

68. Jahrgang 2015
Heft 2

DIE MUSIKFORSCHUNG

Inga Mai Groote

Zum Gedenken an Renate Groth (1940–2014)

Hans Joachim Marx

Zum Gedenken an Günther Massenkeil (1926–2014)

Karl Traugott Goldbach

Louis Spohr und der Kinnhalter

Oliver Vogel

Berlioz als Harold – ein romantisches Selbstporträt im Zeichen
des Liberalismus

Signe Rotter-Broman

Vom Nutzen und Nachteil der Spätromantik für die Musikhistoriographie

Besprechungen · Dissertationen · Mitteilungen



DIE MUSIKFORSCHUNG

68. Jahrgang 2015 / Heft 2

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen)
und Klaus Pietschmann (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

Inga Mai Groote: Zum Gedenken an Renate Groth (1940–2014)	121
Hans Joachim Marx: Zum Gedenken an Günther Massenkeil (1926–2014)	122
Karl Traugott Goldbach: Louis Spohr und der Kinnhalter	123
Oliver Vogel: Berlioz als Harold – ein romantisches Selbstporträt im Zeichen des Liberalismus	136
Signe Rotter-Broman: Vom Nutzen und Nachteil der Spätromantik für die Musik- historiographie	165

Besprechungen

G. Bobeth: Antike Verse in mittelalterlichen Vertonungen. Neumierungen in Vergil-, Statius-, Lucan- und Terenz-Handschriften (Hope; 183) / Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert (Eichner; 185) / I. Scheitler: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit (Waczkat; 187) / M. Grempler: Das Teatro Valle in Rom 1727–1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit (Knaus; 187) / Cl. Toscani: „D'amore al dolce impero“. Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento (Charton; 189) / G. Fornari: Instrumentalmusik in der „Nation chantante“. Theorie und Kritik eines Repertoires im Zerfall (Sackmann; 191) / Musik & Jagd. Die Darmstädter Landgrafen und ihre Jagdresidenzen (Hofer; 192) / The Land of Opportunity. Joseph Haydn and Britain (Schaarwächter; 193) / H. Macdonald: Music in 1853. The Biography of a Year (Edler; 194) / St. Morent: Das Mittelalter im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kompositionsgeschichte in Frankreich (Berger; 196) / H. Weber: „I am not a hero, I am a composer“. Hanns Eisler in Hollywood (Herzfeld; 197) / Christian Lemmerich: Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen (Schipperges; 199) / J. López-Calo: La música en las catedrales españolas (Zauner; 201) / J. Hunkemöller: Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien (Hohmaier; 203) / J. Laas: Das geistliche Chorwerk Max Baumann. Kirchenmusik im Spannungsfeld des Zweiten Vatikanischen Konzils (Thissen; 204) / A. Holzer/T. Marković: Galina Ivanova Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession (Drees; 206) / Monumenta Musica Europea. Sektion III:

Baroque Era, Band 2 (Emans; 208) / J.-Ph. Rameau: Opera Omnia IV/15: Zaïs (Scharrer; 210) / C. Ph. E. Bach: The Complete Works II/2.1–2: Trio Sonatas I–II (Allihn; 211) / C. M. v. Weber: Sämtliche Werke VIII/12: Bearbeitungen (Siegert; 214) / E. Lalo: Fiesque (Kolb; 216) / C. E. Ives: Symphony No. 4 (Rathert; 218)

Die im Jahre 2014 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen	221
Eingegangene Schriften	226
Eingegangene Notenausgaben	229
Mitteilungen	230
Tagungsberichte	231
Die Autoren der Beiträge	232

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 68. Jahrgang 2015 / Heft 2. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Klaus Pietschmann (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). 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 senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 86,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 26,95. 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

Dieser Ausgabe liegt folgende Beilage bei: Echter Verlag GmbH, Würzburg

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

Inga Mai Groote (Fribourg)

Zum Gedenken an Renate Groth (1940–2014)

Am 11. September 2014 verstarb mit Renate Groth eine engagierte Vermittlerin zwischen Musikwissenschaft und Musiktheorie. Nach dem Studium der Schulmusik mit dem instrumentalischen Hauptfach Viola da gamba und den Nebenfächern Anglistik und Philosophie und Tätigkeit im Schuldienst unterrichtete sie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, wo sie ab 1982 eine Professur für Musiktheorie innehatte. 1993 habilitierte sie sich im Fach Musikwissenschaft und wurde 1996 an das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn berufen, wo sie bis 2003 lehrte. Das Interesse für Brückenschläge zwischen Musikwissenschaft und Musiktheorie prägte ihre wissenschaftlichen Arbeiten. Als Mitbegründerin der Zeitschrift *Musiktheorie* (1986), zu deren Herausgebern sie zehn Jahre zählte, wirkte sie an einem Projekt mit, das unterschiedliche Perspektiven auf Musiktheorie verschränken wollte. Die Rekonstruktion der historischen Konfigurationen des Musikdenkens und die Frage nach dem Spannungsverhältnis von kodifizierter Kompositionslehre und schöpferischer Tätigkeit des Komponisten bildeten Schwerpunkte ihrer Forschungen. Bereits die bei Carl Dahlhaus entstandene Dissertation (*Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*) diskutierte die pädagogische Utopie der Lehrbarkeit von Komposition, wie sie sich vor dem institutionellen Hintergrund des Pariser Conservatoire manifestierte; an Autoren wie J. J. Fux oder Antonio Eximeno interessierten sie Fragen der Rationalisierbarkeit und des historischen Stilverständnisses, während das Zusammenspiel dem Kontext der italienischen Akademien bei Padre Martini in den Blick trat. Für die Beschäftigung mit der italienischen Theorie des 17. Jahrhunderts und deren Pragmatismus kann besonders ihr gewichtiger Beitrag zur *Geschichte der Musiktheorie* stehen.

Musikgeschichte dachte sie in länderübergreifenden Dimensionen, wobei ihre eigenen Forschungsschwerpunkte Italien und Frankreich charakteristische thematische Akzente setzten. Gerade am Beispiel Frankreichs warb sie für die kritische Reflexion von historiographischen Vorstellungen, um etwa im Umfeld von Vincent d'Indy das Verhältnis von Geschichte und kreativer Erneuerung zu thematisieren. In vielfältiger Form engagierte sie sich für den Gedankenaustausch, auch interdisziplinär und international, so als Mitglied der Kommission Auslandsstudien der GfM und Beiratsmitglied der Gesellschaft für Musiktheorie; sie vertrat die Musikwissenschaft im Bonner Graduiertenkolleg „Die italienische Renaissance und ihre europäische Rezeption“. Vor allem aber war sie von 1999 bis 2013 Vorstandsmitglied des Vereins Beethoven-Haus, wo sie durch den Aufbau des wissenschaftlichen Beirats, dem sie acht Jahre vorstand, die wissenschaftliche Arbeit des Beethoven-Archivs unterstützte. Als Lehrende leitete sie zum selbständigen Arbeiten und kritischen Denken an, sie legte auch hier Wert darauf, ein Bewusstsein für die „Gemachtheit“ von Historiographien zu wecken und nach der kulturgeschichtlichen und ideellen Einbindung von Musikgeschichte zu fragen. Studierende, Kollegen und Freunde werden sie als vielseitig interessierte Wissenschaftlerin und intellektuell anregende und humorvolle Gesprächspartnerin in Erinnerung behalten.

Hans Joachim Marx (Hamburg)

Zum Gedenken an Günther Massenkeil (1926–2014)

Am 17. Dezember des vergangenen Jahres ist Günther Massenkeil nach längerem Leiden in Bad Honnef verstorben. Mit ihm hat die deutsche Musikwissenschaft einen ihrer profiliertesten Vertreter verloren. Am 11. März 1926 in Wiesbaden geboren, wuchs er in einer dem Musischen wie dem Wissenschaftlichen aufgeschlossenen katholischen Familie auf. Nach dem frühen Besuch des Wiesbadener Musikseminars (Klavier und Orgel) vertrat er schon mit 14 Jahren den zum Kriegsdienst eingezogenen Organisten an der St. Kilian-Kirche in Wiesbaden. Im Anschluss an das Abitur am Humanistischen Gymnasium studierte er ein Semester an der Technischen Hochschule in Darmstadt, mit dem vagen Ziel, Orgelbauer zu werden. Trotz einer schweren Erkrankung wurde er noch zwei Monate vor Kriegsende zum Wehrdienst eingezogen, den er aber krankheitsbedingt im Lazarett in Sigmaringen absolvierte. Im Mai 1945 geriet er in französische Gefangenschaft, die er in der Nähe des elsässischen Dorfes Soultz-les-Bains verbrachte. Hier spielte er (unter Bewachung) im Gottesdienst in der Kirche St. Maurice die von Andreas Silbermann erbaute Orgel, deren Restaurierung er später unterstützte. Für dieses Engagement verlieh ihm die Gemeinde von Soultz-les-Bains drei Jahre vor seinem Tod die Ehrenbürgerschaft.

Nach seiner Entlassung aus der französischen Internierung studierte Massenkeil von 1947 bis 1951 neben Musikwissenschaft (bei Arnold Schmitz) auch Schulmusik in Mainz. Das Wintersemester 1951/52 verbrachte er mit einem französischen Stipendium an der Sorbonne in Paris. 1952 wurde er mit einer Arbeit über Carissimis lateinische Oratorien in Mainz promoviert, 1961 habilitierte er sich mit einer vieldiskutierten Studie über die Symmetrie in der Instrumentalmusik Mozarts. 1966 zum Professor an der Universität Bonn berufen, entfaltete er eine reiche Tätigkeit als Lehrer und Forscher, aber auch als Sänger und Organisator. Sein wissenschaftliches Hauptanliegen galt den Gattungen der geistlichen Musik, zu denen er bleibende Studien verfasst hat. Eine Auswahl seiner Aufsätze hat er 2008 unter dem Titel *Wort und Ton in christlicher Musik* veröffentlicht. Als sein populärstes Werk kann das weitverbreitete, auf Marc Honeggers *Dictionnaire de la musique* fußende *Große Lexikon der Musik* gelten, das bei Herder erschienen ist. Für das 2006 publizierte Handbuch *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, das er als Mitherausgeber Benedikt XVI. gewidmet hat, ist ihm der Päpstliche Gregoriusorden verliehen worden.

Günther Massenkeil hat sich neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit immer wieder der musikalischen Praxis zugewandt. Als Sänger (Bass-Bariton) hat er in unzähligen Kirchenkonzerten mitgewirkt und hat eigene Liederabende gegeben, die auch auf CD festgehalten sind. Ein Höhepunkt seiner Konzerttätigkeit dürfte der Liederabend gewesen sein, den er 1987 während des Kongresses der IGMW in Bologna im Konservatorium mit Liedern von Musikhistorikern des 19. und 20. Jahrhunderts gegeben hat. Als wissenschaftlicher Organisator hat er jahrzehntelang der Sektion Musikwissenschaft der Görres-Gesellschaft vorgestanden und in deren Auftrag das *Kirchenmusikalische Jahrbuch* und die *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* herausgegeben. In Anerkennung seiner Verdienste erhielt er 2006 den Ehrenring der Görres-Gesellschaft. Als Motto seines künstlerisch-wissenschaftlichen Lebens wählte er den Ausspruch des Hl. Augustinus „cantare amantis est“, in dem sowohl seine umfassende Liebe zur Musik als auch seine gelebte Katholizität zum Ausdruck kommt.

Karl Traugott Goldbach (Kassel)

Louis Spohr und der Kinnhalter

Auch Geiger, die noch nie ein Werk von Louis Spohr gespielt haben, wissen häufig: Das war doch der, der die Kinnstütze erfunden haben soll. 1833 ging Spohr mit dieser von ihm noch „Geigenhalter“ genannten Erfindung bei der Veröffentlichung seiner *Violinschule* an die Öffentlichkeit (vgl. Abb. 1):

„Am unteren Theil des Fig. I abgebildeten Instruments, über dem Saitenhalter befindet sich noch eine, von mir erfundene Vorrichtung, der Geigenhalter (l.) genannt, die nach mehr als zehnjährigem Gebrauch bey mir, meinen zahlreichen Schülern und vielen andern Geigern ihren Nutzen bewährt hat und von der ich daher hier wohl einige Worte sagen muss.“¹

Leider gibt Spohr in dieser Beschreibung keine genauen Maße an, weshalb eine Rekonstruktion seines Geigenhalters schwierig ist:

„Der Geigenhalter wird von Ebenholz in der, auf der Zeichnung, (Fig. II, 1.2.3.) von verschiedenen Seiten, gegebenen Form verfertigt und mit einem Zapfen (a.) in der Öffnung, die früher der Knopf ausfüllte, befestigt. Die Saite, an welcher der Saitenhalter hängt, läuft um den Zapfen in der, für sie bestimmten Vertiefung. (b.) Der Knoten (c.) wird über dem Saitenhalter geknüpft, doch so, dass er den Geigenhalter nicht berührt. Für den kleinen Sattel, auf welchem die Saite ruht, so wie für den Rand der Geige wird ebenfalls eine Vertiefung (d.) eingeschnitten, damit der Geigenhalter sich dicht an die Zargen anschliessen kann. Die obere Scheibe wird in der Mitte etwas vertieft, (c.) damit das Kinn um so fester und bequemer darauf ruhe. Der Zapfen muss sehr genau in die Öffnung passen, damit er durch den starken Zug der Saite nicht herausgehoben werden kann.“²

Ein originaler Kinnhalter Spohrs ist derzeit nicht nachweisbar. Ein früher im Musikinstrumenten-Museum Berlin nachgewiesener „Kinnhalter, angeblich der von Louis Spohr“³ ist offensichtlich ein Kriegsverlust.⁴ Ein Geigenhalter nach Spohr im Bestand des Danish Music Museum ist nur an Spohr angelehnt.⁵ Die leicht asymmetrische Form zeigt deutlich, dass hier das Kinn nicht, wie von Spohr gefordert, direkt über dem Saitenhalter aufliegt, sondern links vom Saitenhalter, wie heute meist üblich; außerdem ist dieser Geigenhalter nicht wie bei Spohr aus Ebenholz, sondern aus Mahagoni gefertigt (vgl. Abb. 2a und 2b).⁶

Mittlerweile ist die Verwendung des Kinnhalters für die meisten Geiger selbstverständlich geworden. Dabei gelten immer noch die gleichen Gründe, die Spohr selbst für seine Erfindung gab:

„Die neuere Spielart, bey der die linke Hand so oft die Lage wechselt, macht es durchaus nöthig, dass die Violine mit dem Kinn festgehalten werde. Diess auf ungezwungene Weise und ohne dass der Kopf

1 Louis Spohr, *Violinschule*, Wien 1833, S. 8.

2 Ebd., S. 9.

3 Oskar Fleischer, *Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente*, Berlin 1892, S. 95.

4 Freundliche Mitteilung des Musikinstrumentenmuseums Berlin.

5 Vgl. Angul Hammerich, *Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog*, Kopenhagen 1911, S. 100.

6 Abb. 2b zeigt vielleicht noch nachvollziehbarer als die Zeichnungen in Spohrs *Violinschule* wie der Geigenhalter an der Geige angebracht wird.

