

DIE MUSIKFORSCHUNG

65. Jahrgang 2012 / Heft 3

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Oliver Huck, Rebecca Grotjahn
und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

- Michele Calella: Musik und imaginative Geographie: Franz Liszts *Années de pèlerinage* und die kulturelle Konstruktion der Schweiz 211
- Peter Sühring: Musik als Universitätsfach – technisch und wissenschaftlich.
Gustav Jacobsthals Konzeption des Faches Musik in seinem Memorandum
von 1883 231
- Sebastian Werr: Die Bayreuther Festspiele – eine „jüdische Angelegenheit“?
Winifred Wagner gegen wagnerfeindliche Tendenzen im Nationalsozialismus .. 254

Besprechungen

E. Syfuß: Relation und Resonanz. Die Bedeutung musikalischen Lernens für die Entwicklung der kindlichen Wirklichkeit unter Berücksichtigung konstruktivistischer und neurobiologischer Perspektiven (Olbertz; 266) / A. Heilmann: Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium (Glowotz; 267) / A. Erhard: Bedyngams O Rosa Bella und seine Cantus-Firmus-Bearbeitungen in Cantilena-Form (Glowotz; 268) / NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen (Kraft; 269) / L. Gadiant: Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet (Caskel; 271) / Th. Daniel: Bachs unvollendetes Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“ (Breig; 273) / Johann Matthesons und Lorenz Christoph Mizlers Konzeptionen musikalischer Wissenschaft. „De eruditione musica“ (1732) und „Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae (1734/1736)“ (Petersen; 274) / A. Waczkat: Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen (Lütteken; 275) / Haydns Londoner Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung (Fuhrmann; 277) / Das Haydn-Lexikon (Zimmermann; 279) / J. Pratl: Acta Forchtensteiniana. Die Musikdokumente im Eszterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein (Heitmann; 281) / „Per ben vestir la virtuosa“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern (Mösch; 282) / Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium „Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte“ (Sühring; 284) /

A. Müller: Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns (Heinemann; 286) / O. Mojžíšová und M. Pospíšil: Bedřich Smetana a jeho korespondenceland; S kým korespondoval Bedřich Smetana (Philippi; 287) / J. V. Schmidt: Hans Rott. Leben und Werk (Schmierer; 288) / G. Eberle: Der Vielsprachige; Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik; M. Weiss: „To make a lady out of jazz“. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs (Drees; 289) / Hanns Eisler Gesamtausgabe IX/4.1: Briefe 1907–1943 (Bögge-
mann; 292) / P. Hill and N. Simeone: Messiaen (Keym; 293) / N. Urbanek: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente (Petersen; 294) / Chr. Jungblut: Kompositorische Schubertrezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Storch; 296) / G. Th. Telemann: Musikalische Werke XXIV (Drauschke; 297) / Abbé G. J. Vogler: Requiem Es-Dur (Jacob; 300) / F. Mendelssohn Bartholdy: Leipziger Ausgabe der Werke II/9 (Flamm; 301)

Eingegangene Schriften	304
Eingegangene Notenausgaben	305
Mitteilungen	307
Tagungsberichte	309
Die Autoren der Beiträge	310

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 65. Jahrgang 2012 / Heft 3. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Oliver Huck, Rebecca Grotjahn und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt. ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, pietschm@uni-mainz.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

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 wenden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3015-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 78,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 24,80. 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 / 3105-177

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

Beilage: Bärenreiter-Verlag, Kassel

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

Michele Calella (Wien)

Musik und imaginative Geographie: Franz Liszts *Années de pèlerinage* und die kulturelle Konstruktion der Schweiz

Im Jahre 1855 veröffentlichte der Mainzer Musikverleger Schott den ersten Jahrgang von Franz Liszts *Années de pèlerinage*. Wie der Untertitel *Suisse* und die Überschriften der einzelnen Kompositionen verdeutlichen, handelt es sich um neun, der Schweiz gewidmete Klavierkompositionen: *Chapelle de Guillaume Tell*, *Au lac de Wallenstadt*, *Pastorale*, *Au bord d'une source*, *Orage*, *Vallée d'Obermann*, *Eglogue*, *Le mal du pays (Heimweh)*, *Les cloches de Genève*. Diese Sammlung stellt wie bekannt eine Umarbeitung jenes *Album d'un voyageur* dar – anscheinend bereits 1840 *Années de pèlerinage* genannt¹ –, das Liszt zwischen 1836 und 1842 bei verschiedenen europäischen Verlegern in drei Teilen veröffentlicht hatte.² Schotts Edition von 1855 war verhältnismäßig luxuriös ausgestaltet, denn jedes Stück trug auf dem Titelblatt eine Lithographie von Robert Kretschmer, damals Zeichner der *Leipziger Illustrierten Zeitung*. Der Komponist gratulierte dem Verleger Schott für die schöne Ausführung der Publikation in einem Brief vom 18. Mai 1855 und hielt es für ein „Verlags Meister Stück“. Nur eines kritisierte er, nämlich das Titelblatt von *Vallée d'Obermann* (vgl. Abbildung 1):³

Wahrscheinlich hat er [Kretschmer] in einem geographischen Lexicon nachgesucht wo *Obermann* läge. Die Geographie hat aber bei diesem Stück durchaus nichts zu thun, denn es bezieht sich einzig und allein auf den französischen Roman *Obermann* von Sénancourt dessen Handlung bloß die Entwicklung eines besonderen Seelen Zustandes bildet. – Dieses Buch hat eine tiefe Einwirkung auf einen nicht unbedeutenden Theil der französischen Litteratur ausgeübt – insbesondere auf Mme. George Sand welche einen längeren Aufsatz darüber geschrieben. Obermann könnte man das Monochord der unerbittlichen Einsamkeit der menschlichen Schmerzen nennen. Es ist ein wüstes, verworrenes und sublimes Buch. Das düstere, hyper-elegische Fragment „la Vallée d'Obermann“ welches in den Schweizer Jahrgang der *Années de Pèlerinage* aufgenommen (da die Szene des Buches ebenfalls die Schweiz ist) bringt mehrere Hauptmomente des Werkes von Sénancour worauf auch die gewählten Epigraphen hinweisen. Flinten und Jäger passen da keineswegs hinzu! und so hübsch auch das Titel Blatt ausgeführt sein mag, so steht es im grellst lächerlichen *contresens* zu dem Stück. – Die Zeichnung musste nothwendiger weise eine

-
- 1 So nennt Marie d'Agoult die Sammlung in einem Brief an Liszt vom 25. Oktober 1840. Franz Liszt und Marie d'Agoult, *Correspondance*, hrsg. von Serge Gut und Jacqueline Bellas, Paris 2001, S. 661.
 - 2 Einen aktuellen Überblick über die komplizierte Editions-geschichte bietet Adrienne Kaczmarczyk, „Vorwort“, in: Franz Liszt, *Album d'un voyageur I, III/Clochette et Carnaval de Venise*, hrsg. von ders. und Imre Mezö (= Werke für Klavier zu 2 Händen, Supplement 5), Budapest 2007, S. X–XVII.
 - 3 Brief von Liszt an Franz Schott vom 18. Mai 1855, in: Edgar Istel, „Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott“, in: *Mk.* 5/19 (1905–1906), S. 43–52, hier: S. 47. Für die Fortsetzung der *Années*, die Italien gewidmet ist, scheint jedoch Liszt in dieser Hinsicht prophylaktische Maßnahmen getroffen zu haben, denn er gab dem Zeichner eine Beschreibung der Titelblätter an, vgl. ebd., S. 48–50.

ganz öde Trauer Landschaft sein, ungefähr in den Styl wie *Rottman* mehrere griechische Landschaften so würdevoll gemalt!

Übrigens ist dieser *Contresens*, so wohl wie noch viel grellere, an die man sich im Leben gewöhnen muss, für den grösseren Theil des Publikum ganz Wurst, und wir können einstweilen darüber ganz beruhigt sein, um so mehr als alle übrigen Titel Zeichnungen vortrefflich gelungen sind!

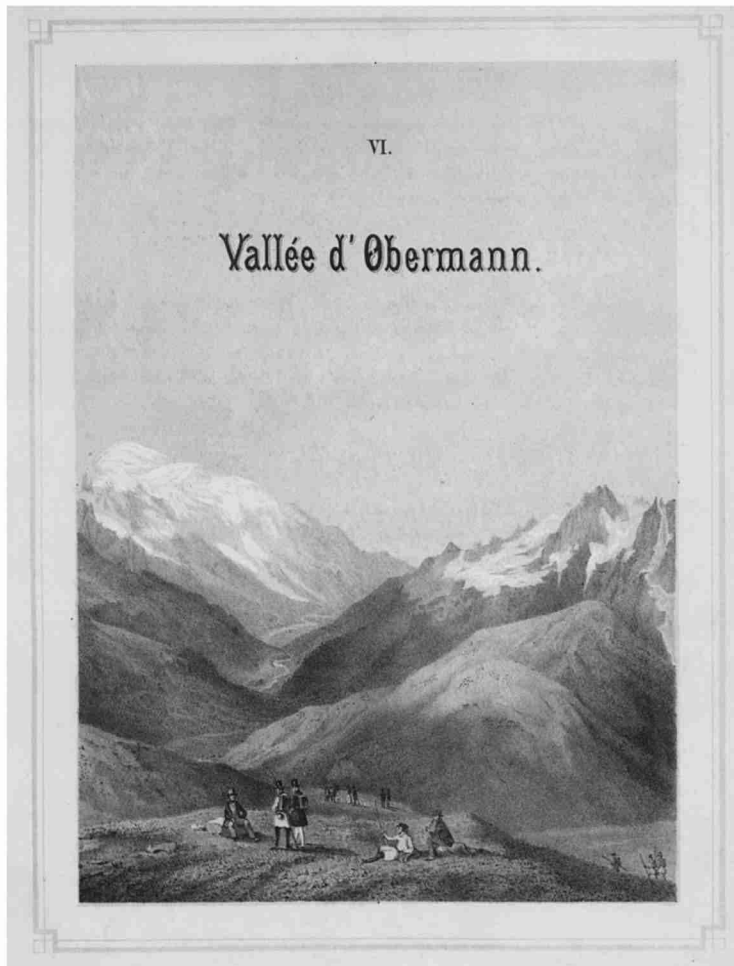


Abbildung 1: Titelblatt von Liszts *Vallée d'Obermann*⁴

Liszts Hinweis, dass die „Geographie [...] bei diesem Stück durchaus nichts zu tun“ habe, ist insofern bemerkenswert, als diese Edition der *Années de pèlerinage* auf den Titelblättern eine Reihe von Zitaten aus der Literatur als Epigraphen beinhaltet, die eigentlich nicht immer einer exakten Realgeographie zu entsprechen scheinen. Für *Au Lac de Wallenstadt* zitiert Liszt beispielsweise eine Stelle aus George Byrons Dichtung *Childe Harold's Pilgrimage*, die sich eigentlich auf den Genfer See bezieht, während sich der Walensee in der Ostschweiz befindet. Bei *Au bord d'une source* findet man einige Verse aus Friedrich Schillers

⁴ Schott, Mainz [1855] Plattennummer 13377.6. Exemplar in A-Wn MS1845-4^o,6 MUS.

Der Flüchtling, die gemäß dem autobiographischen Hintergrund des Gedichtes höchstens die schwäbische Landschaft evozieren könnten.⁵ Wären noch 1855 alle Stücke aus dem früheren *Album d'un Voyageur* übernommen worden, hätte sich auch der Verleger Schott vermutlich gefragt, was das Stück *Lyon* überhaupt mit der Schweiz zu tun habe.

Für den literarisch und philosophisch interessierten jungen Liszt war die Schweiz in der Tat nicht nur ein physisch-politisches Territorialgebiet, das eventuell zur Erholung oder zum politischen Versteck diente,⁶ sondern ein Raum, der besonders seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Träger zahlreicher kultureller Projektionen war.⁷ Der Literaturhistoriker Edward Said hat in seinem Buch *Orientalism* von „imaginativer Geographie“ im Sinne eines durch kulturelle Grenzziehung konstruierten geographischen Raums gesprochen, in dem die Identität des Anderen Platz findet.⁸ Der Begriff ist bei der kulturalistischen Wende der Humangeographie aufgegriffen und im Rahmen der postkolonialen Diskussion für weitere Formen geographischer Alterität fruchtbar gemacht worden.⁹ Zentral ist also die diskursive Funktion, welche die Schweiz zu dieser Zeit annimmt, da sie das geographische Andere repräsentiert, das in den Worten Foucaults als „Heterotop“¹⁰ bezeichnet werden kann, ein ‚anderer Raum‘, dessen Konstitution und Mythisierung Ergebnis von Ausschließungsmechanismen ist. Vor diesem Hintergrund wird in vorliegendem Beitrag versucht, Liszts ersten Band der *Années de pèlerinage* und das *Album d'un voyageur* in ihren kulturellen Kontexten zu situieren und damit einen Teil ihrer sozialhistorischen Bedeutungen sichtbar zu machen. Dafür sollen jedoch erst einige musiktheoretische Vorüberlegungen vorausgeschickt werden, die das semantische Potential der Musik betreffen.

Dem Medium ‚Musik‘ fehlt jegliche semantische Schärfe, ein Aspekt, der immer wieder für kontroverse Debatten um den ‚musikalischen Sinn‘ gesorgt hat und noch heute sorgt. Musik kann aufgrund ihres polysemischen Charakters eine unendliche Produktion von Bedeutungen entfalten, was an sich der Traum jedes poststrukturalistisch inspirierten Interpreten wäre.¹¹ Vorliegender Beitrag geht jedoch von der produktionsästhetischen, hi-

5 Das Gedicht, das ursprünglich den Titel *Morgenfantasie* trug, erschien in der *Anthologie auf das Jahr 1782* und wurde vermutlich 1781 verfasst. Vgl. dazu: *Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 2: Teil IIA: Gedichte 1776–1799. Anmerkungen zu Bd. 1.* hrsg. von Georg Kurscheidt und Norbert Oellers, Weimar 1991, S. 113.

6 Für Alexandre Dumas ist eine Reise in die Schweiz „ce qu'un médecin ordonne lorsqu'il ne sait plus qu'ordonner“, Alexandre Dumas, *Impressions de voyage, Suisse*, Paris 1851, S. 4.

7 Für die kulturelle Konstruktion der Schweiz zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert vgl. *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität*, hrsg. von Guy P. Marchal und Aram Mattioli (= Clio Lucernensis 1), Zürich 1992; Manfred Hettling, „Geschichtlichkeit: Zwerge auf den Schultern von Riesen“, in: ders. u. a., *Eine kleine Geschichte der Schweiz. Der Bundesstaat und seine Traditionen*, Frankfurt a. M., S. 91–132; Guy P. Marchal, *Schweizer Gebrauchsgeschichte: Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität*, Basel 2006, S. 60–99.

8 Edward Said, *Orientalism*, London³2003, S. 49–73.

9 Vgl. Derek Gregory, „Imaginative Geographies“, in: *Progress in Human Geography* 19/4 (1995), S. 447–485. Für eine Untersuchung der Reiseliteratur aus dieser Perspektive vgl. Cloe Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geography 1600–1830*, Manchester 1999.

10 Vgl. dazu *Lexikon kritische Diskursanalyse: eine Werkzeugkiste*, hrsg. von Siegfried Jäger und Jens Zimmermann, Münster 2010, S. 63 f. Die Idee eines ‚Heterotops‘ ersetzt das traditionell paradox eingesetzte Konzept des ‚utopischen Orts‘ als Ort, der zugleich Nicht-Ort ist. Heterotopien werden in diesem Sinne als alternative ‚Topien‘ verstanden.

11 Eines der Anliegen der angloamerikanischen, vom postmodernen Denken inspirierten New musicology in den 1980er und 1990er Jahren war, gegen die Vorannahme eines musikalischen Formalismus „Musical meaning“ ins Zentrum der musikwissenschaftlichen Tätigkeit zurückzubringen. Vor allem Lawrence

statisch lokalisierbaren Eingrenzung eines Bedeutungskomplexes aus, der sich auch durch Verschmelzung mit anderen Medien – diskursiver und nicht diskursiver Art – ergeben kann. Im Falle der *Années de pèlerinage* erscheint dieser Aspekt als umso signifikanter, da bereits der reiche paratextuelle Apparat der gedruckten Quellen auf das semantische und narrative Potential der Musik verweist. Die strukturellen Elemente der Musik können in diesem Rahmen und jenseits ihrer formstiftenden Beschaffenheit zu Mitträgern von Sinn und Erzählungen werden. Doch soll diese intermedial ausgerichtete Lektüre des musikalischen Textes, die hier primär in der Quellenlage begründet ist, nicht monokausal im Sinne einer Musik verstanden werden, die intentional als Imitation eines bestimmten Gegenstands oder nach einem bestimmten literarischen Programm komponiert wird; denn Titel und andere Paratexte können post festum hinzugefügt werden. Sie strebt vielmehr nach der Rekonstruktion einer potentiellen, dem Text inhärenten Wechselwirkung zwischen musikalischen, verbalen und gegebenenfalls ikonischen Zeichen aus der durch unterschiedliche Verfahren der Metaphorisierung ein narrativ strukturierter Komplex von Bedeutungen entsteht.¹² Kurz gesagt: Unabhängig davon, welche Intention Liszt zum Beispiel ursprünglich beim Komponieren von *Vallée d'Obermann* hatte – was vermutlich in diesem Fall sowieso unmöglich zu eruieren ist –, sollte das Stück auf der Basis seiner musikalischen Komponenten, seines Titels und der beigefügten literarischen Zitate interpretiert werden, die alle zusammen einen Prozess der ‚begrifflichen Verschmelzung‘ steuern.¹³ Und auch die Titelblätter der zweiten Fassung der Sammlung – heute von den modernen Editionen leider nicht zur Kenntnis genommen – können trotz oder vielleicht gerade wegen des Verdiktes der Fehldeutung seitens des Komponisten, wie es im oben zitierten Brief Liszts an Schott deutlich zum Ausdruck kommt, einen wichtigen Beitrag zur Analyse von dessen diskursivem Kontext liefern. In diesem produktionsästhetischen Rahmen wird die Biographie des Autors zwar berücksichtigt, ohne jedoch im Sinne einer biographistischen Perspektive eine privilegierte Funktion anzunehmen. Denn das instabile Subjekt der *Années de pèlerinage* – wenn überhaupt von einem einzigen Subjekt gesprochen werden kann – schwankt zwischen persönlich erlebten und kulturell überlieferten Identitäten, die sich aus dem intertextuellen Spiel mit den bewusst zitierten oder den stillschweigend impliziten Texttraditionen herauskristallisieren. Allein bei den Titeln *Album d'un voyageur* oder *Années de pèlerinage* werden literarische Assoziationen erweckt, die diese Klaviersammlungen mit George Byrons *Childe Harold's pilgrimage* (1812–1818), George Sands *Lettres d'un voyageur* (1834–1837) und Alexandre Dumas *Impressions d'un voyage en Suisse* (1833–1837) in Verbindung bringen. Vor diesem Hintergrund positionieren sich Liszts Klavierzyklen in der literarischen Tradition der Grand Tour als äußere und innere (Pilger-)Reise und unter

Kramer hat besonderen Wert auf eine ‚hermeneutische‘ Interpretation der Musik gelegt, die er – jedoch nicht immer auf stringente Weise – versucht, mit poststrukturalistischen Ansätzen in Einklang zu bringen. Einen aktuellen Überblick über seine Theorien der musikalischen Interpretation bietet ders., *Interpreting Music*, Berkeley 2010.

- 12 Dieser Ansatz wird hier in Anlehnung an Nicolaus Cooks Theorie der musikalischen Bedeutung formuliert. Vgl. Nicolaus Cook, „Musikalische Bedeutung und Theorie“, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hrsg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007, S. 80–128.
- 13 Für dieses musiktheoretische Modell, das als ‚conceptual blending‘ von der Metaphernforschung der kognitiven Linguistik stammt und bei Cook eine wichtige Rolle für seine Idee der musikalischen Bedeutung übernimmt, vgl. Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford 2002, S. 77–95.

diesem Aspekt ist es nur als konsequent zu betrachten, dass der zweite Jahrgang der *Années de pèlerinage* Italien gewidmet ist.¹⁴

Eine biographische Erklärung für die Wahl der Schweiz als Gegenstand musikalischer Komposition liegt selbstverständlich auf der Hand, da sich Liszt 1835 mit seiner Geliebten, der schwangeren und daher skandalumwitterten Gräfin Marie d'Agoult, für mehr als ein Jahr dort niederließ – abgesehen von einigen Konzertreisen in den Jahren 1826 und 1831, vor allem in Genf –, um später, nach einem erneuten kurzen Aufenthalt in Paris, nach Italien zu fahren.¹⁵ Aber Liszt ist mit seinen Kompositionen auch an einem kulturellen Diskurs über die Schweiz beteiligt, demgemäß dieses ‚Naturland‘ das Andere zum Industrieland England oder Frankreich oder zum ‚Kulturland‘ Italien darstellte, auch wenn die Kritik am Luxus des Genfer Geldbürgertums immer lauter wurde.¹⁶

Zwei Elemente wurden zu Auslösern der kulturellen Konstruktion der Schweiz im 18. und 19. Jahrhundert und boten den Schweizern zugleich die Grundlagen für das sich im 19. Jahrhundert stärkende nationale Selbstverständnis: erstens die Alpen samt deren Landschaft, zweitens die republikanische Tradition der Kantone, die als Freiheit von einer despotischen Herrschaft interpretiert wurde und sich durch den Mythos von Wilhelm Tell besonders im 19. Jahrhundert einer lebendigen ideologischen Tradition erfreute.¹⁷ Die Alpenlandschaft, die selbstverständlich nicht nur in der Schweiz zu finden war und ist, wurde seit einer von Edmund Burke ausgehenden ästhetischen Tradition als Ort des Erhabenen, des unermesslich Großen betrachtet, der Schrecken hervorrufen, oder – im Anschluss an Kant – eine überwältigende Erhebung von der Sinneswelt provozieren kann.¹⁸ In einer anderen, auf den Schweizer Philosophen Jean-Jacques Rousseau zurückgehenden Tradition, die mit seiner spezifischen negativen Vision des Zivilisationsprozesses korreliert, war die Alpenlandschaft, und überhaupt die Schweiz als Alpenheimat, ein Ort der intakten, wahren Natur, in dem das Individuum durch den Kontakt mit einem ‚unkultivierten‘ Umfeld sein ursprüngliches, noch nicht korrumpiertes Wesen wiederfinden konnte. Rousseaus *La nouvelle Héloïse* aus dem Jahr 1761 trägt daher den bezeichnenden Untertitel *Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. Die den Hintergrund des Romans bildende kleine Stadt von Clarens am Genfer See wurde als Ort einer imaginierten idealen Gesellschaft betrachtet. Noch im frühen 19. Jahrhundert wurde sie zur Kultstätte der Rousseau-Leser, genau wie die schwärmerische männliche Hauptfigur von Saint-Preux ein Modell für die Konstruktion des romantischen Subjektes bot.¹⁹ Durch den sich stärkenden Pessimismus bei Autoren wie George Byron und Etienne de Senancour, die jeweils mit

14 Zentral dabei war ohne Zweifel die französische Rezeption von George Byron in den 1820er und den frühen 1830er Jahren. Vgl. dazu Peter Cochran, „From Pichot to Stendhal to Musset: Byron's Progress through the Early Nineteenth-Century French Literature“, in: *The Reception of Byron in Europe*, hrsg. von Richard A. Cardwell, Bd. 2, New York 2002, S. 32–70.

15 Zu Franz Liszts und Marie d'Agoult's Aufenthalt in der Schweiz vgl. Serge Gut, „Swiss Influences on the Compositions of Franz Liszt“, in: *Journal of the American Liszt Society* 39 (1995), S. 1–22 und ders., *Franz Liszt* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 14), Sinzig 2009, S. 49–53.

16 Vgl. die sarkastischen Bemerkungen bei Dumas, S. 46.

17 Zum ‚Tell-Mythos‘ vgl. Jean Francois-Bergier, *Wilhelm Tell. Realität und Mythos*, München u. a. 1988.

18 Vgl. Elmar Treptow, *Die erhabene Natur: Entwurf einer ökologischen Ästhetik*, Würzburg 2001, S. 138–151.

19 Vgl. Uwe Hentschel, *Mythos Schweiz: zum deutschen literarischen Philohelvetismus zwischen 1700 und 1850*, Tübingen 2002, S. 132–134 und Wolfgang Matzat, *Diskursgeschichte der Leidenschaft: zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac* (= Romanica monacensia 35), Tübingen 1990, S. 71–83.

Childe Harold's Pilgrimage und *Oberman* (1802) zwei Schlüsseltexte der internationalen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts schrieben, wurde die Schweiz als Ort der Freiheit, der intakten und auch der erhabenen Natur zu einem kulturell definierten Heterotop, in dem der vom Weltschmerz geplagte Mensch wieder eine geistige, harmonische Vereinigung mit der Welt erleben und damit wieder Teil dieser Natur werden konnte. Dabei werden nicht nur die hohen Berge, sondern auch die Täler, die Seen, die Wasserquellen, die Wälder, die Tiere zu idealisierten Elementen einer physischen, jedoch zugleich imaginativen Konkretisierung des Raums. Und im Dialog mit Byron und Senancour stand um 1830 eine neue Generation von Schriftstellern, die bezeichnenderweise mit Liszt befreundet waren: Alphonse de Lamartine, der 1836 seine Dichtung *Jocelyn* veröffentlichte, in dem das natürliche Leben in den Alpen einen religiösen Charakter im Sinne eines übergreifenden Pantheismus annimmt, Sainte-Beuve und George Sand, die 1833 eine neue erfolgreiche Edition von *Oberman* mit einer ausführlichen Vorrede herausgaben und dadurch eine neue Rezeptionswelle des Romans auslösten. Die Flucht in die Schweiz wurde in verschiedenen Werken dieser Zeit evoziert, wie zum Beispiel Alfred de Mussets *La confession d'un enfant du siècle* (1836), in Sands *Lettres d'un voyageur*, die sehr stark unter dem Eindruck von Senancour steht, oder Alexandre Dumas' *Impressions de voyage, Suisse*. Artificielle Musik- und Naturklänge mischen sich als Träger des kulturellen Gedächtnisses in diesem konstruierten Kosmos, wie bei George Sand, die bei einer Aufführung eines Tiroler Liedes, das sie aus ihrer Kindheit kannte, den Eindruck hatte, der Saal des Pariser Konservatoriums verwandle sich in ein Alpental.²⁰

Dabei wird das Alphorn zum spezifischen Moment der örtlichen Memoria²¹ und in diesem Zusammenhang kann der Kuhreihen (*Ranz-de-vache*), die Eintreibemelodie der Schweizer Alpen,²² wie unter anderem Rousseau in seinem *Dictionnaire de la musique* schreibt, die Identität der Schweizer repräsentieren. Es wurde bereits seit dem späten 17. Jahrhundert berichtet, dass die Melodie eines Kuhreihens bei den Schweizer Söldnern im Ausland Heimweh auslöste und sie zu Desertion führen konnte, was sogar zum Aufführungsverbot dieser Melodie führte. Heimweh wurde nicht zufällig zum „*morbus helveticus*“ im medizinischen Diskurs der Zeit.

Der Ausbau des Gotthardsweges im späten 18. Jahrhundert und die Befestigung des Simplons 1805 führten zu einem gesteigerten Alpentourismus, denn für viele war die Reise über die Alpen sowieso eine obligate Etappe auf dem Weg nach Italien, was die mehrfache Wiederauflegung von Johann Gottfried Ebels *Anleitung, auf die nützlichste und genüßvollste Art die Schweiz zu bereisen* (acht Auflagen zwischen 1793 und 1843) zeigt. Im Rahmen eines von Herder inspirierten europäischen Prozesses der Folklorisierung wurde auch das schweizerische Volkslied gepflegt und stilisiert. Nach den Hirtenfesten von Unspunnen wurde 1805 eine Sammlung von acht *Kuhreihen mit Melodien* von Franz Sigmund von Wagner veröffentlicht, die bereits in der zweiten Auflage von 1812 um einige Lieder im Volkston ergänzt wurden. Die vierte Ausgabe, die *Sammlung von Schweizer-Kuhreihen und Volksliedern* wurde 1826 von Johann Rudolf Wyss veröffentlicht und war – allein aufgrund der französischen Übersetzung der Texte und der editorischen Gestaltung mit Illustrati-

20 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Bd. 1, Brüssel 1837, S. 20. Vgl. dazu auch Suzel Esquier, „L'expérience de la musique dans les Lettres d'un voyageur“, in: *Recherches et Travaux* 70 (2007), S. 155–166.

21 Vgl. Rafael Rennieke, „Alphorntöne als Vehikel musikalischer Reflexion. Kuhreihen-Erfahrung bei Lord Byron und Jean Paul“, in: *Mf* 63 (2010), S. 337–357.

22 Vgl. zum Beispiel die Eröffnungsszene von Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*.

onen – an ein internationales Publikum gerichtet.²³ Auch der Jodel, auf Französisch „chant tirolien“ genannt, erlebte als Instrumentalstück und charakteristischer Tanz Hochkonjunktur und wurde in den musikalischen Salons zum alpenländischen Pendant der italienischen Tarantella, des spanischen Bolero oder der polnischen Mazurka. In der Oper spielten die Schweiz und überhaupt die Alpen im frühen 18. Jahrhundert ebenfalls eine zentrale Rolle: Man denke an den internationalen Erfolg von Joseph Weigls *Die Schweizerfamilie*²⁴ und andere deutschsprachige Opern mit schweizerischem Sujet, an Gioachino Rossinis *Guillaume Tell*, und an alle jene Bühnenwerke, in der die Alpen als Symbol sexueller Reinheit auch dort vorkamen, wo sie realgeographisch nicht vorhanden waren, wie zum Beispiel in Vincenzo Bellinis *La sonnambula* oder *I puritani*.²⁵

Diese miteinander vernetzten kulturellen Traditionen, die letztendlich unterschiedliche Bedürfnisse zu befriedigen scheinen, bilden den Hintergrund von Liszts *Album d'un voyageur*. Dies wird besonders in der Vorrede der Wiener Haslinger-Ausgabe von 1842 offensichtlich. Dort schreibt Liszt: „Ayant parcouru en ces derniers temps bien des pays nouveaux, bien des sites divers, bien des lieux consacrés par l'histoire et la poésie; ayant senti que les aspects variés de la nature et les scènes qui s'y rattachent ne passaient pas devant mes yeux comme vaines images, mais qu'elles remuaient dans mon âme des émotions profondes; qu'il s'établissait entre elles et moi une relation vague mais immédiate, un rapport indéfini mais réel, une communication inexplicable mais certaine, j'ai essayé de rendre en musique quelques-unes de mes sensations les plus fortes, de mes plus vives perceptions.“ Hier schildert Liszt das für die französische Literatur dieser Zeit charakteristische Spannungsverhältnis zwischen Konkretem und ‚Unbegreiflichem‘. Die sich daraus ergebenden „sensations les plus fortes“ und „plus vives perceptions“ möchte er in Musik setzen. Liszt gliedert sein Album, das für verschiedene Länder vorgesehen war, in zwei Teile: „La première comprendra une suite de morceaux qui, ne s'astreignant à aucune forme convenue, ne se renfermant dans aucun cadre spécial, prendront successivement les rythmes, les mouvements, les figures les plus propres à exprimer la rêverie, la passion ou la pensée qui les aura inspirés. La seconde sera composée d'une série de mélodies (Ranz de vaches, Barcaroles, Tarantelles, Canzone, Chant d'église, Magyars, Mazourkes, Boléros etc. etc.) qui, développées autant qu'il sera en moi dans la manière propre à chacune, caractériseront le milieu dans lequel j'aurai vécu, l'aspect du pays, le génie de la nation auxquels elles appartiennent.“²⁶ Diese Anlage bezieht sich auf die ersten zwei Teile des *Album d'un voyageur*, nämlich *Impressions et poésies* und *Fleurs mélodiques des Alpes*. Die erste Gruppe enthält die Reiseeindrücke – Liszt nannte sie in einem Brief „poetische Fragmente“²⁷ – die zweite eine Sammlung von sogenannten Volksmelodien. Aber auch das 1842 als dritter Teil unter dem Titel *Paraphrases* veröffentlichte Heft könnte in einem gewissen Sinne als Sammlung von paraphrasierten ‚fleurs mélodiques‘ verstanden werden.²⁸

23 Vgl. Brigitte Bachmann-Geiser, „Die Anfänge der Volksliederforschung in der Schweiz“, in: Johann Rudolph Wyss, *Schweizer Kuhreihen und Volkslieder*, hrsg. von ders., Zürich 1979, S. 114–118.

24 Vgl. Till Gerrit Waidelich, *Das Bild der Schweiz in der österreichischen Musik des 19. Jahrhunderts*, Winterthur 2005.

25 Zur ‚Alpenjungfrau‘ in der Oper des 19. Jahrhundert vgl. Emanuele Senici, *Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge 2005, besonders S. 21–92.

26 Liszt, *Album d'un voyageur*, S. 2.

27 Vgl. Jacques Vier, *Franz Liszt, L'artiste, le clerc: Documents inédits*, Paris 1950, S. 36.

28 Sie erschienen bereits 1836 in einer frühen Fassung als *Trois airs suisses* op. 10 bei dem Basler Verleger Knop. Zu Liszt und seinen Beziehungen zu Basel vgl. Hans Peter Schanzlin, „Liszt in Basel und die

Die biographische Komponente spielt bei der Topographie des *Albums* eine wichtige Rolle, denn wie Serge Gut rekonstruiert hat, machte Liszt im *Album d'un voyageur* einen Teil seiner eigenen Reiseerfahrungen fest. Denn er und Marie d'Agoult verweilten am Walensee vom 19. bis zum 20. Juni 1835, sie beobachteten dabei viele Wasserquellen – eine nannte Liszt „Cascade de la Belle“ nach Marie –, sie besuchten am 24. Juni die Kapelle von Wilhelm Tell am Vierwaldstätter See und erlebten einen Sturm, der nach Serge Gut die Inspiration für das Stück *Orage* aus der zweiten Fassung gewesen sein könnte. In Genf lebten sie für mehrere Monate und dort wurde die Tochter Blandine geboren.²⁹ Außerdem, wie Marie d'Agoult in ihrer Autobiographie berichtet, hörten sie von ihrer Genfer Wohnung immer den Psalmengesang einer nahen Kirche.³⁰

Aber Liszt selbst spricht in seinem Vorwort von Ländern, die „von der Literatur und Geschichte geheiligt“ wurden, also er scheint sich deutlich in eine imaginative Tradition der schweizerischen Geographie zu stellen. Davon zeugen nicht nur die verschiedenen Epigraphen, die er den *Impressions et poésies* beifügte, sondern auch ein Stück wie *Lyon*, das, wie gesagt, keiner schweizerischen Stadt gewidmet ist und die Überschrift „Vivre en travaillant ou Mourir en combattant“ trägt. Die intertextuelle Beziehung nimmt hier deutlich politische Züge an, denn es handelt sich um das Motto, das die Lyoner Seidenweber bei ihren 1831 blutig unterdrückten Aufständen auf ihrer Fahne trugen. Es gibt zwei unterschiedliche Hypothesen zum sozialen Zusammenhang dieses Stücks: Alexander Main sieht in ihm die Verbindung zwischen Liszt und der sozialen Theologie von Felicité de Lamennais, mit dem er persönlich befreundet war und dem das Stück gewidmet ist, während Maurizio Giani es als Zeugnis für Liszts gut dokumentierte Anlehnung an die sozialen Theorien von Saint-Simon interpretiert.³¹ Jedenfalls hat György Króó bereits darauf hingewiesen, dass Alexandre Dumas Vater in seinen *Impressions de voyage, Suisse* der Stadt Lyon ein Kapitel widmet und darüber hinaus den Aufstand der Seidenweber mit dem oben zitierten Motto erwähnt.³² Und auch in Dumas' *Impressions* ist an einer anderen Stelle das Motto „un pour tous, tous pour un“ (einer für alle – alle für einen) als Spruch der Freiheit der Schweizer Kantone zu finden, der bei Dumas auch zum Spruch seiner Musketiere wurde. Dieser Satz wird als Epigraph von *Chapelle de Guillaume Tell* eingesetzt, dem sechsten Stück des *Album d'un voyageur*. Und genau dieser Kapelle widmet Dumas auch eine Beschreibung, in der er den Vierwaldstättersee als Wiege der Freiheit bezeichnet und Schillers *Wilhelm Tell* sowie Rossinis gleichnamige Oper erwähnt.³³ Mit Dumas werden also zwei Stücke assoziiert, die

Liszt-Dokumente in der Universitätsbibliothek Basel“, in: *Liszt-Studien 2, Kongressbericht Eisenstadt 1978*, hrsg. von Serge Gut, Salzburg 1981, S. 163–171.

29 Gut, „Suisse influences“, S. 7, listet die Ortsbesuche auf, die seiner Meinung nach als Inspirationsquellen für die Komposition des *Album d'un Voyageur* sein könnten.

30 Marie d'Agoult, *Memoiren*, Bd. 2, Dresden 1928, S. 64.

31 Alexander Main, „Liszt's ‚Lyon‘: Music and the Social Conscience“, in: *19th-Century Music* 4 (1981), S. 228–243. Maurizio Giani, „Once More ‚Music and the Social Conscience‘: Reconsidering Liszt's ‚Lyon‘“, in: *Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural and Aesthetical Transformations: Proceedings of the International Conference held at the Villa Serbelloni, Bellagio (Como) 14–18 December 1998*, hrsg. von Michael Saffle und Rossana Dalmonte, New York 2003, S. 95–114.

32 György Króó, „Années de pèlerinage, Première Année: Versions and Variants. A Challenge to the Thematic Catalogue“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34 (1992), S. 405–426, besonders S. 420; siehe auch ders., „La ligne intérieure“, the Years of Transformation and the ‚Album d'un voyageur‘“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28 (1986), S. 249–260.

33 Dumas, S. 50, 180 und 301.

ein wichtiges Prinzip der imaginierten Schweiz thematisieren, nämlich die Freiheit, denn auch das Stück *Lyon* repräsentiert in diesem Sinne trotz der mangelnden geographischen Zugehörigkeit die Realisierung eines schweizerischen Ideals, das aber auf die sozialen Bedingungen der Arbeiterklasse in einer französischen Industriestadt bezogen wird. Dies erklärt den hymnischen Charakter von *Lyon*, der an die Lieder der Revolution erinnert (vgl. Notenbeispiel 1).

un poco riten. il tempo

34 *ff* rinforz. pesante *sf*

38 *tr* meno *f* ma sempre marcato la melodia *mf* molto rinforz.

Beispiel 1: Liszt, *Lyon* aus: *Album d'un voyageur* (T. 34–40)

Chapelle de Guillaume Tell evoziert dagegen, durch das Alphorn als spezifischen Klangkörper des nationalen Gedächtnisses, ein durch die Sakralisierung der Kapelle zum kultischen Ereignis stilisiertes Moment der Geschichte (vgl. Notenbeispiel 2).

Allegro moderato

marziale cresc.

6 (Alphorn) energico *f* m.s. *mp* *diminuendo*

Beispiel 2: Liszt, *La Chapelle de Guillaume Tell* aus: *Album d'un voyageur* (T. 1–10)

Das Alphornsignal – die genaue Angabe des Instrumentes befindet sich in dieser Fassung auch im musikalischen Text – erscheint als Einwurf in einer imaginären Kampfansage (marziale) und führt über die kühne Modulation in Des-Dur zu einem religiösen Moment wieder in C-Dur, einer choralartigen Melodie (Religioso), die bezeichnenderweise zuerst in einer tiefen, männlichen Stimmlage erklingt.

Jenseits ihrer biographischen Kontextualisierung beziehen sich die drei Stücke *Le Lac de Wallenstadt*, *Au bord d'un source* und *Les cloches de G****[enève]*³⁴ bei ihren literarischen Zitaten auf einen wichtigen Aspekt der Natur im philosophischen und literarischen Diskurs des 18. und 19. Jahrhunderts. Denn der See, die Wasserquelle und die Glocken, die in Genf über dem See ertönen, sind Symbole einer Natur, die der Mensch bereits in Rousseaus Vorstellung als einsame Zuflucht vor der Zivilisation sieht. Der symbolische Faden dieser drei Stücke wird verständlich, wenn die Zitate mit einem Teil ihrer ursprünglichen Kontexte gelesen werden. Die hier kursiv gedruckten Verse werden von Liszt als Epigraphen verwendet.³⁵

LE LAC DE WALLENSTADT

Clear, placid Leman! *thy contrasted lake,*
With the wild world I dwelt in, is a thing
Which warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring.
 (Byron, *Childe Harold's Pilgrimage III*, 85)

AU BORD D'UNE SOURCE

Sei Licht, mir gesegnet!
 Dein Strahlengruß regnet
 Erwärmend hernieder auf Anger und Au.
 Wie flittern die Wiesen,
 Wie silberfarb zittern
 Tausend Sonnen im perlenden Tau!
In säuselnder Kühle
Beginnen die Spiele
Der jungen Natur.
 Die Zephyre kosen
 Und schmeicheln um Rosen,
 Und Düfte beströmen die lachende Flur.

Wie hoch aus den Städten die Rauchwolken dampfen!
 Laut wiehern und schnauben und knirschen und stampfen
 Die Rosse, die Farren;
 Die Wagen erknarren
 Ins ächzende Tal.
 Die Waldungen leben,
 Und Adler und Falken und Habichte schweben
 Und wiegen die Flügel im blendenden Strahl.
 Den Frieden zu Finden,
 Wohin soll ich wenden

34 Die Initiale mit Asterisken wurde erst in der zweiten Fassung durch den vollständigen Namen der Stadt ersetzt.

35 Die Texte werden zitiert nach *Lord Byron's Works*, Bd. 3, Paris 1821, S 104, 108; und *Schillers Werke, Nationalausgabe*, Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens, 1776–1779, hrsg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar 1943, S.119.

Am elenden Stab?
 Die lachende Erde
 Mit Jünglingsgebärde,
 Für mich nur ein Grab!
 (Friedrich Schiller, *Der Flüchtling [Morgenfantasie]*, Verse 10 bis 35)

LES CLOCHES DE G****
 ... Minuit dormait; le lac
 était tranquille, les cieux étoilés ...
nous voguissions loin du bord
 (nicht identifiziertes Zitat)

Is it not better, then, to be alone,
 And love Earth only for its earthly sake?
 By the blue rushing of the arrowy Rhone,
 Or the pure bosom of its nursing lake,
 Which feeds it as a mother who doth make
 A fair but froward infant her own care,
 Kissing its cries away as these awake; –
 Is it not better thus our lives to wear,
 Than join the crushing crowd, doomd to inflict or bear?

*I live not in myself, but I become
 Portion of that around me; and to me,
 High mountains are a feeling, but the hum
 Of human cities torture: I can see
 Nothing to loathe in Nature, save to be
 A link reluctant in a fleshly chain,
 Classe'd among creatures, when the soul can flee,
 And with the sky, the peak, the heaving plain
 Of ocean, or the stars, mingle, and not in vain.*
 (Byron, *Childe Harold's Pilgrimage III*, 71–72)

Byrons Verse aus *Childe Harold*, die Liszt bei *Le Lac de Wallenstadt* zitiert, beziehen sich wie erwähnt zwar in der Dichtung konkret auf den Genfer See (Leman) und nicht auf den Walensee, deuten aber den ruhigen See als universales Vorbild eines einfachen, ruhigen Lebens in der Natur als Alternative zum Stadtleben: „Klarer, ruhiger Leman! / Dein See, der im Gegensatz zur wilden Welt steht, in der ich lebe, ist etwas, das mir durch seine Ruhe empfiehlt, die unruhigeren Gewässer der Erde für eine reinere Quelle aufzugeben“. Auch Schillers Zitat bei *Au bord d'une source* wird erst verständlich, wenn man das gesamte Gedicht *Der Flüchtling* berücksichtigt. Dort werden der Anbruch des Morgens und das Erwachen der Natur als Gegenpol zum Lärm und zur Luftverschmutzung der Stadt thematisiert. Bei *Les cloches de G***** zitiert Liszt zunächst einen Text, der keine Autorangaben trägt und mit aller Wahrscheinlichkeit autobiographische Züge hat. Ich vermute, dass er mit der Liebesbeziehung zur Gräfin d'Agoult zu tun hat, was erklären könnte, warum er in der zweiten Fassung eliminiert wurde. Aber wiederum schmückt Byron mit einer zivilisationskritischen Aussage diese Komposition als Überschrift. In der von Liszt hier nicht zitierten 71. Strophe fragt sich Childe Harold, ob es nicht besser wäre, einsam zu sein und die Erde für ihre „irdischen“ Seiten zu lieben, statt sich zu der gedrängten Menschenmenge zu gesellen. „Ich lebe nicht in mir selbst“, lauten die von Liszt übernommenen Verse, „sondern werde zu einem Teil von dem, was mich umgibt und mir sind hohe Berge ein Gefühl,

aber das Brummen der Stadt Qualen“. Auch hier wird also der deutlich antizivilisatorische Charakter von Liszts Bild der Schweiz offenbar, die sich in diesem Sinne als ‚anderer Ort‘ mit utopischen Zügen herauskristallisiert.

Vallée d'Obermann, dessen Titelblatt in der zweiten Fassung auf Liszts Ablehnung stoßen musste, spielt, wie der Komponist selbst im oben erwähnten Brief schreibt, auf diejenige fiktive Figur an, die in der französischen Kultur der 30er Jahre zusammen mit Byrons *Childe Harold* zum romantischen Subjekt par excellence geworden war. Warum aber Tal von Obermann? In beiden Zitaten befindet sich Obermann in der Tat nicht in den Bergen, sondern im Tal an einem See. (Die Annahme Serge Guts, hier sei der Wald von Fontainebleau gemeint,³⁶ trifft nicht zu). Im ersten Zitat wird der See nicht identifiziert, im zweiten handelt es sich um den Neuenburgersee (Lac de Neuchâtel). Beide Momente finden in der Nacht bei Mondschein statt, in beiden Fällen hört Obermann in der Stille nur die Geräusche, die Klänge der Natur: die Wellen, den sanften Wind, die Eule. An einer weiteren Stelle, die Liszt hier nicht übernimmt, singt die Nachtigall wiederholt eine Melodie: „cet accent solitaire, unique et répété, ce chant des nuits heureuses, sublime expression d'une mélodie primitive; indicible élan d'amour et de douleur“.³⁷

Obermann hört den Klang der Wellen und schwingt in der Bewegung („toujour lent et toujour le même“) dieser einzelnen Klänge in der Stille mit. Die *Unio mystica* mit der Bewegung der Natur und deren ‚ursprünglicher Melodie‘ führt in beiden von Liszt zitierten Stellen auch zu einem emotionalen Ausbruch. Als melancholisches Subjekt erlebt Senancour die nächtliche Natur als idealen Raum für die Entfaltung seiner inneren und äußeren überreizten „sensibilité“. Dies führt zwar zu jenem konfusen Charakter, den Liszt sowohl im Roman als auch in seiner eigenen Komposition fand. Diese Überreizung des Subjekts, die in der oft brüchigen, zwischen rezitativischer Deklamation und lyrischen Momenten schwankenden Struktur ihren Ausdruck findet, sucht jedoch geistige Nahrung in den immer wiederholten Klängen der Natur. Und dieser natürliche Klang, die fallende melodische Zelle Halbton-Ganzton, entfaltet sich durch das ganze Stück bis zur Apotheose des Finales.

36 Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig 2009, S. 430 f. Es stimmt trotzdem, dass große Teile des Romans sich in Fontainebleau abspielen. Liszts zu Beginn dieses Beitrags zitierte Einwände gegen die Illustration dieses Stückes in der zweiten Fassung sind jedoch gegen den pittoresken Charakter der dort dargestellten alpinen Landschaft gerichtet. Hier betont er außerdem, dass „die Szene des Buches“ die Schweiz sei.

37 Etienne Pivert de Senancour, *Oberman*, hrsg. von Béatrice Didier, Paris 1984, S. 286–287. Bezeichnend ist die Tatsache, dass diese Stelle von George Sand spätestens im Vorwort zur Oberman-Ausgabe von 1840 zitiert wird (S. VIII). Auf diese Ausgabe geht vermutlich die Rechtschreibung „Obermann“ zurück, die Liszt übernimmt.

Beispiel 3: Liszt, *Vallée d'Obermann* aus: *Album d'un voyageur* (T. 1–9)

Man kann in dieser ersten Fassung deutlich beobachten, wie sich aus dem einfachen Motiv zuerst eine düstere Klage entwickelt, in der das Subjekt in das Lamento der Natur monoton einstimmt, zuerst in e-Moll und dann in a-Moll (vgl. Notenbeispiel 3). Das Recitativo, das Signet einer monologischen, sprechenden Steigerung,³⁸ führt zu einer weiteren Entwicklung dieses Motivs und dann zu einem Aufbruch, der durch eine kühne Verkettung von Rückungen von der Dominante von fis-Moll zur Haupttonart e-Moll zurückkehrt. Danach entfaltet sich im Stil einer Vokalmelodie das erste Thema „avec un profond sentiment de tristesse“.

Das Schlusstück aus den *Impressions et poésies*, der Psalm aus der Genfer Kirche, wirkt etwas fehl am Platz, denn es handelt sich um kein poetisches Fragment im Sinne der *Impressions et poésies* nach Liszts Plan, sondern gehört an sich als schlichter, unbearbeiteter „chant d'église“ zu der Gruppe der *Fleurs mélodiques*. Der Status des ‚poetischen Fragments‘ könnte aber mit der von Marie d'Agoult berichteten biographischen Erfahrung zusammenhängen (siehe oben). Es ist außerdem offensichtlich, dass ein Kirchengesang nicht so gut zu einer Sammlung von Volksliedern gepasst hätte; denn als solche ist der zweite Teil des *Album d'un voyageur*, die *Fleurs mélodiques des Alpes*, zu bezeichnen.

Aufgrund der wenigen Hinweise Liszts, der nur an zwei Stellen den Namen des Schweizer Komponisten Ferdinand Huber erwähnt, war es bisher in den meisten Fällen nicht möglich gewesen zu erfahren, woher das Material der *Fleurs mélodiques* kam. Serge Gut verweist in einigen Fällen auf Kuhreihen, die im späten 18. Jahrhundert veröffentlicht wur-

38 Zum Instrumentalrezitativ im Kontext des deutschsprachigen Melancholie-Diskurses des frühen 19. Jahrhunderts vgl. Melanie Wald-Fuhrmann, „Ein Mittel wider sich selbst“: *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel 2010, S. 384–392. In einem gewissen Sinne scheint Liszt an einem französischen Melancholie-Diskurs zu partizipieren, in dem die deutschen und englischen Modelle assimiliert werden.

den.³⁹ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung konnte die Herkunft des melodischen Materials dieser Stücke geklärt werden. Von der ersten Komposition abgesehen, deren thematisches Material noch nicht identifiziert werden konnte, stammen sie nämlich aus der *Sammlung von Kuhreihen und Volksliedern*, herausgegeben von Johann Rudolph Wyss, in der Ausgabe von 1826 (vgl. Tabelle 1, in Klammern die entsprechende Nummerierung des Liedes aus der Sammlung).⁴⁰

- 1) [Nicht identifiziert]
- 2) T. 1: *Appenzeller Kuhreihen* (63); T. 18: *Appenzellerlied* (50); T. 79: *Alter Kuhreihen* (18).
- 3) T. 1: *Kuhreihen der Appenzeller* (9 [aus dem mittleren Abschnitt]); T. 23: *Bitte und Abfertigung* (36); T. 41: *Warnung und Nachfrage* (38).
- 4) T. 1: Ferdinand Huber, *Sehnsucht nach der Heimat* (68); T. 22: *Das Lied der Guggisberger* (31).
- 5) T. 1: *Kuhreihen des Pilatus Berg* (68); T. 9: Huber, *Kuhreihen zur Abfahrt von der Alp im Herbst* (13); T. 60: G. J. K., *Der Chilter* (27).
- 6) T. 1: *Kuhreihen aus Rousseaus Wörterbuch* (66); T. 33: *Appenzeller Kuhreihen* (63); T. 49: *Kuhreihen aus den Greysers Alpen, Kanton Freyburg* (17); T. 109: *Der Gemsjäger* (20).
- 7) T. 1: Huber, *Mein Liebchen* (26); T. 15: *Was machen?* (54); T. 23: *Kuhreihen der Oberhasler* (1).
- 8) T. 1: Huber, *Des Kühers Frühlingslied* (10); T. 53: *Der Gemsjäger* (20).
- 9) T. 1: Huber, *Im Winter* (1826); T. 15: Huber, *Mehr dass äbbe* (55); T. 55: *Appenzeller Kuhreihen* (64), T. 79: *Appenzeller Raguser* (65).

