiativen Funktion von Andreas Haug nicht überraschen. Max Haas unterstreicht den Stellenwert des musikalischen Hervorbringens gegenüber dem (abgeschlossenen) Produkt des Werks für die Zeit „zwischen Aristoteles und Leibniz“ (S. 55). Die Intentionalität des Musikschreibens und die Flexibilität des musikalischen Repertoires im Mittelalter untersuchen Sam Barrett sowie Susan Rankin. Dem noch 1496 von Franchino Gaffurio geschilderten „*contrapunctus falsus*“ geht Rob C. Wegman nach, der in den irregulären, offenbar affektbezogenen Bildungen Mailänder Ursprungs ein typisches Beispiel für eine von der Musikgeschichtsschreibung mehr oder minder willentlich verschwiegene Muszierpraxis erkennt.

Eine Relativierung des vielfach propagierten Bildes einer „Medienrevolution“ (S. 161 ff.), die in den Musikdrucken des Ottaviano Petrucci zu erblicken sei, schlägt Birgit Lodes vor – unter Hinweis auf ältere Drucke einstimmiger liturgischer Gesänge einerseits, die weite Verbreitung alternativer medialer Konzepte andererseits –, womit erneut der konstruktive Charakter der Historiographie aufscheint. Wolfgang Auhagen benennt „Fortschritte und Rückschritte bei der Entwicklung von Stimmungssystemen seit dem 16. Jahrhundert“ (S. 195 ff.);



unter anderem wird hier auf die primär ästhetische Motivation beim Abwägen der jeweiligen klanglichen Vorzüge bestimmter Temperaturen durch Andreas Werckmeister, Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger hingewiesen. Sowohl Bettina Varwig als auch Margaret Murata beschäftigen sich mit dem frühen 17. Jahrhundert: Was war das Innovatorische im Denken, das sich auch in der Musik Ausdruck verschaffte (wie bereits an der Titelwahl von Giulio Caccinis *Le nuove musiche* zu ersehen)? Handelt es sich bei der gattungsmäßigen Ausweisung der Monodie in Anbetracht der vielfältigen Formen des (auch theatralen) Sologesangs nicht in erster Linie um eine Konstruktion der modernen Musikgeschichtsschreibung?

In seinem instrumentenkundlichen Beitrag folgt Christoph Reuter anhand des Beispiels der abendländischen Blasinstrumente vom 17. bis zum 19. Jahrhundert der Anregung von Andreas Dorschel, die Entwicklung des Instrumentariums unter dem Aspekt von Gewinn und Verlust zu betrachten. Nicht allein wurde das zunehmende Abrücken von Naturhörnern bereits im 19. Jahrhundert als herber Verlust empfunden, daneben geraten eine Reihe von „verspielte[n] Optionen“ (S. 255 et passim) in den Blick – ganze Familien von Renaissance-Doppelrohrblattinstrumenten, später Erfindungen wie omnitonische Hörner, Umstimmklarinetten, Klappenhorn und Klappentrompete, Tritonikon und Contrabass à anche sowie schließlich das Kontrabass-Sarrusophon.

Guido Heldt thematisiert erklärtermaßen das Schreiben von Musikgeschichte, wenn er Johann Nikolaus Forkel mit seiner Bemerkung, „mehrere Arten von Vollkommenheit“ in der Musik seien immerhin denkbar, in den „Abgrund des Relativismus“ schauen lässt (S. 282 ff.). Dass Forkel nicht in diesen Abgrund sprang, sondern ein „festere Gesetz der Kunstschönheit“ suchte, erscheint im Kontext der zeitgenössischen Historiographie – an die Forkel die Wissenschaft von der Musik anschlussfähig zu machen hoffte – mehr als plausibel (aber auch nicht besonders überraschend).

Das 19. Jahrhundert gerät in mehreren Aufsätzen des Sammelbandes ins Blickfeld. So deutet Thomas Schmidt-Beste die vermeintliche „Erosion des Handwerks“ (S. 313 ff.), die durch romantische Genieverklärung propagiert wur-

de, mit Blick auf die tatsächliche Musikpraxis als bloße (überdies nicht von allen Autoren geteilte) musikliterarische Argumentationsfigur. Manfred Hermann Schmid analysiert die Finalsatzproblematik nach 1800 am Beispiel von Robert Schumanns Streichquartetten. Lydia Goehr schließlich beschäftigt sich mit Fragen der Benennung bei Richard Wagner, ausgehend bereits von den Gattungstiteln Oper bzw. Musikdrama; dabei überdehnt Goehr jedoch ihr Argument, wenn sie nicht allein auf Wagners unzweifelhafte Sensibilität im Hinblick auf musikalische Terminologie und Titelwahl abhebt, sondern bei Wagners Übergang von Geschichte zu Mythos auch gleich eine Art von selbst gewähltem „Namensverbot“ (S. 355) erkennt.

Die „Emancipation of Sound“, die vor allem in der Musik des 20. Jahrhunderts im Anschluss an Luigi Russolo und Edgar Varèse zu beobachten ist, beschreibt Julian Johnson (S. 372 ff.). Dabei kommt es ihm offenbar weniger auf wissenschaftliche Distanz zu seinem Gegenstand an, sondern er ergreift klar Partei innerhalb des von ihm beschriebenen musikästhetischen Diskurses und zugunsten bestimmter kompositorischer Strömungen. Im 20. Jahrhundert würden sich sicherlich eine Reihe weiterer Phänomene anbieten, die unter dem Gegensatzpaar Gewinn-Verlust diskutierbar sind (Atonalität, Serialismus, Rock'n'Roll...!). Da derartige Erscheinungen jedoch offenkundig vielfach weniger in ihrer Historizität als vielmehr in ihrer Aktualität wahrgenommen werden – als eine Einladung zur kontroversen ästhetischen Diskussion –, spricht es nur für die Disposition des Bandes, die Brüche und Lücken der Geschichtsschreibung in erster Linie anhand weiter zurückliegender Epochen sichtbar zu machen. Dass sich selbst bei scheinbar hinreichend beschriebenen Entwicklungen neue Blicke auf unausgeschöpfte musikalische Möglichkeiten auf tun können, beweist der Symposionsbericht mit seiner interessanten Ausgangsfrage und der Fülle von darauf antwortenden, weiter(zu)führenden Beobachtungen.

(Februar 2010)

Andreas Jacob

*Passagen. IMS Kongress Zürich 2007. Fünf Hauptvorträge. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Hans-Joachim HINRICHSSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 114 S.*

Zwei naheliegende und richtige Entscheidungen des Programmausschusses haben einander bedingt: durch ein vorweg gedrucktes Programmbuch mit Abstracts das übliche Massengrab eines alle Beiträge sammelnden Berichts zu ersetzen, indessen die jeweils an den Beginn der fünf Kongresstage gestellten Hauptvorträge in einer eigenen Publikation vorzulegen. Damit wurde auch ein Konzept verdeutlicht – Position und Aufgabenstellungen der Wissenschaft nicht nur von innen, sondern auch von außen her zu beleuchten: Neben zwei Musikwissenschaftlern kamen eine Komponistin, ein Historiker und ein Schriftsteller zu Wort.

Zwei von ihnen haben das Motto „Passagen“ beim Wort genommen, eine von ihnen Isabel Mundry im Versuch, mit seiner Hilfe an die Stelle der „traditionellen Überbietungslogik des Fortschrittsmodells“ (S. 12) plausiblere Deutungen für die „gefächerten Versionen von Musik heute“ (S. 13) zu setzen. Anhand konkreter Beispiele untersucht sie nacheinander „Passage als Durchgang“ (S. 16), „als Ausschnitt“ (S. 16), „als überdachte Straße mit Warenansammlung“ (S. 16) und „als Übergang“ (S. 17) und kommt abschließend bei der Betrachtung einer eigenen Komposition an, welche von der Verfahrensweise eines Gedichts von Durs Grünbein inspiriert ist: „In ihrer vielgliedrigen Form bewegt sie sich zwischen einer gefalteten Zeit des Verweilens und einer fallenden Zeit des Verschwindens“ (S. 19) – „gefaltete“ bzw. „fallende“ wohl eine weitere, nicht direkt parallel laufende Spezifikation zu reversibler bzw. irreversibler Zeit, „temps espace“ und „temps duré“, „aion“ bzw. „chronos“ etc. Mundrys Parcours endet bei einer dialektischen, anhand eines jeden Stückes je individuell aufzulösenden Quintessenz: „Jede existierende und gehörte Musik ist nicht nur ein Durchgang, sondern ebenso ein Einschnitt... Aus der einen Perspektive ist Musik eine Passage, aus der anderen ihr Gegenteil... Der Begriff ‚Passage‘ ist ein relationaler Begriff, der je ein Gegenüber braucht“ (S. 20).

„Was heißt und zu welchem Ende studiert man musikalische Gattungsgeschichte?“ – so fragt Ludwig Finscher nach einem „oft be-

nutzten, aber selten reflektierten Ordnungsmittel“ und signalisiert mit dem Schiller-Bezug den Anspruch auf mehr als eine Spezialbetrachtung. „Gattungsgeschichte kann sich nicht auf die ästhetisch und historisch herausragenden Werke einer Gattung beschränken, um Gattungsgeschichte zu sein“ (S. 34), sie sei „der zentrale Gesprächsrahmen, in dem sich die Beziehung der Komponisten untereinander und zu den Normen der Gattung klärt“ (S. 35) – diesen Anspruch exemplifiziert er anhand unterschiedlicher Fälle (u. a. Messe, Motette und Kantilensatz, Triosonate, die klassischen Gattungen des 18. Jahrhunderts), stellt der Selbstverständlichkeit der Bezugnahme auf die Kategorie die problematische Unterschiedlichkeit der Kriterien gegenüber und findet etliche Handhabe zu wissenschaftskritischen Bemerkungen – als Äußerungen eines großen, wahrlich nicht kritikversessenen Fachvertreters wiegen sie methodisch schwer.

Ähnlich wichtig für die Selbstverständigung der Disziplin erscheint „Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects“, der Vortrag von Kofi Agawu, welcher auch verdeutlicht – bis hinein ins beigegebene zwölfseitige Literaturverzeichnis –, in welchem Umfang amerikanische und europäische Musikwissenschaft nebeneinander her arbeiten, auch in Bereichen, in denen sich vielerlei Vermittlungen anbieten. Das fällt um so mehr auf, als Agawu, von der „Fast-Gründung“ durch Leonard G. Ratner ausgehend, die Problematik der „theory“, sofern man von einer solchen im Sinne einer schlüssigen Methode sprechen kann, eindrücklich auch anhand einschlägiger polemischer Zuspitzungen erläutert und uns einlädt, mit Aspekten einer „europäischeren“ Ästhetik zu intervenieren – u. a. Gesichtspunkte und Weiterungen von „Musik als Sprache“ oder Intertextualität stärker ins Spiel zu bringen, nach der Untergrenze der Topostauglichkeit oder dem Verhältnis zum unverstellten Zitat oder danach zu fragen, wie weit bei Empfindlichkeiten gegen „zerstückelnde“ Topos-Diagnosen die verschwisterten Orthodoxien des Ab ovo, von absoluter Musik und Werk-Integral mitspielen. In Anbetracht von Agawus umsichtiger Vorstellung einer Thematik, die hierzulande keineswegs fremd, jedoch nicht zu den Ehren einer eigenständigen „Theorie“ gekommen ist, mag man sich sehr europäisch vorkommen mit positivistischen

Verdachten gegen das Desiderat eines „definite lexicon of topics, complete with standardized designations, definitions, and a range of tokens for each type“, das Agawu für unerlässlich für eine „full emergence of topic theory“ hält (S. 56). Wird es diesen Katalog geben können, inwieweit sind „standardized designations“ überhaupt wünschenswert, wäre er nicht, mit Karl Kraus zu reden, nahe bei der Krankheit, für deren Heilung er sich hält?

Otto Gerhard Oexle, einer der profiliertesten Theoretiker der Geschichtsschreibung, der als zweiter das Kongress-Motto aufgreift – „Erinnerungs-Passagen. Über Gedächtnis und Gedächtnisgeschichte“ – kommt nicht zum ersten Mal in unserer Wissenschaft zu Worte, mit den besten Gründen: Bei den Angeboten aus dem Problemkreis „Gedächtnisgeschichte“ bleibt noch viel einzulösen, angefangen bei dem in jeglicher musikalischen Interpretation praktizierten Gedächtnis und daran gehefteten Fragen wie u. a. der, inwieweit heute erklingende „alte“ Musik alt sei und inwiefern Musik von heute. Dem großen, von der Rezeptionsforschung bereitgestellten Material winken hier nicht nur weitere, inspirierende Kontexte, sondern auch weitgreifende theoretische Deckungen. Möglicherweise ist der Abstand zwischen den Fragen danach, wo die Musik ihre Identität habe bzw. was eine geschichtliche Tatsache sei, gar nicht groß, vielleicht könnten Beantwortungen einander helfen. Oexle setzt das in drei musikfernen Exemplifikationen offenbar voraus – der wechselseitigen Erhellung des Begriffs vom „génie français“ und der Physiognomie Pascals; der Bedeutung der sogenannten Farm-Hall-Protokolle für die Bewertung des frühzeitig mit Verdächtigungen behängt gewesenen Gesprächs zwischen Werner Heisenberg und Niels Bohr im September 1941 in Kopenhagen; und der Differenz zwischen der Wahrnehmung der Architektur Mies van der Rohes und den ihr zugrundegelegten, wesentlich am Mittelalter orientierten Maßgaben. Die Auskunft, „daß das Ereignis in vielem viel weniger ‚bestimmt‘ gewesen sein mag, als es dann in den sich erinnernden Rückblicken der Akteure gesehen werden mußte“ (S. 81), hat in der Übertragung auf das Verhältnis von komponierter res facta und Interpretation mehr als nur metaphorische Relevanz.

Denen, die auf einem Mammut-Kongress um die Konstellation des eigenen Beitrags bangten,

mag der Vortrag des polnischen Dichters Adam Zagajewski – „Inspiration & Impediment“ – besonders fachfremd erschienen sein: Nun mussten Gedichte und deren Deutung angehört werden! Dank der seismographischen Qualitäten bedeutender Lyrik indessen wurde das – anhand von Texten Apollinaires, Rozewicz' und Milosz' – zu einer eindringlichen Auskunft über Zeitgenossenschaft und einem Privatissimum in kompetenter Deutung. Gewährsleute waren hierbei Alfred Weber und Hans-Georg Gadamer ebenso wie Claudel und Celan, zu den Ausgangspunkten gehörte Webers „Entzauberung“. Zagajewski sieht die Poesie an mindestens zwei Fronten stehen – „the accelerating dwindling of the mystery in the world“ und „the new intensity of horror brought into the historic realm by the 20th century“ (S. 102). Anhand des Gedichtes von Rozewicz verengt und konkretisiert er Adornos von diesem selbst später relativiertes Verdikt über Gedichte nach Auschwitz: „Auschwitz didn't kill poetry but it did kill the metaphor. Metaphor always follows the premise that ‚there is something else‘, ‚maybe there exists something else‘, ‚there is something invisible behind the physical objects‘. And this promise inherent in metaphor is exactly what Rozewicz wants to get rid of“ (S. 106 f.).

Vielleicht aber, so argwöhnt Zagajewski abschließend, ist die Diagnose der zwischen den Fronten stehenden Poesie bereits gestrig, „perhaps it has been replaced, piecemeal, by an apathy typical for pop culture. A bit of irony and a trace of mourning, that's all we are left with: what remains is the feeling that we've gained a lot (a kind of aesthetic freedom, a kind of flexibility) but also lost something very significant. It's too bad we can't quite remember what it was. Beauty? Passion? Soul?“ (S. 112). Derlei allgemeine Fragestellung, wäre sie nicht von diesem Dichter erlitten, könnte wohl den Verdacht erwecken, fundamentalistisches Pathos auf unredliche Weise mit der beruhigenden Gewissheit zu intonieren, unbeantwortbar zu sein. Einer Disziplin indes, der es um solide, positive Befunde gehen muss, obwohl sie, je mehr sie sich dem eigentlichen Gegenstand nähert, um so stärker zur Vermutungswissenschaft wird, tut es gut, von anderer Seite her mit ihr in Berührung zu kommen.

Im Übrigen liegt Zagajewskis Frage nicht weit von einer Formulierung Ludwig Finschers,

deren Beiläufigkeit, weil mit leiser Selbstverständlichkeit vorgetragen, erschrecken kann. Gegen Ende seines Vortrages sprach er von „der noch lebendigen Gegenwart unserer zu Ende gehenden Musikkultur“. Vielleicht wollte er es überhört wissen; überlesen kann man es nicht. (Juni 2010) Peter Gülke

*Handbuch Musik und Medien. Hrsg. von Holger SCHRAMM. Konstanz: UVK-Verlags-Gesellschaft 2009. 629 S.*

Musik- und Medienwissenschaft besitzen in vielen Forschungsbereichen Berührungspunkte und Überschneidungen. Insbesondere bieten Medientheorie, Medienästhetik und Medien-geschichte mit ihren innovativen Ansätzen eine ganze Reihe von Herausforderungen und Chancen, auch bereits beforschte Gegenstände der Musikwissenschaft im Lichte der neuartigen wissenschaftlichen Parameter einer jungen Disziplin neu zu betrachten. Dies führt bisweilen zu gravierenden Umwertungen, etwa im Bereich der von der historischen Musikwissenschaft oftmals ausgeblendeten Populärmusik und ihrer Vorläufer. Es ist wohl dieser Paradigmenwechsel, der heute eine medienorientierte Musikwissenschaft für viele Forscher und Studierende um vieles attraktiver macht als eine angestaubt anmutende musikalische Werk-geschichte und Philologie. Während in den vergangenen Jahren auf dem deutschsprachigen Buchmarkt medienwissenschaftliche Einführungen und Handbücher in rauen Mengen erschienen, klaffen für den einführenden Sektor im Bereich Musik und Medien noch Lücken. Teilweise konnten sie durch das umfangreiche und vielseitige, von Holger Schramm als Herausgeber verantwortete *Handbuch Musik und Medien* geschlossen werden.

Problematisch erscheint freilich, dass eine Fundierung des Buchkonzepts durch eine klare Vorstellung davon, was eigentlich unter einem Medium zu verstehen ist, fehlt, so dass unterschiedliche, teils in sich widersprüchliche Medienbegriffe fröhlich durcheinander schwirren und die Entscheidung, wachem Gegenstand als ‚Medium‘ ein Artikel zugeordnet wird und wachem nicht, beliebig anmutet. Eine kompaktere Darstellung etwa von Primärmedien (performativen Aufführungsgattungen vom Pop-gesang bis zum Musiktheater) oder von musi-

kalischen Kulturindustrien (der fundamentale Wandel, den der Musikdruck für die Transformation von Musik zu marktregulierten Waren bedeutete, bleibt unerwähnt) hätte wohl klarere Ergebnisse zutage gefördert und Wiederholungen vermeiden helfen können, wie sie etwa bei der Aufteilung des zusammengehörigen Komplexes Medienindustrie/Tonaufzeichnung/Tonträger/Covergestaltung entstehen.

Albrecht Schneider erzählt die Frühgeschichte der technischen Schallaufzeichnung, wie man es so häufig in vergleichbaren Veröffentlichungen findet, als eine Geschichte von großen Erfindern und großen Erfindungen. Solche erklärt er aus dem Zusammentreffen von einem Erreichen theoretischen Wissens mit einem „Kontext der gesamten technologischen Kenntnisse und Erfahrungen“ (S. 38), der die Zeit für bestimmte Erfindungen „reif“ mache. In einem solchermaßen klassischen technischen Fortschrittsmodell bleiben kommunikationshistorische und informationstheoretische Überlegungen komplett auf der Strecke. Das macht sich m. E. besonders im Fall der hier ausgewerteten Medientechnologien Phonograph und Grammophon/Schallplatte besonders tragisch bemerkbar, weil diesen die – für die Mediengeschichte der Musik zumeist überbewertete – Entwicklung zu einer neuen Form massenmedialer Verbreitungstechniken von Musik (solche gab es im Grunde genommen schon seit Gutenberg) durchaus nicht von Anfang an eingeschrieben ist. So spielt auch die Herausbildung eines neuartigen Schallplatten-Repertoires und der massive Einschnitt eines solchen Repertoires, den die neuen Technologien für dessen klangliche Reproduktion, Präsentation und Rezeption bedeuteten, hier keine Rolle: Songs (Lieder), Marsch- und Salonmusik sowie Ragtime werden als „volkstümlich“ (!) subsumiert.

Peter Wicke erzählt die Mediengeschichte der (Tonträger-)Musik als Geschichte von Konzernen; der Tonträger ist für ihn – wie die darauf gespeicherte Musik – Industrieprodukt. Dabei gelingt es auf klug argumentierenden 40 Seiten, das Zusammenspiel von Musik und Reproduktionstechnologie, Produktion, Rezeption und Ökonomie überzeugend als präsen-te Triebkraft medien- und musikhistorisch bedeutsamer Entwicklungen darzustellen. Konsequenter bleibt bei Wicke der ‚Tonträger‘, von

der Wachswalze bis hin zu digitalen Tonträgerformaten (und nicht die damit funktional verwobenen Technologien), in seiner medial-kommunikativen Charakteristik Gegenstand der historischen Analyse.

Klassischen Medienformaten wie Film und Rundfunk sind eigene, teils auch mehrere Beiträge gewidmet. Ein äußerst umfassender, informativer Text zur Musik im Rundfunk stammt vom Herausgeber des Bandes. Einer Legitimation bedürfte hier aber die Fokussierung auf die deutsche und US-amerikanische Radiolandschaft. Andere Bereiche einzubeziehen, hätte hier sicher eine deutliche Erweiterung des Spektrums von Programmästhetik, -rezeption und -politik bedeutet, da etwa Frankreich, Osteuropa oder Lateinamerika ganz eigene Rundfunkkonzepte kennen, die dem Artikel andere Facetten geliefert hätten. Es schließt sich ein Text über das Hörspiel an, in dem Musik und Radio als Medien eigentlich kaum eine Rolle spielen. Für den Autor Hans-Jürgen Krug erweist sich Hörspieltheorie weitgehend als literarische Theorie; die komplexe Radio-musiktheoretische Debatte, wie sie etwa in den USA oder in Deutschland vor und nach dem Zweiten Weltkrieg geführt wurde, bleibt weitgehend ausgeblendet; einzig Kurt Weill wird hier – indirekt (aus Forschungsarbeiten zum Hörspiel der 80er Jahre) und zudem missverstanden – zitiert.

Einen guten Überblick zur Filmmusikgeschichte bieten Saskia Jaszoltowski und Albrecht Riethmüller. Allerdings fehlen zu den Erzählungen und Interpretationen oft die Nachweise der Informationen, manchmal hätte ein Verzicht auf Klischees und schwammige Assoziationen dem Text gut getan („in einer – indirekt (aus Forschungsarbeiten zum Hörspiel der 80er Jahre) und zudem missverstanden – zitiert.“, S. 156).

Spannend, umfassend recherchiert und auf dem aktuellen, von den Autoren selbst wesentlich mitgetragenen Forschungsstand gestalten sich die umfangreichen Beiträge zu Musikfernsehsendern von Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun und Ulla P. Autenrieth sowie zur Musik im Internet von Golo Föllmer. Dünn in seiner medientheoretischen Reflexion wirkt hingegen André Ruschkowskis Aufsatz zur Computermusik, welche wiederum auf „Computerkomposition“ herunter gebrochen wird – ein Text, der sich so auch in einem Buch über

Avantgardekomposition finden könnte. Ähnliche Haken zeigen sich auch in dem zugleich kenntnisreichen Aufsatz von Günter Reus zum Musikjournalismus: Facettenreich und historisch tiefgängig wird hier die Geschichte der Musikkritik analysiert. Die Chance, Massenmedien als neuartige Mittel der „Selbstverständigung des Bürgerturms“ auf neueren medientheoretischen Überlegungen (etwa von Luhmann oder Giesecke) oder unter Berücksichtigung von Adressierungsstrategien zu analysieren, bleibt hingegen ungenutzt. Auch die Einschränkung auf die deutschsprachige Musikpresse hätte einer Begründung bedurft.

Detail- und kenntnisreich bietet Roland Seim einen Aufriss der Geschichte von Plakat und Cover. Problematisch gerät hier allerdings der Rahmen einer recht traditionellen und oft unnötig wertenden Darstellung von Popmusikgeschichte. Dabei begibt sich der Autor erstaunlich selbstverständlich, ja geradezu naiv, in klischeeüberfrachtete Erzählungen, in denen er, ganz ohne Not, eine theorieferne Perspektive offenbart. So belächelt er einen „Großteil der Disco-Musik“ der 1970er Jahre, die „eher glatt und leicht konsumierbar“ gewesen sei, ebenso wie die „Spießer mit ihrer verlogenen heilen Schlagere Welt“ (S. 408), die er etwa gegen „Underground und Subkultur“ (zwei problematische Begriffe) sowie gegen die angeblich ernsteren 1960er mit ihrem avantgardistischen Aufschwung des auf Plattencovern sich niederschlagenden „Artwork“ ausspielt. Immer wieder schimmert hinter solchen Polarisierungen ein altbackener, letztlich hochkulturell geprägter Kunstbegriff hervor, der in der Forschung als überwunden gelten sollte und der in medienwissenschaftlichen Kontexten erst recht hätte beiseitegelegt werden dürfen. Fraglich auch hier, warum Plakatkunst im Popmusikbereich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beginnt. Wie so häufig im Bereich der Pophistoriografie werden durch diese einigermaßen willkürliche Setzung wesentliche Epochen aus der Betrachtung ausgeblendet, als gäbe es im 19. und frühen 20. Jahrhundert keine künstlerisch gestaltete Plakatierung populärmusikalischer Veranstaltungen, als gäbe es nicht schon in den 1920er Jahren Bildschallplatten etc. Auch der Bereich der Zensur wird kritisch, vielleicht zu kritisch, anhand einer Reihe instruktiv gewählter Beispiele diskutiert. Ob die augenscheinliche Kin-



derpornografie auf dem Cover der Erstpressung von Scorpions' *Virgin Killer* adäquat mit „einem unbedeckten Mädchen“, und ob die Entscheidung von RCA, bei weiteren Auflagen auf diese Covergestaltung zu verzichten, angemessen als „Präventivzensur“ beschrieben sind, scheint mir fraglich.

Julia Franzreb und Anno Mungen beschreiben das Musiktheater als ein komplexes, 400 Jahre altes und wiederum aus Einzelmedien zusammengesetztes Primärmedium, das ohne seine medienrelevanten Dimensionen nicht adäquat verstanden werden könne. Dass dabei stellenweise Medienbegriffe und -kategorien durcheinander purzeln, mag hier verziehen werden angesichts der klug entwickelten medial geleiteten Perspektiven der Musiktheaterforschung, bei der auch die medialen Qualitäten des menschlichen Körpers und insbesondere des Singens, von der frühen Oper bis hin zu DSSS, analytisch durchleuchtet werden.

Nicht alle Aspekte des facettenreichen, über 600 Seiten starken Handbuchs können hier referiert und diskutiert werden. Letztlich halten wir ein informatives und detailfreudiges Standardwerk in Händen, das man Studierenden gern weiterempfiehlt, obwohl darin die Möglichkeiten medientheoretischer und mediengeschichtlicher Musikforschung bei Weitem noch nicht erschöpfend genutzt wurden.