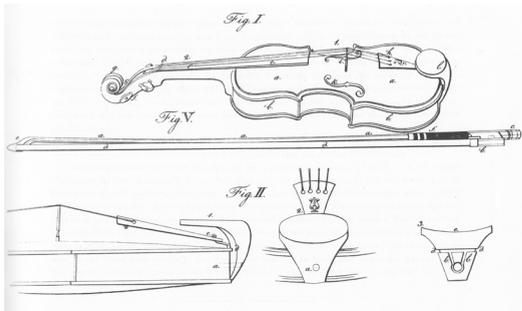
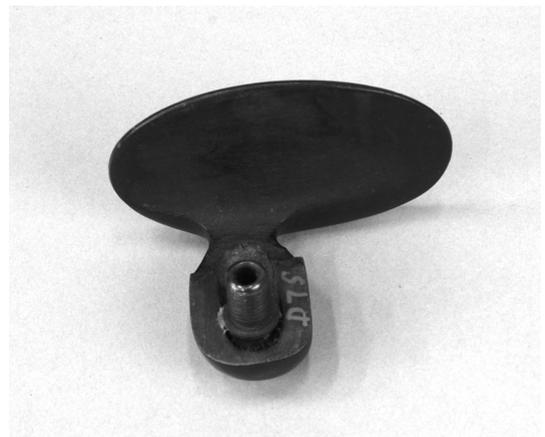


Abbildung 1: Spohr, *Violinschule*,
1tes Blatt (nach S. 8).



Abbildungen 2a und 2b: An Spohrs Beschreibungen angelegelter Geigenhalter, DK-Km MMCCS No. D 74, Abdruck mit freundlicher Genehmigung durch The Danish Music Museum – Musikhistorisk Museum & The Carl Claudius Collection.

niedergebückt werde, zu thun, hat seine grossen Schwierigkeiten, man mag das Kinn auf die rechte oder linke Seite des Saitenhalters oder gar auf diesen selbst legen. Auch wird man bey schnellem Heruntergehen der linken Hand aus höhern Lagen der Applicatur stets Gefahr laufen, die Violine unter dem Kinn wegzuziehn oder doch durch Bewegung des Instruments die Ruhe des Bogenstrichs zu stören. Allen diesen Übelständen hilft der Geigenhalter vollkommen ab und gewährt neben der festen und ungezwungenen Haltung der Geige auch noch den Vortheil, dass man nicht genöthigt ist durch den Druck des Kinns auf die Decke oder den Saitenhalter die Schwingungen dieser Theile zu hemmen und dadurch dem Klange und der Stärke des Tons zu schaden. Auch gewinnt der Bogenstrich an Freiheit und Regelmässigkeit dadurch, dass die Geige nun gerade in der Mitte über dem Saitenhalter und etwas entfernter vom Gesicht gehalten wird.“⁷

Jedem Geiger der Zeit ist das Problem des Wechsels aus hohen in tiefere Lagen bewusst. Daher erstaunt eine bewundernde Einschätzung des Kinnhalters im Anschluss an eine Rezension der *Violinschule* kaum:

⁷ Spohr, *Violinschule*, S. 8f.

„Der Vortheil einer solchen Einrichtung ist so ganz und gar in die Augen fallend, dass man sich eigentlich nur wundern mögte, dass es erst eines Spohr bedurfte, sie zu erfinden, indess man denken sollte, schon Hr. Vater Adam im Paradiese, wenn er anders Violine spielte, hätte wohl schon so klug sein können, seine Stradivarius nicht ohne Geigenhalter halten zu wollen.“⁸

Obwohl dieser Autor offensichtlich ein Anhänger der neuen Erfindung ist, kennt er aus Diskussionen wohl auch skeptische Einschätzungen. Zumindest setzt er sich in einem weiteren Abschnitt gleich mit einem Einwand zum Geigenhalter auseinander:

„Dass dem, sich einmal an diese Vorrichtung gewöhnt habenden Spieler, dieselbe zum *Gewohnheitsbedürfnisse* wird, indess es ja doch unter vielen tausenden unserer jetzt existierenden Geigen kaum eine mit einem Geigenhalter versehene finden, und daher überall, wo er nicht sein eigenes gewöhntes Instrument bei sich hat, sich in Verlegenheit finden wird, - das alles ist nur halb wahr! - denn für's Erste sind wir unbesehen überzeugt, dass der durch seinen Geigenhalter seit vielen Jahren verwöhnte Hr. Spohr auch auf Violinen *ohne* Geigenhalter doch noch ganz artig geigen wird; - und was gerade das grosse Bravour- und Concertspiel angeht, - so pflegt ja dazu doch *jeder* Virtuose sich nur seines eigenen Instrumentes zu bedienen; - gar nicht einmal zu erwähnen, dass es eben keine herkulische Aufgabe sein mögte, einen Geigenhalter augenblicklich an jede Violine zu befestigen.“⁹

So „augenblicklich“ war das Befestigen freilich nicht zu bewerkstelligen. Wie aus Spohrs oben wiedergegebener Beschreibung ersichtlich, wird mit dem Spohr'schen Geigenhalter anstelle des Sattelknopfs der Saitenhalter an der Violine befestigt; vor allem muss dabei „der Zapfen [...] sehr genau in die Öffnung passen, damit er durch den starken Zug der Saite nicht herausgehoben werden kann“. Abgesehen davon, dass nach dem Befestigen des Geigenhalters so immer die Saiten neu gespannt werden müssten, ist ein Geigenhalter auch eine Maßanfertigung für die jeweilige Geige. Dies erklärt Spohr 1838 ausdrücklich in einem Brief an seinen Vetter Friedrich:

„Der hiesige Instrumentenmacher ist nicht im Stande den verlangten Geigenhalter zu verfertigen ohne die Geige zu haben, für welche er bestimmt ist, da er an diese auf das genaueste angepaßt und befestigt werden muß. Sollte daher der Geigenhalter nicht in Braunschweig gemacht werden können, so müßte sich Herr Hohenstock entschließen die Geige hieher zu schicken. Binnen höchstens 8 Tagen würde er sie zurückerhalten. Der Instrumentenmacher heißt Schonger und wohnt in der Königsstraße im Bachfeld'schen Hause. Er ist sehr geschickt und man kann ihm unbedenklich jedes Instrument anvertrauen. [...]“¹⁰

Spohr schlägt nicht etwa vor, ein beliebiger anderer Geigenbauer könne den Geigenhalter anfertigen, sondern er empfiehlt den Kasseler Geigenbauer Joseph Schonger. Möglicherweise wollte Spohr so Schonger einen Auftrag verschaffen, der erst seit einem knappen Jahr in Kassel tätig war. Dies geht aus einem Brief hervor, den Spohr 1837 an den Instrumentenbauer Wilhelm Ehrlich¹¹ schrieb, der sich in Kassel niederlassen wollte und Spohr dazu um Unterstützung gebeten hatte:

8 [Gottfried Weber?], „Nachschrift der Redaction“, in: *Cecilia* 15 (1833), S. 282–292, hier S. 285.

9 Ebd., S. 285f.

10 Louis Spohr, Brief an Friedrich Spohr in Braunschweig, Kassel 29. August 1838, D-Ksp Sp. ep. 1.3 <Spohr, Friedrich 18380829>.

11 Lütgendorff gibt für Ehrlich als Lebensdaten an: „Geb. um 1820, † 4. März 1887“ (Willibald Leo von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1904, S. 159; in der im Faksimile Tuting 1975 leichter greifbaren 6. Aufl. Bd. 2, S. 120). Spohrs Brief setzt m. E. voraus, dass Ehrlich 1837 bereits seine Meisterprüfung hinter sich hat. Der Termin seiner Geburt wäre folglich deutlich früher anzusetzen.

„Es ist mir leid, Ihnen eine unangenehme Nachricht mittheilen zu müssen. Ein Sohn des Instrumentenmachers Schonger in Erfurt, der schon seit mehreren Jahren auf 4-6 Monathe hieher kam, um hier zu repariren, ist auf dieselbe Idee gekommen wie Sie, nämlich sich hier zu besetzen. Wie ich Ihnen auf Ihre Anfrage antwortete, war er bereits hier und hatte auch schon Schritte gethan um die Concession zu erhalten, wovon ich jedoch nichts wußte. Nun hat er sie erhalten und wird auf Neujahr hieherziehen. Da er sich hier in seinen Arbeiten als ein sehr geschickter Mann gezeigt hat, so konnte ich ihm nicht entgegen seyn. Ich muß daher bedauern unter diesen Umständen für Ihren Wunsch nichts thun zu können.“¹²

Der Exkurs zum Geigenbau in Kassel mag auf den ersten Blick vom Thema dieses Texts ablenken. Doch eine biographische Anmerkung zu Schonger zeigt, dass Spohr als Erfinder des Geigenhalters in Vergessenheit geriet; zumindest scheint Lütgendorff 1904 in seinem Verzeichnis der Geigen- und Lautenmacher nicht Spohr, sondern Schonger die Erfindung zuzuschreiben: „Er [Schonger] erfand auch einen jetzt vielverbreiteten Kinnhalter“.¹³ Aus der knappen Bemerkung geht freilich nicht zwingend hervor, dass Lütgendorff Schonger für den Erfinder des Kinnhalters hält; denkbar wäre auch die Lesart, Schonger habe eine bestimmte Form des Kinnhalters entwickelt. Dafür könnte auch die Formulierung „einen jetzt vielverbreiteten Kinnhalter“ sprechen. Dann wäre Schongers Erfindung ein bestimmter Kinnhalter, wobei das „vielverbreitet“ beinhalten würde, dass es noch sehr viele Geiger gab, die einen anderen Kinnhalter verwendeten. Zugleich könnte „vielverbreitet“ aber auch bedeuten, dass viele Geiger einen Kinnhalter verwendeten, andere jedoch darauf verzichteten. Dass um diese Zeit sowohl die Form des Geigenhalters, wie Spohr sie vorsah, als auch die Urheberschaft Spohrs nicht mehr allgemein bekannt waren, geht aus einem knappen Text von Benno Hirsch aus dem Jahre 1909 hervor, der sich mit Spohrs Geigenhalter auseinandersetzt, um ein eigenes Patent zu verteidigen:

„Durch eine Zuschrift an ein Münchener Blatt, durch welche der Rechtsbestand eines mir erteilten Patents in Frage gestellt wurde, war es mir vergönnt, Spohr als den eigentlichen Begründer des Geigenhalters kennen zu lernen. Erst durch diese Zuschrift wurde ich auf die Spohrsche Violinschule von 1832 aufmerksam gemacht, welche ich erst nach langem vergeblichem Suchen in der Staatsbibliothek und in den Musikalienhandlungen, endlich in der Bibliothek der Akademie der Tonkunst, hier [München], auffand. Es scheint dies also ein äußerst seltenes Werk zu sein.“¹⁴

Der Widerspruch gegen Hirschs Patent entzündete sich daran, dass sein Geigenhalter wie der Spohrs im Gegensatz zu den zu dieser Zeit üblichen nicht links vom Saitenhalter, sondern darüber befestigt war. Der weitere Verlauf dieser Auseinandersetzungen würde den Rahmen dieses Texts sprengen. Bemerkenswert für unseren Zusammenhang ist, dass

12 Louis Spohr, Brief an Wilhelm Ehrlich in Dresden, Kassel 21. September 1837, D-Ksp Sp. ep. 1.6 <Ehrlich, Wilhelm 18370921>. – Lütgendorff behauptet: „Nachdem er ausgelernt hatte, blieb er [Schonger, Anm. K.T.G.] noch bis 1838 in Erfurt und kam im Mai des genannten Jahres besuchsweise nach Kassel, wo ihn Spohr veranlaßte seinen bleibenden Wohnsitz aufzuschlagen“ (*Geigen- und Lautenmacher*, S. 577 (6. Aufl., Bd. 2, S. 452)). Spohrs eigene Angabe im zitierten Brief, er habe nicht gewusst, dass Schonger sich in Kassel niederlassen wolle, widerspricht dieser Darstellung. Mangels weiterer Quellen lässt sich nicht feststellen, welche der beiden Versionen zutrifft. Die Angabe, Schonger sei zunächst besuchsweise in Kassel gewesen, stimmt in beiden Texten überein, der zeitnähere und in diesem Punkt daher glaubwürdigere Spohr-Brief datiert die Geschehnisse allerdings ein Jahr früher.

13 Lütgendorff, *Geigen- und Lautenmacher*, S. 577 (6. Aufl., Bd. 2, S. 452).

14 Benno Hirsch, „Louis Spohr als Erfinder des Geigenhalters“, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 35 (1908), S. 652.