Tabelle 1: Die Melodien aus Johann Rudolph Wyss, *Sammlung von Kuhreihen und Volksliedern*, Bern 1826, die in den Stücken der *Fleurs mélodiques des Alpes* verwendet wurden

In dieser Auflistung kann man deutlich beobachten, dass Liszt, nicht viel anders als bei seinen *Tarantelles neapolitaines* aus dieser Zeit,⁴¹ die er ursprünglich für die italienischen *Années de pèlerinage* geplant hatte, kleine Potpourris aus schweizerischen Melodien zusammenstellt, die nicht unbedingt eine enge thematische Verbindung aufweisen. Die Herkunft der Musik erklärt jedenfalls die kontrastreiche thematische Substanz der Kompositionen, wie zum Beispiel im Fall des neunten Stücks, das aus vier Liedern besteht. Es ist nicht klar, ob Liszt wirklich diese Ausgabe besaß oder eher über eine Abschrift verfügte. In einem

39 Gut, „Suisse influences“, S. 10–20, und Gut, *Franz Liszt*, S. 425–428.

40 Einige Melodien befinden sich auch in der späteren Publikation von Ernst Knop *Les délices de la Suisse, ou, Choix de ranz des vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux suisses*, Basel [ca. 1835], aber Liszt scheint sich an die Überlieferung von Wyss anzulehnen.

41 Vgl. dazu Michele Calella, „The ‚Genius of the Nation‘ and the Paris Salon: Liszt’s *Tarantella* and Neapolitan Song“, in: „Grandeur et finesse“: *Chopin, Liszt and the Parisian Musical Scene*, hrsg. von Luca Sala, Bologna [im Druck].

Brief aus Bellagio bat er seine Mutter, ihm aus Paris Kopien von Schweizer Liedern in deutscher Sprache zu schicken.⁴²

Die Präsenz solcher Stücke in Liszts Sammlung passte gut zu der Idee des Reisealbums im Sinne einer Auflese melodischer Blüten, die das von Liszt erwähnte Ziel hatte, wie er selbst schreibt, das Genie, also den spezifischen natürlichen Charakter, der Nation darzustellen, zumal der europäische Musikmarkt in den 20er und 30er Jahren von derartigen Drucken regelrecht überschwemmt wurde. Die *Fleurs mélodiques* könnten jedoch auch eine pragmatische, performative Funktion für den Pianisten Liszt angenommen haben, zum Beispiel als Hommage an das schweizerische Publikum während seiner Konzertreisen. Liszts Lehrer Anton Reicha schrieb 1814: „nichts ist einfacher, als die Freundschaft einer Nation zu gewinnen, indem man ihre eigenen Lieder aufführt“⁴³.

Als Liszt Mitte der 50er Jahre in Weimar das *Album d'un voyageur* für eine Neuveröffentlichung wieder in die Hand nahm, hatte sich das Konzept der Sammlung deutlich geändert. Spätestens wird dies in dem Moment deutlich, als der Verleger Breitkopf das *Album d'un voyageur* in Liszts Werkverzeichnis wieder aufnehmen wollte. In einem Brief an Schott vom 5. November 1855 behauptete Liszt ausdrücklich, er halte diese Fassung für „eine verfehltete Jugend Arbeit“ und desavouiere sie.⁴⁴ Ob es sich dabei nur um eine Frage der kompositorischen Qualität handelte, bleibt dahingestellt; denn man kann sich wirklich fragen, ob das neue Stück *Eglogue* besser als das eliminierte *Lyon* ist. Die Veränderungen, die Liszt in dieser neu bearbeiteten Fassung vornahm, betrafen jedoch nicht nur die Substanz des musikalischen Satzes, sondern überhaupt die Auswahl der Stücke, ihre Paratexte und die damit zusammenhängende kulturelle Kontextualisierung.

Der biographische Hintergrund hatte sich auch deutlich geändert, was unter anderem zu einer Relativierung der einstigen politischen Gesinnung führte: Liszt war jetzt Hofkapellmeister des Großherzogs von Weimar-Sachsen-Eisenach und hatte nach 1848 seine alten revolutionären Ideen beiseitegelegt. Ein Stück wie *Lyon* mit der Anspielung auf den Aufstand der Seidenweber erschien vermutlich nicht mehr aktuell oder vielleicht nicht mehr angebracht,⁴⁵ zumal *Lyon* mit der Schweiz politisch und geographisch nichts zu tun hatte. Der *Psaume*, der Choral, der sowieso wenig zu den *Impressions et poésies* passte und auch möglicherweise autobiographisch motiviert war, wäre als protestantischer Gesang vermutlich auf wenig Zustimmung der Fürstin zu Sayn-Wittgenstein, Liszts neuer Lebensgefährtin gestoßen, die eine sehr fromme Katholikin war. Und die *Fleurs mélodiques des Alpes* zusammen mit den *Paraphrasen* stimmten als Potpourris gar nicht mit der Idee der *Années de pèlerinage* als „Originalkompositionen“ überein. Denn Liszts Selbstinszenierung als Autor nach der Preisgabe seiner Pianistenkarriere ab 1848 führte ihn in den 50er Jahren zur Abfassung des oben erwähnten Werkverzeichnisses,⁴⁶ in dem eine Unterscheidung zwischen „Originalkompositionen“ einerseits und „Studien“, „Paraphrasen“, „Instrumentierungen“,

42 Vgl. Bettina Berlinghoff, „Ein patriotisches Bekenntnis? Zur Entstehungs- und Editions-geschichte von Franz Liszts ‚Magyar Dallok‘“, in: *Liszt und die Nationalitäten: Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium Eisenstadt, 10.–12. März 1994*, hrsg. von Gerhard Winkler, Eisenstadt 1996, S. 45–61, besonders S. 49.

43 Anton Reicha, *Traité de mélodie*, Paris 1914, S. 71.

44 Brief von Liszt an Franz Schott vom 5. November 1855, in: Istel, S. 47.

45 Politische Gründe für die Eliminierung von *Lyon* werden geltend gemacht von Reiner Kleinertz, „Zum Problem des ‚Frühwerks‘ bei Franz Liszt am Beispiel von ‚Vallée d'Obermann‘“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34 (1992), S. 251–265, besonders S. 258.

46 Franz Liszt, *Thematisches Verzeichnis der Werke*, Leipzig 1855. Kleinertz (S. 251) hält dieses Verzeichnis zu Recht für „ein Manifest des Weimarer Liszt“.

„ungarischen Rhapsodien“ usw. andererseits deutlich gemacht wurde, eine Abgrenzung, die den Liszt-Forschern heute nicht wenige Schwierigkeiten bereitet. Es ist wahrscheinlich, dass das schweizerische Volkslied ihn nicht mehr interessierte, da es ihm im Laufe der 40er und 50er Jahre höchstens als Element seiner persönlichen neu konstruierten ungarischen Nationalidentität als relevant erschien. Daher wurden die einzigen zwei *Fleurs mélodiques*, die Platz in der neuen Sammlung fanden, Nr. 2 und 3, mit einem poetischen Programm versehen, was mit der Betitelung (*Le mal du pays* [*Heimweh*] und *Pastorale*) und einer Überarbeitung der musikalischen Substanz erfolgte. All dies, zusammen mit der Erweiterung um zwei neue Kompositionen (*Orage* und *Eglogue*) und weiteren Zitaten aus Byron und Senancour, bringt in den *Années de pèlerinage* eine noch intensivere kulturelle Poetisierung der Schweiz mit sich, die sich hier als imaginäres Naturland immer weiter von der physisch erlebten Geographie und dem politischen Engagement der jungen Jahren entfernte.

Die Tatsache, dass *Chapelle de Guillaume Tell* in den *Années de pèlerinage* am Beginn der Sammlung steht, jedoch sein langes Alphornsignal und den Religioso-Charakter verloren hat, zeigt deutlich die Universalisierung des Freiheitshelden durch den Verlust an spezifisch lokalem Schweizerklang. Ähnliches kann für ein Stück wie *Pastorale* behauptet werden, eine einstige *Fleur mélodique*, das sich durch den neuen Titel in eine Beethoven'sche Tradition zu stellen scheint, auch wenn dessen musikalische Textur mit dem Borduneffekt eher an den letzten Satz der Sonate op. 28 erinnert, die den apokryphen Beinamen „Pastorale“ trug. Die Hinzufügung von *Orage* und *Eglogue* ist jedoch kein Zufall, sondern könnte als programmatische Anlehnung an Byrons *Childe Harold* verstanden werden. In dieses neue Konzept scheint auch *Vallée d'Obermann* integriert zu sein; denn alle drei Stücke tragen jetzt neue – hier unten kursiv gedruckte – Zitate aus *Childe Harold*, die aus drei aufeinanderfolgenden Strophen des dritten *Canto* stammen:

XCVI.

Sky, mountains, river, winds, lake, lightnings! ye!
With night, and clouds, and thunder, and a soul
To make these felt and feeling, well may be
Things that have made me watchful; the far roll
Of your departing voices, is the knoll
Of what in me is sleepless, – if I rest.
*But where of ye, O tempests! is the goal?
Are ye like those within the human breast?
Or do ye find, at length, like eagles, some high nest?*

Orage

XCVII.

*Could I embody and unbosom now
That which is most within me, – could I wreak
My thoughts upon expression, and thus throw
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak,
All that I would have sought, and all I seek,
Bear, know, feel, and yet breathe – into one word,
And that one word were Lightning, I would speak;
But as it is, I live and die unheard,
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.*

Vallée d'Obermann

XCVIII.

*The Morn is up again, the dewy Morn,
With breath all incense, and with cheek all bloom,
Laughing the clouds away with playful scorn,*

Eglogue

And living as if earth contained no tomb, –
 And glowing into day: we may resume
 The march of our existence: and thus I,
 Still on thy shores, fair Leman! may find room *[Les cloches de Genève?]*
 And food for meditation, nor pass by
 Much, that may give us pause, if pondered fittingly.

Dieser narrative Strang könnte also erklären, warum die neuen Fassungen von *Orage* und *Eglogue* an diese Stellen kamen. Das Subjekt Childe Harold-Liszt erlebt den Sturm als Naturereignis und fragt ihn, ob er im Gegensatz zu den Stürmen der menschlichen Brust ein hohes Nest, das heißt die Ruhe, findet (Strophe 96, *Orage*); es möchte in einem einzigen Wort alles sagen, was es sucht, erträgt, weiß und fühlt, muss jedoch ungehört seine stimmlosen Gedanken mit sich tragen (Strophe 97, *Vallée d'Obermann*), und beobachtet den fröhlichen Morgen, der unbekümmert lacht, als gäbe es kein Grab auf der Erde (Strophe 98, *Eglogue*). Die starke kompositorische Überarbeitung von *Vallée d'Obermann* könnte ebenfalls mit dieser neuen intertextuellen Verbindung zusammenhängen: Das Stück *Orage* übernimmt jetzt die Funktion von Byrons Sturm der Seele und ersetzt damit das Recitativo der ersten Fassung von *Vallée d'Obermann*, während *Vallée d'Obermann* nun im Grunde genommen das Tal von *Childe Harold* geworden ist, in dem die Stimmlosigkeit des Subjektes in dem veränderten Schluss Platz findet. Nach der Apotheose in E-Dur kehrt das Hauptmotiv in e-Moll wieder resigniert zurück, wobei das gegenüber der ersten Fassung neue melodische Element, die immer wieder das Thema modifizierende übermäßige Sekunde, die Präsenz einer neuen Identität signalisieren könnte, nämlich jener ungarischen, die Liszt seit den 50er Jahren dezidiert inszenierte und die jetzt die Subjekte von *Obermann* und *Childe Harold* überlagert.⁴⁷

Wenn man den Teil der Strophe 98 betrachtet, den Liszt als Paratext für seine *Eglogue* nicht berücksichtigte, kann man auch einen Schlüssel für die folgenden Stücke der *Années de pèlerinage* finden, denn Childe Harold beginnt wieder mit dem anbrechenden Tag den Marsch des Lebens und findet Ruhe am Ufer des Genfer Sees. Beendet Liszt die *Années de pèlerinage* mit dem Bild des Genfer Sees und diesmal erklärlicherweise ohne das autobiographische Zitat der ersten Fassung, wird die narrative Verbindung zwischen *Eglogue* und *Les cloches de Genève*, das heißt, was bei Childe Harold den neuen Tagesverlauf darstellt, durch *Le mal du pays* belegt.

Es handelt sich dabei um die Bearbeitung einer *Fleur mélodique des Alpes*, die durch den Rückgriff auf ein langes Zitat aus Senancours *Oberman* neu poetisiert wird. In diesem Kapitel, das den Titel trägt „De l'expression romantique, et du ranz de vache“, wird der Kuhreihen als auditives Moment des romantischen Charakters thematisiert.⁴⁸ Liszt jedoch scheint in seiner neuen Fassung vielmehr Rousseaus Erzählung des Kuhreihens als Auslöser von Heimweh zu berücksichtigen. In einer Konstruktion, die an eine Opernszene erinnert, platziert er den Kuhreihen (vgl. Notenbeispiel 4) in dialektischer Verbindung mit einer

47 Diese neue Identität scheint auch den dritten Band der *Années de pèlerinage* beeinflusst zu haben, der sich deutlich zwischen römisch-katholischen und ungarischen Momenten bewegt. Vgl. die Interpretation von Dolores Pesce, „Liszt's *Années de Pèlerinage*, book 3: A ‚Hungarian‘ Cycle?“, in: *19th-Century Music* 13 (1990), S. 207–229.

48 Senancour, S. 153–158.

Melodie Ferdinand Hubers mit dem Titel *Heimweh* (daher der neue Titel des Klavierstücks), die er selbst bereits für eine frühere Fantasie verwendet hatte (vgl. Notenbeispiele 5).⁴⁹



Beispiel 4: *Appenzeller Kühreihen* (Nr. 63 aus *Sammlung von Kuhreihen und Volksliedern*)
T. 1–7

Klagend

Chitarra col capo tasto sulla 3^a Posiz

The musical notation for 'Schwytzer Heimweh' is presented in four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. It contains the melody with lyrics written below it. The second staff continues the melody. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment for the guitar. The lyrics are: "Herz, mÿs Herz, war um so tru u - rig? und was soll das Ach und Weh?"

Beispiel 5: *Schwytzer Heimweh* (Nr. 23 aus *Sammlung von Kuhreihen und Volksliedern*)
T. 1–4

Vergleicht man beide Fassungen, kann unabhängig von den Abweichungen im kompositorischen Detail der Unterschied zwischen der ursprünglichen *Fleur mélodique* Nr. 2 als Potpourri, in dem das zweite Thema, das *Appenzellerlied*, einen kontrastierenden Tanzcharakter hat, und einer Komposition beobachtet werden, *Le mal du pays* (vgl. Notenbeispiel 6), in der der Klang des Kuhreihens (Lento) zum Impulsgeber einer pastoral anmutenden melancholischen Stimmung wird (Adagio dolente). Es ist in diesem Sinne konsequent, dass der Illustrator Kretschmer dieses letzte Stück durch das klassische Symbol des Heimwehs

⁴⁹ Die Melodie befindet sich in Wyss' Sammlung mit der Nr. 51. Wie Paul Merrick gezeigt hat, wurde sie bereits von Liszt in seiner *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* (1836) verwendet, Paul Merrick, „The Role of Tonality in the Swiss Book of *Années de Pèlerinage*“, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 39 (1998), S. 367–383, besonders S. 369 f.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Le mal du pays' from Liszt's *Années de pèlerinage*. The first system (measures 1-5) is marked 'Lento' and 'f', featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 6-11) is marked 'accel.' and 'p', showing a more rhythmic and melodic passage. The third system (measures 20-23) is marked 'Adagio dolente' and 'espressivo assai', with a complex texture of chords and moving lines in both hands.

Beispiel 6: Liszt, *Le mal du pays* (Heimweh) aus: *Années de pèlerinage, première Année – Suisse*, T. 1–7 und 20–23

repräsentierte, nämlich den Wanderer, der sich eben nicht in den Bergen befindet, sondern in einem düsteren Flachland, und die Wandervögel am Himmel.⁵⁰

Wessen Stimme nehmen wir im *Album d'un voyageur* und im Schweizer Heft der *Années de pèlerinage* wahr? Vielleicht sollte die Frage besser lauten: Wie viele Stimmen? Jene von Liszt, Byron, Senancour oder George Sand? Oder von einem imaginären musikalischen Reisenden, von Childe Harold, Obermann, in dem noch Rousseaus Held Saint-Preux mitschwingt? Und welchen Liszt hört man hier, den Reisenden, den Leser von Dichtungen, das empfindsam-melancholische Subjekt, das ‚ungarische‘ Subjekt, oder den Vertreter einer neuen Weimarer Klassik? In dieser Interpretation wurde bewusst von einer Vielfalt von Subjektstimmen ausgegangen, die durch ihre Überschneidung aus Liszts Klaviersammlungen einen dynamischen Prozess der polyphonen Erzählung machen, die eine unterschiedlich kulturell aufgeladene imaginative Geographie der Schweiz entwerfen, eine musikalische Landschaft, deren Orte jenseits ihrer empirischen Lokalisierung in einem intertextuellen, zugleich diskursiven Prozess konstruiert werden.

50 Es ist auch bezeichnend, dass die für Senancour charakteristische Idee des natürlichen oder naturhaften Klangs als Auslöser eines Gefühls durch die Hinzufügung des *Cantabile con moto* nach dem Glockenklang in der neuen Fassung von *Les cloches de Genève* konkretisiert wird.

Katharine Ellis hat von einem „geteilten Selbst“ bei Liszt bis 1847 gesprochen.⁵¹ Denn wir haben es einerseits mit einem Liszt zu tun, der in seinen Schriften eine soziale Neu-positionierung der Kunst und des Musikers als romantischen Intellektuellen wünschte, andererseits mit einem Liszt, der als Virtuose im Dienste des bürgerlichen Publikums der Städte stand. Vielleicht wäre es zu schematisch zu behaupten, dass der erste der Liszt des *Album d'un voyageur* ist, der in die imaginierte Natur der Schweiz flüchtet, der zweite dagegen der Pariser, also der städtisch geprägte Komponist der Opernfantasien. Trotzdem ist es bezeichnend, dass Liszt „das Monochord der menschlichen, einsamen Schmerzes“, nämlich *Vallée d'Obermann*, anscheinend nie in einem öffentlichen Konzert gespielt hat. Wäre dieser einsame, weltentrückte Dialog mit der Natur vielleicht in einem Konzertsaal fehl am Platze gewesen?

Die zweite Fassung dieser Sammlung, *Années de pèlerinage*, bloß als kompositorische Verbesserung gegenüber dem *Album d'un voyageur* zu betrachten, bedeutet, ein Werturteil zu fällen, das zwar die offizielle Meinung des Komponisten um 1855 reproduziert, aber die diskursiven Implikationen dieser Veränderung unterschätzt. Die Schweiz rückt in der zweiten Fassung noch stärker in eine fiktive Dimension, in der die Stimmen von Byron und Senancour als Miterzähler lauter werden, während die autobiographische Komponente – nicht anders als die Liebesbeziehung mit Marie d'Agoult – praktisch verstummt. Der Verlust an politischem Engagement verweist auf Liszts Entfernung von seinen philosophischen Interessen der 30er Jahre, zu denen Lamennais und Saint Simon zählten, und eine Annäherung an eine klassizistisch geprägte deutsche Ästhetik, als deren Vertreter er sich letztendlich in der Weimarer Zeit betrachtete.⁵²

Damit setzt Liszt kompositorisch seine Teilnahme an einem anthropologischen Diskurs fort, in dem die Schweiz als imaginäres Naturland für die Regenerierung eines durch die Zivilisation entfremdeten Menschen konstruiert wird. Und es ist nur konsequent, dass der folgende Jahrgang der *Années de pèlerinage* Italien gewidmet ist, dem Kulturland, das nicht durch die Natur, sondern durch die Dichtung und Kunst der Vergangenheit eine ähnliche seelische Genesung des Menschen versprach.

51 Katharine Ellis, „Liszt: the Romantic artist“, in: *The Cambridge Companion to Liszt*, hrsg. von Kenneth Hamilton, Cambridge 2005, S. 1–13, besonders S. 4 ff.

52 Vgl. dazu Detlef Altenburg, „Franz Liszt und das Erbe der Klassik“, in: *Liszt und die Weimarer Klassik*, hrsg. von Detlef Altenburg (= Weimarer Liszt-Studien 1), Laaber 1997, S. 9–32.

Peter Sühling (Berlin)

Musik als Universitätsfach – technisch und wissenschaftlich. Gustav Jacobsthals Konzeption des Faches Musik in seinem Memorandum von 1883

Mit Gustav Jacobsthals Denkschrift an das preußische Kultusministerium aus dem Jahre 1883 liegt uns eine der frühesten Stellungnahmen von einem der damals noch wenigen Hochschullehrer unseres Faches aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vor, die sich relativ systematisch mit bis heute zentralen Aspekten der Ausgestaltung der institutionalisierten Musikwissenschaft befasst.¹ Sie stand schon damals quer zum Zeitgeist, wurde im Widerstand gegen eine einseitig szientistische Ausrichtung des Faches und im Widerstand gegen eine Delegation der praktischen und pädagogischen Musikausbildung an eigens dafür geschaffene Konservatorien und Kirchenmusikschulen formuliert und blieb außerhalb des Kreises der preußischen Kulturadministration völlig unbekannt und auch völlig folgenlos. Sich trotzdem mit ihr zu beschäftigen, ist nicht nur der Maßgabe historischer Gerechtigkeit gegenüber verborgenen und unterlegenen Traditionen geschuldet, sondern eröffnet auch die Perspektive, alternativen Modellen und eventuell vertanen Chancen nachzuspüren, die auch den gegenwärtigen Zustand des Faches in ein fragwürdiges Licht stellen. Es soll also hier versucht werden, Jacobsthals Konzept in seinen wesentlichen Momenten vorzustellen und so zu kommentieren und historisch zu kontextualisieren, dass die problematische Ausgangslage der Musikwissenschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert, deren Folgen bis heute noch spürbar sind, wenigstens teilweise in den Blick gerät.²

Jacobsthals Gutachten über das Fach Musik an den Universitäten, das er nach über zehnjährigen Erfahrungen als Privatdozent und außerordentlicher Professor an der Straßburger Universität im März 1883 in Berlin quasi auf der Durchreise anfertigte und beim preußischen Kultusministerium einreichte, nimmt zeitlich und gedanklich eine Mittelstellung in der Kette der Denkschriften an das preußische Kultusministerium oder an den preußischen Landtag über diese und verwandte Fragen ein, die sich seit 1803 von Karl Friedrich Zelter über Eduard Grell, Adolf Bernhard Marx und Heinrich Bellermann bis zu Hermann Kretzschmar, Leo Kestenberg und Georg Schünemann zieht. Vermittelt über Grell und Bellermann dürfte Jacobsthal die rückwärtige Traditionslinie, in der er sich

1 Siehe Gustav Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten. Memorandum an das preußische Kultusministerium 1883“, hrsg. von Peter Sühling, in: *JbPrKu* 2002, Stuttgart 2002, S. 295–322.

2 Vgl. dazu auch Peter Sühling, *Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Gustav Jacobsthal, ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Eine kultur- und ideengeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen*, Hildesheim 2012 (im Druck).

mit seinem Memorandum befand, bekannt gewesen sein.³ Dass Kretzschmar,⁴ Kestenberg⁵ und Schünemann⁶ die Gedankengänge und Argumente ihrer Vorgänger unter den Gutachtern, besonders jene Jacobsthals, noch geläufig waren, ist eher unwahrscheinlich. Kestenberg nennt an für ihn relevanten Musikwissenschaftlern der Vergangenheit, die sich mit Musikerziehung beschäftigt hätten oder für diese auf universitärem Sektor von Belang gewesen seien, nicht einmal Bellermann, sondern an Berlinern nur Karl von Winterfeld, Marx, Philipp Spitta und Kretzschmar.⁷

Bevor auf die Konzeption Jacobsthals inhaltlich eingegangen wird, soll noch der Verlauf geschildert werden, während dessen das Memorandum entstand, um dann sang- und klanglos zu versenden.

Wie das Memorandum entstand und was aus ihm wurde

Diese Denkschrift hat in der Geschichte der Berliner Vokalschule und in der Lebensgeschichte Jacobsthals eine unmittelbare Vorgeschichte. Zwar hatte Grell dasjenige, was ein

-
- 3 Sicher bildete Adolf Bernhard Marx' *Denkschrift über die Organisation des Musikwesens im preußischen Staate*, die im September 1848 in der *Neuen Berliner Musikzeitung* erschienen war, eine Ausnahme, denn sie dürfte Grell und Bellermann nicht nur wegen ihres revolutionär-demokratischen Impetus, sondern auch wegen der Forderung nach einem staatlich geförderten Konservatorium missfallen haben. Allgemein gesehen waren die Ansprüche und (illusionären) Erwartungen an den Staat, die Marx hegte und aussprach, denen der Berliner Vokalschule nicht ganz unähnlich. Allerdings drosselten die Vorstellungen Bellermanns dann genau jene Ambitionen Marxens, mit denen dieser darauf gedrängt hatte, die mit Gesangsübungen begleitete konventionelle musiktheoretische, sprich satztechnisch-kontrapunktische Ausbildung durch Instrumentalunterricht, Musikgeschichte und Ästhetik zu erweitern bzw. zu ersetzen. Marxens volksbildnerischer Impetus, mit dem er große Teile seiner Kompositionslehre als didaktische Modelle für die Unterrichtung von Laien ansah, sollte allerdings nicht unterschätzt werden, ebenso wenig wie dessen langfristige Wirkung, siehe hierzu Kurt-Erich Eicke, *Der Streit zwischen Adolph Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre*, Regensburg 1966, S. 96–136.
 - 4 Nachdem sich Hermann Kretzschmar schon in seiner Rostocker Zeit über Musikausbildung Gedanken gemacht hatte (siehe seine Schrift *Über den Stand der öffentlichen Musikpflege*, Leipzig 1881), war er ab 1909 als Direktor der Berliner Musikhochschule auch Berater des preußischen Kultusministeriums. Im April 1913 verfasste er eine Denkschrift *Über den musikgeschichtlichen Unterricht in Deutschland, speziell Preußen*, die darauf hinzielte, die kulturpolitische Beschäftigung mit Jacobsthals Denkschrift von 1883 endgültig als obsolet erscheinen zu lassen, siehe einen entsprechenden administrativen Vermerk vom Mai 1913 in der letztmals vorgelegten Akte Jacobsthals, wiedergegeben in Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 297.
 - 5 Leo Kestenberg u. a., Denkschrift (an den preußischen Landtag) *Über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk*, April 1923 (basierend auf Kestenberg's Schrift *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig 1921), wieder abgedruckt in: Leo Kestenberg, *Die Hauptschriften*, hrsg. von Wilfried Gruhn (= Gesammelte Schriften 1), Freiburg 2009, S. 149–203. In ihr wird unter Berufung auf Goethe, Zelter und Humboldt sowie auf die Lebensformen der Renaissance die reiche Tradition des geselligen und privaten Musizierens gegen den bildungsbürgerlichen Musikbetrieb ins Feld geführt.
 - 6 Georg Schünemann hatte schon in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts (also vor seinem nationalsozialistischen Sündenfall) für die damalige Zeit nicht unbedeutende historische Forschungen über Zelter und dessen Denkschriften getrieben und deren Ergebnisse veröffentlicht, siehe Georg Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik*, Leipzig ²1931 und *Carl Friedrich Zelter, der Begründer der Preussischen Musikpflege*, Berlin 1932.
 - 7 Siehe seine Ausführungen zur Universität in *Musikerziehung und Musikpflege*, wieder abgedruckt in: Kestenberg, *Die Hauptschriften*, S. 48 f.

Gesanglehrer wissen und weitergeben soll, also selber erst lernen muss, in einigen vom August 1875 stammenden Bemerkungen zu den Schulbestimmungen des neuen Kultusministers Adalbert Falk vom Oktober 1872 erst nach seinem Tod veröffentlichen lassen, sie dürften aber identisch sein mit jenen Ansichten, die er im engeren Kreis seiner Schüler, zu dem Jacobsthal in den 60er Jahren gehörte, gelehrt und vertreten hat. Und so erfährt man aus dem, was unter dem Titel *Betrachtungen über Kunst und Kunstunterricht an Schulen* dann 1887 posthum veröffentlicht wurde, die Kernpunkte seines Unterrichts. Er knüpft unter Berufung auf Platon und Ludwig Natorp⁸, den elementaren Musik- bzw. Gesangsunterricht, der ohne mechanische Hilfsmittel (sprich Instrumente) stattfinden soll, als eine „Zeitlehre“ eng an den Unterricht im Rechnen, an die Raumlehre und die körperliche Bewegung. Es zeige sich nämlich, wie „wichtig als Element des Gesanges in der Elementarschule außer der in den ‚Bestimmungen‘ speziell erwähnten Raumlehre auch die Zeitlehre ist, und wie wichtig oder vielmehr wie unerlässlich, oder (um mit Lessing zu reden) wie schlechterdings notwendig es ist, sie mit der Verhältnislehre, mit dem Rechenunterricht, mit dem Zeichenunterricht (Natorp stellt die Zeitlängen durch Linien dar), zu gleicher Zeit aber auch mit der körperlichen Bewegung, mit dem Turnunterricht in Verbindung zu bringen.“⁹

Im Gegensatz zu den späteren Thesen von Franz Xaver Kraus,¹⁰ der nur einen echten Künstler als Lehrer im Zeichnen an den Universitäten zulassen wollte, war Grell der Auffassung, dass der spätere Gesanglehrer an den Schulen in seinem eigenen Unterricht gar nicht selber gut singen können müsse und auch der Ausbilder der Gesanglehrer nicht selber ein herausragender Sänger sein müsse, sondern wie der Zeichenlehrer nur über das richtige Augenmaß und die Fähigkeit verfügen müsse, dies auf die zeichnende Hand (anderer) zu übertragen, so müsse der Gesanglehrer nur über das richtige „Ohrenmaß“ verfügen, um die begabten unter den Gesangschülern, bis hinab in die Volksschulen, erkennen und fördern zu können. Denn die Aussprache der Worte, die Zeitdauer der durch Konsonanten abgetrennten Vokale, schließlich der alles entscheidende Rhythmus beim Singen der Worte auf verschiedenen Höhen und Tiefen in einer der jeweiligen Harmonien (Tonarten) entsprechenden Weise, mache das Wesen des Singens aus. Wichtiger als die Qualität der eigenen Stimme¹¹ sei für den Gesanglehrer die Fähigkeit, mit geschultem Ohr das richtige Verständnis für das Melos zu wecken, das sich aus den Bestandteilen Rhythmus, Harmonie (hier nicht akkordisch, sondern stets intervallisch, linear verstanden) und Dynamik zusammensetze. Bei Natorp und Grell findet man eine der musikdidaktischen Quellen für Jacobsthals Anschauungen, die er im Laufe seines Lebens nur geringfügig zugunsten einer durch Claudio Monteverdi in Gang gesetzten moderneren Auffassung modifizieren wird und die ihn im Gegensatz zu seinen Berliner Lehrern in die Lage versetzen wird, auch das

8 Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774–1846), Theologe und liberaler, im Sinne Wilhelm von Humboldts aufgeklärter und neuhumanistischer Schulreformer, Wegbereiter der Musikdidaktik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf den sich Grell fortlaufend beruft, Urgroßvater von Paul Natorp.

9 Eduard Grell, „Betrachtungen über Kunst und den Kunst-Unterricht auf Schulen“, in: Eduard Grell, *Aufsätze und Gutachten über Musik*, hrsg. von Heinrich Bellermann, Berlin 1887, S. 153–163, hier: S. 156.

10 Franz Xaver Kraus (1840–1901), reformkatholischer Kirchengeschichtler und Kunsthistoriker, Professor für christliche Epigraphik, lehrte in Straßburg von 1872 bis 1878, entwickelte ein Konzept der universitären Kunstlehre inklusive des Zeichenunterrichts, siehe Franz Xaver Kraus, *Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen*, Straßburg 1874.

11 Hier mag eine Rolle gespielt haben, dass Grell aus physiologischen Gründen keine gute Stimme hatte.

heutzutage sogenannte „barocke“ und „klassisch-romantische“ Repertoire anzuerkennen. Diese Auffassung des Gesangs als Basis der Musikalität und des Musikverständnisses ist in der höheren Musikausbildung eng mit dem Erlernen des sogenannten „strengen Satzes“ verknüpft, der bis hin zu Schönberg und darüber hinaus die Basis aller traditionsbewussten Kompositionstechniken blieb.

Auch in Bellermanns Publikationsgeschichte und in seiner Rolle als Gutachter für die preußischen Schulbehörden gab es eine für die Denkschrift Jacobsthals relevante Vorgeschichte. Bellermann erarbeitete 1866 aufgrund seiner Erfahrungen als erster Gesangslehrer und Königlich-Musikdirektor am Gymnasium zum Grauen Kloster einen Lehrplan „den Gesangunterricht der höheren Schulen und die besten Lehrmittel dafür betreffend“, den er auch publizierte, dem aber die Schulbehörde nicht entsprach, weil sie den Einwänden Ludwig Erks¹² folgte, der sich mit seinen Empfehlungen geglätteter Volksliedersammlungen für den Schulunterricht durchsetzen konnte. Wichtiger für Jacobsthals eigene Bemühungen waren aber seine Auseinandersetzungen mit Bellermann über dessen Versuch, in den späten 70er Jahren noch ein Lehrbuch über Gesangunterricht zu veröffentlichen, das anscheinend von Bellermann dann aber nicht publiziert wurde. Inwieweit dafür Jacobsthals Einwände mit ausschlaggebend gewesen sein könnten, wird weiter unten diskutiert.

Auch im Rahmen von Jacobsthals eigenen theoretisch-praktischen Bemühungen um ein begründbares Modell des Musikunterrichts für verschiedene Stufen der Ausbildung (der allgemeinen Volksbildung wie der musikalischen Spezialbildung) gab es zeitlich vor dem Memorandum von 1883 schon mehrere Stationen. Im Juli 1874 unternahm der Privatdozent Jacobsthal, dessen Ernennung zum außerordentlichen Professor gerade beantragt worden war, einen inneruniversitären Vorstoß, um wenigstens in Straßburg in seiner unmittelbaren Umgebung und Einflusszone zu befriedigenden Verhältnissen zu kommen, die seiner Arbeit eine gewisse längerfristige Wirkung geben könnten. Er berichtete darüber an Bellermann: „Sodann habe ich auf Aufforderung Studemunds (der Vorsteher der Prüfungskommission ist) ein Gutachten ausgearbeitet über die Reorganisation des Gesangunterrichts an Gymnasien, namentlich über die Übertragung des Gesangunterrichts an die wissenschaftlichen auf der Universität gebildeten Lehrer (im Gegensatz zu Elementarlehrern) und über die Art und Weise, wie diese Lehrer nun für diesen Zweck musikalisch zu bilden sind. Der Regierungsschulrath hat mir in einem Brief seinen vollen Beifall zu meinen Ansichten ausgesprochen. Man rechnet bei der Ausführung dieses Plans auf mich. Ich bringe eine Abschrift des Gutachtens nach Berlin mit. Wir werden sehr viel darüber zu sprechen Gelegenheit nehmen. Ist es doch eine Sache, über die Sie und mit Ihnen ich so oft nachgedacht und gesprochen haben. Ich hoffe, daß sich manches aus unseren Gesprächen ergeben wird.“¹³

Im Oktober 1874 dann hatte Jacobsthal einen (wohl in Zusammenarbeit mit Bellermann konzipierten) Aufsatz über die Aufgaben des Staates auf dem Gebiet der Musik ins Auge gefasst, der jedoch nicht geschrieben oder nicht gedruckt wurde und als verloren zu betrachten ist. Er berichtete Bellermann darüber erstmals, nachdem er bereits in Straßburg wegen dieses Aufsatzes die Beziehungen seines Germanistik-Kollegen und Freundes

12 Ludwig Erk (1807–1883), Schulmusiker, Komponist und Liedersammler, sein *Deutscher Liederhort* von 1856 etablierte sich als Schulgesangbuch.

13 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 19.07.1874. Jacobsthals Briefe an Bellermann werden hier zitiert nach meiner diplomatischen Transkription der 163 Briefe aus dem Zeitraum von 1863–1897, die in dem Teilnachlass Bellermann in den Historischen Sammlungen der Zentral- und Landesbibliothek Berlin, lagern, Signatur: Gh–175/4/819–981.

Wilhelm Scherer in Anspruch genommen hatte, die dieser zur Redaktion der Preußischen Jahrbücher unterhielt; außerdem fürchtete er, dass der Einfluss der Instrumentalisten, speziell der Freunde Joseph Joachims in den Berliner Behörden schon so stark geworden sei, dass dieser offenbar stark auf Gesangsausbildung ausgerichtete Beitrag von der Redaktion verworfen werden könnte. Einen Monat später – Jacobsthal befand sich auch wegen der in Berlin anhängigen Frage seiner Berufung zum außerordentlichen Professor zwischen Furcht und Hoffnung – war die Sache bereits von Seiten Wilhelm Wehrenpfennigs¹⁴ wegen der zu erwartenden Angriffe gegen die Hochschule negativ entschieden worden: „Was die Angelegenheit mit den Preußischen Jahrbüchern betrifft, so ist diese in nicht günstiger Art erledigt. Der Redacteur wollte nach unserem Hin- und Herschreiben sich die Sache ansehen und dann entscheiden. Es scheinen da persönliche Rücksichten mitzuspielen, durch die wir uns keinesfalls Zwang anthun lassen können. Unter diesen Umständen ist es – auch nach Scherers Meinung – besser, daß wir auf die Veröffentlichung eines event. Aufsatzes über ‚Staat und Pflege der Musik‘ in den Preußischen Jahrbüchern verzichten. Ich bitte Sie, die Sache unter uns zu lassen.“¹⁵

Es schien also eine Zeitlang eher so, als habe sich Jacobsthal danach mit seiner Position der Einflusslosigkeit abgefunden und mit der Situation, dass es ihm unmöglich sei, sich öffentlich zu äußern, ohne für ihn nicht akzeptable Rücksichten nehmen zu müssen. Ihre Ansichten so zu verbiegen, dass sie der gegnerischen Seite, also der Leitung der Musikhochschule, nicht wehtun könnten, war die Sache Bellermanns und Jacobsthals nicht. Noch im Jahre 1894, nachdem Bellermann innerhalb eines Jahresberichtes des Gymnasiums zum Grauen Kloster sich noch einmal aufgeschwungen hatte, die mangelhaften Zustände im Gesangsunterricht an Schulen öffentlich zu beklagen, pflichtete ihm Jacobsthal mit den Worten bei: „Auf viele Schulen hier im Land treffen Ihre Erörterungen und Mahnungen, wie der Hammer den Nagel auf den Kopf. Es ist scheußlich wie hier zumeist der Gesangsunterricht gehandhabt wird“¹⁶.

Zumindest was den universitären Bereich betraf, war in Berlin noch eine Person am Wirken, die diese Situation nicht auf sich beruhen lassen wollte und im Frühjahr 1883, als er von Jacobsthals kurzfristiger Anwesenheit in Berlin erfahren hatte, einen Coup startete, der selbst Jacobsthal überrascht haben dürfte. Friedrich Althoff nämlich, seines Zeichens jahrzehntelang Vortragender Rat im preußischen Kultusministerium, gewann ihn völlig unvorbereitet dafür, kurz vor Antritt seiner großen Tour durch europäische Bibliotheken, während eines Zwischenaufenthalts in Berlin, der nur bezweckte, seine Familie zu ihrem längerfristigen Wohnort bei der Schwiegermutter zu begleiten, eine Denkschrift über die Musikausbildung an den Universitäten zu verfassen. Völlig unvorbereitet auf eine derartige Aufgabe und nicht an etwas Derartiges denkend, schrieb Jacobsthal noch kurz vorher aus Straßburg an Bellermann: „Meine Familie geht während meiner Reise nach Berlin. Es ist nicht unmöglich, daß ich dieselbe dorthin begleite. Dann würde ich Sie, lieber Herr Professor, in kurzer Zeit wieder sehen – eine schöne Aussicht für mich“¹⁷. Jacobsthals Memorandum *Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen*

14 Wilhelm Wehrenpfennig (1829–1900), als preußischer Regierungsbeamter im Staatsministerium (für Informationspolitik), im Handelsministerium (für die technischen Lehranstalten) und ab 1879 im Kultusministerium tätig, gab als Redakteur zusammen mit Heinrich von Treitschke von 1863 bis 1883 die *Preußischen Jahrbücher* heraus.

15 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 27.11.1874.

16 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 11.01.1894.

17 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 08.03.1883.

Universitäten wurde von ihm handschriftlich verfasst und am 24. März unterschrieben eingereicht.¹⁸ Es macht nicht den Eindruck, flüchtig hingeworfen zu sein, sondern eher den, langfristig erworbenes und befestigtes Wissen auszubreiten und konzentriert die Summe intensiver Erfahrungen zu ziehen. Allerdings nennt Jacobsthal seine niedergelegten Gedanken, wohl wegen der improvisierten Umstände, „vorläufige“. Ihre hauptsächlichen Inhalte werden in dem kommenden Abschnitt kurz vorgestellt.

Die ganze Sache nahm einen für Jacobsthal enttäuschenden und auch rätselhaften Verlauf, über den ihn Bellermann eigentlich hätte aufklären können, spätestens nachdem er selber (wie auch Spitta) eine auf den 21. Juli datierte Aufforderung erhalten hatte, Jacobsthals Denkschrift zu begutachten. Jacobsthal schrieb ein paar Tage vorher aus Paris: „Über die Angelegenheit der Universitäten habe ich, seitdem ich Berlin verlassen habe, nichts mehr gehört. Hat Geheimrath Althoff Sie aufgesucht oder Sie etwas hören lassen?“¹⁹. Bellermann hat Jacobsthal, soweit die überlieferten Dokumente Einblick gewähren, bis mindestens November des Jahres keine diesbezüglichen Auskünfte gegeben – auch nicht darüber, dass er mit seinem Gutachten beschäftigt war, das er am 14. September einreichte.

Der Auftraggeber Althoff bemerkte in einer kurzen Stellungnahme seinerseits, Jacobsthal habe sich „theoretisch und praktisch in hohem Maße bewährt“ und fügte hinzu: „Die von ihm in diesem Gutachten entwickelten Ideen dürften sich in manchen Beziehungen der Beachtung empfehlen“. Auch gab es einen weiteren Mitarbeiter des Ministeriums, der in seinem Resümee befand, dass „die in dem beiliegenden Gutachten behandelten Fragen M. E. eingehende Erwägung“ verdienen. Aber es gab auch genügend Widerspruch, der vor allem die von Jacobsthal nicht einmal erwähnte Gründung der Musikhochschule und die durch sie geschaffenen Tatsachen ins Feld führte, um damit die An- und Absichten Jacobsthals als überholt und unrealistisch zu kennzeichnen. Der offensichtlich unschlüssige Kultusminister Gustav von Goßler²⁰ gab dann im Juli den Auftrag, ein Dankeschreiben an den Autor zu senden und zwei weitere Gutachten einzuholen. Die weiteren Gutachter wurden nach dem altdeutschen Motto: „Eines Mannes Rede ist keines Mannes Rede, man muss sie hören alle beede“ an zwei Exponenten der beiden in Berlin verfeindeten Richtungen vergeben, an Bellermann und Spitta.

Wegen der Unentschiedenheit im Ministerium und wohl auch wegen mangelnder Finanzen für die Realisierung eines der beiden Konzepte, schief die Sache schließlich ein. Selbst Althoff ließ die Sache auf sich beruhen und hoffte wohl nach Spittas und Bellermanns Tod durch die Schaffung eines neuen Ordinariats in der Reichshauptstadt im Jahre 1904 und dessen Besetzung durch einen Musiker und Gelehrten, der keiner der beiden Richtungen angehörte, den Knoten zu lösen. Denn Hermann Kretzschmar war weder ein bornierter Verabsolutierer des Gesangs, noch der praxislose Gelehrte, der Spitta vorschwebte, sondern ein akademischer Typus, der – wie Jacobsthal – künstlerische und gelehrte Ambitionen in seiner Person vereinigte und älterer Musik gegenüber, als dem Fundament der neueren und um ihres Eigenwertes willen, besonders aufgeschlossen war²¹ und somit Jacobsthal,

18 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Abteilung Merseburg Rep. 76, V a, Sekt. 1, Tit. IX, Nr. 4, April 1883–Dez. 1934.

19 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 19.07.1883.

20 Gustav von Goßler (1838–1902), von 1881 bis 1891 preußischer Kultusminister.

21 Siehe hierzu Peter Sühling, „Für die Musikwissenschaft eine der dringendsten und lohnendsten Aufgaben“. Hermann Kretzschmar als Wegbereiter der Historischen Aufführungspraxis. Versuch einer Würdigung zum 75. Todestag“, in: *Concerto. Magazin für Alte Musik*, Nr. 147 (September) 1999, S. 28–30.

zumindest in dessen mühsam erarbeiteten späteren Position, mit der er einige Dogmen der Berliner Vokalschule hinter sich gelassen hatte, nicht ganz unähnlich war.

Einheit von Praxis und Theorie

Es ging Jacobsthal um ein Fach, das es so heute an Universitäten in Deutschland nicht gibt²² und auch damals allenfalls in den ersten 25 Jahren von Jacobsthals Straßburger Tätigkeit gab. Jacobsthal nannte es einfach „Musik“, womit eben mehr gemeint war als Musikwissenschaft, nämlich Musik in ihren „beiden Seiten“, der technischen (satz- und singetechnischen) und der wissenschaftlichen (historischen, philologischen, ästhetischen, physikalischen und psychologischen) Seite. Die Einheit von Theorie und Praxis hieß bei Jacobsthal „innige Durchdringung und gegenseitige Ausnutzung der wissenschaftlichen und technischen Seite“,²³ wobei zu beachten ist, dass mit technischer Seite nicht nur das praktische Musizieren (vornehmlich Singen) gemeint war, sondern „die technische Ausbildung sowohl für die Produktion wie für die Reproduktion“, also für die Satz- und die Aufführungstechnik von Vorteil sein sollte.²⁴ Diese Art von theoretisch-praktischer (wis-

22 Dies scheint tatsächlich ein deutsches Spezifikum zu sein: Nach Auskunft von Helmut Rösing und Peter Petersen gibt es aber auch weiterhin gegenteilige Tendenzen: „Die institutionelle Trennung von Wissenschaft und Kunst, also auch von Musikwissenschaft und Musikausübung, ist eine spezifisch deutsche Angelegenheit; in den anglo-amerikanischen Ländern, in Rußland und Japan finden künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung unter einem Dach statt. Neuerdings gibt es auch in den deutschsprachigen Ländern Bestrebungen, die aus dem 19. Jahrhundert stammende Teilung im Hochschulwesen aufzuheben. [...] An sich könnte es ja gleichgültig sein, an welcher Art von Hochschule Musikwissenschaft gelehrt wird – Hauptsache, die Lehre beruht auf eigener Forschung und unterhält den Kontakt mit wichtigen Schwesterdisziplinen wie Philosophie, Psychologie, Geschichte, Soziologie, Erziehungswissenschaft, Literatur- und Sprachwissenschaft, Kunstgeschichte, Ethnologie, Volkskunde, Informatik usw. Die gebotene Einheit von Forschung und Lehre zu wahren und Interdisziplinarität zu realisieren, ist an der Universität allerdings besser möglich als an der Musikhochschule“, siehe Helmut Rösing und Peter Petersen, *Orientierung Musikwissenschaft*, Reinbek 2000, S. 98. Um genau diese Interdisziplinarität ist es Jacobsthal aber von Anfang an gegangen, wie seine Formulierung zeigt: „Aber auch zu einer bedeutsamen Hilfswissenschaft für benachbarte Gebiete kann die Musikwissenschaft herangebildet und verwandt werden“, Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 304. Aber die Musikwissenschaft musste damals sich selber erst noch dazu befähigen, eine solche Interdisziplinarität produktiv ausüben zu können, ein Zustand, von dem man fast sagen möchte, dass er bis heute anhält: „Man sieht, der Musikwissenschaft sind nach mancherlei Seiten hin Probleme gestellt, und nach andern Seiten hin kann sie wesentlich zur Vertiefung und Lösung von Problemen anderer Wissenschaften beitragen. Sie muß dadurch, daß man sie zu einer methodischen Wissenschaft macht, in diese Bahn gelenkt werden“, ebd., S. 306.

23 Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 303. Nach Abschluss des Habilitationsverfahrens von Jacobsthal, als den Mitgliedern der Straßburger Philosophischen Fakultät wohl noch nicht ganz klar war, worauf die Anstellung Jacobsthals konzeptionell hinauslaufen würde, wurde das Fach noch mit „Theorie und Geschichte der Musik“ (siehe den Bericht des Dekans der Philosophischen Fakultät an den Kurator der Universität vom 03.08.1872, in: Personalakte Jacobsthal in den Archives départementales du Bas-Rhin, Strasbourg, Signatur 103 AL 472) benannt – ob damit eine offizielle Denomination gemeint war oder nur eine vorübergehende Verlegenheitsbezeichnung ist nicht ganz klar.

24 Dieses erweiterte Verständnis von Technik in der Musik bei Jacobsthal, das heute eher als „musiktheoretisch“ angesehene und praktische Elemente vereinigt, ist es auch, was Oliver Huck veranlasste darauf hinzuweisen, dass Jacobsthal den Begriff der technischen Seite „direkt von Kraus“ übernommen haben könnte (siehe Oliver Huck, „Tonkunst und Tonwissenschaft. Die Musikwissenschaft zwischen Konservatorium und Universität“, in: *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im*

senschaftlich-technischer) Einheit sollte durch eine enge Korrespondenz von künstlerischer und pädagogischer Ausbildung ergänzt werden – wie in den philologischen und naturwissenschaftlichen Fächern sollten die Fachpädagogen für Musik (Schulgesang) an der Universität herangebildet werden.²⁵

Nach einer im 19. Jahrhundert weitverbreiteten Vorstellung, die auch Jacobsthal übernahm und lange teilte, war bereits im sogenannten „Gesangunterricht“ die Einheit von Praxis und Theorie gegeben. Denn er umfasste nicht nur das Singen in einem bloß mechanischen Verstande, sondern diente generell auch der Einübung musikalischer Fähigkeiten und Fertigkeiten, bevorzugt durch das Singen, und erstreckte sich auf propädeutischem Niveau auch auf Unterweisung in musiktheoretischen Dingen als Teil der Praxis. Neben Hör- und Stimmbildung wurde der Tonsatz des praktisch zu Singenden mitgelehrt. Und es dauerte nicht mehr lange, bis auch der schulische Musikunterricht als eine Mischung aus Gesangsmethodik, Harmonielehre, Ästhetik der Musik, Musikgeschichte und musikalischer Formenlehre verstanden wurde.²⁶ Kontrapunktik und Gesang als die technische Basis jeglicher Musik sollen durch die eigentliche Musikwissenschaft, die in Geschichte, Philologie, Theologie, Ästhetik und Physik verankert ist, bzw. mit ihnen in Wechselbeziehung steht, ergänzt werden. Zum Gesangunterricht wird im nächsten Abschnitt Näheres gesagt werden. Was aber verstand Jacobsthal damals unter Musikwissenschaft, zu einer Zeit, als es – bevor Friedrich Chrysander, Guido Adler und Hugo Riemann ihre Konzepte vorgelegt hatten – nur ungefähre Vorstellungen von dieser Wissenschaft gab und sie noch nicht in viele Einzeldisziplinen und Abteilungen zerfallen war? Jacobsthal gab über seine Auffassung in seinem Memorandum ein für alle Mal Auskunft; im Vorwort zu seinem Alterationsbuch, verstreut in Vorlesungsskizzen und in Briefen an Bellermann und Scherer finden sich weitere Passagen.