(September 2010)

Nils Grosch

SILKE LEOPOLD / DOROTHEA REDEPENNING / JOACHIM STEINHEUER: *Musikalische Meilensteine. 111 Werke, die man kennen sollte. Band 1: Von Hildegard von Bingen „Ordo virtutum“ bis zu Haydns Streichquartett op. 33,1.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 138 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

SILKE LEOPOLD / DOROTHEA REDEPENNING / JOACHIM STEINHEUER: *Musikalische Meilensteine. 111 Werke, die man kennen sollte. Band 2: Von Mozarts „Dissonanzquartett“ bis zu Sofia Gubaidulinas „Johannes-Passion“.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 278 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

Die drei ersten Bändchen der neuen Reihe *Bärenreiter Basiswissen*, als „Navigatoren durch die Wissenslandschaft“ angepriesen, haben in der professionellen Musik(wissenschafts)-Szene bereits reichlich Häme und Spott ge-

erntet. Anlass hierfür liefern insbesondere die anbietende Werbestrategie mit allzu griffigen Schlagwörtern, eine gänzlich unakademische Aufmachung im Internetseiten-Stil und vor allem das anmaßende Versprechen, in „111 Werken, die man kennen sollte, den Weg durch das Labyrinth der Musikgeschichte“ zu weisen. Doch misst man die Bändchen an ihrem eigenen Anspruch, ergibt sich ein erfreulicheres Bild. Sie wenden sich nämlich mitnichten an bereits universell Belesene, sondern sollen lediglich „der schnellen, elementaren Information für Musikfreunde“ dienen und Schülern und Studierenden trotz verkürzter Ausbildungszeiten „solides Basiswissen“ vermitteln. Als „Orientierung im Meer der Informationen“, wie sie „das Internet, Enzyklopädien und Spezialliteratur bereitstellen“ (man beachte die Reihenfolge), sind sie also eine erste Anlaufstelle für Neugierige, welche sich dann bei Interesse durch „richtige“ Fachliteratur weiterbilden können, oder, wie es das Vorwort nennt, „Pflöcke, auf denen später Wissensgebäude errichtet werden können“. Den Basiswissen-Büchlein, deren Format irgendwo zwischen Taschenbuch und Scheckkarte einzuordnen ist, liegt ein einheitlich gegliedertes Layout zugrunde: Im schwarz gedruckten Fließtext, der je beiden sich gegenüberliegenden Seiten beansprucht, sind zentrale Begriffe und Daten farblich blau hervorgehoben, Noten- und Bildbeispiele oder weiterführende Informationen in Kästchen abgesetzt. In der Marginalienspalte finden sich Zusatzinformationen bzw. kurze Begriffserläuterungen, am Ende jedes Artikels gibt es in Kurzform je zwei Empfehlungen zu weiterführender Literatur und empfehlenswerten Einspielungen, welche – bei aller Unvollständigkeit und Subjektivität – kenntnisreich und meist treffend gewählt wurden. Querverweise auf andere Artikel sind als Hyperlink gestaltet, also unterstrichen und mit einem Maussymbol versehen. Insgesamt hat man dadurch den Eindruck, eine zweifarbige Internetseite (Wikipedia?) vor sich zu sehen, wobei die platzsparende Schriftgröße allerdings an der Grenze des noch bequem Lesbaren steht. Letzteres gilt auch für die im Fließtext geschriebenen, im Anhang nun detailliert ausgewiesenen Lese- und Hörempfehlungen. Anstelle der üblichen Sortierung nach den jeweiligen Bezugsartikeln bzw. Werken sind sie getrennt und alphabetisch nach ihren Autoren



und Dirigenten geordnet – offenbar wollte man auch hier neue Wege gehen. Das Werk- bzw. Personenregister enthält aufgrund der vielen Querverweise weit mehr als 111 Einträge; hier findet man nun – im Gegensatz zu den Einzelartikeln – auch die Vornamen der Komponisten und Komponistinnen und deren Lebensdaten. Weit gespannt ist der Bogen in den beiden Meilensteine-Bänden, und die Auswahl der zu besprechenden Werke dürfte den Autor/innen Silke Leopold, Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer – allesamt Lehrende am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg – nicht leicht gefallen sein, steht ein solches Projekt doch schnell im Verdacht, einer vermeintlichen Kanonbildung Vorschub zu leisten. Diesen will man a priori entkräften, indem man den exemplarischen Charakter der ausgewählten Werke betont, welche lediglich „als Orientierungspunkte für die Suche nach weiteren, vergleichbaren Werken“ dienen sollen und „als Ansporn, sich über die einzelne Komposition hinaus mit ihrem historischen, literarischen, kulturellen Umfeld zu befassen“. Die vorgestellten Werke – sie beginnen mit Hildegard von Bingen *Ordo virtutum* aus dem 12. Jahrhundert und enden mit Sofia Gubaidulina *Johannes-Passion* aus dem Jahr 2000 – stehen also beispielhaft für bestimmte Epochen, Gattungen, Kompositionstechniken und Persönlichkeiten. Naturgemäß birgt dabei die Werkauswahl das größte Kritikpotenzial, doch über das richtige Auswahlverhältnis von Kirchenmusik, Unterhaltungsmusik (Musical, Operette oder gar Popmusik kommen überhaupt nicht vor), Musik für Soloinstrumente, Kammer-, Orchester-, Chormusik, Oper und Oratorium zu streiten, wäre hier müßig. Spannend ist hier vor allem jenes, was man (noch) nicht gut kennt – und angesichts des lobenswerten Konzepts, eine Klassik-Hitparade zu vermeiden, wird diesbezüglich wohl jede(n) ein schlechtes Gewissen ereilen... Musiktheoretische Kenntnisse werden durchaus vorausgesetzt, denn auch wenn die Verfasser sichtlich bemüht waren, Fachwörter in knappster Form zu erläutern, greifen etliche Artikel bei der Untersuchung satztechnischer Feinheiten erstaunlich tief in die analytische Schatzkiste. Da für sinnerschließende Notenbeispiele schlicht der Platz fehlt, wird parallel zur Lektüre der Blick in eine entsprechende Notenausgabe unver-

zichtbar, was allerdings nicht nur für das Zielpublikum eine gewisse Hürde darstellen dürfte. Immer wieder gewähren die Besprechungen Seitenblicke auf (Kirchen-) Geschichte, Politik, Dichtung, Liturgie, bildende Kunst, Architektur und Ästhetik. Als für die beengten Verhältnisse durchaus gelungen gelten darf der Ansatz, über rein Musikalisches hinaus auch das Lebensgefühl und die Glaubenshaltung in einer bestimmten Epoche zu vermitteln und wichtige Orte und Interpreten zu nennen. Über diesen Umweg findet sogar Hape Kerkelings Bestseller-Reisebericht Erwähnung: *Ich bin dann mal weg*. Vielleicht wird das auch manch potenzieller Käufer denken, wenn er den stolzen Preis von € 25,90 bemerkt ...

(Juli 2009)

Dominik Axtmann

ANN-KATRIN ZIMMERMANN: *Studien zur mittelalterlichen Dreistimmigkeit. Tutzing: Hans Schneider 2008. 530 S., Abb., Nbsp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 29.)*

Der Titel dieser umfangreichen Tübinger Dissertation mag zunächst falsche Erwartungen wecken. Präziser ließe sich das Thema vielleicht mit „Wege von der Zweistimmigkeit zur Dreistimmigkeit“ benennen, wofür das hier im Zentrum stehende Notre-Dame-Repertoire in der Tat die beste Materialgrundlage bietet. Nur als Ausblick tritt die dreistimmige Musik des italienischen Trecento hinzu, andererseits wird innerhalb des Notre-Dame-Repertoires auch auf zwei- und vierstimmige Stücke eingegangen. Notierte Musik und musiktheoretische Schriften werden durchgehend parallel ausgewertet.

Den Anfang macht ein Vorspann über Dreistimmigkeit vor Notre Dame, wobei neben einer genauen Analyse einige alte Streitfragen diskutiert werden. Für den Anonymus de la Fage setzt Zimmermann eine Entstehung im 12. Jahrhundert an, nicht zuletzt, weil er eine Art von Dreistimmigkeit lehrt, die im Notre-Dame-Repertoire nicht mehr auftritt; bei *Congaudant catholici* nimmt sie mit Theodore Karp aufgrund der Kadenzbehandlung einen dreistimmigen Satz an. Als Einstieg in das Notre-Dame-Repertoire dient der Vatikanische Organumtraktat, wo Zimmermann wohl mit Recht die Bedeutung des Schrittes von der Improvisa-

tion in die Schrift betont, der im Magnus liber organi dann weitergeführt wird.

Als Beispiel für das Organum wird die Familie des Responsoriums *Descendit de caelis* herangezogen, zunächst zweistimmig, dann dreistimmig, wobei die zweistimmigen Klauseln ein Bindeglied darstellen. Das Verfolgen der umfangreichen Einzelanalysen erfordert, dass der Leser entweder eine Ausgabe danebenlegt oder die dankenswerter Weise im Anhang wiedergegebenen Faksimilia vergleicht. Letzteres ist beim zweistimmigen Organum ohnedies zu empfehlen; denn die eigenen Übertragungen der Autorin bringen zwar immer wieder Verbesserungen gegenüber der ansonsten zitierten Edition von Mark Everist, sind aber stellenweise ungenau. So verschleiert die Nichtmarkierung der Plica auf S. 79 beispielsweise, dass hier eine modalrhythmische Copula vorliegt.

Bei der Besprechung dreistimmiger Stücke steht die Frage nach den unterschiedlichen Möglichkeiten, wie sich die drei Stimmen aufeinander beziehen, im Vordergrund. Diese hängen nicht nur von den Bedingungen der Gattung (Organum, Discantus, Conductus, Motette) ab sowie von der Alternative Sukzessiv- und Simultankomposition; insbesondere im Conductus zeigen sich vielfältige Möglichkeiten der Koppelung zweier Stimmen in Parallelen oder Gegenbewegung, die eventuell auf Techniken improvisierter Mehrstimmigkeit verweisen. Gegenüber dem synchronen Vergleich dieser Möglichkeiten treten chronologische Fragen in den Hintergrund. So wird die naheliegende Frage nach den Abhängigkeitsverhältnissen zwischen den dreistimmigen Sätzen zu *Descendit de caelis* nur in einer Präteritio behandelt, die kurz vor einer begründeten Hypothese stehen bleibt. Nicht glücklich ist der Kommentar zur Motette *Veni doctor previe*, wo der Leser selbst herausfinden muss, dass die kurzen zitierten Ausschnitte, auf die sich die Deutung stützt, eher die Ausnahme als die Regel darstellen. Gelungen scheint dagegen die Interpretation des ziemlich unklaren sechsten Kapitels von Anonymus 4, der versucht, dreistimmige Satzarten in ein System von „diversitates“ einzuordnen.

Die Frage, was diese Arbeit Neues bringt, ist nicht leicht zu beantworten, nicht zuletzt wegen der Fülle des behandelten Materials. Sie bahnt einen Weg durch ein altes und zentrales

Gebiet der Musikgeschichte, und das durchaus erfolgreich. Dabei stellt sie einen gerne vernachlässigten Aspekt ins Zentrum: die Implikationen der Stimmenzahl für musikalischen Satz, Schriftlichkeit und Überlieferung. Das Buch widersetzt sich einer schnellen Lektüre, regt dagegen zum Nachdenken sowohl über Detailprobleme wie über musikgeschichtliche Grundfragen an.

(August 2010)

Andreas Pfisterer

*Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus.* Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 200 S., Abb., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 6/2006.)

Die Diskussion um vokale und instrumentale Ausführung, textbezogene und textlose Konzeption sowie textierte und untextierte Überlieferung von Musik vor 1600 hat in den letzten Jahrzehnten eine deutliche Belebung erfahren. Der sonst eher am Rand des Interesses stehende Alexander Agricola kann in dieser Diskussion einen wichtigen Platz beanspruchen, da es zum einen ein (leider nicht ganz eindeutiges) Zeugnis über seine Betätigung als Instrumentalist gibt, zum andern seine Musik an vielen Stellen eine Virtuosität zeigt, die man spontan mit Instrumenten assoziiert. Die Beiträge dieses Bandes, der auf ein Symposium in Trossingen 2006 zum fünfhundertsten Todesjahr des Komponisten zurückgeht, nähern sich diesem Thema von verschiedenen Seiten.

In ihrer Einleitung fasst Nicole Schwindt den Diskussionsstand zusammen, der von einer gewissen Aporie geprägt ist: Versuche einer stilkritischen Trennung zwischen vokaler und instrumentaler Musik schlagen gewöhnlich fehl. Als Ausweg schlägt sie vor, gerade die Mischung stilistischer Merkmale in Agricolas Musik in den Blick zu nehmen und auführungspraktische Fragen ohne eine vorgängige Entscheidung über die vom Komponisten gemeinte Klanggestalt anzugehen.

Zwei Beiträge beschäftigen sich mit dem schriftlosen Hintergrund von Agricolas Musik. Auf vokaler Seite stellt Peter Woetmann Christoffersen die Ausbildung der professionellen Sänger im improvisierten Kontrapunkt ins Zentrum. Dass er dabei Josquins *Ave Maria* als improvisierbar darstellt im Gegensatz

zu Agricolas komplizierterem Satz, mag übertrieben erscheinen, weist aber auf einen Aspekt komponierter Musik hin: Sie muss sich von Improvisation abheben. Aus der Sicht des Lautenisten diskutiert Marc Lewon Aufführungsmöglichkeiten von Musik, die nicht explizit für dieses Instrument adaptiert werden konnte. Im Mittelpunkt steht hier die gut belegte Besetzung des Lautenduos; Lewon widerspricht dabei der gängigen Annahme, man könne mit dem Plektrum nur einstimmig spielen, und weist dem „Tenorista“ Tenor und Contratenor des dreistimmigen Satzes zu.

Mit der handschriftlichen Überlieferung und den belegbaren Aufführungskontexten beschäftigen sich zwei weitere Beiträge. Warwick Edwards geht der nach Regionen zu differenzierenden textlosen Überlieferung nach und unterscheidet drei Typen von „Liedern ohne Worte“: solche, bei denen der Text in der Überlieferung entfallen ist, solche, die Lied- oder Tanzmelodien verarbeiten, und frei komponierte Stücke. Er betont dabei, dass auch bei Stücken mit Text der Text eine relativ geringe Rolle für die Identität einer Komposition spielt. Eugene Schreurs schlägt den Bogen von archivalischen Belegen für Instrumentalmusik in den Niederlanden über eine Liste von niederländischen Handschriften mit textloser Musik zu den Bearbeitungen von Ockeghems *D'ung aultre amer*.

Heutige Aufführungspraxis bildet ein weiteres Thema. Kees Boekes Beitrag hierzu scheint etwas hinter der Forschungsdiskussion zurückzubleiben. Nach einer Besprechung der Textunterlegung, die nichts Neues bringt, wird die Möglichkeit der Transposition erörtert; diese ist notwendig, wenn man eine textlose vokale Ausführung der Bassstimme gar nicht erst in Betracht zieht. Andrea Lindmayr-Brandl stellt einen Interpretationsvergleich anhand von drei Aufnahmen von Agricolas sechsstimmigem *Fortuna desperata* an. Dabei wird deutlich, dass neben der Besetzung auch andere Faktoren wie Tempo und Stimmgebung unsere Wahrnehmung bestimmen.

Jenseits der Besetzungsfrage steht der Beitrag von Fabrice Fitch. Er versucht, zahlreiche zum Teil befremdliche stilistische Eigenarten Agricolas unter ein ästhetisches Konzept zu fassen. Dabei greift er auf das der Biologie entlehnte Bild des Rhizoms (Wurzelgeflecht) zurück, wie

es Gilles Deleuze und Félix Guattari in die Kulturphilosophie eingeführt haben. Agricola erscheint dann als Vertreter des rhizomatischen Komponierens gegenüber Josquin als Vertreter des arboreszenten (baumartigen). Fitch demonstriert dies an einer Reihe von interessanten Detailanalysen. Ob die Zusammenfassung unter einem sinngebenden Prinzip Rhizom allerdings erfolgreicher ist als ältere Konzepte wie Gotik oder Manierismus, wird sich noch zeigen müssen.

Zusammen mit der Ausgabe der *Early Music* vom August 2006 bildet dieser Band wohl auf absehbare Zeit die umfangreichste Akkumulation von Texten zu Agricola. Die hier verhandelten Fragen weisen aber weit über den anlassgebenden Helden hinaus und sollten in der Diskussion um Musik dieser Zeit wahrgenommen werden.

(November 2009)

Andreas Pfisterer

*Die Kunst des Übergangs. Musik aus Musik in der Renaissance.* Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 184 S., Abb., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 7/2007.)

In dem „Kunst des Übergangs“ betitelten Tagungsband geht es – prosaischer und weniger elegant formuliert – um Um- und Verwandlungen von Kompositionen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, aber auch um das musikalische Bezugnehmen auf andere Musik oder, nochmals anders und fachsprachlich gesagt, um Kontrafaktur, Intabulierung und Zitat. Unter diesem Titel fand das 7. Trossinger Symposium für Renaissancemusikforschung statt, diesmal nicht im namengebenden Ort im Schwarzwald, sondern in Zürich während des dortigen IMS-Kongresses im Juli 2007. Das Symposium wollte damit eine übergeordnete Fragestellung aufgreifen, die schon verschiedentlich in der englischsprachigen Forschung behandelt wurde (etwa von Lewis Lockwood 1966, Howard Mayer Brown 1982, Honey Meconi 2004 oder in der Festschrift für Margaret Bent 2005). Die knappe Einleitung der Herausgeberin verweist auf diesen forschungsgeschichtlichen Kontext, versucht im Übrigen aber eine Art Klammer für die thematisch teils sehr heterogenen Beiträge zu geben. Damit deutet sich auch das Dilemma an, einerseits eng auf musikalisches

Material bezogene Untersuchungen mit sozusagen außermusikalischen Aspekten und allgemeinen Kategorien zu verbinden, wie sie heute en vogue zu sein scheinen. Auch in diesem Sinne handelt der Band von einer ‚Kunst des Übergangs‘ ...

Klaus Aringer behandelt die Intabulierung einer Chanson von Gilles Binchois als eine Art Fallstudie für die instrumentale Rezeption einer ursprünglich vokalen Vorlage („Vom Vokalen zum Instrumentalen. Binchois' *Je loe amours* im Buxheimer Orgelbuch“). Dabei verweist er zu Recht auf das historisch offenbar selbstverständliche Nebeneinander verschiedener Auführungsweisen und unterschiedlicher klanglicher Erscheinungsformen ein und derselben Musik. Allerdings legt die Quellenlage gerade im Falle dieser Binchois-Chanson nahe, dass es sich um jeweils unterschiedliche Rezeptionsschichten handelte (nämlich vokal im französischsprachigen höfischen Umfeld, instrumental im deutschsprachigen städtischen).

Bernhold Schmid bietet einen materialreichen Überblick über die verschiedenen Spielarten der Kontrafaktur („Aspekte der Kontrafaktur im 15. und 16. Jahrhundert. Satz, Funktion, Gattung“). An drei Beispielen – Francesco Landini's *Questa fanciull' amor* und seine Kontrafakturen bei Oswald von Wolkenstein und im Codex St. Emmeram, das weit und in unterschiedlicher Form überlieferte anonyme Rondeau *Jay prins amours* sowie Kontrafakta nach Sätzen von Orlando di Lasso – zeigt Schmid ein breites Panorama an unterschiedlichen Möglichkeiten der musikalischen Aneignung. Am produktivsten erweisen sich letztlich aber die jeweiligen Einzelfälle, ihre genaue Untersuchung und Kontextualisierung, weniger der Versuch ihrer Typisierung. Das zeigt sich auch an dem Beitrag von Birgit Lodes, die sich, anknüpfend an ihren Text im allerersten Trossinger Jahrbuch, erneut der faszinierenden Überlieferung des Liedes *Maria zart* widmet („Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage: ‚Maria zart‘ kontrafiziert und bearbeitet“). Dieses kurz vor der Reformation entstandene Schutzlied vor „Malafrantz“ ermöglicht auch das Aufspüren von intertextuellen Bezügen zwischen Vorlage und Bearbeitungen. Auf ein in gewisser Weise vergleichbares Phänomen, nämlich „networks of references to previously existing songs“, geht Fabrice Fitch ein („Text, Music, and Mannerist

Aesthetics in Agricola's Songs“). Das weltliche Œuvre von Alexander Agricola erweist sich mit seinem Mix von textierten und untextierten Werken in dieser Hinsicht als besonders interessant.

Andreas Meyer interpretiert die bereits öfters diskutierte Motette auf Josquin von Nicolas Gombert („Komponisten-Motette als historischer Raum. Zu Nicolas Gomberts *Musae Iovis*“). Er findet darin nicht nur eine Huldigung, sondern sogar eine gewisse Überbietung mit Bezügen zu Josquins *Nymphes des bois*, die wiederum auf Ockeghems *Missa cuiusvis tonis* Bezug nimmt. Anne Cœurdevey schließlich widmet sich Motteten mit gleichem Text von Josquin, Willaert und Lasso und sucht die Momente, „wo man ohne Mühe einzelne klare thematische oder Parodieelemente erkennt und sich an sie erinnert“ („Josquin, Willaert, Lasso – ein Dreiecksverhältnis?“).

Wie stets ist auch dieses Trossinger Jahrbuch sehr sorgfältig ediert und gesetzt (hier zeichnet übrigens die Herausgeberin selber verantwortlich). Ein Personenregister rundet den Band ab, ein Sachregister bleibt wünschenswert.

(Juni 2010)

Martin Kirnbauer

*Tempus Musicae – Tempus Mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius. Hrsg. von Gesine SCHRÖDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 275 S., Abb., Nbsp.*

Der vorliegende Band basiert im Wesentlichen auf Beiträgen zu einem Symposium anlässlich des 450. Geburtstags von Seth Calvisius, das von der Leipziger Musikhochschule im Jahr 2006 abgehalten wurde. Drei Hauptaspekten galten die Referate, wie die Herausgeberin in der Einleitung (S. IX) betont: 1) Calvisius' Musiktheorie sowie seine chronologischen Studien und „deren Bezug zum musikalischen Denken der Zeit um 1600“ für sich genommen; 2) die Fragestellung, ob sich aus Calvisius' theoretischen Ansätzen für die historische Satzlehre, die Analyse und der am historischen Vorbild geschulten Improvisation Anregungen gewinnen lassen; schließlich 3) fachmethodische Aspekte: Inwieweit schlägt sich das Üben der Kompositionstechniken anhand von Spielregeln, wie sie etwa Calvisius vorgibt, in der Produktion eigener Werke nieder?

Der Band gibt einen breiten Überblick über

Seth Calvisius und sein Werk. Über seine Aufgaben in Leipzig und speziell als Thomaskantor berichtet der das Buch eröffnende biografisch ausgerichtete Beitrag von Stefan Altner, „Sethus Calvisius, das Thomaskantorat und die Thomasschule um 1600“. Ariane Jessulat beschäftigt sich mit der Frage der „Musikalische[n] Interpunktion bei Calvisius“, die Carl Dahlhaus zufolge den Periodenbau des 18. Jahrhunderts vorwegnimmt. Jessulat bestätigt diese These am Beispiel von Calvisius' Motette *Vom Himel hoch*, schränkt sie allerdings als nicht durchgängig anwendbar ein. Tihomir Popovic („Calvisius, Klauseldisposition und die Grenzen der Tonart“) diskutiert verschiedene Interpretationen der Musikwissenschaft von Calvisius' Verständnis der Klauseldispositionen, um dann die Vermutung zu äußern, „dass diese tonarterminierende Funktion der Schlussbildung – und dadurch teilweise auch die Entwicklung der harmonischen Tonalität – mit dem [...] immer komplexer werdenden Beziehungsgeflecht von Wort und Ton zusammenhängt.“ (S. 41) Franz Kaern („Die *Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum* des Sethus Calvisius im Lichte seiner musiktheoretischen Schriften“) diskutiert eine Anzahl von Sätzen aus der *Harmonia* anhand zahlreicher Notenbeispiele. Olivier Trachier („*Harmonia fvgata extemporanea*. Fugenimprovisation nach Calvisius und den Italienern“) weist die Abhängigkeit des Thomaskantors von italienischen Vorbildern nach; die Ergiebigkeit historischer Theorie für den gegenwärtigen Unterricht führten Studenten des Pariser Conservatoire anhand von Fugenimprovisationen vor (vgl. die dem Buch beiliegende CD). Werner Braun („Doppelt verkettete Tricinen: Zarlino, Calvisius und Michael Maier“) bespricht die von Trachier schon herangezogenen Tricinen in Form von Kanons über ein Choralbruchstück aus der *Melopoia* des Calvisius und stellt sie in einen Kontext mit Zarlino und dem ebenfalls Tricinen komponierenden Poeten Michael Maier. Mit den chronologischen Studien Calvisius', denen er sich ausführlicher widmete als der Musik, beschäftigen sich die Beiträge von Thomas Christensen („*Harmonia temporis*: Calvisius und die musikalische Chronologie“), Stefan Beyer („*Contra publicam doctrinam*. Calvisius' Streit mit der Universität Leipzig“) und Andreas Meyer („Von Erfindern, Jahreszahlen und letzten Din-

gen. Calvisius als Historiker der Musik“). Christensen berichtet vom Einfluss der Chronologie auf die musikgeschichtlichen Darlegungen des Komponisten und Theoretikers, die *Exercitatio altera de initio et progressu musices*. Meyer beschreibt die *Exercitatio*, ihres Autors Verständnis der Musikgeschichte und außerdem, wo sein Ansatz innerhalb der verschiedenen im Lauf der Geschichte sich wandelnden Möglichkeiten der Musikgeschichtsbetrachtung einzuordnen ist. Beyer schließlich stellt die Ablehnung der chronologischen Studien des Thomaskantors durch die Leipziger Universität dar. In der *Exercitatio* werden kaum je Komponisten erwähnt: außer Clemens non Papa und Lasso nur Josquin (Meyer, S. 160). Dass er indes Interesse an älterer Musik hatte, zeigt seine Motette über Josquins *Praeter rerum seriem*, die Klaus-Jürgen Sachs („Die Josquin-Parodie *Praeter rerum seriem* des Calvisius“) einer eingehenden Besprechung unterzieht, wobei er frühere Parodien und Intavolierungen mit einbezieht. Josquins Motette erscheint als das originellere Werk, Calvisii Bearbeitung ist „die geschlossener, glattere, ausgewogenere Komposition“ (S. 188). Angelika Moths („*Exempla in Harmonij nulla habentur*. Zur Systematik der Beispiele in Seth Calvisius' *Exercitationes musicae duae*“) verweist auf die einzigartige Akribie in der Zusammenstellung der Beispiele. Für die Einstimmigkeit reiht er sie zu jedem Modus jeweils nach dem Kirchenjahr auf; dies ist für die Mehrstimmigkeit zwar ebenfalls intendiert, gestaltet sich aber komplexer, da er viele unterschiedliche Quellen herangezogen hat. Gesine Schröder („Milder Kontrapunkt. Ein Epilog zu Seth Calvisius' *Bicinienbüchern*“) beschäftigt sich am Beispiel des *Biciniums* mit dem Kontrapunkt bei Calvisius im Vergleich zur vorausgehenden Zeit und beobachtet insgesamt Vereinfachungen, etwa dass die Imitation eher als „Verzierung“, als „Ornament des Klanges dient“ (S. 240). Sie kommt auf Calvisius' *Bicinien-Sammlung* von 1612 zu sprechen und stellt fest, er habe bei Stücken anderer Autoren die Notenwerte halbiert. Schon anhand seiner zahlreichen weiteren Eingriffe zumindest bei den *Bicinien* Lassos (ganze Passagen hat er neu komponiert, außerdem etliche Sätze transponiert; vgl. Lasso-GA I, 2. Auflage, kritischer Bericht, wo alle Varianten aufgelistet sind) wären die Intentionen Calvisii zu



zeigen gewesen. Heinz von Loesch („Calvisius – das Licht im Dunkel der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts“) gelingt eine den Band abschließende Würdigung des Theoretikers.

Das sorgfältig redigierte Buch ist vorzüglich bebildert (Faksimiles von Quellenmaterial und, in Altners Beitrag, historische Stadtansichten), die zahlreichen Notenbeispiele (vollständig etwa Josquins und Calvisius' *Praeter rerum seriem*) machen das Dargelegte nachvollziehbar, eine beiliegende CD vermittelt Klangeindrücke. Mit dem Band liegt ein Meilenstein in der Forschung zu Calvisius vor.  
(Januar 2010) Bernhold Schmid

CHRISTOPH MEIXNER: *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages*. Sinzig: Studio Verlag 2008. XII, 594 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 3.)

Eine große Arbeit hat Christoph Meixner mit seiner überarbeiteten Dissertation (2003) zu einem Stück nicht nur Regensburger Opern- bzw. Theatergeschichte, sondern allgemein zur Operngeschichte von ihrer Frühzeit im 17. Jahrhundert bis ins frühe 19. Jahrhundert vorgelegt. Die historischen Dimensionen bzw. die Rahmenbedingungen des Immerwährenden Reichstages, die dieses Thema der Operngeschichte so eng mit der Gattungsgeschichte verknüpfen, sind dabei eine glückliche Verbindung in der Darstellung Christoph Meixners eingegangen. Wie ein Cantus firmus durchzieht sein Werk immer wieder die Frage nach Aufführungen und Einrichtungen der Oper und ihrer verschiedenen (musik-)historisch bedingten Ausprägungen (wie Opera comique, Singspiel, Opera buffa, Opera seria) in Regensburg unter dem Aspekt kaiserlicher Repräsentation. So rücken im Kapitel I („Prolog: Erste Aufführungen im Zeichen kaiserlicher Repräsentation (1623–1653)“) zuerst Antonio Bertalis *L'inganno d'amore* in zwei Regensburger Aufführungen als Höhe- und Endpunkt des „direkten kaiserlichen Kulturengagements“ (S. 49/403) in den Mittelpunkt. Die darauf folgenden knapp 100 Jahre Opernpflege (Kap. II: „Theater für Stadt und Reichstag (1663–1748). Zur Ehre des Kaisers?“) entsprachen ganz dem gesellschaftlichen Rang des Publikums, „das

[...] ausschließlich aus Mitgliedern gräflicher, freiherrlicher oder hoher bürgerlicher Schichten bestand“ (S. 403). Die „politische Instrumentalisierung“ des Regensburger Theaters, besonders bei Festen zu Ehren des Kaisers, blieb eine stets „mitschwingende Komponente im Theaterleben der Reichsstadt“ (S. 77 f./403). Nach der Übersiedelung des Thurn und Taxisschen Hofes im Jahr 1748 von Frankfurt nach Regensburg brach die bedeutendste Zeit der Regensburger Oper an und erreichte „zwischen 1760 und 1786 ihren absoluten Höhepunkt“ (Kap. III: „Die Thurn und Taxissche Bühne (1748–1786). Kulturpolitik im Namen des Kaisers?“, S. 331). Einmal mehr versteht es Christoph Meixner, die Gattungs- und Musikgeschichte in spannender Weise als Spiegelbild der politischen und kulturpolitischen Ereignisse nachzuzeichnen. Dabei werden geradezu Kulturkämpfe zwischen „der reichspatriotisch gesinnten Gesandtschaft und dem kaiserlichen Prinzipalkommissar“ (S. 331) deutlich, die ihren Niederschlag in der zeitweisen Einrichtung einer italienischen (Hof-)Oper unter Fürst Carl Anselm von Thurn und Taxis in den Jahren 1774 bis 1778 und 1784 bis 1786 und einer deutschen Nationalschaubühne (1778–1784) fanden. Die Schaubühne war offenbar „zur Förderung einer kaiserfreundlichen Stimmung“ (S. 404) auf Wunsch der Gesandten zeitweise eingerichtet worden und etablierte sich unter der Leitung von Andreas Schopf und seiner Truppe zu einer der besten Bühnen Deutschlands. Insbesondere in diesem umfangreichsten, wichtigsten Kapitel bietet Meixner eine Fülle an neuen Forschungsergebnissen, die weit über diejenigen Sigfrid Färbers hinausgehen. So konnte erstmals das – verloren geglaubte – gedruckte Personen- und Repertoireverzeichnis von Andreas Schopf für die Jahre 1777 bis 1784 dokumentiert und ausgewertet werden und bisher wenig beachtete Quellen wie das Tagebuch des französischen Gesandten Marquis Marc-Marie de Bombelles (1778–1783 in Regensburg) herangezogen werden. Für den Zeitraum der deutschen Nationalbühne, die ohne Mitwirkung der Hofkapelle auskam, machten Schauspielmusiken, Ballette und ab 1779 auch zunehmend deutsche Singspiele das musikalische Repertoire aus. Hier gelingt es Meixner am Beispiel von Antonio Sacchinis Intermezzo *L'isola d'amore/Die Insel der Liebe* die Bearbeitungspraxis in



Regensburg, die in diesem Falle „zu den herausragenden Beispielen zeitgenössischer Bearbeitungspraxis in Deutschland zählen dürfte“ (S. 247), bis ins Detail zu untersuchen und die Fassungen zwischen „Intermezzo per musica“, „Dramma giocoso“, „Opéra comique“ und „Singspiel“ gattungsgeschichtlich zu verorten.