Hirsch den Geigenhalter als „absolut unentbehrliches Zubehör für die Geige bezeichnet“ und gleichzeitig feststellt, Spohr sei als Erfinder in Vergessenheit geraten.¹⁵

Fünf Jahrzehnte früher, 1869, weist Joseph von Wasiliewski, der selbst beim Spohr-Schüler Ferdinand David studiert hatte, noch auf Spohr als Erfinder hin, erkennt den Kinnhalter jedoch gerade nicht als absolut unentbehrlich an:

„Eine freilich nur nebensächliche von Spohr eingeführte Neuerung, der tellerförmige, über dem Saitenhalter angebrachte Kinnhalter nämlich, welcher hauptsächlich darauf berechnet war, dem Kinn eine feste Stütze zu geben, ohne einen Druck auf die Oberdecke der Violine auszuüben, fand nicht Eingang, da sie tatsächlich keinen Vortheil gewährte.“¹⁶

Wasiliewskis Lehrer David erwähnt in seiner *Violinschule* den Geigenhalter in Bezug auf die Haltung des Instruments nicht, wenn er die Haltung der Violine beschreibt: „Das Kinn ruht dicht am Saitenhalter auf der linken Seite, der Kopf etwas nach derselben Seite geneigt.“¹⁷ Die von Spohr durch den Geigenhalter beabsichtigte stabile Haltung der Geige zwischen Schulter und Kinn erreicht David durch eine Vorform der Schulterstütze:

„Die neuere Spielart, welche einen häufigen Wechsel der Lagen erfordert, bedingt eine feste Lage der Violine, welche man am bequemsten erreicht, indem man ein Tuch oder ein kleines Kissen zwischen die Violine und die linke Schulter legt. Letztere braucht dann nicht zu weit heraufgezogen zu werden und die Haltung ist ungezwungener.“¹⁸

Ein weiterer Spohr-Schüler, Hubert Ries, der sein Lehrwerk ausdrücklich als Ergänzung von Spohrs *Violinschule* für den Anfangsunterricht konzipiert¹⁹, geht offensichtlich genauso wenig vom Geigenhalter aus: „Viertens, lege man das Kinn sanft auf die linke Seite der Violine neben den Saitenhalter, und neige dabei den Kopf ein wenig nach links.“²⁰

Wasiliewskis Text verweist – wohl unabsichtlich – auf den Ausgangspunkt von Spohrs Überlegungen bei der Entwicklung des Geigenhalters. Tatsächlich ging es Spohr zunächst nicht darum, dem Kinn eine sichere Stütze zu verleihen, sondern den Druck des Kinns auf die Oberdecke zu vermeiden. Dabei war der Geigenhalter zunächst auch nur das Nebenprodukt eines von Spohr weiterentwickelten Saitenhalters. Spohr fügt einem Bericht über das Londoner Musikleben etwas unmotiviert an:

„Nun zum Schluss noch einige Worte über eine Verbesserung an der Geige, die ich von den neuerfundnen Geigen des Hrn. Chanot auf mein Instrument übertragen habe. Sie besteht darin, dass ich den Saitenfessel so sehr habe verkürzen lassen, dass die 4 Saiten diesseits des Stegs jetzt folgende Töne geben:



Der Gewinn ist erstens eine leichtere Ansprache des Instruments überhaupt, und dann zweytens das Mitklingen dieser vier Töne, wodurch nun die bisher stumpfen Tonarten der Geige fast eben so brillant geworden sind, als die, bey deren Intervallen die bloßen Saiten mitklingen. Es ist mir seit dieser Veränderung oft geschehen, dass man, wenn ich in Des dur präludierte, es für D dur nahm. Die Vorrichtungen, die ich mit Hülfe eines geschickten Instrumentenmachers in Lille, des Hrn. Lannoye, dazu

15 Ebd.

16 Joseph Wilhelm von Wasiliewski, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1869, S. 337.

17 Ferdinand David, *Violinschule*, Leipzig [1863], Bd. 1, S. 5.

18 Ebd.

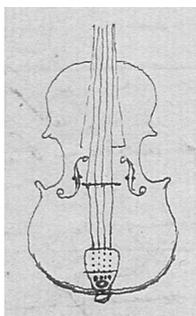
19 Hubert Ries, *Violinschule* für den ersten Unterricht. Nebst 106 kleinen Duetten und zweckmäßigen *Uebungsstücken*, Leipzig 1840, Bd. 1, S. 4.

20 Ebd., S. 8.

ersann, bestehen erstens in der Weise, wie die Saiten unterhalb des Saitenfessels befestigt, zweytens in einem Schilde, der sie, ohne sie zu berühren, so weit bedeckt, dass das Kinn beym Geigehalten nicht mehr anstoßen kann, und drittens in einem Sattel unterhalb des Saitenfessels, auf dem die 4 Saiten ruhen; und mit dem sie rein abgestimmt werden. Die Londoner Geigenmacher, die für die dortigen Künstler und Dilettanten viele solcher Saitenhalter verfertigten, haben noch einige Verbesserungen angebracht, die sich aber ohne Zeichnungen nicht deutlich machen lassen. Sollte einer meiner Landesleute einen solchen kleinen Saitenhalter zu besitzen wünschen, so werde ich gern irgend einem deutschen Instrumentenmacher ein Modell geben, nach welchem er sie verfertigen kann.“²¹

Etwas ausführlicher beschrieb Spohr die Konstruktion unmittelbar vor seinem London-Aufenthalt in einem Brief an seinen Freund Wilhelm Speyer:

„Die erste Idee zu dieser Veränderung gab mir die Geige nach der neuen Erfindung die ich Ihnen im vorigen Br. beschrieben habe. Sie besteht darin daß ich mir habe einen neuen *ganz kurzen* Saitenfessel machen lassen, so daß die Saiten ganz nah am Knopf, unter dem Kinn, befestigt sind. Damit man sie nicht mit dem Kinn berühre, habe ich eine Art von Schild darüber machen lassen, der aber die Saiten nicht berührt und sie in ihren Schwingungen nicht stört. Damit Sie mich besser verstehen will ich die Geige hieher zeichnen. Die Saiten laufen unter dem Saitenfessel fast so weit die Punkte reichen und sind dann unterwärts befestigt, so daß der Saitenfessel oben ganz schlicht(?) ist. Damit man besser dazu kann wenn eine reißt, habe ich ein Loch bohren lassen wodurch man die Knoten der beyden mittleren sieht. Dies Loch ist aber durch einen mit Perlmutter verzierten Knopfgeschlossener nach Belieben herausgenommen werden kann. Es ist überdies unter dem Saitenfessel ein kleiner Steg auf welchem die Saiten ruhen und wodurch sie ganz genau in folgende Quinten gestimmt sind. [hier folgt das gleiche Notenbeisp. wie in der *AMZ*] Diese vier stumpfsten Töne der Geige finden nun diesseits des Stegs einen Mitklang, wodurch auf meiner Geige Desdur beynah so brillant klingt wie Ddur auf andern. Außerdem hat die Geige überhaupt sehr an Klang und Stärke gewonnen und noch ein großer Vortheil ist, daß alle Saiten die ich aufziehe, sie möge seyn wie sie wollen, quintenrein sind, eine Sache, die ich noch nicht recht zu erklären weiß, die aber unbezweifelt und für den Spieler von unendlichem Vortheile. Da ich sehr wünsche, daß diese Veränderung vor meiner Rückkehr nach Deutschland *nicht* nachgemacht werde, so bitte ich Sie, diese Beschreibung niemand zu zeigen der Gebrauch davon machen könnte.“²²



Aus der von Spohr erwähnten Zeichnung wird die Konstruktion etwas klarer (vgl. Abb. 3). Dort wo das „Schild“ die Saiten überragt, sind diese in der Zeichnung nur gestrichelt dargestellt. Die Vorrichtung zum Stimmen der kürzeren Saitenenden ist hier jedoch nicht zu erkennen. Anscheinend handelt es sich bei dem „Schild“ über dem „Saitenfessel“

Abbildung 3: Zeichnung Spohrs in seinem Brief an Wilhelm Speyer, 21. Februar 1820, D-B 55 Nachl. 76,13, Abdruck mit freundlicher Genehmigung durch die Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

21 Louis Spohr, „Musikalische Notizen gesammelt von Louis Spohr während seines Aufenthalts in London vom Ende Februar bis Ende July 1820“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 22 (1820), Sp. 521–530, hier Sp. 530.

22 Louis Spohr, Brief an Wilhelm Speyer in Frankfurt a. M., Lille 23. Februar 1820, D-B 55 Nachl. 76,13. – In der vorliegenden Teiledition des Spohr-Speyer-Briefwechsels ist die hier zitierte Passage weggekürzt (Eduard Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist 1790–1878. Sein Leben und Verkehr dargestellt von seinem jüngsten Sohne*, München 1925, S. 42f.).

bereits um den Geigenhalter.²³ Offensichtlich erkannte Spohr dessen Vorteil aber erst in der folgenden Zeit.

Dafür faszinierte der Saitenhalter kurzfristig die Musikwelt. D-Dur klingt auf der Geige auch deshalb so brillant, weil die gerade nicht verwendeten leeren Saiten mitschwingen und dem Klang so zusätzliche Obertöne zufügen. Durch das Einstimmen der Saitenenden jenseits des Saitenhalters auf Obertöne zu Des-Dur glaubt Spohr, einen ähnlichen Effekt nun auch für schwerer ansprechende B-Tonarten zu erzeugen. Spohr berichtet selbst über das Interesse, welches er in London damit auslöste. Auf zwei Quellen weist Clive Brown hin.²⁴ Zum einen auf einen weiteren Brief Spohrs an Speyer, in dem er nochmals das Interesse an seiner Erfindung unterstreicht: „Meine Veränderung an der Geige bewährt sich als vortrefflich; die hiesigen Künstler fangen schon an, sie nachzumachen.“²⁵ Die zweite Quelle gibt jedoch einen Hinweis, dass hier eine andere als von Spohr selbst gesehene Qualität empfunden wurde:

„There is also a peculiarity in the fitting up of his violin, the tail-piece being considerably shorter than those in general use. This construction is said to give a quicker return of the string from the finger-board, and to confer greater facility in execution.“²⁶

Der kürzere Saitenhalter ergibt sich daraus, dass Spohr – wie oben beschrieben – auch die kurzen Enden der Saiten einstimmt. Der hier in diesem Zitat behauptete Vorteil ist jedoch nicht der von Spohr bezweckte ausgewogenere Klang, sondern eine durch schnellere Rückkehr der Saite vom Griffbrett erreichte leichtere Spielbarkeit.

Das „Interesse, welches viele an dem verbesserten Saitenfessel nahmen (worüber Spohr selbst in seinen musikalischen Notizen aus London Auskunft gibt), dessen Wirkung nun erprobt werden sollte“, blieb bei einem kurze Zeit später erfolgten Frankfurter Konzert kaum hinter den Erwartungen an das Konzert selbst zurück.²⁷ Die vom Publikum empfundene Verbesserung von Spohrs Ton führt der Kritiker dann auch auf den Saitenhalter zurück: „Allerdings mag die oben erwähnte Verbesserung des Saitenhalters auch dazu beytragen; denn es ist nicht zu läugnen, dass seine Geige an Klang, Stärke (besonders auf dem *G*) und Ausgeben der Töne sehr gewonnen hat.“²⁸ Da die Verbesserung des *G* durch den Saitenhalter von Spohr gerade nicht angestrebt war, sei dahingestellt, ob die Frankfurter Hörer wirklich eine Klangverbesserung durch den neuen Saitenhalter wahrnehmen konnten.

Deutsche Geigenbauer gingen auf Spohrs Angebot ein, Saitenhalter nach einem zur Verfügung gestellten Modell zu fertigen. Der Gothaer Instrumentenmacher Johann Gott-

23 Den frühesten mir bekannten Hinweis auf diesen Zusammenhang gab Folker Göthel: „Dort wird auch erstmals der von Spohr erfundene Geigenhalter erwähnt“ („Anmerkungen“, in: Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hrsg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, Bd. 2, S. 235, Anm. 22). Göthel stellt allerdings nicht fest, dass es sich hier um ein Nebenprodukt zum Saitenhalter handelt, sondern bemerkt nur: „Von diesem Instrument [von Chano] übernahm Spohr die Praxis des Abstimmens der Saiten zwischen Steg und Saitenhalter [...]“ (ebd.).

24 Clive Brown, *Louis Spohr. A critical Biography*, Cambridge 1984, S. 131; deutsche Übersetzung: ders., *Louis Spohr. Eine kritische Biographie*, übersetzt von Wolfram Boder, Kassel 2009, S. 157.

25 Louis Spohr, Brief an Wilhelm Speyer in Frankfurt a. M., London 27. März 1820, D-B 55 Nachl. 76,15.

26 „Sketch of Music in London“, in: *Quarterly Musical Review* 2 (1820), S. 373–391, hier S. 384.

27 „Frankfurt am Mayn“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 22 (1820), Sp. 856–863, hier Sp. 860.

28 Ebd.

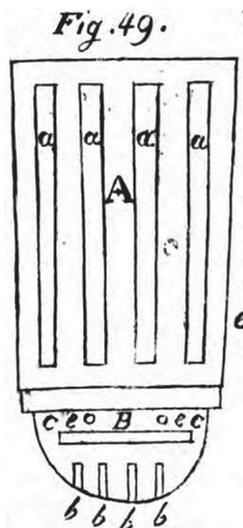


Abbildung 4: Saitenhalter nach Spohr bei Wettengel, *Lehrbuch*, Tafel VI.



Abbildung 5: Saitenhalter nach Spohrs Beschreibung, DK-Km MMCCS No. D 74, Abdruck mit freundlicher Genehmigung durch The Danish Music Museum – Musikhistorisk Museum & The Carl Claudius Collection.

fried Schramm, der während Spohrs dortigem Engagement auch als Orchesterdiener fungierte,²⁹ kündigte an:

„Da der Herr Kapellmeister Spohr die Güte gehabt hat, mir ein Modell des von ihm verbesserten Saitenhalters mitzuthemen, so mache ich bekannt, dass von nun an solche Saitenhalter mit der nöthigen Anweisung wie sie auf der Violine befestigt werden, bey mir zu haben seyn werden.“³⁰

Der Breslauer Instrumentenmacher Fichtel zog nach:

„Nach einer Probe des von Herrn Kapellmeister Spohr erfundenen Saiten-Halters, verfertige ich dergleichen, und kann versichern: daß jede Violine dadurch noch besser und vollkommener wird. Ein dergleichen Saiten-Halter kostet nebst einer dazu erforderlichen längeren G-Saite 1 Rtlr. 15 sgr. Cour. Für Violen und Cello läßt sich dann die nehmlliche Verbesserung vornehmen.“³¹

Als Besonderheit des Saitenhalters empfinden die Zeitgenossen dabei immer noch den angeblich oder tatsächlich besseren Klang; den Vorteil durch die Vorrichtung für das Kinn erkennen sie wohl nicht.³² Zumindest spricht dafür die Darstellung des Spohr'schen Saitenhalters im umfangreichen Geigenbaukompendium von Gustav Adolph Wettengel. Er beschreibt zwar ausführlich die Beschaffenheit des Saitenhalters und Gefahren bei der Her-

29 Vgl. Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. 112f., sowie Göthel in: ebd., S. 345, Anm. 58; zu Schramms Biographie vgl. Klaus Grünke, Hans-Karl Schmidt und Wolfgang Zunterer, *Deutsche Bogenmacher*, Bubenreuth 2000, Bd. 1, S. 206.

30 G[ottfried] Schramm, „Anzeigen“, in: *Intelligenzblatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung* 22 (1820), Sp. 23f.

31 Fichtel, „Für Violin-Freunde“, in: *Neue Breslauer Zeitung* (1821), S. 1410. – Bei ihm könnte es sich um den bei Lütgendorff angegebenen Gottlieb Fichtel handeln (Lütgendorff, *Geigen- und Lautenmacher*, S. 177 (6. Aufl. Bd. 2, S. 133)).