Im Memorandum sagt Jacobsthal zur wissenschaftlichen Seite der Musik, die er „der Übersichtlichkeit wegen“ getrennt von der technischen Seite behandelt, Musik sei eine Kunst, die sich potentiell nur in geschichtlicher Entwicklung entfalten könne, und darum das Verständnis der Tonkunst (auch der gegenwärtigen, jeweils aktuellen) nur durch ein Verständnis ihrer Geschichte möglich sei, zumal – und diesen Unterton sollte man nicht überhören – in der frühen Geschichte der Musik ihre fortwirkenden und stets neue Möglichkeiten eröffnenden Regeln, nicht aber die wechselnden ästhetischen Ideale,²⁷ sich mit einer geradezu für alle Zeiten gesetzgeberischen (nomothetischen) Kraft entwickelt

19. Jahrhundert, hrsg. von Oliver Huck u. a., Göttingen 2010, S. 43–58, hier: 46), weil dieser mit „technisch“ nicht nur das ausführende Zeichnen (parallel zum Gesangunterricht), sondern mit „technischen Kenntnissen“ und „technischen Begriffen“ auch etwa die Kenntnis der Perspektive (parallel zum Kontrapunkt) benannt hatte. Wie Huck weiter ausführt, hatte Jacobsthal, wie auch schon Grell und Bellermann, mit Technik tatsächlich „eine rudimentäre künstlerische [speziell musikalische] Ausbildung angesprochen, als deren Bestandteile er ‚die musikalische Komposition und den Gesang‘ benennt“ (Huck, ebd.).

25 Dies lief mit vergleichbaren Tendenzen im 19. Jahrhundert parallel, auch die Ingenieurausbildung an den naturwissenschaftlich-technischen Fakultäten anzusiedeln, soweit sie schon eingerichtet waren.

26 Einen sehr guten Eindruck von dieser Entwicklung gibt bereits das baldige populäre Standardwerk von Amalie Münch, *Die Musik in Schule und Haus*, Leipzig 1907, in der diese Mixtur festgeschrieben ist.

27 Hier liegt eine entscheidende Differenz zwischen Bellermann und Jacobsthal: Während jener einem statischen, auf den so genannten Palestrina-Stil festgelegten ästhetischen Ideal huldigte und auch seine akademische Erörterung der Musikgeschichte dort enden ließ (was ihn aber nicht daran hinderte, mit der Fortsetzung von Mendelssohns Praxis von Schauspielmusiken zu antiken Stoffen zu experimentieren), räumte Jacobsthal die historische Relativität selbst dieses Ideals durchaus ein, wie seine von der

hätten. Das Wirken, die Gültigkeit oder die ästhetische Relevanz dieser früh gefundenen Gesetze (jener des sogenannten strengen Satzes), auch in der neueren Musik, in der die Gesetzeskraft dieser Regeln in eine Krise geraten war, nachzuweisen bzw. einzufordern, hielt er für ein schwieriges Unterfangen. Davon zeugt ein Bericht an Bellermann über seine Vorlesungsvorbereitungen auf den Sommer 1881: „Ein Colleg über die neuere Zeit ist ganz besonders mit viel Arbeit begleitet, wenn es etwas werden soll, wovon die Herren wirklich lernen können.“²⁸

Bemerkenswert ist auch, dass die historischen Tatsachen in der Entwicklungsgeschichte jener kulturtechnischen Fähigkeit, Töne funktional und künstlerisch zu organisieren, in der Natur kein Vorbild haben sollen, so dass, trotz der Fundierung der musikalischen Möglichkeiten in der physischen Akustik, die Verfahrensweisen der Tonkunst menschliche Konstruktionen sind. Zum geschichtlichen Aspekt der Musik schrieb Jacobsthal:²⁹

Es klingt fast trivial, wenn man hervorhebt, daß die Musik ebenso ihre Geschichte hat, wie jede andere Geistesthätigkeit des Menschen. Und doch muß dies heutzutage umso mehr betont werden, trotzdem der Genuß an der Musik zu einem fast allgemeinen Bedürfnis geworden ist. Nur wenige fragen danach, wie diese Musik geworden, wie sie ehemals gewesen ist. Mehr als in irgend einer anderen Kunst lebt man fast ausschließlich im Genuß der gegenwärtigen oder der zeitlich naheliegenden. Das Große, das aus vergangenen Jahrhunderten auf uns gekommen ist, existiert fast nicht für uns. Wer kennt die großen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, also derselben Zeit, deren bildende Künstler heutzutage der Gegenstand eifriger Studiums und begehrten Genusses bilden? Wie tiefgehend auch das Interesse an der Oper und dem gegenwärtigen Standpunkt ihrer Entwicklung ist, wer fragt nach den früheren Stadien seit ihrer Entstehung gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts und läutert hierdurch sein Urtheil über diese Frage?

Aber ganz abgesehen hiervon bietet die Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten an das Bild einer ganz eigenartigen Entwicklung. Im Gegensatz zu den übrigen Künsten ist die Musik ohne ein Vorbild in der Natur. Das einzige, was die Natur ihr als feste Grundlage an die Hand giebt, ist die Tonleiter, und schon die aus derselben hervorgehenden Tonverhältnisse durch deren Zusammenfügen das Kunstwerk entsteht, unterliegen einer allmählig sich umbildenden Anschauung. Aber die Kunstgesetze, die Formen hat sich die Musik in einer äußerst konsequenten Entwicklung nach einem eigenen, in der Natur nicht befindlichen Schönheitsideal selbst konstruiert. Andererseits konnte sich die Musik in früheren Zeiten, da sie bis zum sechzehnten Jahrhundert vorzugsweise Vocalmusik ist, an die Entwicklung der Sprache und der Dichtung anlehnen. Denn beide, Sprache und Gesang, bedienen sich für ihre Äußerung desselben Mittels, der menschlichen Stimme, des Tones. So hat die Musik für ihre Formen vielerlei von den Formen der Sprache und Dichtung entnommen, und wiederum hat die musikalische Form auf die Dichtung Einfluß geübt.

Die Entwicklung der Musik bis zu diesem Punkt und weiter hinaus zu verfolgen, da sie sich von ihrer Schwesterkunst emanzipiert, sich von ihr löst, indem die Instrumentalmusik entsteht, und dann auch wieder in einem neuen Bündnis mit ihr auf dem Gebiete der Vocal-instrumentalmusik erscheint – diese Entwicklung zu verfolgen ist eine Aufgabe ebenso lohnend wie die, welche der Geschichte der

Zeit nach Palestrina handelnden, von der frühen Oper ausgehenden und bis zu Beethoven reichenden Vorlesungsskizzen zeigen.

28 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 21.04.1881.

29 Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 303 f. Im weiteren Fortschreiten seiner Forschungen über Musik im Mittelalter, besonders über die Wende von der ein- zur mehrstimmigen Musik, wird Jacobsthal die Emanzipation der Musik von der Natur (und der Sprache!) ins Mittelalter vorverlegen, gerade wegen der neuen innermusikalischen Möglichkeiten, die sich allein durch die Stimmenkombination ergeben.

anderen Künste gestellt ist. Die Geschichte der Musik bietet in der That einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Entwicklung des menschlichen Geistes.

Tatsächlich praktizierte Jacobsthal die Musikgeschichtsschreibung in Verwirklichung dieses Konzepts, historisch bedingte Schönheitsideale zu erläutern, als Wissenschaft vom Schönen, mit deren didaktischer Aufbereitung er erreichen wollte, den Genuss einzelner Kunstwerke aus der Musikgeschichte zu vertiefen. Oft versuchte er deswegen zwar die Musik seinen Hörern durch eigenes Vorspiel „vor die Seele“ zu stellen, aber nur, um dann weiterfragend an ihrer Machart (Poetik) eine Begrifflichkeit der Musikanalyse zu begründen, die dem Kunstwerk eventuell gerecht werden könnte, wenn anders dem musikalischen Kunstwerk etwas gerecht werden kann als es aufzuführen, ins Werk zu setzen.

Zwei Stellen aus Jacobsthals Mozart-Studien, in denen sich schon Wilhelm Diltheys Begriff der Einfühlung anzubahnen scheint, sollen das demonstrieren:³⁰

Um sie [die musikalischen Kunstwerke] aber als solche zu verstehen, können wir uns nicht einfach dem herrlichen Genuß derselben hingeben, sondern auch dann müssen wir nachtastend, nachfühlend, beobachtend alles herausfinden, was der Künstler intuitiv schaffend ebenfalls gefühlt und beobachtet hat. [...] Was wir hier in der langen Betrachtung lernen wollten, ist nicht ein Rezept, sondern ein Beispiel und eine Seite der Art und Weise, wie man einem Kunstwerk oder dem Künstler nachzugehen hat, sowohl um das einzelne Kunstwerk verstehen zu können, wie auch die Stufe der Entwicklung bestimmen zu können, auf der es innerhalb der Gesamtentwicklung des Künstlers [und der Musikgeschichte] steht.

Um ein Kunstwerk zu verstehen – ich sage nicht, um sich daran zu erfreuen, sondern um es zu verstehen –, dazu gehört vieles: Die Fähigkeit, die Intention des Künstlers zu verstehen, ihr nachzugehen und zu sehen, was davon erreicht ist und was nicht; die Kenntnis der technischen Mittel, um zu sehen, warum es erreicht oder nicht erreicht ist; die Fähigkeit, sich ganz in die Seele des schaffenden Künstlers zu versetzen; die Fähigkeit, alle Eindrücke, die das Kunstwerk auf uns ausübt, auf die Elemente hin zu analysieren, aus denen die Eindrücke bestehen; ein behutsames, nüchternes Erwägen und Beobachten und doch ein warmherziges phantasievolles Erfassen des Kunstwerks und Erfasstsein von ihm, liebevolles Eingehen; wirklich geistig mühevoll Arbeit, die nur langsam zu Resultaten vordringt. So aber wird das Verstehen des Kunstwerks zu gleicher Zeit zum Teil der Lösung des Problems der psychologischen Wirkungen des Kunstwerks.

Einer mutwillig die Grenzen der Empirie transzendierenden Haltung wird hier das Wort geredet, die wundersame Einblicke in die Seele des Künstlers bei der Arbeit gewähren können soll; Jacobsthal dokumentiert hier einen relativ frühen Einbruch des Psychologismus in die Musikästhetik. Wie schnell dabei eine Überdosierung an Emphase auch im um Verständnis bemühten Hören eines Musikwerkes alles verderben kann, stand Jacobsthal am Beispiel Otto Jahns vor Augen:³¹

Solche Dinge [Otto Jahns meta- und euphorische Musikbeschreibungen] zeigen eigentlich nur die Unzulänglichkeit, dem Inhalt eines musikalischen Kunstwerks mit logischen Begriffen ganz und gar Ausdruck zu geben, der auch der gewiß überlegte, überlegene und durchaus nicht phrasenhafte Jahn erlegen ist. Es ist gar zu verführerisch, der ernsten Freude und der allergrößten Befriedigung über ein Kunstwerk solchen Ausdruck zu geben, und man glaubt dann, damit am besten das Kunstwerk getroffen zu haben. Es ist mir gewiß selber manchmal nicht besser gegangen und wird mir noch manchmal

30 Gustav Jacobsthal, Nachlass in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur B 13, III, 12, Vorlesungsskizzen „Mozarts Opern“, Sommer 1888, Vorlesung vom 10.6.1888, S. 84, abgedruckt bei Peter Sühling, *Die frühesten Opern Mozarts*, Kassel 2006, S. 274.

31 Gustav Jacobsthal, Nachlass in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, B 15, S. 30 f., Studien zu Mozart, Haydn, Beethoven. 1889, abgedruckt bei Sühling, *Die frühesten Opern Mozarts*, S. 265.

passieren. Ich finde das an mir dann aber ebenso wenig in Ordnung wie bei einem anderen. In wie weit das befugt, den Inhalt eines musikalischen Kunstwerks auf andere Art als durch das Kunstwerk selbst zu fassen, ist bisher nicht entschieden, wage ich auch nicht zu entscheiden. In jedem Fall zeigt die technische Analyse des Kunstwerks den Zustand und Weg, worin der Inhalt zum Ausdruck kommt, sie gewährt also am ehesten – das merke ich immer mehr – noch die Tauglichkeit, in den Inhalt selbst einzudringen.

Zu einer ganz anderen Wechselbeziehung der Musikwissenschaft, nämlich zu jener mit der Philologie, heißt es im Memorandum:³²

Die Philologie hat dies [den inneren Zusammenhang zwischen Sprache und Gesang] für die antike Dichtung längst anerkannt. Denn schon seit einer Reihe von Jahren sucht man die metrischen Gesetze und Formen der griechischen Lyrik unter Zuhilfenahme der alten Schriftsteller über Musik zu erklären. Neuerdings aber regt sich auch in der Philologie der mittelalterlichen Literatur, der germanischen wie der romanischen überall der Wunsch, die Musik möge ihr hilfreich zur Hand gehen bei der Erklärung der lyrischen Kunstformen. Ja den letzten Aufschluß über diese Dinge erwartet man von der Musik. Und mit vollem Recht. Die lyrischen Dichtungen des Mittelalters sind mit ihren Melodien zugleich entstanden, beide stehen in inniger Wechselwirkung, Dichter und Komponist sind vielfach dieselbe Persönlichkeit, durch die Weisen, nach denen sie gesungen, wurden sie von Land zu Land getragen. Und wenn die Philologen die sprachlich-philologische Untersuchung mit Recht als einseitig empfinden, so ist ebenso berechtigt die Hoffnung, welche man auf die Musikwissenschaft setzt. Denn eine ungemein große Anzahl von Gedichten ist uns mit ihren Melodien erhalten, während von den Melodien der griechischen Kunst so gut wie nichts auf uns gekommen ist. In zahlreichen Handschriften und verschiedenen Versionen liegen dieselben vor. Hier gerade kann die Musikgeschichte streng philologische Kritik und Methode üben lernen und zu gleicher Zeit in inniger Konsenz mit einer anderen Wissenschaft treten.

Auch der enge Zusammenhang der Musik in ihrer kirchlichen Gebrauchsform mit der Theologie, speziell der Liturgiewissenschaft, wird besonders erläutert:³³

In dem Gottesdienst der katholischen und protestantischen Kirche ist die Musik von jeher ein integrierender Bestandteil gewesen. Mit der Entwicklung der Kultur geht Hand in Hand die Entwicklung des kirchlichen Gesangs, des gregorianischen in der katholischen, des deutschen Kirchenlieds in der protestantischen. Die Ablösung des Protestantismus von dem Katholizismus ist begleitet mit einer entsprechenden Umformung des Gesangs. So sehr von theologischer und litterarischer Seite diese Entwicklung in zahlreichen wissenschaftlichen Darstellungen behandelt ist, von musikalischer Seite kann auch hier noch sehr vieles geleistet werden. Zwar haben sich nicht wenige Schriftsteller mit diesem Gegenstand beschäftigt. Aber die Arbeiten sind ohne rechten Einfluß und praktischen Nutzen geblieben. Denn namentlich stehen die Studierenden der protestantischen Theologie der musikalischen Seite des Gottesdienstes wie einer ihnen fremden Sache gegenüber. Und gerade wie segensreich kann der Geistliche selbst auf die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes wirken. Hier also hat die Geschichte der Musik der Theologie den wesentlichen Dienst zu leisten, das Interesse zu wecken und die Kenntnis zu fördern.

Eine weitere wichtige Wechselbeziehung besteht zur Philosophie, speziell zur Ästhetik, wobei die Philosophen es sind, die zu lernen hätten, von abstrakten Schemata wegzukommen:³⁴

In der Aesthetik wird die Musik meist stiefmütterlich behandelt. Es fehlt dem Philosophen an Gelegenheit, sich in seinen akademischen Studien die nothwendigen musikalischen Kenntnisse zu erwerben. Er ist auf einige wenige Bücher angewiesen. Diese aber sind selbst wieder unzureichend, denn das wichtigste sagen sie ihm nicht. Sie machen sich schematisch ein Schönheitsideal aus der heutigen Kunst zurecht und lassen die vergangenen Zeiten unberücksichtigt. Nirgends aber wie in der Musik

32 Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 304 f.

33 Ebd., S. 305.

34 Ebd.

tritt dem Beobachter so augenfällig entgegen, wie wechselvoll das ist, was der Mensch sich als schön, als begehrenswert vorstellt. Was wir heute als unerträglich empfinden und was der Schüler der Komposition im allerelementarsten Unterricht zuerst vermeiden lernt, das erschien früheren Generationen als das Schönste und Wünschenswerteste, erst ganz allmählig verkehrte sich diese Anschauung in ihr Gegenteil. Auf den Nutzen hinzuweisen, welcher die Betrachtung solcher Entwicklungsphasen für den Philosophen mit sich bringt und ihm die nöthigen historischen Thatsachen und ihren Zusammenhang zu vermitteln, auch hierin könnte sich die Geschichte der Musik hilfreich erzeigen.

Obwohl der für Jacobsthal im Laufe der Zeit immer wichtiger werdenden Psychologie in diesem Memorandum noch nicht ausdrücklich gedacht wurde, ist letztlich der Hinweis auf die Physik nicht gering zu schätzen: „Schließlich sei noch auf das Verhältnis hingewiesen, in welchem die Musik zu einem Theil der Physik, der Akustik, steht. Die Akustik, als mathematische Begründerin der Tonverhältnisse hat, wie gerade von den hervorragenden Akustikern betont wird, ein Interesse zu beobachten, wie sich ihre Verwendung in der Musikpraxis gestaltet, besonders da sie nicht überall mit den akustischen Theorien übereinstimmt oder aus denselben erklärt werden kann.“³⁵ Die Künstlichkeit, bzw. kulturelle Konstruiertheit der menschlichen Tonsysteme ist also eine relativ frühe Einsicht Jacobsthals, die mit seiner Rezeption der naturwissenschaftlichen Neuerungen auf diesem Gebiet durch Hermann von Helmholtz und Carl Stumpf zu tun hatte.

Ausbildung zur schulpädagogischen Arbeit im Interesse der musikalischen Praxis und Volksbildung

Wie sehr Jacobsthals Memorandum mit einer unveröffentlichten Schrift Bellermanns zum Gesangsunterricht aus den Jahren 1878/79 und der Kritik, die Jacobsthal an ihr übte, in Verbindung stand und wie sehr Bellermanns Gutachten zu Jacobsthals Denkschrift im Jahre 1883 mit diesen Auseinandersetzungen zusammenhing, wie er also bei dieser Gelegenheit die Differenzen nochmals zur Sprache brachte, lässt sich mit Hilfe einer Kombination von Jacobsthals Briefen an Bellermann und jenem Gutachten Bellermanns rekonstruieren.³⁶

Die Differenzen lagen auf dem Gebiet der Didaktik in ihrem Verhältnis zu volksbildnerischen Ambitionen. Bellermanns Lehrplan von 1866 war in eine Zeit gefallen, die als eine der äußersten Not des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen Preußens bezeichnet werden muss.³⁷ Dass Bellermann trotz seiner privilegierten Stellung als Musikdirektor am Gymnasium zum Grauen Kloster (das sich bezüglich der Position, die der Musik dort zukam, nur noch mit der Dresdener Kreuzschule oder der Leipziger Thomasschule vergleichen ließ) überhaupt eine Initiative für die Volks-, Mittel- und höheren Schulen ergriff, zeigt seine soziale Verantwortung und den Wunsch, mit Hilfe einer besseren, das heißt systematischen, stufenweise angelegten Musikausbildung an den verschiedenen Schultypen das kulturelle Niveau auch außerhalb der Eliteschulen zu fördern und es nicht beim ge-

35 Ebd.

36 Vgl. dazu Peter Sühling, *Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache*, Hildesheim 2012 (im Druck).

37 Der folgende Umriss geht weitgehend zurück auf die nicht zuverlässige, aber dem Zeitgeist des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts nahestehende Darstellung der musikpädagogischen Situation im 19. Jahrhundert in Preußen, wie sie Felix Oberborbeck in seiner *Geschichte der Schulmusik in Deutschland 1810–1960* als Teil B des Artikels „Musikerziehung“, in: *MGG* 9, Kassel 1961, Sp. 1121 f., gegeben hat, allerdings korrigiert, paraphrasiert und ergänzt um jene hier wichtig genommenen Tatsachen, von denen Oberborbeck nichts zu wissen schien.

meinsamen Absingen von Volksliedern zu belassen, für das Erk mit seinem viele Auflagen erlebenden *Liederhort* von 1856 den Schulen eine Fülle von Liedgut zur Verfügung gestellt hatte. In Jacobsthals gesteigerter Konzeption zeigt sich, wie später erst wieder bei Kestenberg,³⁸ ein alternatives, sozial und volksbildnerisch ausgerichtetes Konzept von Wissenschaft im Allgemeinen und im Besonderen von Musikwissenschaft, der er eine einzigartige Wirksamkeit auf die geistige Entwicklung des Menschen zusprach. Gegenüber einer solchen praxisorientierten oder humanen Konzeption darf die andere einer rein gelehrten Wissenschaft als elitär und als der realen Musikpraxis entfremdet betrachtet werden.

Wilhelm von Humboldt war der erste gewesen, der die Bedeutung des Gesangs im Schulleben hervorgehoben hatte, aber Gesang stand selbst an den meisten Gymnasien außerhalb des eigentlichen Lehrplans. Seit 1837 hatten die Klassen Sexta bis Tertia noch zwei Wochenstunden Gesang, ab 1882 aber nur noch die beiden untersten Klassen (Sexta und Quinta). Der Tiefstand der Schulmusik im 19. Jahrhundert lässt sich aus der niederen Stellung des Gesangs als eines bloß technischen Faches, aus dem Mangel an höheren Aufgabenstellungen, aus den beschränkten Auffassungen innerhalb der Behörden und aus dem Fehlen von Lehrplänen für die verschiedenen Schulgattungen erklären. Durch Mangel an verbindlichen Stundenzahlen und zahlreiche Befreiungen vom Gesangsunterricht herrschten an fast allen Schulgattungen trostlose Zustände. Erst ein Regulativ des preußischen Kultusbeamten Ferdinand Stiehl schrieb 1854 drei Gesangsstunden an den Volksschulen vor, wie überhaupt die Zeit von 1848 bis 1872 zwar im Zeichen staatlicher Forderungen und Bestimmungen stand, aber keine Möglichkeiten geschaffen wurden, diese auch umzusetzen, etwa durch bessere Ausbildung von Gesangs- und Musiklehrern. 1848 forderten die deutschen Musiker vergeblich einen Fachreferenten für Musik im Ministerium, solche Wünsche wurden dann erst 1918 durch die Berufung Leo Kestnerbergs erfüllt. Bis zu den Bestimmungen, die der neue Kultusminister Adalbert Falk 1872 erließ, blieb jedoch das Stiehl'sche Regulativ gültig. Falks Erlass ordnete für Volksschulen an: Unterstufe je eine Stunde, Mittel- und Oberstufe je zwei Stunden. Die Mittelschule erhielt je zwei Stunden, die höhere Schule für Jungen je zwei Stunden für Sexta und Quinta, zusätzlich zwei bis drei Stunden für den Chor. Daraufhin hielt die Deutsche Tonkünstlerversammlung in Erfurt im Jahr 1878 eine erneute kritische Denkschrift an das Preußische Ministerium für erforderlich.

In dieser Situation wäre ein wegweisendes und amtlich beglaubigtes Wort von Belermann gegen Ende der 70er Jahre sicherlich hilfreich gewesen. Aber erst ein Bericht des englischen Musikpädagogen John Hullah, der im Auftrag der englischen Regierung Europa bereist und seiner Behörde in London einen ungeschminkten Bericht über die Musikzustände in Deutschland, Österreich und der Schweiz erstattet hatte, führte eine Wende herbei. Dieser Bericht, aus dem Kretzschmar 1881 im vierten Quartal der Zeit-

38 So formulierte Kestenberg 1921: „In der Musikwissenschaft ergeben sich Beziehungen zu allen Disziplinen und Kulturen, zu organisatorischen und sozialen Fragen. Diese Zusammenhänge sind nicht immer erkennbar. Aber auch der Musikhistoriker sollte das Künstlerische, Lebensvolle, Praktische mehr in den Vordergrund rücken, mag es sich um Neumenhandschriften und Tabulaturen, und Entwicklung und Stilbildung ganzer Perioden und Formen oder um einzelne Meister handeln. Die Einheit von Wissenschaft und Kunst müsste sich auch an den Universitäten in Übungen und Seminaren, in studentischen Vereinigungen nach der Art der alten *Collegia musica* und Studentenchören dokumentieren.“, Kestenberg, „Musikerziehung und Musikpflege“, in: *Hauptschriften*, S. 50.

schrift *Die Grenzboten* zitierte,³⁹ machte die Behörden und einflussreiche Personen auf die traurigen, „denkbar ärmlichsten“ Zustände der deutschen Schulmusik aufmerksam. Was Ludwig Natorps Schriften, Otto Langes Schrift *Musik als Unterrichtsgegenstand* von 1841,⁴⁰ Grells unveröffentlichte Denkschriften, Bellermanns zwar publizierter, aber abgelehnter Lehrplan, die Beschlüsse der Tonkünstlerversammlung und Jacobsthals unschlüssig behandeltes Memorandum, in dem er das Problem der Musikausbildung vom Kopf, von der Ausbildung der Ausbilder her, anzupacken suchte⁴¹, – was alle diese Initiativen nicht fertigbringen konnten, erreichte erst Kretzschmar durch sein *Pro memoria des Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, durch sein Buch *Musikalische Zeitfragen* von 1903 und seine sich daran anschließende vierfache Tätigkeit als Dirigent, Direktor der Berliner Musikhochschule, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität und Berater des Kultusministeriums.

Jacobsthals Memorandum griff die ungelöste Frage nach der Notwendigkeit und erforderlichen Qualität des Gesangsunterrichts – in dem erweiterten Sinn des oben erläuterten Gebrauchs dieses Wortes im 19. Jahrhundert – an den Schulen wieder auf und plädierte dafür, die Universitäten zum Zentrum einer erfolgreichen Kur zu machen, indem dort zuallererst die umfassend musikalische Ausbildung der Gesangslehrer angesiedelt und dadurch auf ein höheres Niveau gehoben werden sollte, denn die Ausbildung der Gesangslehrer oblag bis dato den außeruniversitären, oft direkt den Gymnasien angeschlossenen Lehrerseminaren. Die Ausgestaltung des Fachs Musik an den Universitäten war also in den Augen Jacobsthals auch von der praktischen Orientierung geprägt, den Missständen in der schulischen Musikausbildung zu wehren, indem die Lehrer für ihre musikpädagogische Arbeit auf einem universitären und humanistischen Niveau vorbereitet werden sollten. Er entwickelte hier eine alternative Wissenschaftskonzeption mit sozialer, kulturpolitischer Perspektive gegen eine praxisferne, ihrem lebendigen, in der Gesellschaft wirksamen Gegenstand entfremdete Auffassung.⁴²

39 Siehe Hermann Kretzschmar, „Ein englisches Aktenstück über den deutschen Schulgesang“, in: *Die Grenzboten* 40 (1881), S. 164–177, wieder abgedruckt in Hermann Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes aus den Grenzboten*, Leipzig 1910, S. 45–66.

40 Otto Lange, *Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen neben den wissenschaftlichen Lehrzweigen*, Berlin 1841.

41 Es ist genau diese Haltung, die Spitta in seinem Gutachten des Jacobsthal'schen Memorandums zum Widerspruch reizt, denn er befand: „Mit der technischen [Seite des musikalischen Unterrichts an den Universitäten] beschäftigt er sich am ausführlichsten und nimmt auch Gelegenheit, über den Gesang auf der Schule sich eingehend zu äußern. Was diesen letzten Punkt betrifft, so darf er unberücksichtigt bleiben, sodann er einerseits nicht direct zur Sache gehört, andererseits der Senat der Akademie, und in ihm auch der Schreiber dieser Zeilen, die Reformbedürftigkeit des Schulgesanges längst und völlig erkannt und Vorschläge zur Verbesserung gemacht hat.“ Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 319.

42 Reste dieser Auffassung einer innerinstitutionellen Verbindung von Musikwissenschaft und Musikpädagogik innerhalb der universitären Ausbildung scheinen noch heute in der Definition der Aufgaben des Département musique der Université Strasbourg zu bestehen, heißt es doch in einem das Studium erläuternden Bulletin: „Neben diesem forschungsorientierten Lehrgang erteilt das musikwissenschaftliche Département der Universität Straßburg auch Kurse in Musikpädagogik, die die Studierenden auf das Staatsexamen und die Agrégation vorbereiten (diese ermöglichen ihnen dann, sich in Haupt- und Realschulen als Musiklehrer zu betätigen).“ Dies scheint ein Resultat der Wirksamkeit von Marc Honegger zu sein, denn in seine Amtszeit (1958–1984) fällt 1970 die Entscheidung: „L'université de Strasbourg est habilitée à préparer le Capes puis l'agrégation d'éducation musicale et de chant choral.“ Auch an den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten in der DDR war, allerdings wohl

Während Jacobsthal das gleichmäßig hohe Niveau der Kompositionslehre (sprich erweiterter Kontrapunktübungen) für alle Musikstudenten mit unterschiedlichen Absichten und Berufszielen betonte, und er sie nur in Verbindung mit historischer und ästhetischer Unterweisung gelten lassen wollte, wofür ein allseitig akademisch gebildeter Professor unentbehrlich sei, versuchte Bellermann den Unterricht für die ersten Semester und für die späteren Gesanglehrer an Schulen weitgehend auf die Gesangs- und Kontrapunkttechnik unter Zuhilfenahme der Akustik zu beschränken und Musikgeschichte sowie Ästhetik erst für höhere Semester und nur für Studenten zuzulassen, deren Ambitionen über ein musikpädagogisches Berufsziel hinausgingen.⁴³ Hier scheinen jene Differenzen zu liegen, die auch in Bellermanns Gutachten über Jacobsthals Memorandum zur Sprache kommen und denen es wohl auch geschuldet ist, dass Bellermanns Schrift über den Gesangsunterricht von 1878 nicht erschien. Jacobsthal verkündet in seiner Denkschrift relativ anspruchsvoll:⁴⁴

Die Kompositionslehre wird [bisher noch] mit wenigen Ausnahmen in ganz elementarer mechanischer Weise betrieben. Was der Student hier lernt, kann er weder für eventuelle eigene Produktionen verwenden, noch hebt es sein Kunstverständnis oder befähigt ihn zu Arbeit auf kunsthistorischem Gebiete. Es giebt nun für diese verschiedenen Zwecke nicht verschiedene Arten von Kompositionslehre, die eine, wie manche denken, oberflächlicher, die andere gelehrter und tiefer; sondern für alles: eigenes Kunstschaffen, Kunstverständnis und Kunstgeschichte muß die technische Bildung dieselbe sein. Der Unterschied liegt nur in der Intensivität der Beschäftigung. Es liegt am Tage, daß der produzierende Künstler die Technik mehr zu beherrschen im Stande sein muß als der Kunsthistoriker. Aber daß diese Bildung eine allen gleichmäßige, gründliche sein muß, die allen Richtungen dienen kann, das muß erstrebt werden. Es kann dies für die Universität nur dadurch erreicht werden, daß der Lehrer der Komposition nicht bloß ein gründlicher Techniker, sondern ein allseitig musikalisch und akademisch gebildeter Mann ist. Die Ausbildung im Gesang findet in dem akademischen Gesangverein statt.

Bellermann schraubt diese Ansprüche für einen bestimmten Teil der Musikstudenten herunter, indem er einerseits den Akademischen Gesangverein zu einem lediglich geselligen Vergnügen aller Fakultäten degradiert,⁴⁵ andererseits für den schulmusikalisch ausgerichteten Fachstudenten nichts weiter als zusätzliche gesangspraktische Übungen verlangt:⁴⁶

Auf eins hätte der Verfasser aber in seiner trefflichen Auseinandersetzung ein noch größeres Gewicht legen können, nämlich auf die praktische Übung des Gesangs für alle diejenigen, welche die Musik zu ihrem Fachstudium erwählen wollen, also namentlich für die, welche später an den höheren Lehran-

eher in Anlehnung an das sowjetrussische Vorbild, die musikpädagogische Ausbildung zum Musiklehrer integriert.

43 Zu Recht hat Oliver Huck darauf hingewiesen, dass diese Aufgabenstellung sich bei Bellermann mit dessen wichtigsten diesbezüglichen Publikationen deckte: seinen beiden Büchern zur technischen Unterweisung im Gesang an Schulen (*Anfangsgründe der Musik für den ersten Singeunterricht* von 1857 und *Lehrplan* von 1866), seinem *Kontrapunkt*-Buch von 1862/1877 und seinem akustischen Werk *Die Größe der musikalischen Intervalle* von 1873 (Vgl. Huck, „Tonkunst“, S. 48 f.). Es ist aber darauf hinzuweisen, dass Bellermann darüber hinaus durchaus über eine große Publikationsliste zu musikgeschichtlichen und -ästhetischen Fragen verfügte, die er selber aber wohl eher nicht mit seiner akademischen Tätigkeit in Verbindung brachte.

44 Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 306.

45 Hierbei ist die unterschiedliche Konzeption der Akademischen Gesangvereine in Berlin und Straßburg zu beachten: War er in Berlin selbst unter Bellermanns Leitung tatsächlich ein geselliger Verein, der, sofort nachdem Bellermann altersbedingt von der Leitung zurückgetreten war, sich korporierte und vom Singen der Motetten Palestrinas zum Absingen vaterländischer Gesänge überging, so war er in Straßburg ein universitäres Ausbildungsinstitut für den Gesang und dessen Unterricht, das seine Arbeit fast gänzlich einstellte, als Jacobsthal sich krankheitsbedingt von dessen Leitung zurückziehen musste.

46 Gutachten Bellermanns, in: Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 313.

stalten (Gymnasium und Realschule) den Gesangunterricht erteilen werden. Der Verf. sagt hierüber: ‚Die Ausbildung im Gesang findet im akademischen Gesangverein statt.‘ So nützlich und bedeutungsvoll ein solcher Verein für die Musikstudierenden in anderer Beziehung ist, so genügt dennoch die darin erteilte Unterweisung im Gesange bei weitem nicht, u. zwar deshalb nicht, weil einmal der Gesangunterricht gegenwärtig auf den Schulen oft nach falschen Grundsätzen erteilt wird; – dann aber auch, weil selbst bei dem besten und gründlichsten Schulunterricht dennoch die Leistungen des einzelnen Schülers nur selten genau kontrolliert werden können, so daß ein musikalisch Wohlbegabter sich mancherlei Fehler (wie in der Aussprache, im Atemholen u.s.w.) angewöhnen kann. Aus diesen Gründen halte ich es unbedingt für notwendig, daß neben der Übung eines allgemeinen akademischen Gesangvereins ein wöchentlich mehrmals stattfindender Gesangunterricht auf den Universitäten eingeführt wird, an dem alle diejenigen teilnehmen müssen, die sich in der Musik als Gymnasial- oder Realschullehrer eine Facultas erwerben wollen. In diesem Gesangunterricht hat der Lehrer die einzelnen Teilnehmer womöglich stündlich zum Solo-Gesange aufzurufen u. dieselben hierbei auf die richtige Art des Gesangs aufmerksam zu machen, die hauptsächlich in folgenden Dingen besteht: 1. in einer guten deutlichen Aussprache der Textworte; 2. in einem zweckmäßigen Atemholen, wobei Rücksicht zu nehmen ist auf die richtige Einteilung der Worte dem Sinn sowohl, wie der dichterischen und musikalischen Form nach; 3. in der genauen Beobachtung und Abmessung der rhythmischen u. 4. ebenso der harmonischen Verhältnisse, wozu dann noch 5. die Behandlung der Stimmorgane in Bezug auf ihre Register u.s.w. (– die sog. ‚Tonbildung‘ –) hinzukommt. Alle diese hier angedeuteten Dinge müssen natürlich bei der Übung des akademischen Gesangvereins zur Sprache kommen, sie lassen sich ferner wohl auch in besonderen Vorlesungen über Gesang und Gesangunterricht theoretisch erörtern. Zum wahren Bewußtsein des Sängers können sie aber erst durch einen practischen Unterricht gebracht werden, in welchem dem Lernenden zugleich Gelegenheit gegeben wird, die Einzelleistung seiner Mitschüler zu beobachten und zu beurteilen.

Es ist ziemlich eindeutig, dass Bellermann hauptsächlich die „falschen Grundsätze“ und unzureichenden Kontrollmöglichkeiten im Gesangsunterricht an Schulen, die lediglich das gesangstechnische Wissen betreffen, beheben wollte, während Jacobsthals Ambitionen darauf hinausliefen, die allgemeine musikalische Bildung und das mit der Musikausübung verbundene Kunstverständnis zu erhöhen.

Jacobsthals hohe Meinung vom Gesang als einer Kulturtechnik, die das Wesen der Musik und darüber hinaus seelisch-geistige Bildung am besten aufschließt, kommt in einigen Passagen des Memorandums zum Ausdruck:⁴⁷

Ich meine, daß die musikalischen Studien auf der Universität neben den [...] wissenschaftlichen Zwecken auch das als Ziel ins Auge fassen sollen, die Gesanglehrer für die Mittelschulen auszubilden, wie ja auch in anderen Fächern der Universität die wissenschaftlichen Zwecke und die Ausbildung der Lehrer Hand in Hand mit einander gehen. Bisher ist der Gesangsunterricht vorzugsweise von nur technisch gebildeten Lehrern erteilt worden, die zumeist aus den Seminarien hervorgegangen sind. Daß eine Reorganisation dieses Unterrichts nötig sei, ist von vielen Seiten seit längerer Zeit anerkannt, denn was die Schule jetzt leistet, nützt wenig und schadet sogar vielfach. Daß für eine Besserung dieser Verhältnisse eine wesentliche Vorbedingung eine vollständig andere als die heutige Vorbildung der Gesanglehrer sei, dafür möchte ich im folgenden eine Reihe von Gesichtspunkten anführen.

Man bezeichnet den Gesanglehrer ähnlich wie den Turnlehrer und den Zeichenlehrer als technischen Lehrer, den Gesangsunterricht als technischen. Er ist es aber in ganz anderem Sinn als der Zeichen- oder Turnunterricht. Er hat natürlich eine technische Seite, ist aber zu gleicher Zeit in hervorragendem Maße von geistiger Bedeutung. Er ist nicht bloß Gesangsunterricht, sondern auch Musik- und Kunstunterricht.

Der Gesangsunterricht hat nach verschiedenen Seiten hin eine eminent erziehende Kraft. Bei dem Gesang handelt es sich nicht etwa, wie es leider vielfach betrieben wird, um ein mechanisches Nachsingen nach den vorgefundenen oder vorgespielten Tönen des Lehrers, des Klaviers oder der Geige, sondern um ein feines bewußtes Abwägen von Verhältnissen in rhythmischer, melodischer und harmonischer

47 Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 306–308.

Beziehung. Der Sänger kommt durch den Gesang in eine gewisse Gefühlserregung und muß trotzdem die obengedachten Verhältnisse klar zu beobachten im Stande sein. Jenes Abwägen und besonders der Ausgleich zwischen erregter Empfindung und ruhiger, sich selbst kritisierender Beobachtung wirkt erziehend gerade nach der Richtung hin, nach welcher jede Erziehung streben soll – nach dem Ausgleich der verschiedenartigen, oftmals einander widerstrebenden Geistes- und Seelenkräfte. Die Übung im Ausgleich an dieser Stelle übt Einfluß auch auf die Geistesrichtung und Anschauung überhaupt.

Das Zusammensingen in den Klassen und namentlich im ganzen aus den Schülern verschiedener Klassen zusammengesetzten Chor verlangt die gleiche Singübung aller an demselben Gegenstand. Die Sänger müssen sich aneinander anpassen. Jeder einzelne fühlt, daß er als notwendiges Glied des ganzen seine Schuldigkeit tun muß, und daß er als einzelner doch wieder verschwindet, indem erst alle zusammenwirkend das Gesangswerk zur Aufführung bringen können. In keinem andern Fach wird so wie hier dem Schüler ganz von selbst das unmittelbare Gefühl des für das Leben so wichtigen Verhältnisses des Einzelnen zum Ganzen vor die Seele geführt.

Durch eine gut getroffene Auswahl des Unterrichtsmaterials wird dem Schüler ein Schatz der besten Kunsterzeugnisse sowohl musikalischer wie dichterischer zu eigen gemacht, weit mehr zu eigen als durch das Auswendiglernen von Gedichten, da ja die Einwirkung des gesungenen Wortes eine viel intensivere ist als die des gesprochenen.

In dem Gesangsunterricht und den philologisch-literaturgeschichtlichen Disziplinen wird der Schüler von den elementarsten Dingen, der Lehre von den Lauten an bis zu der Erklärung der dichterischen Formen: Versfuß, Vers, Strophe vom Gesangsunterricht eine wirksame Belehrung empfangen.

Und alles dies ist zu erreichen in einer geringen Anzahl von Lehrstunden, deren Maß die bisher dafür angesetzte Zeit nicht übersteigt und so gut wie gar keine häusliche Beschäftigung erfordert. Im Gegenteil, der Zeit und Kraft raubende Privatunterricht kann hierdurch einerseits auf ein vernünftiges Maß beschränkt werden, da ja die Elemente aller Musik: Tonsystem, Rhythmik, Melodik etc bereits Aufgabe des Schulgesangsunterrichts sind. Und andererseits bekommt der oft rein mechanische und dadurch mehr schädliche als nützliche Unterricht auf Instrumenten eine bessere Richtung, da bei einem guten Gesangsunterricht in der Schule alles auf wirklicher Anschauung beruht.

Eine zu starke Anspannung der Kräfte ist dabei nicht zu befürchten. Im Gegenteil: ein guter Gesangsunterricht wird in die Lehrstunden eine heilsame Abwechslung, den Schülern eine erfrischende Erholung bringen, da sie hier Geist und Körper in einer ganz anderen Art als sonst zu beschäftigen haben. Und wenn der Lehrer das an sich unschöne Schreien nicht aufkommen, sondern auch in dem Stärkegrad das Maß der Schönheit immer einhalten läßt, so ist das Singen auch eine zweckmäßige Gymnastik der Lungen und des Kehlkopfes.

Genug, wenn man annimmt, daß der Umgang mit der Kunst, die Uebung derselben zu unserer Bildung gehört und wenn man es für wünschenswert hält, daß wir in diesem Umgang von Jugend aufwachsen, so ist keine Kunst geeigneter hierzu als die Musik, die wir alle bereits von unserer Kindheit an zu genießen und zu üben im Stande sind, und die wir fast spielend in uns aufnehmen. Und in der Musik wieder giebt es nichts, was in gleichem Maße den Geschmack und die Anschauung bilden und läutern kann, als die Gesangsmusik. Von ihr muß jede musikalische Bildung ausgehen und ihre Richtung empfangen. Ich glaube, die Bedeutung des Gesangsunterrichts für die Schule liegt sonach am Tage.

Sicher sind dies alles Ansichten, mit denen sich Bellermann „vollkommen einverstanden erklären“ konnte, wie er einleitend zu seinem Gutachten schreibt, aber seine 1878/79 unterdrückten und mit Jacobsthal kontrovers diskutierten speziellen Ansichten zu einem effektiven Gesangsunterricht für spätere Gesanglehrer wollte er doch einmal angebracht haben. Überhaupt liegt Oliver Huck sicher richtig mit seiner Einschätzung, dass Bellermann, wie später auch Spitta, ihre Gutachten als Gelegenheit dazu benutzen, sich bei der obersten Unterrichtsbehörde des Reiches als Lehrstuhlinhaber mit größeren Prüfungsvollmachten zu empfehlen.

Vergleiche mit anderen Entwürfen der Zeit

Ohne eine über punktuelle Vergleiche hinausgehende kritische Bilanz der verschiedenen Konzepte der Jahrzehnte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hier schon ziehen zu können, soll abschließend wenigstens versucht werden, die Materialbasis für ein solches analytisches Resümee zu erweitern. Im Rahmen einer zaghafte einsetzenden Beschäftigung mit der Geschichte des Faches Musikwissenschaft in Deutschland ist es immerhin gelungen, die Entwürfe von Guido Adler und neuerdings auch von Hugo Riemann in eine kritische Betrachtung einzubeziehen, die den Ursachen für den andauernd zersplitterten Zustand der Disziplin Musikwissenschaft an deutschen Universitäten und Hochschulen gewidmet sind.⁴⁸

Friedrich Chrysander

Für das Gebiet der Musikwissenschaft als einer rein akademisch-theoretischen Disziplin, einem wie Friedrich Chrysander 1863 feststellte, „großem Gebiet“, in dem die „Ansichten und Bestrebungen auseinander gehen“, wollte er zunächst ein gemeinsames Organ erscheinen lassen. In dem von ihm als Herausgeber verfassten „Vorwort und Einleitung“ zum ersten Band der *Jahrbücher der Musikalischen Wissenschaft* kann man die ersten Umriss eines Konzeptes der relativ neuen Wissenschaft mit „gemeinsamen Unternehmungen“ erblicken.⁴⁹ Seine Zustandsbeschreibung ist zunächst entmutigend, geht er doch davon aus, „dass die Hervorbringung dauernder Leistungen in allen Hauptfächern der Musikwissenschaft ein noch weit größeres wirkliches Wissen voraussetzt, als selbst in der zur Zeit vollständigsten Bibliothek zu erlangen ist“. Insbesondere gegenüber der Wissenschaft der bildenden Künste sei die der Musik nicht hoch und im Innern unvollendet. Dass dies an der geistigen Unbestimmtheit der Musik selber liegen könnte, weist Chrysander als eine Unterschätzung der Tonkunst zurück, denn sie sei vom menschlichen Geist nach und nach geschaffen worden und könne deswegen auch auf dem Weg der Erkenntnis wieder „als Einheit“ zusammengeschlossen werden. Das „ganze Gebiet der Tonkunst“, das möglichst gleichmäßig und „nach einheitlichen wissenschaftlichen Grundsätzen“ bedacht werden müsse, umreißt Chrysander mit folgenden drei Teilgebieten: Geschichte der Musik, Tonlehre und Ästhetik. Was letztere angeht, so bedauert er, dass die bisherige philosophische Ästhetik ohne „nennenswerte Mitwirkung unserer Kunst zu Stande gekommen“ sei und erhofft sich, dass von dieser nun einsetzenden Mitwirkung zugleich eine Prüfung und „Läuterung der Ästhetik ausgehen kann“. Diese Haltung deckt sich mit Jacobsthal's Kritik an den philosophischen Systemen, die erst noch lernen müssten, die historischen Tatsachen der sich wandelnden Schönheitsideale anzuerkennen.

Chrysander erwartet eine einheitliche Behandlung aller Kunstwissenschaften, denn weder könne es eine „gesonderte ‚Ästhetik der Tonkunst‘“ geben, noch könne eine „einzelne Kunst fähig [sein], auch nur einen selbständigen Theil“ der Ästhetik auszubilden, wohl aber schließe ein einzelnes wahres Kunstwerk (welcher Gattung auch immer) die ganze Ästhetik in sich ein. Er hält es für „den schönsten Beruf“ der Musikwissenschaft „zur Belehrung und

48 Siehe dazu die Beiträge von Volker Kalisch über Guido Adlers Entwurf: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988, sowie Tobias Janz und Jan Philipp Sprick über den Riemanns: „Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns ‚Grundriß der Musikwissenschaft‘ nach 100 Jahren“, in: *Die Musikforschung* 63 (2010), S. 113–133.

49 Vgl. Friedrich Chrysander, „Vorwort und Einleitung“, in: *Jahrbücher der Musikalischen Wissenschaft*, Erster Band, Leipzig 1863, S. 9–16.

Ausgleichung die Brücke zu schlagen“ zwischen geschäftlichem Musiker, Dilettanten und Fachmann, wobei er auch dem Dilettanten zubilligt, auf Seiten der Wissenschaftlichkeit zu stehen und dem Fachmann zumutet, auch einmal auf jener der Unwissenschaftlichkeit landen zu können.

Mit diesem rundum optimistischen und entschlosskräftigen Konzept war sich Chrysander der Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, wohl bewusst und unterlag ihnen trotzdem, denn die wenigen Musikwissenschaftler waren wohl zu sehr „an das Arbeiten auf eigene Hand gewöhnt“, das heißt, das „gemeinsame Organ“ erschien nach diesem ersten Band nur noch ein einziges Mal, zudem mit einer Verspätung von vier Jahren. Das gemeinsam mit Spitta und Adler begonnene Projekt einer *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* hatte dann ab 1885 mehr Erfolg und der programmatische Aufsatz Adlers im ersten Heft stellte die Musikwissenschaft auch institutionell vor andere Aufgaben, die zumindest von den anderen Herausgebern, aus deren Reihe Vertreter der Berliner Vokalschule ausdrücklich ausgeschlossen sein sollten, geteilt wurden. Inzwischen hatten sich Bellermann und Jacobsthal mit Chrysander überworfen, für den beide schon nicht mehr schreiben wollten, nachdem er ihren Freund Joseph Müller aus der Redaktion der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vertrieben hatte. In der Folge tat er sich mit Spitta und Adler zusammen. Es bleibt aber festzuhalten, dass es große Ähnlichkeiten im Konzept einer einheitlichen Musikwissenschaft zwischen Chrysanders Bemerkungen im Vorwort zum ersten Band der Jahrbücher 1863 und Jacobsthals „Vorläufigen Gedanken“ an das preußische Kultusministerium von 1883 gab. Denn nirgendwo anders als in diesen beiden Dokumenten wird eine Symbiose von Technik (Chrysander: Tonlehre – Jacobsthal: Akustik und Kontrapunkt), Ästhetik und Geschichte und die Wechselbeziehung von Musiker und Gelehrtem stärker betont.