Nach dem Rückzug des Fürsten Carl Anselm als maßgeblicher Mäzen des „Reichstags-Theaters“ – die italienische Oper war bis zur Auflösung 1786 eine rein fürstliche Hofoper – versuchten die Gesandten, ein ansprechendes deutsches Theater zu organisieren (Kap. IV: „Das Theater der Gesandten (1784–1804). Für das Reich?“), das aber wegen fehlendem festen Ensemble und aufgrund von Intrigen keine günstige Entwicklung nahm. Mit dem Engagement des Kurfürsten Carl Theodor von Dalberg (Kap. V: „Epilog: Das Theater Carl Theodor von Dalbergs (1804–1806). Ein letzter Rettungsversuch?“) erlebte die Regensburger Bühne wieder erheblichen Aufschwung und Kontinuität, der „Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter [vollzog sich] nicht mittels eines harten Schnitts“ (S. 405).

Die aufschlussreichen Anhänge bzw. Inventare zu Textbüchern, originalem Spielplan und Personenverzeichnis von Andreas Schopf (1784), zu den Spielplänen in den Jahren zwischen 1623 und 1806, zu den Theatertruppen im chronologischen Überblick sowie zahlreiche Abbildungen in Text und Anhang machen Christoph Meixners Werk zu einem schier unerschöpflichen Kompendium der Regensburger Opern- und Theatergeschichte im untersuchten Zeitraum. Es erschließt in grundlegender und sehr anschaulicher Weise ein Stück Theater- und Kulturgeschichte mit detailiertem Tiefenblick, der den Horizont über die Regensburger Verhältnisse hinaus auch zu anderen Bühnen-Zentren (Mannheim, München, Wien) spannt.

(November 2009)

Johannes Hoyer

*SIEGBERT RAMPE: Antonio Vivaldi und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 447 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Die mittlerweile auf beinahe dreißig Bände angewachsene Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags hat seit den 1980er Jahren durchaus frischen Wind in die Musik-

biographik gebracht. Ziel war und ist es, Leben, Werk und Wirkung bedeutender Komponisten noch intensiver als bisher in deren sozio-kulturellen Kontexten zu betrachten, wofür stets hochkarätige Autor/innen gewonnen werden konnten. Siegbert Rampe, der eine erfolgreiche Karriere als Musiker und Professor für Alte Musik absolviert hat und in derselben Reihe bereits den Händel-Band verfasste, legt mit seiner aktuellen Monographie über Antonio Vivaldi ein neues Standardwerk vor. Insbesondere das Erscheinen des großen Ryom-Werkverzeichnisses (2007), Reinhard Strohms zweibändiges Werk über das Operschaffen (2008) sowie mehrere neuentdeckte Dokumente ermöglichen eine seriöse Revision des bisherigen Vivaldi-Bildes, das immer noch vorwiegend mit dem barocken Concerto und dem des rotschopfigen Violinvirtuosen besetzt ist. Rampe jedoch beweist anhand zahlreicher Quellen, dass sich Vivaldi fast die Hälfte seines Lebens über primär als Bühnenunternehmer und Opernkomponist verstand.

Noch vor dem eigentlichen Hauptteil befindet sich eine umfangreiche Chronik, welche pro Lebensjahr streng separiert zunächst Biografisches auflistet, dann Geburts- oder Sterbeereignisse anderer Musiker, Künstler und Zeitgelehrter, des Weiteren Uraufführungen, Premieren und Veröffentlichungen musikalischer oder musiktheoretischer Werke (oder schlicht technische Erfindungen) und zuletzt politische Ereignisse. Was sicher in bester Absicht als eine Art musik-/zeitgeschichtliche Synopse gedacht ist, gerät aber durch die unattraktive einspaltige Auflistung zum schlichten Lexikon in entsprechend unfreundlicher Lesbarkeit. Sprachlich birgt der Versuch, möglichst viele, dabei aber nicht immer zusammenhängende Informationen in einem Fließtext unterzubringen, natürlich Risiken: Bei all den Konjunktionen und Parthesen verlieren sogar die Herausgeber hin und wieder den Überblick über die Syntax. Dafür wird man mit einer ungeheuren Informationsfülle belohnt, die mitunter auch deutlich über die eigentliche Thematik hinaus schießt, etwa wenn man von der Erfindung des Dampfkochtopfes (1679), des U-Bootes (1692) oder des Maschinengewehrs (1718) erfährt. Anders als fast alle früheren Biographen geht Rampe auch im Hauptteil weitestgehend chronologisch vor, sodass sich ein logischer Blick

vom Leben auf das Werk ergibt – und nicht umgekehrt. Besprechungen von Werkgattungen etwa werden in den historischen Kontext eingefügt und mit Notenbeispielen versehen. Ein großer Gewinn sind die nach verschiedenen Gesichtspunkten zusammengestellten Tabellen, da sie bei der unübersichtlichen Größe und Vielfalt des Vivaldischen Œuvres einen schnellen Überblick ermöglichen. Auf beinahe 250 Seiten sorgfältiger Quellen- und Interpretationsarbeit werden nahezu alle denkbaren Aspekte von Leben und Werk behandelt, wobei die höchst unterschiedliche Quellenlage auch Grenzen setzt und Rampe besonders bei sozialhistorischen- und psychologischen Betrachtungen zu spekulativen Schlussfolgerungen zwingt. Auch pikantere Fragen zu Vivaldis Persönlichkeit, sein teils exorbitantes Einkommen und seine lebenslange Krankheit werden ebenso besprochen wie sein Liebesverhältnis zur Sängerin Anna Girò. Rampe beschreibt Vivaldi als einen Strategen, der langfristig dachte und doch stets flexibel reagierte, sei es in kompositorischer Hinsicht durch die publikumswirksame „Optimierung“ der Ritornellform wie unternehmerisch als frühes Ideal eines freischaffenden Komponisten und Impresarios – dies übrigens noch vor Händel und deutlich erfolgreicher. Einige offene Fragen, etwa die Aufgabe priesterlicher Dienste, die wechselnden Tätigkeiten für das Ospedale della Pietà sowie die Umstände der letzten Lebensjahre und seines Todes, konnten so zumindest erhellt werden. Als Praktiker interessiert sich Rampe auch für Vivaldis große Kopistenwerkstatt, seinen vor allem im Habsburger Reich selbst organisierten Notenvertrieb sowie für aufführungspraktische Fragen wie die zeitgenössische Stimmtonhöhe und Ornamentik.

Anmerkungen und Literaturangaben sind zur besseren Lesbarkeit des Hauptteils ans Ende jedes der sechs Kapitel gerückt und daher etwas mühsam nachzuschlagen. Ein etwas klein geratener, aber inhaltlich hervorragend aufgearbeiteter Bildteil in schwarz-weiß sowie eine umfangreiche, sinnvoll nach Kategorien geordnete Bibliografie auf dem neuesten Stand (2008) finden sich als Anhang noch vor dem Personen- und Werkregister. Die Gliederung des höchst nützlichen Werkverzeichnisses orientiert sich an der jüngsten Ausgabe des Ryom-Verzeichnisses, konnte demgegenüber aber be-

reits einige Korrekturen und Ergänzungen aufnehmen und wurde um eine Konkordanz zum Pincherle-Verzeichnis ergänzt. Rampes Monografie bietet eine hervorragende Zusammenfassung des heutigen Forschungsstandes und ist somit auch ein idealer Ausgangspunkt für die eigene Recherche.

(September 2010)

Dominik Axtmann

*CHRISTINE SIEGERT: Cherubini in Florenz. Zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag 2008. XVIII, 550 S., CD (Analecta Musicologica. Band 41.)*

Der ungewöhnliche, ja zunächst etwas verwirrend anmutende Titel von Christine Siegerts Buch deutet an, was ihre Studie dann zu einer sehr anregenden Lektüre werden lässt: Hier hat jemand eigene, neue Wege gesucht, um ein Thema angemessen zu behandeln. Ein Thema, das erst einmal nicht übermäßig unkonventionell daherkommt: Ausgangspunkt der Untersuchung sind die italienischen Opern Luigi Cherubinis, genauer gesagt: seine drei für das Teatro della Pergola in Florenz geschriebenen Bühnenwerke der 1780er-Jahre (*Armida abbandonata*, *Mesenzio*, *Idalide*). Ein solches geradezu dissertationstypisches Thema (Siegerts Buch liegt ihre 2003 abgeschlossene Hannoveraner Doktorarbeit zugrunde) hätte sich unschwer nach dem jahrzehntelang gültigen Muster behandeln lassen: ein Kapitel zur biografischen, eines zur gattungsgeschichtlichen Einordnung, eines zu den Libretti, vielleicht auch eines zur Florentiner Operngeschichte usw., im Hauptteil dann die Analyse der drei Kompositionen: Operngeschichte als Werkgeschichte. Der Erkenntnisgewinn einer solchen Arbeit wäre greifbar, aber auf einen vergleichsweise kleinen Teilbereich des historischen Phänomens Oper begrenzt gewesen.

Siegert nähert sich ihrem Thema von einer anderen Seite her. Methodisch übernimmt sie einen Forschungsansatz, der sich seit einigen Jahren zu etablieren beginnt: Oper nicht als Kunstwerk, sondern als Bühnenergebnis, als Phänomen also, das sich (wie Musik überhaupt) mit der Einordnung in einen kompositorisch-gattungsgeschichtlichen Zusammenhang allein nicht erklären lässt, sondern ebenso der Analyse des kulturellen, sozialen und

politischen Umfelds bedarf. Auch an Cherubinis italienischen Opern und dem Opernzentrum Florenz interessiert Siegert nicht das Singular-Spezifische, sondern umgekehrt jene Aspekte, die für die italienische Oper in den beiden Jahrzehnten vor der Französischen Revolution als typisch gelten können. Darüber hinaus fragt sie nach der Bedeutung der Florentiner Jugendjahre Cherubinis für sein späteres, sehr viel besser bekanntes französisches Opernschaffen. Die Studie ist demzufolge zweigeteilt: der erste Themenblock bündelt Fragen zur Gattungsgeschichte des Musiktheaters allgemein, der zweite befasst sich mit Cherubinis Entwicklung als Opernkomponist. Inhaltlich und methodisch verklammert sind diese beiden Teile durch die Perspektive der Regional- bzw. (mehr noch) der Institutionsgeschichte: Die Darlegungen zur italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert werden konkretisiert anhand der Situation in Florenz um 1780, dem Umfeld, in dem Cherubini heranwuchs, seine Prägung als Musiker erfuhr und seine ersten Opern schrieb.

Einleitend skizziert Siegert den Stand der Forschung, begründet ihre Fragestellung und die Gliederung der Arbeit und erläutert die von ihr herangezogenen Quellen: nicht nur Libretti und Partituren, sondern auch Schriften zur Oper, Briefe, Reiseberichte und Memoiren sowie vor allem Berichte aus der zeitgenössischen Presse und archivalische Quellen, letztere überwiegend aus dem Florentiner Staatsarchiv. Die folgenden Kapitel stecken gewissermaßen den Rahmen ab; sie gelten der Gattungssituation der Oper in Italien (Opera buffa und Opera seria, Gattungsbegriffe, das Intermezzo, die Oper auf der Bühne), dem Verhältnis von institutionellen Voraussetzungen und Aufführungspraxis (hier vor allem mit Blick auf die in der Forschung bisher wenig beachtete Rolle der Zwischenaktballette) und – in kurzen Einzelkapiteln, die Siegert als Problemaufriss versteht – der Oper im gesellschaftlichen Leben der Zeit (Musiktheater als Ort staatlicher Repräsentation, als Forum für Gesellschaftskritik und als Medium der Bildung, in der zeitgenössischen Presse, im Karneval, in der Provinz). Siegerts Überblick über das Florentiner Theaterleben um 1780 besticht – wie die ganze Arbeit – durch den intensiven Quellenbezug. Um Abläufe konkreter aufzuzeigen, greift sie drei

Beispieljahre heraus (1767, 1779, 1783), erörtert dann die Beziehungen zwischen dem Florentiner Hof und den Theatern und widmet sich schließlich eingehender dem Teatro della Pergola als Institution.

Damit ist quasi alles für den Auftritt Luigi Cherubinis bereit. Seine Entwicklung als Opernkomponist bis etwa 1790, die wesentlich an das Teatro della Pergola gebunden ist, behandelt der zweite Teil der Arbeit. Hier rekonstruiert Siegert zunächst detailliert und mit zahlreichen neuen Daten Cherubinis Florentiner ‚Lehrzeit‘: seinen frühen Unterricht, seine Teilnahme am Florentiner Musikleben als ausübender Musiker in der Hofkapelle und im Opernorchester des Teatro della Pergola, die ersten Kompositionsversuche, den Unterricht bei Giuseppe Sarti. Bei ihrer Analyse der drei Opern Cherubinis, die in den 1780er Jahren für das Teatro della Pergola entstanden, folgt Siegert dem (dokumentierten oder vermuteten) Rezeptionsinteresse des Publikums und greift einzelne Aspekte heraus, u. a. den Stoff, die musikalische Darstellung der Protagonisten, den Umgang mit den metastasianischen Librettokonventionen, die musikalisch-dramaturgische Gestaltung des Opernbeginns, die Instrumentation und die Entreaktballette. Quasi als Kontrastfolie untersucht sie kursorisch und diesmal vor allem auf Libretti und Partituren gestützt dann auch Cherubinis übrige italienische Bühnenwerke, einschließlich seiner Arbeit für das Pariser Théâtre de Monsieur.

Abschließend kehrt Siegert noch einmal zu der grundsätzlichen Frage, „in welcher Weise Oper ‚Kunst‘ war und sein konnte“ (S. 431), zurück und bündelt Reflexionen zur Gattungsethik der italienischen Oper vor der Französischen Revolution (Ebenen textlich-musikalischer Dramaturgie, Visualität, Gattungsvielfalt, der Theaterabend als gesellschaftliches Ereignis). Damit ist das Buch allerdings noch nicht zu Ende. Es folgt ein mehr als 70-seitiges Quellen- und Literaturverzeichnis, ergänzt um eine CD-ROM mit den der Arbeit zugrundeliegenden Quellen, transkribiert auf nicht weniger als 490 Seiten. In diesem bewundernswerten Reichtum neu erschlossener Quellen liegt – neben dem hier erprobten methodischen Ansatz – zweifellos eine der großen Stärken des Buches. Paradoxerweise macht beides die Arbeit allerdings nicht immer leicht lesbar. Siegerts An-

satz, Oper „im größeren Zusammenhang einer Kulturgeschichtsschreibung“ zu sehen und zu deuten (S. 454), eröffnet eine Fülle ebenso faszinierender wie wichtiger Perspektiven und deckt vielfältige Querbeziehungen auf. Er verleiht der Untersuchung aber (unausweichlich, möchte man sagen) in der Verknüpfung sehr heterogener Aspekte auch etwas Fragmentarisch-Kaleidoskopartiges, das oft durchaus reizvoll, manchmal (selten) jedoch leicht verwirrend wirkt, etwa wenn sich im Rahmen der Darstellung von Cherubinis Entwicklung als Opernkomponist auch eine vergleichende Analyse der Kyrie-Vertonungen seiner drei frühen Messen findet (S. 266 ff.). Methodisch schwierig (aber fraglos dem Gegenstand und nicht der Verfasserin geschuldet) bleibt die Diskrepanz zwischen einer Vielzahl an Quellen zu einzelnen Teilbereichen und dem fast gänzlichen Mangel bei anderen – und hier gerade auch zentralen – Fragen, wie etwa der nach den Hörgewohnheiten des Publikums. So stellt Siegert auf ihre Analyse der Vertonung textlicher Korrespondenzen in Cherubinis *Alessandro nell'Indie* hin sehr zu Recht die Frage, „ob das Publikum die musikalischen Bezugnahmen überhaupt wahrnahm“ (S. 389), eine Frage, auf die sich (quellenbedingt) nur mit Vermutungen antworten lässt, obwohl hier Wesentliches zusammenläuft: Oper vom Komponisten als ‚Werk‘ konzipiert, vom Publikum als ‚Ereignis‘ rezipiert? Kompositorische „Nuancen zu erkennen, ist legitimes Interesse heutigen Forschens – das Publikum war, wenn man den Quellen Glauben schenkt, an einer subtilen Wahrnehmung nur selten interessiert“ (S. 433). Die traditionelle Musikwissenschaft im heroisch-aussichtslosen Bündnis mit den Komponisten der Vergangenheit gegen Unverständnis und Gleichgültigkeit des jeweils zeitgenössischen Publikums – warum nicht? Diese desillusionierende Vision hat Siegert glücklicherweise nicht davon abgehalten, eine sehr lesenswerte Studie zu verfassen, an der gerade auch die methodische Eigenständigkeit, der kritische Umgang mit den Quellen und ihrem Aussagewert und der unermüdliche Hinweis auf offene Fragen immer wieder beeindruckt.

(August 2010)

Juliane Riepe

*FERDINAND HEROLD: Lettres d'Italie suivies du journal et autres écrits (1804–1833)*. Hrsg. von Hervé AUDÉON. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2008. 363 S. (*La musique en France au XIXème siècle. Band 6.*)

Zu den geläufigen Annahmen über den früh verstorbenen Komponisten Ferdinand Herold (1791–1833), der in der Musikhistoriografie bisweilen auch als „französischer Weber“ bezeichnet wird, gehört seine starke Prägung durch die zeitgenössische deutsche Musik. Sein künstlerischer Werdegang verbindet sich hingegen vor allem mit seinen langen Aufenthalten in Italien in den Jahren 1812 bis 1815 sowie 1821. Als Gewinner des Prix de Rome verbrachte er am Ende der napoleonischen Epoche zweieinhalb Jahre in Rom, Neapel, Florenz und Venedig, wo er am zeitgenössischen Musikleben sehr intensiv teilnahm und hierüber ausführlich berichtete. Die Briefe Herolds aus Italien, die erst bei einer Auktion im Jahre 1991 von der Pariser Nationalbibliothek erworben werden konnten, bilden den Schwerpunkt des vorliegenden Bandes, der darüber hinaus auch zahlreiche weitere Dokumente derselben Provenienz aus den späteren Jahren in einer sehr sorgfältig gestalteten Edition vereinigt. Die Adressatin der meisten Briefe ist Jeanne-Gabrielle Herold, die Mutter des Komponisten. Naturgemäß enthalten sie viele sehr private Mitteilungen, die die bislang lückenhafte Biografie des Komponisten wesentlich ergänzen. Darüber hinaus erhellen diese Aufzeichnungen die Umstände der in Italien komponierten Werke, darunter immerhin zwei Symphonien, zwei Klavierkonzerte, drei Streichquartette und die Oper *La gioventù di Enrico quinto*, die Anfang 1815 in Neapel erfolgreich zur Aufführung kam. Vor allem aber liefern sie unschätzbare Details über das damalige Musikleben Italiens und insbesondere Neapels. Tatsächlich hielt sich Herold überwiegend nicht in Rom, sondern in der Hauptstadt des süditalienischen Königreichs am Ende der Herrschaft Joachim Murats und seiner Gemahlin Caroline, der Schwester Napoleons, auf. Die zwischen Oktober 1813 und Februar 1815 geschriebenen 37 Briefe aus Neapel dokumentieren den geradlinigen Weg des jungen Künstlers an den Hof der Königin, die ihn bereits zehn Tage nach seiner Ankunft empfing und ihn zum Klavierlehrer der Prinzess-

sinnen Letizia und Louise ernannte. Ein zweiter mehrmonatiger Italienaufenthalt im Jahre 1821 steht im Zusammenhang mit Herolds damaliger Tätigkeit als Studienleiter und Korrepetitor am Pariser Théâtre-Italien und diente dem Engagement neuer Sängerinnen und Sänger. Herold hatte den Auftrag, in Turin, Mailand, Venedig, Florenz, Bologna, Rom und Neapel Opernvorstellungen zu besuchen und mit den besten Künstlern in Kontakt zu treten, insbesondere mit Giuditta Pasta, die das Théâtre-Italien um jeden Preis zu gewinnen suchte (was schließlich auch gelang). Ähnlich wie die etwa gleichzeitigen Briefe und Tagebücher Giacomo Meyerbeers oder die Aufzeichnungen Stendhals aus Italien bieten auch Ferdinand Herolds Briefe einzigartige, durch die Distanz des auswärtigen Beobachters geschärfte Einblicke in die Praxis des italienischen Musiklebens dieser Zeit. Insgesamt 887 im Fußnotenapparat platzierte Einzelkommentare des Herausgebers lassen kaum Fragen unbeantwortet, drei umfassende Register (Personen, Werke, Orte und Institutionen) erschließen diesen überaus wichtigen Quellenband in vorbildlicher Weise.

(Juli 2010)

Arnold Jacobshagen

*Tanzkultur im Biedermeier. Wissenschaftliche Tagung 1. bis 2. Oktober 2004, Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. von Andrea HARRANDT und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2006. 120 S., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 31.)*

WALTER SALMEN: *Goethe und der Tanz. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006. 138 S., Nbsp. (Tanzhistorische Studien. Band 5.)*

Der von Andrea Harrant und Erich Wolfgang Partsch herausgegebene Tagungsbericht und Salmens Monografie widmen sich vergleichbaren Phänomenen innerhalb eines vergleichbaren Zeit(kultur)raumes, so dass sich ihre unmittelbare Gegenüberstellung anbietet. Dabei regen beide Publikationen dazu an, den Begriff des ‚Biedermeiers‘ aus der Perspektive des Tanzes kritisch zu hinterfragen – ohne diese Fragestellung explizit zu intendieren. Stattdessen steht die (Neu-)Bewertung bislang wenig beachteter bzw. in ihrer Bedeutung unterschätzter Materialsammlungen im Vordergrund.

Die im niederösterreichischen Ruprechtshofen organisierte Tagung versammelt vor allem Beiträge zur Tanz(musik)praxis des frühen 19. Jahrhunderts im näheren und weiteren Umfeld Benedict Randhartingers, dessen Tanzmusik (Adi Gertraud Trimmel) und insbesondere Polonaisenkompositionen (Erich Vanecek) eingehend gewürdigt werden. Der Umstand, dass auf nähere Erläuterungen zu diesem Komponisten verzichtet wird, belegt ex negativo, dass es sich hier um eine sehr fokussierte Lokalstudie handelt, die sich ihrer Leser gewiss ist. Als nicht ortskundiger (wenn auch durchaus landeskundiger) Leser mag man sich da stellenweise wie ein Abenteurer fühlen, der sich mit seiner Lektüre in fremdes, wenn auch sehr gastfreundlich zubereitetes Terrain vorwagt. Zu dieser Gastfreundlichkeit tragen u. a. Exkurse bei, die Detailbeobachtungen in übergreifende Kontexte einbetten, wie beispielsweise Erich Vaneceks überzeugenden Ausführungen zu der auch phylogenetisch nachweisbar engen Verbindung von Musik und Bewegung bzw. Hörsinn und Bewegungs-/Gleichgewichts-/Tastsinn. Vor diesem Hintergrund erklärt er die auch anthropologisch nachweisbare, d. h. in sämtlichen Kulturen zu beobachtende „Körperresonanz beim Musikhören“ (S. 34), die zwar im Bereich der sogenannten E-Musik weitgehend unterdrückt wird, jedoch bei der Rezeption bzw. Perzeption von U-Musik, der Tanzmusik im weitesten Sinne zuzuordnen ist, zugelassen bzw. ausdrücklich erwünscht wird. Neben solchen physiologischen Erklärungsmodellen zu der Verbindung von Musik mit Körperbewegungen werden auch soziologische und medizinisch-psychologische Ansätze skizziert, die den Erfolg von Randhartingers Polonaisenkompositionen indirekt aufzeigen. Drehtänze hätten sich in den ärmeren Schichten nicht zuletzt deshalb so großer Beliebtheit erfreut, da durch sie Rausch- und Abgehobenheitszustände ausgelöst wurden. Auch wenn der hier hervorgerufene Eindruck, Tanz habe vor allem zur Kompensation des unerschwinglichen Alkoholkonsums gedient, sicher zu relativieren ist (zumal gerade bei den schlichteren Festen reichlich – billiger – Wein floss), gewann gerade im 19. Jahrhundert die bewusstseinsentgrenzende Wirkung von Tanz und insbesondere von Gruppentänzen auf Massenveranstaltungen (keineswegs nur unterprivilegierter Bevölkerungsschichten)



tatsächlich zunehmend an Bedeutung; nicht zuletzt bildete sie den dramatischen Dreh- und Angelpunkt vieler Ballette. Vanaceks Analysen von Polonaisen bestechen durch ihre Konzentration auf die akustische Plastizität der Melodien, die das tänzerische Moment durch musikalische ‚Bewegungen‘ unterstreichen bzw. widerspiegeln.

Neben den niederösterreichischen Kleinmeistern (Andrea Harrandt: „Unbekannte Tanzmusikkomponisten“) wird in den Beiträgen von Norbert Rubey über Johann Strauss Vater und Thomas Aigner über Lanner natürlich auch den Ikonen der ‚biedermeierlichen‘ Tanzkultur in Österreich alle Ehre erwiesen, wobei die Konkurrenz zwischen den beiden herausragenden Rivalen erneut auflebt: „Die heutige Zeit, in der die biedermeierliche Tanzmusik viel mehr nach ihren Hör-Qualitäten als nach ihrer Animationswirkung beurteilt wird, ist den Werken Lanners vielleicht sogar eine Spur gewogener als jenen von Strauss (Vater). Es scheint eine direkte Linie vom Hör-Walzer Lanners zum Konzertwalzer der nächsten Generation, etwa bei Johann Strauss (Sohn) und seinem Bruder Josef, zu führen“ (S. 112). Dieses Resümee erstaunt in Anbetracht des zuvor ausgeführten Sachverhalts, dass Lanner „im Gegensatz zu Strauss einen starken Hang zur Bühnenmusik [hatte]“ (S. 109). An diesem letztlich nur vermeintlichen Paradoxon lassen sich unterschiedliche Arten des Hörens bzw. Hör-Weisen in ihrer Historizität nachvollziehen, die weiterhin in ihrer Bedeutung für das Verstehen von Musik unterschätzt werden. Und dass sich für das Verständnis von Tanzmusik ein Blick auf die Tanzpraxis nicht nur lohnt, sondern unumgänglich ist, belegen Hannelore Unfrieds instruktive Ausführungen „Zu den Tanzmusikgattungen im 19. Jahrhundert“, die auf der Tagung durch eine ‚performance lecture‘ veranschaulicht wurden. Ernst Bruckmüllers kulturhistorisch erhellende Erörterungen zu Tanzanlässen im bürgerlichen Lebensrhythmus („Bürgerliche Belustigungen im Biedermeier“) werden durch Klaus Petermayrs Auswertung von Quellen zum nieder- und oberösterreichischen Volkstanz anregend kontrastiert.

In ihrer methodischen Konzeption – der Zusammenstellung umfangreicher Materialsammlungen, die nach systematischen Kriterien aufgeschlüsselt werden – sind diese Studi-

en mit Salmens Untersuchungen zu Goethes allgemein kaum bekannter Tanzleidenschaft vergleichbar. Hier wird einem in mehrfacher Hinsicht „anderen“ Goethe nachgeforscht, der ungeachtet seiner intellektuellen Ambitionen tänzerischen Sinnesfreuden nicht abgeneigt war und dabei keineswegs nur die höfisch-repräsentativen Tanzanlässe aufsuchte, sondern „zeitlebens begeisterter Besucher von Jahrmärkten und der Kirmes auf dem Dorfe“ war (S. 79). Die Fülle der Dokumente, die Salmen zusammenträgt, um Goethes besondere Affinität zum Tanz nachzuweisen, ist frappierend: Neben unterschiedlichsten Ballveranstaltungen wird ebenso sein Besuch, wenn nicht sogar seine (konzeptionelle) Mitwirkung an halbtheatralen „Redouten“ und „Bauernwirtschaften“ bis hin zu Balletten bzw. Schauspielen eingehend belegt. Schließlich wird nachgewiesen, dass Goethe auch selbst choreographierte (S. 76) – wenn auch auf einem Niveau, das seinerzeit ein routinierter Tänzer leicht bewerkstelligen konnte.