32 Zumindest im Falle des von Fichtel angebotenen Saiten-Halters für das Cello besteht dieser Vorteil freilich auch wirklich nicht.

stellung, der Kinnhalter selbst fehlt jedoch sowohl im Text als auch in der beigelegten Zeichnung (vgl. Abb. 4).³³ Immerhin deutet diese Zeichnung besser als Spohrs eigene Skizze an, wie hier die kürzeren Enden der Saite gestimmt werden sollen. Noch deutlicher zeigt ein im Danish Music Museum befindlicher „Saitenhalter [...] für Geige nach einem Modelle von Louis Spohr“³⁴ die Stimm-Mechanik (vgl. Abb. 5). Darüber hinaus gibt Wettengel einen Grund an, warum wir heute Spohr zwar als Erfinder des Kinnhalters kennen, seine Weiterentwicklung des Saitenhalters jedoch aus unserem Bewusstsein entschwunden ist. Sie teilt mit ähnlichen Entwicklungen dieser Zeit ein Problem:

„Obgleich seit der Erfindung dieser Saitenhalter nur wenige Jahre verflossen sind, und sie oft wirklich mit Vortheil bei musikalischen Darstellungen gebraucht werden können, so sind sie doch schon beinahe ganz wieder aus der Mode gekommen, da sie der Haltbarkeit der Saiten entgegenwirken.“³⁵

Im Zitat aus der *Violinschule* zu Beginn dieses Beitrags erwähnt Spohr, dass der Geigenhalter über dem Saitenhalter angebracht ist, nicht jedoch, dass die Saiten zwischen Steg und Saitenhalter ebenfalls abgestimmt werden sollen. Offensichtlich hat er also selbst auch diesen Gebrauch zwischen seiner Erfindung 1820 und dem Abschluss seiner *Violinschule* 1832 aufgegeben. Da Fichtel noch 1821 den Saitenhalter bewarb, Wettengel jedoch 1828 konstatierte, er sei aus der Mode gekommen, lässt sich der Zeitraum weiter eingrenzen. Im Umkehrschluss könnte Wettengels Feststellung freilich auch bedeuten, dass er zuvor in Mode gewesen sein muss. Gustav Schilling erwähnt ihn 1841 jedoch nur noch als Kuriosum:

Erinnere ich mich Recht, so versuchte der große Spohr einmal, durch Verkürzung des sogenannten Saitenhalters und Verbindung der Saiten in einem Bunde unter demselben der Violine eine höhere Vibrationskraft und dadurch vielleicht auch eine vollere Klangmasse zu verleihen; allein nicht blos, daß diese Veränderung gar keinen Einfluß auf die sonstige Construction und Produktionsfähigkeit des Instruments selbst äußerte, sondern sie kam auch nicht einmal zur allgemeinen Ausführung.³⁶

Eine Instrumentenkunde von 1834 spricht zwar noch vom „Spohr’schen Saitenhalter“. Da hier jedoch von einem Abstimmen der Saiten nicht mehr die Rede ist, dafür aber von einem Teller ist, der das Halten des Instruments erleichtert, ist hier vermutlich bereits der Geigenhalter gemeint:

33 Gustav Adolph Wettengel, *Vollständiges, theoretisch-praktisches auf Grundsätze der Akustik, Tonkunst und Mathematik, und auf die Erfahrungen der geschicktesten italienischen und deutschen Meister begründetes Lehrbuch der Anfertigung und Reparatur aller noch jetzt gebräuchlichen Gattungen von italienischen und deutschen Geigen [...]*, Ilmenau 1828, S. 138–141 und Tafel VI, Fig. 59–53, vgl. auch ebd. S. 142 und 350.

34 Hammerich, S. 100.

35 Ebd., S. 141. – In der Wortwahl wohl von dieser Quelle abhängig ist die Darstellung des Spohr’schen Saitenhalters in: Otto Bachmann, *Theoretisch-praktisches Handbuch des Geigenbaues. Oder Anweisung, italienische und deutsche Violinen, Bratschen, Violoncello’s, Violons, sowie Guitarren und Geigenbogen nach den neuesten Grundsätzen und in höchster Vollkommenheit zu verfertigen [...]*, Quedlinburg und Leipzig 1835, S. 25.

36 Gustav Schilling, *Geschichte der heutigen oder modernen Musik in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Welt- und Völkergeschichte*, Karlsruhe 1841, S. 752.

Der Capellm. Spohr [...] erfand eine Art Saitenhalter, welcher unten wie ein kleiner Teller geformt ist, und sich beim Spielen besser an den Backen anschließt, und gewöhnlich auch nur Spohr'scher *Saitenhalter* genannt wird.³⁷

Dies führt zu der Frage, wann Spohr den Eigenwert des Geigenhalters erkannte. Er selbst spricht von seinen „zahlreichen Schülern“, bei denen sich sein Nutzen bewährt habe. Nun haben wir bereits zwei Schüler kennengelernt, die den Geigenhalter wohl nicht verwendeten: Ferdinand David und Hubert Ries erwähnen ihn in ihren eigenen Violinschulen nicht. David und Ries studierten beide ab 1823 bei Spohr.³⁸ Dies könnte ein Hinweis sein, dass der Geigenhalter zu dieser Zeit noch nicht so weit entwickelt war, wie ein Jahrzehnt später in Spohrs *Violinschule* dargestellt, und daher vielleicht auch noch nicht bei seinen Schülern im Gebrauch war. Die bisher einzige Quelle zu einem deutschen Spohr-Schüler, der einen Geigenhalter verwendete, ist ein Tagebucheintrag von Carl Bargheer vom 17. August 1849:

„Ich ging des Morgens mit H. Schultz zum Instrumentenmacher Schonger, um einen Teller zu der Guarneri zu bestellen; [...]“³⁹

Um diese Zeit gibt es auch bereits Vorschläge für Alternativen zum Geigenhalter:

„Der Spohr'sche Violinhalter (Teller) ist zwar von manchem Violinisten für zweckentsprechend anerkannt worden, dagegen ist es unleugbar, dass Wenige sich zu diesem Halter haben gewöhnen können, weshalb Unterzeichneter [...] auf die Idee gekommen ist, einen leichten 1/4 Zoll breiten, mit einer Plasance-Schnalle versehenen Riemens sich zu bedienen, welcher unter dem Saitenhalter durchgezogen und um den Hals befestigt wird. Hieraus erwachsen nachstehende Vorteile:

- 1) liegt das Instrument fest am Halse, unter dem Kinn ohne dass es nur den Steg berührt, gedrückt und in Folge grosser Anstrengungen mit Schweiß befeuchtet wird,
- 2) gewinnt das Instrument dadurch einen hellen und bei Weitem stärkeren Ton, weil es nicht gedrückt und gedeckt wird,
- 3) werden Halsbinden geschont und nicht im Mindesten derangiert, weil der Kopf ein und dieselbe Lage behält, und bei den schwierigsten Passagen in der Applicatur, die sonst unentbehrliche Hülfe und Haltung des Kinns hier gänzlich wegfällt,
- 4) habe ich die Erfahrung gemacht, dass mit Hülfe des fraglichen Violinhaltes 6-8 Stunden die schwierigsten Compositionen vorgetragen worden sind, ohne dabei die geringste Ermüdung, was doch gewöhnlich geschieht, verspürt zu haben.“⁴⁰

Dafür experimentierten durchaus einige Musiker mit dem erwähnten Saitenhalter. Spohr erwähnt in seinem Bericht „die Londoner Geigenmacher“, also mehrere Instrumentenbauer, welche diese Saitenhalter anfertigten. Und eine englische Übersetzung der *Violinschule*

37 Wilhelm Schneider, *Historisch-technische Beschreibung der musicalischen Instrumente, ihres Alters, Tonumfang und Baues, ihrer Erfinder und Verbesserer, Virtuosen und Schulen, nebst einer faßlichen Anweisung zur gründlichen Kenntnis und Behandlung derselben*, Neißer und Leipzig 1834, S. 68ff., Anm. **, fast wörtlich übernommen in: Art. „Geige“, in: *Musicalisches Conservations-Lexikon. Enzyklopädie der gesammten Musik-Wissenschaft*, hrsg. von August Gathy, 21840, S. 160.

38 Vgl. C. B., „Verzeichniss der Schüler von Louis Spohr“, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 7 (1859), S. 150ff., hier S. 150.

39 Carl Bargheer, *Tagebuchnotizen 27. August 1848 bis November 1849*, D-Dt Mus-h 1 B 36, Bl. 8v, zit. n. ders., *Fidellieder* für Bariton, Violine und Klavier nach Texten von Theodor Storm. Digitale Edition des Werkes plus Zusatzinformationen rund um Werk und beteiligte Personen, hrsg. von Joachim Veit u. a., Detmold 2012, <<http://www.edirom.de/llb-bargheer-edition/index.html>> (eingesehen 25.01.2015).

40 [Ignaz von] Leibitz-Piwinski, „Ein Vorschlag um die Geige und Bratsche an dem Halse des Tonkünstlers in der Art zu befestigen, dass die Griffe in der Applicatur ohne Mühe, Anstrengung und mit Präcision gehandhabt werden können, wobei das Instrument fortwährend in derselben Lage bleibt“, in: *Berliner musikalische Zeitung* 3 (1846), H. 26, dort auf der vierten unpaginirten Seite. – Eine Ent-

verweist auch auf die Rezeption des Geigenhalters bei einem Londoner Instrumentenbauer, dessen Modell im Gegensatz zu Spohrs Konstruktion unabhängig vom Saitenhalter an der Geige befestigt wird:

„Though this contrivance has long proved its efficacy, the Violin-holder invented by Dr. J. Stewart, (to be obtained at Messrs. Wither’s, 31, Coventry Street, London,) may claim a preference, possessing, as it does, all the advantages of the above invention, with this in addition, that it raises the Violin close up to the chin of the player, and is most readily and simply attached to the instrument. This holder consists of two narrow blocks of wood, placed opposite each other, above and below the Violin, and clamped to the instrument immediately on the left of the tail-piece by a screw-pin. In using it, the chin of the player should be laid upon the tail-piece, which, together with the upper block of the holder, affords a firm purchase of the Violin, without any kind of contact detrimental to its free vibration. – ED.“⁴¹

Mit dieser Quelle sind wir zwar bereits in den 1870er Jahren, den Geigenhalter von Stewart finden wir jedoch schon in früheren Texten, wie 1846 in einer Anzeige von „J. Stewart’s registered violin and tenor holder“ in der *Musical World*. Die halbseitige Anzeige enthält neben den Empfehlungen anderer führender Londoner Geiger dieser Zeit auch ein paar Zeilen des Spohr-Schülers Henry Blagrove: „I have to congratulate you on a most simple, useful, and effectual invention for holding the violin, and consider it a great boon to amateurs and professors of that instrument.“⁴² Hieraus lässt sich vermutlich schließen, dass Blagrove spätestens zu diesem Zeitpunkt eine Kinnstütze verwendete. Da er seinen Unterricht bei Spohr 1833 begann, als Spohrs *Violinschule* gerade erschienen war, lernte er jedoch wahrscheinlich schon in Kassel die Spohr’sche Kinnstütze kennen.⁴³ Eine Besprechung von Stewarts Geigenhalter nimmt – im Gegensatz zum oben zitierten Kommentar aus einer englischen Übersetzung der *Violinschule* – keinen Bezug auf Spohr. Dieser Text stellt die „utility“ durch leichte Anbringung und Transport heraus, jedoch nicht mehr den grundsätzlichen Nutzen eines Geigenhalters. Dies könnte darauf deuten, dass sich eine oder mehrere Formen des Geigenhalters zu dieser Zeit in England durchgesetzt haben. Dagegen spricht allerdings der Hinweis, dass gerade Anfänger durch den Geigenhalter einen schnelleren Fortschritt machen:

„Stewart’s Violin Holder. – The utility of this simple and highly efficient apparatus, for facilitating the holding of the Violin, has been acknowledged by all professors of that instrument, and is now in course of being universally adopted. The holder may be carried in the waistcoat pocket, and attached to the violin instaneously, when required. We ourselves have tested the use of the instrument, and are warranted in strongly recommending so admirable and efficient a contrivance. To the beginner, above all others, it will prove of the greatest service in facilitating his progress, and rendering compassable, in a brief period, difficulties which at present, can only be surpassed by a long course of practice. Mr. Stewart, has conferred a boon, on all violin players by his ingenious invention.“⁴⁴

In den Folgejahren rückte der Geigenhalter offensichtlich von der von Spohr bevorzugten Anbringung über dem Saitenhalter auf Position seitlich des Saitenhalters, so wie wir es heute kennen. Zumindest soll der Vorteil eines 1884 patentierten Geigenhalters darin bestehen, wieder wie von Spohr gefordert, über dem Saitenhalter angebracht zu sein:

„gegung auf diesen Vorschlag hält die hier angeführten Gründe für „nicht gerade stichhaltig“ („Kleine Zeitung“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 25 [1846], S. 62).

41 Henry Holmes in: *Spohr’s Violin School*, hrsg. von Henry Holmes, London [1878], S. 4. Datierung nach Folker Göthel, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, Tutzing 1981, S. 316.

42 „J. Stewart’s registered violin and tenor holder“, in: *Musical World* 21 (1846), S. 663.

43 Zum Datum von Blagroves Unterricht bei Spohr vgl. C. B., „Verzeichnis“, S. 150

44 „Stewart’s Violin Holder“, in: *Musical World* 22 (1847), S. 25f.