Guido Adler

Guido Adlers eindeutig als Programmschrift fungierender Artikel über „Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft“ im ersten Heft der neuen Vierteljahrsschrift 1885, der sich auch direkt auf Chrysanders Vorwort zu den Jahrbüchern und Spittas Berliner Akademie-Rede über Kunst und Kunstwissenschaft bezieht, wird gerne als die Geburtsstunde der Aufspaltung der Musikwissenschaft in eine historische und eine systematische Abteilung angesehen.⁵⁰ Dass dies später institutionell vollzogen wurde, kann aber in Adlers Argumentation keinerlei Begründung finden. Er betont im Gegenteil ausdrücklich, dass das festzustellende System der Musikwissenschaft, das in zwei Teile zerfalle, aus einer einheitlichen Kette von „Untersuchungsobjekten der musikwissenschaftlichen Forschung“

50 Sie gilt darüber hinaus aber als erste und einzige fortschrittliche Programmschrift für die Musikwissenschaft überhaupt. Diese ihre Rolle wurde ihr auch von einer standardmäßigen Einführungsschrift in das Fach zugesprochen: „Vor diesem Hintergrund [dass die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse z. B. von Helmholtz (!) und die außereuropäischen Musikkulturen nachhaltig erst im 20. Jahrhundert Eingang in die Musikwissenschaft gefunden haben sollen] bedeutete die programmatische Schrift von Guido Adler (1855-1941) über *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, die 1885 zur Eröffnung der ‚Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft‘ erschien, nichts weniger als eine bereits überfällige Neubestimmung des Fachs *Musikgeschichte* als *Musikwissenschaft*. Nicht allein der Vorschlag, die (bisher meist normative) Musikästhetik durch psychologische Fragestellungen und Untersuchungen zu fundieren, und auch nicht nur die Einbeziehung von ‚Hilfswissenschaften‘ wie Akustik und Mathematik, Physiologie und Ethnographie, sondern vor allem der Hinweis auf die gesellschaftliche Bedingtheit von Musik jeder Art lassen Adlers Konzept heute noch als fortschrittlich erscheinen.“, Rösing und Petersen, S. 93 f.

aufzubauen wäre und dass sich der systematische als der „zweite Haupttheil“ der Musikwissenschaft auf den historischen Teil stützen müsse.⁵¹

Das kann nur so viel heißen wie, dass die im historischen Teil (oder Aufgabenbereich) anhand der von Menschen gemachten Werke der Tonkunst, also der komponierten Musik, gesammelten wissenschaftlichen Erfahrungen und Erkenntnisse über die Notationen, die historischen Gruppen musikalischer Formen, die Kunstgesetze verschiedener Zeiten, die Arten der Kunstausbildung und die Regeln der Instrumentation (Aufzählung in Adlers Worten) durch Abstraktion und Systematisierung zu jenen systematischen Erkenntnissen verallgemeinert werden sollen, die sich in einem zweiten Teil sammeln sollen. Der zweite Teil (oder eher die zweite Erkenntnis- bzw. Lehr-Stufe) ist der Erklärung und Begründung („speculative Musiktheorie“), den Kriterien für das Kunstschöne (Musikästhetik) und dem pädagogisch-didaktischen Zweck (Musikpädagogik) vorbehalten. Die Verallgemeinerungen bzw. Zusammenfassungen beziehen sich auf die Untersuchungsobjekte der Rhythmik, der Harmonik und der Melik („innerer Zusammenhang der rhythmischen und harmonischen Beschaffenheit der Kunstwerke“). Was für den historischen Teil die Hilfswissenschaften: allgemeine Geschichte, Literatur- und Sprachgeschichte, Mimik und Biographik sind, das sind dem systematischen Teil die Hilfswissenschaften: Akustik mit ihrem Annex Mathematik, Physiologie (Gehörempfindung), Psychologie, Logik, Grammatik, Metrik und Pädagogik. Letztlich bezeichnet Adler selbst sein Programm als „Versuch einer einheitlichen Zusammenfassung der Musikwissenschaft“⁵².

Das, was in Jacobsthal's Memorandum als Prämisse und Lehrmeinung zu einer illegitimen Voraussetzung gemacht wird, die Priorität des Gesangs, wird bei Adler als zu debattierender Streitpunkt mit anderen zusammen in den Bereich der spekulativen Musiktheorie bzw. der Ästhetik verwiesen: „Neben diesen wissenschaftlichen Fragen stehen wenige musikalische Tagesfragen, die die Gemüter kunstbegeisterter Musikfreunde und kunstfeindlicher Zeloten beunruhigen und große Massen in feindliche Lager spalten, so z. B. der musikalische Bandwurm: ‚wann war der Höhepunkt der religiösen Tonkunst oder was ist echte Kirchenmusik?‘ Ferner der Rangstreit zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, der schon von Plato und Aristoteles angeregt wurde. Oder die musikalisch-politische Frage: Ist im musikalischen Drama das Wort oder der Ton Führer oder herrscht die Handlung? Die Erledigung solcher und ähnlicher Dinge regt das Interesse manches sonst Gleichgültigen an, die Beantwortung derselben liegt latent in Kunst und Wissenschaft.“⁵³

Dass die Beantwortung solcher Fragen nicht zur Voraussetzung einer Definition und Beschreibung des Faches Musik als universitärer Disziplin gemacht werden kann (wie Jacobsthal es in seinem Memorandum anstrebte, wodurch es in sich tendenziös wurde), sondern nur als Resultat einer zunächst voraussetzungslosen Wissenschaft möglich ist, musste Jacobsthal dann am eigenen Leibe erfahren, denn je voraussetzungsloser und in der Methode induktiver er dann tatsächlich arbeitete, umso mehr spürte er, dass tatsächlich die Beantwortung solcher Dinge allein in der Praxis von Kunst und Wissenschaft verborgen liegen.

Der Adler'sche Entwurf hat große Vorzüge, die vielleicht auch Jacobsthal nicht verborgen geblieben sind: Er verlangt den einheitlichen Blick und lässt spezielle Gesichtspunkte zu, er überantwortet Prinzipienfragen der innerwissenschaftlichen Diskussion, und er hat

51 Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft“, in: *VjM* 1 (1885), S. 1–15, hier: S. 11.

52 Ebd., S. 20.

53 Ebd., S. 13.

eine sehr großzügige Auffassung vom Gewicht ästhetischer Fragen, aus deren Bearbeitung er die Musikwissenschaft nicht entbindet, bzw. von deren Beantwortung er sie nicht freistellt.⁵⁴

Einige der wichtigsten [ästhetischen Fragen] seien hier herausgehoben: a) Entstehung und Wirkung der Musik. Ist die Wirkung nothwendig größer, wenn die Ausdrucksmittel reicher und mannigfaltiger werden? b) Das Verhältniß der Tonkunst zur Natur; giebt es auch Tonsysteme gegen die Natur, wie Goethe behauptet? c) Das Verhältniß der Musik zur Kultur, dem Klima, den nationalökonomischen Verhältnissen eines Volkes; denn neben den rein musikalischen Factoren greifen in den Fortgang der Kunst noch andere außerhalb der spezifisch constructiven Elemente stehende Motoren ein, die oft von unübersehbarem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst sind. d) Die Eintheilung der Tonkunst je nach der Art der Entstehung oder dem Orte der Ausübung oder dem Zwecke, dem sie dient: Kirche, Kammer, Concert, Theater und Oper etc. e) Die Grenzen der Tonkunst in Bezug auf ihre Ausdrucksfähigkeit, die Abgrenzung ihres verwertbaren Klangmaterials gegenüber Schall und Geräusch; Connex und Scheidung gegenüber den übrigen Künsten. Hier wird auch der Übergang in das Formlose und Zufällige (nach der Bezeichnung Goethe's) besprochen werden. f) Die ethischen Wirkungen der Tonkunst, da die Ethik sowohl nach älteren wie nach neueren Philosophen in unmittelbarer Beziehung zur Musik steht, während Einige von einer ethischen Grundlage des Musikgefühls sprechen. Moderne Philosophen schufen auch die Frage über die Stellung der Musik zur Metaphysik, welche als Schlußstein aller dieser Betrachtungen angesehen werden könnte.

Bis auf die letzte hat sich Jacobsthal keiner dieser Fragen verschlossen, hat zu all diesen Aspekten der Musikästhetik anhand einzelner musikalischer Kunstwerke und historischer Entwicklungslinien Reflexionen hinterlassen, hat sich aber später nicht mehr mit einer Konzeptualisierung dieser Aspekte der Musikanalyse beschäftigt. Etwas anderes noch zeigt Adlers Entwurf: wie viel ihm zufolge der von Jacobsthal beschworene „allseitig gebildete Musikprofessor“ wissen müsste, um alle in dem Gegenstand seines Faches, also der komponierten Musik, fundierten oder mit ihm verknüpften Wissensgebiete wenn nicht gleichmäßig beherrschen, so doch in den Horizont seiner Untersuchungen am lebendigen Körper der Musik einbeziehen zu können. In diesem Bildungshorizont, in dieser Einbeziehung einer klar definierten, jederzeit erweiterbaren Menge von angrenzenden Wissenschaften, die aber für das Verständnis der Musik notwendig sind, stimmten Jacobsthal und Adler völlig überein, wie auch in ihrer Ablehnung von Aufspaltungen und arbeitsteiliger Spezialisierung innerhalb des einheitlichen, in sich multiperspektivisch gedachten Faches Musikwissenschaft, das heute so nicht mehr existiert und dessen Restitution angesichts der kaum noch untereinander kommunizierenden, aber verwandten Disziplinen wohl als illusorisch anzusehen ist.

Hugo Riemann

Tatsächlich ist Riemanns *Grundriß* von 1908⁵⁵ in seiner Grundhaltung ein konträrer, deduktiv ausgerichteter Entwurf, denn sein Verfasser geht nicht davon aus, dass aus den historisch zu ermittelnden Tatsachen die jeweiligen ästhetischen Werte, Kategorien und Modelle zu abstrahieren wären, sondern dass die Musikwissenschaft, ausgehend von ästhetischen Ideen und Vorstellungen des Schönen, deren Realisierung in bestimmten Kunstwerken zu exemplifizieren und zu demonstrieren hat. Man mag das idealistisch, universalistisch oder holistisch nennen, zunächst ist es methodisch gesehen der umgekehrte Weg und methodologisch die konträre Meta-Theorie des Erkenntnisweges zu den Auffassungen Chrysanders,

⁵⁴ Ebd., S. 12 f.

⁵⁵ Hugo Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 1908, ⁴1928 mit einem Vorwort von Johannes Wolf.

Jacobsthals und Adlers und, wie man gleich noch sehen kann, auch zu denen des erkenntnistheoretisch am meisten begründeten Vorschlages von Arthur Wolfgang Cohn von 1918. Trotzdem ist der von Jacobsthal in seinem Memorandum von 1883 formulierte Entwurf dem ebenfalls vergeblich in die Waagschale geworfenen Riemanns von 1908 insofern ähnlich, als er zwar nicht wie dieser „universalistisch“ zu nennen, aber in seinem Anspruch doch so gehalten ist, dass er bei innerer Mannigfaltigkeit und bei intensiven Wechselbeziehungen zu anderen Fächern eine disziplinäre Einheit wahrt. Er ist vor allem ein Konzept, das als alternativ zu betrachten ist, zu einer dem künstlerischen Fach Musik entfremdeten Musikwissenschaft, die sich als rein gelehrt, philologisch und historisch versteht.

Von einer hypothetischen Logik des musikalischen Materials, mit dem die „Fluktuationen des Seelenlebens“ mittelbar wiedergegeben werden können, und von seelischen Komponenten des musikalischen Hörens ausgehend steht bei Riemann die Musikästhetik im Zentrum der Musikwissenschaft und hat ihre Satelliten in den Forschungsgebieten der Akustik, der Tonphysiologie und -psychologie, der spekulativen und praktischen Musiktheorie⁵⁶ und der Musikgeschichte. Zwar bezeichnet Riemann die Musikgeschichte als „der Musikwissenschaft besten Teil“, aber er lässt keinen Zweifel daran, dass die Erklärung der musikalischen Realgeschichte und einzelner musikalischer Kunstwerke auf den Erkenntnissen der von Adler als systematische Teilgebiete bezeichneten Disziplinen Akustik, Physiologie, Psychologie, Ästhetik und Musiktheorie zu basieren habe. In den Worten von Janz und Sprick: „Riemann kehrt, indem er bei der Akustik und beim subjektiven Erleben ansetzt und von hier ausgehend das Fächerspektrum der Musikwissenschaft aufrollt, Adlers Systementwurf um, stellt ihn gewissermaßen auf den Kopf.“⁵⁷

Es ist ausgeschlossen, dass Jacobsthal 1908 noch Riemanns *Grundriß* zur Kenntnis genommen hat und sich mit ihm auseinandersetzen konnte.

Arthur Wolfgang Cohn

In Cohns⁵⁸ früh vollendeter, aber durch seinen tragischen Unfalltod nicht mehr zur näheren Ausgestaltung gekommener erkenntnistheoretischer Begründung der Musikwissenschaft, aus der er auch einzig und allein ihren inneren Aufbau ableitete, gibt es einige Parallelen zu Jacobsthals Vorstellungen, die mehr musik- und wissenschaftstheoretischer als fachdisziplinärer Natur sind und das eigentlich Musikalische betreffen. Cohns stark ausdifferenzierter Entwurf⁵⁹ kommt Jacobsthals Anschauungen punktuell insofern nahe, als er das Gewinnen von musikalischer Technik⁶⁰ der induktiven Methode, im größte-

56 Diese nennt er auch „angewandte Musikästhetik“ – wie man überhaupt den Eindruck hat, Riemann stelle sich den schöpferischen Prozess des Komponierens von Musik als die „Anwendung“ von ästhetischen Konzeptionen vor. Was dabei herausgekommen wäre, hätte wohl nicht mehr als gelehrte Musik sein können. Glücklicherweise ist die Geschichte der Tonkunst voll von Geschöpfen, von denen sich die Schulweisheit nichts träumen ließ.

57 Janz und Sprick, S. 119.

58 Arthur Wolfgang Cohn (1894–1920), in Judentum und Deutschtum erzogener Jurist, Nationalökonom und Musiktheoretiker, versuchte Elemente der philosophischen Phänomenologie in die Musikästhetik zu tragen, promovierte über die Frage, ob eine Abschaffung des Geldes möglich sei, verunglückte tödlich im Riesengebirge.

59 Arthur Wolfgang Cohn, „Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft“, in: *ZfMw* 1 (1918/1919), S. 351–360.

60 Unter Technik verstand Jacobsthal Satzlehre und Musikausübung, assistiert von der Akustik, Cohn aber die bestimmende – im Gegensatz zur erklärenden die bewertende – Stufe der akustischen Verhältnisse aus dem Gebiet der Sachkunde.

ren Zusammenhang der Empirie zuweist. Diese wiederum unterscheidet Cohn vom Apriorismus und der Deduktion, die er als positiv, „idealästhetisch“ wirkende Komponente im Rahmen der Allgemeinen Musiklehre gelten lässt, sie aber mit der von der Intuition vermittelten, „realästhetischen“, erklärenden Phänomenologie des Kunstwerks und dessen bestimmender (bewertender) Kritik verknüpft wissen will.⁶¹ Ebenso nimmt bei ihm die Pädagogik, die auch schon bei Jacobsthal mehr ist als bloße Gesangsdidaktik, eine ähnliche bewertende oder werteproduzierende Position ein. Cohn nennt sie Gestaltungs-, Vortrags- und Deutungslehre und parallelisiert sie auf dem Gebiet der Erklärung – im Gegensatz zu dem der Bestimmung – mit der Physiologie und der Psychologie, also mit den anthropologischen Konstanten bzw. Variablen, die auch nur auf induktivem Wege zu ermitteln und in die „Besondere Musiklehre“ zu integrieren sind. Ebenso sieht er die Entwicklungslehre als das zu Werturteilen befähigte Pendant der erklärenden Geschichtsschreibung. Mehrmals erklärt Jacobsthal seine Aufgabe als eine „entwicklungshistorische“, was auf eine ästhetische Qualifizierung der Phänomene hinausläuft. Eine enge Korrespondenz zu Jacobsthal gibt es bei Cohn durch seine skeptische Stellung zu normativen, mit Gesetzen vergleichbaren, zeitlosen, unwandelbaren Werten. Als Anhänger des bürgerlichen Wertekanon hält er zwar die kulturelle Bedeutung tonkünstlerischer Gegenstände für „dauerhafter denn Erz“, muss aber in einer fast ironischen Schlusswendung zugestehen, dass sie und damit auch die Ergebnisse ihrer wissenschaftlichen Erkenntnis gerade mal hinreichend sind für eine „wenigstens relative Dauerhaftigkeit – für den jeweiligen Kulturkreis“. Dieser Anflug von Skepsis hatte bei anderen Autoren schon im Laufe von Weltkrieg und Nachkriegszeit zu einem verschärften Krisenbewusstsein geführt, wie bei Paul Bekker und Heinrich Bessler, die beide die Sicherheiten der Tradition für wahnhaft bzw. hinfällig erklärten.⁶²

61 In manchen Passagen der Schrift Cohns fühlt man sich an den Ausspruch Heinrich Heines erinnert, Musik sei eine Erfahrungswissenschaft. Siehe dazu Peter Sühling, „Musik – dämmernde Vermittlerin. Zu Heinrich Heines denkwürdiger Definition“, in: *Musik & Ästhetik* 5/18 (2001), S. 5–11.

62 Siehe Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben. Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung*, Berlin 1916 und ders., *Kunst und Revolution*, Frankfurt a. M. 1919 sowie Heinrich Besslers Freiburger Habilitationsvortrag „Grundfragen des musikalischen Hörens“, in: *Jahrbuch Peters* 32 (1925), S. 35–52, wieder abgedruckt in ders., *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978, S. 29–53.

Sebastian Werr (Bern/München)

Die Bayreuther Festspiele – eine „jüdische Angelegenheit“? Winifred Wagner gegen wagnerfeindliche Tendenzen im Nationalsozialismus

Die Nähe Adolf Hitlers zu den Werken Richard Wagners, den Bayreuther Festspielen und zur Familie Wagner ist wohlbekannt; in der NS-Propaganda nahm der Komponist einen herausragenden Platz ein. Aber obwohl offensichtlich ist, dass Hitler und die damalige Leitung der Festspiele ihn gerne zu einer Art von Staatskomponist des „Dritten Reiches“ erhoben hätten, bedeutet dies keineswegs, dass dies in der Breite der Bewegung auch tatsächlich gelang. Reinhold Brinkmann betont, dass Wagner trotz aller offiziellen Wertschätzung und trotz Hitlers persönlicher Anteilnahme keineswegs unumstritten war, und er fordert als Korrektiv des vorherrschenden Bildes eine „umfassendere Darstellung der Zweifel an und der Gegnerschaft zu Wagner im Dritten Reich“¹. Wenn hierzu im Folgenden beigetragen werden soll, so sei vorab klargestellt, dass eine wie auch immer geartete Feindschaft gegenüber dem vielgespielten Wagner in keiner Weise vergleichbar ist mit der gegenüber Komponisten, die im NS-Staat tatsächlich verfolgt wurden und deren Werke nicht mehr aufgeführt werden durften.

Um nationalsozialistische Wagner-Gegner zum Schweigen zu bringen, unternahm Winifred Wagner während des Zweiten Weltkriegs einen Versuch, die alleinige Deutungsmacht über Wagners Schaffen an sich zu reißen, indem sie eine Zensur des Schrifttums durch die ihr nahestehende Richard-Wagner-Forschungsstätte durchzusetzen versuchte. Dieses Faktum war der Forschung zwar bereits bekannt, ohne dass aber der hier erstmals dargelegte Hintergrund berücksichtigt wurde, so dass der Sinn der Initiative unklar bleiben musste.² Der hier ausgewertete Briefwechsel Winifred Wagners mit Heinrich Himmler wirft zugleich ein Schlaglicht auf Vorgänge an der Basis des Nationalsozialismus. Die Korrespondenz berichtet über Ermittlungen gegen fränkische SS-Angehörige, die das „Bayreuther Werk“ als „jüdisch“ titulierte hatten. Dadurch ausgelöste Gerüchte führten dazu, dass besonders ideologisierte Nationalsozialisten in der Würzburger Gauleitung und SS – die man innerhalb des Gefüges des NS-Regimes im besonderen Maße der Gruppe der „Täter“ zurechnen muss – es ablehnten, die Bayreuther Festspiele zu besuchen. Damit wollten sie verhindern, gegenüber ihresgleichen in Verdacht zu geraten, eine „jüdische Angelegenheit“ zu unterstützen. Winifred Wagner sah in den beschriebenen Vorgängen keinen Einzelfall,

1 Reinhold Brinkmann, „Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandsaufnahme“, in: *Richard Wagner im Dritten Reich*, hrsg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen, München 2000, S. 109–141, hier: S. 121 und 124.

2 Vgl. Michael Karbaum, *Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876–1976)*, Regensburg 1976, S. V; Stephen McClatchie, „Wagner Research as ‚Service to the People‘. The Richard-Wagner-Forschungsstätte, 1938–1945“, in: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, hrsg. von Michael H. Kater und Albrecht Riethmüller, Regensburg 2003, S. 150–169, hier: S. 160; Brigitte Hamann, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München 2008, S. 469. Zu Winifred Wagner siehe auch Anna Maria Sigmund, *Die Frauen der Nazis*, Teil II, München 2002, S. 227–266.

sondern wertete sie als Ausdruck wagnerfeindlicher Tendenzen und forderte Himmler zur Disziplinierung seiner Untergebenen auf.

Die Richard-Wagner-Forschungsstätte

Um das Bild des Komponisten in der Öffentlichkeit zu steuern, war auf Initiative Winifred Wagners mit Wirkung zum 1. Mai 1938 die Schaffung der Richard-Wagner-Forschungsstätte beschlossen worden. Als Ziele der neugeschaffenen Einrichtung, deren Kosten sich die Stadt Bayreuth und das private Verfügungskonto Hitlers teilten,³ wurden benannt:

1. Herbeiführung der unbedingten Eingliederung Wagners in die Reihe der großen Deutschen, die unserem Volke stets beispielhaft und richtunggebend vor Augen stehen sollen, und Abwehr aller tendenziösen Angriffe auf seine Persönlichkeit und sein Werk.
2. Klarstellung der rein arischen Abstammung Wagners unter Zugrundelegung des gesamten, teils bereits bekannten, teils erst noch aufzufindenden urkundlichen Materials.
3. Unterstützung der Arbeiten der in- und ausländischen Wagner-Forschung und der Presse durch Erteilung eingehender, streng zuverlässiger Auskünfte sowie einheitliche Ausrichtung der Forschung auf der Grundlage unbedingt sachlicher Darlegung aller Wagners Leben und Werk betreffenden Vorgänge und Verhältnisse.
4. Vorbereitung und Durchführung der schon lange fälligen kritisch-revidierten Gesamtausgabe von Wagners Schriften und Dichtungen, für die bereits ein Verleger als Interessent aus eigenem Antrieb sich gemeldet hat.
5. Vorbereitung und Abfassung einer neuen umfassenden, das gesamte authentische Quellenmaterial verwertenden Beschreibung von Wagners Leben, da C. F. Glasenapps „Leben Richard Wagners“ durch die Forschungen der letzten zwei Jahrzehnte völlig überholt ist.⁴

Zum Leiter wurde Dr. Otto Strobel ernannt, auf dessen Anregung hin Winifred Wagner die Gründung der Forschungsstätte bei Hitler erbeten hatte⁵ und an dessen nationalsozialistischer Einstellung kein Zweifel bestehen konnte: Er war bereits 1931 in die NSDAP eingetreten, und obwohl er im Entnazifizierungsverfahren als besonders belastet eingestuft wurde, konnte er die Einrichtung nach dem Krieg weiterführen.⁶ Strobel war 1924 mit einer Arbeit⁷ über Richard Wagner promoviert worden, wodurch er in Kontakt mit der Festspielleitung gekommen war. Er gab die *Bayreuther Festspielführer* heraus und übernahm die Leitung des Wahnfried-Archivs, wobei er sich nach Einschätzung Udo Bermbachs durch die Erschließung bisher unbekannter Quellen erhebliche Verdienste für die Wagner-Forschung erwarb.⁸

Das Interesse der nationalsozialistischen Führung an der neuen Institution war allerdings gering. Sie wurde Hitlers Büroleiter, Reichsminister Dr. Hans Heinrich Lammers, unterstellt, der auch die heute im Bundesarchiv befindlichen Tätigkeitsberichte zu prüfen hatte. Zur feierlichen Eröffnung 1939 sandte Lammers nur einen untergeordneten Mitarbeiter, der Bericht erstattete über das Ereignis, das in den Räumen der Forschungsstätte stattfand (den Akten liegt ein Bild von Strobels Arbeitszimmer bei, das von einem großen

3 Hitler stellte 10.000 RM zur Gründung der Forschungsstelle zur Verfügung. Auszahlungsanordnung vom 19. Mai 1938, vgl. Bundesarchiv Berlin R43-II/1230.

4 *Gedanken und Richtlinien betreffend die geplante Einrichtung einer „Deutschen Stelle für Richard-Wagner-Forschung“ durch die Stadt Bayreuth*, Bundesarchiv Berlin, R43-II/1230.

5 Vgl. McClatchie, S. 153 f.

6 Vgl. ebd., S. 161.

7 Otto Strobel, *Richard Wagner über sein Schaffen. Ein Beitrag zur „Künstlerästhetik“*, München 1924.

8 Vgl. Udo Bermbach, *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart und Weimar 2011, S. 478 f.

Hitler-Bild dominiert wird). Ein Aktenvermerk hält fest: „Die Einrichtung entspricht den bescheidenen Mitteln, die zur Verfügung stehen. An der Feier nahmen außer Frau Wagner, Frau Strobel, dem Gauleiter Wächtler, dem stellvertretenden Gauleiter Ruckdeschel, dem Oberbürgermeister Kempfler nur noch wenige Vertreter der Partei, im ganzen etwa 12 Personen, teil.“⁹ Lammers' Gleichgültigkeit setzte sich auch später fort: Zum Leidwesen des in seinen Briefen aufdringlich wirkenden Strobel wehrte Hitlers Büroleiter wiederholt vorgetragene Wünsche nach persönlichen Treffen stets mit dem Hinweis auf seinen vollen Terminkalender ab.

Desinteresse und Ablehnung

Dass derart hochartifizielle Kunstwerke wie die Musikdramen Wagners zu keiner Zeit ein wirkliches Massenpublikum erreichen konnten, liegt auf der Hand. Auch für die nationalsozialistische Bewegung ist zu vermuten, dass einer von Wagner begeisterten Minderheit, der mit Hitler allerdings die prägende Figur der Bewegung vorstand, eine an Oper desinteressierte Mehrheit gegenüberstand. Dieses Bild vermitteln zumindest Augenzeugenberichte von Mitgliedern der Familie Wagner, von nationalsozialistischen Funktionären oder auch von Hitler selbst. Zwar ist die Zuverlässigkeit dieser Texte wegen ihrer Interessengebundenheit fraglich. Sie geben aber deutliche Hinweise darauf, dass dieser Personenkreis die Wagner-Pflege im Nationalsozialismus als unbefriedigend erachtete.

Die in launigem Ton gehaltenen Anekdoten entwerfen als charakteristisches Bild von Wagner-Festaufführungen den schnarchenden Nazi-Funktionär, für den der Theaterbesuch nur eine lästige Pflicht bedeutete. 1933 etwa blieb nach Albert Speer die glanzvoll besetzte Reichsparteitags-Festaufführung der *Meistersinger* fast leer, da die mehrheitlich bildungsfernen Gau- und Kreisleiter es vorgezogen hatten, „sich über die Güte des Nürnberger Bieres oder des fränkischen Weins zu informieren. [...] Hitler ließ Streifen aussenden, die aus Quartieren, Bier- und Weinlokalen hohe Parteifunktionäre in das Opernhaus schaffen sollten; aber trotzdem gelang es nicht, den Zuschauerraum zu füllen.“¹⁰ Auch eine Anwesenheitspflicht im darauffolgenden Jahr konnte laut Winifred Wagner das Problem fehlender Begeisterung nicht lösen. Herausragende Künstler musizierten nun „vor einem völlig apathischen Publikum, das aus zumeist schnarchenden Nazigrößen bestand“, weswegen „Hitler seine Adjutanten durch die Reihen schicken musste mit dem Befehl, zu applaudieren. Die nun folgende überlaute militärische Ovation habe noch peinlicher gewirkt als das vorhergehende Schweigen.“¹¹ Das Desinteresse seiner Mitarbeiter beklagte auch Hitler selbst, der behauptete, bei Opernbesuchen sein „Hauptaugenmerk darauf richten [zu müssen], dass meine Herren nicht einschliefen. Der Hoffmann [...] ist einmal bei *Tristan und Isolde* fast über die Brüstung der Proszeniumsloge gefallen, und ich habe den Schaub wecken müssen, dass er hinüberging und den Hoffmann wachrüttelte. Der Brückner saß hinter mir und schnarchte, es war fürchterlich. Bei der *Lustigen Witwe* hat keiner geschlafen, da gab es eben ein Ballett zu sehen.“¹² Man ging schließlich generell dazu über, die

9 Vermerk vom 17. Februar 1939, Bundesarchiv Berlin, R43-II/1230.

10 Albert Speer, *Erinnerungen*, Berlin 1969, S. 73.

11 Zit. nach Friedelind Wagner, *Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners*, München 2002, S. 290.

12 Zit. nach Traudl Junge und Melissa Müller, *Bis zur letzten Stunde – Hitlers Sekretärin erzählt ihr Leben*, München 2002, S. 93. Es handelt sich um Hitlers Fotograf und Vertrauten Heinrich Hoffmann sowie Hitlers Adjutanten Julius Schaub und Wilhelm Brückner.

Karten offizieller Festaufführungen an ein ziviles Publikum zu verkaufen, das die notwendige Begeisterung bereits mitbrachte, die Hitler im Interesse der Künstler für unerlässlich hielt. Wenn bei den Bayreuther Kriegsfestspielen das Publikum nicht nach militärischen oder sonstigen Verdiensten ausgewählt wurde, sondern diejenigen Karten erhielten, die ernsthaftes Interesse an Wagner bekundeten, dann dokumentierte dies also keineswegs den unpolitischen Charakter der Veranstaltungen, sondern war eine Notwendigkeit, um befriedigende Aufführungen zustande zu bringen.

Das fehlende Interesse an Wagner musste besonders diejenigen innerhalb der Bewegung desillusionieren, die die umfassende propagandistische Inanspruchnahme des Komponisten ernst nahmen. Der nationalsozialistische Wagner-Forscher Curt von Westernhagen klagte 1935, die „Teilnahme des Führers“ dürfe „keineswegs darüber hinwegtäuschen, dass weite Teile unserer Bewegung der Gesamtpersönlichkeit Wagners fremd oder ablehnend gegenüberstehen“¹³. Für Heinz Tietjen, neben anderen Aufgaben künstlerischer Leiter der Bayreuther Festspiele, war die Wagnerverehrung der NSDAP nur Camouflage. „Es hieße der ‚Partei‘ zu viel Ehre zu erweisen, wenn man ihr nachsagen würde, sie sei wagnerfreundlich gewesen; in Wirklichkeit waren die führenden Parteileute im ganzen Reich wagnerfeindlich, oder standen der Herrlichkeit dieser klingenden Welt verständnislos oder gelangweilt gegenüber.“¹⁴ Die Ausnahmen habe man einer Hand abzählen können. Zwar ist Tietjens Versuch nur allzu durchsichtig, sich als einstiger Nutznießer nach 1945 von dem Regime zu distanzieren, wenn er behauptet, die Partei habe „offen oder versteckt“ diejenigen wie ihn angegriffen, die sich für Wagner exponierten: „der Kreis um Rosenberg offen, der um Goebbels versteckt“¹⁵. Die Intrigen des Letzteren dürften vor allem durch innerparteiliche Machtkämpfe begründet sein, denn Tietjen gehörte als Intendant der Berliner Staatsoper zum Machtbereich Hermann Görings, während Joseph Goebbels das konkurrierende Deutsche Opernhaus (die heutige Deutsche Oper Berlin) unterstand.

Schwerer wogen hingegen die ideologischen Vorbehalte des Kreises um den Parteiideologen Alfred Rosenberg: Mit bemühten Argumenten, die das künstlerische Ungenügen der Werke Wagners belegen sollten, hatte Rosenberg schon 1930 in seiner Kampfschrift *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* verlangt, der *Ring des Nibelungen* müsse „entweder von einer gleichgenialen Hand umgestaltet werden [...] oder nach und nach vom Theater verschwinden“. Zwar lobte er ein durch die Figuren des Lohengrin und Siegfried verkörpertes, wie auch immer geartetes „nordisches Schönheitsideal“ und die „innere Willenhaftigkeit in *Tristan und Isolde*; ein „inneres Schönheitsideal“ brächten auch König Heinrich, Marke und Hans Sachs zum Ausdruck. Zu *Parsifal* merkt er hingegen mit negativem Unterton an, er sei „eine stark kirchlich betonte Abschwächung zugunsten eines Lehnwertes“¹⁶. Diese Äußerung muss in Verbindung mit Rosenbergs Bestrebungen zum Ersatz der Kirche durch eine neugeschaffene Institution gesehen werden, was Hitler allerdings scharf ablehnte. Dieser befand, „Rosenbergs Träumereien einer arischen Kirche sind lächerlich. Eine Partei als eine neue Religion gründen zu wollen!“¹⁷ Zwar hatte Rosenberg vor allem in den 1920er Jahren erheblichen Einfluss auf Hitler, und er hatte wesentlichen Anteil an der Entstehung des antisemitischen Weltbilds. Der bei den Nürnberger Prozessen als einer der Hauptkriegsverbrecher zum Tode verurteilte Rosenberg spielte eine zentrale Rolle bei der öffent-

13 Zit. nach Brinkmann, S. 121.

14 Zit. nach Karbaum, S. 112 f.

15 Ebd., S. 113.

16 Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München ³⁴1934, S. 434 ff.

17 Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Frankfurt a. M. 1978, S. 30.

lichen Legitimierung der Vernichtungsmaßnahmen und war als späterer Reichsminister für die besetzten Ostgebiete auch an ihrer Durchführung beteiligt. Dennoch teilte Hitler keineswegs alle seine Ideen: Als Rosenberg sein Manuskript des *Mythus* vor der Veröffentlichung Hitler zur Prüfung vorlegen wollte, soll dieser gesagt haben, er „habe keine Zeit, den Schmarrn zu lesen“¹⁸; später gestand Hitler im kleinen Kreis, das von der Öffentlichkeit als zentrale weltanschauliche Schrift der Partei wahrgenommene Buch nur „zum geringen Teil“ rezipiert zu haben, da es seines Erachtens „zu schwer verständlich“ geschrieben sei.¹⁹

Rosenberg stand innerhalb der NSDAP mit ideologischen Zweifeln an Wagner nicht allein: Hans F. K. Günther, der führende Rassentheoretiker („Rassenpapst“), charakterisierte Richard Wagners äußere Erscheinung als gemischtrassig mit „nordisch-dinarischem Kopf“ auf einem ostbaltischen Körper, was sich auch in der Seele niederschläge. Denn während die „ostbaltische Rasse“ immer „nach irgendeiner ‚Erlösung‘ strebe“, sei der „Erlösungsgedanke“ für „Völker mit stärkerem nordischen Einschlag [...] nicht arteilgen“²⁰. Günther glaubte den „nicht-nordischen Einschlag“ Wagners auch an dessen Musik ablesen zu können, wobei er zum Vergleich den seiner Ansicht nach „nordischen“, weil im Ausdruck zurückhaltenderen Gluck heranzieht. Man brauche sich nur vorstellen, wie Wagner die Klage des Orpheus ausgedrückt hätte: „Zweifellos mit seiner ganzen Meisterschaft; aber auch mit der echt nordischen und adligen Scheu, die den Schmerz des Orpheus bei Gluck umhüllt.“²¹

Einer genauen Untersuchung bedürfen auch die Vorbehalte gegenüber Wagner, die in den NS-Organisationen herrschten: Brinkmann betont, dass in der Hitler-Jugend in Fortführung der Jugendmusikbewegung eine Orientierung am gemeinsamen Musizieren, am Volkslied und an „holzschnittartiger Einfachheit“ herrschte, bei der Wagners komplexe Opern zwangsläufig fremd bleiben mussten.²² Dort war auch der romantische Künstler verpönt; man wollte in der Hitler-Jugend keine Künstlertypen, „die ihr Künstlertum nur durch langwallendes Haar, auffallende Kleidung und Sehnsucht nach Einsamkeit dokumentieren. Der Künstler der Bewegung steht einfach neben uns.“²³ Hierbei zeigt sich erneut ein Querstand von nationalsozialistischer Doktrin und Privatgeschmack des um 1900 sozialisierten Hitler, denn es war gerade dieses romantische Künstlerideal, das ihn in seiner Jugend besonders an Wagner fasziniert hatte: Nach Aussage seines Jugendfreunds August Kubizek ging die Identifikation Hitlers mit dem Komponisten, der wie kaum ein anderer den schlussendlich über alle Widerstände triumphierenden Künstler repräsentierte, so weit, dass er oft den Vergleich zog, es sei dem Komponisten „so gegangen wie mir. Zeit seines Lebens musste er gegen die Verständnislosigkeit seiner Umwelt ankämpfen.“²⁴

Zu klären wäre schließlich, wie man innerhalb der SS zu Wagner stand: Dass Wagners eigenwillige Deutungen der germanischen Götter und Helden, die er vielfach als gebrochene Charaktere zeichnet, mit den hochspekulativen und oft abseitigen Vorstellungen vom Germanentum führender SS-Angehöriger kompatibel gewesen sein könnten, erscheint unwahrscheinlich. Zwar hatten Wagners Musikdramen mit ihren germanischen Stoffen der völkischen Bewegung der Jahrhundertwende vielfach als Anregung gedient; Hitler

18 Alexander von Müller, *Erinnerungen: Im Wandel einer Welt (1919–1932)*, München 1966, S. 306.

19 Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier*, Frankfurt a. M. 1989, S. 213.

20 Hans F. K. Günther, *Rasse und Stil*, München 1926, S. 81 und 83.

21 Ebd., S. 37.

22 Vgl. Brinkmann, S. 121.

23 Ebd., S. 122.

24 August Kubizek, *Adolf Hitler – mein Jugendfreund*, Graz 2002, S. 85 f. und 96.

selbst hatte die Werke im Kontext von Georg von Schönerers Alldeutscher Bewegung kennengelernt, die den Komponisten für ihre politischen Ziele vereinnahmt hatte.²⁵ Aber im „Dritten Reich“ bekam die Auseinandersetzung mit den Germanen eine neue Qualität: Himmler selbst beschäftigte sich bekanntlich intensiv mit ihrer Erforschung und identifizierte sich persönlich mit den germanischen Vorfahren, deren Gebräuche wiederbelebt werden sollten. Die „Forschungsgemeinschaft Deutsches Ahnenerbe“ versuchte mit pseudowissenschaftlichen Untersuchungen die Überlegenheit der arischen Rasse zu beweisen, organisierte Ausgrabungen und Expeditionen und schreckte sogar vor Menschenversuchen an KZ-Häftlingen nicht zurück. Bezeichnend für die wissenschaftliche Seriosität dieser mit großem Aufwand betriebenen Aktivitäten dürfte sein, dass sich später herausstellte, dass Himmlers langjähriger Berater Karl Maria Willigut – der behauptete, aufgrund besonderer medialer Fähigkeiten in direkten Kontakt mit seinen germanischen Götter-Vorfahren treten zu können – in den 1920er Jahren entmündigt worden war und mehrere Jahre in einer Nervenheilanstalt zugebracht hatte.²⁶

Vermutlich hatten diejenigen, die an Wagners Eignung für die nationalsozialistische Ideologie zweifelten, nicht ganz unrecht: Wagners kosmopolitische Kunst, die der Pariser Grand opéra Entscheidendes verdankte, lässt sich trotz aller sie begleitenden nationalen Rhetorik kaum als genuin „deutsch“ oder gar „nordisch“ interpretieren. Und obwohl an der nationalsozialistischen Einstellung eines großen Teils der Wagner-Familie kein Zweifel bestehen konnte, waren auch die Festspiele bis zur „Machtergreifung“ international ausgerichtet gewesen; trotz allem Antisemitismus waren jüdische Künstler, vor allem aber jüdische Zuschauer integraler Bestandteil. Ohne Letztere konnte das Festspielhaus kaum mit sachverständigem Publikum gefüllt werden, wie sich nach 1933 herausstellen sollte. Während die anderen Nazi-Größen die Festspiele vielfach als „elitär und entartet“ ansahen, war es Hitler, der durch Subventionen und den Ankauf der Karten seitens staatlicher Stellen den wirtschaftlichen Zusammenbruch verhinderte.²⁷

Wagner-Kritik innerhalb des Nationalsozialismus musste unterschwellig bleiben, solange sich Hitler an die Spitze des Wagner-Kults stellte. Er wusste laut Winifred Wagner genau um die wagnerfeindlichen Gegenströmungen innerhalb der Partei und stimmte zu, „dass darin eine gewisse Gefahr für den Fortbestand der Festspiele lag. Er glaubte am wirkungsvollsten dagegen durch seinen alljährlichen Besuch Bayreuths, der auf die Dauer beispielgebend wirken wollte, auftreten zu können“²⁸. Wieland Wagner soll die schützende Hand Hitlers dahingehend kommentiert haben, dass ohne sie die Festspiele keine Zukunft hätten: „Wenn dem Führer etwas passiert, ist es sowieso aus!“²⁹

Verleumdung durch die Würzburger SS

Wodurch auch immer die Ablehnung Wagners im Einzelfall motiviert gewesen sein mag: Ein bewährter Weg, um eine Person innerhalb antisemitischer Kreise zu diskreditieren, war das schwer zu widerlegende Ausstreuen von Gerüchten jüdischer Abstammung. In

25 Vgl. dazu vom Verf., „Romantische Traumwelten und Alldeutsche Politik. Linzer Wagner-Aufführungen in Adolf Hitlers Jugend (1901–1908)“, erscheint in: *Wagner-Spektrum* (2012), Heft 1, S. 103–134.

26 Vgl. Peter Longrich, *Heinrich Himmler. Biographie*, München 2010, S. 296 f.

27 Vgl. David Clay Large, „Wagners Bayreuth und Hitlers München“, in: *Richard Wagner im Dritten Reich*, S. 194–211, hier: S. 207.

28 Zit. nach Hamann, S. 251.

29 Ebd., S. 441.

der zweiten April-Woche 1942 erhielt Winifred Wagner einen Brief, der sie auf sonderbare Vorgänge aufmerksam machte. Man könne „sich ja nur an den Kopf fassen, wenn man so etwas erzählt bekommt“, teilte der Vorsitzende des nationalsozialistisch ausgerichteten „Bayreuther Bundes der Deutschen Jugend“ mit: „Aber es ist tatsächlich so.“³⁰ Otto Daube wusste einiges zu berichten, was „die recht beklagenswerte Einstellung maßgebender Parteileute in Würzburg gegen das Werk von Bayreuth“ zum Ausdruck bringt. Dies habe ihm die Teilnehmerin eines Sonderlehrgangs der Richard-Wagner-Schule zugetragen, die selbst vorerst inkognito bleiben wolle, da sie Repressalien fürchtete. Ihr Bruder sei „einer der wichtigsten Männer der Gauleitung“ in Würzburg, dort aber „wohl der einzige, der eine innere begeisterte Einstellung zu Bayreuth hat“³¹. Dass in der Partei Stimmung gegen Wagners Werk gemacht werde, meinte Daube auch daran ablesen zu können, dass der Gauleiter erst kurz zuvor den Termin einer zweitägigen Besprechung sämtlicher Gauamtsleiter und Kreisleiter so gelegt hatte, dass aus diesem Personenkreis niemand an der parallel stattfindenden Bundestagung des „Bayreuther Bundes“ teilnehmen konnte. Nachdem man den Gauleiter rechtzeitig über den Termin informiert hatte, wertete er dies als Affront. Nun glaubte Daube, selbst Parteigenosse, eine Erklärung für das sonderbare Verhalten der Parteileitung gefunden zu haben: Kürzlich habe in Würzburg eine rassenpolitische Schulung stattgefunden, „bei der ein Vortrag über ‚Die jüdische Versippung der Familie Wagner‘ gehalten worden ist. Seitdem wird in Würzburg in entscheidenden Parteikreisen von Bayreuth als einer ‚Jüdischen Angelegenheit‘ gesprochen“. Im Zusammenhang mit diesen „geradezu unglaublichen“ Zuständen müsse er „leider noch eine weitere Mitteilung [machen]: Von einer H.J. Gebietsführung ist den H.J.-Angehörigen verboten worden, Veranstaltungen des Bayreuther Bundes in Uniform zu besuchen, da es sich bei dem Bayreuther Bund bzw. dem Bayreuther Kulturwerk um ein ‚Jüdisches Unternehmen‘ handle.“³²

In Hinblick auf die Zukunft der Bayreuther Festspiele und das Werk Richard Wagners im „Dritten Reich“ mussten sich derartige Vorwürfe als fatal erweisen. Um etwaigen Angriffen vorzubeugen, hatte die Richard-Wagner-Forschungsstätte einen erheblichen Teil ihrer bisherigen Aktivitäten auf die Frage der arischen Abstammung des Komponisten konzentriert. Darauf wies Winifred Wagner in dem unverzüglich aufgesetzten Schreiben hin, das sie an den Reichsführer-SS als dem Vorgesetzten der in Frage kommenden Dienststelle sandte. Den Brief Daubes legte sie mit Hervorhebung der Passage über die ‚jüdische Versippung‘ bei:

Sehr verehrter Herr Himmler.

Darf ich die rotangestrichene Stelle des einliegenden Briefes zu Ihrer freundlichen Kenntnisnahme bringen?

Es erscheint in Kürze eine Schrift über die Abstammung Richard Wagners, die den unumstößlichen Nachweis erbringt, dass er reinarischer Herkunft war „Wahrheit und Legende über die Abstammung Richard Wagners“ die der Leiter der R. Wagner Forschungsstätte herausgibt. Wir hoffen, dass damit ein für alle Mal einer Lüge, die die Juden aufbrachten, der Garaus gemacht wird. – Ihnen wäre ich sehr

30 Brief von Otto Daube an Winifred Wagner vom 8. April 1942, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

31 Ebd.

32 Ebd.

dankbar, verehrter Herr Himmler, wenn Sie der SS einen Wink geben würden, ihre rassenpolitischen Vorträge nicht auf Richard Wagner in d i e s e m Sinne zu konzentrieren.

Mit herzlichstem Dank im Voraus und ergebensten Grüßen

Heil Hitler!

Ihre Winifred Wagner³³

Aus dem Führerhauptquartier kam sogleich eine knappe Antwort Himmlers, der der Angelegenheit nachgehen wollte; im Augenblick vermöge er sich nicht vorzustellen, „dass ein derartiger Vortrag gehalten worden sein könnte“³⁴. Himmler agierte sicherlich nicht aus Sympathie für die Bayreuther Festspiele, sondern weil er – wie aus einem späteren Aktenvermerk deutlich wird – befürchtete, Winifred Wagner könnte auf anderem Wege zu Hitler vordringen und dann ohne seine Mitwirkung ihre Interessen durchsetzen. Die unverzüglich von seinem Stab eingeleitete Untersuchung führte nicht unmittelbar zu einem Ergebnis, denn eine „Umfrage, wer einen Vortrag über die jüdische Versippung der Familie Wagner gehalten haben könnte, verlief bei den infrage kommenden RuS-Angehörigen ergebnislos“³⁵. Da Himmlers Mitarbeiter nicht weiterkamen, wandten sie sich mit der Bitte um weitere Angaben an den „Bayreuther Bund“, der bereitwillig half.

Aufklärung kam schließlich von derjenigen, die die Angelegenheit denunziert hatte. Dabei stellte sich raus, dass bei der Weitergabe der Informationen einiges verzerrt worden war. Die in der Würzburger Gauleitung angestellte Beatrix Reinhart, die sich auch beim „Bayreuther Bund“ engagierte, musste eingestehen, ihr Mitarbeiter habe „nicht auf einer rassenpolitischen noch sonstigen Schulung der SS [...] von der fraglichen Sache erfahren, sondern in der Unterhaltung von einem SS-Oberarzt, der zugleich die Schulungen der SS unter sich hatte“. Ihr Irrtum rühre davon her, dass man sich zuvor über rassenpolitische Schulungen unterhalten habe. An der Sache selbst ändere dies aber nichts und erst kürzlich habe auch eine weitere Mitarbeiterin „denselben Ausspruch – von Seiten Cosima Wagners wäre jüdisches Blut in die Familie Wagner gebracht worden; Siegfried sei Vierteljude – von einer führenden Stelle einer Parteigliederung [gehört]. Hierbei fiel auch schon der Ausdruck ‚jüdische Angelegenheit‘, und zwar wurde geäußert, sie wollten nicht so gerne, wenigstens nicht offiziell als Parteigliederung unsere Veranstaltungen besuchen, weil es so betrachtet werden könnte, dass sie eine jüdische Angelegenheit unterstützten.“³⁶ Erst auf erneute Nachfrage von Himmlers Stab teilte Frau Reinhart den Namen ihres Mitarbeiters mit. Dessen Einvernahme durch den SS-Oberabschnitt Main gestaltete sich allerdings schwierig; es stellte sich heraus, „dass SS-Obersturmführer Karl Schwender von Nürnberg aus gegenwärtig nicht mehr vernommen werden kann“, da er einer Einheit angehörte, „die vor einiger Zeit von Berlin aus zum Einsatz nach Norwegen in Marsch gesetzt worden ist“³⁷. Erst zwei Monate später gab Schwender, inzwischen Lagerführer in einem norwegischen KZ (zu seiner genauen Tätigkeit geben die Akten keine Hinweise), zu Protokoll, es sei „eine voll-

33 Brief von Winifred Wagner an Heinrich Himmler vom 10. April 1942, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318. Hervorhebung von Winifred Wagner.

34 Brief von Heinrich Himmler an Winifred Wagner vom 20. April 1942, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

35 Brief von SS-Gruppenführer Otto Hofmann an SS-Sturmbannführer Günther Brandt vom 21. April 1942, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

36 Brief von Beatrix Reinhart an Otto Daube vom 12. Mai 1942, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

37 Brief des Persönlichen Stabs Reichsführer-SS an das SS-Führungshauptamt vom 22. Juni 1942, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

kommen interne Unterhaltung unter Parteigenossen“ gewesen. Eines Tages habe er einen alten Bekannten, den SS-Obersturmführer Dr. Hadlich, an einer Straßenbahnhaltestelle getroffen. „Dabei kam das Gespräch infolge von Juden, die mit Kennzeichen vorbeigingen, auf die Juden allgemein. Im Laufe dieses Gesprächs erzählte Dr. Hadlich von sich aus, dass in der Familie Wagner in der Enkelreihe von mütterlicher Seite her ein jüdischer Einschlag wäre. Ich erwiderte darauf, dass mir das vollkommen neu sei; ich hätte noch nie etwas davon gehört. Er meinte darauf, es stimme schon.“ Schwender erzählte dies anschließend auf seiner Dienststelle, unter anderem im Beisein der schon erwähnten Beatrix Reinhart, die das Ganze schließlich anzeigte. „Sie erregte sich sehr über diese Mitteilung und meinte, das könnte in keiner Weise angehen, besonders, wo das Werk Richard Wagners durch die Partei und den Führer so unterstützt würde.“³⁸

Mit dem SS-Obersturmführer Dr. Rudolf Hadlich war der Ausgangspunkt des bereitwillig kolportierten, allerdings nicht neuen Gerüchts identifiziert. Auch dieser wurde von den Organen der SS befragt: Das Gespräch mit Schwender könne sich durchaus so zugetragen haben, erklärte Hadlich den Vernehmungsbeamten; genau könne er sich nicht mehr erinnern. Vor einigen Jahren habe er in der Zeitung eine Lebensbeschreibung Cosima Wagners gelesen, in der berichtet wurde, dass ihre Mutter „eine geborene Bethmann aus Frankfurt sei. Aus den beiden Worten ‚Bethmann‘ und ‚Frankfurt‘ zog ich den Schluss, dass es sich nur um eine Jüdin gehandelt haben könne. Mir war bekannt, dass der ehem. Reichskanzler Bethmann-Hollweg Halbjude war, und zwar von Seiten Bethmann.“ Er wurde außerdem durch die Überlegung bestärkt, dass sie als Bürgerliche „mit einem französischen Grafen vor ihrem Zusammenleben mit Franz Liszt verheiratet war, zu einer Zeit, wo die Standesunterschiede zwischen Adel und Bürgertum eigentlich nur dann zwecks Eheschließung überbrückt wurden, wenn die bürgerliche Frau auf Grund eines großen Vermögens der Frau als ebenbürtig angesehen wurde.“³⁹

Cosima Wagner stammte tatsächlich von der Frankfurter Bankiersfamilie Bethmann ab, wenngleich nicht ihre Mutter, sondern ihre Großmutter eine geborene Bethmann gewesen war. Hadlich irrt außerdem, weil die Familie entgegen anders gelagerter Vermutungen keineswegs jüdischen Glaubens war: Cosima Wagner war selbst eine radikale Rassenantisemitin und scheute nicht davor zurück, ähnliche Gerüchte wie die nun über sie kursierenden in Umlauf zu bringen. So berichtete der Dirigent Felix von Weingartner, wie ihn ihr Antisemitismus abgestoßen habe: Auf die ungerechte Behandlung des jüdischen Dirigenten Hermann Levi angesprochen, entgegnete sie, „dass zwischen arischem und semitischem Blut kein Band zustande kommen könne. [...] Darin werden wir uns wohl nicht verstehen, lieber Weingartner“. Zwischen beiden tat sich eine Kluft auf, die Weingartner dafür verantwortlich machte, „dass später von Bayreuth aus das Gerücht aufflackerte und sich einige Zeit in Schwebelage hielt, ich sei nicht arischer Abstammung“⁴⁰.