Goethe wird hier zu einem Führer durch die Tanzkultur seiner Zeit im Umkreis seiner Wirkungsstätten, die sich zwar durch regionale Idiome von den österreichischen Bräuchen unterschieden, jedoch letzterer in der grundsätzlichen Konzeption nahe verwandt war. Diese Tanzkultur, die teilweise mit jener Zeitspanne zusammenfällt, die man – von der Kunstgeschichte ausgehend – als ‚Biedermeier‘ bezeichnet, ist jedoch alles andere als ‚biedermeierlich‘ im herkömmlichen Sinne: Sie diente nicht primär dem Rückzug ins Private, sondern beförderte die Teilnahme am öffentlichen Leben in seiner faszinierend bunten Vielfalt, so dass das, was zunächst den Eindruck einer Randerscheinung vermittelt, aus einer übergreifend kulturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet keineswegs nur marginalen Charakters ist. Leider kommt dieser Ansatz in den hier besprochenen Publikationen, in denen vor allem eine eindrucksvoll-detaillierte Materialfülle präsentiert wird, nur indirekt zum Tragen.

(Juni 2009)

Stephanie Schroedter

CORNELIA BARTSCH: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz. Kassel: Furore-Verlag 2007. 382 S., Abb., Nbsp.*



Mit ihrer Dissertation über Fanny Hensel legt Cornelia Bartsch eine Arbeit vor, die sich zwischen Musik- und Literaturwissenschaft bewegt und dabei Aspekte der Gender- und Frauenforschung berücksichtigt. Zentrum der Arbeit ist – wie bereits im Titel genannt – die These, dass wir es bei den Werken Fanny Hensels mit „Musik als Korrespondenz“ zu tun haben und bei ihnen folglich nicht den gleichen Werkbegriff anlegen dürfen wie etwa bei denen ihrer männlichen Zeitgenossen. Diese zentrale These wird auf mehrere Weisen belegt:

1. Zum einen ist der Umstand entscheidend, dass nur ein Bruchteil von Fanny Hensels Musik zu ihren Lebzeiten veröffentlicht worden ist. Dabei spielten, wie Briefe ihres Bruders Felix belegen, durchaus Überlegungen eine Rolle, die die gesellschaftliche Stellung der Frau im Bürgertum des frühen 19. Jahrhunderts betreffen, dahingehend, dass ihr Betätigungsfeld die Familie war, während die Öffentlichkeit ausschließlich dem Mann vorbehalten war. Nur für einen Mann war es schicklich, sich auf eine Karriere als Musiker festzulegen und seine geistig-seelischen Erzeugnisse einem anonymen Auditorium vorzulegen. Die Möglichkeiten einer weiblichen Komponistin waren hingegen eben auf die Familie und den Freundeskreis – also eine nicht-anonyme Öffentlichkeit – beschränkt.

2. Dieser Umstand hat Konsequenzen für die Wahl der Gattungen, in denen sich eine Komponistin betätigen konnte. Es waren nicht die großformatigen, repräsentativen Gattungen wie Symphonie oder Oper, die eo ipso einen großen öffentlichen Aufwand mit sich brachten, sondern die „kleinen“, intimen Gattungen wie Lied oder Klavierstück, d. h. solche, die ohne große Schwierigkeiten im Kreise von Familie und Bekannten dargeboten werden konnten.

3. Auch die Gestalt der Werke Fanny Hensels ist von der Tatsache, dass sie einer breiten Öffentlichkeit vorenthalten werden sollten, geprägt. Ein großer Teil ihrer Werke richtet sich an bestimmte Personen oder einen ausgewählten Personenkreis, vor allem diejenigen Kompositionen, die Teil von Briefen sind. Da diese in einen bestimmten privaten Kontext gehören, eignet ihnen Korrespondenzcharakter, d. h. die Komponistin formuliert mit ihnen musikalisch individuelle, mitunter nur dem Adressaten verständliche Stimmungen, Fra-

gen oder Antworten. Da der Kontext, in dem die Stücke stehen, oft nicht mehr restlos rekonstruierbar ist, ist auch der Inhalt oder, wenn man so will, die Aussage der Stücke nicht immer bis ins Letzte zu fassen. Diese Beobachtung untermauert Bartsch durch die Einbeziehung literaturwissenschaftlicher Forschungen, nach denen – analog den musikalischen Formen – um 1800 die literarische Großform des Romans der männlichen, die persönliche Gattung des Briefes hingegen der weiblichen Sphäre zugeordnet wurde.

4. Ein Spezifikum der Briefe innerhalb der Familie Mendelssohn ist, dass sie nicht immer von nur einem Absender an nur einen Adressaten gerichtet, sondern gelegentlich gemeinschaftlich geschrieben und gelesen wurden. Dabei verständigte man sich auch mit anspielungsreichen Texten, Musikstücken oder Zeichnungen. Spielerisch aufgenommen wurde diese Art der innerfamiliären Kommunikation in den selbstgestalteten Journalen der jungen Geschwister Mendelssohn, in die Verwandte und Freunde schrieben, oder in deren Stammbucheinträgen.

Cornelia Bartsch verdeutlicht den Korrespondenzcharakter der Werke Fanny Hensels u. a. anhand einer Gegenüberstellung des musikalischen Werdeganges der Geschwister Felix und Fanny. Die Musikbeispiele, die angeführt werden, sind inhaltlich und funktional sehr vielfältig und zeigen Veränderungen, die Fannys Stücke im Zuge der kommunikativen Prozesse, deren Teil sie waren, mitunter durchlaufen haben. So erklären sich von den Druckfassungen ihrer Stücke abweichende Versionen in den erhaltenen Manuskripten. Die Darlegung der These von „Musik als Korrespondenz“, die an sich überaus erhellend ist, ist der Verfasserin rundum gelungen. Lediglich ein paar kleinere Kritikpunkte sind angebracht: Erstens gerät bei dem Vergleich der kompositorischen Entwicklung der beiden Geschwister Fanny gegenüber Felix zuweilen ein wenig zu sehr in den Hintergrund. Hier hätte man etwas klarer pointieren können. Zweitens überzeugt der knappe Exkurs über Intertextualität in Musik und Literatur (S. 26–31) in der Form nicht restlos. Drittens enthält die Arbeit umfangreiche und eigentlich nicht unmittelbar zum Thema gehörende Auflistungen von Programmen und Mitwirkenden bei den musikalischen Veranstal-

tungen im Hause Mendelssohn (S. 162–181). Gewiss übernahm Fanny die Organisation dieser Musiken gemäß der Mendelssohn'schen Familientradition, nach der die Frauen solche Veranstaltungen ausrichteten, doch hätten sich die zahlreichen Detailinformationen vielleicht besser in tabellarischer Form oder im Anhang unterbringen lassen, ohne den Lesefluss zu beeinträchtigen. Viertens wäre ein Register für diese Arbeit überaus gewinnbringend gewesen. Und fünftens fehlt in der Literaturliste eine Quellenangabe, bei der es sich wahrscheinlich um Malla Montgomery-Silfverstolpes Reisejournal *Das romantische Deutschland* handeln dürfte.

Cornelia Bartsch dürfte einen entscheidenden Aspekt des Werkcharakters und der Werkgestalt bei Fanny Hensel getroffen haben. Ihre überzeugende These wird gut nachvollziehbar dargelegt, die kommunikative Funktion der Stücke aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet. Damit gibt die Autorin uns ein anschauliches Bild von den Möglichkeiten und Grenzen für eine Komponistin im frühen 19. Jahrhundert und zeigt, wie Fanny Hensel sie jeweils kreativ auszufüllen oder auch zu umgehen versuchte. Nebenbei werden so auch kommunikative Momente im Schaffen ihres Bruders deutlich, sodass sich dieser Ansatz auch mit Gewinn auf einen Teil der Werke Felix Mendelssohns anwenden lassen wird. Schließlich – und das ist nicht der unwichtigste Punkt – bedient sich Cornelia Bartsch einer klaren und unmissverständlichen Sprache, die die Lektüre ihrer Dissertation überaus angenehm macht.

(Dezember 2009)

Martin Knust

*FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 1: 1816 bis Juni 1830. Hrsg. und kommentiert von Juliette APPOLD und Regina BACK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 764 S.*

Der erste Band der insgesamt auf 12 Bände ausgelegten Gesamtausgabe vereinigt die Kindheits- und Jugendbriefe Felix Mendelssohn Bartholdys aus dem Zeitraum 1816 bis Juni 1830. Er enthält 317 Nummern, davon sind 31 Erschließungen.

Dem Band vorangestellt ist eine Einleitung in die Gesamtausgabe, die von Wilhelm Seidel, neben Helmut Loos einer der beiden Gene-

ralherausgeber, verfasst ist. Darin wird die Geschichte der bisherigen Ausgaben – vor allem hinsichtlich ihrer Motivierung und ihrer Defizite – skizziert und die kulturgeschichtliche Bedeutung des Briefkorpus hervorgehoben, das nun quasi als Seitenstück zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke – so der Herausgeber – erstmals in einer wissenschaftlich-kritischen Edition vorgelegt werde. Auffällig ist die mehrmalige Betonung der herausragenden literarischen Qualitäten der Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys, auch gestützt durch Zitierung von Autoritäten. Innerhalb des Korpus wird den Familienbriefen zentrale Bedeutung beigegeben, was sich auch auf die Sortierung auswirkt: Liegen mehrere Briefe an einem Tag vor, werden erst die Briefe an Eltern und Geschwister ediert, dann folgen in alphabetischer Reihenfolge die anderen Adressaten (S. 54/55).

Es folgt eine gesonderte Einleitung in Band 1, in der die Reisetätigkeit in den Jugendjahren beschrieben und in hilfreichen tabellarischen Übersichten dokumentiert wird. Ferner werden die Lebensumstände, das Elternhaus, das frühe öffentliche Wirken und Schaffen als Künstler sowie herausragende Ereignisse wie die Begnungen mit Goethe oder die Wiederaufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1829 beschrieben. Im Abschnitt „Über das Briefschreiben“ wird auf Besonderheiten der Korrespondenz wie die Familienbriefe, d. h. die von Felix Mendelssohn Bartholdy und anderen Familienmitgliedern geschriebenen bzw. von der Familie an ihn gerichteten Briefe, sowie die Doppelbriefe, d. h. die gemeinschaftlich mit seinem Londoner Freund Carl Klingemann beschriebenen Briefbögen, hingewiesen. Man hätte sich gewünscht, dass diese Besonderheit auch vom editionsphilologischen Standpunkt im darauf folgenden Teil „Zur Edition“ erörtert worden wäre, da durch sie auch nicht von Felix Mendelssohn Bartholdy verfasste Texte in die *Sämtlichen Briefe* gelangen und auch andere Lösungen zumindest denkbar gewesen wären.

Unter der Überschrift „Zur Edition“ werden die Editionsrichtlinien erläutert. Zur Wiedergabe der Briefftexte wird erklärt, dass sie „diplomatisch der Schreibung, Zeichensetzung und Absatzgliederung der Vorlagen“ (S. 55) folge. Die nähere Bestimmung „diplomatisch“ ist dabei nicht nur redundant, sondern auch missverständlich. Die Entscheidung, Unterstrei-

chungen durch Kursivdruck wiederzugeben, ist in neueren Editionen eher selten anzutreffen. Zu kritisieren ist vor allem das Prinzip, auch offensichtliche Schreibversehen des Autors nur im Kommentar richtigzustellen (S. 56). Auch wenn solche Versehen, wie die Leseerfahrung zeigt, nur sehr selten vorkommen, halten Verschieber wie „Singacamedie“ (S. 68, Z. 36) den Lesefluss auf und machen es z. B. unmöglich, eine solche Passage unkommentiert zu zitieren (Gesamtausgabe als Referenz).

Der Editionsteil ist übersichtlich und ansprechend formatiert, und macht, was die Textgestalt anbetrifft, einen absolut zuverlässigen Eindruck. Die jeweils vorangestellte Kopfleiste enthält die üblichen Angaben (Adressat, Adressatenort, Schreibort, Schreibdatum). Der Brieftext ist mit einer Zeilenzählung versehen, auf die sich der Stellenkommentar bezieht. Brieferschließungen sind durch eine mit Asteriskus versehenen Kopfleiste im Editionsteil vertreten. Die Erschließungsgrundlage wird in der Regel nicht zitiert. Sofern es sich dabei um eine nicht im Band edierte Quelle wie z. B. einen Gegenbrief handelt, ist die Stichhaltigkeit der Erschließung nicht überprüfbar, und es stehen dem Benutzer möglicherweise Informationen zum Inhalt des erschlossenen Briefes nicht zur Verfügung.

Zur Orientierung des Lesers im Editionsteil dient die Angabe von Schreibort und Schreibdatum in der Fußzeile der rechten Seiten. Auf die Auflistung der einzelnen Briefe im Inhaltsverzeichnis wurde dagegen verzichtet, was den Überblick über die Verteilung der Briefe auf bestimmte Zeiträume bzw. das Vorkommen einzelner Adressaten sehr erschwert. Ebenso fehlt ein Adressatenverzeichnis.

Bedauerlich ist der Verzicht auf illustrierende Abbildungen. Einige Brieffaksimiles, die gerade in den Jugendbriefen die Entwicklung der Handschrift hätten dokumentieren können, wären hier willkommen gewesen. Auch ein oder zwei Beispiele der vielen in den Briefen erwähnten Zeichnungen Felix Mendelssohn Bartholdys, die, wie das Werkverzeichnis des Bandes nachweist, zum großen Teil erhalten sind, hätten sich angeboten, die rund 500 Seiten des Editionsteils zu bereichern.

Es folgen die „Kommentare“. Der Einzelbriefkommentar gliedert sich in drei Teile: Zunächst wird die der Edition zugrundegelegte Vorla-

ge genannt, dann werden bisherige Drucke (in Auswahl nach Zuverlässigkeit) nachgewiesen. Die Referenz der anschließenden Einzelstellenerläuterungen sind zeilenbezogene Lemmata. Diese sind – was gewöhnungsbedürftig ist – typographisch nicht von den Erläuterungen unterschieden, sondern lediglich durch einen Gedankenstrich abgetrennt. Zur Orientierung in diesem fortlaufend formatierten Teil dient die fettgedruckte Zeilenangabe. Die Erklärungen sind nicht nur platzsparend formatiert, sondern zielen auch inhaltlich auf möglichst große Prägnanz, was jedoch nicht zu Lasten des Informationsgehalts geht. Als Leser fühlt man sich stets umfassend und kompetent über die angesprochenen Sachverhalte unterrichtet. Die Existenz von Gegenbriefen, die Felix Mendelssohn Bartholdy erwähnt, wird nachgewiesen. Auf deren Inhalte wird in der Regel nicht eingegangen, was wohl in der Tatsache begründet ist, dass die Herausgeber als Anschlussprojekt auch eine Edition der Briefe an Felix Mendelssohn Bartholdy planen (S. 58). Die Komplettierung der Korrespondenz durch die Gegenbriefe wäre zu begrüßen, es stellt sich jedoch die Frage, wie größere Überschneidungen mit anderen (Musiker-)Briefausgaben vermieden werden können.

Der Anhang enthält Verzeichnisse der Literatur- und Bibliothekssigel, ein Währungsverzeichnis und ein Gesamtregister, das Personennamen, Körperschaften und Orte verzeichnet. Auffällig ist, dass die Einträge des Registers sich auf die Seitenzahlen beziehen und nicht auf die Zeilenzählung. Dies ist offensichtlich dem Umstand geschuldet, dass die automatische Indexfunktion der meisten Textverarbeitungsprogramme eben nur diese Möglichkeit zur Verfügung stellt und man die Mühen eines handgemachten zeilenbezogenen Registers gescheut hat. Für den Benutzer allerdings wäre letzteres sehr viel bequemer, insbesondere wenn es um die Auffindung nur indirekt genannter Personen und Werke geht, die nun mühsam auf der Seite, unter Umständen in mehreren Briefen, gesucht werden müssen. Es schließen sich jeweils ein Register der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys und Fanny Hensels sowie Besitzer- und Abbildungsnachweise an.

Trotz des einen oder anderen Kritikpunktes hinsichtlich der Benutzerfreundlichkeit steht

die hohe wissenschaftliche Qualität der Ausgabe außer jedem Zweifel. Mit den *Sämtlichen Briefen* Felix Mendelssohn Bartholdys wird ein lange bestehendes Desiderat nicht nur der Musikwissenschaft verwirklicht und der Forschung ein zuverlässiges Arbeitsinstrument an die Hand gegeben. Der hohe Innovationsgrad zeigt sich nicht zuletzt daran, dass von knapp der Hälfte der im ersten Band vorgelegten Briefe bisher keine (oder keine nennenswerten) Ausgabe vorlag. Es wäre zu wünschen, dass die Briefausgabe nun wie angekündigt zügig voranschreitet.

(Juni 2010)

Martin Dürrer

*R. LARRY TODD: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik. Aus dem Englischen übersetzt von Helga BESTE unter Mitwirkung von Thomas SCHMIDT-BESTE. Stuttgart: Carus-Verlag – Philipp Reclam jun. 2008. 798 S., Abb., Nbsp.*

„Lange beklagte die Forschung das Fehlen einer neueren, profunden Monographie zum Leben und Schaffen von Felix Mendelssohn Bartholdy – nun ist sie da“, hieß es 2004 in der *Musikforschung* über das Opus magnum von R. Larry Todd, Professor an der Duke University in Durham (North Carolina) und laut *The New York Times* „the dean of Mendelssohn scholars in the United States“. Gemeint war allerdings noch nicht die vorliegende deutsche Übersetzung, welche die beiden Stuttgarter Verlage Carus und Philipp Reclam jun. 2008 im Vorfeld des Jubiläumsjahres gemeinsam bereitstellten, sondern die bei Oxford University Press erschienene englische Originalausgabe *Mendelssohn: A Life in Music* aus dem Jahr 2003. Seit dieser und einer bereits 2005 überarbeiteten Version konnte die Mendelssohn-Forschung rasche Fortschritte verzeichnen, so dass die Bibliografie aktualisiert und einige neuere Publikationen berücksichtigt wurden. Eine vollkommen neue Ergänzung der deutschen Ausgabe ist das zusammenfassende Werkverzeichnis, das zunächst nach Opus-Nummern und dann, sofern diese nicht existierten, alphabetisch nach Kompositionstiteln sortiert ist. Wenn auch nicht mit dem neuen MWV von Ralf Wehner (2009) zu vergleichen, erweitern die darin enthaltenen Daten zur Entstehung und Publikation sowie zum Aufbewahrungsort

der wichtigsten Autographen den praktischen Nutzen dieses Buches enorm. Auch wurde die Bebilderung erweitert, wobei die Bilder (bis auf acht farbige Hochglanzseiten in der Buchmitte) stets schwarz-weiß, leider recht klein gehalten und somit lediglich als ergänzende Kurzinformationen zu gebrauchen sind. Abgebildete Autographe bleiben aufgrund der geringen Größe beinahe unlesbar und damit bis auf einen allgemeinen optischen Eindruck nutzlos. Dahingegen erweisen sich die insgesamt 339 Notenbeispiele als treffend gewählt und gestochen scharf gesetzt, wenn auch eine Taktangabe hilfreich gewesen wäre, da es sich nicht in jedem Fall um das Incipit handelt. Weil im Haupttext kaum eine relevante Information ausgelassen wird, konnten im Hinblick auf eine flüssigere Lesbarkeit die dann fast 70 Seiten umfassenden Fußnoten, im Wesentlichen Quellenangaben, ans Ende des Werkes gesetzt werden. Todd agiert insgesamt mehr als Chronist der Geschehnisse, weniger als deren Analytiker. So gelingt ihm primär eine kulturgeschichtliche Rekonstruktion von Mendelssohns Leben und Schaffen sowie eine breite Darstellung des damaligen Musiklebens in Deutschland, Italien, Frankreich, der Schweiz und England. Einzelne Aspekte werden im Kontext näher beleuchtet oder durchziehen gar das Buch, etwa die Frage, warum Mendelssohn keine Opern komponiert hat, oder das Verhältnis zu seiner Schwester Fanny. Erstmals nehmen auch Mendelssohns intimere Befindlichkeiten breiten Raum ein: seine Jugendlieben, Krankheiten, auch seine charakterlichen Schwächen. Todd beseitigt zahlreiche Klischees in der Rezeptionsgeschichte und korrigiert aus seiner Sicht Unstimmigkeiten früherer Biografien, wobei er insbesondere auf diejenige Eric Werners (1963, deutsch 1980) eingeht. Er tritt dem Vorurteil entgegen, Mendelssohns Kompositionen seien oberflächlich, und hebt demgegenüber das Ungewöhnliche, das sowohl aus Innovativem als auch Historisierendem bestehen kann, hervor. Etwas gewöhnungsbedürftig ist der unvermittelte Wechsel von Lebens- und Musikbeschreibung, wodurch der Lesefluss immer wieder unterbrochen wird. Hier wäre möglicherweise eine grafische Herausstellung hilfreich gewesen, um umfangreichere Kompositionserläuterungen schneller auffinden oder gegebenenfalls überspringen zu können. Angesichts des

umfangreichen Mendelssohn'schen Œuvres und des Ehrgeizes, jedes Werk (zumindest jede Werksammlung) kurz vorzustellen, müssen Vorwürfe, Todd bediene sich hierbei lediglich „Konzertführerprosa“, relativiert werden, handelt es sich doch eigentlich um eine Biografie und nicht um ein „Handbuch“. Konsequenterweise endet das Werk mit Mendelssohns Tod und blendet somit die Rezeptionsgeschichte bewusst aus. Angesichts der ungeheuren Materialfülle ist es wohl gerade Todds Gründlichkeit im Umgang mit dem Quellenmaterial, die das Buch zum Standardwerk prädestiniert. (August 2009) Dominik Axtmann

PETER H. SMITH: *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music. Structure and Meaning in His "Werther" Quartet*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2005. IX, 325 S., Nbsp. (Musical Meaning and Interpretation.)

Kein Zweifel, Peter Smiths Buch über Brahms Klavierquartett Nr. 3 c-Moll op. 60 – das letztpublizierte der drei Klavierquartette, das zugleich die frühesten Wurzeln hat – ist material-, aspekt-, gedankenreich und verknüpfungsfreudig. Seine sieben Kapitel gruppieren sich in Einleitung plus zwei Hauptteile: Introduction: 1. Quintessential Brahms and the Paradox of the C-Minor Piano Quartet: A Representative yet Exceptional Work. I: 2. Analytical Preliminaries: Brahms's Sonata Forms and the Idea of Dimensional Counterpoint; 3. A Schoenbergian Perspective: Compositional Economy, Developing Recapitulation, and Large-Scale Form; 4. Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form; 5. Brahms's Expository Strategies: Two-Part Second Groups, Three-Key Expositions, and Modal Shifts. II. 6. Toward an Expressive Interpretation: Correlations for Suicidal Despair; 7. Intertextual Resonances: Tragic Expression, Dimensional Counterpoint, and the Great C-Minor Tradition. In ihnen bringt Smith unter, was in der internationalen, vor allem englischsprachigen analytischen Brahms-Literatur der letzten Jahrzehnte gut und teuer war. Wie schon die zitierten Kapitelüberschriften zeigen, spielt auch die (scheinbare) Polarität von Schönbergs und Schenkers Brahms-Sicht – die insbesondere in den USA zu einem Forschungshorizont und -instrumentarium zusammenschmolz (nicht zuletzt in Fol-

ge der nationalsozialistischen Vertreibung und Verdrängung von Menschen und Ideen) – erneut eine tragende Rolle. Mit „Dimensional Counterpoint“ meint Smith in Anlehnung an Milton Babbitts „Words about music“, dass „a total structure [...] emerges through a counterpoint of musical dimensions“ (S. 31). Am Ende zahlreicher form-, struktur- und bedeutungstheoretischer Diskussionen und nach dem Rückgriff auf zahlreiche andere Brahms'sche sowie fremde, zumeist ebenfalls auf c-Moll bezogene Werke lautet die Conclusio auf S. 284: „attention to dimensional counterpoint has allowed me to demonstrate ways in which Brahms's image of suicide finds its expression in the musical processes of this extraordinary work.“ Der – sich im Verlauf des Buches verschiedentlich ankündigende – polemische Nachschlag dazu lautet: „More broadly, by exploring the expressive meanings that can be grounded in close analysis, I have not only bridged discourses in music theory, but also offered an alternative to some of the less-well-grounded interpretive forays [Beutezüge] of new musicology“. So weit, so gut. Was aber ist das Besondere, das Neue dieser Arbeit über das zwischen 1855 und 1873/74 komponierte c-Moll-Klavierquartett, das vor der Vollendung eine noch längere Latenzperiode durchlaufen zu haben scheint als die ebenfalls in c-Moll stehende 1. Symphonie? Nun, schon Smiths Fixierung auf c-Moll-Implikationen, die auch eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Haydns Symphonie Nr. 95 und Schuberts c-Moll-Quartettsatz einschließen (S. 261–281), provoziert gewisse Komplikationen. Denn zumindest der Kopfsatz des 3. Klavierquartetts stand 1855 – also zu einer Zeit, die als „the height of Brahms's emotional entanglements with the Schumanns“ (S. 5), spricht: als seine ‚wertherischste‘ Phase überhaupt gilt – nachweislich noch gar nicht in c-, sondern in cis-Moll. Das bringt zumindest für Leser, die sich konventioneller argumentativer Logik verpflichtet wissen, das theoretische Gebäude der „expressive meanings“ des Kopfsatzes nicht unerheblich ins Wanken – es sei denn, man unterstellt, der Satz sei erst mit der Versetzung nach c-Moll ganz eigentlich zu sich selbst gekommen. Immerhin beantwortet Smith die Frage nach der wissenschaftlichen Bedeutsamkeit der spätestens seit Eric Sams in der Schumann- und Brahms-Forschung zu großer Popularität



gelangten „Clara-Chiffre“ erfreulich skeptisch (S. 281 f.). Alles in allem erweist sich das Buch – jenseits der genannten Unschärfe – primär als musiktheoretisch-methodisch akzentuierte Arbeit, die bisherige Verfahren im Umgang mit dem c-Moll-Klavierquartett methodisch leicht ausweitet und den Kenntnisstand über das Werk eher bestätigt als verändert. Erwartet man von einer musikwissenschaftlichen Untersuchung, dass sie über das Areal wissenschaftlicher Selbstreflexion hinaus wesentliche neue, bisher übersehene Aspekte ihres Untersuchungsgegenstandes aufzeigt, dann müsste der Rezensent die Frage nach dem innovativen Potenzial des Buches mit einem Achselzucken beantworten.

(November 2009)

Michael Struck

*SIMON OBERT: Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 307 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 63.)*

Kompositionen von extremer Kürze waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts kein lokal beschränktes Phänomen. Neben Schönberg und Webern in Wien produzierten Satie und Stravinsky in Frankreich sowie Ives jenseits des Atlantiks Kompositionen von bis dato im jeweiligen Gattungsrahmen unvorstellbarer Kürze. Radikale Dauerreduktion ist also kein Phänomen, das auf den Bannkreis des Wiener Expressionismus beschränkt bleibt, sondern eines der globalen Kennzeichen der musikalischen Moderne. Davon geht Simon Oberts Dissertation aus, der es gelingt, auf Basis von ausgewählten Kompositionen und Rezeptionsdokumenten eine multiperspektivische Innensicht der Moderne zu eröffnen.

Im ersten Teil der Studie klärt Obert die Voraussetzungen des Diskurses über Länge und Kürze. Klingendes Dauern erkennt er als Grundbedingung von Musik und differenziert eine extensive, also messbare und äußerlich motivierte, sowie eine intensive, der konkreten Formung geschuldete, musikalische Dauer. Diese Unterscheidung liefert den Rahmen für Oberts zentrale These, dass die kurzen Stücke ihr ästhetisches Potenzial aus der Spannung zwischen dem extensiven als Musik „Zu-Kurz-Sein“ und dessen Relativierung durch die intensive Formung bezögen. Wenn an sich zu

Kurzes als „angemessen kurz“ wahrgenommen werden kann, bedingt dies die doppelte Fragestellung erstens nach den Normen, welche die Wahrnehmung der Zeitgenossen geprägt haben, zweitens nach den konkreten kompositorischen Mitteln, die traditionelle Korrelationen von Quantität und Qualität aufbrechen.