„Violinists will be glad to learn that a new chin holder has been invented which possesses many advantages for the player. It is appropriately called the ‘Spohr,’ its principal feature being that it can be fixed immediately over the tail-piece of the instrument, which position Spohr advocated as the correct place for fitting the violin holder. In fact, so important did this authority think of this central hold on the instrument, that in his work on the violin he wrote a long paragraph of this subject [...]“⁴⁵

Ein Hinweis von Walter Kolneder deutet auf eine Verbreitung der Kinnstütze im Frankreich der 1850er Jahre:

„Bériot beschrieb in seiner *Violinschule* (1858) den Kinnhalter als eine aus Deutschland kommende Neuerung. Seit Spohr sind unzählige Modelle geschaffen worden und kürzere oder längere Zeit über in Gebrauch gewesen.“⁴⁶

Allerdings findet sich in Bériots *Méthode de violon* weder ein Hinweis auf die Kinnstütze selbst noch gar auf eine deutsche Herkunft.⁴⁷ Stattdessen schlägt Bériot vor, die Geige über dem Kragen festzuklemmen oder – wie bei Ferdinand David – ein Tuch oder Kissen unterzulegen:

„Le Violon placé sur la clavicle gauche, appuyé contre le con, et soutenu par le col de l’habit et du gilet qui le font incliner naturellement vers la droite. Les enfants qui par leurs vêtements légers sont privés de l’appui du col peuvent le remplacer par un mouchoir ou un coussinet afin d’éviter l’habitude disgracieuse de lever le paule pour soutenir l’instrument.“⁴⁸

Woher Kolneders Information stammt, lässt sich derzeit nicht nachvollziehen. Gleiches gilt für die etwas kryptische Formulierung in einem Artikel über verschiedene Geigenschulen:

Spohr appelle ainsi la mentionnière destinée à favoriser la tenue du violon qui glisse facilement sous le menton dans le *démachés*. Les violinistes Bériot, Sivori et Léonard ont adopté chacun une mentionnière différente.⁴⁹

Dieser Autor schreibt Bériot die Entwicklung einer eigenen Kinnstütze zu, für die sich zumindest in seiner *Méthode* kein Beleg findet. Vermutlich meint der Autor hier das vorgeschlagene Kissen zwischen Schulter und Geige. Dass Spohr wiederum den Anspruch angemeldet hatte, Erfinder der Kinnstütze zu sein, konnten französische Leser zumindest wissen, wenn sie die französische Übersetzung seiner *Violinschule* in die Hand nahmen; diese Übersetzung zitiert den Geigenhalter sogar im Titel: *École ou Méthode Pour le Violon à l’aide du Teneur de Violon*.⁵⁰ Im Gegensatz zu Deutschland und Großbritannien war Spohr

45 „The Patent ‘Spohr’ Chin Holder“, in: *Musical Standard* 27 (1884), S. 258.

46 Walter Kolneder, *Das Buch der Violine*, Zürich 1972, S. 43; fast wörtlich übernommen in: Cornelia Büning, „Kinnhalter, Kinnstütze“, in: *Lexikon der Violine. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpretieren*, hrsg. von Stefan Drees, Laaber 2003, S. 344f., hier S. 344.

47 C[harles] de Bériot, *Méthode de Violon*, Paris 1857; darüber hinaus war mir ein späterer französisch-englischer Druck zugänglich: Ch[arles] de Bériot, *Méthode de Violon*, Mainz o. J., Pl.-Nr. 21873. Roland Folter hat für mich dankenswerterweise in seinem Exemplar des Drucks Mainz, Pl.-Nr. 15000 nachgesehen sowie in einer späteren deutsch-französischen Ausgabe Mainz [1898], Pl.-Nr. 26337. In keiner dieser Ausgaben findet sich ein Hinweis auf die Kinnstütze.

48 Bériot, *Méthode*, S. 4.

49 Félix Huet, „Étude sur les différentes écoles de violon depuis Corelli jusqu’à Baillot. Précédée d’un examen sur l’art de jouer des instruments à archet au XVIII^e siècle“, in: *Mémoires de la société d’agriculture, commerce, science et arts du département de la Marne* (1878–1879), Chalons-sur-Marne 1880, S. 275–420, hier S. 345, Anm. 1.

50 Louis Spohr, *École ou Méthode Pour le Violon à l’aide du Teneur de Violon*, übers. von Heller, Paris [1838] (Datierung nach Göthel, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis*, S. 316).

in Frankreich allerdings nie populär.⁵¹ Das Wissen um Spohr verblasste, und ein französischer Lexikonartikel aus den 1920er Jahren verweist nur auf die Möglichkeit, Spohr sei der Erfinder gewesen:

„On ignore le pays d'origine de la mentionnère, et le nom de son inventeur. Il est possible qu'elle vienne d'Allemagne; lorsque Spohr, le célèbre violoniste et compositeur, vint à Paris en 1819, il en avait une à son violon, et aucun violoniste français ne s'en servait à cette époque.“⁵²

Die Begründung für Spohrs mögliche Erfindung bezieht sich dann auch nicht auf die *Violinschule*, sondern auf Spohrs Paris-Aufenthalt 1820, der hier fälschlich mit 1819 angegeben ist.⁵³ Wegen dieser Ungenauigkeiten taugt dieser Text auch nicht als Beleg dafür, dass Spohr bei seinem Paris-Aufenthalt bereits mit Kinnstütze gespielt habe.

Offensichtlich entwickelte Spohr seine Kinnstütze aus seiner heute vergessenen Weiterentwicklung des Saitenhalters. Während Spohr ab 1823 unterrichtete Schüler Ferdinand David und Hubert Ries die Kinnstütze wohl nicht verwendeten, setzt Spohr in seiner *Violinschule* 1833 die Verwendung der Kinnstütze bei „zahlreichen Schülern und vielen anderen Geigern“ voraus, vermutlich vorrangig Geiger aus seinem näheren Umfeld. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheint die Kinnstütze etabliert gewesen zu sein. Wie die Verbreitung sich jedoch im Detail gestaltete, wird sich erst durch die Erschließung weiterer Quellen zeigen lassen.

51 Zur Spohr-Rezeption in Frankreich vgl. Hélène Cao, *Louis Spohr ou Le don d'être heureux*, Paris 2006, S. 64–67 and 114–115; Clive Brown, *Louis Spohr*, S. 260 (dt. Übersetzung S. 310f.; diese deutsche Übersetzung hat dem englischen Original gegenüber den Vorteil, dass hier die französischen Originalquellen belegt sind und nicht die Übersetzungen in englischen Periodika).

52 Art. „Le mentionnère“, in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Teil 2 *Technique, esthétique, pédagogie*, Bd. 3 *Technique instrumentale*, Paris 1927, S. 1740.

53 Vgl. Louis Spohr, „Briefe aus Paris“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 23 (1821), Sp. 139–144, 156–162, 177–184 und 189–195.

Oliver Vogel (Berlin)

Berlioz als Harold – ein romantisches Selbstporträt im Zeichen des Liberalismus¹

Non, les Bardes n'ont pu descendre
 Dans ce fleuve des ans, qui roule l'avenir;
 Si leur cythare en deuil se tait avec leur cendre,
 Interrogeons ces lieux, pleins de leur souvenir. (V. Hugo)

Humoristisch trat Hector Berlioz seinem zukünftigen Publikum hinsichtlich der Uraufführung seiner neuen Symphonie *Harold en Italie* am 23. November 1834 mit der Frage entgegen: „Ich bitte Sie ernsthaft, mich darüber aufzuklären, was eine Symphonie namens *Harold* überhaupt bedeuten soll?“² Wenn auch scherzend, zog er doch die Aufmerksamkeit seiner Hörer auf den Titel. Es musste wohl mehr darin liegen als eine mit Dichter und Musiker gemeinsam anzutretende, bloß pittoreske Italienreise. Mit einer Symphonie nach Lord Byron, der schillernden, internationalen Symbolfigur der Romantik, konnte Berlioz anzeigen, welche Stellung er innerhalb dieser sich just erneuernden Bewegung einzunehmen trachtete. Längst waren ihre künstlerischen Belange auch von politischen Interessen vereinnahmt worden, die es mit zu bedenken galt.

Musikalische Selbstporträts zu erschaffen, war Berlioz von Anbeginn seiner Laufbahn natürlich erschienen. Sie halfen ihm in dem verzweifelten Bemühen, seine außerordentlichen Ansprüche gegen die Welt zu verteidigen. Fast immer liegt ein Bezug zu seiner eigenen Situation vor: Angefangen mit *Beverley* (1823/24), dem Spieler, der seine Pflichten gegenüber der Familie vernachlässigt, weil er sich einer risikoreichen Karriere verschrieben hat; dann der in Ungnade gefallene Ritter Kenneth aus dem Opernprojekt *Richard en Palestine* (1826), der, verkleidet als schwarzer Sklave, schließlich Anerkennung findet; des weiteren Lénor aus der Oper *Les Franc-Juges* (1826–29), dessen Schicksal als rechtmäßiger Thronerbe in derselben Weise von geheimen Gerichtshöfen bedroht scheint, wie die jungen Talente im nationalen Rompreiswettbewerb von der dunklen Rechtsprechung der wenigen Professoren, die die Musiksektion im staatlichen Akademieverbund (dem Institut de France) bildeten. Ebenso ist die frei erdachte Geschichte der *Symphonie fantastique* und ihrer Fortsetzung *Le Retour à la vie*, wie Berlioz bekennt, seine eigene.³ Die Methode der musikalischen Selbstdarstellung sagte ihm auch darüber hinaus zu und veranlasste ihn im Vorfeld von *Harold en Italie* zu dem berühmten Spruch: „Mein Leben ist ein Roman, der mich sehr interessiert.“⁴

1 Herzlich gedankt sei Hugh MacDonald, Peter Bloom und Arne Langer für ihre freundliche Unterstützung.

2 Berlioz, „Avis aux lecteurs assez désœuvrés pour lire mes feuilletons“, in: *Le Rénovateur*, 2. und 3. November 1834; in: *Critique musicale d'Hector Berlioz* (im Folgenden *CM*), hrsg. von H. Robert Cohen und Yves Gérard, Bd. 1, Paris 1996, S. 439.

3 Berlioz, *Mémoires*, XLIV/11: „le rôle de Lélío (c'est à dire le mien)“.

4 Brief an Humbert Ferrand vom 12. Juni 1833, *Correspondance générale*, hrsg. von Pierre Citron, Paris 1972–2003 (im Folgenden *CG*), Bd 2, S. 105.

Um die programmatischen und musikalischen Selbstdarstellungsmöglichkeiten der *Harold*-Symphonie genau zu umreißen, ist auch jene *Scène héroïque* (*Heroische Szene*) zu befragen, auch bekannt als „*Scène grecque*“ oder „*La Révolution grecque*“. Berlioz zeigt sich hier bereits neun Jahre vor der Symphonie von einer *Harold*-Parodie Alphonse de Lamartines beeinflusst, die in der romantischen Bewegung heftige Diskussionen veranlasste. Spontan entworfen als Solidaritätsbekundung mit der griechischen Volkserhebung, die Byron selbst bis zuletzt persönlich unterstützt hatte, widmete Berlioz sein Werk einem national-repräsentativen Rahmen zu. Doch das angestrebte Prestige wurde ihm 1825 und auch in einem zweiten Anlauf 1833 verwehrt, obgleich er im durch Lamartine ausgelösten Streit um das Vermächtnis Byrons eine traditionalistische Position bezog. Er hatte somit Anlass zu zögern, seine zweite Symphonie nach *Harold* zu benennen, einer an sich wohl tadellosen Figur, die aber wegen ihrer stets im Raum stehenden Identifikation mit Byron selbst ein politisch aufgeladenes Sujet blieb. Die *Szene* ist somit als über musikalische Fragen hinausweisende persönliche Stellungnahme im Zeichen Byrons auch für die spätere Symphonie von Bedeutung und darf uns etwas umständlich beschäftigen, bevor wir unserem Hauptanliegen folgen.

Dieses zielt auf eine vertiefte, möglichst weit gehende Interpretation der *Harold*-Symphonie und ihrer inhaltlich bewusst unbestimmt gelassenen musikalischen Abläufe. Manches aus älteren, aufgegebenen Werken stammende musikalische Element bedurfte dabei einer neuen Sinnzuweisungen, oder Überarbeitung. Zwei Tendenzen sind zu differenzieren: Entgegen der zynischen Bedeutung des Symphoniefinales, wo die Gesetzlosen triumphieren, finden sich auch versöhnliche, die Brisanz des Themas kompensierende Impulse.

Die „Heroische Szene“ im Kontext der französischen Byron-Rezeption

Tatsächlich kehrte Berlioz, indem er sich 1834 zu *Harold* als dem Protagonisten seiner neuen Symphonie bekannte, zu einer Vorliebe zurück, die er lange schon gehegt hatte: Seit 1831 stand Byron auf einer Stufe mit seinen Lieblingsautoren.⁵ Was *Harold* angeht, hielt es Berlioz schon 1828 für bedeutsam, seinen Freunden die Ermunterung eines Musikkenners mitzuteilen, der zu ihm gesagt hatte: „Sie sind der Byron der Musik, Ihre *Francs-Juges*-Ouvertüre ist ein *Childe Harold*“.⁶ Zweifellos reicht die Beschäftigung mit Byron, dessen Werke seit 1820 in französischer Übersetzung vorlagen, weiter noch zurück, als es die genannten Briefzeugnisse andeuten, allein durch die Natur der literarischen Orientierung, die Paris dem jungen Provinzler abverlangte. Sicher war Berlioz immer schon ein begieriger Leser gewesen, doch in seinen Urteilen keineswegs so unabhängig, wie es Briefe und Memoiren glauben machen. Offenbar übernahm er einige der Meinungen, die er im liberalen Blatt *Le Globe* vorfand. Indem er beispielsweise die Hauptperson aus James Fenimore Coopers *Lederstrumpf* als „einen Philosophen der Wüste“ bezeichnet, folgt er wörtlich der hier vorgebrachten Interpretation.⁷ Mit den Meinungen Schritt zu halten, die in den progressiven Zeitungen zum Ausdruck kamen, war für ihn als aufstrebenden Opernkomponisten unverzichtbar. Für die Suche nach einem unverbrauchten Sujet, das den Geschmack und

5 Brief an Nicolas Marmion am 15. September 1831, *CG* 1, S. 485.

6 Der Brief an Humbert Ferrand vom 28. Juni 1828, *CG* 1, S. 199, gibt Worte von Etienne-Jean-Baptiste Pastou wieder, einem privaten Musiklehrer, der 1835 Mitglied des Conservatoire wurde.

7 Brief an Nanci Berlioz vom 4. Juni 1827, *CG* 1, S. 155 und *Le Globe* V vom 24. Mai, S. 116. Dasselbe gilt für die irriige Annahme, dass der Protagonist ein einst zivilisierter Europäer gewesen sei.

die Sorgen der Zeit traf, fanden sich hier wichtige Fingerzeige, zumal seit die Pressefreiheit unter Charles X. ein offeneres Wort zuließ.