Zensur des Wagner-Schrifttums

Zum Jahresende 1942 meldete Himmler Winifred Wagner knapp die Erledigung der Nachforschungen und legte das Vernehmungsprotokoll Schwenders bei, nicht aber das des weiterhin uneinsichtigen Hadlich. Er habe beiden SS-Führern seine „schärfste Mißbilligung“

38 Vernehmung Karl Schwander vom 26. August 1942, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

39 Vernehmung Dr. Rudolf Hadlich vom 29. September 1942, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

40 Felix Weingartner, *Lebenserinnerungen*, Zürich und Leipzig 21928, Band 1, S. 266.

ausgesprochen; sonst hatte der Vorgang wohl keine Konsequenzen. Anscheinend hatten die Gerüchte aber den Argwohn Himmlers geweckt, der bat: „Vielleicht sind Sie so nett und schicken Sie mir eine Ahnentafel über ihre Familie zu, die ich gern zur Unterrichtung der beiden SS-Männer hätte, um die Sache endgültig abschließen zu können.“⁴¹ Dem kam sie unverzüglich nach, die Gelegenheit zum Vortrag einer Bitte nutzend, zu der sie offenbar ihr Sohn Wieland und Otto Strobel angestiftet hatten.⁴² Dabei erbat sie nichts weniger als die Unterstützung Himmlers bei der Einführung einer Zensur des Wagner-Schrifttums durch die Richard-Wagner-Forschungsstätte. Sie schrieb:

Sehr verehrter Herr Himmler.

Mit den schönen Jultellern haben Sie mir, meiner Tochter und meiner Schwiegertochter eine große Freude bereitet und ich danke Ihnen vielmals für dieses gütige Gedenken!

Gleichzeitig darf ich für die freundliche Aufklärung im Falle Würzburg danken. Da man nunmehr die Enkelreihe Richard Wagners als jüdisch verdächtig, werde ich gerne Ihrer Aufforderung Folge leisten und Ihnen eine – wenn auch leider nicht ganz vollständige – Sippentafel meiner Familie gelegentlich einschicken. Meine englischen Verwandten sind sehr bockbeinig – schrieben mir z.B. einmal „Wenn Dein Herr Hitler Krieg macht, dann wirst Du nie in den Besitz der vollständigen Unterlagen kommen.“ – dieser Fall ist nun eingetreten und ich werde bis zum Kriegsende warten müssen.

Darf ich mir bei dieser Gelegenheit noch eine Frage erlauben? Der Führer hat im Jahre 1938 hier in Bayreuth seine Zustimmung zu der Gründung der Richard Wagner Forschungsstätte gegeben und sie unmittelbar dem Reichsminister Dr. Lammers unterstellt. Der Leiter Dr. Otto Strobel arbeitet vorbildlich gewissenhaft, fleissig und gut und hat als Hauptunterlage seiner Arbeiten das Wahnfriedarchiv durch mich zur Verfügung gestellt bekommen. Die Veröffentlichung seiner Arbeiten – als Erstes kommt eine grosse Arbeit über die Abstammung Richard Wagners – stossen heutzutage sowieso auf Schwierigkeiten infolge Papiermangels – denen wir aber sicherlich werden begegnen können. Unsere Frage geht nun dahin, ob im Hinblick auf die kriegsbedingten Umstände eine Möglichkeit bestünde, NEUveröffentlichungen über Richard Wagner, insoweit sie nicht durch die Forschungsstätte herausgegeben werden, sowohl im Buchhandel als auch in der Presse zu unterbinden? – Es passiert immer wieder, dass Verleger mit guten Beziehungen Druckerlaubnis für Arbeiten erhalten, die ohne Einsichtnahme in unser Archiv (zur Zeit bombensicher untergebracht – unzugänglich) doch nur unvollständig bleiben müssen und dadurch viel an Wert verlieren. – Wären Sie dafür zuständig oder könnten Sie mir die Stelle namhaft machen, die ein derartiges Verbot in Erwägung zu ziehen in Frage käme?

Mit den besten Wünschen für das kommende Jahr und vielen Grüßen

Heil Hitler!

Ihre Winifred Wagner

* Natürlich nur für Kriegsdauer⁴³

Dass die Sippentafel unvollständig sei, wurde mit Bleistift unterstrichen, der Fall dann vorerst zu den Akten gelegt. Erst nach einigen Monaten leitete Himmler die Angelegenheit weiter, wenn auch mit bezeichnenden Auslassungen: Nicht nur unterließ er den nachträg-

41 Brief von Heinrich Himmler an Winifred Wagner vom 30. Dezember 1942, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

42 Vgl. Hamann, S. 469.

43 Brief von Winifred Wagner an Heinrich Himmler vom 6. Januar 1943, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

lich eingefügten Hinweis, dass die Zensur auf die Kriegsdauer beschränkt sein solle, sondern auch den Passus, der sich gegen „Verleger mit guten Beziehungen“ richtete – womit nur parteinahe Stellen gemeint sein konnten.

Die Bitte erreichte Lammers, der sie zur Stellungnahme an die Ministerien für Justiz, für Volksaufklärung und Propaganda und für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung weitergab.⁴⁴ In seltener Übereinstimmung kamen die Minister zu dem Schluss, dass eine Zensur des Wagner-Schrifttums durch die Richard-Wagner-Forschungsstätte zwar möglich, nicht aber wünschenswert sei. Justizminister Otto Georg Thierack hielt es zwar rein rechtlich für machbar, wenn man zugleich Vorsorge trafe, den Import im Ausland gedruckter Werke zu verhindern. Ob es aber unbedenklich sei, dem Archivar des Hauses Wahnfried „eine Schlüsselstellung hinsichtlich des gesamten Wagnerschrifttums zu verschaffen“, müssten die anderen Ministerien entscheiden.⁴⁵ Diese waren gleichfalls nicht geneigt, sich ihre Kompetenzen beschneiden zu lassen: Für Joseph Goebbels widersprach das Anliegen „dem Gedanken der Reichskulturkammer, die die Kulturschaffenden führen, aber nicht ihre Werke kleinlich kontrollieren will. Für völlig ausgeschlossen halte ich es, das Schrifttum über einen großen Deutschen unter die Aufsicht eines Archivars zu stellen. Mit demselben Recht könnte die Goethe-Gesellschaft für Goethe das Gleiche in Anspruch nehmen. Wir würden damit die Arbeiten eines der wichtigsten Schrifttumsgebiete auf das Niveau von Archivräten herabdrücken.“ Er bitte Lammers daher, „den an Sie herangetragenen Wunsch abzulehnen. Im Übrigen werde ich den interessierten Schriftstellern eine Zusammenarbeit mit der Richard-Wagner-Forschungsstätte empfehlen.“⁴⁶

Ähnlich lautete die erst im März 1944 abgefasste Stellungnahme des Wissenschaftsministers Bernhard Rust, der gleichfalls den in seinem „Geschäftsbereich in Frage kommenden Stellen eine Zusammenarbeit mit der Richard-Wagner-Forschungsstätte“ nahelegen wollte. Diese dürfe aber nicht den „Charakter einer Zensurbehörde“ bekommen, für die angesichts der kriegsbedingten Lage im Verlagswesen auch keine Notwendigkeit bestehe wie auch „angesichts der Tatsache, dass sich in der Vergangenheit Werk und Gedankenwelt Richard Wagners gegen eine häufig feindselig eingestellte Umwelt und Literatur erfolgreich behauptet haben.“⁴⁷ Die ablehnenden Stellungnahmen der Ministerien wurden an Himmler geleitet, der sich inhaltlich anschloss, der aber darauf bestand, dass Lammers die Angelegenheit Hitler persönlich vortragen solle. Er befürchtete, „dass Frau Wagner auf anderem Wege an den Führer herantritt und eine Entscheidung zu erwirken versucht“. Die Befürchtung war wahrscheinlich unbegründet, da es nach Kriegsbeginn zu einer Entfremdung zwischen Hitler und Winifred Wagner gekommen war. Sie hatte den Politiker letztmals 1940 persönlich getroffen, als er nach dem Sieg über Frankreich eine Aufführung der *Götterdämmerung* besucht hatte.⁴⁸ Ein Vermerk Lammers' hält das Resultat seines Referates fest: „Dem Führer Vortrag gehalten. Auch der Führer hält die Wünsche von Frau Winifred Wagner nicht für erfüllbar.“⁴⁹ In seiner Knappheit teilt der Vermerk leider nicht mit,

44 Brief des Stabs des Reichsführers-SS an Reichskabinettsrat Hans Ficker vom 31. August 1943, Bundesarchiv Berlin, R43-II/1232.

45 Brief von Otto Georg Thierack an Hans Heinrich Lammers vom 13. Oktober 1943, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

46 Brief von Joseph Goebbels an Hans Heinrich Lammers vom 10. November 1943, Bundesarchiv Berlin, NS 19/3318.

47 Brief von Otto Georg Thierack an Hans Heinrich Lammers vom 18. März 1944.

48 Vgl. Hamann, S. 619.

49 Vermerk vom 13. Juli 1944, Bundesarchiv Berlin, R 43-II/1232.

was Lammers Hitler genau vorgetragen hatte und welche Argumente diskutiert wurden. Bei aller Sympathie für die Bayreuther Festspiele hatte Hitler angesichts der desaströsen Kriegslage im Sommer 1944 vermutlich dringendere Fragen zu klären. Zusätzlich zur lang anhaltenden Verstimmung gegenüber der Leiterin der Festspiele dürfte auch Hitler an der Eignung des Leiters der Forschungsstelle für eine derartige Aufgabe gezweifelt haben. Dass er keine hohe Meinung von Strobel hatte, wird durch seine Reaktion auf Winifred Wagners Anregung deutlich, dieser solle die Amtsbezeichnung „Professor“ erhalten; dies entspreche der „Bedeutung der Forschungsstelle und soll diese auch nach Aussen hervorheben.“⁵⁰ Obwohl Hitler sonst häufig derartige Titel verlieh, ließ er mitteilen, „der Führer [wolle] von einer Ernennung des Herrn Dr. Strobel zum Professor zunächst absehen“⁵¹.

Inwieweit die geschilderten Vorgänge bei Würzburger Parteistellen als charakteristisch für wagnerfeindliche Tendenzen innerhalb der NS-Bewegung angesehen werden können, müssen umfassendere Untersuchungen zeigen. Aber obwohl mit Hitler der wichtigste Repräsentant des Regimes Wagnerianer war, wird schon anhand der bisher vorliegenden Quellen deutlich, dass die in breiten Kreisen der Öffentlichkeit verbreitete Identifikation Wagners mit dem Nationalsozialismus zu kurz greift: Sie ist vor allem ein Abbild der Vereinnahmung Wagners durch die NS-Propaganda, nicht aber der tatsächlichen Bedeutung des Komponisten für die Bewegung insgesamt, in der Desinteresse und Ablehnung gegenüber dessen Werken weitverbreitet waren. Initiativen der nationalsozialistischen Wagnerpfleger wie die Einrichtung der Bayreuther Richard-Wagner-Forschungsstätte vermochten dies nicht nachhaltig zu beeinflussen.

50 Brief von Winifred Wagner an Hans Heinrich Lammers vom 16. Mai 1938, Bundesarchiv Berlin, R43-II/1230.

51 Brief von Hans Heinrich Lammers an Winifred Wagner vom 21. Juli 1938, Bundesarchiv Berlin, R43-II/1230. Strobel versuchte später erneut an den Titel zu kommen: 1944 sandte der Weimarer Wagner-Forscher Dr. Günther Wahnes ein Schreiben an Lammers, in dem er zum bevorstehenden 50. Geburtstag des Archivars die Einrichtung einer Honorarprofessur an der Universität München forderte, da „die Wissenschaft an den Hochschulen des Großdeutschen Reiches [...] nirgendwo eine Professur besitzt, die der Sonderwissenschaft ‚Richard Wagner‘ zwischen Philosophie, Dichtungskunde, Theater- und Musikwissenschaft“ gewidmet ist (Brief Günther Wahnes an Lammers vom 20. August 1944, Bundesarchiv Berlin, R 43-II/1232). Für Lammers ging aus dem Schreiben „ziemlich eindeutig hervor, dass der Gedanke von Dr. Strobel selbst stammt. Unter den heutigen Verhältnissen dürfte er abzulehnen sein.“ Vermerk vom 28. August 1944, Bundesarchiv Berlin, R 43-II/1232.

Besprechungen

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.

Enno Syfuß bringt in seiner Dissertation konstruktivistische Lerntheorien mit systemtheoretischen Erklärungsansätzen und Erkenntnissen der Hirnforschung zusammen und bezieht diese Herangehensweisen auf das musikalische Lernen und Üben. Das Buch ist in vier Teile gegliedert, die jeweils mit einer Zusammenfassung der wesentlichen Aussagen enden.

Im ersten Teil wird der Begriff der Wirklichkeit aus Sicht des Konstruktivismus geklärt, wonach sich jedes Individuum eine eigene Wirklichkeit konstruiert. Da sich unsere tatsächliche Umgebung mit unseren Sinnen nicht vollständig erschließen lässt, können unsere Wirklichkeiten immer nur Annäherungen an die mutmaßliche Realität sein. Das Individuum setzt seine Wirklichkeit in Relation zu den Wirklichkeiten der anderen und gleicht sie auch mit den Erfahrungen in seiner gegenständlichen Umwelt ab. Dabei sucht und findet es Übereinstimmungen bzw. stellt Resonanzen mit der eigenen Wirklichkeit her und entwickelt so seine Weltsicht und die Sicht auf sich selbst immer weiter.

Im zweiten Teil will der Autor den Prozessen dieser Wirklichkeitskonstruktion auf den Grund gehen. Er widmet sich dem kognitiven System anhand systemtheoretischer und neurologischer Erkenntnisse. Im Anschluss an die Erläuterung biokybernetischer und autopoietischer Mechanismen nach Humberto Maturana & Francesco Varela (1987), Niklas Luhmann (1984) und Peter Heil (1992) beschreibt Syfuß die neurophysiologischen Prozesse der Sinneswahrnehmung und Reizverarbeitung im Gehirn. Dabei hebt er besonders die Arbeit der Spiegelneuronen hervor, die bei der in-

tuitiven Identifizierung von fremden Handlungen, Handlungsintentionen und Emotionen beteiligt sind. Syfuß findet insofern Bestätigung seiner konstruktivistischen Sicht auf das Lernen, als sich das Gehirn den wechselnden Sinneserfahrungen und Anforderungen ständig anpasst und dabei dennoch den Eindruck von Stabilität erzeugt (S. 85).

Der dritte Teil widmet sich der Bildung von Wirklichkeit im Kindesalter. Für kindliche Weltsichten sind Egozentrismus, Dynamik und viel Phantasie charakteristisch. Darüber hinaus hebt Syfuß die große Bedeutung von Imitation und Interaktion bei der kindlichen Wirklichkeitskonstruktion hervor. Er sieht Gefahren in den „modernen Medienwelten“, die diese soziale Interaktion nicht bieten oder nur vortäuschen.

Im vierten und umfangreichsten Teil des Buches werden die obigen Erkenntnisse und Überlegungen auf das musikalische Lernen bezogen. Auch hier bekommen die Spiegelneuronen eine große Bedeutung zugesprochen, da sie beim Musizieren bzw. bei den damit verbundenen Prozessen der Imitation, Koordination, Empathie und des intuitiven Verstehens aktiv sind. Zudem wird das so genannte Hinabüben komplexer motorischer Abläufe beim Instrumentalspiel von langsam und konzentriert ausgeführten Bewegungen hin zu Automatismen im prozeduralen Gedächtnis beschrieben. Es folgt eine ausführliche Darstellung von Edwin Gordons *Music Learning Theory* (2001), die eine aktive Aneignung musikalischer Strukturen durch eine Art singende Kommunikation postuliert. Auch Jeanne Bambergers (1991) Beobachtungen des aktiven und selbständigen Problemlösens auf musikalischem Gebiet finden Berücksichtigung. Musik und musikalisches Lernen werden abschließend als ideale Umgebung für die individuelle Wirklichkeitskonstruktion durch Relation und Resonanz eingeschätzt und damit als förderlich für eine gesunde soziale, emotionale, sensorische und kognitive Entwicklung.

Syfuß hat sich mit diesem Buch einen Rundumschlag mit großem Radius vorgenommen. Das Vorhaben ist wohl maßgeblich aus seiner Skepsis den neuen Medien gegenüber

motiviert: „Wie nun, so muss man fragen, sollen diese Kinder lernen, sich sozial zu verwurzeln und emotional zu orientieren, wenn sich die Fähigkeit zu Mitgefühl, Verantwortung und Kreativität vor dem flirrenden Horizont einer medialisierten Hochgeschwindigkeitswirklichkeit aufzulösen beginnt und wenn der Nahkreis des Handelns als direkter Bezug zwischen Tun und Fühlen in der Isolation von virtuellen Scheinwelten zu ersticken droht?“ (S. 13). Dieser Befürchtung entsprechend besteht das Ziel der Arbeit darin, den hohen Wert des Musizierens für die kindliche Entwicklung vor allem gegenüber Fernsehen und Computerspielen interdisziplinär zu belegen und zu zeigen, dass Musik die „Fähigkeit zur Verwurzelung in individuellen, sozialen und kulturellen Wirklichkeiten“ fördert (S. 17). Hiervon dürften sich die meisten Leser/innen leicht und gern überzeugen lassen.

Das Buch bietet einen guten Einstieg in die Gedankengänge des Konstruktivismus, der bei vielen musikpädagogischen Konzepten eine Rolle spielt, sowie in grundlegende neurologische Prozesse und deren praktische Relevanz für die Musikpädagogik. Damit ist die Arbeit sicher eine anregende Quelle für interessierte, praktizierende Musikpädagogen. Aus dem Blickwinkel empirischer Musikforschung ist der Erkenntnisgewinn allerdings geringer, da u. a. der Stand der musikbezogenen Hirnforschung nicht umfassend und aktuell und auch nicht ganz objektiv dargestellt wird. Die Informationen stammen fast alle aus (zweifellos guten) Zusammenstellungen von Manfred Spitzer (2002), Wilfried Gruhn (2005) und Eckart Altenmüller (2006) sowie aus einem „Gespräch“ mit einem Experten für klinische Neurorehabilitation (S. 197 ff.). Aktuelle Beiträge aus internationalen Fachzeitschriften tauchen so gut wie nicht auf. Die etwas idealistische Forderung, dass die Instrumentaldidaktik zu ihrer eigenen „Modernisierung“ neurologische Erkenntnisse integrieren sollte (S. 259 f.), lässt sich wohl tatsächlich nur anhand solcher Überblicksarbeiten umsetzen. Denn die Instrumentaldidaktik ist wie jede andere Fachdidaktik auch darauf angewiesen, dass die Wissenschaftler/innen auf dem Gebiet

der Hirnforschung selbst praktische Konsequenzen aus ihren komplexen Befunden ableiten. Diese Fachleute sind damit aber durchaus noch zurückhaltend, was uns natürlich nicht veranlassen sollte, eigene Interpretationen vorzunehmen und leichtfertig Praxisbezüge herzustellen.

(Januar 2012)

Franziska Olbertz

ANJA HEILMANN: Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium. Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von „De institutione musica“. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. 400 S. (Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben. Band 171.)

Anja Heilmanns im Jahre 2005 an der Universität Rostock im Fach Klassische Philologie angenommene Dissertation befasst sich mit einer für die Geschichte der quadrivialen Musiktheorie des Mittelalters und der Renaissance zentralen Quelle, die in den letzten Jahrzehnten leider nur noch selten Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung und Diskussion gewesen ist. Wegen der fachwissenschaftlich noch immer ausstehenden Gesamtwürdigung von *De institutione musica* des Boethius – dem vom Frühmittelalter bis zur Frühen Neuzeit wichtigsten Traktat zur spekulativen, philosophisch-propädeutischen Musiktheorie – sowie der bis zu Heilmanns Studie fehlenden Rekonstruktion seiner geistesgeschichtlichen Grundlagen aus der neuplatonischen Philosophie der (Spät)antike erfüllt diese Arbeit ein wirkliches Desiderat der Theorieforschung zur älteren Musikgeschichte und weiß darüber hinaus auf breiter Front zu überzeugen.

In ihrem Aufbau zeigt Heilmanns Arbeit im Wesentlichen eine dreiteilige Anlage, wobei in den beiden ersten Großkapiteln anhand des von der Autorin bearbeiteten Traktats die wissenschafts-, erkenntnis- und zahlentheoretischen Grundlagen der quadrivialen Musiktheorie dargestellt sind und deren Standort im mittelalterlichen Wissenschaftssystem definiert wird. Im dritten Großkapitel ihrer Studie wendet die Autorin ihre Ergebnisse zu den

essentiellen methodischen Prämissen von *De institutione musica* schließlich auf ausgewählte Textbeispiele aus dieser Schrift an. In Mittelalter und Renaissance zentrale Aspekte der Wissenschaftstheorie wie die Unterordnung der Musiktheorie als Fach der angewandten Mathematik unter die Arithmetik oder die Positionierung der Fächer des Quadriviums im System und in der Propädeutik der mittelalterlichen Wissenschaftsordnung zwischen Physik und Metaphysik respektive Theologie kommen dort ebenso zur Sprache wie im engeren Sinne mathematische Konzepte wie die Tetraktys der ersten vier Zahlen aus der natürlichen Reihe (1-2-3-4) mit ihren Implikationen für die Intervallberechnung im pythagoreischen Stimmungssystem. Darüber hinaus finden kosmologische Konzepte Erwähnung wie der harmonikale Aufbau der Weltseele oder die Begriffstrias *Musica mundana*, *Musica humana* und *Musica instrumentalis*, ferner metaphysische und wissenschaftspropädeutische Aspekte wie das anagogische Potenzial der Musiktheorie als Fach des Quadriviums sowie die korrekte Interpretation der klassischen musiktheoretischen Legende von Pythagoras in der Schmiede.

Heilmanns Arbeit ist zu attestieren, dass sie nach den grundlegenden Forschungen von Calvin M. Bower einen neuen Meilenstein in der Forschungsliteratur zur quadrivialen Musiktheorie nach Boethius setzt. Anstöße zu einem dezidiert musikwissenschaftlichen Verständnis des boethianischen Theoriewerks will die Autorin aus ihrer Fachperspektive als klassische Philologin zwar nach eigener Einschätzung nicht in erster Linie bieten, aber letztlich ist ihr genau dies überzeugend gelungen: Auch für den auf dem Gebiet der Musiktheorie arbeitenden Musikwissenschaftler ist diese Studie uneingeschränkt zu empfehlen, insbesondere, wenn er sich für die wissenschaftstheoretischen Grundlagen und Aspekte von *De institutione musica* interessiert. In diesem Bereich leistet Heilmanns Dissertation in der Tat Bahnbrechendes: Der Autorin gelingt ein überzeugender Brückenschlag vom erkenntnistheoretischen, ontologischen und zahlen-theoretischen Kontext der Schrift *De instituti-*

one musica zur musiktheoretischen Interpretation des eigentlichen Quellentextes. Der hohe sprachliche Anspruch der Autorin, verbunden mit einer guten Lesbarkeit ihrer Studie, die vollständige Berücksichtigung und Diskussion des aktuellen Forschungsstands sowie aller Schriften der für das Verständnis von Boethius essentiellen neuplatonischen und scholastischen Theoretiker, ferner eine ausgesprochen systematische und klare Anlage zeichnen diese philologisch exakt gearbeitete Studie unter den Arbeiten zur boethianischen Musiktheorie ebenso aus wie die von der Autorin selbst erstellten Übersetzungen aller von ihr berücksichtigten Quellentexte im Anhang des Bandes.

(Februar 2012)

Daniel Glowotz

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.)*

Alexander Erhards an der Universität Tübingen angenommener Dissertation gebührt das Verdienst, einen weiteren weißen Fleck auf der Landkarte der nach wie vor lückenhaften Gattungsgeschichte der englischen Musik des 15. Jahrhunderts geschlossen zu haben. Seine Spezialstudie untersucht in umfassender Weise die polyphone Vertonung des italienischen Liedes „O Rosa Bella“ von John Bedyngham im Cantilena-Satz einschließlich ihrer zeitgenössischen Bearbeitungen mit einem abschließenden Ausblick ins 16. Jahrhundert. Bei „O Rosa bella“ handelt es sich ursprünglich um einen weltlichen Text, der aus der Tradition der Viniziane und Giustiniane Norditaliens stammt und dort in der Zeit Johannes Ciconias erstmals mehrstimmig vertont wurde. Wie Erhard in seiner Arbeit überzeugend nachweisen konnte, gehört Bedyngams Vertonung jedoch nicht unmittelbar zur gleichen Werkgruppe, sondern stellt die Kontrafaktur seiner mehrstimmigen Fassung der gregorianischen Fronleichnams-Antiphon „O quam suavis est“, „Domine, spiritus tuus“ dar. Ob

Bedyngam die Kontrafazierung zu „O Rosa bella“ selbst vorgenommen hat, lässt sich auf der Grundlage der überliefernden Quellen jedoch nicht mehr klären. Allerdings hat sein „O Rosa bella“-Satz eine eigene internationale Bearbeitungstradition generiert, deren Rezeptionsgeschichte Erhard für alle existierenden Formen, darunter lagengleiche Oberstimmen-duette, nachträglich hinzu komponierte Stimmen wie Contratenores und Concordantie sowie Quodlibets analytisch und quellenphilologisch umfassend dargestellt hat. Besonders erwähnenswert sind dabei die Brückenschläge des Autors zwischen England und dem süddeutschen Raum sowie seine erhellenden gattungsgeschichtlichen Ausführungen zum Begriff *Gimel*, die – und das ist keineswegs selbstverständlich – von ihm äußerst präzise mit Nachweisen aus den passenden zeitgenössischen Musiktraktaten belegt werden. Einen weiteren besonders interessanten Aspekt der Arbeit stellen die Überlegungen des Autors zu den verschiedenen Implikationen des Rosensymbols und ihrer Bedeutung für die Tradition der „O Rosa bella“-Vertonungen im Allgemeinen dar. Für Bedyngams Vertonung im Besonderen gelingt Erhard ein formalanalytisch sauberer Nachweis ihrer Mittlerstellung zwischen einem Chanson- und einem Motettensatz, die letztlich wohl auch ihre Entstehung als Kontrafaktur begünstigt hat.

Erhards Arbeit vermittelt somit in allen Abschnitten den Eindruck einer äußerst soliden, gründlich gearbeiteten Studie, die in den Bereichen der Quellenphilologie, der Stil- und Rezeptionsgeschichte sowie der Analyse besonders zu glänzen vermag. Aufgrund der klaren Sprache und präzisen Ausdrucksweise ihres Autors gehört sie darüber hinaus zu denjenigen schwerpunktmäßig philologischen Studien, die sich angenehm lesen lassen. Die komplexe Quellen- und Überlieferungssituation der „O Rosa bella“-Vertonung und aller ihrer Bearbeitungen wurde vom Autor exzellent dargestellt; der aktuelle Forschungsstand zum Thema ist vollständig berücksichtigt und wird kritisch gewürdigt. Textlayout, Redaktionsarbeit und Bibliografie einschließlich der Quellenübersicht sind vorbildlich und geben keinerlei An-

lass zur Kritik. Die umfangreichen Anhänge mit den vom Autor besorgten, kritischen Editionen des bearbeiteten Notenmaterials und tabellarischen Übersichten zur Überlieferungssituation lassen ebenfalls keine Wünsche offen. Überlegungen zum Werkkontext bleiben aufgrund der schwierigen Quellenlage zur Vita Bedyngams und der primär philologischen Ausrichtung der Arbeit verständlicherweise ein sekundärer Aspekt. Alle wichtigen gattungsgeschichtlichen Überlegungen sind von Erhard dagegen in die jeweiligen analytischen und quellenphilologischen Abschnitte eingearbeitet worden, so dass sich in diesem Punkt ein überzeugender multivalenter Methodenansatz ergibt. Kleinere zu konstatierende Kritikpunkte betreffen die fehlende Trennung zwischen der Beschreibung des untersuchten Problems und der Übersicht über die Quellen- und Forschungslage im Einleitungsabschnitt sowie die recht häufigen methodischen Reflexionen des Autors. Diese schmälern den hervorragenden Gesamteindruck der insgesamt sehr gelungenen Studie aber in keiner Weise.

(Februar 2012)

Daniel Glowotz

NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Hrsg. von Birgit LODES. Tutzing: Hans Schneider 2010. 446 S., Abb. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 3.)

1507 setzten sich in Basel Gregor Mewes (*Concentus harmonici quattuor missarum peritissimi m[us]icorum Jacobi Obrecht*) und in Augsburg Erhard Oeglin (*Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum*) als erste Drucker nördlich der Alpen unabhängig voneinander mit der neuen Technik des Typendrucks mehrstimmiger Musik auseinander. Die Erinnerung an dieses Ereignis war der Anlass für ein im Januar 2007 vom Institut für Musikwissenschaft in Wien unter Leitung von Birgit Lodes in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstaltetes internationales Symposium, dessen Beiträge nun in englischer und deutscher Sprache vorliegen.

Während Mewes' bedeutender Druck erst kürzlich durch Lodes' Habilitationsschrift die verdiente Beachtung erlangte, wurden Oeglins *Melopoiae* häufig erwähnt, doch unter falschen Vorzeichen: Als didaktisches Lehrwerk sind sie keineswegs zu verstehen, wie Lodes in ihrem Beitrag deutlich macht. Auch Gundula Bobeth hinterfragt die bisher angenommene codifizierende Wirkung der *Melopoiae*; sie stellt sie anderen, auch handschriftlichen Odenkompositionen gegenüber. Den beiden Beiträgen geht derjenige Mary Kay Duggans voraus, der einen generellen Überblick über die Musikproduktion im Inkunabelzeitalter des deutschsprachigen Raums gibt.

„Medienwechsel“: Die im zweiten Teil unter diesem Titel zusammengefassten Beiträge stellen die neuen Möglichkeiten des Drucks in den Vordergrund. Michele Calella beschäftigt sich mit der sich in Drucken abzeichnenden Veränderung der Bedeutung des Komponisten, während Nils Grosch die gedruckten Tabulaturen ihren handschriftlichen Verwandten gegenüberstellt: Jene wandten sich, anders als die Drucke, an ein Publikum mit musiktheoretischer Allgemeinbildung. Wie vielfältig die Möglichkeiten des Auswählens und der Manipulation waren, die sich durch die Gestaltung von Titelseiten und Vorworten eröffneten, zeigt der Beitrag von Thomas Schmidt-Beste: Paratexte lassen noch heute den Markt sichtbar werden, der sich um die neuen Druckerzeugnisse ausbreitete.

Mit Markt und Marketing befassen sich die Beiträge des dritten Teils. Hans-Jörg Künast betont, dass es Musikdrucker im engeren Sinn im deutschen Sprachraum dieser Zeit nicht gab. Niemand nämlich konnte vom Musikalien-Vertrieb allein leben. Buchmessen halfen zwar, den Umsatz zu regeln, der Vertrieb unterlag jedoch großen Schwankungen, bedingt nicht zuletzt durch die Reformation und deren Folgen.

Auf diese kommt auch Royston Gustavson in seinem Beitrag zu sprechen. Er lenkt den Blick auf die Prozesse des Veröffentlichens und macht deutlich, wie unterschiedlich die Vermittlungsketten zwischen Hersteller und Konsumenten gestaltet werden konnten: Während

Peter Schöffers z. B. Produkte hoher Qualität herstellte, war Christian Egenolff wohl der geschickteste Geschäftsmann unter seinen Kollegen. Welche Wege der Vertrieb bestimmter Druckerzeugnisse nahm und wie bewusst abwägend Verleger und Drucker ihre Entscheidungen trafen, arbeitet Stanley Boorman (besonders am Beispiel von Gardano und Scotto in Venedig und Eichhorn und Hartmann in Frankfurt an der Oder) eindrucksvoll heraus, und John Kmetz weist in seinem Artikel auf die Voraussetzungen und Bedingungen des geschlossenen Marktes hin: Französische, englische und italienische Musikdrucke wurden von Lesern des deutschen Sprachraums rezipiert, umgekehrt jedoch fand kaum ein Austausch statt und wurde wohl auch gar nicht angestrebt.

Dass Peter Schöffers, wie Andrea Lindmayr-Brandl überzeugend zeigt, auf den Typensatz Petruccis zurückgriff (und übrigens – auch dies entdeckte Lindmayr-Brandl – mit dem Titelholzschnitt zu Schlicks *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein* von Arnolt Schlick auf den venezianischen Kupferstich einer Tarockkarte), entspricht der von Kmetz skizzierten Richtung der Rezeption. Schlicks *Tabulaturen* (1512) beschäftigen auch Markus Grassl in seinem Beitrag, der außerdem Sebastian Virdungs *Musica getutscht* (1511) heranzieht. Während Schlick eine Darstellung des gesamten Spektrums der verschiedenen Arten von Instrumentalmusik beabsichtigte, zielte Virdung, dessen holzgeschnittener Druck durchaus ernst genommen zu werden verdient, auf deren ästhetische Legitimation.

Der vierte Teil des Bandes („Theoretica und Tabulaturen“), zu dem die eben genannten Beiträge gehören, wird eröffnet durch die Ausführungen von Thomas Röder. Um ein „gutes Singen“ zu erreichen, war die Kenntnis der *Ars musica* unabdingbar – in dieser Beziehung lassen die Musiklehren des Inkunabelzeitalters, die Röder in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen stellt, keinen Raum für Zweifel (so z. B. Conrad von Zabern in *De modo bene cantandi*, 1474). Zur Zeit der ersten Mensural-Typendrucke (z. B. in Veit Bilds *Stella*, 1507) wurde ein solches Anliegen als reine Zeitver-

schwendung abgetan, was Röder nicht ohne Wehmut feststellt.

Liederbücher und Liederblattdrucke sind Thema des letzten Teils des Jubiläumsbandes. Frieder Schanze skizziert die Geschichte des Liederblattdruckes und begegnet einem dringenden Forschungsdesiderat, indem er ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher bekannter mit Noten versehener Blätter zusammenstellt. Nicole Schwindt geht der Orthographie des Notensetzens und der Frage nach, ob die Blüte des Liederbuch-Drucks im Augsburg der 1520er Jahre mit der Verbindung zwischen Mitgliedern der Offizin Oeglins und der Hofkapelle Maximilians zusammenhängen könnte.

Wie weitgreifend die Vernetzung von Verlegern und Druckern der damaligen Musikszene war, wird auch in den beiden Beiträgen David Fallows' deutlich. Die Fragmente des Liederbuchs von Kampen (ca. 1535) lassen sich vermutlich in die Werkstatt Peter Schöffers zurückführen und dienen – anders als bisher angenommen – Egenolff wohl als Vorlage für eines seiner Liederbücher. Der Frankfurter Drucker und die von ihm verwendeten Vorlagen stehen im Zentrum des zweiten Aufsatzes von Fallows. Auf verschiedenen Wegen (nicht zuletzt durch die stilistische Analyse einiger nur als Diskant überlieferter Chansons) gelingt es Fallows, die vermutlich weitreichenden Rückgriffe Egenolffs auf Produktionen Schöffers nachzuweisen.

Schöffers und die Reformation, Oeglin und das Augsburg des 16. Jahrhunderts, Egenolff und die Herausforderungen des Marktes – die Themen der Kongressbeiträge ergänzen sich wie im Hin und Wider eines Gesprächs. Der Leser wird bedauern, den Diskussionen zwischen den Vorträgen nicht mehr lauschen zu können, doch zufrieden sein, diesen Band von hohem Niveau in den Händen zu halten. In Leinen gebunden, ausgestattet mit einer ausführlichen Einleitung, einem Register, englischsprachigen Abstracts und vielen Abbildungen, ist das Buch wahrlich nicht „onkünstlich, onartig, onmöglich“ (wie Schlick Virdung in Bezug auf dessen Druck vorwarf, nachzulesen im Beitrag Lindmayr-Brandls, S. 295). Ein

Nischendasein werden die drei Ni's nicht führen, auch im Nimbus nicht verschwinden, sondern – das sei ihnen zu wünschen – von einem weiten Leserkreis dies- und jenseits der Alpen und des Atlantiks gelesen werden, und dies sicher mit großem Vergnügen.

(April 2012)

Isabel Kraft

LORENZ GADIENT: Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet. München/Salzburg: Musikverlag Katzschichler 2010. 203 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 45.)

Das Tempo ist zugleich die objektivste und die subjektivste Kategorie der Musik. Die Tempoforschung steht somit vor dem Problem, dass sie objektive Methoden auf einen Bereich anzuwenden versucht, in dem subjektive Präferenzentscheidungen dominieren. Umso erfreulicher ist, dass Lorenz Gadients neuerlicher Versuch, die These von der ‚metrischen‘ Lesart der Metronomvorschriften zu begründen, durchgängig einen polemischen Ton vermeidet und eine Darstellungsart wählt, die den Weg von den Quellentexten zu den gezogenen Schlussfolgerungen vorbildlich transparent hält.

Gadient entfaltet seine Hypothese in vier Großkapiteln. Im vierten Kapitel wird die Frage nach dem ästhetischen Umgang mit den verlangsamten Tempi behandelt – wobei Gadient auch bei langsamen Sätzen für die ‚metrische‘ Lesart plädiert. Das dritte Kapitel widmet sich konkreten Messmethoden und versucht, die Idee der Tempohalbierung mit Daten zu historischen Aufführungsdauern in Einklang zu bringen. Im ersten Kapitel wird eine Reihe widerlogisch schneller Metronomangaben diskutiert. Leider verengt Gadient jedoch die Fragestellung auf den Gegensatz halbiertes oder nicht-halbiertes Tempi und geht nicht auf Erklärungsmodelle ein, die von einer nur um wenige Stärkegrade zu schnellen Metronomangabe ausgehen (wie die Idee, überschnelle Metronomwerte auch als Vermark-

tungsargument des Virtuosenkomponisten zu erklären).

Der Kern von Gadients Argumentation findet sich im zweiten Kapitel, in dem die Annahme einer Tempomessung mittels Vollschwingung gegen ihre Kritiker wie Klaus Miehling verteidigt und bekräftigt wird. Eine zentrale Hypothese ist dabei, dass diese Messmethode nicht nur für ganze Takte, sondern ebenso für Unterteilungswerte Geltung besitzt (S. 82). Vorausgesetzt ist bei Gadients also immer, dass eine Metronomvorschrift nicht ein Schrittempo angibt, sondern ein Durchschrittempo (so dass die Angabe Viertelnote = 80 eine mensurale Einheit bezeichnende, die von einem Paar gleicher Zeitspannen gebildet wird, auf die wiederum der Metronomwert zu beziehen wäre): „Ein Zeitmaß im Allgemeinen und eine Notengeltung im Besonderen wurde als ein ‚Ganzes‘ verstanden, das nur durch die Teilung in zwei Hälften als Maß einer zeitlichen Dauer und einer Bewegung faßbar ist ...“ (S. 59). Die „metrische“ Lesart ist also ein Hybrid aus einem Element der alten Tactuslehre, die (in der Terminologie Wilhelm Seidels) divisional von einem gegebenen Ganzen ausgeht, und einer progressionalen Komponente (der äquidistanten Pendelbewegung).

Dabei schließt Gadients von der Zählweise der Ganzen auf eine dann analog binäre Zählart auch der kleineren Notenwerte (S. 58 f.). Doch kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Analogieschluss hier eher auf den (unter anderem von Kirnberger erwähnten) umgekehrten Tatbestand referiert, dass in schnellen Tempi auch notierte ganze Takte als einzelne Zählleinheit aufgefasst werden müssen. Zudem ist natürlich für die divisionale Theorie die Zählzeit die unterteilende Ablaufschicht, wohingegen in vielen Metronomangaben die Zählzeit als der divisionale Einheitswert zu setzen wäre.

Noch mehr Diskussionsstoff verspricht Gadients zweite zentrale Hypothese: Er geht davon aus, dass der Begriff der Zeitsekunde auch ein normativer Referenzbegriff für die metrische ‚Zwei-Einheit‘ ist (und also die Sekunde als kleinste gebräuchliche Einheit der Zeitei-

lung analog der kleinsten Einheit der metrisch geteilten Zeit gesetzt würde: einem Paar aus zwei Pendelschwingungen). Dann aber würde jene normativ bestimmte Sekunde eine faktische chronometrische Dauer von zwei Sekunden besitzen (da ja zugleich die einzelne Pendelschwingung am Maß der Zeitsekunde ausgerichtet ist).

Die Frage ist aber, ob die Widersprüche, die Gadients tatsächlich in einigen Formulierungen aufzeigen kann, nicht eher das Resultat der Problematik sind, in die Theoretiker sich verstricken mussten, die einen normativen Metrumbegriff mit einer nominalistischen Messmethode zu verbinden suchten. So beschreibt Marin Mersenne in einem für Gadients zentralen Zitat (S. 85) die Triplierung des Zweiertakts und bezieht dabei tatsächlich die gleiche Gesamtlänge beider Takte (und nicht deren differente Schlagzeitlänge) auf das Maß einer Zeitsekunde. Wenn Mersenne jedoch tatsächlich seinen Taktbegriff aus dem Faktum der Doppelschwingung herleiten würde, müsste ihn die Abbildung dreier statt zweier Schläge im Tripeltakt offenkundig vor Probleme stellen (da ein Pendel keinen Tactus inaequalis abbilden kann). Zudem interpretiert Gadients Formulierungen wie „Hin- und Herschwingen“ immer als Referenz auf die Summe beider Schwungbewegungen; es wäre aber auch eine Lesart wie ‚die getroffene Aussage gilt sowohl für die Hin- und die Herschwingung‘ denkbar, bei der gerade die akustische Identität der Schlagpunkte trotz ihrer optischen Abbildung in zwei differenten Pendelformen herausgestrichen würde (S. 91).

Keiner dieser Punkte widerlegt direkt die Argumentation Gadients, aber es muss auffallen, dass die Argumentation solche Leerstellen zulässt, indem auf die genannten Gegenhypothesen nur selten explizit eingegangen wird. Gadients Vorgehensweise macht damit am Ende vor allem ein Grundproblem der Tempoforschung sichtbar: Das Ziel, eine widerspruchsfreie Theorie der Aufführungspraxis zu entwickeln, führt dazu, das Kriterium der Widerspruchsfreiheit auf die Theoriedokumente zu projizieren. Die gefundenen Widersprüche aber müssen nicht Indizien für eine alternative Lesart

sein; vielleicht sind es auch schlicht Widersprüche. Aus der Idee, dass zumindest zeitweise zwei einander ausschließende Lesarten des Metronoms nebeneinander bestanden haben, ergibt sich, dass Gadients Kronzeugen als Theoretiker zwar so unfähig gewesen sein müssten, dass sie versäumten, auf dieses Nebeneinander hinzuweisen, doch zugleich die Fähigkeit besessen haben sollen, in der theoriegeschichtlich komplexen Übergangszeit hin zur modernen Akzenttheorie eine widerspruchsfreie Theorie jener Lesart zu entwickeln, die der Akzenttheorie eben nicht entspricht.

(November 2011)

Julian Caskel

THOMAS DANIEL: *Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“*. Studie und Vervollständigung. Köln: Verlag Dobr 2010. 140 S., Nbsp.

Die „Beilage 3“ zum Autograph der *Kunst der Fuge*, die das Thema der hier zu besprechenden Arbeit bildet, stellt nicht nur eins der berühmtesten Fragmente der Musikgeschichte dar, sondern ist auch mit einer Reihe von Rätselfragen verbunden. Ist Bach über der Komposition gestorben, wie Carl Philipp Emanuel Bach in seiner Nachschrift als Grund für das Abbrechen der Aufzeichnung angab? War er mit dem Geschriebenen unzufrieden und wollte es verbessern (Heinrich Husmann in BJ 1938, 21–24)? Oder ist eine bereits existierende Fortsetzung verloren gegangen (so Christoph Wolff: „The Last Fugue: Unfinished?“, in: *Current Musicology* 1957)? Ferner: Hat Bach schon alle vorgesehenen Themen eingeführt, oder plante er noch ein weiteres hinzuzufügen, das die *Fuga a 3 Soggetti* (so der von den Herausgebern des posthumen Erstdrucks hinzugefügte Titel) zur Quadrupelfuge hätte werden lassen? Und schließlich: Wie lässt sich der Befund des Notentextes mit den etwas kryptischen Angaben des Nekrologs in Einklang bringen? Was die Zahl der Themen betrifft, so zeigte der Beethoven-Forscher Gustav Nottebohm in einem Aufsatz in der *Berliner Musik-Welt* 1880/81, dass das Urthema der *Kunst der Fuge* mit den drei Soggetti des Fragments kombinierbar ist,

und vermutete, dass Bach diese Kombination auch geplant habe. Er stieß damit das Tor auf zu einer großen Anzahl von Versuchen, das Fragment zu einer vollständigen Quadrupelfuge zu erweitern. Besonders nachdem die *Kunst der Fuge* in den 1920er Jahren zum Konzertwerk geworden war, entstanden solche Ergänzungen in großer Anzahl. Walter Kolneder hat in seiner vierbändigen Monografie über die *Kunst der Fuge* (Wilhelmshaven 1977, S. 303 ff.) 20 Vervollständigungsversuche auflisten können – eine Zahl, die sich in der Folgezeit noch wesentlich erhöht hat. Diesen Ergänzungen liegt offenbar die Überzeugung zugrunde, dass es mit Hilfe von Analyse und künstlerischer Einfühlung gelingen könnte, das von Bach Geplante zumindest annähernd zu erschließen. Zwar steht die Pluralität der Ergänzungsversuche zu dieser Überzeugung eher im Widerspruch. Doch die Erfahrung, dass jede neue Ergänzung ihre raison d'être daraus beziehen muss, dass sich alle vorangehenden als untrifftig erweisen lassen, führte bisher nicht zu Resignation, sondern spornte zu immer erneuten Versuchen an, die optimale Lösung zu finden.

An diese Tradition knüpft Thomas Daniel mit seiner neuen Ergänzung an. Ihre Satztechnik beruht auf einer gekonnten Imitation des Bach-Stils und berücksichtigt auch, dass die Ergänzung entsprechend zum überlieferten Teil auf einem Klavierinstrument manualiter spielbar sein sollte. Der Aufbau folgt Bach'schen Mustern, soweit dies angesichts des Fehlens von direkten Parallelfällen möglich ist. Zunächst wird die von Bach selbst noch begonnene Durchführung der drei exponierten Themen abgeschlossen, dann folgt eine Neuexposition des Urthemas und in einer Schlussdurchführung werden alle vier Themen kombiniert. Dieser von 239 Takten des Fragments auf 372 Takte erweiterte Notentext wäre für sich kein Thema für eine Besprechung in einem musikwissenschaftlichen Periodikum, denn er verhält sich zur Bach-Forschung etwa wie ein Historischer Roman zur Geschichtsschreibung. Jedoch finden sich Beiträge zur Bach-Analyse in jenen Partien des Buches, die sich mit dem Überlieferten beschäftigen, um eine Grundlage für hypothetische Extrapolationen zu ge-

winnen. Hierzu gehören die Kapitel über die Themen und die Möglichkeiten ihrer kontrapunktischen Verknüpfung, über den Aufbau der Fuge und ihre Stellung im Gesamtwerk. Analytische Aussagen über Bachs Fuge und ihren Werkkontext enthält implizit auch das Kapitel über die Vervollständigungen seiner Vorgänger, deren Unvollkommenheiten Daniel zu einem eigenen Versuch motiviert haben. Eine eindringliche Kommentierung ausgewählter Korrekturvorgänge im Autograph enthält wertvolle Beobachtungen zu Bachs Arbeitsprozess und ergänzt das Korrekturenverzeichnis des Kritischen Berichtes von *NBA VIII/2* (auf den Daniel merkwürdigerweise nicht Bezug nimmt), hat aber keinen Zusammenhang mit der Frage der Vervollständigung. Ein weiteres Kapitel befasst sich mit der strukturellen und symbolischen Bedeutung der Zahlen, wobei sich der Verfasser gegenüber Spekulationen eine wohlthuende Zurückhaltung auferlegt (obwohl seine Sicherheit darüber, dass die Quadrupelfuge 372 Takte lang hätte werden müssen, vielleicht nicht von jedem Leser geteilt wird).

Als Anhang enthält das Buch den vervollständigten Notentext, Faksimiliewiedergaben der Quellen und einen Neudruck von Nottebohms Aufsatz von 1880/81. Letzterer ist deshalb sehr willkommen, weil das Original an entlegener Stelle publiziert ist und deshalb meist nur nach Sekundärquellen zitiert wird. Immerhin handelt es sich um einen Schlüsseltext zur Rezeptionsgeschichte der *Kunst der Fuge*; noch 1996 konnte Klaus Hofmann konstatieren, dass seit Nottebohms Nachweis der Kombinierbarkeit „die Zugehörigkeit des Satzes [zur *Kunst der Fuge*] unumstritten“ ist (Kritischer Bericht zu *NBA VIII/1*, S. 95). In dessen hat neuerdings Gregory Butler in seinem Beitrag *Scribes, Engravers and Notational Styles* im Sammelband *About Bach* (Urbana 2008) die Nottebohms'sche These (von der er selbst 1983 in seinem Aufsatz in *MQ* ausgegangen war) mit bedenkenswerten Überlegungen erneut in Frage gestellt. Die Autoren künftiger Vervollständigungen werden sich mit seinen Argumenten auseinandersetzen haben. – Am Rande bemerkt: Angesichts der großen

Zahl von vorkommenden Namen und Literaturtiteln wäre man für ein Literaturverzeichnis und ein Personenregister dankbar gewesen.

(Oktober 2011)

Werner Breig

Johann Matthesons und Lorenz Christoph Mizlers Konzeptionen musikalischer Wissenschaft. „De eruditione musica“ (1732) und „Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae (1734/1736)“. Mit Übersetzungen und Kommentaren. Hrsg. von Karsten MACKENSEN und Oliver WIENER. Mainz: Are Musik Verlag 2011. X, 143 S. (*structura & experientia musicae. Southampton-Würzburg Studies in Eighteenth Century Musical Culture. Band 2.*)

„Ich wundre mich öfters, wie doch sonst ganz gelehrte Leute, zu diesen an Künsten und wissenschaften sehr fruchtbahren Zeiten so unüberlegte und abgeschmackte Fragen aufwerffen können, ob diejenigen, welche von der *musical*. Gelehrsamkeit etwas geschrieben hätten, unter die Gelehrten zu rechnen sind? und ob die *Music* ein Theil der Gelehrsamkeit genennet werden könne?“, fragt Johann Mattheson zu Beginn seiner einzigen selbständigen vollständig auf Latein erschienenen Schrift *De eruditione musica* – zugleich immerhin die einzige Abhandlung Matthesons, die noch 1752, also zwanzig Jahre später, im Kontext der Gottsched-Kontroverse, eine zweite Auflage erfahren sollte. Mattheson wählte für seine Erörterung des Problemfeldes bescheiden die Form eines Briefes – und kokettiert mit der dieser Form innewohnenden Nachlässigkeit. Machen diese formalen Umstände die Schrift schon zu einem Unikat in der deutschen musikalischen Literatur der ersten Jahrhunderthälfte, so wird das Alleinstellungsmerkmal der nur 16 Seiten umfassenden Schrift vollends deutlich aufgrund ihres Inhalts: Das Anliegen Matthesons ist für seine Arbeiten keineswegs ungewöhnlich, die Art der Beschäftigung aber, in der Breite des Diskurses auf engstem Raum, sehr wohl. Die Infragestellung des wissenschaftlichen Ortes der Musik zielt zwar auf die Definition des akademischen Ge-

genstands, aber außerhalb eines traditionellen akademisch-universitären Diskurses: Mattheson will Musik und damit den Bereich musikbezogenen Fachwissens endgültig einer quadrivialen Einordnung entziehen. Sein Begriff einer musikalischen Gelehrsamkeit ist ein musikalisch-praktischer, der etwa dem Lorenz Christoph Mizlers entgegengesetzt ist; daran ändert auch die Widmung der Schrift Mizlers *Dissertatio quod musica scientia sit* von 1734 an Mattheson nichts.