Daher unterzieht Obert im zweiten Teil seines Buchs zahlreiche Rezeptionsdokumente und programmatische Schriften – von der Konzertkritik bis zu Schönbergs brieflichen Manifesten – aufschlussreichen ‚close readings‘, die ein differenziertes Bild von den zwischen 1900 und 1920 vorherrschenden Meinungen über musikalische Länge und Kürze vermitteln. Gewinnbringend ist, dass der Autor dabei vor soziokulturellen Grenzen keinen Halt macht und Zeugnisse aus Amerika, England, Frankreich, Italien, Deutschland und Österreich mit gleichem Recht nebeneinander stellt, um Konstanten und Unterschiede herauszuarbeiten. Globale Einigkeit besteht bei den Kritikern darüber, dass die moderne Musik zu lang sei. Als Ursachen der Überlänge gelten den Zeitgenossen sowohl Redundanz als auch Komplexität. Wiederholungen und Sequenzen oft kleinster Motive vermitteln einerseits den Eindruck von Statik, andererseits bewirken sie Orientierungsverlust in der Überfülle. So verschieden der Eindruck des ‚Zu Lang‘ auch erklärt wird, er zeichnet sich ab als Charakteristikum einer Musik, die in ihrer Entfremdung vom Publikum als modern im negativen Sinne wahrgenommen wurde. Dass sich diese Kritik mit der Forderung nach kürzeren Stücken und Kürzungen langer Werke verbindet, liegt auf der Hand und bildet als öffentliches Faktum den Verständnishintergrund für das Phänomen musikalischer Kürze. Dieses nicht isoliert zu betrachten, sondern in Abhängigkeit von Länge und ihrer Wahrnehmung, erweist sich als konzeptionell sinnvoll. Es ist Oberts Verdienst, in diesem Zusammenhang zahlreiche kaum bekannte Quellen bereitgestellt und kommentiert zu haben, ohne die musikalische Kürze nur partiell zu verstehen wäre: So zeichnet sich aus Oberts Materialien manche wissenschaftliche Umwertung ab, beispielsweise, dass nicht die atonale Harmonik, sondern die Kürze der Form das Hauptproblem bei der Rezeption von Schönbergs und Weberns Musik darstellte. Die scharfe Kritik am Mammu-



tismus wie am Aphorismus zeigt, dass sowohl die langen als auch die kurzen, oft groß besetzten Stücke um 1910 den Erwartungshorizont der Zeitgenossen über- bzw. unterschritten. In diesem Extrem-Sein lag die charakteristische Modernität der Stücke, deren kulturgeschichtliches Umfeld vom Telegrafien bis hin zum Verlagswesen vom Autor sensibel und umsichtig besprochen wurde.

Auch Oberts Analysen im dritten Teil des Buchs können überzeugen. Vier Beispielpaare verdeutlichen den generellen Doppelcharakter musikalischer Kürze, teils in Bezugnahme auf die Konstanten der Rezeptionsdokumente. Anhand von Strawinskys Streichquartettstück Nr. 1 und Schönbergs zweitem der *Drei Stücke für Kammerorchester* zeigt der Autor, dass Kürze Wiederholung nicht ausschließt. Sie kann ebenso aus Wiederholungen entstehen wie aus Wiederholungslosigkeit. Für vergleichbar hält Obert daher Strawinskys Ostinatostück und Schönbergs wiederholungslose Satzzenenkompositionen in dem Punkt, dass beide Verfahren beliebig lang fortsetzbar wären. Die vom Komponisten bestimmte Kürze indes schützt die Stücke vorm Umschlagen des Neuen ins Gewohnte. Anhand von Ives *Study for String Quartet In Holding Your Own!* und Weberns drittem der *Fünf Stücke* op. 10 zeigt Obert, dass Kürze in beiden Kompositionen zugleich Offenheit und Geschlossenheit bewirkt. Den Doppelcharakter gleichzeitiger Klarheit und Unklarheit durch musikalische Kürze präpariert er aus Saties *Cinq Grimaces* und Schönbergs erstem der *Drei Stücke für Kammerorchester* heraus und zeigt dabei, dass beide Reduktionen sind: Reduktion auf Floskeln bei Satie und Reduktion von Floskeln bei Schönberg. Weberns zweite Bagatelle und Ives *The Pond* schließlich stehen für die Gleichzeitigkeit von Transparenz und Hermetik ein. Durch ihren Beziehungsreichtum auf engstem Raum ist die Bagatelle hermetisch, allerdings transparent als Rätsel, während Ives Komposition strukturell durchsichtig ist, sich jedoch durch die Privatheit der biografischen Symbole der Öffentlichkeit verschließt. Oberts Erkenntnisse über die einzelnen Kompositionen sind durchweg plausibel und Resultat solider Analysen teils wenig besprochener Stücke. Darin liegt für sich schon ein Verdienst dieser Publikation, welche in ihrem knappen

Fazit abschließend noch mit einem hartnäckigen Vorurteil aufräumt: Obert belegt, dass die Kürze der atonalen Instrumentalkompositionen der Wiener Schule nicht Folge eines Formproblems nach Preisgabe der Tonalität waren, sondern radikale Realisierungen eines ästhetischen Ideals, das mit den Reduktionsforderungen der Zeit durchaus konform ging. Ferner verweist der Autor nochmals auf musikalische Kürze als Indikator für die soziale Toleranz der Moderne und schließt mit einer variierten Reprise der Dauerdialektik, nun mit der Pointe, dass er die untersuchten Stücke nicht im Lichte des Verschwindens, sondern in der Gefahr des Zu-Lang-Seins präsentiert. Ungeachtet dessen, wie weit man einigen von Oberts Thesen folgen möchte – der wissenschaftliche Diskurs wird es erweisen – bietet sein Buch eine ebenso reiche wie tragfähige Grundlage zur Beschäftigung mit musikalischer Kürze in der Moderne. Es ist frei von Simplifizierungen, scheut die Ambivalenz der Sache nicht und ist im besten Sinne unemphatisch gegenüber einem Gegenstand, der so heftige Reaktionen provozierte.

(Januar 2010)

Konstantin Voigt

GUIDO HELDT: *Das Nationale als Problem in der englischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Tondichtungen von Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, Edward Elgar, George Butterworth, Gerald Finzi und Gustav Holst.* Hamburg: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2007. XVII, 940 S., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 19.)

Um ehrlich zu sein: Ich habe seit Jahren auf diesen Band gewartet, und als er dann erschien, geschah dies so, dass ich es fast nicht gemerkt hätte. Bedingt war dies durch die Tatsache, dass der Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner (vormals in Eisenach) schon seit Jahren keine Werbung mehr macht, geschweige denn Rezensionsexemplare versendet. Mittlerweile wurde der Verlag verkauft, im Handel sind die Bücher nur noch mit Schwierigkeiten erhältlich. Dies ist sehr betrüblich, handelt es sich doch um eine Hochschulreihe, deren Lieferbarkeit gewährleistet sein sollte.

Guido Heldt hat sich zur britischen Musik des 20. Jahrhunderts durch einige Publikationen profiliert, jüngst in einem Aufsatz zum Delius-Band der *Musik-Konzepte*; seit 2004

ist er Dozent für Musikgeschichte an der Universität Bristol. Das hier vorgelegte Buch allerdings entstand bereits bis 1996, als Dissertation *Aspekte der „English Musical Renaissance“ im Spiegel ausgewählter Tondichtungen*. Wie weitgehend die Arbeit für den Druck überarbeitet wurde, ist nicht zu sagen, nur ganz wenige bibliografische Einträge stammen aus der Zeit ab 2000. Das umfangreiche Buch ist gut zu handhaben, weist es doch ein Register auf, das neben der klaren Struktur des Bandes die Nutzung erleichtert.

Wodurch aber weist sich der Band nun besonders aus, und war dieser Umfang von 862 Seiten Haupttext wirklich notwendig? Wir haben es hier mit mehreren Studien in einer zu tun, im Grunde mit sechs, die sich alle auf die in der ersten Studie („Kapitel“ wäre für die ersten 165 Seiten des Buches untertrieben) ausgebreiteten Fragen beziehen und „in sechs Einzelstudien Licht auf die Probleme der englischen Suche nach einer nationalen Musik zu werfen“ versuchen (S. 29). Vorgeschaltet ist eine Gebrauchsanweisung, gefolgt von einem Abschnitt „Was die Arbeit nicht versucht“. Eine ähnlich klare Zusammenfassung, was die Arbeit aber denn nun versucht (und warum sie so lang sein musste), sucht man vergebens.

Heldt befasst sich in seiner ersten Studie mit den Voraussetzungen, aus denen heraus die sechs zur genaueren Analyse ausgewählten Werke entstanden. Zunächst diskutiert er das historische Konstrukt von England als einem „Land ohne Musik“, das bereits seit 1800 in der deutschsprachigen Literatur Erwähnung findet, zumeist aber auf Unkenntnis basiert. Heldts Überlegungen zur Perpetuierung der „rezeptionsgeschichtlichen Realität“ werden leider nicht durch musikhistorische Realität überprüft (seit 1995 finden alle zwei Jahre Konferenzen zur britischen Musik im 19. Jahrhundert statt) – und wir alle wissen, wie problematisch es ist, Meinungen anderer zu perpetuieren und ihnen so eine unangemessene Bedeutung zukommen zu lassen. Ähnlich problematisch ist die Diskussion des Begriffes der „English Musical Renaissance“, die in der englischsprachigen Literatur der vergangenen zehn Jahre mittlerweile kaum mehr Verwendung findet.

Ab „Kapitel“ II erweisen sich die Qualitäten von Heldts Forschung. Sobald er sich intensiv

in die Materie vertieft (jede der sechs monografischen Studien ist rund 100 Seiten lang), fördert er hochinteressante neue Erkenntnisse in verschiedenster Richtung zu Tage (mit besonderem Schwerpunkt auf der englischen Literaturgeschichte), die aber nach Meinung des Rezensenten oft nur vage mit der „englischen Suche nach einer nationalen Musik“ in Verbindung stehen. Auch die ausführliche musikalische Analyse wurde für viele der hier untersuchten Kompositionen in derartiger Tiefe zuvor noch nicht geleistet, etwa mit Blick auf die ausführliche Betrachtung der Tradition des Kuhreigens und ihrer Nutzung durch Vaughan Williams. Viel Neues ist hier zu lernen, viele neue Querverbindungen werden erschlossen. Bei vier der sechs ausgewählten Kompositionen bieten die Textvorlagen Anknüpfungspunkte zur Schaffung einer „nationalen Musik“: bei Granville Bantocks Tondichtung *The Witch of Atlas* (1902) (Shelley), Edward Elgars Symphonischer Studie *Falstaff* (1913) (Shakespeare), George Butterworths Rhapsodie *A Shropshire Lad* (1912) (A. E. Housman) oder Gustav Holsts *Egdon Heath* (1927) (Hardy). Finzis *Nocturne (New Year Music)* (1925/26) geht von einer literarisch dargestellten Stimmung aus und bei Ralph Vaughan Williams's *In the Fen Country* (1904, rev. 1905, 1907 und 1935) handelt es sich um die Evokation einer typischen Landschaft, mit Rückgriff auf und Verarbeitung von Musik der Vergangenheit (sowohl traditioneller als auch Kunstmusik). Doch spannt Heldt sein Netz viel weiter, und hätte er den ambitionierten Titel anders gestaltet, könnte man von einer rundum gelungenen Arbeit sprechen, die zahlreiche Aspekte britischen Lebens (nicht bloß Literatur und Sozialgeschichte, sondern ebenso Naturerleben und Philosophie) intensiv inkorporiert.

Ein umfassenderes Bild einer nationalen englischen (ich bevorzuge britischen) Musik oder auch der britischen orchestralen Programmmusik erschließt sich nicht. Denn zwei der Punkte, die die Arbeit nicht versuchen wollte, lauteten: „Sie ist keine Gattungsgeschichte der Tondichtung in England“ und „Die Arbeit ist keine exemplarische Stilgeschichte englischen Komponierens der Zeit“ (S. 27). Doch auch, ob das Nationale für britische Komponisten im frühen 20. Jahrhundert überhaupt ein Problem war, bleibt im Grunde offen. Und entsprechend be-

scheiden schließt die Arbeit mit dem folgenden Satz: „Wenn es der Arbeit gelungen ist, ein paar neue Knoten ins Wollknäuel [der Sichtweise britischer Musikgeschichte, J. S.] zu knüpfen, dann hat sie ihre Aufgabe erfüllt“ (S. 862).

Zuletzt muss noch ein kleines Manko angesprochen werden, das nach zehn Jahren Herstellungszeit eigentlich unverzeihlich ist – die häufigen Druckfehler und die Unentschiedenheit in Sachen Orthografie. Gerade da Heldts Schriftstil gelegentlich zur Komplexität neigt, wäre ein ordentliches Lektorat unverzichtbar gewesen.

(Oktober 2009)

Jürgen Schaarwächter

*JOHN PURSER: Erik Chisholm, Scottish Modernist (1904–1965). Chasing a Restless Muse. Woodbridge: The Boydell Press 2009. XI, 283 S., Abb.*

Der schottische Komponist Erik Chisholm integrierte auf ganz eigene Weise sein schottisches Erbe und die Kompositionsrichtung der „neuen Einfachheit“ in seinen eigenen Stil. Gleichzeitig war Chisholm ein renommierter Interpret, zunächst als Pianist, später als Dirigent. 1929 gründete er die Active Society for the Propagation of Contemporary Music, durch die bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges u. a. Paul Hindemith, Karol Szymanowski, Béla Bartók, Bernard van Dieren, Alfredo Casella, Constant Lambert, Nikolaj Medtner, Alban Berg, Arthur Honegger, Igor Stravinskij und Kaikhosru Sorabji und/oder ihre Musik zumeist erstmals nach Glasgow gelangten. Auch sonst war Chisholm ein enthusiastischer Förderer der Musik anderer – seiner Initiative sind die britischen Erstaufführungen u. a. von Berlioz' *Les Troyens* und *Béatrice et Bénédict* sowie Mozarts *Idomeneo* zu verdanken. Der Weltkrieg führte Chisholm zur Truppenbetreuung nach Südostasien, 1946 ließ er sich in Südafrika nieder, wo er die Musikabteilung der Universität Kapstadt umfassend ausbaute. Er förderte gleichermaßen junge südafrikanische Komponisten wie auch international damals vergessene Musik. So gehörte er zu den frühesten internationalen Exponenten der Musik von Leoš Janáček und dirigierte 1957 auf einem Gastspiel der Opernschule der Universität Kapstadt die britische Erstaufführung von Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*. Seit seinem Tod waren seine Musik und

sein Schaffen fast vollständig vergessen. Dies änderte sich erst ab Anfang der 1990er Jahre, als Chisholms älteste Tochter mit dem Aufbau einer Stiftung zur Förderung seines Gedächtnisses begann. Ihrem Einsatz ist nicht nur das Projekt einer Einspielung von Chisholms Klaviermusik zu verdanken, sondern auch die vorliegende Biografie.

John Purser kann als Nestor der schottischen Musikgeschichtsschreibung bezeichnet werden – einer Richtung, die in der britischen Musikforschung bislang zu kurz kommt. Purser hatte freien Zugang zu Chisholms Nachlass in Südafrika sowie zum Familienarchiv und konnte so aus bislang unveröffentlichten Quellen ein lebendiges Bild des Musikers und Menschen Erik Chisholm kreieren. Chisholms Leben war sehr ereignisreich, und so sind die 213 Seiten Haupttext fast zu kurz, um die einzelnen Stationen umfassend zu beleuchten. Doch gerade dies macht neugierig auf die vertiefte Beschäftigung mit einer gleichermaßen national wie international bedeutenden Musikerpersönlichkeit, deren Einfluss auf andere noch kaum zu ermessen ist, hat sich Purser doch bewusst auf Biografisches beschränkt. Ein vollständiges Werkverzeichnis fehlt in dem Band, dafür aber gibt Purser eine Übersicht über die Quellen schottischen Traditionsguts für Chisholms Klaviermusik und bietet eine Auswahldiskografie. Pursers ausgezeichnet geschriebene Arbeit, die die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts um einen weiteren wichtigen Mosaikstein bereichert, legt den Grund für weiterführende Untersuchungen – insbesondere auch für solche zu der Musik. Hoffen wir, dass wir nicht wieder vierzig Jahre werden warten müssen.

(November 2009)

Jürgen Schaarwächter

*GÜNTHER LESNIG: Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert. Band 1. Tutzing: Hans Schneider 2008. 522 S., Abb. (Publikationen des Institutes für Österreichische Musikdokumentation. Band 33.1).*

Listen, Listen, Übersichten – ist Derartiges eine Rezension wert? Im Falle der hier vorgelegten Studie von Günther Lesnig, der sich seit 1974 mit seiner Materie befasst, muss die Antwort eindeutig „Ja“ lauten. Lesnig ist ein Aficionado, wie er im Buche steht, ein Opern-Fan, der sich, wann immer er kann, die Zeit nimmt,

an seiner Materie zu arbeiten. Die Leistungen solcher „musikwissenschaftlichen Laien“ sind nicht zu unterschätzen, hat doch Lesnig allein über 10.000 (!) Originalprogramme von Opernprogrammen und Besetzungszetteln sammeln (die er mittlerweile dem Garmischer Richard-Strauss-Institut übergeben hat) und eine Datenbank mit über 32.000 Aufführungen von Richard-Strauss-Opern aufbauen können. Mehrfach hat Lesnig seine Erkenntnisse auszugswise in den *Richard-Strauss-Blättern*, der Jahressgabe der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft in Wien, vorgestellt, stets reichhaltig illustriert.

Band 1 seiner Übersicht über die weltweit nachgewiesenen Aufführungen von Strauss-Opern im 20. Jahrhundert befasst sich mit der Mehrzahl von Strauss' Opernkompositionen; noch fehlen *Guntram*, *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier*, die in einem weiteren Band folgen werden. Rund die Hälfte aller von Lesnig nachgewiesenen Operaufführungen wird in diesem Band dokumentiert – dass die noch fehlenden fünf Opern ebenfalls auf insgesamt fast 15.000 Aufführungen kommen, macht eine entsprechende Bandaufteilung logisch und sinnvoll.

Lesnig verzeichnet zu jeder Oper zunächst sämtliche nachweisbaren Inszenierungen, gefolgt von der Detailübersicht über die Aufführungen (sortiert nach Städten) mit Anzahl der Aufführungen, Datum der Premiere sowie Nennung von Dirigent, Regisseur sowie den Hauptpersonen. Außerdem hebt er besonders profilierte Dirigenten und Rollenexponenten in einer kurzen Einleitung hervor. Ob die chronologische Aufzählung der Rollendebüts jeweils einer Gesangspartie pro Oper sinnvoll ist, mag diskussionswürdig sein, doch ist Lesnigs Gesamtleistung über alle Zweifel erhaben. Zur Rezeptionsforschung sind seine Erhebungen unerlässlich, gleichzeitig bilden sie eine herausragende Grundlage für die Interpretationsforschung.

(Oktober 2009)

Jürgen Schaarwächter

Krzysztof Penderecki. *Musik im Kontext. Konferenzbericht Leipzig 2003*. Hrsg. von Helmut LOOS und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2006. VI, 434 S., Nbsp.

Angesichts der Popularität der Werke von

Krzysztof Penderecki im deutschen Musikleben ist es erstaunlich, wie wenig sich die hiesige Musikwissenschaft bisher des polnischen Komponisten angenommen hat. Diesem Desiderat tritt der Band von Helmut Loos und Stefan Keym entgegen. Er fasst die Vorträge einer Konferenz zusammen, die vom 17. bis 19. Oktober 2003 am Institut für Musikwissenschaft der Leipziger Universität stattfand. Der Kreis der Referenten setzte sich dabei zu gleichen Teilen aus polnischen und deutschen Kollegen zusammen, ergänzt durch einzelne Forscher aus den USA, Österreich und Tschechien. Dies ist insofern von Bedeutung, als „das polnische und das deutsche Musikverständnis durch sehr unterschiedliche historische Erfahrungen und Traditionen geprägt sind, so dass sowohl die Analyse und Deutung von Pendereckis Werken als auch die Aufarbeitung ihrer Rezeptionsgeschichte aus den differierenden nationalen Blickwinkeln oft zu deutlich voneinander abweichenden Ergebnissen führt“ (S. 3 f.).

Tatsächlich wird man bei der Lektüre beispielsweise des Unterschiedes gewahr, dass die polnischen Autoren in ihren Arbeiten stärker als ihre ausländischen Kollegen den historisch-politischen und biografischen Kontext einbeziehen. Besonders ausgeprägt findet sich dies in den einleitenden Beiträgen von Mieczysław Tomaszewski und Regina Chłopicka, die den einzelnen Phasen in Pendereckis Schaffen konkrete Ereignisse gegenüberstellen, wobei sie allerdings betonen, dass dies nur eine von mehreren möglichen Dimensionen der Werkbetrachtung sei. Demgegenüber nähert sich Ann Gebuhr dem Gesamtwerk Pendereckis rein kompositionstechnisch, wobei sie letztendlich zu derselben Phasen-Einteilung wie Tomaszewski und Chłopicka gelangt.

Die darauffolgenden Beiträge widmen sich speziell einzelnen Werken Pendereckis. So zeigt beispielsweise Teresa Malecka Elemente der russisch-orthodoxen Kultur in *Utrenya I* und *II* auf, Allmuth Behrend geht auf die beiden Fassungen der Oper *Die Teufel von Loudun* ein, und Stefan Keym untersucht Pendereckis *Paradise Lost* vor dem Hintergrund des religiösen Musiktheaters im 20. Jahrhundert. Weitere Aufsätze betrachten das Gesamtwerk Pendereckis jeweils unter einem bestimmten Aspekt, etwa im Hinblick auf die Klimaxbildung (Ewa Siemdaj) oder die Idee der „Ars Con-

trapuncti“ (Alicja Jarzębska). Schließlich werden einzelne Werkgruppen herausgegriffen, indem auf die Dramaturgie in den Instrumentalkonzerten (Małgorzata Janicka-Słysz) oder den Gattungsbeitrag von Pendereckis Kammermusik für Streicher (Rainer Cadenbach) eingegangen wird. Gerade letztgenannte Beiträge liefern durchaus neue Erkenntnisse für das Verständnis von Pendereckis Werk und – dem Buchtitel entsprechend – für dessen Einordnung in einen größeren Kontext.

Die zweite Hälfte des Bandes richtet das Augenmerk auf die Rezeption von Pendereckis Œuvre. Dies betrifft einerseits bestimmte Institutionen, wenn beispielsweise Dieter Gutknecht die Uraufführungsgeschichte der *Lukas-Passion* nach Unterlagen des Westdeutschen Rundfunks in Köln schildert oder Hartmut Krones die Beziehungen zwischen Penderecki und der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde beschreibt. Andererseits wird ein relativ vollständiges Bild von der Rezeption in unterschiedlichen Ländern wie Polen, Deutschland, Tschechien und den USA gegeben. Dabei macht Helmut Loos im Zusammenhang mit seiner Aufarbeitung der Penderecki-Berichterstattung im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* auch auf ganz grundsätzliche Probleme aufmerksam, etwa die unterschiedliche Bewertung von Begriffen wie „Virtuosentstück“ im polnischen und deutschen Musikschritftum. Ebenso bietet Ray Robinson dem deutschen Leser erhellende Einblicke, wenn er die unterschiedlichen Phasen der amerikanischen Penderecki-Rezeption einschließlich solcher Kontroversen wie derjenigen um den Kompositionsauftrag zur 200-Jahr-Feier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung erläutert. Auch Stefan Weiss greift einen denkwürdigen Aspekt auf, wenn er textanalytisch die Verbindung Pendereckis und Ligetis in der Rezeption der BRD in Augenschein nimmt. Einen bisher überhaupt nicht wahrgenommen Blickwinkel präsentiert schließlich Krzysztof Droba mit der aufschlussreichen Zusammenfassung der Penderecki-Monographie des Russen Alexander Iwaschkin aus dem Jahr 1983.

Die Aufsatzsammlung gibt somit einen breiten und äußerst gelungenen Überblick sowohl über das kompositorische Œuvre Pendereckis als auch über dessen internationale Wahrnehmung. Besonders hoch anzurechnen ist, dass

die Darstellung sich nicht auf das sichere Terrain der frühen Schaffensphasen zurückzieht, sondern den Schritt bis ins Jahr 2003 wagt. Hervorzuheben ist hierbei der Aufsatz von Martina Homma „Über Reaktionen und Überreaktionen“ auf Pendereckis Klavierkonzert aus dem Jahr 2002, in dem sie detailliert die jüngste Kontroverse nachzeichnet und die Penderecki-Rezeption in Polen durchaus auch kritisch beleuchtet.

Zur Konzeption des Bandes bleibt lediglich anzumerken, dass auf polnischer Seite ausschließlich Musikwissenschaftler aus Krakau vertreten sind. Auch wenn die Heimatstadt des Komponisten zweifellos das Zentrum der Penderecki-Forschung bildet, wäre zu wünschen, dass entgegen dem „Lokalpatriotismus Krakau versus Warschau“ (S. 408) in Zukunft auch Kollegen aus anderen Landesteilen Berücksichtigung fänden.

(Februar 2010)

Ruth Seehaber

GEORG MAAS / ACHIM SCHUDACK: *Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis. Mainz u. a.: Schott 2008. 387 S., Abb.*

In Sachen Filmmusik ist in Deutschland die Musikpädagogik der Musikwissenschaft weit voraus. Als das Autorenteam Georg Maas (Professor für Musikpädagogik/Musikdidaktik) und Achim Schudack (Musiklehrer) 1994 das Buch *Musik und Film – Filmmusik* publizierte, galt Filmmusik in der deutschen Historischen Musikwissenschaft – mit wenigen Ausnahmen – noch als Phänomen von zweifelhaftem ästhetischem Wert. Mit ihrem Filmmusikbuch haben Maas und Schudack damals nicht nur eine wegweisende Einführung in das Verständnis und die Analyse von Filmmusik geboten, sondern auch ein Strukturmodell, das – insbesondere in der sinnvollen Abstufung und gleichzeitigen Multifunktionalität der Kategorien – bis heute zu den wenigen überzeugenden Modellen für die sich vielfältig überlappenden Funktionen von Filmmusik gehört.

Umso erfreulicher ist es, dass nun, da die Filmmusik auch in der Historischen Musikwissenschaft als „neues“ Forschungsgebiet im Kommen ist, ein weiteres Buch des Autorenteam vorliegt. Mit dem Musikfilm haben die Autoren eines der komplexesten Genres im Bereich Film/Fernsehen aufgegriffen. Die gängige



Definition, ein Musikfilm sei ein Film, in dem das Filmbild nach Vorgaben der Musik gestaltet wird (S. 13), wird hier umfassend erweitert, indem neben dem Spielfilm und dessen vielfältigen Arten der Integration von Musik auch dokumentarische Genres einbezogen werden. Bezeichnend ist der didaktische Ansatz der Autoren, denen die Anwendungsmöglichkeit im Unterricht ein höheres Gut ist als „die wissenschaftliche Unanfechtbarkeit der Systematisierung, die, nota bene, im Falle des Musikfilms eine Chimäre ist“ (S. 11) – eine Ehrlichkeit im Umgang mit dem multidimensionalen Material Film, die so mancher spezialisierten wissenschaftlichen Studie gut täte.

Das Handbuch bietet präzise zusammengefasste wesentliche Informationen über das Repertoire und die Spezifik bestimmter Erscheinungsformen des Genres, dargelegt in acht Kapiteln zum Musiktheater (Opernfilm), zum Filmmusical, über dokumentarische sowie narrative und illustrative Musikfilme und -fernsehsendungen, zum Rockfilm, zu Musikerbiografien (Biopics), zur Musikerrolle in Spielfilmen und zu Videoclips. Besonders positiv ist in der inhaltlichen Anlage die umfassende Berücksichtigung des Fernsehens mit seinen spezifischen Ausformungen des Musikfilms – Dokumentation, Reality-TV-Formate, Doku-Soap, Castingshows und Kanäle des Musikfernsehens – zu werten.

Die komplexe und meist problembehaftete Terminologie in den einzelnen Kategorien wird zielbewusst aufgegriffen und in sinnvollen Arbeitsdefinitionen gefasst, die sich auch für den wissenschaftlichen Umgang mit dem Phänomen Musikfilm eignen. In ähnlicher Weise bieten die „Didaktischen Anregungen“ zu den einzelnen Kapiteln keineswegs nur differenziert präsentierte Beispiele und textlich-filmisches Arbeitsmaterial für die schulische Musikpädagogik: Vielmehr machen diese Abschnitte auf zentrale Fragestellungen und Probleme in der Filmanalyse aufmerksam und eröffnen facettenreiche methodische Zugänge; im Zusammenhang mit dem Videoclip kommt zuletzt auch die Kategorie Gender zu ihrem Recht.

Zu den spannendsten Kapiteln zählt die Diskussion der Musikerrolle im Spielfilm (Kap. 7) – eine wesentliche, in der Filmforschung bislang jedoch wenig diskutierte Thematik, die hier in ihren zentralen Aspekten erläutert wird und

über das Medium Film hinaus entscheidende Perspektiven der sozialen, kulturellen und psychologischen Rolle des Musikerberufs bzw. des Phänomens Musik in den Blick nimmt. Das abschließende Kapitel über Videoclips berücksichtigt demgegenüber die mittlerweile umfassende Literatur zu diesem audiovisuellen Phänomen der Postmoderne, das zwischen Marketingprodukt und ästhetischer Kunstform changiert – eine hervorragende, in sich abgerundete Studie, die Ästhetik, Geschichte, Rezeptionsproblematik und Analysemöglichkeiten des Videoclips in exemplarischer Weise präsentiert.

Die verschiedenen theoretischen Zugänge zum Medium Film sind in den einzelnen Kapiteln geradezu elegant eingeflochten; thematisch fokussierte Auswahlbibliografien bieten Möglichkeit zur wissenschaftlichen Vertiefung der Teilgebiete. Hinzu kommt ein umfassender Anhang mit einem allgemeinen Musikfilmregister, einem Verzeichnis biografischer Musikspielfilme und einem Glossar – wiederum wesentliches Handwerkszeug sowohl für die Didaktik als auch für die wissenschaftliche Arbeit zum Thema.