Die Autoren, die Berlioz zunächst bevorzugte – Walter Scott, James F. Cooper und Constantin-François de Volney⁸ –, hatten im Gefolge von Chateaubriands amerikanischen Erzählungen *René* und *Atala* Rousseaus Zivilisationskritik und dessen Anpreisung ursprünglicher Tugenden erneuert. Die erzählerische Wiederaufnahme dieser bereits traditionellen Perspektive führte an Orte fern der urbanen Lebenserfahrung und erging sich in der Betrachtung historischer Stätten, Wüsten oder unberührter Orte. *Childe Harold's Pilgrimage* war in einem verwandten Geist der Neuorientierung geschrieben, der die sozialkritischen Themen in der Wahrnehmung hinter den politischen Aspekten zurücktreten ließ. Die durch Byrons frühen Tod im Jahr 1824 veranlasste Auseinandersetzung zeichnet sich durch eine entsprechende Tendenz aus. Als 1825 ein Meinungsstreit um die Deutung seines Schicksals entbrannte, war es keinem Pariser Künstler möglich, nicht mit Byrons *Harold* Bekanntschaft zu schließen. Eine Spannung zwischen der restaurativen Perspektive, die auf die Wiederherstellung nationaler Größe sah, und dem kosmopolitischen Liberalismus trat zutage.

Wie kam es dazu? Einer der berühmtesten Dichter Frankreichs, Alphonse de Lamartine, hatte es gewagt, einen fünften und letzten Canto zu den vier existierenden hinzuzudichten mit dem Titel *Le dernier chant du pèlerinage de Childe Harold*, wobei er das Heroische und den Tod Byrons, der durchweg mit *Harold* identifiziert wird, zum Vorwand seiner Reflektionen machte. Das rege Interesse des Pariser Publikums an dieser Hommage kann an der noch im selben Jahr erforderlichen Neuauflage des erst im Mai veröffentlichten Erstdrucks erahnt werden; ebenfalls noch 1825 begannen auch ausländische Raubdrucke zu kursieren.⁹ Lamartines Dichtung ragt aus der Flut der einzeln veröffentlichten Nachrufe in französischen Versen – Edmond Estève listet zwischen 1824 und 1825 ihrer vierundzwanzig auf¹⁰ – heraus, vor allem durch die kritischen Reaktionen, die sie entfachte. Seine scheinbar nostalgische Herangehensweise hatte unversehens den Finger in eine Wunde gelegt, die die Gesellschaft empfindlich betraf.

Gestorben war Byron an einem Fieber, während er persönlich den griechischen Volksaufstand gegen die osmanische Fremdherrschaft bei der Belagerung von Messolonghi unterstützt hatte; sein Tod veranlasste international Sympathiebekundungen. Die „griechische Revolution“, wie sie genannt wurde, hatte bedeutenden Einfluss auf das französische Selbstbewusstsein. Dichter, Maler und Musiker, darunter Namen wie Delavigne, Hugo, Delacroix und Rossini, vereinten ihre Kräfte, um ihre Landsleute zur Unterstützung für die Sache der Griechen aufzurufen. Stolze Erinnerungen an die Kaiserzeit wurden lebendig; der Revolutionsgedanke war wieder da. Doch Lamartine nahm das Beispiel der Griechen als Modell für die Rückkehr der Nation zu wahrer Größe nach dem Maß der Antike. Gegen diese restaurative Haltung, die sich die momentane Einheit der Nation missbräuchlich zunutze machte, wehrten sich die Liberalen vehement und griffen Lamartines Parodie wiederholt an: „Herr von Lamartines Geist bewegt sich in den Grenzen der Träumerei“, schimpfte die Zeitung *Le Globe*, „die freiheitlichen Ideen, die den Ruhm unseres Zeitalters

8 Berlioz' Vorliebe für Volney zeigt sich im Brief an seinen Vater vom 25. April 1825, CG 1, S. 91. Scott beschäftigte seine Fantasie seit 1826, die *Lederstrumpf*-Romane las er 1827.

9 Nachweisbar in Berlin (Staatsbibliothek) und Brüssel (Koninklijke Bibliotheek).

10 Edmond Estève, *Byron et le romantisme français*, Paris 1907, S. 533ff.

ausmachen, sind ihm vollkommen fremd.¹¹ Wahr ist, dass es nicht die freidenkerischen Einstellungen Byrons waren, die Lamartine reizten. Seine zweite *Méditation poétique* von 1820 (Verse 59–62) hatte sich im Gegenteil an den noch lebenden Byron mit einer autoritären Forderung gewandt:

Mais cette loi [divin] dis-tu, révolte ta justice;	dies Gesetz Gottes, sagst du, empört dein Urteil
Elle n'est à tes yeux qu'un bizarre caprice,	und ist für dich nur ein komischer Einfall,
Un piège où la raison trébuche à chaque pas.	ein ewiger Stolperstein für die Vernunft.
Confessons-la, Byron, et ne la jugeons pas.	Lass uns bekennen, Byron, statt zu richten.

In tiefer Bewunderung für Byrons Thematisierung der unkontrollierten und leidenschaftlichen Kräfte des Geistes verstörte Lamartine die Unvereinbarkeit von dessen Blickwinkel mit einer religiösen Haltung. Der *Globe* dagegen, mit seiner politischen Agenda eines liberalen Blattes verteidigte Byrons Versuch, seine skeptische Haltung mit einem gewissenhaften und das Diesseits bejahenden Leben in Einklang zu bringen. So ging es bei der Anklage des *Globe* gegen Lamartine, Byron missverstanden zu haben, nicht allein darum, dass sein neues Werk die Zweifel Harolds aus religiöser Rücksicht unter den Tisch kehrte; schlimmer noch war die Tendenz, Byrons wirklichen Kampf gegen unterdrückerische Verhältnisse fortzuträumen und sein Tun mit den aristokratischen Idealen einer christlichen Empfindsamkeit, für die François-René de Chateaubriand und Germaine de Staël einstanden, zu ummanteln.

Der von Lamartines Byron-Imitation heraufbeschworene Konflikt zeugt von einer Uneinigkeit der romantischen Bewegung, in der sich die politische Unentschiedenheit der Restaurationszeit abbildet. Als gesellschaftliche Bewegung bleibt die Romantik überhaupt unverstanden, wenn man sie nicht auch als den Schauplatz eines fortwährenden Spiegelgefechts begreift, das zwischen Konstitutionalisten, gemäßigten Monarchisten, Ultraroyalisten, Bonapartisten, Republikanern und Liberalen ausgetragen wurde. Alle Künste waren davon betroffen, dass der liberale Geist der Unabhängigkeit und die von religiöser Empfindsamkeit geprägte autoritäre Abwehr im ästhetischen Anschauungsmodus der Romantik um eine mögliche Einheit rangen.

Als Gegenstück zu Lamartines Vereinnahmung der romantischen Symbolgestalt Byron, in der sich die Beständigkeit traditioneller Werte zeigte, lässt sich umgekehrt der Triumph Rossinis im Jahr 1823 als liberaler Aneignungsversuch anführen. Der *Miroir* vom 8. März 1823 zögerte nicht, den Italiener als denjenigen, „der das *romantische Genre* in die Musik eingeführt hat“, zu begrüßen. Enthusiastisch wurde er von Presse und Publikum willkommen geheißen, denn die liberalen Züge seiner Musik wurden unmittelbar verstanden. Auch die Machthaber begrüßten in Rossini einen vielversprechenden Erneuerer des alten und politisch zwiespältigen imperialen Repertoires an ihrer national repräsentativen Opernbühne. Er war nicht weniger als eine Säule der nationalen Einheit.

Über das Musikleben hinaus, waren auch auf dem Feld der Literatur die abenteuerlichen Konzepte der Frühromantik – die Tugend des Vagen und der Wert subjektiver Erfahrung

11 *Le Globe* II, 6. August 1825, S. 731: „L'esprit de M. de Lamartine s'est arrêté dans la rêverie; il est parfaitement étranger aux idées de liberté qui font la gloire de notre âge.“ Eine Woche zuvor (30. Juli 1825, S. 718) hatte man ebd. lesen können: „M. de Lamartine n'a qu'une corde à sa lyre; il a traversé la vie en rêveur solitaire, il a peu vu, peu regardé; et quand il veut peindre la vie réelle, les idées comme les images lui manquent; il retombe dans sa continuelle adoration de l'infini, de la nature, des mystères de l'âme, rien de vivant ne s'échappe de son imagination: c'est toujours le même hymne (...) C'est toujours lui, toujours l'âme humaine accablée des mystères de la création.“

– in ein Stadium eingetreten, da die ihr innewohnende Mystik hinterfragt werden durfte. Das Geheimnisvolle, das lange eine unerlässliche Verteidigungsstrategie gewesen war, wurde nun, wo immer es sich in patriarchalischer und autoritärer Pose zeigte, sowohl ästhetisch als politisch mit Argwohn betrachtet. Der Grundstein zu Victor Hugos frühem Ruhm war von Anfang an dessen radikale Verweigerung jeder ästhetischen Bevormundung. Während Lamartine noch der christlichen Bilderwelt im Gefolge Chateaubriands verpflichtet blieb, hatte Hugo bereits die Notwendigkeit eines rationalen Konzeptes eingesehen, mit dem sich die Ideologie der Einbildungskraft kompensieren ließ. Sein *Préface de Cromwell* von 1827 wurde als Durchbruch gefeiert, da es sowohl die Doppelnatur des romantischen Erbes im „Grotesken“ und „Sublimen“ als auch deren mögliche Versöhnung thematisierte. Schon früher hatte er die Einheit der beiden von Chateaubriand und Byron verkörperten romantischen „Schulen“ betont.¹² Mit einer neuen Doktrin von Harmonie und Ausgleich konnte er nun tatsächlich den Abgrund zwischen den politisch auseinanderdriftenden Parteien überbrücken, jedenfalls soweit es die Dichtung und das Theater anging.

Berlioz platzierte seine *Heroische Szene* dagegen ohne Vermittlungsambitionen in die hochangespannte Situation rund um Lamartines Byron-Dichtung. Als Schüler Lesueurs sympathisierte er mit dem akademischen Milieu des Conservatoire, das gegen die liberalen Tendenzen des öffentlichen Musiklebens an seinen republikanischen und imperialen Werten festhielt. Die sogenannte „Szene“, die sich in ihrer vierteiligen Anlage eher in den Dimensionen eines Opern-Einakters bewegt, war durch Berlioz' traditionalistische Haltung naturgemäß der geistigen Welt Lamartines verpflichtet. Das Libretto hatte sein Freund Humbert Ferrand beigezeichnet, der sich auch in den Folgejahren als treuer Mitarbeiter an mehreren Opernprojekten verdient machen sollte. Berlioz begann diese Arbeit während der noch unentschiedenen Belagerung Messolonghis. In einem Brief an seine Schwester erwähnt Berlioz ausdrücklich die Wirkung allgemeiner Zeitfragen auf seine kompositorischen Aktivitäten: „Bin ich auf unbestimmte Weise von einer tiefen Bewunderung für irgendeine menschliche Konzeption durchdrungen, so brenne ich darauf, sie mitzuteilen, so laufe und fliege ich ...“¹³ Erfüllt von Lamartines Versen und befeuert vom Ausmaß der allgemeinen Bewunderung für Byron reagierte Berlioz mit einem eigenen Werk: „Nichts bewegt mich so tief und stürmisch“, sprach er zu sich, „wie der Anblick einer ruhmreichen Ehrenbezeugung gegenüber dem Genie oder gar dem Talent.“¹⁴ Der überwiegend martialische Charakter und auch bestimmte Metaphern wie „Sohn Spartas“ legen eine direkte Inspiration an Lamartines Versen nahe. Manche Wendungen machen sogar den Eindruck einer Imitation. Verse wie

Ils [les héros] s'avancent et la victoire
Rayonne sur leurs fronts poudreux
La terre belle encor' de son antique gloire,
retentit sous leurs pas nombreux.

Die Helden rücken vor, und der Sieg
leuchtet auf ihren staubbedeckten Antlitzen;
das von seinem antiken Ruhm weiterhin schöne Land
erzittert unter ihren zahlreichen Tritten.

nehmen auf Lamartines Aussicht, neu an antike Größe heranzureichen, Bezug. Die für den Dichter ausschlaggebenden Aspekte charakterisieren auch die *Szene*: Die Grandeur des Ereignisses nimmt im weiträumigen Schluss-Tableau Gestalt an, dem Christentum wird im dritten Satz durch ein Gebet der griechischen Frauen Tribut gezollt und die Rückkehr zur Antike erfüllt sich in der mystischen Heraufkunft des spartanischen Sängers Tyrtaios,

12 Victor Hugo, „Lord Byron“, in: *La Muse française* vom 15. Juni 1824.

13 Brief an Nanci Berlioz vom 12. Dezember 1825, *CG* 1, S. 100.

14 Ebd., S. 101.

die sich inmitten des Finales ohne weitere Erklärungen allein durch entfernte Trompetenrufe ankündigt. Der Sänger bringt die Wende, indem er die Griechen zum Sieg inspiriert, doch nicht etwa, wie man erwarten könnte, indem er charismatisch seine Stimme erhebt, sondern indem er sie mit einem geräuschvollen Harfenschlag anfeuert, der sich als Begleitung zum unbeirrten Tritt angreifender Krieger schickt: „*Quel bruit sur ces bords expire?*“ fragen jene, die sein Herannahen zuerst gewärtigen. Um diesen Augenblick als Wendepunkt wirkungsvoll herauszustellen, wartet Berlioz hier überraschend mit der Sexte der bis hierher etablierten Dominante (G-Dur) auf. Sie ersetzt eine aufwändige Modulation und unterstreicht den mystischen Charakter des Musikers (Notenbeispiel 1), der durch seinen exaltierten Zustand die anderen unmittelbar mitzureißen versteht.

58 *Allegro non troppo* Trp. (aus der Ferne) *dopples Tempo*

Chor der Krieger: Partons! *f* *pp*

Str. Klar. Harfe (nur eine) *pp* *pp*

Vc. Kb. *ff*

Notenbeispiel 1: Eintreffen des Tyrtaios im Finale der *Heroischen Szene* (Fassung von 1825)¹⁵

Um diesen Moment aus der Szene wirkungsvoll hervortreten zu lassen, dehnt Berlioz die vorangehenden und folgenden harmonischen Flächen weit aus, wobei er sie harmonisch stabil und statisch hält: Die sechzig Eröffnungstakte in C-Dur und die darauf folgenden hundert in a-Moll nehmen nahezu sechzig Prozent des gesamten Satzes ein. Er zielt hier auf eine Dramatisierung dieser weitgreifenden und homogenen Passagen durch einen einzigen katastrophischen Moment, während sein Lehrer Jean-François Lesueur derart langgestreckten und ungetrübten Harmonien eher die Funktion einer Hintergrundleinwand anwies.