Mit der Publikation der kleinen Schrift Mizlers neben *De eruditione* Matthesons treten die Texte durch die Ähnlichkeit ihrer Frage- richtung, vor allem aber durch den Widerspruch ihrer Antworten in einen Dialog: Mizler fordert im Sinne exakter Wissenschaft als Kern einer solchen auch für die Musik die Demonstratio als Zentrum einer Wissenschaftstheorie – ein dem eklektischen Ansatz Matthesons grundsätzlich widersprechendes Verfahren. Für Mizler ist die Musik ein Teil der philosophischen Gelehrsamkeit – aber eben auf Grundlage einer sicheren Beweisführung. Die wissenschaftlich-publizistische Beschäftigung mit Musik, die Mattheson in seinen Schriften artikuliert, stimmt überein mit der Sichtweise Mizlers – wobei dessen wissenschaftliche Prämissen gänzlich entgegengesetzt sind. Die Rezeption des Sensualismus insbesondere englischer Provenienz durch Mattheson ist für die Differenz mit Mizler, die in den Ausfällen des Hamburgers nach der kritischen Rezension seines *Capellmeisters* durch Mizler mündet, von großer Bedeutung und unterstreicht den zeitgenössischen Ideenkontext, der mit den beiden kleinen Schriften evoziert wird.

So vereint der vorliegende Band die Editionen zweier zentraler Schriften zur Konzeption einer Musik-Wissenschaft der frühen Aufklärung, beide jeweils im lateinischen Original und in einer (im Falle Matthesons vom Autor, im Falle Mizlers vom Herausgeber besorgten) deutschen Übertragung. Vor allem aber proklamiert er in kleinem Rahmen ein Desiderat kommentierter Ausgaben von musikalisch gelehrter Fachliteratur des 18. Jahrhunderts, um den mit diesen Texten angeregten Dialog zu verdeutlichen, aber auch fortzusetzen, wie

es Karsten Mackensen und Oliver Wiener in ihren vorzüglichen Einführungstexten gelungen ist.

(September 2011)

Birger Petersen

ANDREAS WACZKAT: *Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen. Theorie, Werkbestand und Überlieferung einer Gattung im Kontext bürgerlicher Empfindsamkeit*. Beeskow: ortus Musikverlag 2007. X, 521 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 15.)

Es mag ungewöhnlich erscheinen, die Werkgruppe eines Komponisten, der nicht in die Reihe der ‚großen‘ Namen gehört, zum Gegenstand einer Habilitationsschrift zu machen. Doch das umfangreiche Buch von Andreas Waczkat, 2004 in Rostock entstanden (als es dort noch einen universitären musikwissenschaftlichen Lehrstuhl gab), belehrt einen eines besseren. Denn die Oratorien Johann Heinrich Rolles, vom Komponisten selbst – in Interaktion mit seinen wichtigsten Librettisten, Johann Samuel Patzke und August Hermann Niemeyer, „musikalische Dramen“ genannt – nehmen eine Schlüsselstellung in der norddeutschen Musikkultur des späteren 18. Jahrhunderts ein (und nicht nur dort). Zum Reflexionsstand eines akademischen Pflichtstücks gehört es allerdings, dem Phänomen nicht einfach eine monografische Ehrenrettung angedeihen zu lassen, sondern eine ebenso differenzierte wie breit kontextualisierte Untersuchung. Andreas Waczkat leistet dies in mustergültiger Weise, auch deswegen, weil er gleich zu Beginn die alles entscheidende Frage stellt: Warum diese Werke zu einem bestimmten Zeitpunkt als Erfüllung eines musikalisch-ästhetischen Paradigmas galten und dementsprechend begeistert aufgenommen wurden, warum sie aber dann ebenso schnell wieder aus dem musikalischen Kanon, schließlich aus dem musikalischen Bewusstsein insgesamt verschwunden sind.

Rolle galt seinen Zeitgenossen als ein idealer und idealtypischer Repräsentant ‚seines‘ Zeitalters, vom Verfasser etwas verlegen als ‚bür-

gerliche Empfindsamkeit' umschrieben. Gerade im Kontext musikwissenschaftlicher Forschung, die nach wie vor ebenso streng wie oftmals bedenkenlos auf das teleologisch begründete Paradigma der ‚Wiener Klassik‘ gerichtet ist und in der deshalb sinnlose („galanter Stil“) oder vollends unsinnige Nomenklaturen („Vorklassik“) immer noch Verwendung finden, ist die Untersuchung einer zentralen Gattung einer zentralen Komponistenpersönlichkeit fernab geläufiger Signaturen von größter Bedeutung. Waczkat's Verfahren, einen musikgeschichtlichen Wandel zu bezeichnen, verläuft daher invers: nicht prozess- oder strukturgeschichtlich, sondern fokussiert auf eine kohärente (und in dieser Kohärenz auch wahrgenommene) Werkgruppe eines einzigen Komponisten. In den Kapiteln zu Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit (S. 170 ff.) wird diesem Umstand ebenso differenziert wie erhellend Rechnung getragen.

Der philologische Aufwand für ein solches Vorhaben ist allerdings immens, und zwar deswegen, weil es verlässliche Bestandsaufnahmen der (durchweg verwickelten) Quellenlage bisher nicht gibt. So nimmt die pragmatische Gegenstandssicherung einen beträchtlichen Teil der Studie ein, beginnend mit der Vita Rolles, die nicht einfach als Geschichte erzählt wird, sondern in der Problemfelder ausgemacht und zugleich, mit Konsequenzen weit über den ‚Gegenstand‘ hinaus, ausgeleuchtet werden, und endend bei einem Werk- und Quellenkatalog, der in seinem Umfang schlechterdings einschüchternd ist. Um nur ein Beispiel zu nennen: Für *Der Tod Abels*, eines der erfolgreichsten Werke, werden (S. 347 ff.), neben den drei Auflagen des gedruckten Clavierauszugs (mit RISM deutlich ergänzenden Nachweisen), 29 handschriftliche Partituren bzw. Stimmensätze, neun handschriftliche Clavierauszüge sowie eine unübersehbare Zahl von Teilüberlieferungen und Bearbeitungen nachgewiesen und wenigstens in groben Umrissen bewertet. Dies ist nicht nur quellenkundliche Kärnerarbeit immensen Ausmaßes, sondern zugleich das sichtbarste Anzeichen für eine verwickelte, komplexe und äußerst facettenreiche Rezeption, die zugleich sehr verschiedene, doch mit-

einander verknüpfte Wahrnehmungsmuster ausgebildet hat. Der bedeutende Rang, den Rolles Vokalmusik einnimmt, spiegelt sich in dieser Überlieferungssituation. Sie wird – gottlob – nicht als Eigenwert betrachtet und dargelegt, sondern als historiografische Basis für eine differenzierte Bewertung des Phänomens insgesamt.

Natürlich kann der Wert solcher Quellenarbeit schon deswegen nicht hoch genug veranschlagt werden, weil er für vergleichbare Konstellationen (beispielsweise Hillers Singspiele) nicht einmal ansatzweise auszumachen ist (und sich selbst für Carl Philipp Emanuel Bach erst jetzt klar abzuzeichnen beginnt). Doch versucht der Autor, diese breite (und in ihrem Umfang wohl doch singuläre) Rezeption als Merkmal eines bestimmten Gattungsbegriffs zu deuten. Das Oratorium, Gegenstück zum Epos, wird hier zu einem vielfältig gebrochenen Medium der bürgerlichen Selbstvergewisserung. Waczkat reflektiert den Begriff des ‚Bürgerlichen‘, im Anschluss an literaturwissenschaftliche Forschungen, schon deswegen kritisch, weil er sich nicht über Oppositionen definieren lässt, sondern über eine Vielzahl verschiedener, in einem bestimmten Habitus geheimer Haltungen. Die ausgesprochen komplexen Problemlagen des 18. Jahrhunderts werden folglich nicht eingeebnet, sondern benannt. Zu den ebenso wohltuenden wie klugen Aspekten der Studie gehört folglich die Reserve gegenüber plakativen Lösungen, überhaupt die terminologische Genauigkeit und Besonnenheit.

Dem sehr umfangreichen systematischen Teil folgt eine Analyse der einzelnen musikalischen Dramen sowie der Opern und Oratorien. Man mag diese Entscheidung zugunsten einer narrativen Chronologie bedauerlich finden, gewissermaßen einen Schritt zurück gegenüber dem systematischen ersten Drittel der Arbeit, doch liegt hierin durchaus eine gewisse Zwangsläufigkeit. Wo so viel Unsicherheit (und auch Unwissen) über die Werke selbst herrscht, sind Bestandsaufnahmen am Detail, an den einzelnen Kompositionen unumgänglich. Das ist für den Leser nicht immer einfach, erlaubt aber dennoch eine klare Orientierung in einem weitgehend unvermessenen Terrain.

Die musikhistorische Forschung zum 18. Jahrhundert tut sich schwer mit dem Anschluss an das methodische und terminologische Niveau anderer Disziplinen, beginnend mit der Ausdifferenzierung des Aufklärungsbegriffs und endend mit dem Versuch, kompositorische Entscheidungen nicht ausschließlich als autonome, dekontextualisierte Prozesse zu beschreiben. Das Buch von Andreas Waczkat stellt einen entschiedenen Versuch dar, hier einen anderen Weg zu gehen, einen nach wie vor schwierigen, weil doppelt belasteten: in der Methodik und in der Materialerschließung. Dass dies dennoch so eindrucksvoll gelungen ist, sollte Ermunterung und Verpflichtung zugleich sein.

(Dezember 2011)

Laurenz Lütteken

Haydns Londoner Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung. Hrsg. von Renate ULM. München/Kassel u. a.: dtv/Bärenreiter 2007. 248 S., Abb.

Beindruckend ist die stattliche Reihe von Büchern, die Renate Ulm, Musikredakteurin des Bayerischen Rundfunks, bei dtv/Bärenreiter bisher herausgegeben hat: Das symphonische Gesamtwerk von Beethoven, Brahms, Bruckner, Schubert und Mahler wurden bereits in Sammelbänden erörtert. Dabei sind die Bände bewusst populär gehalten: Auf dem Umschlag des allerersten, dem 1994 erschienenen Beethoven-Bändchen, werden die Zielgruppen als „Konzertbesucher, Beethoven-Fans und Musikfreunde“ bestimmt (man hofft, dass sie sich möglichst überschneiden) – hier wurde nach der 2005 erschienenen fünften Auflage zitiert, die den breiten Anklang des Konzepts dokumentiert.

Nun also gilt es Haydns Londoner Symphonien (Hob. I:93–104), und wie bei den anderen Bänden gibt es auch hier analytische Einzelbetrachtungen zu jedem der Werke, begleitet durch eine Zusammenstellung von zeitgenössischen Dokumenten und einem kleinen Essay, der sich in diesem Fall Themen wie „Haydn und Beethoven“, „Haydn und das Konzert-

leben in London“ oder auch „Haydn und die Frauen“ widmet. Vorangestellt werden ein Gespräch mit Mariss Jansons, der als Chefdirigent des Bayerischen Rundfunk-Symphoniestrainers die Londoner Symphonien ins Repertoire aufnahm und so den Anstoß zu diesem Buch lieferte, eine biografische Skizze von Claudia Maria Knispel und ein Überblick über Gemeinsamkeiten der zwölf Werke von Egon Voss. Zwischen den Kapiteln findet sich jeweils ein Haydn-Porträt, dessen physiognomische Ähnlichkeiten von Christine Fischer erläutert werden (den Abschluss bildet die Totenmaske). Die Autorinnen und Autoren der Einzelkapitel haben (mit einer durchaus kompetenten Ausnahme) alle Musikwissenschaft studiert und sind meist journalistisch tätig, vor allem im Umkreis des BR; ausgewiesener Haydn-Spezialist ist nur Armin Raab, der Direktor des Kölner Joseph Haydn-Instituts, der ein kurzes Schlusskapitel über philologische Fragen beisteuert.

Der leichte, oft schwungvolle Ton der Beiträge erklärt sich aus diesem journalistischen Milieu, das heute auch gerne unter den unbestimmten Begriff „Musikvermittlung“ gefasst wird. Dass solche Bücher eine wichtige soziale Funktion erfüllen, ist unbestritten, und im Großen und Ganzen sind die Beiträge auch auf solide Weise informativ. Dennoch wird man der Lektüre nicht froh. Das liegt an drei Aspekten: Zum einen daran, dass hier alte Haydn-Klischees und -Bilder, so wortreich sie verworfen werden, doch wieder allenthalben durchschimmern; zum zweiten, dass die Redaktion offenbar so nachlässig verlaufen ist, dass es von Autor zu Autorin zu unausstehlichen Wiederholungen und sogar Widersprüchen kommt, von einer Handvoll erstaunlicher Sachfehler abgesehen; und drittens – und am gravierendsten –, dass die Beschäftigung mit den Werken selbst, der Musik, viel zu kurz kommt.

Wenn etwa Egon Voss im Eingangssessay erklärt, die Hörer täten sich mit Haydn schwer, weil Beethoven mit der Tradition gebrochen habe und seitdem Symphonien zu einer großen, heroischen, monumentalen Gattung geworden seien, in die „Ernst und Pathos“ Einzug gehalten hätten, dann tut er nicht nur Haydn und

Beethoven unrecht (was wären dessen Symphonien ohne Haydns Anregungen?), sondern die Bestimmung von Haydns eigener Position als „klassisch“ bleibt verschwommen und wirkt als reine Schutzbehauptung. Soll klassisch hier als Synonym für gemäßigt, ausgewogen, lauwarm stehen? Auch versäumt es kaum eine(r) der Autoren und Autorinnen, das Klischee vom Spaßmacher Haydn zu bedienen. Allein in ihrer Erörterung von Hob. I:97 charakterisiert die Herausgeberin Haydns Musik als „ausgelassen“, „draufgängerisch“, „heiter, witzig und übersprudelnd“, mit „eine[r] heitere[n] Note“ versehen, und attestiert Haydn, der mit einem Violinsolo auch noch J. P. Salomon „geneckt“ habe, einen „Schalk im Nacken“. Das alles ist sicher nicht völlig falsch, aber ebenso einseitig-verharmlosend – die gleichfalls in Haydns Musik vorhandenen Qualitäten Nachdenklichkeit, Scharfsinn, Melancholie und Lyrik werden demgegenüber allzu sehr vernachlässigt.

Unter einer sehr aufmerksamen Redaktion hat dieser Band sicher nicht gelitten. Auf S. 186 kann man zum mindestens fünften Mal die Geschichte lesen, wie Johann Peter Salomon Joseph Haydn nach London holte, und auch manch andere Anekdoten oder Quellenzitate werden bis zum Überdross von den verschiedenen Autoren wiederholt. Selbst über regelrechte Sachfehler muss man sich immer wieder wundern: So stellt die Herausgeberin die Vermutung auf (S. 45), dass das Andante von Hob. I:96 eine für Mozart angeblich charakteristische Floskel enthalte, weil Haydn über dessen Tod betroffen gewesen sei – obwohl das Werk ein halbes Jahr vor Mozarts Tod uraufgeführt wurde. Als „Dokument“ für Hob. I:98 wird ein Artikel aus der *AMZ* angeführt, der tatsächlich auf das Finalthema aus Hob. I:102 Bezug nimmt (S. 92). Das „ungarische Versailles“ Schloss Esterháza wurde mitnichten durch Paul Anton I. von Esterházy erbaut, und Haydn hat dort auch nicht unter vier Fürsten gedient (S. 98). Dass Haydn 1785 noch keine „63 Jahre“ alt war (S. 130), erscheint da eher als lässlicher Flüchtigkeitsfehler. Der langsame Satz von Hob. I:102 schließlich verlangt nicht nach einem Solocello (S. 179), sondern nach einer „solo“, d. h. ohne Kopplung an die Kontra-

bässe spielenden Cellogruppe; hier muss allerdings gerechterweise angemerkt werden, dass diese Eigentümlichkeit Haydns erst in jüngerer Zeit nachgewiesen werden konnte; die kritische Edition des Stücks in *Joseph Haydn Werke* durch Hubert Unverricht ging 1962 in diesem Punkt noch mit der langjährigen Aufführungstradition konform. Auch sonst staunt man über manchen Ausrutscher: Hat bei Haydn tatsächlich die Oper „ein Schattendasein“ gefristet, wie Vera Baur meint (S. 98) – obwohl der Komponist selbst seine Opern doch überaus geschätzt hat? Und woher Nicole Restle ihre Gewissheit bezieht, dass Haydns Geliebte Luigia Polzelli als „die zierliche, dunkelhäutige Neapolitanerin mit den blitzenden Augen“ adäquat beschrieben wird (S. 67), bleibt angesichts der Tatsache, dass von Polzelli kein Porträt überliefert ist, ihr Geheimnis.

Was nun die musikalischen Analysen betrifft, so versuchen sie sich allzu oft in einem nur zu bekannten Spagat. Einerseits dominiert die Stillage der Konzertführerprosa: Ein „wahres Feuerwerk an motivischen Aufsplitterungen, ‚gelehrten‘ Satztechniken und klanglich reizvollen Instrumentalkombinationen“ sei die Durchführung des Finales aus Hob. I:93, teilt etwa Alexandra Maria Dielitz auf S. 78 mit, und im letzten Satz von Hob. I:102 greift Haydn Doris Sennfelder zufolge „tief in die kontrapunktische Trickkiste“ (S. 180). Andererseits werden den Leserinnen und Lesern Taktangaben und musiktheoretische Details zugemutet (leider, im Gegensatz zu früheren Bänden, keine angeblich verkaufschädigenden Notenbeispiele) sowie eher abstruse „Substanzgemeinschaft“-Analysen wie die folgende: „Schwer hörbar, aber sicherlich nicht zufällig ist das Menuet mit dem Adagio durch ein subtiles motivisches Detail verbunden. Takt 3 des Menuet-Themas entspricht diastematisch exakt der zweiten Hälfte von Takt 5 des Adagio-Themas [...]“ (Vera Baur über Hob. I:98 auf S. 91). Dagegen bewegen sich die Analysen, gerade was die Form betrifft, nicht immer auf Augenhöhe mit ihrem Gegenstand: Dass die Kopfsatz-Reprise der *Militär-Symphonie* Hob. I:100 nach nur 37 Takten in eine „virtuos-ausgedehnte 51-taktige Coda“ über-

gehe, wie Rüdiger Heinze (S. 162) behauptet, verwechselt Lehrbuchorthodoxie mit Haydns unorthodoxem Formdenken, und bei den langsamen Sätzen sowohl von Hob. I:93 wie von Hob. I:104 ist eine Qualifikation als Variationsatz (S. 77 bzw. S. 213) schlicht unzureichend, so unbestreitbar variative Momente hier sind.

Welcher Zielgruppe soll man also dieses Buch ans Herz legen? Vielleicht jenen, die sich dadurch zu einer eindringlicheren Beschäftigung mit Haydns symphonischem Spätwerk angeregt fühlen – und das Buch alsbald zur Seite legen werden.

(Oktober 2011)

Wolfgang Fuhrmann

Das Haydn-Lexikon. Hrsg. von Armin RAAB, Christine SIEGERT und Wolfram STEINBECK. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 936 S., Abb., Nbsp.

Eine Welle themenbezogener Lexika schwappt über den mittlerweile Handbuchgesättigten Markt. Ob diese Flut segensreich neue Kenntnisse gedeihen lässt oder mehr Schaden anrichtet, indem sie wertvolle Spezialliteratur beiseite spült, ob die Leserschaft – wer immer das sei – emporgehoben auf Wegen des Wissens zu neuen Gestaden umfassender Allgemeinbildung davon getragen oder vom Strudel sich nur immer selbst reproduzierender „Wissenschaft“ in die Untiefen sinnloser Detail- und Einzelinformationen gesogen wird – all dies sei hier ebenso wenig diskutiert wie die ketzerische Frage, ob es für Nachschlage-Datensammlungen, die auf neuestem Kenntnisstand sein möchten, nicht längst geeignetere Medien gibt als das gedruckte Buch. Wiewohl die Rezensentin gesteht, von Kindesbeinen an ein gewisses Faible für Lexika, für nach Schlagworten sortiertes Wissen, zu haben, stellt sich auch ihr unweigerlich die Frage, wer eigentlich in solch einem *Haydn-Lexikon* nachschlage: Wissenschaftler? Musiker? Wenn ja: Was haben sie für einen Nutzen davon? Musikliebhaber und Konzertbesucher? Kaufen sie sich wirklich ein (7 cm) Regal füllendes, den

Geldbeutel (um 148€) leerendes Lexikon speziell für einen Komponisten? Herausgeber und Autoren bemühen sich jedenfalls, es all diesen möglichen Zielgruppen gleichermaßen recht zu machen, und das – dies sei vorweggenommen – durchaus mit Erfolg. Der Wissenschaftler mag zwar bei manch belanglosem Eintrag oder Einleitungssatz müde lächeln, findet aber zumindest eine thematisch geordnete, freilich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebende Bibliografie – hier sticht das Laaber-Lexikon den Geschwisterband der *Oxford Composer Companion*-Reihe in Umfang und Aktualität locker aus – sowie ein Werkverzeichnis auf dem neuesten Stand der Quellen- und Chronologie-Forschung, das in hohem Maße von den Arbeiten an der Haydn-Gesamtausgabe profitiert. Der Musiker erfährt immerhin einiges über Anlass, Aufführungspraxis und Rezeption der Werke. Richten sich seine Fragen auf musikalischen Satz und kompositorische Gestaltung, wird er sich in jenem Vorurteil gegenüber unserer Zunft bestätigt sehen, dass dies zunehmend aus dem Blick geriete. In dieser Reihe mag es bewusst ausgeklammert sein, um Dopplungen mit besagten Handbüchern zu vermeiden. Der Laie wiederum wird mit Wohlwollen den durchweg gut lesbaren Stil goutieren und aus dem Vollen schöpfen, wenn er sich primär für Biografisches im weitesten Sinne – im Falle Haydns nicht selten unterhaltsam anekdotisch angereichert – interessiert. Und schließlich hätte Joseph Haydn selbst allergrößtes Vergnügen an diesem Band: „Stellen Sie sich vor“, würde er seinen Biografen berichten, die natürlich sämtlich selbst vertreten und zusätzlich im Überblicksartikel „Biografik“ (mit nützlichem Anhang „Primärtexte“) versammelt sind, „dann haben sie ein Lexikon nur zu mir gemacht!“ Er würde entzückt einen Artikel über „Humor“ finden, träfe gleich hinter „Papa Haydn“ seinen „Papa“ an (der, obgleich von Haydn „selbst unterrichtet [...], von der Forschung in der Regel nicht dem Kreis von Haydns Schülern zugerechnet“ wird; S. 568), stieße auf all die geliebten „Anekdoten“ und – häufig posthume – phantasievollen „Beinamen“ seiner Werke (sämtlich auch in eigenen Einträgen), könnte

all seine Wirkungsstätten aufsuchen, den Personen seines Umfelds begegnen und sich darüber amüsieren, dass er selbst zwar – naheliegender Weise – nicht auch noch einen eigenen Eintrag erhielt, aber immerhin versehentlich als Druckfehler in die Kopfzeile zu „Hayda, Joseph“ geraten ist (S. 293 f).

Symptomatisch für das gesamte Nachschlagewerk ist der Verweis vieler Literaturangaben auf die beiden einschlägigen Compendien aus Oxford und Cambridge und die teilweise unverhohlenen Pate stehenden Artikel der *MGG* bzw. des *NG*. Freilich geht die Leistung dieses Haydn-Lexikons weit über reines Kompilieren hinaus: Zahlreiche Personen finden hier erstmals lexikalische Berücksichtigung (so etliche Musiker der Esterházy'schen Hofkapelle), Darstellungen von bekannteren Komponisten – das Spektrum reicht von Händel bis Brahms –, von Gattungen und Formen sind ganz gezielt auf ihre Bedeutung für Haydn zugeschnitten. Unter den großen Beiträgen ragt Krummachers „Streichquartett“ hervor: Obwohl er durch konzise, bündige und doch umfassend informierende, detailreiche Darstellung besticht, wird der ernsthaft Interessierte dennoch auf andere Publikationen nicht zuletzt desselben Autors zurückgreifen, die ihm mehr Raum zur Entfaltung seiner feinsinnigen Gedanken zur Musik gewährten. Dem konnte leider kein gleichwertiger Artikel „Sinfonien“ zur Seite gestellt werden: Die im Vorwort genannten unglücklichen Umstände der Entstehung entschuldigen nur zum Teil die substanzarmen, dafür aufdringlich wertenden Ausführungen. Bei weniger literaturgesegneten Werkgruppen schmerzt der Verzicht auf Bemerkungen zur Musik besonders: Zu Haydns „Mehrstimmigen Gesängen“ beispielsweise wurden viele (Selbst-) Zeugnisse zur Entstehung und Rezeption zusammengetragen, der bemerkenswerte Vokalsatz bleibt jedoch ebenso unberücksichtigt wie die individuellen Form-Lösungen. Als einzige Literaturangabe ist verlegen Feders Haydn-Artikel der *MGG* und der entsprechende Band der alten Haydn-Gesamtausgabe angegeben. So deckt das Lexikon nebenbei auch manches Desiderat der Haydn-Forschung auf. Eher stiefmüt-

terlich behandelt sind auch die „Messen“. Sie erhalten zwar, wie die mit ausführlichen Inhaltsangaben vorgestellten Opern und Oratorien, neben einer Gesamtdarstellung auch Einzeleinträge, die jedoch kaum mehr als Entstehungsanlass und Erklärung des Beinamens bieten. Für die „Harmoniemesse“ genügen so zehn Zeilen der schmalen Spalte, einzige Literaturangabe ist der Verweis auf den Band der neuen Gesamtausgabe (die Carus-Ausgaben werden übrigens unverständlicherweise konsequent ignoriert). Mit Abbildungen ist man – abgesehen vom üppig ausgestatteten Artikel „Ikonografie“ – eher sparsam: Neben einigen Porträts finden sich gelegentlich Autographen und Titelblätter früher Drucke. Auf Notenbeispiele wurde weitestgehend verzichtet. Bilder bei den Artikeln „Klappentrompete“ und „Lira organizzata“ (bei dem leider auch wichtige Literaturangaben fehlen) wären sicher nützlicher als drei Plattencover von Doratis Operneinspielungen zur Illustration des umsichtigen Diskografie-Artikels.

Kein geringes Verdienst des Herausgeber-Teams ist es, Redundanzen selbst bei Einträgen zu verwandten Themen wie „Fälschungen“, „Echtheit“ und „Unechte Werke“ weitestgehend vermieden zu haben. An diesen exemplarisch herausgegriffenen Artikeln war Armin Raab beteiligt, dessen Kürzel ihn auch als Autor des vorzüglichen, weit über Haydn ausgreifenden Eintrags „Gesamtausgaben“ ausweist. (Eine Anregung für künftige Bände dieser Reihe am Rande: Man spart ohnehin keinen Platz, indem man der Autor-Angabe am Ende des Artikels eine volle Zeile einräumt – wozu dann die Beschränkung auf Kürzel? Bei einer Zahl von 51 Autoren, deren Namen nicht immer geläufig sind, bliebe dem Leser einiges Blättern erspart, zumal beide dadurch erforderlichen Autoren-Verzeichnisse verschweigen, welche Artikel vom jeweiligen Autor stammen. Auch das alphabetische „Artikelverzeichnis“ gibt die Autoren nicht preis – wozu es überhaupt dient, bleibt ein Rätsel: Schließlich sind ja auch die Einträge selbst alphabetisch geordnet. Register am Ende oder Querverweise vom Werkverzeichnis zu einschlägigen Passagen im Band wären angesichts vieler Werke oder Per-

sonen, die in mehreren Einträgen vorkommen, sicherlich von größerem Nutzen).

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich viel getan in der Haydn-Forschung. Davon legt der monumentale Band eindrucksvoll Zeugnis ab. Man sollte sich hüten, dem Lexikon zum Vorwurf zu machen, dass dieses Fachwissen hier vornehmlich einer breiten, nicht wissenschaftlich spezialisierten Leserschaft kommuniziert wird. Solange sich Wissenschaft dabei nicht selbst ausbremst oder gar verrät, kann es in Zeiten knapper Kassen nie schaden, öffentliches Interesse am Fach und seinen Themen zu nähren und Errungenschaften aktueller Forschung ins allgemeine Bewusstsein zu befördern.

(Januar 2012) Ann-Katrin Zimmermann

JOSEF PRATL: Acta Forchtensteiniana. Die Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein. Tutzing: Hans Schneider 2009. 148 S., DVD. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 7.)

Dass Joseph Haydn ebenso wie viele andere Hofmusikerinnen und -musiker während ihrer Tätigkeit im Dienst der Esterházy'schen Fürsten neben Bargeld, Kleidung, Lebensmitteln, Wein und Brennholz regelmäßig auch je einen halben Eimer „Krauth und Rueben“ auf ihren Gehaltszetteln fanden, mag als marginale Information erscheinen. Indessen lässt dieses Detail eindrücklich nicht nur die schiere Fülle an Daten, sondern auch die inhaltliche Bandbreite an Informationen erahnen, die sich den Wirtschaftsakten der Esterházy'schen Verwaltung entnehmen und zu Erkenntnissen formen lassen. Eine im wahrsten Sinne detaillierte Kenntnis des Bezahlungs-Systems am Esterházy'schen Hof lässt nicht nur Einsichten in Haydns nähere Lebensumstände zu, sondern auch z. B. Erkenntnisse über die unterschiedliche Wertschätzung, die den einzelnen Musikerinnen und Musikern qua Bezahlung zuteil wurde. Aus der schier endlosen Menge an Gehaltslisten, Dienstverträgen, Quittungen für Instrumentenkäufe oder -reparaturen, Arbeiten an Theaterkulissen oder neuen Uni-

formen und Schuhen etc. ergibt sich ein Gesamtbild des alltäglichen Betriebs der Hofmusik, das zeitgenössische Korrespondenzen oder Tagebücher nicht annähernd bieten könnten.

Die zentrale Bedeutung der Musikdokumente der Esterházy'schen Verwaltung insbesondere für die Haydn-Forschung steht außer Frage. Davon zeugt nicht zuletzt die lange Reihe der verschiedenen Publikationen, die diesem Bestand seit 1875 bis heute gewidmet wurden. Hinderlich für die Nutzung der Akten war allerdings immer die Unübersichtlichkeit und vor allem die Lückenhaftigkeit, da die bisherigen Publikationen stets ausschnitthaft waren und nur diejenigen Archiv-Bestände berücksichtigten, die am besten zugänglich waren (Pratl, S. 17).

Das Verdienst einer umfassenden und systematischen Erschließung der Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein durch Josef Pratl kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, zumal bereits publizierte Dokumente nochmals, unter Verweis auf vorherige Publikationen, mit aufgenommen wurden. So liegt nun mit der beeindruckenden Zahl von über 14.000 in Regesten erfassten und über 1.000 zusätzlich faksimilierten und transkribierten Dokumenten ein umfassender Überblick über die Akten der Esterházy'schen Hofmusik im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein vom späten 17. bis zum späten 19. Jahrhundert vor, und dies in einer Publikation und aus einer Hand: Ein im Hinblick auf Systematik (absolute Vollständigkeit wird aus nachvollziehbaren Gründen nicht garantiert, s. Pratl, S. 9, 18), Zuverlässigkeit und Handhabbarkeit rundum gelungenes und unverzichtbares Instrument für die aktuelle Haydn-Forschung.

Verdienstvoll ist auch das Konzept der Publikation als Buch plus Datenbank auf einer beiliegenden DVD, die einander ergänzen und wunderbar parallel zu benutzen sind. Herzstück der Buchpublikation ist ein chronologischer Überblick über die Geschichte der Fürstlich Esterházy'schen Hofmusik, die durch die Gliederung nach den Regentschaftszeiten der verschiedenen Fürsten nicht nur übersichtlich ist, sondern auch, schon beim Blick auf das

Inhaltsverzeichnis, die Abhängigkeit dieser ‚kulturellen Institution‘ von der individuellen Persönlichkeit des jeweiligen Machthabers vor Augen führt. Hauptanliegen des chronologischen Abrisses ist freilich die Darstellung der Geschichte der Hofmusik auf dem aktuellen Kenntnisstand, hat doch Josef Prats Erschließungsarbeit etliche bisher unbekannte Dokumente zutage gefördert, die „eine Reihe von Klarstellungen über die Entwicklung der Hofkapelle ermöglichen“ (Pratl, S. 26). Es scheint fast überflüssig zu erwähnen, dass die hier aufgeführten Daten und Fakten minutiös mit den entsprechenden Dokumenten belegt werden.

Kurz und übersichtlich werden die Nutzerinnen und Nutzer im Vorwort über die Auswahlkriterien der Erschließung und für die zusätzliche Faksimilierung und Transkription der Dokumente sowie über die Richtlinien der Transkription, Zitierweise usw. informiert. Eine Einführung in die Struktur des Archivs auf Burg Forchtenstein und seine verschiedenen Bestände vermittelt einen Eindruck von dem Universum, das sich in den 21 Räumen mit einer Grundfläche von 830 m² auf tut.

Die DVD enthält die Datenbank mit den Regesten sowie Scans und Transkriptionen der ausgewählten Dokumente (darunter alle 327 aufgefundenen Haydn-Autographe). Der Zugang zu den Datensätzen und Bildern ist ausschließlich über eine Suchmaske möglich. Diese ist erfrischend unkompliziert, leicht zu handhaben und kommt mit wenigen leicht verständlichen praktischen Hinweisen aus. Spielt man ein wenig mit den beliebig kombinierbaren Suchfunktionen herum und probiert verschiedene Suchwege aus, so erweist sich diese Datenbanksuche als äußerst flexibel und allen erdenklichen Fragestellungen anpassungsfähig, zumal die Dokumente offensichtlich hervorragend indiziert sind. Damit stellt diese Datenbank zugleich ein gutes Beispiel für den grundsätzlichen Gewinn von Datenbanken gegenüber Printmedien dar: Es wird nicht nur ein sperriger und schwer zugänglicher Archivbestand auch für diejenigen Nutzerinnen und Nutzer erschlossen, die weder nach Forchtenstein reisen noch die mühsame Einarbeitung in eine Archivstruktur leisten

können oder wollen, sondern eine Datenbank lässt auch unterschiedliche Ordnungen nach verschiedenen – beispielsweise den eigenen – Fragestellungen zu. Die Suchergebnisse werden in einer überschaubaren Tabelle mit Datum, Signatur und Beschreibung präsentiert, und hier finden sich auch der direkte Zugang zu den Scans und Transkriptionen, die sich als PDF-Datei öffnen lassen, sowie Hinweise auf frühere Publikationen, falls vorhanden.

Es mag spontan irritieren, dass es keine Gesamtübersicht über die Regesten gibt, doch wäre diese bei der Vielzahl an Datensätzen wahrscheinlich ohnehin kaum fruchtbar zu nutzen. Wer dennoch eher stöbern als gezielt suchen möchte, kann dies nach Lust und Laune tun, z. B. durch die Angabe eines bestimmten Zeitraums (die Eingrenzung auf den Zeitraum von Haydns Dienstantritt bis zu seinem Tod, 1761–1809, ergibt allein 8.699 Treffer, chronologisch sortiert) oder durch die Auswahl „nur Dokumente mit Haydn-Autographen“, jeweils unter Verzicht auf sonstige Suchbegriffe. Allen Neugierigen eine gute Reise!

(März 2012)

Christin Heitmann

„Per ben vestir la virtuosa“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern. Hrsg. von Daniel BRANDENBURG und Thomas SEEDORF. Schliengen: Edition Argus 2011. 258 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 6.)

Die fünfzehn Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf ein vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth veranstaltetes Symposium zurück. Die dreitägige Veranstaltung, die im Mai 2004 auf Schloss Thurnau stattfand, hatte es sich, darin einer Formulierung Carolyn Abbates folgend, zum Ziel gesetzt, „facts of life“ der Oper in den Mittelpunkt zu rücken, „Umstände und Produktionsbedingungen“ also, und zwar am Beispiel des Verhältnisses zwischen Komponisten und Sängern im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Erfreulicherweise spielte jener schiefe Dualismus keine Rolle, der bei derartigen For-

schungsansätzen gern als Profilierungshebel bemüht wird: Es ging keineswegs darum, dass man mit dem genannten Ansatz eine Opernforschung ad acta legen wollte, die sich angeblich nur um musikalisch-dramaturgisch fixierte Werke und ihre Strukturen kümmerte. Vielmehr wuchsen die anregendsten Beiträge gerade aus detaillierten Untersuchungen zur Werkgestalt, in deren divergierenden Formen und inhärenten Strukturen die Produktionsbedingungen quasi eingelassen sind: nicht als Appendix jenseits der ästhetischen Substanz, sondern als entscheidender Teil derselben.

Problematisch wäre ja bereits der Begriff der ‚Zugeständnisse‘, die Komponisten gegenüber Sängerinnen und Sängern gemacht haben, impliziert er doch ein Qualitätsgefälle zwischen einem ‚eigentlichen‘ Werk und seiner Anpassung an spezifische Aufführungsumstände. Natürlich gibt es pragmatische Formen der Anpassung. Der von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf herausgegebene Tagungsband untersucht jedoch primär Werke und Werkteile, deren ästhetischer Kern in ihrer Ereignishaftigkeit liegt – einer Ereignishaftigkeit, die zum Notat keineswegs im Widerspruch steht, sondern von diesem kaum zu lösen ist. Ein Phänomen selbstverständlich, das über den Zeitraum der Tagung hinausreicht und auch spätere Phasen der Geschichte des Musiktheaters betrifft: Wie bei Rameaus *Castor und Pollux* sind auch bei Wagners *Tristan und Isolde* und selbst bei Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* gedruckte Ausgaben keineswegs mit Werken im dogmatisch-autoritativen Sinn gleichzusetzen, vielmehr Stationen eines Prozesses, der auf flexiblen Zuschnitt hinauslief und vom Komponisten selbst angeregt wurde.

Die Metapher vom „gutgemachten Kleid“, das einer Sängerin oder einem Sänger angepasst wird und die keineswegs nur von Mozart gebraucht wurde, sollte daher nicht einsträngig verstanden werden. Die mit ihr gemeinte Aufgabenstellung bedeutet weniger Hemmnis als Herausforderung, oft sogar Input für den Komponisten. Thomas Seedorf verfolgt in seinem Einleitungsaufsatz ihre etymologischen Wurzeln bis zur Rhetorik Ciceros, vor

allem aber bei Positionsbestimmungen, wie sie im 18. Jahrhundert von Sulzer und Fux, später etwa von Friedrich Wieck überliefert sind. Was Hasse 1773 mit der Wendung „ben vestir la virtuosa“ meinte und was noch bei den großen Frauenpartien von Richard Strauss und Aribert Reimann nachhallt, ist bei aller Unterschiedlichkeit der ästhetischen Stoßrichtung stets dasselbe: die Entstehung und Aufführung einer Oper als „Akt komplexen sozialen Handelns“ (S. 16 f.).

Der historische Bogen, den die nachfolgenden Beiträge spannen, reicht von Lully (Jérôme de la Gorge über die Librettodrucke) bis zu Rossini und dem frühen Meyerbeer; zu diesem Bogen gehören auch Aufsätze zu Tanz (Stephanie Schroeder) und Schauspiel (Marion Linhardt). Herauszuheben sind zunächst zwei Texte, die Aspekte der aktuellen Kulturtheorie und Performativitätsforschung einbeziehen. Reinhard Strohm verfolgt das Konzept einer wechselhaften „agency“ bei der italienischen Pasticcio-Oper des frühen 18. Jahrhunderts. Deutlich wird nicht nur, wie verschieden und projektbezogen sich künstlerische „Verantwortung“ und „Autorschaft“ konstituierte (S. 62), sondern auch wie limitiert der Einfluss von Komponisten und Kapellmeistern – etwa beim „Transfer“ von Einlage- und Ersatzarien – war (was sich bei Händels Londoner Pasticci änderte). Dörte Schmidt geht dem Dissens zwischen Gluck und Sophie Arnould nach – ein Dissens, bei dem verwundert, dass er überhaupt aufkam, wurde die bedeutendste französische Sängerin ihrer Zeit doch genau für die Darstellung jenes charakteristischen und charakterstarken Ausdrucks gerühmt, den Gluck auf seine Weise einforderte. Was bei Johann Christian Mannlich wie eine (aus der Reformers-Perspektive formulierte) Anekdote klingt, lässt sich mit Differenzen der italienischen und französischen Gesangsästhetik unterfüttern, vor allem aber aus dem Blickwinkel der Theaterwissenschaft beleuchten. Dörte Schmidt zeigt, dass es um nicht weniger ging, als um „verschiedene musiktheatrale Kommunikationsmodelle“ (S. 125). Während sich die französische Oper des 18. Jahrhunderts (an der Arnould geschult war) als „Vorläufer des Re-

gietheaters“ deuten lässt, bei dem die Sänger, einem Regisseur gleich, ihre Rollencharaktere mit vokalen Mitteln inszenierten, entspricht in der italienischen Oper das Libretto dem ‚Theatertext‘, die Partitur aber bereits dem ‚Inszenierungstext‘ (ebd.). Was Gluck mit der strikten Einhaltung des Notats von Arnould forderte, war „nicht Texttreue gegenüber einem Werktext, sondern Treue zu seiner Inszenierung des theatralen Ereignisses“ (ebd., Hervorhebungen im Orig.). Nichts war dabei weniger gefragt als Interpretation im Sinne mitschöpferischer Individualität. Gluck bestimmte als Komponist den theatralen Handlungsraum bis in dessen letzten Winkel.

Zu Beginn des Jahrhunderts konnte dieselbe Rolle im Extremfall mit einem Knabensopran, einer Sopranistin und einem Kastraten besetzt werden, worauf Thomas Synofzik in seinem Beitrag zu Gesangsstars in London um 1710 hinweist. Panja Mücke stellt das Vokalprofil des Soprankastraten Rocchetti (1705–1760) vor, der zu Hasses zentralen Protagonisten in Dresden gehörte, für diese Position in Italien (auf Kosten des Dresdner Hofes) sechs Jahre ausgebildet wurde und für die Oper August des Starken eine Art Marketing-Effekt erzielen konnte: nicht nur, weil er sie konkurrenzfähig hielt, sondern auch, weil er Arien des (bereits auf Madrid beschränkten) Farinelli aufführte. Damit leuchtet indirekt ein kommunikationstheoretisch wie intermedial interessanter Aspekt auf, der eine eigene Untersuchung verdient hätte: Das erfolgreichende Wandeln auf den Spuren legendärer Kastraten-Erfolge, eine zentrale Strategie des heutigen Plattenmarktes, ist kein Produkt des medialen Zeitalters; es begann auf dem Höhepunkt des Kastratenmarktes.

Quasi das Ende des opernästhetisch relevanten Kastratengesangs beleuchtet Sieghart Döhring am Beispiel von Giambattista Velluti (1781–1861), der als „Phänomen zwischen den Epochen“ die Gesangskunst des 18. Jahrhunderts (bei ihm konkret: die „Kunst der Modulation des Stimmklangs im Gespinnst der Skalen“, S. 201) zu einer Zeit verkörperte, als die große romantische Oper sich ankündigte. Meyerbeer (*Crociato in Egitto*), Rossini (*Aureliano in Pal-*

mira) und insbesondere Francesco Morlacchi (*Tebaldo e Isolina*) haben daraus Konsequenzen gezogen, die bis ins faszinierende Detail nachgezeichnet werden. Hingewiesen sei noch auf zwei Beiträge, deren Quellen-Perspektive Interesse verdient. Rebecca Grotjahn rekonstruiert das Vokalprofil von Angelica Catalani (1780–1849) anhand gedruckter Notenausgaben, die von Kompositionen der Sängerin über Variations- und Verzierungsanthologien bis zu Instrumentaltranskriptionen reichen. Thomas Betzwieser zeichnet den vielgestaltigen Einfluss des Haute-Contre Pierre Jélyotte an der Academie royale des musique nach – ein Einfluss, der keineswegs nur bei Rameau seinen Niederschlag gefunden hat. Mit Hinweisen zu teils erheblichen Differenzen zwischen Auführungsmaterialien und Partiturdruk, darüber hinausgehenden aufführungspraktischen Individualismen, potentieller Autorschaft Jélyottes als Komponist und dramaturgischer Bearbeiter sowie zur Funktion des Sängers als „Objekt musikalischer Darstellung“ (S. 105) bündelt der Beitrag zentrale Aspekte des Tagungsbandes wie in einem Kaleidoskop.

(Oktober 2011)

Stephan Mösch

Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium „Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte“ in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Hans-Günter OTTENBERG. Köln: Verlag Dohr 2010. 464 S., Abb., Nbsp. (Studien zum Dresdner Musikleben im 19. Jahrhundert. Band 1.)

Da die Schumanns knapp sechs Jahre (Ende 1844 bis Mitte 1850) ihres gemeinsamen Ehe- und Künstlerlebens zwischen ihren Lebensphasen in Leipzig und Düsseldorf in Dresden verbrachten, Robert sogar ein Drittel seiner gesamten kompositorischen Produktion hier schuf und das durch die revolutionären Ereignisse furchtbare Jahr 1849 zugleich sein „fruchtbarstes“ war, mag diese Beziehung zwischen den Musikern Clara und Robert Schu-

mann und der Stadt Dresden ausschlaggebend genug sein, ihr einmal ein eigenes Symposium zu widmen. Und so versammelte sich fast alles, was in der Schumann-Forschung Rang und Namen hat, im Mai 2008 in Dresden, um dieser Schaffensperiode im Leben von Robert und Clara Schumann nachzugehen.

Auf dieser Tagung konnten schließlich auch die letzten Nachwehen der innerdeutsch gespaltenen Schumann-Forschung, die nicht minder in eine west- und ostdeutsche zertrennt war als die Bach-Forschung, überwunden werden, denn die Quellen sind nun schon seit längerem allgemein zugänglich, müssen aber erst mal kombiniert werden. Es ist zu bedauern, dass die im Untertitel noch nachklingende thematische Gliederung der Tagung im Tagungsband aufgelöst wurde zugunsten einer rein alphabetischen Anordnung der Vorträge nach Verfassernamen. So scheint ein sinnvoller Zusammenhang innerhalb thematisch gruppierter Beiträge zerstört, den der Leser sich selbst erneut konstruieren muss. Die Ausbeute für die Schumann-Forschung ist nicht gering, aber auch nicht allzu hoch zu veranschlagen.

Was den biografischen Aspekt betrifft, so bleibt auch nach den Recherchen und Entdeckungen der hier versammelten Beiträge (von Beatrix Borchard speziell über Clara Schumann, Michael Heinemann, Hans Joachim Köhler, Hans-Günter Ottenberg, Wolfgang Seibold, Matthias Wendt, Monika von Wilimowsky) weiterhin unklar (und wird es wohl auch immer bleiben), was die Schumanns überhaupt veranlasste, nach Dresden, in dieses damals trotz des Wirkens von Friedrich Wieck, Ferdinand Hiller und Richard Wagner „unmusikalische Nest“, zu ziehen, in dem es ein nur schwach entwickeltes bürgerliches Musikleben und nach dem Weggang von Hiller und Wagner „nicht einen Musiker“ mehr gab, dafür aber viele Freunde unter Literaten, Malern und Naturwissenschaftlern. Der Überdruss an der Leipziger Betriebsamkeit könnte es gewesen sein. Vom ungeliebten Leipzig ins ungeliebte Dresden, vom ungeliebten Dresden ins ungeliebte Düsseldorf, fast eine Kleist'sche Existenz, der auf Erden nicht zu helfen war. Aber in der Dresdener musikalischen Dia-

spora und in der mit ihr verbundenen relativen und wohl auch gewollten Vereinsamung ließ es sich, trotz der und gegen die aufkommende Nervenkrankheit, prächtig komponieren.

So erfreulich es ist, dass hier endlich einmal einige in der Forschung eher unterbelichtete Werke Schumanns in Einzeluntersuchungen besprochen werden, darunter die Kantate *Adventlied nach Rückert* op. 71 (Ute Bär), das „Nachtlied nach Hebbel“ op. 108 (Armin Koch), die Fugen-Kompositionen opp. 60 und 72, die er während einer „kontrapunktischen Kur“ schuf (Klaus Döge), sowie vor allem seine zahlreichen A-cappella-Chorwerke – Schumann hatte die von Hiller geleitete rein männliche Liedertafel übernommen, einen neuen gemischten Chor gegründet und für beide Institutionen komponiert – (Reinhard Kapp über deren Klangregie als Teil einer stimmlichen Registrierungskunst), so erstaunlich ist es, dass zwei der bedeutendsten und seltsamsten Schumann-Werke aus der Dresdener Periode, *Manfred* nach Byron und die *Szenen aus Goethes Faust*, entweder nur in ihrer negativen Spiegelung bei Nietzsche (Ulrich Tadday) oder in literaturwissenschaftlicher Perspektive (Edda Burger-Güntert) zur Sprache kommen. Zu diesen beiden Werken hat die musikwissenschaftliche Forschung noch lange nicht das letzte Wort gesprochen, und sie sind aus dem Dresdener Zusammenhang eigentlich nicht herauszulösen.

Dass das letzte Wort selbst für das viel besprochene *Album für die Jugend* op. 68 trotz Appels erschöpfend scheinender großer Monografie von 1998 noch nicht gesprochen ist, beweisen die beiden Beiträge von Michael Beiche und Dieter Conrad, die diesen einem Ideal von Kürze und Schlichtheit verschriebenen Stücken neue Details abgewinnen können. Auch das bei Schumann in Dresden wieder aufbrechende Interesse am Liedschaffen wird in diesem Band gebührend gewürdigt durch das Einführen übergeordneter Gesichtspunkte: Reflexe der Hebräischen Mythologie nach Byron, zu denen eigentlich auch die Belsazar-Ballade nach Heine gehört hätte (Peter Jost), Reflexe des Dresdener Mai-Aufstands (Hans John) und Reflexe einer christlich-bürger-

lichen Sonntagskultur im *Liederalbum für die Jugend* op. 79 (Christiane Tewinkel).

Wie üblich kommt Clara Schumann in diesem Band als Komponistin zu kurz, obwohl sie in dieser Zeit ihr bedeutendes g-Moll-Klaviertrio op. 17 und auch ihre 3 Präludien und Fugen für Pianoforte op. 16 schrieb. Ausführlicher beschrieben finden wir sie in dem Beitrag zu ihrem Bruder Alwin Wieck (Cathleen Köckritz), sonst als Mutter und als enttäuschte Pianistin in Wien, die an ihre früheren Erfolge nicht wieder anknüpfen kann, und als energische aber erfolglose Konzertveranstalterin, die sich mit dem zopfigen Dresdener Trott nicht abfinden will (Gerd Neuhaus).

So ist dieser Band im Guten wie im noch Wünschenswerten ein getreuliches Abbild des heutigen Stands der Schumann-Forschung, die, wie es der Titel des Symposiums andeutet, nur eine Forschung über beide Schumanns sein kann und die als solche gute Jahre auch noch vor sich hat.