Die umfassende didaktische Erfahrung der Autoren schlägt sich nicht nur in der klaren, durchweg überzeugenden Anlage wieder, sie prägt auch den Stil der einzelnen Kapitel: Das Handbuch ist spannend, im besten Fall sogar unterhaltsam zu lesen; lediglich die Häufung der Auslassungspunkte, die einen der Buchform nicht angemessenen Kolloquialstil implizieren, wirkt gelegentlich irritierend.

Wer etwas über den Musikfilm wissen will, wer dieses Genre in den Unterricht einbeziehen möchte oder aber Anregungen für die spezialisierte wissenschaftliche Beschäftigung mit einzelnen Erscheinungsformen des Musikfilms sucht, ist mit dem Handbuch von Georg Maas und Achim Schudack bestens beraten. Es bleibt zu hoffen, dass dies nicht das letzte Filmbuch des Autorenteam ist.

(Dezember 2009)

Linda Maria Koldau

*ECKHARD GROPP: Neue musikalische Wirklichkeiten. Funktionalisierungen von Musik in der Erlebnisgesellschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 240 S. (Monolithographien. Band 3.)*

Gropps Beitrag stellt die Anwendung einer



von dem Soziologen Gerhard Schulze in seinem Buch „Die Erlebnisgesellschaft“ (1993) entwickelten milieutheoretischen Begrifflichkeit auf das Feld von Musik in Radio und Fernsehen dar. Es handelt sich um eine kulturwissenschaftliche Untersuchung, die auf die Einbeziehung von Forschung aus den Bereichen Systematische Musikwissenschaft und Musiksoziologie verzichtet. Aus dieser Ausblendung und aus der verengten Perspektive einer Beschränkung auf die Kulturosoziologie Schulzes – ergänzt durch medientheoretische Überlegungen vor allem Marshall McLuhans – ergeben sich die Schwächen des Buches, die durch die teilweise treffenden und erhellenden Einzelbeobachtungen im Zuge der Darstellung der untersuchten Quellenmaterialien nicht ausgeglichen werden können.

Das methodische und theoretische Leichtgewicht des Buches steht in auffallendem Kontrast zu dem hohen Anspruch, „Kausalzusammenhänge zwischen [...] gesellschaftlichen Phänomenen und den nur scheinbar von ihnen abtrennbaren und vermeintlich hoch speziellen Funktionsweisen von Musik“ aufzuzeigen (S. 11). Dieser originär musiksoziologischen Herausforderung versucht Gropp durch eine qualitative Vorgehensweise gerecht zu werden, die eine Analyse von ausgewählten Sendungen des Westdeutschen Rundfunks leisten soll.

Der umfangreichste Teil der Arbeit dient daher der Beschreibung von musikbezogenen Hörfunksendungen einer großen thematischen Bandbreite (S. 39–125) und von vielfältigen, Musik in unterschiedlicher Weise einsetzenden Fernsehformaten (S. 126–228). Alle Sendungen stammen vom Mai 2001. Ergänzt wird das Datenmaterial durch mehrere Experteninterviews mit Vertretern der Bereiche Medien, Marktforschung und Musikmarkt.

Diesem Hauptteil gehen eine Einleitung, die äußerst knappe methodische Anmerkungen enthält und das Quellenmaterial umreißt, sowie ein Abschnitt zu „sozialen und medialen Bedingungen“ voran. Hier referiert Gropp die für seine Beschreibung der Funktion von Musik im Rundfunk relevanten Aspekte der Kulturosoziologie Schulzes; im Zentrum stehen die bekannten „alltagsästhetischen Schemata“ sowie die fünf Varianten der Erlebnisorientierung, die sich aus Nähe oder Distanz zu diesen Schemata ergeben, mitsamt den ihnen entspre-

chenden Milieus, nämlich Niveaumilieu, Integrationsmilieu, Harmoniemilieu, Selbstverwirklichungsmilieu und Unterhaltungsmilieu. Zudem stützt er seine Überlegungen zur – sicherlich unstrittigen – Bedeutung der Massenmedien für die „Erlebnisgesellschaft“ auf den Klassiker der Medientheorie, McLuhan. Mit Bezug auf medientheoretische Überlegungen von Niklas Luhmann betont er zugleich den realitätskonstruierenden Charakter dieser Medien. Die dargestellten Konzepte erfahren bei Gropp keine weitere kritische Reflexion. Überraschenderweise führen sie auch nicht zu einer tatsächlich eigenständigen Analyse des ja doch bedeutenden Themenkomplexes einer Funktionalisierung von Musik. Der Hinweis auf Schulzes bezeichnende Bemerkung, angesichts der gesellschaftlichen Dynamik sei eine „dynamische Methodik“ der „Präzisierung“ vorzuziehen (S. 17), verleitet Gropp zu einer Vernachlässigung methodologischer Sorgfalt. Die vermeintlich qualitative Untersuchung geht über Beschreibungen der Sendungen kaum hinaus. Auch wenn einzelne Beobachtungen Gropps durchaus instruktiv und scharfsinnig zu lesen sind, scheinen sie eher journalistischen als wissenschaftlichen Kriterien zu genügen.

An die Stelle der eigenständigen Kategorien-Entwicklung tritt eine bloße Bestätigung der Annahmen Schulzes. Analytische Beschreibung und Wertung – mit letzterer wird durchaus nicht gespart – erfolgen nicht getrennt. Es ist dabei wenig überraschend, dass sich bestimmte Funktionen von Musik in Hörfunk und Fernsehen auf Schulzes Theorie beziehen lassen. Mehr als eine Anpassung der Sendeanstalten an (vermutete, manchmal durch Umfragen ermittelte) Verhaltensweisen der Rezipienten ist hier kaum abzulesen. Die zusammenfassende Darstellung der Funktionen von Musik (S. 229–237) ist dementsprechend eigentlich kein Ergebnis der Studie, sondern eine Bestätigung ihrer Voraussetzungen – eine Einpassung der Daten in die Theorie der Erlebnisgesellschaft und in ihre Kategorien.

Mangelt es also der Untersuchung an einem Instrumentarium, das Ausgangsvermutungen auch kritisch in Frage zu stellen instande wäre, ist der Umkehrschluss auf Verhaltensweisen der Rezipienten insofern problematisch, als keine empirischen Daten zur Rezeption erhoben werden. Stattdessen wird vage „ein großer

Teil der musiksoziologischen Rezeptionsforschung“ kritisiert, der in der Begleitfunktion des Radios eine Wertminderung sehe (S. 121). Belegt wird dies nicht weiter. Angesichts des unkritischen Umgangs mit musiksoziologischer Forschung, mit soziologischer Theoriebildung und Methodik ist es nicht verwunderlich, dass Gropp auch ideologiekritische Überlegungen – die angesichts der zentralen Rolle der Marktwirtschaft für die Unterhaltungsindustrie auch einer „Erlebnisgesellschaft“ unabdingbar sind – nicht diskutiert, sondern offensichtlich bewusst (S. 32) ausblendet.

Vor diesem Hintergrund eröffnet die Arbeit keinen größeren Erkenntnishorizont – weder für die Kultursoziologie noch für die Musikwissenschaft. Als essayartige, eher journalistische Texte lassen sich viele der Sendungsbeschreibungen aber gut lesen.

(Januar 2010)

Karsten Mackensen

*Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Reinmar EMANS. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 282 S., Abb., Nbsp.*

Der Band enthält eine inhaltlich breit gefächerte Sammlung von Aufsätzen, die dem Thema der Musik- und Textphilologie gewidmet sind – im Kernbestand Vorträge, die im Jahre 2003 bei einem Symposium zu Helga Lühnings 60. Geburtstag im Bonner Beethoven-Haus gehalten wurden. Da der organisatorische Rahmen der Tagung eine größere Teilnehmerschar nicht erlaubt hatte, entschloss sich der Herausgeber den Tagungsbericht zur Festschrift zu erweitern und damit auch weiteren Kollegen Gelegenheit zu geben, der Jubilarin die Reverenz zu erweisen. Helga Lühning war über lange Jahre Sprecherin der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung und eine engagierte Verteidigerin der deutschen Musikeditorsinstitute, von denen im Laufe ihrer Amtszeit viele durch schleichende Sparmaßnahmen der Öffentlichen Hand in der Existenz bedroht wurden. Sie hat so manche Hiobsbotschaft „mit Fassung“ getragen, was den Herausgeber offenbar zu diesem etwas ungewöhnlichen Buchtitel inspiriert hat. Zu Lühnings Verdiensten gehört auch, dass sie nachhaltigen Kontakt zu germanistischen Edi-

tionsprojekten gepflegt und damit einen intensiven Gedankenaustausch zwischen musikwissenschaftlichen und germanistischen Editoren angeregt hat. Dieser interdisziplinäre Dialog spiegelt sich auch in dem vorliegenden Buch wider, in dem mit Norbert Oellers und Bodo Plachta wenigstens zwei prominente Fachvertreter der Germanistik zu Wort kommen, die sich respektive mit Friedrich Schillers Gedicht „Würde der Frauen“ und Bertolt Brechts „Der Zweifler“ beschäftigen. Mehr war es aber naturgemäß den Kollegen aus der Musikwissenschaft ein Anliegen, sich zu Ehren der Jubilarin zu Wort zu melden. So befasst sich Bernhard Schmid mit Orlando di Lassos Motetten in der Redaktion seiner Söhne, während sich Uwe Wolf den „ Fassungen“ der Markuspassion ‚von‘ C. Ph. E. Bach“ widmet. Dörte Schmidt setzt sich hingegen mit der Gattungsfrage in Beethovens Kammermusik auseinander, eine Gabe für die Beethoven-Forscherin Lühning. Probleme der Darstellung von Fassungen, Bearbeitungen und Entwürfen im Rahmen einer modernen wissenschaftlichen Gesamtausgabe wie der *Neuen Schubert-Ausgabe* stehen im Mittelpunkt der Überlegungen von Walter Dürr, während Christian Martin Schmidt über gewollte und ungewollte Fassungen der Konzert-Ouvertüre zu Mendelssohns Konzert-Ouverture *Shakespeares Sommernachtstraum* op. 21 berichtet. Wagners Opern beschäftigen Klaus Döge („Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen.“ Zur Urfassung von Richard Wagners Oper *Lohengrin*“) und Sieghart Döhring („Kontinuität und Entwicklung. Wagners *Tannhäuser* und seine Metamorphosen“), Michael Struck thematisiert hingegen das Problem der Fassungen als Problem der Brahms-Forschung. Martin Geck und Wolfgang Steinbeck reflektieren das Generalthema am Beispiel Anton Bruckners. Susanne Popp greift sodann u. a. Max Regers wohl gespaltenes Verhältnis zur Musikwissenschaft auf, während Peter Jost sich mit der Frage der Überarbeitung und deren Verhältnis zur Neufassung am Beispiel von Claude Debussys *La Mer* befasst.

Ralf Schnieders und Joachim Veit richten – mit einem kleinen Augenzwinkern – den Blick noch einmal auf definitorische Probleme und zeigen, wie Fassungen in neuen editorischen Medien dargestellt werden können.

Einzelne Beiträge wurden in ihrer ursprüng-

lichen Vortragsfassung, d. h. ohne Fußnoten abgedruckt, was der etwas langwierigen Entstehungsgeschichte des Buchs geschuldet sein mag, ihm inhaltlich aber kaum schadet. Im Gegenteil: Sie lassen auf angenehme Weise die fast familiäre Atmosphäre des Symposiums nachvollziehen und machen diese Festschrift zu einer inhaltlich anregenden, gelungenen Würdigung einer verdienten Wissenschaftlerin und Kollegin.

(September 2010)

Daniel Brandenburg

„Vom Erkennen des Erkannten“. *Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*. Hrsg. von Friederike WISSMANN, Thomas AHREND, Heinz von LOESCH. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. 568 S., Abb., Nbsp.

Anlässlich des 65. Geburtstags von Christian Martin Schmidt ist diese Festschrift erschienen, die insgesamt 46 Beiträge in sich vereint. Sie nähern sich den Themen Editionsphilologie und Analyse unter höchst unterschiedlichen Fragestellungen. Von diesen Texten, die sich neben anderem um Schmidts Forschungsschwerpunkte Mendelssohn, Brahms, Eisler und Schönberg drehen, seien einige Beispiele ausgewählt.

In Hartmut Krones' Artikel über „verloren gegangene Selbstverständlichkeiten“ der musikalischen Interpretation wird über die Möglichkeiten und Grenzen von Editionen reflektiert, was die Berücksichtigung von interpretatorischen Gepflogenheiten der Vergangenheit angeht, die nicht in den Notentext eingegangen bzw. in moderner Notation nicht darstellbar sind. Beispiele hierfür sind das Rubato des 18. Jahrhunderts oder die Appoggiatur. Krones unterzieht die Neue Mozart-Ausgabe sowie die Neue Schubert-Ausgabe einer kritischen Betrachtung unter diesem Aspekt und kommt zu dem Befund, dass die jeweiligen Editoren der einzelnen Bände die Frage der Appoggiatur höchst unterschiedlich angegangen seien. Damit würden beide Ausgaben keinen einheitlichen Standpunkt im Hinblick auf zeittypische, heute verloren gegangene Musiziergepflogenheiten beziehen, vielmehr würden sogar innerhalb der beiden Editionen einander widersprechende Auffassungen vertreten.

Matthias Tischer widmet sich Paul Dessaus *Orchestermusik Nr. 3 (Lenin)* aus dem Jahre 1970, einem Auftragswerk, mit dem drei Jubilare gleichzeitig geehrt werden sollten, nämlich Beethoven, Lenin und die Staatskapelle Berlin. Durch die Integration von bereits existierendem musikalischen Material aus der beinahe zwanzig Jahre älteren *Grabschrift für Lenin* auf einen Text Bertolt Brechts kam hier ein zutiefst problematisches Werk zustande. Dessau verlieh darin seiner Hoffnung auf die Vereinbarkeit von Arbeiterbewegung und künstlerischer Avantgarde Ausdruck, einer freilich nach Stalins „Konterrevolution“ auf ästhetischem Gebiet utopischen Hoffnung, wie zeitgenössische Rezensionen belegen, die Dessaus Musik als viel zu modernistisch beurteilten, um bei dem Aufbau eines sozialistischen Staates von Nutzen sein zu können. Dessau verwendet in der *Orchestermusik Nr. 3* zum einen ein Thema aus seinem Oratorium *Appell an die Arbeiterklasse* und zum anderen eines, das auf dem Namen seines Lehrers, des seinerzeit in der DDR verpönten Arnold Schönberg, basiert. Damit ist auf subtile Weise der Wunsch nach einer Einheit der politischen wie der künstlerischen Entwicklungen im Sozialismus angedeutet.

Hermann Danusers Beitrag beschäftigt sich mit dem Melodram *Amphion* von Paul Valéry und Arthur Honegger, einem dramatisch-musikalischen Werk, das die Genese der Musik an sich zum Thema hat. Aufschlussreich für dessen Entstehungsgeschichte sind sowohl die Äußerungen beider Autoren darüber als auch ein Vergleich des unvertonen Textes mit der Partitur. So sah Valérys Drama ursprünglich teilweise recht detaillierte Vorgaben für die Musik vor, die sich aber in der Form kompositorisch nicht überzeugend umsetzen ließen und deswegen von Honegger mit Absicht ignoriert wurden. Dadurch, dass bei *Amphion* zwei in ihrem Metier erfahrene Künstler zusammenarbeiteten, deren Intentionen sich mitunter durchkreuzten, lassen sich laut Danuser hier exemplarisch die Grenzen von Musik und Dramatik aufzeigen. Das Stück offenbart darüber hinaus durch seinen problematischen Charakter seine Zugehörigkeit zur Moderne, ein Zug, der bei der Betrachtung der Werkgenese noch deutlicher hervortritt.

In Allen Fortes Beitrag über die vergleichsweise unbekanntem und wohl auch fragmen-

tarischen *Three Pieces for Chamber Orchestra* von Arnold Schönberg aus dem Jahre 1910 wird der Frage nachgegangen, ob es möglicherweise Anton von Webern war, der durch seine ersten atonalen Kompositionen Schönberg dazu anregte, sich ebenfalls verstärkt auf dem Gebiet der freien Atonalität zu versuchen, d. h. ob mit-hin hier nicht der Schüler dem Lehrer voran-gegangen sein könnte. Forte belegt seine These mit der Analyse früher atonaler Stücke We-berns und Schönbergs, in denen ein seines Er-achtens von Webern erstmals gefundener und dann häufig verwendeter Hexachord eine wich-tige Rolle spielt, den Schönberg von seinem Schüler übernommen habe. Forte sieht neben dieser Übernahme von Akkorden und Tonfol-gen in ihren frei atonalen Stücken bei Webern und Schönberg zudem einen schon beinahe kabbalistisch zu nennenden Hang, ihre Namen in mit Tönen chiffrierter Form in ihre Kompo-sitionen einzuarbeiten, was er ausführlich ana-lytisch belegt. Bei seinen Analysen greift Forte auf die von ihm postulierte Pitch-class-set-The-orie zurück.

Die Inhalte der Beiträge sind, wie anhand dieser Beispiele deutlich geworden sein dürf-te, naturgemäß überaus vielfältig und auch methodisch unterschiedlich angelegt. Neben einem Interview mit dem Dirigenten Riccar-do Chailly über Schmidts Edition von Mendels-sohns Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum*, einem Text des Theologen Ed Noort über das Libretto von Händels *Joshua* oder dem feuille-tonistischen Beitrag von Hartmut Fladt „Vom Glück der Fehler“ finden sich darin etliche Arti-kel über Spezialbereiche der Musik. Dazu ge-hören etwa Ekaterina Smykas Beitrag über die Schwierigkeiten bei der Edition von neuma-tisch notierten russischen Sakralgesängen, Rembrandt Wolperts Text über die Edition von japanischer Táng-Musik oder Martha Brechs über die Probleme bei der Dokumentation von elektroakustischer Musik. Demgegenüber wird in anderen Beiträgen Grundsätzliches verhan-delt, z. B. von Albrecht Riethmüller, der sich mit den Aporien und impliziten Wertungen von geläufigen Formanalysen beschäftigt, die mit Buchstaben (z. B. A-A') operieren. Den Schluss des Buches bildet ein Publikationsver-zeichnis Christian Martin Schmidts, das sei-ne große Produktivität u. a. auch auf dem Ge-biet der Edition von Musik belegt. Das Buch ist

hervorragend lektoriert und das Layout anspre-chend gestaltet.

(Januar 2010)

Martin Knust

GOTTLÖB HARRER: *Lateinische Kirchenmu-sik*. Hrsg. von Ulrike KOLLMAR. Leipzig: Fried-rich Hofmeister Musikverlag 2008. XIX, 283 S. (*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Se-rie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhun-derts im mitteldeutschen Raum. Band 10.*)

Der unmittelbare Nachfolger von Johann Sebastian Bach als Leipziger Thomaskantor, Gottlob Harrer, gehörte, sieht man von der Studie Arnold Scherings (1931) ab, bis zu der grundlegenden Arbeit von Ulrike Kollmar von 2006 in der Wissenschaftswelt zu den unge-rechterweise Unbekanntem. Die Herausgeberin des hier rezensierten Notenbandes hatte dort erstmals eine detaillierte und in mehrfacher Hinsicht richtigstellende Biografie und Werk-analyse mit Werkverzeichnis dieser im Schat-ten Bachs stehenden Musikerpersönlichkeit vorlegen können. Dass Harrer in seinem Cœ-vre (darunter finden sich auch Oratorien, Or-chesterwerke und Kammermusik) bemerkens-werte kirchenmusikalische Werke hervor-brachte, zeigt beispielhaft die Neuedition von drei Werken in der Denkmälerausgabe mittel-deutscher Barockmusik (mit musikhistorischer Einführung und Kritischem Bericht): einer *Mis-sa* in D, einem *Dixit Dominus* in F und einem *Magnificat* in G.

Die im Dezember 1735 wahrscheinlich in Dresden fertiggestellte *Missa* ist ein durchaus erhabenes Werk für vierstimmigen Chor und große instrumentale Besetzung (außer Strei-chern mit Basso continuo werden auch je zwei Trompeten, Pauken, Oboen und Flöten einbezogen). Diese *Missa*, eine sogenannte Nummern-messe, besteht aus 18 Teilen. Die Rolle des Or-chesters ist insofern bemerkenswert, als teil-weise umfangreiche instrumentale Ein- und Ausleitungen und Zwischenteile (vergleiche das „Christe eleison“ Nr. 2 oder das „Benedictus“ Nr. 15) die von Chor, Terzett, Duett und Solo vorgetragenen vokalen Teile so gliedern, dass die dramatische Aussage der Texte erhöht wird. Ohnehin sind die einzelnen Nummern mu-sikalisch voneinander jeweils deutlich unter-schieden, so durch den Einsatz von Trompeten und Pauken an besonderen Stellen zur Hervor-

hebung wichtiger Texte (einerseits ganze Sätze betreffend wie Nr. 1 „Kyrie“, Nr. 4 „Gloria“, Nr. 16 „Osanna“ usw., andererseits zum Ende einer Nummer wie in Nr. 3 „Kyrie II“, Nr. 18 „Dona nobis pacem“ oder Nr. 9 „Cum Sancto Spiritu“) oder der beiden Flöten (Nr. 11 „Crucifixus“, Nr. 15 „Benedictus“). Mehrmalige Tempowechsel innerhalb ein und derselben Nummer (z. B. in Nr. 4 „Gloria“), aber auch krasse Tempo-Unterschiede zwischen den einzelnen Sätzen (die dichte, konzentrierte Nr. 5 „Qui tollis I“ mit ihren charakteristischen punktierten Sechzehnteln im Largo gegenüber der ausladenden Nr. 6 „Qui tollis II“ im Tempo „Da Siciliano e con affetto“) tragen ebenso zu einer Dramatik in der Aussage bei wie Taktwechsel innerhalb eines Satzes oder zwischen den einzelnen Sätzen. Die Chorsätze, ob sie nun streng homophon und isorhythmisch oder aber konzertant angelegt sind, weisen eine große Intensität auf, gipfelnd in den Chorfugen (in Nr. 3 „Kyrie II“, Nr. 9 „Cum Sancto Spiritu“, Nr. 18 „Dona nobis pacem“). Zur formalen Geschlossenheit trägt nicht nur bei, dass das „Osanna“ im „Sanctus“ Nr. 14 und das „Osanna“ Nr. 16 thematisch miteinander verwandt sind, sondern auch, dass das sechzigtaktige „Kyrie II“ Nr. 3 und das ebenso umfangreiche „Dona nobis pacem“ Nr. 18 als Schlusssatz zwar textlich verschiedene, aber musikalisch identische Chorfugen sind. Davon heben sich Solo-Nummern wie das „Christe eleison“ für Altstimme (Nr. 2) im 3/8-Takt und Moderato-Tempo, das italianisierende Sopran-Siciliano Nr. 6 „Qui tollis II“ oder aber die Duett-Passagen in Nr. 12 „Et resurrexit“, das mit dem Wort „mortuorum“ im Adagio endet, deutlich ab.

Nur ein Jahr früher entstand das *Dixit Dominus* für Chor, je zwei Hörner und Oboen sowie Streicher und Basso continuo, gegliedert in sieben Teile entsprechend der textlichen Gliederung des Psalms 109 und abgeschlossen mit der kleinen Doxologie. Auch hier treten das Orchester und der Chor als gleichberechtigte Partner und Konkurrenten in Erscheinung. Eingeleitet wird das *Dixit Dominus* durch ein orchestrales Vorspiel im Allegro assai mit Sechzehntel-Läufen, die sich zu lombardischen Rhythmen verschärfen. Tempowechsel, wechselnde Dynamik, syllabische und melismatische Musikalisierungen von Worten, Homophonie gegen Polyphonie in den Chören, Wortwiederholungen,

Tutti-Blöcke gegen geringstimmige Besetzung, dazu intensive Wortausdeutungen und Reminiscenzen an musikalisch-rhetorische Figuren – das ganze Arsenal der Musik des Barock nutzt Harrer, um die Textaussage eindringlich zu vermitteln. Kontrastierend stehen sich beispielsweise die Chorfuge „Sicut erat“ der kleinen Doxologie zum zurückhaltenden, Naturidylle assoziierenden Andante „De torrente in via bibet“ im 3/8-Takt gegenüber, textlich weiter geführt „propterea, exaltabit caput“, dabei „exaltabit“ musikalisch bildhaft melismatisch und aufsteigend setzend. Das Werk endet mit einem drei Mal unterschiedlich gestalteten „Amen“, zuletzt im Adagio und Pianissimo.

Während diese Kompositionen offensichtlich für den katholischen Gottesdienst komponiert worden waren, dürfte das doppelchörige *Magnificat* eine Funktion in der Leipziger Thomaskirche in der ersten Hälfte der 1750er Jahre gehabt haben. Durch die Gestaltung des Largo des „Magnificat anima mea Dominum“ mit der homophonen Anlage der gleichzeitig oder im Wechsel klingenden beiden Chöre und dem Tutti des Orchesters wird das Große deutlich erlebbar. Davon hebt sich das Allegro des weiteren Textes mit seiner an Abwechslung reichen, lebendigen Orchester- und Chorführung ab. Harrer gestaltet musikalisch im Sinne der Textaussage bis ins Detail gehend: So wird das Wort „omnes“ in „omnes generationes“ vier Mal wiederholt, die „potentia“ in „Fecit potentiam in brachio suo“ durch Punktierung der Achtel- bzw. der Sechzehntel-Bewegung im Orchester verdeutlicht oder mit dreimaliger Wiederholung des „et sanctum nomen ejus“ die Bedeutung dieser Worte hervorgehoben. Abgeschlossen wird das Werk ebenfalls durch die kleine Doxologie, wiederum sich gliedernd in einen „Gloria“-Teil im Largo und mit dem „Sicut erat“ im Allegro, was zu einer abgerundeten Gesamtform führt. Mit der 19-maligen Wiederholung des „Amen“, zunächst wechselchörig und schließlich vollchörig, klingt das beeindruckende Werk aus.

Die Auswahl dieser drei Werke ist durchaus eine gelungene. Die Kompositionen sollten wegen der Intensität des Ausdrucks und ihrer Klangschönheit Interpreten dazu anregen, sich der Musik Gottlob Harrers zuzuwenden.

(März 2010)

Klaus-Peter Koch



PETR IL'IC ČAJKOVSKIJ: *New Edition of Complete Works. Serie VI: Piano Works and Transcriptions. Band 69a: Piano Works 1875–1878. The Seasons Op. 37bis (ČW 124–135), 12 Pieces of Medium Difficulty Op. 40 (ČW 136–147), Russian Volunteer Navy March (ČW 149). Hrsg. von Polina VJDMAN und Ljudmila KORABEL'NIKOVA. Moskau: Muzyka / Mainz: Schott Music 2008. XVI, 246 S.*

Der Fahrplan der seit 1993 erscheinenden *Neuen Tschaikowsky-Gesamtausgabe* ist ambitioniert. Das gesamte, nicht nur das druckreife Schaffen soll am Ende in „akademischen“ Ausgaben vorliegen. Dabei entfaltet insbesondere Unvollendetes, wie etwa das Sinfoniefragment von 1891, einen ganz besonderen Reiz, denn Tschaikowskys Werke wurden im Zuge des Kompositionsprozesses und der Drucklegung immer glatter. Projekte im Rohzustand eröffnen ungeahnte Perspektiven auf das, was möglich gewesen wäre und was der Interpret auch im Umgang mit der Endfassung berücksichtigen sollte: dass sperrige Lösungen dem „Wesen“ des Komponisten entsprechen.

Mit dem vorliegenden Band beginnt die in fünf Bänden konzipierte Serie VI der Klaviermusik. Dem um Zusammenhänge bemühten Interpreten hilft eine Auswahlchronologie des Lebens des Komponisten, die auf wenigen Seiten das historische Umfeld der Werke zusammenfasst. Wie immer in solchen Chronologien bleibt es Aufgabe des Lesers, Verbindungen zwischen der Komposition und zeitnahen Ereignissen herzustellen: so etwa die Relevanz der Pariser *Carmen*-Aufführung, die Tschaikowsky 1876 erlebte, für das *Jahreszeiten*-Projekt. Dass Tschaikowsky nicht in russischer Isolation schrieb, lässt sich auf diese Weise subtil betonen. Ein Essay über die Geschichte der im Notenteil wiedergegebenen Werke verdeutlicht den Unterschied zu gewöhnlichen Notenausgaben. Die Korrespondenz etwa, die das Erscheinen der einzelnen *Jahreszeiten*-Teile in monatlichen *Nouvelliste*-Heften von 1876 erklärt, wird großzügig zitiert und analysiert. Wegen des Ortes der Erstveröffentlichung muss der Zyklus wohl als reine Salonmusik bezeichnet werden, der künstlerische Anspruch reicht jedoch auch für Konzertzwecke. Das Werk gehört zu den robusteren Brücken zwischen diesen zwei scheinbar (und sehr oft auch tatsäch-

lich) getrennten Rahmen des Musizierens im 19. Jahrhundert.