Schätzte Berlioz wohl auch die Anziehungskraft des Sujets auf das Publikum richtig ein, unterschätzte er doch, wie heikel die „revolutionären“ Implikationen seiner *Heroischen Szene*¹⁶ in der schwelenden Situation dem verantwortlichen Entscheidungsträger, dem Operndirektor Rodolphe Kreutzer, vorkommen mussten. Berlioz war so vorsichtig gewesen, den Titel von *Scène héroïque* zu *Le Triomphe de la Croix* umzuändern¹⁷ und sich der Unterstützung namhafter Künstler der Oper zu versichern.¹⁸ Dennoch lehnte Kreutzer es ab, die *Szene* im März 1826 im *Concert spirituel* zur Aufführung zu bringen. Er gab vor, dass sie zu viele Proben in Anspruch nehmen würde; doch anbetrachts der unkomplizierten Parti-

¹⁵ Nach *New Berlioz Edition* (im Folgenden *NBE*), Bd. 12a, hrsg. von Julian Rushton, Kassel 1991, S. 158f.

¹⁶ In den *Memoiren* nennt Berlioz die Szene *La Révolution grecque*; XI/3.

¹⁷ *CG* 8 (Supplément), S. 17.

¹⁸ Der Ballettmeister Pierre-Gabriel Gardel, die berühmte Sängerin Caroline Branchu, der Dirigent Henri-Justin-Joseph Valentino und der Verwaltungschef Dubois; siehe *CG* 1, S. 111.

tur, muss man Berlioz wohl Recht geben, dass dies nur ein Vorwand war.¹⁹ Kreutzer sah wohl auch weniger auf die Musik als auf die heldenmütige Menschenmasse, die im Finale rachedurstig zur Freiheit marschiert, ohne auch nur einen Gedanken an die Möglichkeit dynastischer Ordnung zu verschwenden. Wie hätte er eine solche Provokation durchgehen lassen und ihr freimütig das königliche Privileg, ins *Concert spirituel* aufgenommen zu werden, zusprechen können?

Im Anschluss an den desaströsen Ausgang der Belagerung am 23. April 1826, mit dem sich die Anteilnahme an der griechischen Sache in der Bevölkerung noch verstärkte, konnten musikalische Umsetzungen dieses Sujets dem Publikum nicht länger vorenthalten werden. Diese ernteten den Erfolg, auf den Berlioz schon so viele Monate zuvor spekuliert hatte. Am Abend des 28. April erzeugte eine von Rossini geleitete Benefizveranstaltung für die Griechen im Publikum eine ganz besondere Atmosphäre nationaler Geschlossenheit, was von der Presse als ein seltenes und bedeutsames Ereignis gewürdigt wurde.²⁰ Auch die Oper *Le Siège de Corinthe*, die im Oktober 1826 ihre Premiere erlebte, muss in diesem Zusammenhang genannt werden: Im Handumdrehen passte Rossini hierfür seine sechs Jahre zurückliegende neapolitanische Produktion *Moametto II* an den neuen Anlass an.

Eben diese freie Wandelbarkeit wurde von Traditionalisten wie Berlioz als Ärgernis empfunden. Um dem Erbe der französischen Oper gerecht zu werden, bedurfte es einer engen dramaturgischen Anpassung der Musik an die Szene und einer wahrhaftigen Malerei, so wie sie in der Tyrtaios-Szene gelungen war. Die Vorstellung einer leidenschaftlichen Angleichung war indes nicht, was gemeinhin für fortschrittlich galt: Rossinis Musik wurde mit Entzücken aufgenommen, weil ihre Musik die von Text und Szene vorgegebenen Bilder durch eigene Qualitäten in Wert zu setzen vermochte.

Berlioz interessierte sich brennend für die agitatorische Wirkung seiner *Heroischen Szene* und nahm sie in das Programm seines ersten privat veranstalteten Konzerts im Mai 1828 auf. Doch zu dem, was er sich von ihr versprochen hatte, nämlich eine Aufführung von nationalem Prestige, gehörte auch die staatliche Sanktion. Diesen ersehnten Auftrag bekam er schließlich anlässlich der Feierlichkeiten zum dritten Jahrestag der Julirevolution im Jahr 1833, wofür er die Chöre der Szene mit einer neuen wuchtigen Orchestrierung für Militärinstrumente und Kontrabässe dem besonderen Anlass anpasste: Zu feiern galt es die Rückkehr der Napoleonstatue auf ihren angestammten Platz auf der Säule des Vendôme-Platzes. Der Text war unter den veränderten politischen Bedingungen nicht länger zu beanstanden, denn er stellte ein erwünschtes Verbrüderungsethos der Massen heraus. Und doch blieb auch dieser Fassung, nachdem die Proben zumindest für den Schlusschor wunschgemäß verlaufen waren, die geplante Aufführung verwehrt. Der Grund dazu bleibt einigermaßen rätselhaft. Für die feierliche Aneignung des imperialen Vermächtnisses durch die liberale Monarchie waren nicht weniger als 600 Musiker, darunter 300 Sänger, in Bewegung versetzt worden. Dies sind die Zahlen, die Berlioz nennt und die mit denen des überlieferten Stimmenmaterials, ungefähr 245 Musiker und 300 Sänger, übereinstimmen.²¹ Adolphe Boschot dagegen teilt mit, dass 800 Musiker uneingerechnet des Chores angekündigt waren;²² vermutlich nahm aber nur ein Teil der für die Enthüllung vorgesehenen Musiker auch an der musikalischen Zeremonie teil, für die eigens ein Amphitheater an den

19 Brief an Le Normant vom 15. Januar 1826, *CG* 1, S. 111.

20 Ludovic Vitet in: *Le Globe* III, 2. Mai 1826, S. 297f.

21 Berlioz in einem Brief an Louis Penet am 15. Juli 1833, *CG* 8, S. 86 und *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, hrsg. von D. Kern Holoman, Kassel 1987, S. 33.

22 Adolphe Boschot, *Hector Berlioz. Un romantique sous Louis-Philippe*, Paris ³1908, S. 189 bzw. S. 191.

Tuileries errichtet wurde. Die 300 Trommler etwa, die den teilnehmenden Provinztruppen zugehörten, waren hierfür entbehrlich. Die gewaltigen Klangmassen ehrten das lang unterdrückte revolutionäre Erbe nur allzu gut: Zuletzt stellte sich die Realisierung als ein viel schwierigeres Unterfangen heraus als erwartet. Schon am Vortag waren diverse Zeitschriften und Broschüren konfisziert und eine Anzahl von Verdächtigen verhaftet worden.²³ Als die Statue enthüllt wurde, störten Zwischenrufe die Zeremonie an der Place Vendôme, Krawalle waren zu befürchten. Angesichts der kraftvollen Wirkungen, auf die die Musik abzielte, wurde die Fortsetzung der Feier an den Tuileries stark verkürzt und auf eine Ersatzveranstaltung im Opernhaus verschoben. In seinem tröstenden Brief an den Librettisten Humbert Ferrand behauptet Berlioz etwas fadenscheinig, dass die Szene nur entfallen musste, weil die Kerzen heruntergebrannt gewesen seien.²⁴ Jedenfalls wurde die Veranstaltung mit der *Heroischen Szene* eines ihrer unwägbaren und aufrüttelnden Teile beraubt, während man auf die Musik aus Rossinis *Guillaume Tell* vertraute und sie bereitwillig erklingen ließ. Ob der Beitrag von Berlioz auch nur auf dem Programm jener Ersatzveranstaltung erschien, die für den 9. August, dem eigentlichen Jahrestag der neuen Monarchie, geplant war, ist zweifelhaft. Wie hätten dort der Massenchor und die gewaltige Anzahl von Blasinstrumenten, die für diese extravagante, auf die revolutionäre Vergangenheit verweisende Instrumentation benötigt wurden, erneut zur Verfügung gestellt werden können? Der imperiale Realismus und der experimentelle, „geräuschvolle“ Charakter mussten einer Académie Royale, von der man sich gediegenere Klänge versprach, für unwürdig befunden werden. Der Versuch zu einer revolutionären Repräsentation scheiterte an dem allzu gut gemeinten realistischen Anspruch.

Nach dem Desaster mit der *heroischen Szene* im Juli und der endgültigen Ablehnung seines oratorischen Großprojektes *Le Dernier Jour du Monde* im August musste Berlioz über seine weitere Karriere neu nachdenken. Das Rompreis-Stipendium lief aus; der einzuschlagende Weg war nicht sichtbar. Kam nach all den Anfeindungen, die er als Léo provoziert hatte, nicht doch ein Ausgleich in Frage? Welche Rolle bei dieser Selbstfindung *Harold en Italie* spielen konnte, hängt mit Berlioz' Umgang mit Programmen überhaupt zusammen.

Offene Programme und Selbstfindung

Jacques Barzun vertrat als Erster die Meinung, dass die Programme, die Berlioz seiner Musik zudachte, austauschbar seien. Wenn auch die Allgemeinheit, mit der er diese These formuliert, einzuschränken ist,²⁵ muss man ihm mit Blick auf die *Symphonie fantastique* und *Harold en Italie* vielleicht Recht geben, speziell für die Zeit vor ihren Premieren. In beiden Fällen wartete Berlioz so lange wie nur möglich, bevor er die endgültige Entscheidung über den Titel traf, und in beiden Fällen musste die Musik vollendet sein, bevor das Programm angekündigt wurde.²⁶ Schon für die *Symphonie fantastique* hatte sich Verschie-

23 Ebd., S. 191.

24 Brief an Humbert Ferrand am 1. August 1833, *CG* 2, S. 110.

25 Sein Beispiel, die *Fantaisie dramatique sur La Tempête*, bezieht sich unlösbar auf die Charaktere und Szenen des Shakespeare-Dramas. Vgl. *Lélio*, *NBE* Bd. 7, S. 21 bzw. S. 239, wo der Protagonist selbst die Einzelheiten des Programms präsentiert.

26 Brief an Humbert Ferrand vom 16. April 1830, *CG* 1, S. 319.

denartiges angeboten.²⁷ Zunächst war sie als Faust-Symphonie gedacht gewesen.²⁸ Doch da Goethe, dem Berlioz sein Opus 1, eine Bühnenmusik zu dessen *Faust*-Drama, übersandt und gewidmet hatte, ihn keiner Antwort würdigte, fehlte der Idee der Segen. Andere Wege standen offen, zu denen die einzelnen programmatischen Elemente die Richtung vorgaben. Die *Ronde de Sabbat* etwa nahm Bezug auf ein Gedicht aus Victor Hugos *Balladen* von 1826, das die katholische Liturgie in blasphemischer Weise parodierte; Hugo hatte damit seine Stimme gegen das Sakrileg-Gesetz erhoben, das im Folgejahr verabschiedet wurde. Ebenso provokativ war das über den Künstler verhängte Todesurteil, das auf eine Stelle in der von Alfred de Mussets 1828 veröffentlichten Fassung der *Bekenntnisse eines Opiummessers* von Thomas de Quincy zurückgeht.

Doch keines dieser Elemente des Finalsatzes hätte die Erzählstruktur der ganzen Symphonie zu tragen vermocht. Der Umstand, dass sich Berlioz schließlich zu dem radikal persönlichen Programm entschied, das wir heute kennen, war den emotionalen Wirren seiner Liaison mit der Pianistin Camille Moke im Frühjahr 1830 geschuldet. Diese Verbindung ermöglichte es Berlioz, auf seine damals noch unerwiderte Liebe zur irischen Schauspielerin Harriet Smithson als einer bloßen „Episode“ zurückzublicken und ein von Rachegefühlen durchzogenes Programm zu erstellen, das schockierend und zugleich als Liebesgeschichte anziehend wirken konnte. Der Titel selbst scheint einer Erzählung von Jean Vatout mit dem Titel *L'Idée fixe* entlehnt zu sein, die, wie der *Globe* zu Beginn des Jahres andeutet, „à ce qu'il paraît fait bruit dans le monde“.²⁹ Vatouts Prosa klingt an das im 18. Jahrhundert beliebte Genre der sentimentalischen Novelle an und beschreibt maliziös, wie sehr die imperiale Festkultur den allegorischen Traditionen des Ancien Régime verpflichtet blieb und als wie widerstandsfähig sich der Adel dabei erwies.³⁰

Als Berlioz nun die ähnlich heterogenen musikalischen Stränge seiner zweiten Symphonie, *Harold en Italie*, zusammenband, konnte er auf die Erfahrung zurückgreifen, die er mit der *Symphonie fantastique* gemacht hatte, nämlich das Programm wie den Titel offen zu halten, um die Entstehung und Entwicklung musikalischer Einzelheiten nicht damit zu belasten. Berlioz baute, abweichend vom ursprünglichen Plan einer einsätzigen Phantasie, die Zahl der Sätze schrittweise aus,³¹ bis sie zu jener „neuen Symphonie von ganz anderer Art als die andere [die *Symphonie fantastique*]“³² angewachsen war: „Je comptais ne la faire qu'en deux parties mais il m'en est venu une troisième puis une quatrième.“ Doch noch immer zögerte Berlioz, sein Werk in die Welt zu setzen und zu taufen: „ma symphonie qui sera née et baptisée avant peu.“³³ Dies geschah erst nach einem halben Jahr Arbeit, als die Partitur vollendet war.³⁴

Größere Aufmerksamkeit als die Komposition nahm das „Retuschieren“ in Anspruch, bekennen die *Memoiren*. Die Materialien, die Berlioz unter der Hand hatte, entstammten zu einem guten Teil älteren Schichten, aus deren inhaltlichen Kontexten sie gelöst werden

27 Einen Überblick gibt Nicholas Temperley in Bd. 16 der *NBE*.

28 Brief an Humbert Ferrand vom 2. Februar 1829, *CG* 1, S. 232.

29 *Le Globe* (VIII), 25. Februar 1830, S. 42.

30 Jean Vatout, *L'Idée fixe*, 2 Bände, Paris 1830, Bd. 1 Kapitel XVII; auch eine Ballszene ist enthalten, welche die Intrige der maskierten Mönche der *Cellini*-Oper inspiriert haben mag; Bd. 2, S. 178–184.