(Dezember 2011)

Peter Süßring

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.)

Robert Schumanns penible Haushaltsführung erlaubt es, Produktionsbedingungen und -abläufe seines Komponierens oft minutiös zu rekonstruieren, und in den letzten Jahren ist es der Schumann-Forschung gelungen, diese Prozesse detailliert zu beschreiben und zu systematisieren. Die Kritischen Berichte, die zu den Bänden der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke vorgelegt wurden, geben akribisch Einblick in die Werkstatt des Komponisten, und bei der Rekonstruktion der Genese eines Musikstücks fiel der Blick auch auf die Arbeit der Kopisten, die sich, so die zentrale These von Anette Müller, mitunter nicht nur darauf beschränkten, die Vorlagen Schumanns detailgetreu abzuschreiben, sondern gelegentlich so stark in die Werkgestalt eingriffen, dass mindestens von einer Interaktion zwischen Kom-

ponist und Kopist gesprochen werden könne. Mithin komme autorisierten Abschriften, die – etwa in frühen Stadien des Kompositionsprozesses – von Schumann initiiert und nachfolgend weiterbearbeitet wurden, kein nachrangiger Quellenwert zu.

Die Implikationen für „Werk“ und „Original“, Paradigmen musikalischer Historiografie und Analyse, wären beträchtlich – nicht nur für das Verständnis der Musik Robert Schumanns –, könnte eine enge Kooperation, wie sie hier suggeriert wird, belegt werden. Anette Müller leistet dazu gründliche Vorarbeit, nicht nur, indem sie zunächst zu Recht darauf verweist, dass die Leistungen von Kopisten bislang kaum je hinreichend gewürdigt worden seien. Denn den von Schumann beauftragten Kopisten oblag mehr als bloßes Abschreiben, nämlich eine Redaktion seiner Werke: Neben der Korrektur von offenkundigen Fehlern hatten Kopisten etwa eine Systematisierung von Phrasierung und Artikulation zu besorgen und Anweisungen zur Gestaltung einzelner Stimmen selbstständig umzusetzen. Fraglich aber ist, ob hier Schumann nur mehr handwerkliche Konventionen abrufen oder sich tatsächlich der individuellen Mitarbeit versierter Kollegen versichern wollte; dass er die solchermaßen redigierten Texte nicht selten übernahm, bezeichnet indes zunächst lediglich formal eine Mitarbeit, deren substantiellen Anteile an der Konzeption seiner Werke schwer zu ermes- sen, aber vermutlich doch eher gering gewesen sein dürften.

In Bezug auf die Textgestalt bei Vokalwerken kann Anette Müller indes Differenzierungen dokumentieren, die eine überraschende Nachlässigkeit Schumanns erkennen lassen, sowohl hinsichtlich der Orthographie als auch in Bezug auf eine mitunter sinnentstellende Interpunktion. Doch bleibt die Frage offen, ob Schumann solche Unstimmigkeiten übersah oder schlichtweg duldete, weil sie die ästhetische Substanz nicht tangierten. Hier wird man im Einzelfall auf die Abschriften und Zusätze der Kopisten rekurren müssen, um Schaffensprozess und Werkgenese zu erhellen.

Auf diese mithin nicht nur sozialgeschichtlich bedeutende Quellenschicht mit allem er-

forderlichem Nachdruck aufmerksam gemacht zu haben, ist das größte Verdienst dieser umfassenden Studie, die nach etwas ausschweifenden methodologischen und historischen Kapiteln zur Kopistenforschung in ihren zentralen Teilen die überwiegende Mehrzahl von Schumanns Kopisten (sinnvoll nach den Orten seines Wirkens gelistet) namhaft macht, sie mit wünschenswert präzisen biografischen Informationen versieht und das erhaltene Corpus von autorisierten Abschriften sorgsam katalogisiert. Schriftproben erlauben weitere Vergleiche. Zudem werden die Korrespondenzen, die Schumann mit seinen Kopisten führte, in muster-gültiger Edition erschlossen: eine wichtige, ja unentbehrliche Grundlage für die weitere Schumann-Forschung und zumal die Gesamtausgabe seiner Werke, deren Supplementbände diese Arbeit zweifellos auf das Schönste bereichern wird. Freilich erschöpft sich die Studie von Anette Müller auch im Philologischen – zu rezenten Text- und Medientheorien findet sie, das mag man bedauern, keine Verbindung.

(Dezember 2011)

Michael Heinemann

OLGA MOJŽÍŠOVÁ und MILAN POSPÍŠIL: *Bedřich Smetana a jeho korespondence/and. Bedřich Smetana and his correspondence*. Prag: Národní muzeum 2011. XXXII, 478 S., Abb.

OLGA MOJŽÍŠOVÁ und MILAN POSPÍŠIL: *S kým korespondoval Bedřich Smetana. Bedřich Smetana's Correspondents. Mit wem korrespondierte Bedřich Smetana*. Prag: Národní muzeum 2009. LVII, 131 S., Abb.

Bedřich Smetana zählt zu jenen Komponisten, die im Musikleben ihrer Gegenwart hohes Ansehen genossen und zudem in einer anhaltenden Rezeption präsent geblieben sind, wenn auch außerhalb des tschechischen Sprachraums nur durch wenige Werke des Gesamt-schaffens. Infolge der hohen Bedeutung Smetanas für die Herausbildung einer Kunstmusik mit böhmischem Idiom erschienen bereits kurz nach seinem Tod erste Sammlungen seiner Korrespondenz, in den 1880er-Jahren in

der für das Prager Musikleben bedeutsamen Musikpresse, seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in Einzelpublikationen. Um 1919 erwachte der Plan einer Gesamtausgabe der Korrespondenz Smetanas; mit der Gründung des auch der Forschung verpflichteten Smetana-Museums im Jahr 1926 war hierfür eine institutionelle Stütze geschaffen. Seit der wenig später erfolgenden Erwerbung des Smetana-Nachlasses vervollständigte man das Archiv durch die Anfertigung von Kopien und Abschriften von Briefen anderer Besitzer. Diese Arbeiten erbrachten zudem erste Auswahl-ausgaben. Nachdem gegen Ende des Zweiten Weltkrieges eine brutale Intervention zur Lähmung der Forschungsaktivitäten geführt hatte, konnte eine systematische Erschließung des Materials erst in den 1980er Jahren wieder angegangen werden – immerhin auf der Basis der von Verlusten verschonten Sammlung. Die bis in das Jahr 1995 fortgeführten Arbeiten reichten von der Korrektur vorliegender Transkriptionen bis zur Ermittlung weiterer Briefe und Korrespondenzhinweisen. Durch Einbindung in das Forschungsprojekt „Persönlichkeiten der Tschechischen Wissenschaft und Kultur“ des Tschechischen Nationalmuseums wurde das Vorhaben der „Kritischen Ausgabe der Smetana-Korrespondenz“, aus dem die beiden von Olga Mojžíšová und Milan Pospíšil vorgelegten Bände resultieren, in einen größeren Rahmen gebracht. So erfolgte im Zeitraum von 2005 bis 2011 die inhaltliche Aufarbeitung und digitale Erfassung der vorliegenden und weiter ermittelten Briefe und Dokumente gemäß gängigen wissenschaftlichen Methoden. Für die Publikation der Forschungsergebnisse werden nun verschiedene Konzepte genutzt.

Das als erstes erschienene Nachschlagewerk *Mit wem korrespondierte Bedřich Smetana* verzeichnet die Korrespondenzpartner des Komponisten und kann als das Substrat der mehrjährigen Forschungen gelten. In einer ausführlichen Einleitung, die nicht nur in Tschechisch, sondern auch in englischer und deutscher Übersetzung beigegeben ist, werden die Überlieferungs- und Forschungssituation anschaulich beschrieben. Zudem finden inhaltliche Aspekte der Korrespondenz Erwäh-

nung, so etwa in Briefen thematisierte Fragen oder die internationale wie regionale Streuung der Korrespondenzpartner. Auch die Anleitung zum Aufbau des Katalogs ist in allen drei genannten Sprachen abgedruckt, so dass eine Orientierung innerhalb der Verzeichnis- und Registerstruktur leicht möglich ist. Die beiden Verzeichnisse (Personen S. 1–64, Institutionen S. 65–97) enthalten kurze Einträge zum jeweiligen Stichwort; jene zu den Personen wichtige biografische Angaben und Bezüge zu Smetana, jene zu den Institutionen knappe Charakterisierungen ihrer Schwerpunkte und ebenso Bezüge zu Smetana. Sehr bedeutsam sind zudem die zahlreichen Querverweise auf behandelte Stichworte und schließlich die am Ende jedes Eintrages stehenden Briefnachweise, die sich auf die Angabe der Jahre sowie eine Klassifizierung in abgesandte und erhaltene Briefe oder Telegramme beschränken. Die beiden nachfolgenden Register (Orte S. 99–117, Personen S. 119–131) sind etwas unterschiedlich aufgebaut. Im Ortsregister werden die geographischen Zuordnungen der jeweiligen Orte genannt und dann Querverweise auf die Einträge der beiden Verzeichnisse (getrennt nach Personen und Institutionen) gegeben. Das Personenregister gibt lediglich Seitenverweise, die allerdings den gesamten Band, d. h. also auch das ausführliche Personenverzeichnis, mit einbeziehen.

Der 2011 erschienene Korrespondenzband erschließt die bis dato ermittelten 2.288 Schriftstücke unterschiedlicher Art, wobei das in tschechischer wie auch englischer Sprache vorangestellte Vorwort hierzu genau informiert: "In addition to letters, this collection of Smetana's correspondence contains correspondence cards (postcards), telegrams, visiting cards with handwritten communications, empty envelopes with the inscribed address bearing witness to a letter's existence, preprinted forms and forms filled in one's own hand and other communications." (S. XXVII). Die Anordnung des Katalogs beruht auf der Zweiteilung in abgesandte und empfangene Korrespondenz, für die jeweils eine Unterscheidung nach Institutionen und Personen, mit denen der Komponist in schriftlichem Kontakt

stand, vorgenommen wurde. Innerhalb dieser Struktur erfolgt der Abdruck der Informationen zu den einzelnen Schriftstücken alphabetisch nach Absender bzw. Adressat und bei mehreren Kontakten hierunter chronologisch. Die Aufbereitung der zur Verfügung gestellten Informationen ist für den kundigen Nutzer wissenschaftlicher Verzeichnisse ein ausgezeichnetes Hilfsmittel. Denn die Einträge zu den Schriftstücken umfassen nicht nur kurze Inhaltsangaben, die sowohl in tschechischer als auch in englischer Sprache abgedruckt sind, sondern auch die Nennung von Fundort, Überlieferungsform, Sprache und Umfang. Die Erwähnung verlorener Schriftstücke erfolgt ebenso innerhalb des beschriebenen Ordnungsprinzips und schließt soweit möglich den Verweis auf den zuzuweisenden Korrespondenzbrief ein. – Im Anschluss an den Katalog findet sich eine Übersicht der Quellen und Literatur (S. 451–456), die den bedeutenden Umfang der Tagebücher Smetanas sowie der zeitgenössischen Prager Musikpresse greifbar macht. Die Seitenverweise der Verzeichnisse, gegliedert nach Personen, Organisationen, Orten und Werken (S. 457–478), dienen als gut funktionierendes Rechercheinstrument. Faksimiles ausgewählter Schriftstücke geben Kostproben von Smetanas und manch anderer berühmter Hand.

(Januar 2012)

Daniela Philippi

JOHANNES VOLKER SCHMIDT: Hans Rott. Leben und Werk. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2010. 423 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 59.)

Eine Monografie über einen Komponisten zu schreiben, der nicht nur nicht in die vordersten Ränge der Musikgeschichte gehört, sondern dessen Kompositionen auch zu seinen Lebzeiten keine größere Beachtung fanden, ist ein mutiges Unterfangen. Auf Hans Rott, der früher vor allem als Studienkollege Gustav Mahlers bekannt war, wurde der Blick allerdings in der Musikwissenschaft seit den späten 1990er Jahren gelenkt: In der Geschichte

der Symphonik wurde ihm die bedeutende Rolle als „Begründer der neuen Symphonie“ zugeschrieben, und seine E-Dur-Symphonie als ein die Originalität Mahlers in Frage stellendes Werk interpretiert, da einige als innovativ geltende Merkmale Mahler'scher Symphonien bereits vorweggenommen seien (*Musik-Konzepte* 103/104, 1999). Die E-Dur-Symphonie wurde daraufhin mehrere Male eingespielt, und auch von weiteren Kompositionen stehen Aufnahmen zur Verfügung. So war es nicht nur gerechtfertigt, sondern dringend notwendig, eine ausführlichere Arbeit über den Komponisten zu verfassen, die Biografie und Werk gleichermaßen einbezieht. Schmidt behandelt Rotts Œuvre jedoch nicht primär im Blick auf Gustav Mahlers Symphonien, sondern arbeitet insbesondere die Einflüsse seiner Vorbilder auf breiter Werkbasis heraus. Ziel der Arbeit ist einerseits, zu einer Rehabilitation von Rotts Œuvre beizutragen, unter denen einige „ohne Zweifel ein außerordentlich hohes kompositorisches Niveau erreichen“; Rott hatte drei Jahre vor seinem frühen Tod im Alter von 26 Jahren immerhin ein Staatsstipendium zur Förderung seiner kompositorischen Arbeiten erhalten. Andererseits sollte am Beispiel der „gescheiterten“ Kompositionen ein Beitrag „zu den künstlerischen Fragestellungen und ästhetischen Problemen“ von Komponisten des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts geleistet werden, wie sie an den Werken von „Heldenfiguren“ der Kompositionsgeschichte nicht ersichtlich seien. Die symphoniegeschichtliche Bedeutung Rotts wird also gegenüber der oben genannten Literatur relativiert.

Den ersten Teil der Arbeit bildet eine umfangreiche Biografie, die nicht nur im Blick auf Rotts Werdegang, sondern auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht interessant ist. Der Autor hat hier in kritischer Auseinandersetzung mit den in den 1950er Jahren publizierten und vor einigen Jahren wieder aufgegriffenen Schriften von Maja Loehr, Tochter des ebenfalls mit Mahler und Rott befreundeten Friedrich Löhr, die die Dokumente aus dem Nachlass ihres Vaters verarbeitete, sowie auf der Basis zahlreicher weiterer Quellen und Sekundärliteratur die Biografie erstmals umfassend

aufbereitet; bislang unveröffentlichte Dokumente, die im Anhang gebracht werden, ergänzen die Darstellung. In einem zweiten Teil erfolgt eine eingehende Besprechung der Werke Rotts, die zum Teil sehr ins Detail geht und die Vorbilder sowie den historischen Standort der einzelnen Kompositionen herausstellt, in Schlussabschnitten jedoch die wesentlichen Kriterien abschließend zusammenfasst. Eine besonders eingehende Behandlung kommt der E-Dur-Symphonie zu; Schmidt verweist hier auf besonders zahlreiche Vorbilder und Themenverwandtschaften mit damals viel gespieltem Repertoire, betont jedoch gleichfalls die – unbestreitbare – Originalität der Komposition. Wenn auch die Ähnlichkeit zu Gustav Mahler in der Literatur bereits ausführlich behandelt wurde und Schmidt den Zusammenhang mit der Tradition betont, so vermisst man hier doch eine Stellungnahme oder wenigstens eine Zusammenfassung der kompositionsgeschichtlich relevanten Problematik. Auch in der abschließenden Zusammenfassung des ganzen Bandes hätte diese Problematik ausführlicher ausdiskutiert werden können. Insgesamt handelt es sich bei der Dissertation über Hans Rott um ein umfassendes, auf ausführlichen Recherchen und Analysen beruhendes Standardwerk zum Komponisten und zur kompositorischen Praxis des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts, das jeder musikwissenschaftlichen Bibliothek zur Anschaffung empfohlen werden kann.

(Dezember 2011)

Elisabeth Schmierer

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

MIRIAM WEISS: „To make a lady out of jazz“. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs. Neumünster: von Bockel Verlag 2011. 458 S., Abb., Nbsp.

Sucht man nach Gemeinsamkeiten der vorliegenden Publikationen, so findet man sie rasch in dem Anspruch, Erwin Schulhoffs Musik als Bereicherung der Musikgeschichte dar-

stellen zu wollen. Entsprechend dieser Zielsetzung nutzen beide Autoren unterschiedliche Möglichkeiten, um die Besonderheiten und stilistischen Eigentümlichkeiten ihres Untersuchungsgegenstands zu verdeutlichen und historisch einzuordnen. Als „Vielsprachigen“ bezeichnet Gottfried Eberle den Komponisten und legt dies in einer werkmonografischen Studie zu Schulhoffs Klaviermusik dar. Sein Ausgangspunkt ist eine biografische Skizze, die sich zunächst dem Pianisten Schulhoff zuwendet und aus dieser Perspektive die Einflüsse und stilistischen Prägungen seiner Arbeit benennt. Die Wendigkeit und Vielseitigkeit, die Schulhoff als Interpret an den Tag legt – so der Tenor von Eberles Argumentation –, spiegelt sich letzten Endes auch in den vielen Facetten der Kompositionen für Klavier. Die Ausführungen hierzu sind knapp, aber präzise, immer getragen von dem Wunsch, das Außerordentliche von Schulhoffs Schaffen hervorzuheben, um dem Leser dadurch das pianistische Schaffen in seiner Vielfalt näher zu bringen. Man merkt der Darstellung durchweg an, dass sie von einem erfahrenen Autor stammt, der sich auf das Wesentliche zu beschränken versteht, ohne den Text mit unnötigen Details zu überfrachten. Die Anlage des Hauptteils mit seinen kapitelweisen Einlassungen auf die Einzelwerke, beginnend mit Variationen und Fuge über ein dorisches Thema von 1913, ermöglicht es zudem, das Buch als Nachschlagewerk zu benutzen, was in Zukunft auch Musikern einen leichteren Zugang zu den dargestellten Kompositionen ermöglichen dürfte.

Dass Eberle dort, wo es ihm geboten scheint, auch weiter ausholt – beispielsweise wenn er bei Besprechung der *Fünf Grottesken für Klavier* (1917) eine kurze Geschichte des Grottesken in der Musik einflicht –, fördert das Verständnis der Kompositionen und zeigt, wie sich Schulhoffs Arbeit aus bestimmten Vorstellungen speist, diese aber zugleich auch immer zu überschreiten sucht. Wie hier bemüht sich der Autor generell darum, seine Argumentation an die Darstellung tradierter Ausdrucksformen anzubinden, um dann die Individualität von Schulhoffs kompositorischen wie pianistischen Lösungen umso stärker herausarbeiten zu kön-

nen. Exemplarisch geschieht dies etwa in Bezug auf die *Cinq Etudes de Jazz* aus dem Jahr 1926 (S. 159–179), die von Eberle sorgfältig befragt werden, wobei Schulhoffs Jazzbegriff dieser Zeit vor allem anhand der Konnotationen eingekreist wird, die sich über die Widmungsträger der einzelnen Stücke eröffnen. Wie hier bewegt sich Eberle bei seinen Ausführungen generell eng am Notentext entlang, um die wichtigsten Aspekte der thematisierten Werke vorzustellen. Dabei bleiben seine Beobachtungen weitgehend nüchtern und halten sich an das Sichtbare der Notate, ohne sich in überflüssige hermeneutische Ausflüge zu versteigen. Es spricht zudem für die Darstellung, dass sich der Autor schrittweise den Problemstellungen nähert und trotz des einführenden Charakters immer ein hohes Reflexionsniveau wahrt, wodurch er sowohl Verständnis für die Besonderheiten der jeweiligen kompositorischen Lösungen als auch Neugier für die Musik selbst und ihre mitunter extravaganten harmonisch-melodischen Lösungen wecken kann.

Allerdings sind mitunter auch Ausrutscher zu konstatieren, bei denen Eberle ein wenig über das Ziel hinausschießt, indem er etwa als auktorialer Erzähler auftritt (vgl. S. 47: „Das ist durchaus vom Elan eines Richard Strauss und muss diesem gefallen haben.“) oder sich in eine unspezifische und fragwürdige Bestimmung von „musikalischem Jugendstil“ verirrt, wenn er beobachtet, dass „zwei bizarr geformte Girlanden [...] zum Seitenthema kontrapunktiert“ sind (S. 48). Gelegentlich ergeht er sich aber auch in eher bedenklichen Vergleichen: Wenn er beispielsweise im Kontext mit dem berühmten Pausensatz „In futurum“ aus den *Fünf Pittoresken* (1919) einen direkten Vergleich mit John Cage anstrebt und auf die „Aleatorik der sechziger Jahre“ verweist (S. 94), offenbart die unterschiedslose Gleichsetzung von Cages Konzept von „indeterminacy“ mit der Aleatorik doch eine recht diffuse Vorstellung vom Charakter beider Phänomene. Dass Eberle zudem in Bezug auf die *Elf Inventionen* für Klavier (1921) angesichts von „spitzen Tonrepetitionen, die wie Vogelrufe klingen“, gar von einer „frühen Vorausnahme von Messiaen“ (S. 126) spricht und an anderen Stellen

die von Schulhoff benutzten modalen Skalen mit Bezug auf Messiaens System der Modi bestimmt (vgl. etwa S. 187), ist gleichfalls haltlos, weil hierdurch Zusammenhänge angedeutet werden, die historisch gesehen keinerlei Bestand haben und zudem ohne jeglichen Mehrwert für die Ausführungen bleiben.

Ein Vergleich von Eberles Studie mit der umfangreichen Untersuchung von Miriam Weiss ist insofern schwierig, als beide Bücher nicht nur thematisch unterschiedlich gelagert sind, sondern darüber hinaus als Werkmonografie einerseits und als Dissertation andererseits funktional unterschiedliche Bestimmungen erfüllen. Eberle vermag zwar insgesamt einen genauen Überblick über die kompositorische Entwicklung von Schulhoffs Klaviermusik zu geben, doch geht sein Blick naturgemäß nicht über diese Werkgruppe hinaus. Insofern muss sein Buch mit dem Wissen darum gelesen werden, dass zwischenzeitlich auch andere Entwicklungen im Œuvre des Komponisten zu beobachten sind. Genau dies leistet Weiss, indem sie den Blick weit über die Klaviermusik hinaus richtet und zeigt, wie sich bei Schulhoff der Jazz – so etwa in der Oper *Flammen* (1923–32) oder dem Oratorium *H.M.S. Royal Oak* (1930) – den unterschiedlichsten musikalischen Kontexten und Gattungen anpasst, wie er jeweils musikalisch verwandelt wird und welche Klischees und Assoziationen dabei von Fall zu Fall mit ihm verknüpft sind. Grundlage der Ausführungen ist eine detailgenaue und in ihren Einzelheiten sehr gut nachvollziehbare analytische Betrachtung einer repräsentativen Auswahl aus Schulhoffs jazzinspirierter Musik, was die Bemühungen der Autorin unterstützt, die unterschiedlichen Bedeutungsfacetten des Jazz – seinen Einsatz vom dadaistischen und politischen Protestsymbol als Mittel der Provokation bis hin zu einem als salonfähig erachteten „Kunst-Jazz“ – ganz gezielt zu beleuchten. Dabei gelangt Weiss zu einer Bestimmung, die Eberles im Titel seiner Arbeit festgeschriebenen Bild vom „Vielsprachigen“ ähnelt: dass nämlich Schulhoff „die Vielfalt zu seinem ästhetischen Programm“ erhebt, was ihn auch davon abhalte, ein „musikalischer Dogmatiker“ zu sein (S. 15).

Einen besonderen Vorsprung verschafft sich Weiss dadurch, dass sie ihre Ausführungen vor dem Hintergrund der kritischen Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand Jazz und der Diskussion seiner Rezeption während der 1920er Jahre in Deutschland ansiedelt und in diesem Zusammenhang einigen Fragestellungen nachgeht, die Eberle lediglich anreißt. Dies führt letzten Endes dazu, dass die Autorin den Rhythmus als zentralen Ausgangspunkt von Schulhoffs Jazzrezeption erkennt und überhaupt der rhythmischen Komponente auch dort einen starken Einfluss zuweist, „wo von Jazz erst einmal nicht die Rede ist“ (S. 18), wie beispielsweise in dem Ballettmysterium *Ogelala* (1920), das eine Sequenz nur für Schlaginstrumente enthält. Gerade hieran wird deutlich, dass Schulhoffs Ansatz umfassender gedacht werden muss und das Interesse am Jazz nur ein Element ist, das – freilich auf hervorstechende Weise – sein Schaffen bestimmt und beispielsweise mit seinem Interesse an folkloristischen Fragestellungen korrespondiert. Darüber hinaus arbeitet Weiss aber auch die Einflüsse, denen sie Schulhoff ausgesetzt sieht, mit bewundernswerter Konsequenz heraus und zeigt, wie im Denken des Komponisten gedankliche Bezüge auf Expressionismus einerseits und Dadaismus (und damit auch Jazz) andererseits in komplexer Weise ineinandergreifen, obgleich sie sich von ihrem theoretischen und/oder ästhetischen Anspruch her zu widersprechen scheinen.

Dass der Band auch jenseits der Beschäftigung mit Schulhoff sehr lesenswert und für die Forschung aufschlussreich ist, belegen die einleitenden Kapitel, die eine genaue Auseinandersetzung mit dem „Forschungsgegenstand Jazz“ beinhalten und der Frage nachgehen, warum er – im Sinn einer Projektionsfläche für bestimmte Klischees, die sich argumentativ gegen die europäische Musik richteten – als neue musikalische Anregung für die Kunstmusik verstanden wurde. Hier sind die Problematik der musikwissenschaftlichen Annäherung, die terminologische Unschärfe der verwendeten Begriffe, aber auch die Deutungs- und Umgangsmöglichkeiten mit einer als „Idiom“ verstandenen Musizierart und dem damit verbun-

denen „musikalischen Transkulturationsprozess“ (S. 23) sehr genau umrissen und in ihren Grundproblemen auf den Punkt gebracht.

Aufschlussreich ist es schließlich, beide Bücher dort miteinander zu vergleichen, wo sich ihre Autoren auf identische Werke fokussieren. Dabei werden nicht nur kleinere Schwächen in Eberles Buch stärker sichtbar, so etwa der Umstand, dass trotz der Bemühungen des Autors die schwierige Frage nach den Eigenarten von Schulhoffs Jazzbegriff nur unbefriedigend beantwortet wird. Diesbezüglich lässt Weiss nicht nur wesentlich mehr Initiative erkennen, sondern wartet auch mit echten, aus verschiedenen argumentativen Kontexten heraus begründeten Deutungsvorschlägen auf. Darüber hinaus geht sie generell stärker in die Tiefe, indem sie nach kulturgeschichtlichen Entsprechungen zu den besprochenen Phänomenen sucht, so wenn sie beispielsweise die *Fünf Grottesken* von den existenziellen Krisenerfahrungen der damaligen Zeit her betrachtet und sie nicht vom Pittoresken her zu bestimmten versucht, wie Eberle dies tut. Gerade in Bezug auf diese Stücke arbeitet sie zudem Schulhoffs Beziehung zu Max Reger, die für Eberle eher eine Marginalie bleibt, anhand analytischer, insbesondere rhythmischer Details heraus. Durch einen solchen Zugriff auf ihren Gegenstand gelingt es der Autorin im Verlauf ihrer Studie aber auch, eine Konstante innerhalb von Schulhoffs Bezügen auf Phänomene aus Musik, Kunst oder Gesellschaft zu benennen – ein Element, das im Grunde konsequent auf die nachmalige Abkehr vom Jazz in den 1930er Jahren zugunsten einer primär politisch verstandenen Ausrichtung musikalischer Aktivitäten hinausläuft.

(Dezember 2011)

Stefan Drees

Hanns Eisler Gesamtausgabe. Serie IX: Schriften. Band 4.1: Briefe 1907–1943. Hrsg. von Jürgen SCHEBERA und Maren KÖSTER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XXVII, 532 S., Abb.

„Hanns Eisler war kein systematischer Briefschreiber“ – wer seine Einleitung so beginnt

wie die Herausgeber des nun vorliegenden ersten Bandes der Briefedition innerhalb der *Hanns Eisler Gesamtausgabe*, der dämpft Erwartungen und bestätigt sie zugleich. Tatsächlich entfaltet sich hier kein biografisches Panorama; dagegen steht schon die geringe Überlieferungsdichte der Korrespondenz, die erst ab den späten dreißiger Jahren signifikant zunimmt. Andererseits bieten sich bei der Lektüre immer wieder punktuelle Neuansichten dieses Lebens, die zu Ergänzungen und Differenzierungen der zu ideologischer Homogenisierung neigenden Eisler-Biografie einladen. Wenn Eisler beispielsweise George Grosz („ein ganz abscheulicher, platter Spießbürger“, S. 100) und den zuvor noch hochgelobten Joris Ivens („ein dreckiger Konjunkturmännchen“, S. 101) ziemlich rüde abqualifiziert oder Erwin Piscator im Zusammenhang mit der Ersten Arbeitermusikolympiade von 1935 „Leichtfertigkeit, Vereinsmeierei und metaphysische Konzeptionen“ vorwirft (ebd.), wird deutlich, dass der Kreis revolutionärer Künstler weit mehr von ästhetischen und weltanschaulichen Verwerfungen durchzogen war, als eine an seinem Zentralgestirn Brecht ausgerichtete Perspektive erkennen lässt. Brechts Dominanz indessen steht auch für Eisler außer Frage. Seine Briefe an den Dichter und binnen kurzem auch Duzfreund geben sich bei aller Lockerheit im Ton ebenso bereitwillig unterordnend wie die an den Lehrer Schönberg (vgl. z. B. S. 74 f.).

Die Ausgabe trennt nicht nach Korrespondenzpartnern, sondern vereinigt alle Briefe und briefähnlichen Mitteilungen in chronologischer Reihenfolge. Einige scheinen indes zu fehlen, so der in einer früheren Publikation des Herausgebers (Jürgen Schebera: *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz u. a. 1998, S. 109) teilweise zitierte Brief Eislers an Hedi Gutmann vom 12. Februar 1933. Warum er nicht aufgenommen wurde, ist nicht klar; immerhin kann er, wie auch andere eventuell noch auftauchende Quellen, im geplanten Addenda-Teil der Ausgabe nachgeliefert werden.

Der umfang- und kenntnisreiche Kommentarteil des Bandes erweist sich als ausgesprochen hilfreich. Neben dem Personen- wäre al-

lerdings auch noch ein zusätzliches Titelregister willkommen gewesen. Aber auch so schürt diese Edition die Erwartung auf die Folgebände und die neuen Perspektiven, die sie auf Hanns Eisler bieten mag.

(Dezember 2011) Markus Böttgermann

PETER HILL und NIGEL SIMEONE: Messiaen. Aus dem Englischen von Birgit Irgang. Mainz u. a.: Schott 2007. 464 S., Abb., Nbsp.

Das Bild von Olivier Messiaens Leben und Werk war lange Zeit stark durch die ausführlichen Angaben geprägt, die der Komponist selbst in zahlreichen Schriften und Interviews gemacht hat. Wenngleich sich seine Ausführungen überwiegend auf seine Werke und die einzelnen Elemente seiner „musikalischen Sprache“ bezogen, waren auch die ersten Biografien, die seine ehemaligen Schüler Alain Périer und Harry Halbreich um 1980 publizierten, in hohem Maße von diesen Selbstaussagen abhängig.

Das Buch des englischen Autorenduos Peter Hill und Nigel Simeone bildet die erste umfassende Dokumentar-Biografie Messiaens, die sich überwiegend auf unmittelbare Quellen stützt. Neben Briefen sind hier vor allem die Tagebücher zu nennen, die der Komponist seit 1939 kontinuierlich geführt hat. Es ist ein großes Verdienst der beiden Autoren, dass es ihnen gelang, die inzwischen verstorbene Witwe des Komponisten, Yvonne Loriod, dazu zu bewegen, ihnen einen umfassenden Einblick in diese zuvor kaum zugänglichen Dokumente zu gewähren. Dazu dürfte nicht zuletzt beigetragen haben, dass Hill – wie Loriod – Pianist ist und auch auf diesem Feld einiges für die internationale Verbreitung der Musik Messiaens getan hat. Bei den Tagebüchern handelt es sich nicht um ein persönliches „journal intime“, sondern um eine „agenda“, eine Kombination von Terminkalender und Notizheft. Sie verzeichnet minutiös Konzerte, Treffen mit mehr oder weniger prominenten Personen und Eindrücke von den zahlreichen

Reisen, die Messiaen ab 1945 absolvierte, um seine Werke zu verbreiten und neue Inspirationen zu sammeln. Darüber hinaus bietet diese Quelle wertvolle Informationen zu Kompositionsprojekten: Zum einen erfährt man erstmals von Werkideen, die nie realisiert wurden (z. B. eine *Symphonie théologique*, die Messiaen 1946 und dann noch einmal 1970 plante, sowie ein Ballett über die Zeit); zum anderen liefern die „agendas“ neue Erkenntnisse über den Entstehungsprozess diverser Kompositionen, namentlich bei großen, über einen längeren Zeitraum reifenden Werken wie der *Turangelila-Symphonie*, dem Oratorium *La Transfiguration* oder dem *Livre du Saint Sacrement*. Diese Informationen ergeben kein fundamental neues Bild, differenzieren jedoch zum Teil erheblich die bisherigen Vorstellungen von einzelnen Werken und von Messiaens Schaffensweise. Sie zeigen, dass dem Komponisten keineswegs immer, wie er im Gespräch mit Almut Rößler behauptete, eine klare inhaltliche Grundidee vorschwebte, zu der er dann geeignete Ausdrucksmittel suchte, sondern dass er vielmehr oft von einzelnen Einfällen ausging, für die er erst im Lauf des Schaffensprozesses ein gemeinsames Band fand (Titel wie *Des canyons aux étoiles* wurden erst zum Schluss festgelegt). Sein Schaffen war, so die beiden Autoren, geprägt von einer glücklichen Balance zwischen dem „Sinn für das Erhabene“ und einer „handwerklichen Liebe zum Detail“.

Dass Messiaen, wie Hill und Simeone betonen, keineswegs ein weltfremder Träumer war, sondern zielstrebig an seiner Karriere und dem Aufbau eines persönlichen „Netzwerks“ arbeitete, tritt durch die enge Orientierung an den „agendas“ und ihrer Chronologie deutlich hervor. Die Kehrseite dieser vor allem die zweite Hälfte des Buchs prägenden Darstellung besteht freilich darin, dass inhaltlich zusammengehörige Aspekte oft nicht en bloc erörtert, sondern immer wieder punktuell angeschnitten werden (vergleichbar der diskontinuierlich-repetitiven Mosaikform von Messiaens Musik), wodurch manchmal der rote Faden verloren geht. Gleichwohl ist das Buch insgesamt in einem gut lesbaren, an ein breites Publikum gerichteten Stil geschrieben (zu seiner

Anschaulichkeit tragen auch die zahlreichen Fotos aus Privatbesitz bei).

Die Darstellung des ersten Teils von Messiaens Karriere, für den keine Tagebücher vorliegen, wird durch eine Vielzahl zeitgenössischer Feuilletons dokumentiert, die Nigel Simeone teils bereits vorab in einigen Aufsätzen neu veröffentlicht hat (Rezensionen von und über Messiaen sowie Berichte über die Vereinigungen „La Jeune France“ und „La Spirale“, in denen er sich stärker und länger engagierte als bisher angenommen). Diese Quellen ermöglichen den Autoren, für diese Zeit ein sehr plastisches, vielschichtiges Bild des Pariser Musiklebens zu zeichnen. Den Höhepunkt der Darstellung bilden die 1940er Jahre, in denen Messiaen unter sehr schwierigen politischen Bedingungen den entscheidenden Durchbruch erlebte und zugleich Gegenstand einer heftigen Pressekontroverse war. Im Übrigen kann man dem Buch entnehmen, dass der Farbbegriff und die Metapher des „klingenden Kirchenfensters“ bereits in den 1930er Jahren in diversen Rezensionen auf Messiaens Harmonik bezogen und dem Komponisten somit regelrecht angetragen wurden. Diese Schlussfolgerung muss der Leser allerdings selbst ziehen, denn die Autoren bevorzugen über weite Strecken eine sehr deskriptive Darstellungsweise. Eine Ausnahme bildet ihre These, der Liederzyklus *Harawi* (1945) sei eine Hommage nicht an Yvonne Loriod (wie bisher vermutet wurde), sondern an Messiaens erste Frau Claire Delbos, die zu dieser Zeit bereits an einer unheilbaren psychischen Krankheit litt und 1959 in einem Pflegeheim starb.

Gelegentlich sind werkanalytische Exkurse in die Darstellung integriert, die vor allem die Klavierwerke sowie späte, noch weniger bekannte Kompositionen betreffen. Die These, Messiaens Hinwendung zu kleineren Stücken um 1950 sei nicht zuletzt aufgrund seiner damaligen schwierigen Familienverhältnisse erfolgt, erscheint plausibel, vermag diesen Wendepunkt indes nicht vollständig zu erklären. Überhaupt bleibt die Darstellung der Zeit ab 1950 blasser als die der früheren Jahre; so wird etwa auf Messiaens ambivalentes Verhältnis zu Pierre Boulez und zur Darmstädter Avant-

garde kaum eingegangen. Dass die Autoren die Quellen zu Messiaens Gastspielen bei den Darmstädter Ferienkursen nicht auswerten, könnte auf sprachliche Barrieren zurückzuführen sein, denn es fällt auf, dass generell nahezu keine deutschsprachigen Quellen und Darstellungen einbezogen wurden (dass man es auch bei der deutschen Ausgabe nicht für nötig hielt, die Bibliografie durch einschlägige deutsche Beiträge zu ergänzen, steht auf einem anderen Blatt). Die insgesamt recht gelungene Übersetzung leidet etwas darunter, dass die Zitate zweimal übersetzt wurden (vom Französischen ins Englische und dann ins Deutsche), wobei weder in der englischen noch in der deutschen Ausgabe der französische Originaltext zu finden ist. So kommt es, dass der für Messiaens Harmonik und seine Klang-Farb-Korrespondenzen zentrale Begriff „son-couleur“ wiederholt wörtlich mit „Klangfarbe“ übersetzt wird, obwohl sich dieser Terminus im Deutschen auf die Instrumentation bezieht.

Trotz dieser kleineren Monita bedeutet das Buch einen wesentlichen Fortschritt für die Messiaen-Forschung und darf als ein Standardwerk bezeichnet werden, das für Wissenschaftler und Musikliebhaber gleichermaßen von großem Nutzen ist.

(März 2012)

Stefan Keym

NIKOLAUS URBANEK: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente. Bielefeld: transcript Verlag 2010. 318 S., Nbsp.

Nikolaus Urbanek unternimmt in seiner Dissertation nichts Geringeres als den Versuch, eine (wie der Titel verlauten lässt) „zeitgemäße Musikästhetik“ auf den bedeutenden, wie-wohl in der unüberschaubaren Adorno-Forschung bislang recht wenig beachteten Beethoven-Fragmenten zu gründen – oder zumindest nach ihr zu suchen. Der Versuch muss scheitern, aber das Scheitern Urbaneks ist brillant und lesenswert.

Urbaneks Ausgangspunkt ist eine „Landkarte des ästhetischen Denkens“ Theodor W.

Adornos (S. 13), die einerseits Adorno als systematischen Denker ernst nimmt und andererseits weite Ausgriffe in die musikästhetischen Arbeiten Adornos zulässt, denn mit den regelmäßigen Zugriffen auf die erst posthum als *Philosophie der Musik* veröffentlichten Beethoven-Fragmente kann es, auch aufgrund der chronologischen Breite der im Nachlass veröffentlichten Texte, bei einer Zusammenschau der musikästhetischen Ansätze Adornos beileibe nicht bleiben (zumal ja die Erstveröffentlichung der Beethoven-Fragmente, die Rolf Tiedemann 1993 vorgelegt hat, auch Interpretation des Nachlasses ist). Die „Variationfolge“ Urbaneks zur Frage, warum das Beethoven-Buch eine „Philosophie der Musik“ (und damit eine „Philosophie der neuen Musik“) darstellt, gipfelt in der Darstellung der Antinomie, dass eine gegenwärtige Musikästhetik sich zwischen der Autonomie von Kunst einerseits und der Kunst als „Entfaltung von Wahrheit“ (S. 50) bewegt – und der Differenzierung des Verhältnisses von Adorno zu einer Hermeneutik Gadamer'schen Zuschnitts: Adornos Ästhetik ist in ihren Grundzügen nicht als reine Werkästhetik formuliert, sondern erhält ihren Rahmen auch durch Fragen der Rezeption und der Reproduktion.

In seiner Hauptsache präsentiert das Buch zunächst (im Abschnitt „Adornos Beethoven“) die These einer Verknüpfung von musikalischer Logik mit der Theorie der Sprachähnlichkeit von Musik, die ihren Ursprung in der Verwurzelung von Adornos musikalischem Denken in der Wiener Schule um Arnold Schönberg hat; der Mahler-Monografie Adornos weist Urbanek nachvollziehbar eine andere theoriearchitektonische Rolle zu. Dem Spannungsbogen von Beethoven zu Schönberg folgend, nimmt Urbanek zunächst eine stereoskopische Lektüre der Beethoven-Fragmente und der *Philosophie der Neuen Musik* vor, um dann (im Abschnitt „Beethoven“) die beiden von Adorno in erster Linie problematisierten Bereiche zu vertiefen: Auf das Verhältnis von Musik und Sprache folgt als Kern der Arbeit die Darstellung der Zeitgestaltung im Werk Beethovens – die Konfrontation des „intensiven Zeittyps“ als eigentlich „klassischer“ Typ, der auf eine „Kon-

traktion der Zeit“ abzielt (S. 166), und des extensiven Zeittypus, in dem „die Zeit freigegeben“ sei (S. 166–167).

Mit dieser Gegenüberstellung schafft Urbanek die Darstellung eines wirksamen und handhabbaren Paradigmas (wie der Autor in zwei schlüssigen Analyseansätzen zur *Eroica* und zum *Erzherzogtrio* unter Beweis zu stellen vermag), das als eine der entscheidenden Leistungen Adornos für eine zeitgemäße Musikästhetik gelten muss. Das Paradigma ist übertragbar auf die Musik des 20. Jahrhunderts in der Identifikation von Schönberg als Vertreter extensiver Zeitgestaltung gegenüber etwa Alban Berg; Beethoven wird darüber hinaus zu einem Gegenbild der seriellen Musik (S. 164).

Ihrem Ausgangspunkt – dem Zuschnitt einer Ästhetik nach Adorno folgend, der Werkästhetik einerseits und Rezeptions- bzw. Reproduktionsästhetik andererseits inhärent sind – entspricht der vorletzte Abschnitt der Arbeit Urbaneks, der der Theorie der musikalischen Reproduktion gewidmet ist und einer Einordnung der Figuren Beethoven und Hegel in das philosophische Weltbild Adornos folgt.

Die Probleme, die das hochgegriffene Projekt Urbaneks mit sich bringt – und die im Kern bereits im Titel der Arbeit anklingen –, sind dem Autor offenbar durchaus bewusst. Erstens ist eine musikästhetische Orientierung im 21. Jahrhundert und gerade in der Folge Adornos prinzipiell nur möglich unter Einbeziehung ausführlicher Analysen – anders als die „flüchtigen“ Texte, mit denen der Autor das Spätwerk Beethovens in Ausschnitten berührt. Urbanek selbst steuert gerade im Kontext seiner Zeit-Diskussion beachtliche Analysebeispiele und -ansätze bei, beklagt allerdings zu Recht den Umstand, dass die grundlegende Darstellung der analytischen Methoden Adornos und auch der Wiener Schule nach wie vor ein Desiderat der Forschung ist.

Zweitens ist für die tatsächliche Begründung einer zeitgemäßen Musikästhetik, die sich gleichwohl an der Ästhetik Adornos orientieren muss, die von Urbanek angeschnittene Auseinandersetzung mit postmoderner oder dekonstruktivistischer Terminologie (gegenüber der der Autor Skrupel äußert, vgl. S. 215)

sicherlich nicht zu umgehen, hätte aber auch den Rahmen der Darstellung Urbaneks gesprengt; so böte insbesondere der Begriff der „différance“ Derridas in diesem Kontext einen weiterführenden und stärker noch differenzierenden Anknüpfungspunkt – zumal eine postmoderne Musikästhetik, die diesen Namen verdient, auch in den Augen Urbaneks nach wie vor nicht formuliert ist (S. 285). Die Bewältigung der Sekundärquellen gelingt dem Autor dabei höchst elegant, so dass schon die einführenden Kapitel der Arbeit (auch die Ausführungen zur ästhetischen Position des Nachfolgers Adornos am Frankfurter Lehrstuhl, Rüdiger Bubner) sich auch als gelungene Aufarbeitung der Adorno-Rezeption in der Ästhetik-Debatte der letzten vierzig Jahre lesen.

Der Stil des Autors in der Orientierung an der Diktion Adornos ist streckenweise anstrengend – und inflationär erscheint das Wort „schlechterdings“, das (uminterpretiert) im Sinne einer negativen Dialektik vieles über das Verhältnis Adornos zur gegenwärtigen Musikästhetik verrät. Die abschließende Frage, ob denn Musikästhetik heute noch möglich sei, beantwortet denn der Autor seinerseits mit drei fragmentarischen Thesen, die sich – an Adornos Arbeiten zu Beethovens Spätstil anknüpfend, denen Urbanek im letzten Drittel seines Buches relativ viel Raum bietet – Fragen der Dekonstruktion und der Dekomposition widmen und erneut auf die Trias Adorno, Gadamer und Derrida verweisen: Nach einer zeitgemäßen Musikästhetik, die sich dem unvollendbaren Projekt der Aufklärung verpflichtet, ist weiterhin zu suchen – aber dank der Arbeit Urbaneks sind Spuren in den Fragmenten Adornos offenbar geworden.

(Dezember 2011)

Birger Petersen

CHRISTIAN JUNGBLUT: Kompositorische Schubertrezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2011. 274 S., Abb., Nbsp.

Das geflügelte Wort der ‚Musik über Musik‘ ist bereits seit mehreren Jahrzehnten Ge-

genstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen. Nun hat sich Christian Jungblut mit einer Dissertation (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim) an die kompositorische Schubertrezeption im späten 20. Jahrhundert herangewagt. Ausgehend von einem Blick ins 19. Jahrhundert entwirft Jungblut Rezeptionsmodelle, die als Einflussphären auf Komponisten des 20. Jahrhunderts gewirkt haben mögen. Sein Hauptfokus liegt dabei auf folgenden Kompositionen: Reiner Bredemeyers *Die Winterreise* für Bariton, Horn und Klavier (1984), Dieter Schnebels *Schubert-Phantasie* (1978) aus *Re-Visionen I* für geteiltes großes Orchester, Siegfried Matthus' *Das Mädchen und der Tod* (1996), einem Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello, sowie Mauricio Kagels *Aus Deutschland* (1977–80), einer Liederoper. Jungblut hat versucht, analytische und diskursive (Musik-) Wissenschaftsmodelle auf sein gewähltes Sujet anzuwenden.

Ein Blick in Kapitel 6 („Ausblick: Die kompositorische Schubertrezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“) bietet interessante Details und Übersichten über die kompositorische Beschäftigung mit dem Werk und der Person Schuberts – Begriffe, die Jungblut oft einfach unter dem Begriff „Schubert“ subsumiert –, so u. a. von Hans-Werner Henze, Luciano Berio, Beat Furrer oder Jörg Widmann. Diese Details hätten allerdings schon in der Einleitung kommen können, um die Entwicklungsstränge bis zu den Entstehungszeiten der als Fallstudien verwendeten Kompositionen aufzuzeigen. Solche Stränge fasst Jungblut mit dem lapidaren Satz zusammen: „Es lässt sich demnach von Schubert aus eine Linie der Rezeption durch Komponisten späterer Generationen ziehen, die von Schumann über Liszt, Mendelssohn, Brahms, Bruckner und Mahler bis ins 20. Jahrhundert reicht und auch Momente außerdeutscher, europäischer Rezeption einschließt.“ (S. 25) Er geht auf Franz Liszts Transkriptionen Schubert'scher Lieder ein, auf die Vorbildwirkung Schuberts für das Liedschaffen Gustav Mahlers – ohne freilich auf die Gattungsunterschiede zwischen klavierbegleitetem Lied und Orchesterlied näher einzugehen – und erwähnt auch die Neudeutsche

Schule mit Felix Draeseke, Hans von Bülow und Richard Strauss (!), die Schuberts Werke mehrfach aufgeführt haben.

Die vorgestellte Methodik scheint zunächst einleuchtend und tiefgründig zu sein. Jungblut analysiert die bisherige Literatur zur musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung in Bezug auf Schubert und kann anhand der Auswertungsergebnisse bisherige „Schubertbilder“ (S. 27 ff.) ausmachen: in Literatur und Film (S. 26–31), in der Editionspraxis (S. 31–33), in der künstlerischen Interpretation (S. 33–35) sowie schließlich als kompositorische Schubertrezeption (S. 35–40). Als Kategorien für eine kompositorische Auseinandersetzung deduziert Jungblut für das 20. Jahrhundert „Transkriptionen und Instrumentationen“, „Instrumentationen mit Interpolation“, „Variationen“, „Hommagen“, „Neukompositionen als ‚Anti-Rezeption‘“ und „Schubert als Bühnenfigur“ (S. 45–51). Eine solche Kategorisierung sagt zunächst freilich nichts über den Grad der Bezugnahme aus. Jungblut gibt selbst an mehreren Stellen an, wie vielschichtig die Rezeption eines Komponisten und dessen Werkes über mehrere Jahrzehnte wird.

Umso bedauerlicher ist, dass er zur Entflechtung solcher Komplexitäten nur punktuell beiträgt. Seine als Veranschaulichung gedachten Grafiken zu Bezugsverhältnissen stiften mehr Verwirrung als Klärung (besonders die Abbildung zu Kagels *Aus Deutschland*, S. 217). Die umfangreiche Literaturauswertung verbleibt innerhalb der Disziplin Musikwissenschaft und ist deshalb äußerst einseitig: Begriffe wie Intertextualität und Interaktorialität tauchen – bei aller Obacht, die bei ihrer Adaption auf Musik gegeben werden muss – überhaupt nicht auf. Nirgendwo wird die Betrachtung der Schubertrezeption unter den ästhetischen Prämissen der Postmoderne, in der die Fallstudien doch irgendwie verortet werden müssten, diskutiert. Ebenso fehlt eine Erklärung dafür, was der Wunsch nach einem wissenschaftlichen Schubertbild, „welches sich idealerweise der historischen Person Schuberts maximal annähert“ (S. 30), mit der Tatsache zu tun hat, dass Komponisten sowieso nur individuelle Schubertbilder als Maßstab nehmen können und jegli-

cher Versuch, sich einer historischen Person zu nähern, immer nachzeitig konstruiert ist.

Jungbluts theoretische Grundüberlegungen, seine Zusammenfassung der Schubertrezeption im 19. und 20. Jahrhundert sowie seine Einzelbetrachtungen basieren zum Großteil auf veröffentlichten Quellen oder Sekundärliteratur. Kein einziges Autograph zu einem rezipierenden Komponisten oder zu Schubert selbst wurde bemüht. Nicht einmal originale Rezeptionsdokumente über Schubert und dessen Musik aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, z. B. originale Zeitungsartikel, Konzertprogramme etc., werden angegeben, sondern nur ‚zitiert nach...‘. Damit sind aber lediglich durch vorherige Rezipienten gefilterte Schubertbilder der Ausgangspunkt von Jungbluts Betrachtungen, in denen er doch eigentlich auf perpetuierte Schubertbilder hinweisen will und wie diese z. B. durch Kagel „entkitscht“ (S. 241) worden sind.