Im Gegensatz zu den im Band 69a publizierten Stücken bilden Projekte, die ursprünglich durch geplante öffentliche Konzerte ausgelöst wurden, ein Labyrinth von Lösungen. Diese liefern für jede neue Interpretation wertvolle Ansätze und müssen daher unbedingt in einer wissenschaftlichen Ausgabe veröffentlicht werden. Die Spuren der Beteiligung der ausführenden Virtuosen (Elemente geteilter Autorschaft) sind in den Quellen nachgewiesen, und auch darüber hinaus zeichnen sich diese Kompositionen durch eine hartnäckige Suche nach der besten Lösung für ambitionierte Probleme aus. Gewiss ist die hier gewählte Herausgeberpraxis, die auch dort die Notation des Komponisten respektiert und wiedergibt, wo der Herausgeber nicht sagen kann, warum von der Konvention der Zeit abgewichen wurde, in solchen Fällen die einzig richtige – insbesondere bei Komponisten wie Tschaikowsky, die den vollen Einsatz des Interpreten brauchen, um mit ihren Werken zur vollen Wirkung zu wachsen. Das Wissen um das Schwanken des Künstlers zwischen verschiedenen Lösungen ist wichtig und seine Darstellung nur im Rahmen einer wissenschaftlichen Ausgabe in gebührender Ausführlichkeit und Vollständigkeit möglich.

In Tschaikowskys Salonmusik geht es dagegen um winzige Abweichungen zwischen den älteren Ausgaben und neueren Quellen. Die primäre Grundlage für den Notentext der *Jahreszeiten*, gelegentlich auch „Tableaux du Nord“ genannt, bildet die letzte Ausgabe, die bei dem Moskauer Verleger estländischer Herkunft, Pjotr Iwanowitsch Jurgenson (1836–1904), vor dem Tod des Komponisten veröffentlicht wurde. Wer die editorischen Anmerkungen im vorliegenden Band überfliegt (alles, auch die anderen Textteile, übrigens nur in Englisch und Russisch), erkennt, wie sich hier ein insbesondere hinsichtlich der Agogik beeindruckend detailliertes Bild von der Intention des Komponisten entfaltet. Ein extrem differenziertes Notenbild ermutigt zu interpretativer Sorgfalt. Wenig ist darüber hinaus signifikant, und das reduziert den Sinn einer peniblen Angabe der Unterschiede. Minimale Versäumnisse, Ungenauigkeiten oder auch Lapsus in älteren Ausgaben aufzulisten, grenzt an Luxus. Die Impulse, die der Interpret aus diesen Notizen für seine

Arbeit bekommen kann, sind im Vergleich mit den Unterschieden in Agogik und Phrasierung, die jeder Spieler ohnehin aufgrund der eigenen Anlage macht, eher gering. Von außergewöhnlich großer Bedeutung sind jedoch Passagen, in denen (etwa in „Oktober“, Nr. 10, T. 1 ff. und 9 ff.) das Autograph an mehreren Stellen eine dezidiert andere Phrasierung aufweist, oder auch, wenn (wie etwa insbesondere in „Januar“, Nr. 1) der Verleger Jurgenson in posthumen Drucken, die später aber maßgeblich wurden, zwei Takte hinzufügt, um eine formale Symmetrie (Glätte) herzustellen – oder weil er übersehen hat, dass es bei Tschaikowsky eine beachtliche Asymmetrie zwischen *Meno mosso* in Takt 29 ff. und der Wiederholung in Takt 46 ff. gibt.

Während es die *Jahreszeiten* als Zyklus weit über die nach Tee und Kardamom duftenden Salons der *Nouvelliste*-Leser geschafft haben (im 20. Jahrhundert zunehmend auch auf die Konzertbühnen), sind die *Zwölf Stücke* op. 40 ein gutes Beispiel für „Kunst“ als Broterwerb. Tschaikowsky meldete sich beim Verleger im Oktober 1877 und fragte nach bezahlten Aufgaben jeglicher Art. Das Ergebnis waren (gekürzt formuliert) *Zwölf Stücke mittleren Schwierigkeitsgrades* op. 40, eine Komposition, die die Aura dessen, was von Tschaikowsky und Jurgenson (auch in ihrer Korrespondenz zu den *Jahreszeiten*) mit „Gesammelten Werken“ gemeint war, strapaziert. Die Frage stellt sich daher schon, unter welchen Bedingungen Stücke dieser Art editorische Sorgfalt verdienen – auch dann, wenn die Herausforderungen und Chancen, eine bessere Ausgabe herzustellen als bisher, größer sind als etwa im Falle der *Jahreszeiten*. Um einiges interessanter ist der *Marsch der Marine-Freiwilligen* zu Ehren eines Helden im Russisch-Osmanischen Krieg (1877–78), Michail Dmitriewiç Skobelev. Das pompöse Stück von 1878 dokumentiert Tschaikowskys lebendiges Interesse für aktuelle Ereignisse und Politik.

(September 2010)

Tomi Mäkelä

FOLTMANN. *Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2006. LXXIX, 270 S.*

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie III: Vokalmusik / Vocal Music. Band 3: Kantater 2 / Cantats 2. Hrsg. von Lisbeth LARSEN, Elly Bruunshuus PETERSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2008. XL, 274 S.*

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie III: Vokalmusik / Vocal Music. Band 3: Kantater 3 / Cantats 3. Hrsg. von Lisbeth Ahlgren JENSEN, Lisbeth LARSEN, Kirsten Flensburg PETERSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2008. XLIV, 253 S.*

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie III: Vokalmusik / Vocal Music. Band 4–6: Sange 1–3 / Songs 1–3. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly Bruunshuus PETERSEN, Kirsten Flensburg PETERSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2009. 3 Teilbände. 694 S.*

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie III: Vokalmusik / Vocal Music. Band 7: Sange. Kommentarer / Songs. Editorial Texts. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly Bruunshuus PETERSEN, Kirsten Flensburg PETERSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2009. 538 S.*

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie IV: Juvenilia et Addenda. Band 1: Hrsg. von Lisbeth Ahlgren JENSEN, Lisbeth LARSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2009. LVI, 330 S.*

Man darf schon über die Geschwindigkeit erstaunt sein, mit der in nur 15 Jahren die Carl Nielsen-Ausgabe erschienen ist. In vier Serien wurden insgesamt 29 gezählte und 34 reale Bände vorgelegt (die Differenz erwächst aus einer der musikalischen Praxis geschuldeten Doppeledition der beiden Opern *Maskerade* und *Saul og David* in Dänisch/Deutsch bzw. Dänisch/Englisch). Tempo und Umfang erinnern an die Musiker-Gesamtausgaben, die im ausgehenden 19. Jahrhundert von Breitkopf & Härtel herausgebracht wurden, etwa die von Eusebius Mandyczewski quasi als Editionsleiter betreuten 41 Bände der „Alten“ Schubert-Ausgabe, für die man gerade einmal 13 Jahre benötigte – eine Leistung, die heute allein schon der Logistik wegen, aber auch hinsichtlich der handwerklichen Herstellung noch immer tiefsten Respekt abnötigt. Doch halten diese älteren musikalischen Monumente – unbenommen ihrer rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung – heutigen Ansprüchen nicht mehr

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie II: Instrumentalmusik / Instrumental Music. Band 12: Klaver- og Orgelværker / Piano and Organ Works. Hrsg. von David FANNING, Niels Bo*

stand und wurden (oder werden noch) durch neue Ausgaben ersetzt.

Dass es bei der Carl Nielsen-Ausgabe nun aber gelang, die bewundernswert zügige Bandfolge mit modernen philologischen Methoden und redaktioneller Akribie zu verbinden, hat vor allem äußere Ursachen. Da wäre zunächst auf die mit sieben (!) wissenschaftlichen Mitarbeitern imponierend ausgestattete Redaktionsgruppe zu verweisen (zudem arbeitete man fast ohne externe Herausgeber). Hinzu kommen ideale räumliche Verhältnisse – und vor allem der unschätzbare Vorzug, nahezu sämtliche relevanten Quellen (Autographe, Drucke, Dokumente) im selben Haus zur Verfügung zu haben. Zudem hat die nicht selbstverständliche, aber zweifelsohne förderliche Mischung von editorischer Tätigkeit und selbstständigem Forschungsauftrag zu weiterreichenden Ergebnissen geführt. Denn nur zu gerne wird vergessen, dass bei einer Edition – ist erst einmal die Wertigkeit der Quellen ermittelt und die Stichvorlage hergestellt – alles weitere nur mehr alltägliches Kunsthandwerk darstellt. All diese Faktoren haben dazu geführt, dass die Kompetenzen und der Erfahrungsschatz der Redaktion in weiten Teilen für ein neues Projekt, das *Dansk Center for Musikudgivelse* (Dänisches Zentrum zur Herausgabe von Musik), gesichert werden konnten. Kopenhagen wird damit plötzlich zum Vorreiter eines flexiblen Modells von Denkmälerausgaben, das anderenorts schon lange auf Sparflamme köchelt – oder auf fatale Weise kalt gestellt zu werden droht (man denke etwa an die *Monumenta Musicae Svecicae* und die unsichere Zukunft der kurz vor dem Abschluss stehenden Berwald-Ausgabe in Stockholm).

Wie dringend notwendig und nahezu alternativlos das Konzept einer *Gesamtausgabe* sowohl rezeptionsgeschichtlich wie auch repertoirekundlich ist, um wirklich alle Facetten eines Œuvres gleichermaßen offen zu legen, zeigen insbesondere die zuletzt erschienenen Bände der Nielsen-Ausgabe. Hatte man wohl auch wegen der Reputation des Projekts mit der Herausgabe von *Maskerade*, den Sinfonien und den Konzerten (also: den unzweifelhaften Hauptwerken) begonnen, standen am Ende mit der Klaviermusik, den Kantaten und Liedern Bereiche des kompositorischen Schaffens im Vordergrund, die auf den ersten Blick

eher am Rand liegen oder weniger attraktiv erscheinen. Durch die auf gleichem Niveau stehende und damit auch wertungsfreie Edition eines verlässlichen Notentextes werden aber erst vollkommen neue Fragen entstehen – oder bereits bestehende Desiderate noch stärker ins Licht gerückt. Dies betrifft zunächst die insgesamt drei (!) Bände mit Kantaten – nahezu alles Gelegenheitswerke, die aber im Rahmen einer in Skandinavien weit verbreiteten Tradition zu sehen sind (man denke etwa nur an entsprechende Werke von Jean Sibelius und Hugo Alfvén). In diesem Sinne markiert die Veröffentlichung der Kompositionen in der Gesamtausgabe überhaupt erst einen wichtigen Baustein zu einer dringend notwendigen und den Werkbestand kontextualisierenden Studie über dieses oftmals dem akademischen Leben verpflichtete Repertoire (als Beispiel sei die *Kantate ved Studentersamfundets Bygning Indvielse*, die „Kantate zur Einweihung des Studentenwerkgebäudes“, von 1901 genannt).

Zu jenen Werkgruppen, die allein schon aufgrund der Quantität der Quellen, ihrer Beschaffung und Sichtung einen besonderen zeitlichen Vorlauf benötigen, gehören auch bei Carl Nielsen die Lieder. Nicht weniger als 431 Kompositionen sind in drei Bänden vorgelegt worden – von kleinen Zyklen, die in der gewichtigen Tradition des 19. Jahrhunderts stehen, bis hin zu den Beiträgen für das *Folkehøjskolens Melodibog* (1922). Hier zeigt sich die Spannweite von Niensens Œuvre auf besonders beeindruckende Weise – eine Spannweite, die allein schon wegen der Sprachbarriere ohne die Gesamtausgabe „von außen“ noch nicht einmal ansatzweise wahrgenommen worden wäre, nun aber durch die vollständige englische Übersetzung aller Texte und Strophen im separaten *Kritischen Bericht* weithin zugänglich ist. Ohnehin wird man diesen Band gerne in die Hand nehmen, da er nicht bloß als Annex mit den notwendigen Quellenbeschreibungen und dem Verzeichnis der Lesarten angelegt ist, sondern auch ein Vorwort enthält, das mit 141 Seiten Umfang (Dänisch/Englisch) sowohl in den Kontext der Werkgruppe als auch in die einzelnen Sammlungen umfassend einführt. Mit den abweichend von allen anderen Bänden der Carl Nielsen-Ausgabe (die beiden Opern ausgenommen) im handlicheren Pariser Format erschienenen Bänden hat man (bewusst oder unbe-

wusst) eine Idee der Neuen Schubert-Ausgabe aufgegriffen. Etwas gewöhnungsbedürftig mutet allerdings die Disposition des Bandes *Sange III* an, in dem das gesamte Schaffen für Chor a cappella zum Abdruck kommt – von einfachen einstimmigen Nummern bis hin zu den *Tre Motetter op. 55*. Andere Gesamtausgaben haben hier zwischen „Liedern“ und „Mehrstimmigen Gesängen“ unterschieden – freilich auch mit dem Problem, dass einstimmige Chorlieder zu den „Liedern“ gerechnet werden, während ein solistisch auszuführendes Quartett gleich neben einer Chornummer stehen kann. Da nahezu alle der in diesen Bänden abgedruckten Lieder und Gesänge in autorisierten Druckausgaben vorliegen, ergaben sich hinsichtlich der für das Editions-konzept der Carl Nielsen-Ausgabe relevanten Frage nach der Fassung letzter Hand keine ernsthaften Probleme (anders als beispielsweise bei den Opern). Umso erfreulicher ist es, dass sich gleichwohl die gelegentlich abweichenden Lesarten des Autographs (oder auch der Skizze) im *Kritischen Bericht* dokumentiert finden – und somit etwas von der Prozesshaftigkeit des Schaffens nachvollziehbar wird.

Von besonderer Bedeutung ist im Fall der Carl Nielsen-Ausgabe der numerisch wie chronologisch letzte Band *Juvenilia et Addenda (IV/1)*, mit dem das Projekt im Frühjahr 2009 abgeschlossen wurde. Gerade hier erweist sich der Sinn einer Gesamtausgabe, bei der jedes Werk aus philologischer Perspektive gleichwertig behandelt wird, es keinen Unterschied zwischen frühen und reifen Werken gibt und in der vermeintlich Unbedeutendes neben Etabliertem, Bedeutendem stehen kann – denn bekanntermaßen ist das Œuvre eines Komponisten nicht nur auf die wenigen Werke beschränkt, die (auch aufgrund rezeptionsgeschichtlicher Konstellationen) nicht durch das Raster der Geschichte gefallen sind. Von daher mutet es auch konsequent an, dass hier all jene (vollständigen) Sätze und Werke für weitere Forschungen erschlossen werden, die noch vor Niensens gedrucktem Opus 1, der 1890 erschienenen *Suite für Streichorchester*, während seiner Tätigkeit als Militärmusiker und zur Zeit des Studiums entstanden waren. Schon beim Lesen des Inhaltsverzeichnisses wird man überrascht, etwa von einem Duo für zwei Violinen (1880/1883) oder einem dreisätzigen Klaviertrio

(frühe 1880er Jahre). Gemeinsam mit mehreren Einzelsätzen für Streichquartett wird hier ein Blick in die musikalische „Kinderstube“ gewährt, zu den Anfängen von Niensens schöpferischer Reflexion des Gehörten oder selbst Gespielten. Einen klingenden Vorgeschmack auf diese mitunter doch recht erstaunlichen *Juvenilia* hatte in den vergangenen Jahren bereits das dänische Label *dacapo* mit mehreren CD-Veröffentlichungen gegeben.

Ergänzt wird das Vorwort dieses letzten Bandes durch eine Liste der *Værker af Carl Nielsen, som ikke er udgivet i CNU* – darunter fallen naturgemäß verschollene, aber dokumentarisch belegbare Kompositionen, ferner Arrangements eigener oder fremder Partituren, aber auch drei Werke zweifelhafter Echtheit. Damit ist auch schon der Weg für Weiteres gewiesen. Denn nach der Publikation von Niensens eigenen Schriften (1999), der nun vollständig vorliegenden Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke und einer sich noch in Arbeit befindenden Brief-Ausgabe (2005 ff.) sollte am Ende dieser editorischen Aktivitäten ein Werkverzeichnis stehen, das alle gewonnenen Erkenntnisse zusammenfasst und griffig aufbereitet.

(März 2009)

Michael Kube

## Eingegangene Schriften

BERNHARD R. APPEL: Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 352 S., Abb., Nbsp. (Schumann Forschungen. Band 13.)

Art and Ideology in European Opera. Essays in Honour of Julian Rushton. Hrsg. von Rachel COWGILL, David COOPER and Clive BROWN. Woodbridge: The Boydell Press 2010. XV, 413 S., Abb., Nbsp.

Henry Barraud. Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique. Hrsg. von Myriam CHIMÈNES und Karine LE BAIL. Paris: Fayard/Bibliothèque nationale de France 2010.

RAINER BAYREUTHER: Was ist religiöse Musik? Badenweiler: Wissenschaftlicher Verlag Bachmann 2010. 303 S.

TOBIAS BLEEK: Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett *Officium breve* op. 28. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 343 S., Abb., Nbsp.

Boccherini Studies. Hrsg. von Christian SPECK. Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2007, 2009. 2 Bände, 332, 221 S., Abb., Nbsp.

WINFRIED BÖNIG & TILMANN CLAUS: Einsteins Violine. Ein musikalisches Sammelsurium. München: Verlag C. H. Beck 2010. 159 S., Abb.

Bruckner Handbuch. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSEN. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler Verlag 2010. XXIII, 399 S., Abb., Nbsp.

JULIAN CASSEL: Entwickelnde Repetition. Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2010. 675 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)

GERHARD und RENATE CROLL: Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 287 S., Abb.

THOMAS DANIEL: Zweistimmiger Kontrapunkt. Ein Lehrgang in 30 Lektionen. 2. Aufl. Köln: Verlag Dohr 2010. 272 S., Nbsp.

MICHAEL DARTSCH: Mensch, Musik und Bildung. Grundlagen einer Didaktik der Musikalischen Früherziehung. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. 376 S.

ANDREAS DOERNE: Umfassend Musizieren. Grundlagen einer Integralen Instrumentalpädagogik. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. 190 S., Abb., Nbsp.

GOTTFRIED EBERLE: Der Vielsprachige. Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 214 S., Abb., Nbsp.

MANFRED EGER: „Alle 5000 Jahre glückt es“. Richard und Cosima Wagner. Zeugnisse einer außergewöhnlichen Verbindung. Tutzing: Hans Schneider 2010. 160 S., Abb.

KARL HEINRICH EHRENFORTH: Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 555 S., Abb.

ALEXANDER ERHARD: Bedyngams O Rosa Bella und seine Cantus-Firmus-Bearbeitungen in Cantilena-Form. Tutzing: Hans Schneider 2010. 408 S., Nbsp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 31.)

DAVID FALLOWS: Composers and their Songs, 1400–1521. Farnham – Burlington: Ashgate Variorum 2010. XII S., getr. Zählung, Abb., Nbsp. (Variorum collected studies series. Band 958.)

Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth. Hrsg. von Cornelia BARTSCH, Rebecca GROTJAHN und Melanie UNSELD. München: Allitera-Verlag 2010. 263 S., Abb.,

Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 2.)

Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850. XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2009. 352 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 73.)

Den Frieden komponieren? Ein Symposium zur musikalischen Friedensforschung, Bremen 16. bis 18. Januar 2009. Hrsg. von Hartmut LÜCK und Dieter SENGHAAS. Mainz: Schott Music 2010. 127 S., Abb. (edition neue zeitschrift für musik.)

NORBERT GRAF: Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen – Positionen – Debatten. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 293 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 16.)

Das große Buch der Volkslieder. Über 400 Lieder aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hrsg. von Walter HANSEN. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2010. 352 S.

GERNOT GRUBER: Schubert. Schubert? Leben und Musik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 284 S., Abb.

Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom 17.–20. Oktober 2007. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT und Matthias SCHNETTGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 358 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 44.)

Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 5.–7. Oktober 2005. Hrsg. von Inga Mai GROOTE und Hartmut SCHICK. Tutzing: Hans Schneider 2010. 276 S., Abb., Nbsp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 68.)

JUDITH I. HAUG: Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert). Tutzing: Hans Schneider 2010. 664 S., Nbsp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 30.)

PETER HAWIG: Jacques Offenbach oder: Der Verlust des Authentischen. Gesammelte Aufsätze. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2010. 369 S. (Jacques-Offenbach-Studien. Band 4.)

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Band X, Heft 1, Juni 2010. Redaktion: Clemens HARASIM und Silke SCHLOEN. München: G. Henle Verlag 2010. 117 S., Nbsp.



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. VI, 559 S., Abb. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 44.)

KNUT HOLTSTRÄTER: Mauricio Kagels musikalisches Werk. Der Komponist als Erzähler, Medienarrangeur und Sammler. Weimar u. a.: Böhlau Verlag 2010. 322 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 5.)

Intorno all'Olimpiade di Baldassare Galuppi. Con altri Saggi di Argomento Veneziano. Hrsg. von Uwe ISRAEL. Roma u. a.: Edizioni di Storia e Letteratura/Centro Tedesco di Studi Veneziani 2010. VIII, 179 S., Abb., Nbsp. (Venetiana. Band 8.)

JOHN IRVING: Understanding Mozart's Piano Sonatas. Farnham – Burlington: Ashgate 2010. XIII, 157 S., Nbsp.

Gustav Jacobsthal. Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien. Hrsg. von Peter SÜHRING. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 661, XVI S., Abb., Nbsp.

BENEDIKT JÄKER: Die Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts. Sinzig: Studio-Verlag 2009. 191 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 9.)

MARTIN JIRA: Die Entwicklung der dodekaphonen Harmonik Arnold Schönbergs aus der Sicht seiner Harmonielehre. Köln: Verlag Dohr 2010. 293 S., Nbsp.

ULRIKE E. JUNGMAIR: Das Elementare. Zur Musik- und Bewegungserziehung im Sinne Carl Orffs. Theorie und Praxis. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 304 S. (Schott Musikpädagogik.)

BIRGIT JÜRGENS: „Deutsche Musik“ – das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. IX, 363 S. (Historische Texte und Studien. Band. 24.)

ULRICH KAHMANN: Wilhelm Friedemann Bach. Der unterschätzte Sohn. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2010. 317 S., Abb., Nbsp.

INGRID KAPSAMER: Wieland Wagner. Wegbereiter und Weltwirkung. Mit einem Vorwort von Nike WAGNER. Wien u. a.: Styria Verlag 2010. 411 S., Abb.

Kirchenmusik im Biedermeier. Institutionen, Formen, Komponisten. Wissenschaftliche Tagung 10. bis 11. Oktober 2008, Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. von Andrea HARRANDT und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2010. 279 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 35.)

LEO KESTENBERG: Gesammelte Schriften, Band 3: Briefwechsel, Erster Teil: Briefe von und an Adolf Kestenberg, Ferruccio Busoni, Georg Schünemann und Carl Heinrich Becker. Hrsg. von Dietmar SCHENK. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2010. 351 S., Abb.

JENNY KIP: „Mehr Poesie als in zehn Thalbergs“. Die Pianistin Marie Pleyel (1811–1875). Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität 2010. 85 S. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts. Band 7.)

GUNDULA KREUZER: Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich. Cambridge: Cambridge Press 2010. XIX, 362 S., Abb.

Letters from a Life. The Selected Letters from Benjamin Britten, 1913–1976. Hrsg. von Philip REED und Mervyn COOKE. Woodbridge: The Boydell Press 2010. L, 764 S., Abb., Nbsp.

Lied und Lyrik um 1900. Hrsg. von Dieter MARTIN und Thomas SEEDORF. Würzburg: Ergon-Verlag 2010. 219 S., Abb., Nbsp. (Klassische Moderne. Band 16.)

ULRICH LINKE: Der französische Liederzyklus von 1866 bis 1914. Entwicklungen und Strukturen. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2010. 311 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 66.)

LIS MALINA: Voice in Progress. Arien-Repertoire für die ersten Ausbildungsjahre eines Gesangsstudiums. Marburg: Tectum-Verlag 2010. 95 S.

Albert Mangelsdorff: Tension, Spannung. Eine Veröffentlichung des Jazzinstituts Darmstadt. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke-Verlag 2010. 314 S., Abb. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 11.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 3: August 1832 bis Juli 1834. Hrsg. und kommentiert von Uta WALD unter Mitarbeit von Juliane BAUMGART-STREIBERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 808 S.

CORDELIA MILLER: Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert. Köln: Verlag Dohr 2010. 410 S., Abb. (musicologia. Band 7.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: c-Moll-Messe KV 427. Ergänzungen und Vervollständigungen. Vorträge. Europäisches Musikfest Stuttgart 2006. [Hrsg. von Michael GASSMANN.] Stuttgart: Internationale Bachakademie 2010. 364 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 15.)

Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Ann-Katrin ZIMMERMANN und Klaus ARINGER. Tut-

zing: Hans Schneider 2010. VIII, 486 S., Abb., Nbsp., 16 Farbtafeln

Mozart Studien. Band 19. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2010. 387 S., Abb., Nbsp.

ANETTE MÜLLER: Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 444 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 57.)

Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse. Hrsg. von Johannes KREIDLER, Harry LEHMANN und Claus-Steffen MAHNKOPF. Hofheim: Wolke-Verlag 2010. 170 S.

Musik fürs Auge. Ein Jahrzehnt Forschung zu (Klavier-)Musik auf dem Bildschirm. Aufsätze von Klaus-Ernst BEHNE (unter Mitarbeit von Ulf ENDEWARDT, Renate MÜLLER und Lothar PROX). Hrsg. von Franz RIEMER. Hannover: Institut für musikpädagogische Forschung 2010. 205 S., Abb., Tab. (Monographie 21.)

Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Francesco COTTICELLI und Paologiovanni MAIONE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag / Neapel: Centro di Musica Antica „Pietà de’ Turchini“ Turchini Edizioni 2010. 2 Bände, 1052 S., Abb., Nbsp.

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008. Hrsg. von Christian UTZ. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 692 S., Abb., Nbsp. (musik.theorien der gegenwart. Band 4.)

Musikwissenschaft im deutsch-italienischen Dialog. Friedrich Lippmann zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Markus ENGELHARDT und Wolfgang WITZENMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 393 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 46.)

JULIA M. NAUHAUS: Musikalische Welten. Clara und Robert Schumanns Verbindungen zu Braunschweig. Sinzig: Studio-Verlag 2010. 424 S., Abb.

JASCHA NEMTSOV: Deutsch-jüdische Identität und Überlebenskampf. Jüdische Komponisten im Berlin der NS-Zeit. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2010. 354 S., Abb., Nbsp., CD (Jüdische Musik. Band 10.)

Niccolò Paganini: Diabolus in Musica. Hrsg. von Andrea BARIZZA und Fulvia MORABITO. Turnhout: Brepols 2010. XIII, 565 S., Abb., Nbsp. (Studies on Italian Music History. Band 5.)

Perkussionsinstrumente in der Kunstmusik vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. XXXV. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 28. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 4. bis 7. Okto-

ber 2007. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Monika LUSTIG und Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2010. 560 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 75.)

RENGHA RODEWILL und EVA STRITTMATTER: Zwischenspiel. Lyrik, Fotografie. Leipzig: Plötner Verlag 2010. 162 S., Abb.

Sammlung George Rochberg. Musikmanuskripte. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 60 S. (Inventare der Paul Sacher Stiftung. Band 31.)

R. MURRAY SCHAFER: Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Übersetzt und neu hrsg. von Sabine BREITSAMETER. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 448 S., Abb., Nbsp.

JOHANNES VOLKER SCHMIDT: Hans Rott. Leben und Werk. Hildesheim u. a.: Olms Verlag 2010. 423 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 59.)

PHILIPPE SOLLERS: Mysterios Mozart. Übersetzung und Einführung von Armine Kotin MORTIMER. Urbana u. a.: University of Illinois Press 2010. XIV, 174 S.

ERIK STENSTADVOLD: An Annotated Bibliography of Guitar Methods, 1760–1860. Hillsdale, NY u. a.: Pendragon Press 2010. XIX, 210 S. (Organologia: Musical Instruments and Performance Practice. Band 4.)

Hans Heinz Stuckenschmidt. Der Deutsche im Konzertsaal. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Christiane NIKLEW. Hofheim: Wolke-Verlag 2010. 280 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 10.)

ENNO SYFUSS: Relation und Resonanz. Die Bedeutung des musikalischen Lernens für die Entwicklung der kindlichen Wirklichkeit unter Berücksichtigung konstruktivistischer und neurobiologischer Perspektiven. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 295 S., Abb., Nbsp.

PETER THALHEIMER: Die Blockflöte in Deutschland 1920–1945. Instrumentenbau und Aspekte zur Spielpraxis. Tutzing: Hans Schneider 2010. 531 S., Abb. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 32.)

Traditio Iohannis Hollandrini. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. Band 1: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/Verlag C. H. Beck 2010. XXIII, 300 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 19.)

Traditionen – Koalitionen – Visionen. Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt. Hrsg. von Michael CUSTODIS im Auf-

trag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 114 S., Abb.

Traveling Sounds. Dokumentation zum 6. Berliner Salon des Leo Baeck Instituts am 29. April 2009. Hrsg. von Dörte SCHMIDT, Cordula HEYMANN-WENTZEL, Matthias PASDZIERNY. Berlin: Universität der Künste Berlin 2009. 104 S., Abb. (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin. Band 15.)

Vergleich von Sprachduktus und Melodik historischer Aufnahmen der Peking-Oper. Vorgelegt von Shu-Jiuan LU. Göttingen: Cuvillier Verlag 2010. 502 S., Nbsp.

FRIEDRICH MEYER VON WALDECK: Russland. Einrichtungen, Sitten und Gebräuche. Zwei Bände, Leipzig und Prag 1884–1886. Neudruck in einem Band hrsg. von Thomas KOHLHASE. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 342 S., Abb. (Čajkovskij-Studien. Band 12.)