Jungbluts zahlreichen guten analytischen Ideen (besonders in den Fallstudien zu Schnebel und Matthus, S. 167–174) stehen leider einige methodische und inhaltliche Probleme gegenüber, die bis zum Schluss nicht behoben werden. Als Fazit bleibt eine vom Ansatz her interessante Studie, die sich dem Thema ‚Musik über Musik‘ unter Zuhilfenahme lediglich innerdisziplinärer Modelle und Theorien widmet, denen unübersichtliche Grafiken und Abkürzungen beigegeben sind. Außerdem bestehen zu viele Nebenschauplätze in den 765 (!) Fußnoten, womit auch deutlich wird, dass Jungbluts Dissertation vor allem eines ist: Ein Buch über (bereits geschriebene) Bücher.

(Dezember 2011)

Christian Storch

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXIV: Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus. Passionsoratorium von Barthold Heinrich Brockes TVWV 5:1. Hrsg. von Carsten LANGE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2008. LXVI, 268 S., Faks.

Die Edition einer Vertonung der Brockes-Passion ist ein hehres Unterfangen. Der He-

erausgeber steht vor einem Werk, das sich, ungeachtet seiner spezifischen Qualität, nur in einem sehr weiten Kontext erschließt. Die Brockes-Passion als Komposition ist ein kollektives Phänomen, als solches wurde sie bereits von den Zeitgenossen wahrgenommen. Den gemeinsamen Nenner bildet Barthold Heinrich Brockes' 1712 erschienene Passionsdichtung *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*. Sie setzt für die noch junge Gattung der deutschsprachigen dramatisch durchgearbeiteten Passion einen grundsätzlich neuen Maßstab. Unabhängig davon, als wie wertvoll und musikhistorisch bedeutsam die zu edierende Komposition einzuschätzen ist, gilt es die zentrale Bedeutung dieses Textes stets mitzudenken.

Für die Telemann-Werkausgabe hat Carsten Lange die Aufgabe übernommen. Damit können die Erfahrungen seiner etwa 20jährigen Beschäftigung mit Brockes' Text und Telemanns Komposition in den Band einfließen. Wie so oft bei Telemann, ist die Quellensituation alles andere als einfach. Das hat seinen Grund zunächst darin, dass es kein eindeutig der Erstfassung (Frankfurt 1716) zuweisbares musikalisches Material gibt. Die zahlreichen erhaltenen Abschriften weisen unterschiedlich starke Bearbeitungen auf, wobei nicht in allen Fällen klar ist, ob hier Telemann selbst oder andere Bearbeiter am Werk waren. Das betrifft insbesondere die in zwei Fassungen überlieferten Vertonungen der Turba-Passagen. In knapper, rezitativischer Form scheinen sie Telemanns Erstfassung zu entsprechen. 1727 wurden sie in Hamburg durch ausgedehnte, melismatische Chorsätze mit Instrumentalbegleitung ersetzt. Das geschah, so Lange, zumindest mit Telemanns Billigung (vgl. S. XVII). Auch weist Lange auf satzstrukturelle Ähnlichkeiten der Chor-Fassungen mit vergleichbaren Sätzen aus oratorischen Passionen Telemanns hin (S. XVII). Grund genug also, diese Chöre im Anhang der Ausgabe mitzuteilen. Zu ergänzen wäre, dass mit dieser Neufassung offenbar eine Angleichung an einen durch Keisers, Händels und Matthesons Brockes-Passionen festgelegten ‚Hamburger Usus‘ vorgenommen wurde: Alle drei haben ausgedehnte

instrumental begleitete Turba-Chöre. Die neuen Chorsätze für Telemanns Passion stellen also, unabhängig von der Frage ihrer Autorschaft, ein wichtiges rezeptionsgeschichtliches Zeugnis dar, sind also in jedem Falle für eine kritische Ausgabe relevant.

Der Hauptteil des Notentextes bringt die rezitativischen Turba-Vertonungen. Diese Entscheidung wurde auf philologischer Basis getroffen (vgl. dazu die Quellenübersicht S. XXV–XXIX). Sie ist zugleich Ausdruck der konsequent historisch orientierten Herangehensweise an Kompositionen des 18. Jahrhunderts, die gerade die Telemann-Werkausgabe grundsätzlich prägt. In den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts wird die formale Anlage der Oper auf dramatisch gestaltete geistliche Sujets übertragen. Die Pioniere auf diesem Gebiet stellten diese Opernähe ganz explizit heraus. In Hamburg waren das Hunold und Keiser (1704/05), wobei zunächst auch Evangelistenpartie und Choral der Dramatisierung geopfert wurden. 1712 nahm Brockes den Testo und das Lied der Gemeinde wieder auf, ging also einen Schritt zurück in Richtung Epik und Kontemplation. Umso bemerkenswerter, dass ausgerechnet Telemann in Frankfurt durch seine kurzen Turba-Abschnitte dem dramatischen Moment der Handlung am konsequentesten Vorschub leistete (darin im Ansatz vergleichbar Gottfried Heinrich Stölzel, dessen Brockes-Passion von 1725 für Gotha ebenfalls sehr knappe, allerdings nicht rezitativische Choreinwürfe hat, die das dramatische Geschehen nicht unterbrechen). Telemanns Darstellung der Turbae greift das Prinzip mehrstimmiger Rezitativpassagen aus der zeitgleichen Oper auf. Mit der Entscheidung, diese Fassungen in den Hauptteil zu übernehmen, leistet die Ausgabe einen wertvollen Beitrag zum Verständnis von Telemanns besonderer dramatischer Anlage. Es wäre zu begrüßen, wenn die Musikpraxis sich in Zukunft dem Angebot öffnete. Für die 1991 erschienene Ersteinspielung (Nicolas McGeagan, Hungaroton), die bereits auf dem Material des Telemannzentrums Magdeburg basiert und einen ausgedehnten Beihefttext Carsten Langes enthält, entschied man sich gleichsam selbstver-

ständig für die größere „Plastizität“ der späteren Turba-Fassungen (vgl. Beiheft, S. 23). Auch die im Zuge der Magdeburger Neuausgabe entstandene Einspielung unter René Jacobs (*Harmonia Mundi*) bringt nicht den Mut auf, ihr Publikum mit Telemanns unkonventioneller und heutige Hörerwartungen womöglich enttäuschender Erstfassung zu konfrontieren (vgl. dazu wieder den Beihefttext von Lange, S. 45).

Langes Vorwort widmet sich dem Werk unter verschiedenen Blickwinkeln, wobei die Fülle der eruierten Fakten beachtlich ist. Ein erstes Kapitel beschäftigt sich mit dem Frankfurter Entstehungskontext und der Besetzung der Erstaufführung sowie (unter 1.3.) mit den Aufführungen zu Telemanns Lebzeiten nach 1716. Das zweite Kapitel wendet sich unter der Überschrift „Das Werk“ zunächst dem Text und seinen verschiedenen Vertonungen zu (S. XIII f.), wobei auch das genannte Kollektiv-Phänomen anklingt (S. XIV). Es folgt ein ausgedehnter Unterpunkt über die Musik (S. XIV–XVII), ein weiterer, der sich „Fragen der Werkbearbeitung, Textparaphrase und Gliederung“ widmet (S. XVII–XIX), ein Punkt zu „Urteilen von Telemanns Zeitgenossen“ (S. XIX f.) sowie abschließend und zusammenfassend eine „Allgemeine Würdigung“ (S. XX). Das dritte Kapitel behandelt die „Rezeption des Werkes nach Telemanns Tod“ (S. XX–XXII); das Vorwort schließt mit aufführungspraktischen Anmerkungen (S. XXII f.).

Die Ordnung erweist sich als problematisch. So sind Aspekte der hochinteressanten Rezeptionsgeschichte auf weit auseinander liegende Unterpunkte verteilt: Die Hamburger Rezeption findet sich im ersten Kapitel bei den „Aufführungen zu Lebzeiten Telemanns nach 1716“. Die Kontrafakturen Uffenbachs werden dagegen im zweiten Kapitel („Das Werk“) unter „Fragen der Werkbearbeitung, Textparaphrase und Gliederung“ vorgestellt. Nicht klar wird dabei, warum Bearbeitungen Anderer dem Werk zugeordnet sind. Auch die Punkte „Werkgliederung“ (2.3.3.; hier geht es um unabhängig von Telemann ab 1719 vorgenommene Aufteilungen im Hinblick auf Aufführungen) sowie „Urteile von Telemanns Zeit-

genossen“ (2.4.) gehören wohl eher in den rezeptionsgeschichtlichen Bereich, dem ja noch ein eigenes Kapitel gewidmet ist („3. Rezeption nach Telemanns Tod“). Ein kontinuierlich die Rezeption von 1716 bis in die Gegenwart zusammenfassendes Kapitel wäre besser geeignet gewesen, die Vielschichtigkeit des Phänomens darzustellen und ggf. auch Besonderheiten im Vergleich mit den Vertonungen einiger wichtiger Zeitgenossen anzusprechen. Dann hätte ggf. auch die Frage einer vielleicht nur begrenzten Werkautonomie gestellt werden können, die aus der überragenden Bedeutung des komponierten Textes resultiert. Aber hier wendet Lange seinen Blick zu sehr auf Telemann und bietet statt einer wirklichen Kontextualisierung sehr ausführliche analytisch-würdigende Betrachtungen zur Qualität und Wirkmächtigkeit der Komposition. Auch die „beachtliche Aufführungskontinuität“ des Telemann'schen Passionsoratoriums in Hamburg (1717–1747) interpretiert Lange angesichts eines „im wesentlichen von Neukompositionen dominiert[en]“ Musiklebens als „Zeichen für die Anerkennung der künstlerischen Qualität und die Wertschätzung der Komposition“ (S. XI). Zweifellos wurde die Qualität der Telemann'schen Musik von den Zeitgenossen erkannt und geschätzt. Aber gerade die Hamburger Praxis der alterierenden Aufführungen von vier Vertonungen des Textes, die ihren Gipfel 1730 im *Pasticcio* aus allen vier Werken erreichte, ließe sich ebenso gut gegen Telemann ins Feld führen: Das Einzigartige seiner Vertonung, so könnte man argumentieren, wurde hier gerade nicht gewürdigt, man setzte sie vielmehr auf gleiche Stufe, ja vermischte sie mit den stilistisch ganz anders gearteten Umsetzungen Keisers, Händels, gar Matthesons. Diese Überlegung macht nochmals deutlich, dass dem Phänomen Brockes-Passion über eine einzelne Vertonung nicht beizukommen ist. Die Basis für den besonderen kompositorischen Anspruch (der bei Telemann sehr deutlich hervortritt) wie für die Langzeitwirkung einiger Kompositionen bildet vielmehr eine gerade im Entstehen begriffene Geisteshaltung, deren (gefühl)ästhetische Implikationen Brockes' Text vollkommen traf. Die komposi-

torische Auseinandersetzung mit diesem Text stellt in jedem einzelnen Falle nicht nur ein besonderes ästhetisches Statement, sondern zugleich auch eine je persönliche Positionierung zu eben jener Geisteshaltung dar: Die Brockes-Passionen sind Werke an der Schwelle zu einer von individualisierter und subjektiverer Glaubensauffassung geprägten ‚neuen Zeit‘, die den Weg der Säkularisierung einschlägt. Eine solche Entwicklung geht nicht rasch vonstatten; ihre klingenden Manifestationen blieben wohl gerade deswegen so lange relevant. Eines der individuellsten und eindrucksvollsten dieser Manifeste liegt mit dem hier besprochenen Band vor.

(November 2011)

Hansjörg Drauschke

ABBÉ GEORG JOSEPH VOGLER: *Requiem Es-Dur*. Hrsg. von Joachim VEIT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. CII, 203 S. (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Neue Folge. Band 18.)

Das Bild von Georg Joseph Vogler, jenes viel gereisten Europäers, der zahlreiche Impulse für Musiktheorie wie Instrumentenbau und darüber hinaus als Kompositionslehrer berühmter Schüler gab, wird vielfach immer noch bestimmt von Mozarts vernichtendem Diktum, das ihn als musikalischen „Spaßmacher“, der „nicht viell kann“ diskreditiert. Mit der Veröffentlichung des Vogler'schen Requiems Es-Dur dürfte nach dem Heidelberger Colloquium von 1999 „Abbé Vogler – ein Mannheimer im europäischen Kontext“ (dessen Bericht 2003 veröffentlicht wurde; Frankfurt a. M.: Lang) ein weiterer und wesentlicher Schritt dazu getan sein, hier Remedur zu schaffen. Die offenbar vor 1810 fertig gestellte Komposition war für Voglers eigene Exequien bestimmt gewesen, gelangte aber – nachdem ein zwischenzeitiger Plan gescheitert war, das Requiem bei Joseph Haydns Totenfeier in Wien zu platzieren – erst Jahre nach dessen Tod zur Uraufführung. Auch der Erstdruck von 1822 (Mainz: Schott) erzielte nicht den gewünschten Erfolg, dem Werk einen festen Platz im kirchenmusikalischen Repertoire zu sichern.

Immerhin hat die nun vorliegende Ausgabe durch Joachim Veit (der sich schon im Rahmen der Arbeit an seiner 1990 veröffentlichten Dissertation mit diesem Requiem beschäftigt hatte) diesbezüglich bereits Wirkung gezeigt, denn mittlerweile liegen mehrere Einspielungen auf der Grundlage der vom Herausgeber erstellten Aufführungsmaterialien vor. Diese Ausgabe löst das ein, was man von einer Denkmalausgabe – und insbesondere einer, die von Joachim Veit betreut wird – an philologischer Präzision erwarten und erhoffen kann: In einem ausführlichen Kommentarteil werden Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Es-Dur-Requiems beschrieben, wobei auf das genealogische Verhältnis einiger Teile der Komposition zum g-Moll-Requiem von 1776 eingegangen und auf die singuläre Stellung dieser Vertonung innerhalb der überlieferten Totenmessen Voglers hingewiesen wird. Der Revisionsbericht ist klar und konzise gestaltet. Besonderes Interesse dürfen die reichhaltigen Materialien im Anhang des Revisionsberichtes beanspruchen. Hier finden sich zwei Noten-Anhänge: Zum einen die Fassung des „Tuba mirum“ aus dem angesprochenen g-Moll-Requiem von 1776 (dort noch mit einer bezifferten Generalbass-Stimme für Orgel, eine Praxis, die nach 1800 keine Verwendung mehr findet); zum anderen die dortige Fassung des Bläusersatzes zu „Quam olim Abrahae“, die einen Eindruck von dem Charakter des Umarbeitungsprozesses vermittelt. Die nachfolgenden Faksimiles belegen und illustrieren die in der Quellenbeschreibung mitgeteilten Befunde. Schließlich finden sich zwei in relativ euphorischem Ton gehaltene längere zeitgenössische (wenn auch posthume) Rezensionen des Werks, von Friedrich Rochlitz (*AmZ*, 1823) und – in Auszügen – von Joseph Fröhlich (*Cäcilia*, 1824), die für den hohen Stellenwert sprechen, der Voglers Es-Dur-Requiem trotz eher zurückhaltenden Reaktionen des Publikums von Kritikerseite aus zugemessen wurde.

Auf einige Charakteristika des musikalischen Satzes sei hier kurz hingewiesen, da sie geeignet scheinen, die musikalische Nachwirkung Voglers auf seine Schüler genauer in den Blick zu nehmen. So meldet die Komposition

erkennbar hohe Ansprüche im Hinblick auf den angestrebten Kirchenstil an, wenn vielfach sehr elaborierte kontrapunktische Satzweise Verwendung findet, choralgebundene Motive eingesetzt werden (interessanterweise bis hin zur Einbindung des protestantischen Chorals „Herzlich tut mich verlangen“) sowie im zweiten Agnus der Bezug zu den alten Kirchentönen gesucht wird (mit dem Vermerk „Hypo Mixolydische Tonart“). Daneben ist die bläsergesättigte Instrumentation aber auch von der deutlichen Intention nach Wirksamkeit gezeichnet, die den erfahrenen Opernpraktiker Vogler am Werk zeigt. Vor allem im Bläusersatz finden sich verschiedentlich markante (um noch deutlicher zu werden: eigentlich unerhörte) Lagenspreizungen, die an analoge Stellen bei Weber und insbesondere Meyerbeer denken lassen. Das Bewusstsein um die Eigenart der gewählten Lage scheint beispielsweise dann durch, wenn Vogler dezidiert das tiefe Chalumeau-Register der Klarinetten angibt.

Nicht zuletzt stellt die Neuausgabe des Requiem Es-Dur neben den als Faksimile erhältlichen Schriften (*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* und *Abt Vogler's Choral-System*, jeweils Hildesheim: Olms) somit einen willkommenen Anlass dar, sich erneut mit der faszinierenden Figur des Abbé Vogler zu befassen, dessen vielfältiges und verzweigtes Schaffen nach wie vor alles andere als aufgearbeitet ist.

(März 2012)

Andreas Jacob

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie III: Kammermusikwerke. Band 9: Klaviertrios. Hrsg. von Salome REISER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIX, 261 S.

Wie Sauerbier musste es der Komponist seinen Verlegern anbieten: das „Meistertrio der Gegenwart“ (Schumann 1840), Mendelssohns seit langem unsterblich gewordenes Klaviertrio in d-Moll op. 49. Gemeinsam mit seiner etwas im Schatten stehenden Schwester in c-Moll op. 66, die gleichwohl die tieferen Spuren bei Brahms hinterlassen hat, ist es nun innerhalb der Leipziger Gesamtausgabe von Salome Rei-

ser vorgelegt worden. Die Frühfassung aus dem Sommer 1839 und das Flötenarrangement für Edward Buxton von 1840 wurden in einen separaten Band ausgelagert (Serie III, Band 9A). Daher beschränkt sich im vorliegenden Band, auch wenn die Werkgenese von op. 49 in der Einleitung natürlich ganz dargestellt wird und die Quellen der Frühfassung im Kritischen Bericht erwähnt sind, die textkritische Arbeit bei op. 49 auf die Edition der ersten Druckfassung anhand von Quellen; diese datieren nach der verschollenen autographen Partitur von Herbst 1839, welche George Grove noch in Händen gehalten hatte. Es handelt sich dabei um die autographe Stichvorlage sowie die gleichzeitig erschienenen französischen, englischen und deutschen Erstdrucke (Stimmen und Partitur) vom 9. April 1840, ferner noch zu Lebzeiten erschienene deutsche Titelaufgaben.

Der Kritische Bericht der Leipziger Ausgabe fasst die Auswertung dieser Quellen nicht wie üblich synoptisch zusammen, sondern stellt den tabellarischen Stellenkommentar jeweils getrennt dar: Zunächst werden die Korrektur-(Überarbeitungs-)spuren des Autographs beschrieben, dann dessen inhaltliche Abweichungen zum edierten Text, danach die inhaltlichen Abweichungen der jeweiligen sonstigen Quellen, schließlich in einer letzten Rubrik „Textkritische Anmerkungen“ die editorischen Eingriffe gegenüber der Hauptquelle, die dem edierten Text zugrunde lag. Natürlich haben diese Werke, hat dieser Komponist eine derart luxuriöse multiple Gliederung des Kritischen Berichtes verdient – das Nachschlagen einzelner Stellen gerät dabei allerdings zu einem mühsamen Unterfangen, zumal die einzelnen Unterabschnitte im Layout nicht sehr deutlich voneinander geschieden sind. Auch wird ein rasches Verständnis der Entwicklungsstufen mancher Stellen erschwert, die mehrfach überarbeitet worden sind, so etwa im Kopfsatz des d-Moll-Trios die schon im Autograph tiefgreifend umgestalteten Takte 62 ff., die nochmals nachträglich während der Drucklegung um einen Takt erweitert wurden.

Der Gesamteindruck des Bandes ist sehr vorteilhaft. Die Einleitung ist eine nüchterne, ausschließlich auf Primärquellen gestützte Re-

konstruktion von Genese und Drucklegung der Werke, wobei dennoch gerade auch jene Zitate wertvoll scheinen, die etwas über die frühe Rezeption aussagen. Dazu gehört ganz sicher der köstliche Briefwechsel mit dem englischen Verleger Buxton, der angesichts der technischen Schwierigkeiten des ersten Trios (die, wie wir erfahren, nicht zuletzt einem von Ferdinand Hiller angeregten „Update“ des Klaviersatzes zu verdanken sind) um die Absatzmöglichkeiten des Nachfolgers bangte: „I am extremely glad to hear that [...] the Trio is not such a Ungeheuer that it would frighten the ladies“. Das Layout des Notenbildes ist nicht unnötig gespreizt worden, die Faksimiles haben mehr als nur illustrierende Funktion (Überarbeitungsspuren in handschriftlichen Quellen, der zusätzliche bzw. fehlende Takt im Kopfsatz von op. 49 in den Erstdrucken etc.), lediglich die nicht zweispaltig, sondern in Seitenbreite gesetzten Textteile (Fußnoten, Skizzen-Bericht) sind etwas unbequem zu lesen. Die folgenden kritischen Anmerkungen sind nicht Ergebnis einer systematischen Fehlersuche, sondern dem Rezensenten beim Durchspielen der Klavierstimme aufgefallen.

Die nicht korrekte Notierung der verminderten Septakkord-Arpeggien im Kopfsatz des d-Moll-Trios (T. 39–51), bei der nominell sechs Sechzehntel auf die verbleibende dritte Viertel entfallen, bleibt unkommentiert: Eine triolische (bzw. sextolische) Deutung liegt zwar nah, ist aber nicht die einzig mögliche, zur Klärung hätte zumindest eine Diskussion im Kritischen Bericht beigetragen; dass die Quellen hier übereinstimmen, wie man auch schön an den beigegebenen Faksimilenseiten sehen kann, macht die Notation ja nicht richtiger. Folgende Stellen sind – da sie in allen Teilen des Kritischen Berichtes unerwähnt bleiben – vermutlich reine Stichfehler im Neusatz von op. 66: Satz I, T. 59, Pf. u., 3. Viertel, *b* steht irrtümlich vor *es'* statt vor *ges'*; Satz I, T. 301, Pf. o., 3. Viertel, *b* vor *des'* fehlt; Satz I, T. 312, Pf. u., 7. 16tel, statt *f* lies *g*; Satz II, T. 46, Pf. o., 5. Achtel, *b* vor *des'* fehlt; Satz III, T. 131, Pf. o., 6. 16tel, *#* vor *fis'* fehlt; Satz IV, T. 41 und 42, Pf. u., Oberstimme, 4. Achtel, es fehlen die Akzidentien *b* bzw. ein Auflösungszeichen; Satz IV, T. 44,

Pf. o., 4. 16tel, statt *es'* lies *f'* (die alte Gesamtausgabe von Julius Rietz bestätigt alle diese Befunde mit Ausnahme von Satz I, T. 59, wo *b* vor *ges'* ebenfalls fehlt).

Ein bloß die Optik verletzendes Missgeschick ist das Fehlen von Akkoladenklammer und durchgezogenen Taktstrichen in der Klavierstimme in der zweiten Akkolade auf S. 129. Anfechtbar ist dagegen die Herausgeberentscheidung, im Finale des zweiten Trios in Takt 36 als letzte Sechzehntel der Klavierstimme *d'* anzusetzen: Zwar findet sich dieser Ton in den Erstdrucken, aber Mendelssohns Autograph zeigt hier das einzig logische *es'*, denn für eine Veränderung der Mittelstimmtonhöhe zeigt weder diese ganze Passage (T. 36–46) noch deren verkürzte Wiederkehr (T. 193–198) irgendeine Parallele; daher ist auch das *es'* (Satz IV, T. 44, Pf. o., 4. 16tel) sicherlich als *f'* zu lesen (Rietz bestätigt beide Stellen). Vielleicht hat die doppelte Abstufung der autographen Partitur vom 30. April 1845 zur „sekundären Referenzquelle“ gegenüber Mendelssohns Korrekturliste vom 30. Dezember 1845 als „primärer Referenzquelle“ und dem deutschen Erstdruck als „Hauptquelle“ dazu geführt, die Möglichkeit vom Komponisten übersehener Stecherfehler in den Erstdrucken zu gering einzuschätzen. Dass solche Stellen aber durchaus vorkommen, zeigt die einzige in den textkritischen Anmerkungen zu op. 66 angeführte Tonhöhenkorrektur in T. 80 des Finalsatzes: ein harmoniefremder Ton in einem gebrochenen Dreiklang, wobei bereits das Autograph die korrekte Note aufweist.

Gleichsam unkommentiert stehengeblieben ist auch eine andere erklärungsbedürftige Stelle, nämlich T. 268–270 im Kopfsatz des c-Moll-Trios: Hier führt Mendelssohn in der Oberstimme des Klaviers parallel zur Violine *as'* nach *g'*; anders als die Violine setzt das *as'* aber schon zu Beginn von T. 269 aus, und doch reicht der Phrasierungsbogen bis T. 270 weiter, wo er in *c'/g'* mündet. Im Autograph hatte an dieser Stelle zunächst eine Viertelpause gestanden, was zum verkürzten *as'* passt; der erreichte Zielklang und der Bogen sprechen allerdings dafür, das *as'* im Vortakt analog zur Violine als Ganze auszuhalten. So wie es nun – wohl

als Ergebnis einer unvollständig ausgeführten Überarbeitung – dasteht, ergibt die Stelle keinen Sinn (Rietz bringt sie ohne Bogen). Immer ein editorischer Grenzfall ist die Frage nach Ergänzung unvollständiger Stimmverläufe in Passagen mit wechselnder Stimmenzahl, beispielsweise durch hinzugefügte Pausen oder eine klärende Halsung und ähnliche Verfahren. Die 3. Achtel *c* der Mittelstimme in der rechten Hand des Klaviers in T. 301 des Finalsatzes steht jedenfalls mutterseelenallein zwischen den Akkorden, und da dies zu Mendelssohns ansonsten so sauberem Satzbild nicht recht passen will, scheint ein editorischer Eingriff gerechtfertigt: Rietz' Ausgabe lässt hier der Mittelstimmen-Achtel eine Viertelpause vorangehen.

Neben den beiden Klaviertrios werden in Band III/9 auch zwei kleine Fragmente gleicher Besetzung veröffentlicht: ein nur grob auf Ende der 1830er/Anfang der 1840er Jahre zu datierender Fünftakter in A-Dur sowie ein für den Verleger Gottfried Martin Meyer entstandenes Albumblatt (Adagio) vom 8. September 1839 in der Paralleltonart *fis*-Moll. Beide könnten zu der hypothetischen Annahme verleiten, dies wären die einzigen Reste jenes anderen Trios, das Mendelssohn schon seit 1832 (neben dem späteren op. 49) projektiert hatte; immerhin teilte der Komponist noch im August 1838 Hiller mit, „nächstens ein Paar Trios zu schreiben“. Die Herausgeberin äußert diese Vermutung nicht und möchte auch keinen Zusammenhang der beiden Fragmente untereinander herstellen, der über eine chronologische Nähe hinausgeht (S. XIV). Weniger zurückhaltend ist Reiser bei der Deutung der abschließend präsentierten Skizzen. Hier finden sich einige weitere Gedanken mit derselben Vorzeichnung von drei Kreuzen, deren Interpretation als Trio-Entwurf aber auf recht dünnen Beinen steht: Die drei Notate sind auf zwei (Klavier-)Systemen ohne Besetzungsangabe überliefert, gemeinsam mit Skizzen zum Oktett vom Frühjahr 1832. Der Zusammenhang wird in der Einleitung (S. XII) nur implizit hergestellt über die gemeinsame Nennung von Oktett und geplanten Trios in einem Brief aus dem Januar 1832. Ob solche

Skizzen als Particell für ein Klaviertrio gelesen werden können, dessen Gestalt wir nicht kennen, erscheint mir fraglich, und die Formulierung „Entwürfe [...], die ganz offensichtlich in Zusammenhang mit den im Jahre 1832 in Paris projektierten Klaviertrios stehen“ (S. 258), ist zumindest mutig zu nennen. Die restlichen edierten Skizzen, die aus zwei unterschiedlichen Konvoluten stammen und ebenfalls nur auf zwei Systemen ohne Besetzungshinweise notiert sind, werden aufgrund melodischer Analogien als Entwürfe zum Finalsatz des *c*-Moll-Trios gedeutet. Die beiden aus Skizzen zum Elias entnommenen Fragmente weisen in der Melodiestimme einen Septsprung aufwärts mit folgendem stufenweisen Abstieg auf. Dass dieses Melodiegerüst eine Floskel ist, zeigt schon der vergleichende Blick auf den A-Dur-Gedanken von 1832. Um einen Zusammenhang mit dem mit Nonensprung (!) beginnenden Thema aus op. 66 herstellen zu können, müssen jedenfalls weitere Elemente hinzutreten: Tonart, Taktart, Bassbewegung, rhythmischer Verlauf etc. Im ersten Fall, ein 6/4-Takt mit Orgelpunkt-*C*, in dem der melodische Abstieg schon nach zwei Vierteln unterbrochen und umgebogen wird, scheint keine Analogie vorzuliegen. Die zweite Skizze desselben Notenblattes weist den passenden 6/8-Takt auf, ebenso einen längeren melodischen Abstieg nach dem Septsprung. Allerdings passen weder der weitere melodische Verlauf noch die Bass- und damit die harmonische Bewegung zum späteren op. 66. In beiden Fällen ist die hypothetisch ergänzte Vorzeichnung von drei *b* sehr fraglich, viel sinnvoller (und klanglich erträglicher) erscheint ein *b* – ansonsten müsste zumindest beim Wechsel nach *f*-(Moll) in der zweiten Skizze überall *des* statt *d* stehen. Während diese beiden Skizzen also nur gewaltsam in einen Zusammenhang mit dem zweiten Trio gebracht werden können, zeigt ein Skizzenblatt aus einem dem Streichquintett op. 87 gewidmeten Konvolut tatsächlich eine gut erkennbare Vorform des späteren Finalsatzes aus op. 66: Zwar beginnt auch diese Skizze mit einem Sept- statt Nonsprung, aber die charakteristische melodische und rhythmische Kontur sowie der aufsteigende Bass sind bereits

ausgebildet. Eine Diskussion dieser Skizzen zusätzlich zu ihrer editorischen Präsentation wäre hilfreich gewesen, um die Beziehungen als stärkere oder schwächere Hypothesen deutlich zu machen. Dass der Band zu entsprechenden Forschungen anregt, und damit zum Nachdenken über ein gleichsam kanonisiertes Repertoire, steht außer Frage.

(Januar 2012)

Christoph Flamm

Eingegangene Schriften

Bachs Johannespassion. Poetische, musikalische, theologische Konzepte. Vorträge der Bachwoche Stuttgart 2011. Hrsg. von Michael GASSMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2012. 133 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe Internationale Bachakademie. Band 17.)

CASPAR BATTEGAY: Judentum und Popkultur. Bielefeld: transcript Verlag 2012. 151 S.

MATTHIAS BLUME: Carlo Gesualdo. Exzentrischer Manierist oder Wegbereiter der Atonalität? Eine Annäherung. Köln: Verlag Dohr 2012. 82 S., Abb., Nbsp.

HANS BRANDNER: Bewegungslinien der Musik. Alexander Truslit und seine Lehre der Körpermusikalität, der Kinästhesie der Musik. Augsburg: Wißner Verlag 2012. 146 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikpädagogik. Band 106.)

CHRISTIAN BROJ: Zur Überlieferung der großbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts. Augsburg: Wißner-Verlag 2012. 245 S. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung. Band 5.)

ANKE CHARTON: prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012. 357 S. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung. Band 4.)

ULRICH DRÜNER und GEORG GÜNTHER: Musik und „Drittes Reich“. Fallbei-

spiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012. 390 S., Abb.

INGO GRONEFELD: Flauto Traverso und Flauto Dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 4: Telemann-Zuckert, Anhang. Tutzing: Hans Schneider 2012. 547 S., Abb., Nbsp.

Guide de la Musique de la Renaissance. Hrsg. von Françoise FERRAND. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 1235 S., Abb., Nbsp.

TOSHIO HOSOKAWA: Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang SPARRER. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 223 S., Abb., Nbsp.

EKKEHARD JOST: Jazzgeschichten aus Europa. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 334 S., Abb., CD.

GORDON KAMPE: Topoi – Gesten – Atmosphären. Märchenoper im 20. Jahrhundert. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 276 S., Nbsp.

URSULA KRAMER: Schauspielmusik am Hoftheater in Darmstadt 1810–1918. Spielarten einer selbstverständlichen Theaterpraxis. Mainz u. a.: Schott Music 2008. 361 S., Abb., DVD, Nbsp. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte. Band 41.)

JOHANNES KREIDLER: Musik mit Musik. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 253 S., Abb., Nbsp.

JAVIER MARÍN LÓPEZ: Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico. 2 Bände. Jaén: Universidad de Jaén/Madrid: Sociedad Española de Musicología 2012. XXIII/VI, 1278 S., Abb., Nbsp.

Musik – Kontext – Wissenschaft. Musiques – contextes – savoirs. Interdisziplinäre Forschung zu Musik. Perspectives interdisciplinaires sur la musique. Hrsg. von Talia BACHIR-LOOPUYT, Sarah IGLESIAS,

Anna LANGENBRUCH und Gesa ZUR NIEDEN. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang. 276 S., Nbsp.

ANDREW R. NOBLE: The Subject in Anton Reicha's Trente six Fugues. An accompaniment to the critical edition of Anton Reicha's Trente six Fugues pour le Piano-Forté, composées d'après un nouveau système. Köln: Verlag Dohr 2012. 129 S., Nbsp.

Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen – Entwicklungen – Kontexte. Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2012. 372 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 47.)

HEINRICH POOS: Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Andreas DORSCHER, Thomas GERLICH und Ute RINGHANDT. Tutzing: Hans Schneider 2012. 384 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 36.)

CHRISTOPH RICHTER: Musik verstehen. Vom möglichen Nutzen der philosophischen Hermeneutik für den Umgang mit Musik. Augsburg: Wißner-Verlag 2012. 199 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikpädagogik. Band 105.)

JÖRG ROTHKAMM: Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung. Mainz u. a.: Schott Music 2011. 380 S., Abb., Nbsp.

JULIAN RUSHTON, STEFAN ROHRINGER, SERGIO DURANTE und JAMES WEBSTER: Damma Giocoso. Four Contemporary Perspectives on the Mozart/Da Ponte Operas. Hrsg. von Darla CRISPIN. Leuven: Leuven University Press 2012. 143 S., Nbsp. (Collected Writings of the Orpheus Institute. Band 10.)

DOROTHEA RUTHEMEIER: Antagonismus oder Konkurrenz? Zu zentralen Werkgruppen der 1980er Jahre von Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger. Schliengen: Edition

Argus 2012. 279 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 8.)

Im Schatten des Kunstwerks I. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ. Wien: Praesens Verlag 2012. XI, 308 S., Abb., CD, Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 1.)

Schumann Briefedition. Serie I: Familienbriefwechsel. Band 4: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann. Band I: März 1831 bis September 1838. Hrsg. von Anja MÜHLENWEG. Köln: Verlag Christoph Dohr 2012. 544 S., Abb.

ULRICH SIEGELE: Johann Ulrich Steigleders Vaterunser-Variationen (1626/27). Eine Kunst der organistischen Choralbearbeitung im Spannungsfeld zwischen ober- und niederdeutscher Tradition. Stuttgart: Cornetto-Verlag 2012. 247 S., Abb., Nbsp. (Heft 4 zur Ausgabe Johann Ulrich Steigleder: Vierzig Variationen über „Vater unser im Himmelreich“ (1626/27) für Orgel, Singstimmen und Melodieinstrumente ad lib.)

Wechselnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns sechste Bagatelle. Hrsg. von Simon OBERT. Wien: Verlag Lafite 2012. 152 S., Abb., Nbsp. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 1.)

Eingegangene Notenausgaben

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.6: Keyboard Concertos from Manuscript Sources. Hrsg. von Barbara WIERMANN. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2012. XXII, 186 S., Abb.

ANTONIO CALDARA: Due antifone mariane. „Salve Regina“, „Te decus virginum“. Hrsg. von Warren KIRKENDALE. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2011. XXX,

25 S., Abb., CD. (Musiche italiane del settecento.)

[CLAUDE] DEBUSSY: Images. Urtext. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Fingersätze von Tamara STEFANOVICH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 1. Serie: XXII, 27 S., 2. Serie: XX, 28 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung VI: Vokalmusik. Band 2: Oden und Lieder auf Texte von Friedrich Gottlieb Klopstock und Lorenz Leopold Haschka. Hrsg. von Daniela PHILIPPI und Heinrich W. SCHWAB. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXI, 53 S., Abb.

GAETANO GRECO: 15 Toccate. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Lucca: Libreria Musicale Italiana. XXXI, 58 S. (Musiche italiane del settecento.)

[LEOPOLD] KOŽELUCH: Sämtliche Sonaten für Clavier III. Sonaten 25–37. Urtext. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXXIX, 240 S., Abb.

LAURENT MENAGER: Kritische Gesamtausgabe. Abteilung I: Vokalwerke. Band 1: Messen für gemischten Chor. Hrsg. von Alain NITSCHKÉ und Damien SAGRILLO. Kassel: Verlag Merseburger 2011. 139 S., Abb.

Monumenta Musica Europea. Sektion II: Renaissance. Band 1: Florence, BNC, Panciatichi 27. Text and Context. Hrsg. von Gioia FILOCAMO. Übers. von Bonnie J. BLACKBURN. Turnhout: Brepols 2010. XX, 988 S., Abb.

Monumenta Musica Europea. Sektion III: Baroque Era. Band 2: Bernardo PASQUINI. Le Cantate. Hrsg. von Alexandra NIGITO. Turnhout: Brepols 2012. CCLXXXI, 764 S., Abb.

W[OLFGANG] A[MADEUS] MOZART: La clemenza di Tito. KV 621. Hrsg. von Franz GIEGLING. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter 2012. XXII, 332 S., Abb.

CHRISTIAN GOTTLOB NEEFE: Sonaten für Klavier und Violine. Hrsg. von Inge FORST und Günther MASSENKEIL. Köln: Verlag Dohr 2012. 127 S., Violin-Solostimme: 38 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 39.)

[ERIC] SATIE: Ogives, Gymnopédies. Urtext. Hrsg. von Jens ROSTECK. Hinweise zur Aufführungspraxis von Steffen SCHLEIERMACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XIII, 15 S., Abb.

[FRANZ] SCHUBERT: Lieder. Band 6: Hohe Stimme. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XLII, 164 S.

[FRANZ] SCHUBERT: Lieder. Band 6: Mittlere Stimme. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XLII, 164 S.

[FRANZ] SCHUBERT: Lieder. Band 6: Tiefe Stimme. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XLII, 164 S.

[HEINRICH] SCHÜTZ: Geistliche Chor-Musik. Die fünfstimmigen Motetten, Nr. 1–12 SWV 369–380. Hrsg. auf der Basis der Edition von Werner BREIG in der Neuen Schütz-Ausgabe (2003). Mit einem Vorwort zur Aufführungspraxis von Manfred CORDES. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XIII, 105 S.

[BEDŘICH] SMETANA: Träume. Sechs charakteristische Stücke für Klavier. Urtext. Hrsg. von Jarmila GABRIELOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XII, 47 S.

JOHANN ULRICH STEIGLEDER (1593–1635): Vierzig Variationen über „Vater unser im Himmelreich“ (1626/27) für Orgel, Singstimmen und Melodieinstrumente ad lib. Hrsg. von Ulrich SIEGELE. Stuttgart: Cornetto-Verlag 2012. Heft 1: Variationen 1–20, 60 S., Heft 2: Variationen 21–40, S. 60–124,

Heft 3: Singstimmen und Melodieinstrumente, 43 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Werke. Band 1, II: Die Feen. Große romantische Oper in drei Akten WWV 32. Zweiter Akt. Hrsg. von Peter JOST. Mainz: Schott Music 2012. 349 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie III: Bühnenwerke. Band 3: Silvana. Romantische Oper in drei Akten. Text von Franz Carl Hiemer (mit Nachträgen von F. G. Toll). WeV C.5. 3 Bände. Hrsg. von Markus BANDUR. Redaktion: Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott 2011. XXI, 831 S., Abb.

Mitteilungen

Es verstarb:

Frank STADLER am 12. April in Düsseldorf.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hubert UNVERRICHT zum 85. Geburtstag am 4. Juli,

Prof. Frithjof HAAS zum 90. Geburtstag am 7. Juli,

Dr. Dieter KRICKEBERG zum 80. Geburtstag am 14. Juli,

Dr. Friedrich LIPPMANN zum 80. Geburtstag am 25. Juli,

Prof. Dr. Reinhard STROHM zum 70. Geburtstag am 4. August,

Prof. Dr. Manfred Hermann SCHMID zum 65. Geburtstag am 10. August,

Prof. Dr. Jürg STENZL zum 70. Geburtstag am 23. August,

Prof. Dr. Günther NOLL zum 85. Geburtstag am 24. August,

Prof. Dr. David HILEY zum 65. Geburtstag am 5. September,

Prof. Dr. August GERSTMEIER zum 65. Geburtstag am 22. September,

Prof. Dr. Martin STAEHELIN zum 75. Geburtstag am 25. September.

*

Dr. Jörg ROTHKAMM hat sich im April 2012 an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim mit der Schrift *Ballettmusik des 19. und 20. Jahrhunderts. Quellen, Analyse, Gattung, Szene, Choreographie, Dramaturgie* habilitiert und die Venia legendi für das Fach Musikwissenschaft erhalten.

PD Dr. Signe ROTTER hat Rufe auf Professuren an die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien und an die Eberhard-Karls-Universität Tübingen abgelehnt und einen Ruf auf eine W3-Professur für Musikwissenschaft/Musikgeschichte an der Universität der Künste in Berlin zum WS 2012/13 angenommen.

*

Call for papers: Music in Detention: Research Perspectives. Two-Day International Conference, 15–16 March 2013. Research Group “Music, Conflict and the State”, Georg-August-Universität Göttingen.

This conference explores the use of music in detention. The recent exposure of music’s role in the so-called “War on Terror” has opened up the debate on the political misuses of music, and on its capacity to damage subjectivity. The history of music’s use in prison cells and detention and labour camps is long and understudied. The use of music against prisoners during detention and interrogation, not only in the form of forced singing but also as part of interrogation techniques, is gradually being documented. Among other uses, music has been deployed as a tool of re-education (so-called “brainwashing”) in prison and labour camps. The spatio-temporal map of such abuses is global and includes different historical times and contexts: from the Gulag and Nazi concentration camps to internment camps in the World War II context, to the practices of

military Juntas in Greece, Portugal, Chile and Argentina, and more recently to prisons in Turkey, prison and labour camps in China, and the infamous Guantanamo detention camp, just to name a few.

Moving beyond the one-dimensional perception of music as an invariably emancipatory, uplifting and enlightening art-form, this conference explores the ways in which music has been implicated in regimes of social repression and terror. Instrumentalized in the context of war and security strategies, music been used to target and damage the subjectivity of opponents and prisoners. The conference encompasses a broad range of historical periods. Given the complexity of such experiences, interest is not limited exclusively to music's negative impacts. Case studies, histories, testimonies, and theoretical and methodological approaches are invited. Earlier forms of detention and punishment are of particular interest. Explorations of medical and legal aspects are also welcome, as are papers that focus on the traumatization of subjectivity. The conference is interdisciplinary, welcoming papers from across disciplines including musicology, history, trauma studies, human rights law, comparative literature, psychology, psychoanalysis and medicine. Human rights organizations and activists are also invited to submit proposals.

The topics may include: Music in detention – Music and punishment – Music and torture, or cruel, inhuman and degrading treatment – Music in interrogation – Music and re-education – Music in prison/labour camps – Legal aspects of music in detention – Medical effects of music torture.

The conference language will be English. Abstracts of no more than 300 words together with a brief biographical note should be sent by e-mail to Dr Anna Papaeti at anna.papaeti@phil.uni-goettingen.de no later than Friday, 31 August 2012. See <http://www.uni-goettingen.de/en/364762.html> for further details.

Pending successful funding application, there may be some funding available to assist

participants with travel and accommodation costs. As there is no guarantee at this stage, we strongly recommend that you apply for other sources of funding.

Vom 25. bis 27. Oktober 2012 veranstaltet das Max-Reger-Institut eine interdisziplinäre Tagung in Mainz unter dem Titel *Konfession – Werk – Interpretation. Perspektiven der Orgelmusik Max Regers*. Die internationale Tagung, die von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert wird, findet in Zusammenarbeit mit dem Erbacher Hof (Akademie und Tagungszentrum des Bistums Mainz), der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz und der Hochschule für Musik Mainz statt. Wissenschaftler verschiedener Disziplinen und Musiker nähern sich dem Phänomen Reger mit Vorträgen, Diskussionen und Musikdarbietungen und beleuchten sehr unterschiedliche, jedoch in einem engen Beziehungsgeflecht verbundene Aspekte des Reger'schen Orgelschaffens. Aktuellen Anlass bietet die neue wissenschaftlich-kritische Ausgabe von Werken Max Regers (RWA) des Max-Reger-Instituts, die seit 2008 von der Akademie der Wissenschaften und Literatur gefördert wird. Mittlerweile sind die ersten drei Bände mit Orgelwerken erschienen: Choralphantasien (2010), Phantasien und Fugen, Variationen, Sonaten und Suiten I/II (2011/2012), die Editionsarbeit am vierten Band Choralvorspiele wird bis zum Kongress abgeschlossen sein.

Call for papers: Internationaler Kongress „Musik und Ton im Stummfilm: Geschichte, Theorie und Praxis“ vom 22.–23.2.2013, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in Zusammenarbeit mit der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.

Der Stummfilm war bekanntlich – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nie wirklich stumm. Kinos und andere Orte, an denen Filme gezeigt wurden, waren ganz im Gegenteil laute Räume, in denen sich Musik, Geräusche und Stimmen mischten. Ton und Musik im Stummfilm sind streckenweise noch wenig erforscht. Die Konferenz zielt darauf ab, internationale Forscher aus unterschiedlichen Disziplinen zu versammeln, um historische so-

wie aktuelle Denkansätze zur Erforschung von audiovisuellen Phänomenen im Bereich der Stummfilmbegleitung zu reflektieren und zu debattieren. Wir ersuchen insbesondere Musik- und Filmwissenschaftler zu dieser Diskussion beizutragen, von unterschiedlichen Perspektiven zu profitieren und vorherrschende Ansichten und Methodologien herauszufordern. Zudem begrüßen wir besonders Beiträge, die sich bis dato weniger erforschten nationalen Traditionen, insbesondere in Europa, widmen. Letztlich zielt diese Konferenz darauf ab, ein internationales Forschungsnetzwerk zu audiovisuellen Studien im Bereich der Stummfilmbegleitung zu initiieren. Zur Diskussion steht eine große Bandbreite an möglichen Themengebieten. Wir hoffen auf Beiträge, die eines der folgenden Themen adressieren, sind aber natürlich auch für weitere das Konferenzthema betreffende Vorschläge offen: Filmerzähler – Geräuscheffekte im Stummfilm(kino) – Auführungspraxis – Beziehung von Film mit koexistierenden Formen des Unterhaltungstheaters – Stummfilm und Musiktheater, Oper – Stummfilm und Musikindustrie – Gesang im Stummfilm – Geschlechtsspezifische Aspekte in Hinsicht auf Aufführung und Rezeption – Musikalische Formen und nationale Identität (community singing, Kinomärsche etc.) – Nationale und regionale Eigenheiten in der Stummfilmbegleitung (im internationalen Vergleich) – Diegetische Musik im Stummfilm – Stummfilm und Jazz/Populärmusik: Improvisieren oder kompilieren – Mechanische Musik – Frühe transmediale Starsysteme – Der historische Diskurs zur Kinomusik – Praktische und theoretische Fragen zur Kinomusik in Forschung und Lehre – Zeitgenössische Stummfilmvertonungen und Aufführungen – „Stumme“ Experimentalfilme und ihre musikalische Begleitung.

Vorschläge (max. 350 Wörter) für 25-minütige Präsentationen bitte bis spätestens 15. Oktober 2012 an Claus Tieber (claus.tieber@univie.ac.at) senden. Bitte fügen Sie eine kurze Biographie, aktuelle Kontaktdaten (Name, E-Mail, Telefon, institutionelle Zugehörigkeit)

sowie spezielle Anforderungen von AV Medien bei. Eine Publikation der Beiträge in Form eines Tagungsbandes ist geplant.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Magdeburg, 15. bis 16. März 2012

Vom Umgang mit Telemanns Werk einst und jetzt. Telemannrezeption in drei Jahrhunderten
von Christine Klein, Halle an der Saale

Rom, 24. März bis 1. April 2012

1. Italienkurs Musikwissenschaft „Rom als Musikstadt“

von Christiane Peterlein, Judith Schor und Mareike Wink

Rom, 26. April 2012

Maestro! L'arte interpretativa dei direttori d'orchestra italiani nel Novecento
von Carlo Mertens, Greifswald/Rom

Mainz, 26. bis 28. April 2012

Intermedialität von Bild und Musik
von Monique Hoffmann, Mainz

Münster 10. bis 11. Mai 2012

Musikalische Performanz im medialen Spektrum päpstlicher Repräsentation um 1500
von Anna Plaksin, Mainz

Thurnau, 17. bis 19. Mai 2012

Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil
von Sarah Manthey, Bayreuth

Halle (Saale), 4. bis 6. Juni 2012

Händel und die Konfessionen
von Teresa Ramer-Wünsche, Halle an der Saale

Mainz, 15. bis 16. Juni 2012

Schauspielmusik im Kontext der europäischen (Musik)Theatergeschichte
Benjamin Scholten, Mainz

Die Autoren der Beiträge

MICHELE CALELLA, geboren 1967 in Taranto (Italien), Studium des Klaviers in Taranto und Bari (Abschluss 1988) sowie der Musikwissenschaft an der Universität Pavia (Cremona), 1990/91 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Regensburg, 1991–1993 Forschungs- und Arbeitsaufenthalt in Paris, 1993–1997 Promotionsstudium an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 1997–2001 Wissenschaftlicher Assistent an der Philipps-Universität Marburg, 2001–2005 Assistent und später Oberassistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich (2003 Habilitation), 2005–2010 Universitäts-Professor für Musikwissenschaft an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Seit 2010 Universitäts-Professor für Neuere Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien.

PETER SÜHRING, geboren 1946 in Berlin, Studium der Musik- und Literaturwissenschaften und der Philosophie in den Jahren 1967–1971 und 2001/02 in Tübingen und Berlin; 1975–1998 wissenschaftlicher Buchhändler, seit 1995 freier Musikkritiker; Magisterabschluss 2002 an der Humboldt-Universität zu Berlin, Promotion 2006 an der Universität des Saarlandes; erarbeitete den Katalog der Bibliothek Philipp Spittas (Berlin 2005) und edierte kommentierte Teile aus dem Nachlass Gustav Jacobsthal (Hildesheim 2010), weitere Buchpublikationen: *Der Rhythmus der Trobadors. Zur Archäologie einer Interpretationsgeschichte*, Berlin 2003; *Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthal's Straßburger Vorlesungen*, Kassel 2006; *Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Gustav Jacobsthal – ein Musikologe im Deutschen Kaiserreich. Eine ideen- und kulturgeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen*, Hildesheim 2012; arbeitete von 2007 bis 2012 auf einer DFG-finanzierten Forschungsstelle an der Berliner Universität der Künste; lebt als Musikhistoriker und -schriftsteller in Berlin.

SEBASTIAN WERR geboren 1969 in Berlin, Studium der Musikwissenschaft und BWL in Berlin (FU) und Mailand, Promotion 2001 (*Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jh.*) und Habilitation 2008 (*Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof, 1680–1745*) in Bayreuth, wo er auch in Forschung und Lehre tätig war. Von 2007 bis 2010 leitete er an der LMU München das DFG-Projekt „Von klanglicher Vielfalt zu Uniformität. Entwicklung und Standardisierung der Holzblasinstrumente seit 1800 am Beispiel des Fagotts“; seit 2010 ist er wissenschaftlicher Leiter des SNF-Projekts „Le basson Savary“ an der HKB Bern. Zuletzt erschien seine *Geschichte des Fagotts* (Augsburg 2011).