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft. Heft 20 (Sommer 2010). Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2010. 200 S., Abb.

ISABEL WEINBUCH: Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und interkulturelle Perspektiven. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 428 S., Abb. (Schott Campus.)

Richard Wetz (1875–1935). Ein Komponist aus Erfurt. Hrsg. im Auftrag des Stadtarchivs Erfurt von Rudolf BENL. Erfurt: Stadtarchiv 2010. 367 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Erfurt. Band 3.)

RAPHAEL WOEBES: Die Politische Theorie in der Neuen Musik. Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt. München: Wilhelm Fink Verlag 2010. 161 S.

IAN WOODFIELD: The Vienna Don Giovanni. Woodbridge: The Boydell Press 2010. XVII, 214 S., Abb., Nbsp.

Zeitgenössische Komische Oper. Positionen von Komponisten, Schriftstellern und Interpreten zur 3. Ligerzer Opernwerkstatt 2007. Hrsg. von Titus ENGEL und Viktor SCHONER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 97 S.

CHRISTHARD ZIMPEL: Der kadenzielle Prozess in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 347 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 61.)

## Eingegangene Notenausgaben

J.S. BACH: Vingt-quatre Préludes et Fugues. (Le Clavier bien tempéré, Livre I). Anmerkungen von Frédéric CHOPIN. Kommentar von Jean-Jacques EUGELDINGER. Paris: Société Française de Musicologie 2010. LXXII, 109 S. (Publikationen der Société Française de Musicologie. 1. Serie, Band 28.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 1: Messe in h-Moll BWV 232. Hrsg. von Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXXVII, 356 S.

JOHANNES BRAHMS: Symphonie Nr. 3 F-dur op. 90. Urtext der neuen Brahms-Gesamtausgabe. Hrsg. von Robert PASCALL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel. 136 S. (Partitur-Bibliothek 16102.)

GABRIEL FAURÉ: Œuvres complètes. Serie V: Musique de chambre, Band 2: Premier Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en ut mineur, op. 15 et Deuxième Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en sol mineur, op. 45. Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. LVII, 222 S.

GABRIEL FAURÉ: Œuvres complètes. Serie V: Musique de chambre, Band 3: Trio pour piano, violon et violoncelle en ré mineur, op. 120 / Quatuor à cordes en mi mineur, op. 121. Hrsg. von James William SOBASKIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXX, 172 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie 1: Oratorien und große Kantaten. Band 3: La Resurrezione. Oratorio in due Parti HWV 47. Hrsg. von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XLV, 161 S.

FRANZ ANTON HOFFMEISTER: Konzert für Kontrabass und Orchester „Nr. 1“ (mit obligater Violine). Hrsg. von Tobias GLÖCKLER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel/München: G. Henle Verlag 2008. 32 S. (Partitur-Bibliothek 15114.)

JOHN JENKINS: Fantasia-Suites: II. Transkribiert und hrsg. von Andrew ASHBEE. London: Stainer and Bell 2010. XXXII, 159 S. (Musica Britannica. Band 90.)

Koreanische Kammermusik. Mit Kompositionen von Shin-Ju Hong, Gene Woo Lee und Gyu-Bong Yi. Hrsg. von Moto HARADA und Matthias KRUSE unter Mitarbeit von Katharina SCHRÖCK im Auftrag der Stiftung Universität Hildesheim. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 38 S. (Musiken der Welt – Weltmusik.)

LOEWE: Das Sühnopfer des neuen Bundes. Passions-Oratorium in drei Teilen. Hrsg. von Claudia MÜCKE. Partitur. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. IX, 144 S.

MENDELSSOHN BARTHOLDY: Die erste Walpurgisnacht op. 60. Ballade von Johann Wolfgang von Goethe. Hrsg. von John Michael COOPER. Partitur. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXVIII, 210 S.

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 7: Concerti I. Hrsg. von Thomas RÖDER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXIV, 179 S.

KAREL REINER: Minda-minda. Sieben Klavierstücke für Kinder. München: G. Ricordi 2009. 8 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 2: Bühnenwerke. Band 18: Operneinlagen. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXVI, 90 S.

LOUIS SPOHR: Lied Edition. Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Band 4: An Sie am Clavier op. 138 & Lieder op. 139. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2010. 44 S. (Edition Dohr 29954.)

LOUIS SPOHR: Lied Edition. Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Band 6: Sechs deutsche Lieder op. 103 für eine Singstimme, Klarinette und Klavier. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2010. Partitur: 42 S., Stimme: 10 S. (Edition Dohr 29956.)

LOUIS SPOHR: Lied Edition. Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Band 7: Sechs Gesänge mit Begleitung von Violine und Pianoforte op. 154. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2010. Partitur: 49 S.; Stimme: 12 S. (Edition Dohr 29957.)

LOUIS SPOHR: Lied Edition. Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Band 10: Einzellieder I. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2010. 75 S. (Edition Dohr 29960.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band 48: Zwölf Kirchenmusiken, aus einem Jahrgang nach Texten von Gottfried BEHRNDT. Estomihi bis Jubilate. Hrsg. von Nina EICHHOLZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. LIV, 369 S.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Michael KOPFERMANN am 25. August 2010 in München,

Dr. Theo HIRSBRUNNER am 6. November 2010 in Bern,

Raimund STERL am 6. November 2010 in Regensburg,

Prof. Dr. Franz MÜLLER-HEUSER am 30. Dezember 2010 in Köln.

Wir gratulieren:

Prof. Alfred REICHLING, Würzburg, zum 80. Geburtstag am 21. Januar,

Prof. Dr. Friedhelm KRUMMACHER, Kiel, zum 75. Geburtstag am 22. Januar,

Prof. Dr. Hans SCHNEIDER, Tutzing, zum 90. Geburtstag am 23. Februar,

Prof. Dr. Günther MASSENKEIL, Bad Honnef, zum 85. Geburtstag am 11. März,

Prof. Dr. Martin GECK, Witten, zum 75. Geburtstag am 19. März,

Prof. Dr. Herbert SCHNEIDER, Mainz, zum 70. Geburtstag am 23. März.

Dr. Birgit ABELS, Universität van Amsterdam, hat einen Ruf auf die W2-Professur für Musikethnologie an der Universität Göttingen erhalten.

Dr. Markus BÖGGEMANN (Universität Potsdam) hat einen Ruf auf die Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Kassel erhalten und zum 1. Oktober 2010 angenommen.

Die kritische Urtext-Ausgabe von Gioachino Rossini's *Petite Messe solennelle*, innerhalb der bei Bärenreiter erscheinenden Werkausgabe *Opere di Gioachino Rossini* herausgegeben von Patricia B. BRAUNER und Philip GOSSETT, wurde mit dem Claude Palisca Award 2010 der American Musicological Society gewürdigt. Diese Auszeichnung wird jährlich an eine herausragende wissenschaftliche Edition oder Übersetzung auf dem Gebiet der Musikwissenschaft vergeben.

Die Mitgliederversammlung 2010 des Deutschen Musikrates hat Prof. Dr. Christoph-Hellmut MAHLING und Prof. Dr. Frank SCHNEIDER zu Ehrenmitgliedern des Deutschen Musikrates gewählt und so das Engagement und die Verdienste der beiden Musikwissenschaftler für das Musikleben in Deutschland gewürdigt.

Frau PD Dr. Sabine MEINE ist seit dem 15. September 2010 Direktorin des deutschen Studienzentrums in Venedig.

Prof. Dr. Stefan MORENT (Universität Tübingen) vertritt im Sommersemester 2011 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg (Prof. Dr. Silke Leopold).

Dr. Paul THISSEN hat sich im Dezember 2010 an der Fakultät II der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden für das Fach Historische Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Destruktion und Entfunktionalisierung*.

sierung einer Gattung. *Requiemkompositionen im 20. Jahrhundert.*

\*

Vom 4. bis 8. September 2012 findet in Göttingen der XV. Internationale Kongress der Gesellschaft für Musikforschung statt. Die Veranstaltung steht unter dem Titel *Musik | Musiken. Strukturen und Prozesse.*

Im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich die Verwendung des Plurals „Musiken“ eingebürgert, um der Pluralität unterschiedlicher Musikbegriffe Rechnung zu tragen. Wenn ein einheitlicher Musikbegriff angesichts der Vieltätigkeit der Phänomene nicht (mehr) möglich scheint, ist nach Konstituenten einzelner Phänomene zu fragen. Die Frage danach, was diese Phänomene verbindet und verzahnt, aber auch, was sie voneinander abgrenzt, ist wichtiger denn je. Eine Möglichkeit, diese Konstituenten in ihrem Verhältnis zueinander analytisch zu fassen, besteht darin, sich zunächst auf Strukturen und Prozesse zu konzentrieren. Diesem Vorhaben widmen wir uns im Rahmen des Kongresses. Im Blickpunkt stehen musikalische Strukturen ebenso wie jene Strukturen, aus denen heraus Musiken entstehen, sowie deren Wechselwirkung; musikalische Prozesse ebenso wie die übergeordneten historischen, kulturellen und sozialen Prozesse, in die Musik verwoben ist, und ihr Verhältnis zueinander; schließlich jene Prozesse, in denen sich Strukturen verändern und an die Anforderungen ihrer sich in stetiger Transformation befindlichen Umwelt anpassen. Das Augenmerk wird sich auf musikalische, institutionelle, kulturelle und kognitive Strukturen ebenso richten wie auf die kontinuierlichen Veränderungen, die sowohl das unmittelbare Machen, Wahrnehmen und Reflektieren von Musik als auch die historischen, kulturellen und sozialen Prozesse charakterisieren, in denen diese Entwicklungen stattfinden. Dabei kann „die Musikwissenschaft“ als akademische Disziplin nicht ausgeblendet werden, hat sie sich doch als Fach angesichts der Existenz differenzierter Musiken seit geraumer Zeit ihrerseits aufgefächert. Überdies müssen sich ihre Fachgrenzen in Anbetracht der Notwendigkeit transdisziplinärer Zusammenarbeit ständig verschieben. Besonders willkommen sind deswegen Reflexionen über die Dynamiken unseres Fachs, gegenwärtige Entwicklungen und musikwissenschaftliche Zukunftsentwürfe sowie fachentwicklungsbezogene Desiderate.

Zu der Tagung sind Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler eingeladen, sich mit eigenen Beiträgen in freien Symposien, Round tables, Postersessions sowie mit freien Referaten an dieser Diskussion zu beteiligen. Informationen zu Dauer und Organisationsform der Veranstaltungen sowie zur Form der Bewerbungen finden sich auf der Internetseite

gfm2012.uni-goettingen.de. Bewerbungsfrist: 31. Juni 2011 (Symposien, Round Tables und Postersessions) bzw. 31. Dezember 2011 (freie Referate). Kongresssprachen sind Deutsch und Englisch.

Für das Programmkomitee: Prof. Dr. Morag Josephine Grant, Prof. Dr. Andreas Waczkat.

Kontakt: Musikwissenschaftliches Seminar, Programmkomitee GfM 2012, Universität Göttingen, Kurze Geismarstraße 1, D-37073 Göttingen. E-Mail: gfm2012@uni-goettingen.de.

Das DFG-Projekt *Quellen zur frühen Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin. Probenbücher – Briefe – Dokumente* der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (Leitung: Prof. Dr. Jürgen Heidrich) hat seine erste Arbeitsphase abgeschlossen. Die zweite Arbeitsphase widmet sich der Frühzeit der Liedertafel bis zu Zelters Tod 1832. Die Auswertung der Quellen offenbart ein komplexes Gewebe kulturgeschichtlicher Fragestellungen, dessen Entflechtung nur auf breiter Basis unternommen werden kann. Hierzu veranstaltet das Projekt am 11. März 2011 im Einstein-Saal der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften die interdisziplinäre Tagung *Integer vitae – Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832)*. Die Schwerpunkte liegen auf der Untersuchung des literarisch-musikalischen Repertoires, der verschiedenen Gründungsmythen und der synkretistischen Gemengelage aus Traditionen und Ritualen verschiedensten Ursprungs. Darüber hinaus widmet sich die Tagung der ambivalenten Rolle nationaler Gesinnung, dem beispielgebenden Konzept einer bürgerlich-urbanen Geselligkeit, der Bedeutung für das sich herausbildende Männerchorwesen sowie dem inszenatorischen Charakter öffentlicher und halböffentlicher Versammlungen. – Nähere Informationen unter [www.uni-muenster.de/zeltersche-liedertafel](http://www.uni-muenster.de/zeltersche-liedertafel).

Am 21. Januar 2011 wurde in der Bayerischen Staatsbibliothek das neue *Reger-Werk-Verzeichnis* (RWV), im Auftrag des Max-Reger-Instituts herausgegeben von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Graf Schmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner, der Öffentlichkeit vorgestellt. Vor 120 geladenen Gästen wurde die Zeremonie durch Regers Flötenserenade G-Dur op. 141a umrahmt. Das Thematisch-chronologische Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen, dessen Erarbeitung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft gefördert wurde, umfasst insgesamt 1720 Seiten in zwei Bänden und enthält nicht nur Regers Originalkompositionen mit und ohne Opuszahl, sondern auch seine zahlreichen Bearbeitungen und Editionen von Kompositionen anderer. Neben der Quellenbeschreibung ist ein weiterer Schwerpunkt die Dokumentation des Entstehungsprozesses der Einzelwerke. Das Verzeichnis, das im G. Henle



Verlag (München) erschienen ist, wird durch zahlreiche Register erschlossen.

Die Österreichische Gesellschaft für Musik (Carmen Ottner) veranstaltet gemeinsam mit der Internationalen Gustav Mahler-Gesellschaft (Erich Partsch) vom 24. bis 26. März 2011 ein Symposium zum Thema *Wiener Musiktheater in Wien um 1900. Gustav Mahler und seine Zeitgenossen*. Nach Vorträgen zur Situation der (Musik-)Theater in Wien um 1900, Referaten zur damaligen Opernpublikumsstruktur, dem Bühnenbildner Heinrich Lefler und den Ballettsujets werden vor allem Opernkompositionen vorgestellt, die gegenwärtig kaum oder gar nicht mehr bekannt sind. Es ist unser Anliegen, herauszufinden, warum Mahler gerade diese Werke aufführen ließ bzw. teilweise sogar selbst dirigierte. Seine Visionen und die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte seiner zehnjährigen Direktionstätigkeit werden abschließend in zwei Referaten und einem Roundtable behandelt. Tagungsort: Österreichische Gesellschaft für Musik. 1010 Wien, Hanuschgasse 3/3. Kontakt: office@oegm.org

Internationaler Kongress *Mikrotonalität. Praxis und Utopie*, 16.–18. Juni 2011, Musikhochschule Stuttgart. Angelpunkt des Kongresses ist eine imaginäre Verbindung der vieltönigen Avantgarde um 1600 mit den kompositorischen Fragestellungen der heutigen Zeit. Forschung, Musiktheorie, Instrumentenbau und Ästhetik standen damals wie heute im Zeichen einer Erneuerung und Erweiterung – Experimente und utopische Fragestellungen wurden damals und heute praktisch erprobt. Im internationalen Kongress *Mikrotonalität. Praxis und Utopie* werden aktuelle kompositorische und künstlerische Innovationen diskutiert und in einen übergreifenden Kontext von Theorie und Geschichte gestellt. Themenbereiche sind: Mikrotonale Tonsysteme in Alter und Neuer Musik – Historisch informierte Interpretation – Historische Forschung – Künstlerische Forschung – Experimentelle Instrumente – Theorie und Kritik des mikrotonalen Komponierens. Weitere Informationen: [www.mh-stuttgart.de/mikroton](http://www.mh-stuttgart.de/mikroton)

*TANZerfahrung und WELTerkenntnis*. Symposium der Gesellschaft für Tanzforschung in Kooperation mit dem Deutschen Tanzarchiv Köln, 14.–16. Oktober 2011, Köln Mediapark 7 (Deutsches Tanzarchiv). Die Jahrestagung der GTF wird sich den vielfältigen und vielschichtigen Fragen rund um das Wechselspiel von Tanzerfahrung und Welterkenntnis widmen. Das Tagungskonzept gliedert sich in folgende vier Themenstränge: Denken mit dem Körper – Tanzwelten und Lebenswelten – Vergangene Welten – Vielfalt der Tanzkulturen in Bildungskontexten. Bitte senden Sie Ihr Abstract bis zum 15. Februar 2011 an: Gesellschaft für Tanzforschung, c/o Helga Burkhard, Adalbert-Stifter-Str. 57 B, 81925 München, [info@gtf-tanzforschung.de](mailto:info@gtf-tanzforschung.de). Bitte geben

Sie an, in welchem Format Sie Ihren Beitrag gestalten möchten (z. B. Vortrag, interdisziplinär besetztes Forum, Arbeitskreis oder Gesprächsrunde, World Café mit Poster-Präsentationen). Weitere Informationen: [www.gtf-tanzforschung.de](http://www.gtf-tanzforschung.de)

*First International Conference Luigi Boccherini (1743–1805)*. The Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini di Lucca, in collaboration with Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française de Venice, under the auspices of the Italian National Edition of the Boccherini's Complete Works, Ut Orpheus Edizioni (Bologna), Ad Parnassum Journal, the Municipality of Lucca and the Province of Lucca, is pleased to invite submissions from scholars of proposals for the symposium on *Luigi Boccherini (1743–1805)* to be held in the Palazzo Ducale, Lucca, from Thursday 1 until Saturday 3 December 2011. The Symposium aims to investigate different facets of the life and works of the composer, in the context of the European musical scene during the eighteenth century. Scientific committee: Alexandre Dratwicky (Venice), Lorenzo Frassà (Lucca), Roberto Illiano (Lucca), Fulvia Morabito (Lucca), Rudolf Rasch (Utrecht), Luca Sala (Paris/Poitiers), Massimiliano Sala (Pistoia), Christian Speck (Koblenz).

The official languages of the conference are English, French, and Italian. Papers selected for presentation at the conference will be published in a volume of proceedings of the series *Boccherini Studies*. Proposals should be sent by email by no later than Monday 4 April 2011 to: [operaomnia@luigiboccherini.org](mailto:operaomnia@luigiboccherini.org). For further questions, please contact: Dr. Roberto Illiano, General Secretary and Treasurer, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Via Nottolini, 162, 55100 Lucca. [operaomnia@luigiboccherini.org](mailto:operaomnia@luigiboccherini.org); [www.luigiboccherini.org](http://www.luigiboccherini.org).

Das Zentrum für Genderforschung der Kunstuniversität Graz wird gemeinsam mit dem Institut für Musikästhetik am 12. Dezember 2011 in Graz ein internationales Symposium zum Thema „*Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten*“ – *Rubriken des Weiblichen in den Opern von Richard Strauss* ausrichten. Für diese Veranstaltung wird insbesondere der wissenschaftliche und künstlerische Nachwuchs zu wissenschaftlichen Referaten sowie zu Kunst und Forschung verbindenden Präsentationen eingeladen. Vorschläge im Umfang von etwa 250 Wörtern in deutscher Sprache sollten Thema, Ziele und methodischen Zugang (z. B. historisch, soziologisch, hermeneutisch, ästhetisch) erläutern und in Papierform oder in elektronischer Form bis zum 31. März 2011 an die folgende Adresse gesandt werden: Zentrum für Genderforschung, Kunstuniversität Graz, Brandhofgasse 18, A-8010 Graz, Österreich oder an [genderforschung@kug.ac.at](mailto:genderforschung@kug.ac.at). Weitere Informationen: [genderforschung@kug.ac.at](mailto:genderforschung@kug.ac.at)

Das Department of Music der National University of Ireland Maynooth (bei Dublin) lädt ein zu einer internationalen Tagung mit dem Titel *Musik in Goethes Faust – Goethes Faust in der Musik* (20. bis 22. April 2012). Die Konferenz ist zweisprachig geplant (englisch/deutsch) und richtet sich an Musikwissenschaftler und Germanisten. Die Deadline für Abstracts ist der 20. Mai 2011. Abstracts sollten eine Länge von 300 Wörtern nicht überschreiten und sind an Dr. Lorraine Byrne-Bodley (Lorraine.ByrneBodley@nuim.ie) zu richten. Für weitere Details siehe [www.musicologyireland.com/conferences/documents/goethe\\_faust\\_eng.pdf](http://www.musicologyireland.com/conferences/documents/goethe_faust_eng.pdf).

Am 15. Dezember 2010 wurde im Rahmen einer Festveranstaltung im Magdeburger Gesellschaftshaus eine Vereinbarung zwischen der Landeshauptstadt Magdeburg, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und dem Land Sachsen-Anhalt über die Weiterführung der Telemann-Auswahlausgabe unterzeichnet. Die Federführung übernimmt ab dem 1. Januar 2011 Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann (Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), die Redaktion ist in Magdeburg am Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung angesiedelt, und das Land gewährt jährlich einen festen Zuschuss. Die verlegerische Heimat der Ausgabe bleibt der Bärenreiter-Verlag.

Zugleich wurde der Abschluss der Förderung der Ausgabe durch die Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur feierlich begangen. In diesem Rahmen sind seit 1992 26 Editionsbinden und der dritte Band des Telemann-Werkverzeichnisses der Instrumentalwerke erschienen. Die Bände repräsentieren wichtige und exemplarische Kompositionen aus möglichst vielen der unterschiedlichen Schaffensgebiete, darunter die wenigen erhaltenen Opern vollständig. Die zukünftige Reihe von zwölf Bänden setzt die begonnene Edition der von Telemann in Jahrgängen konzipierten Kirchenmusik fort und widmet sich damit verstärkt diesem quantitativ wie qualitativ herausragenden Schwerpunkt seines Gesamtwerks.

Die Stiftung Händel-Haus in Halle (Saale) bietet Studierenden der Musikwissenschaft und der Musik in der Zeit vom 21. bis 23. September 2011 einen *Studienkurs* an, bei dem die Teilnehmer Gelegenheit haben, die Sammlungsbestände der Stiftung Händel-Haus näher kennenzulernen und sich mit Fragen der Editionspraxis, der Rezeptionsgeschichte und der Instrumentenkunde auseinanderzusetzen. Schwerpunktthema ist Händels Oratorium *Samson*, Gastdozent Dr. Hans Dieter Clausen, Hamburg. Die

Teilnahme ist gebührenfrei, Übernachtungen werden kostenlos zur Verfügung gestellt. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Bewerbungen werden bis zum 30. Juni 2011 von der Stiftung Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle, entgegengenommen. Weitere Informationen unter [www.haendelhaus.de](http://www.haendelhaus.de). Kontakt: Dr. Konstanze Musketa, Tel. +49 (0345) / 500 90 251, E-Mail: [stiftung@haendelhaus.de](mailto:stiftung@haendelhaus.de).

#### *Mitteilung der Gesellschaft für Musikforschung*

Die Gesellschaft für Musikforschung war vom 2. bis 6. November 2010 zu Gast am Deutschen Historischen Institut (DHI) in Rom, um gemeinsam mit diesem die wesentlich auf ihre Initiative zurückgehende Gründung der Musikgeschichtlichen Abteilung im Jahre 1960 mit einer internationalen Tagung zu feiern. An diesem größten wissenschaftlichen Kongress in der Geschichte des DHI in Rom, der unter dem Generalthema *Mobilität und musikalischer Wandel: Musik und Musikforschung im internationalen Kontext* stand, nahmen rund 400 Teilnehmerinnen und Teilnehmer teil. Das Programm umfasste neben den drei Hauptsymposien (*Migration und Identität. Musikalische Wanderbewegungen seit dem Mittelalter und ihr Einfluss auf die Kompositionsgeschichte; Die mediterrane Welt: Musikraum Europas; Europäische Musiker im Rom des 17. und 18. Jahrhunderts: Musik- und kulturgeschichtliche Annäherungen*) Tagungen und Sitzungen von acht in der Gesellschaft vertretenen Fachgruppen, Round Tables, über 60 freie Referate und ein reichhaltiges Rahmenprogramm mit Führungen durch die Musikstadt Rom, Konzerten und einer Exkursion nach Palestrina zum Geburtshaus des nach diesem Ort benannten Komponisten.

Dem feierlichen Festakt zur Eröffnung, bei dem die Jubiläumsschrift *Von der Geheimhaltung zur internationalen und interdisziplinären Forschung. Die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom 1960–2010* an die Staatssekretärin im Bundesministerium für Bildung und Forschung, Cornelia Quennet-Thielen, und Friedrich Lippmann, dem ehemaligen Leiter der Abteilung, die Festschrift zu seinem 75. Geburtstag (*Musikwissenschaft im deutsch-italienischen Dialog*) überreicht wurden, folgte ein Empfang durch die Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Italien.

Anders als in *Mf* 63 (2010), Heft 4, S. 468, aufgrund eines Versehens der Schriftleitung angegeben, wurde Herr Gunnar Wiegand noch nicht promoviert. Er begann 2006 ein Promotionsstudium an der Universität Leipzig.

## Die Autoren der Beiträge

JIN-AH KIM, geboren 1969 in Seoul, studierte Musikwissenschaft, Soziologie und Sinologie an der Universität Münster; 1999 dort Promotion mit einer Arbeit über *Anton Eberls Sinfonien in ihrer Zeit*. Hermeneutisch-analytische Aspekte der Gattung Sinfonik 1770–1830; 2002–2004 Stipendiatin der DFG mit einem Projekt über Artifizierung der Musik und Selbstbewusstsein des Komponisten in der Neuzeit; 2009 Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über *Das Selbst: Bach und Beethoven*. Lehrtätigkeit am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Münster und am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Zur Zeit außerordentliche Professorin an der Seoul National University in Korea und Leitung der Projekte *Musical Notations in Comparison of different Cultures* sowie *Cultural Transfer and Transculturality. Music and Global Culture*.

RALPH-JÜRGEN REIPSCHE, geboren 1962, Studium der Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg. Veröffentlichungen insbesondere zu Georg Philipp Telemann und Johann Heinrich Rolle; Kurator der Ausstellung „Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann“ (Magdeburg 1998); diverse Editionen, Bandbearbeiter der Telemann-Ausgabe (jüngst erschienen als Bd. 49: Zwei Auszüge aus Klopstocks *Messias* TVWV 6:4a/b); zuletzt Studien zum Telemann-Bestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin.

WILHELM SEIDEL, geboren 1935, Studium der Musik, Musikwissenschaft und Geschichte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. sowie an den Universitäten Freiburg i. Br. und Heidelberg, 1962 Staatsexamen, 1966 Promotion in Heidelberg mit der Dissertation *Über die Lieder Ludwigs Senfls*. 1973 Habilitation in Heidelberg mit der Schrift *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*. 1980 Professor an der Universität Heidelberg, 1982 an der Universität Marburg, 1993 an der Universität Leipzig; 2000 Emeritierung. Von 1996 bis 2004 gewählter Fachgutachter der DFG. Arbeitsgebiete: Musiktheorie (Rhythmus, Form, Zyklus), Musikästhetik (die Begriffe Werk, Wirkung, Nachahmung und absolute Musik), Musikalische Kunststudien (über Werke von Senfl, Lully, Telemann, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Nono).

ANDREAS TRAUB, geboren 1949, Studium in München und Bern, 1979–1990 Tätigkeit an der Freien Universität Berlin, seit 1991 Lehrbeauftragter an der Universität Tübingen, seit 1993 Redakteur der *Denkmäler der Musik* in Baden-Württemberg.

## Hinweise für Autoren

1. Jeder für die Musikforschung eingereichte Aufsatz und kleine Beitrag wird anonymisiert begutachtet. Die Gutachterinnen und Gutachter werden nach fachlichen Gesichtspunkten ausgewählt, über die Veröffentlichung wird auf der Grundlage der Gutachten durch den zuständigen Herausgeber und den Wissenschaftlichen Beirat entschieden. Wir gehen davon aus, dass uns zur Publikation vorgelegte Texte nicht zeitgleich auch noch an anderer Stelle angeboten worden sind oder bereits andernorts publiziert wurden.

2. Bitte senden Sie uns Ihren Text (in neuer Rechtschreibung) entweder per Post als Ausdruck (ohne Datenträger) oder per E-Mail als Anhang (DOS- oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in MS Word, keine weiteren Formatierungen außer den unten angegebenen). Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Datenträger können nicht zurückgeschickt werden.

3. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Einzüge und ohne Tabulatoren zu Beginn eines Absatzes, ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte (typographische) Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten (nicht einrücken!); innerhalb von Zitaten stehen einfache Anführungsstriche (,'); kursiver Satz nur bei Werktiteln sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: cis, fis'), nicht bei Tonarten: E-Dur, f-Moll; Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen). Nach Abkürzungen (S., z. B., u. a. etc.) folgt ein Leerzeichen, nicht jedoch bei Daten (23.9.2002). Bitte zwischen kurzen und langen Strichen unterscheiden: lange Striche (MS-Word-Tastaturkommando: Strg + Num -) als Gedankenstriche und für ‚bis‘ (1999–2000), kurze Striche als Bindestriche und für Auslassungen (Ganz- und Halbtöne). Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.

4. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.

5. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazusetzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.

6. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus Loritus Glareanus: *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 250.
- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit, Laaber 21993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
- Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
- Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
- Meier, S. 60 ff.
- Ebd., S. 59.
- Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: Name, arab. Jahrgangsnummer [Jahr]. Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten RISM-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:
- „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“.
- „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-WGuelf. 1099 Helmst. [W2]“.

Internet-Adresse: Name, Titel, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:

- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.

7. Bitte klären Sie die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst.

8. Bitte fügen Sie stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt bei. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.