31 Brief an Humbert Ferrand vom 19. März 1834, *CG* 2, S. 164.

32 Brief an die Schwester Adèle Berlioz vom 29. April 1834, *CG* 2, S. 176.

33 Brief an Joseph d'Ortigue vom 31. Mai 1834, *CG* 2, S. 185.

34 Ein erstes Anzeichen ist der Brief an Édouard Rocher vom 31. Juli 1834, *CG* 2, S. 188; das Autograph ist allerdings auf den 22. Juni 1834 datiert.

mussten. Alte Bestimmungen wandelten sich, gingen verloren oder blieben erhalten, wurden herausgestellt oder verdunkelt. Während der Arbeit entwickelten sie sich nach seinem ausgeprägten Künstlerwillen zu einem Porträt seiner selbst und gerieten zum Medium einer unausgesetzten Selbstfindung. Was also konkret remodelliert wurde, war das in der *Symphonie fantastique* gegebene Bild des Künstlers, dessen Name sich in der Fortsetzung, *Le Retour à la vie*, als Léo entpuppt hatte. Berlioz war reif, dessen Unbeugsamkeit zu überdenken und sich selbst als Léo zu reformieren. Dessen aggressive Bühnenagitation widersprach dem klassisch-symphonischen Anspruch der Société des Concerts, die sich zu einer Neuauflage als „Léo in Italien“ wohl kaum verstanden hätte. Berlioz' Bühnencharakter musste aus dem Zustand fortwährender Rebellion herausgelöst werden und zu einem neuen, besonnenen Image, würdig eines Rompreisträgers, finden. Da Léo bereits eine Art *Childe Harold* war, insofern er den Selbstreflexionen seines Autors in der Gestalt eines romantischen Helden Ausdruck verlieh, drängte sich die Harold-Chiffre geradezu auf. Als Chiffre steigerte sie sogar die schon von Byron bezweckte Verschleierung der Identität von Held und Autor, weil Harold ja bereits als Byrons Alter Ego verstanden wurde; Berlioz selbst war nun als bloß sekundäres Konnotat wohl versteckt. Feindseligkeiten, wie Berlioz sie sich als Léo eingehandelt hatte,³⁵ mussten an dieser perfektionierten Form des Byronismus, dem schützenden Mantel der notwendigen Selbstreform, abprallen.

Schottische Todes-Phantasie und italienische Symphonie

Ein unerwarteter Auftrag brachte diese Reform ins Rollen. Im Januar 1834 bestellte der gefeierte Virtuose Niccolò Paganini bei Berlioz ein Werk im Stil der *Symphonie fantastique*, mit dem er seine neue Stradivarius-Viola würdig in Szene setzen konnte. Ohne großen Verzug wurde es als „*Les derniers instants de Marie Stuart, fantaisie dramatique pour orchestre, chœurs et alto principal*“³⁶ öffentlich angekündigt. Die Themen von Isolation und Exil, die bei seiner späteren Metamorphose zu *Harold* bestehen blieben, waren damit schon vorgegeben.³⁷ In der verheißenen Thronfolge und dem Verhängnis der Königin spiegelte sich auch das von Berlioz immer wieder thematisierte Thema seiner gefährdeten Künstlerkarriere. Die überstürzte Ankündigung zeigt, dass Paganini und er sich ihrer Sache sicher waren. Eine Vielzahl von Gründen sprach für diese Wahl.

Zunächst war der englische Titel in mancher Hinsicht wünschenswert: Erstens hatte Paganini das Auftragswerk schon auf das Programm seiner für das nämliche Jahr geplanten Konzerttournee nach England gesetzt³⁸ und wünschte sich ein speziell auf das dortige Publikum zugeschnittenes Thema. Zudem war dem Sujet durch seine historische Nähe zu Victor Hugos Theatererfolg *Marie Tudor* vom November 1833 in Paris bereits der Boden bereitet; auch Alexandre Dumas baute im Juni 1834 mit *Catherine Howard* darauf auf. Maria Stuart war dem Pariser Publikum zudem bereits ein Begriff durch die 1820 hier aufgeführte Schiller'sche Tragödie.³⁹ In der Tat war Hugo Schillers innovativem Ansatz gefolgt: Frühere Generationen hatten sich des königlichen Themas allein in Hinblick auf

35 François-Joseph Fétis am 14. Dezember 1833 in *Le Temps* und am 15. in der *Revue musicale*.

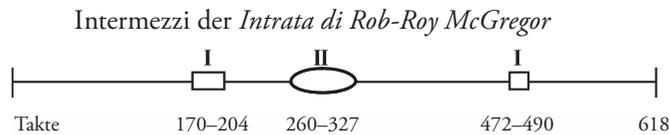
36 *Gazette musicale*, 26. Januar 1834; vgl. auch *CG 2* schon am 24. Januar 1834, S. 159.

37 Zur Bedeutung des Exils für spätere Werke siehe Jeffrey Langford, „The Byronic Berlioz: Harold in Italy and Beyond“, in: *Journal of Musicological Research* XVI (1997), S. 209.

38 Brief an die Schwester Adèle Berlioz vom 20. März 1834, *CG 2*, S. 166.

39 Im März 1820 ging Schillers Drama als *Marie Stuart* in der Übersetzung von Pierre Lebrun in das Repertoire des Théâtre Français ein. Im August 1820 war es in einer von Michel Nicholas de Rougemont

die Problematik einer weiblichen Regentschaft angenommen. Hugo aber setzte wie vor ihm Schiller einen Akzent auf die Verbindung von königlicher „Größe“ und weiblicher „Wahrheit“, wie auch sein seit der zweiten Auflage dem Stück vorangestelltes Vorwort unterstreicht. Drittens war das Drama um die Schottenkönigin geeignet, wertvolles Material aus der *Intrata di Rob-Roy McGregor* um einen schottischen Stoff Walter Scotts aufzunehmen. Die schottisch gefärbte Overtüre hatte bei ihrer Uraufführung im Frühjahr 1833 keinen überzeugenden Eindruck hinterlassen. All jene später in die *Harold*-Symphonie integrierten Passagen ragten bereits in der *Intrata* instrumentatorisch heraus, weswegen wir sie hier als Intermezzi bezeichnen. In einer dramatischen Szene um den Tod der Mary Stuart konnten sie frei von den Erwartungen, die sich mit dem Genre der Overtüre verbanden, wirkungsvoller zur Geltung gebracht werden:



An ein solches symphonisches Drama knüpfte sich die Option einer zumindest stummen Bühnendarstellung. Berlioz dürfte davon geträumt haben, seiner Frau Harriett Smithson, die 1828 als Pantomimin in Paris *Furore* gemacht hatte, diese Rolle anzuvertrauen. Die Ankündigung als dramatisches Werk weist bereits auf den bald reifenden Plan einer Aufführung am Théâtre Nautique voraus. Die Musik hätte als Divertissement innerhalb einer vorwiegend vom Sprechtheater bestimmten Veranstaltung Platz gefunden. Das Haus plante, auch die Chöre einer gastierenden deutschen Operntruppe für seine musikalischen Divertissements im Mai und Juni 1834 hinzuzuziehen.⁴⁰ Berlioz war bestrebt, eine Gelegenheit zu schaffen, bei der sich die Talente seiner Frau mit den seinen zugleich ins Spiel bringen ließen. Gemeinsam mit dem Dirigenten des Theaters, Narcisse Girard, plante er zu diesem Zweck eine „pièce géante“.⁴¹ Ein Auftritt von Harriet Smithson hätte im Rahmen der dramatisch motivierten und ihr persönlich zgedachten Musik, die von ihrem eigenen Ehemann geschrieben und von Paganinis Mitwirkung sanktioniert sein sollte, gewaltige Aufmerksamkeit erregen können. Die Schauspielerin und die Viola sollten sich dabei die Darstellung der Hauptperson teilen. Tatsächlich wurde Harriet, die nicht akzentfrei sprechen konnte, etwas später (im November und Dezember 1834) am selben Theater für eine musikbegleitete, stumme Szene engagiert. Es handelte sich um eine Theaterfassung von Hugos *Le Dernier Jour d'un Condamné à mort*,⁴² einer Darbietung, die zum folgenden Motiv in direkter Verbindung steht.

Schon im Programm der *Symphonie fantastique* kam die Thematik des Todesurteils prominent vor. Der Titel *Les derniers instants de Marie Stuart* versprach nun nicht länger bloß eine spannungsvolle Szenerie, er enthielt auch eine Anklage. Im Oktober 1833 war Berlioz eingeladen, einer Lesung von Hugos *Marie Tudor* beizuwohnen, einem „erneuten

und Etienne Merle den Konventionen des französischen Theaters angepasst, dreiaktigen Fassung am Théâtre de la Porte Saint-Martin gespielt worden.

40 Pierre Citron, Anm. zum Brief an Narcisse Girard vom 14. April 1834, *CG* 2, S. 174. Siehe auch *CM* 1, S. 283f. und 459.

41 Brief an Narcisse Girard vom 14. April 1834, *CG* 2, S. 173.

42 Der Titel änderte sich zu *La Dernière Heure d'un condamné à mort*. Siehe *CM* 1, S. 459ff.

Plaidoyer gegen die Todesstrafe von Seiten des Mannes, der *Le Dernier Jour d'un Condamné* geschrieben hatte.⁴³ Letztere heiß umstrittene Novelle hatte bereits 1829 einen gewaltigen Eindruck auf Berlioz gemacht.⁴⁴ Er zeigte Eifer, die gemeinsame Sache zu unterstützen, und Hugo seinerseits hatte ihn in die Arbeit an *Marie Tudor* mit einbezogen: Das Lied des leichtsinnigen Favoriten der Königin, des italienischen Edelmanns Fabiano Fabiani, desjenigen also, der auch zum Tode verurteilt wird, sollte Berlioz' Beitrag sein. Er lud Hugo auch im Dezember 1833 zu einer konzertanten Darbietung des Liedes ein, doch ob dieser es für sein bereits angelaufenes Stück übernahm, ist zweifelhaft.⁴⁵

Enthält auch das *Harold*-Finale eine Todesszene? Der Tod der Maria Stuart war der alles motivierende Augenblick für das einsätziges Urkonzept der „dramatischen Fantasie“ und somit möglicherweise ein schon fertig konzipiertes Stück Musik. Das Programm zu *Harold en Italie* lässt Raum für diese Frage. Ob der Protagonist im Finalsatz stirbt, ist nie mit Gewissheit beantwortet worden. Liszt allein, als Eingeweihter, bekräftigt in seiner ausführlichen, von Berlioz abgesehenen⁴⁶ Schrift zu *Harold*, dass der Schlusssatz das Ende des Helden bedeutet: „Ein zerschmetterndes Unisono [bei Takt 118] zeigt uns die fortbrausende Orgie, welche den Leichnam in rasendem Lauf durch blutigen Schlamm zieht“. Die von Liszt angedeutete schmutzige Gewalt bei der Schändung des Kadavers geht über das Bildrepertoire der Musik überhaupt hinaus. Sein Bericht scheint aber präzise hinsichtlich der Abbildung der Todeserfahrung ab Takt 80, indem er festhält: „Was auch die letzten Schläge dieses gebrochenen Herzens sagen möchten: Harolds Stimme kann nur noch verworrene, unverständliche Laute finden.“⁴⁷

80 84 88 92 96 ← thematischer Kontext zum
Souvenir de l'Adagio ab T. 80 (= moins vite)

Soloviola

...moins vite [$\text{♩} = \text{ca. } 54$]

92 *p* *pp* *ppp* 96 *ppp* 100

Klarinetten *pp* *ppp* *ppp* *pp* *pp*

Streicher *pp* *ppp* *ppp* *pp* *pp*

103

ranimez peu à peu le mouvement jusqu'au tempo I° [bei Takt 118]

cresc. poco a poco *mf*

Notenbeispiel 2: Todesszene des vierten Satzes der *Harold*-Symphonie

43 Annie Ubersfeld, „Les manuscrits de théâtre de Hugo, Communication au Groupe Hugo du 17 Octobre 1998“, in: www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/98-10-17ubersfeld.htm.

44 Brief an Nanci Berlioz vom 29. März 1829, *CG* 1, S. 244.

45 Siehe *CG* 2, S. 140 und *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, a. a. O., Nr. 66, S. 136. Das Lied ist verloren.

46 Brief an Liszt, *CG* 5, S. 149.

47 Franz Liszt, „Hector Berlioz und seine Haroldsymphonie (1855)“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1882, S. 93.

Denn dass an dieser Stelle gestorben wird, erweist die Kennzeichnung der letzten Herzschläge ab Takt 99 (Notenbeispiel 2) mit jenem Todesrhythmus, den Berlioz in seinen früheren Werken oft als operative Idee⁴⁸ eingesetzt hatte: im „Crucifixus“ seiner *Messe* von 1824 (ab Takt 38), in der *Prière* der Rompreiskantate *Herminie* von 1828 (ab Takt 29), in der Oper *Les Francs-Juges* (Akt I, Szene 1, ab Takt 152), im Todeskampf der Kleopatra zum Schluss der Rompreiskantate von 1829 und im ersten Satz der *Symphonie fantastique* (ab Takt 78). Von diesen fünf Beispielen stehen drei im Zusammenhang drohenden Todes und zwei repräsentieren ein tatsächliches Sterben. Aus dieser Sicht steht die fatale Bedeutung der im Beispiel wiedergegebenen Rhythmen außer Frage. Der Umstand, dass die kürzere Note je zwischen den Schlag fällt, macht aufgrund der kaum markierten, verschwommenen Metrik im Vorfeld keinen bedeutenden Unterschied zu den genannten Beispielen. Ist erst der primitive rhythmische Effekt etabliert, kommt es auch zu den charakteristischen starken Akzenten in der Mitte der Takte 102, 104 und 106.

Intrata di Rob-Roy McGregor
2. Phrase von „Scots wha hae wi' Wallace bled“

3. Phrase

Harold en Italie, 3. Satz

Notenbeispiel 3: Italianisierung des *Intrata*-Beginns für die Serenade in *Harold en Italie*

Byron hatte weder einen Heldentod für *Childe Harold* vorgesehen noch eine Orgie. Die mithin als mögliche Vorlage angesehene ausgelassene Feier der buntgemischten Truppen Ali Paschas aus dem zweiten Canto (LXXII) spielt nicht in Italien. Die Katastrophe und das zügellose Gebalge im Finale weisen auf Inhalte zurück, die mit Byrons Original unvereinbar blieben und im Programm nicht offengelegt werden konnten. Die Themen von Tod und Willkür hatten die Musik der dramatischen Phantasie um die schottische Königin mit einer Bestimmtheit belastet, die Berlioz nun hoffte, mit dem Attribut des Italienischen im Titel und einigem Lokalkolorit in der Musik zu punktuellen Nebenschauplätzen zu bagatellisieren. Eine Lösung der neuen Symphonie von den Geschicken der Maria Stuart konnte seit dem Schiffbruch der Pläne für das Théâtre Nautique frei erwogen werden. Vor allem dort, wo der schottische Charakter der *Intrata* oder der *Stuart*-Musik zutage trat, mussten zwangsläufig Anpassungen vorgenommen werden: Das Volkslied „Scots wha hae wi' Wallace bled“, welches die *Intrata* von Anfang bis Ende geprägt hatte, beschäftigte den Komponisten bei der Weiterentwicklung des Materials. Melodische Manipulationen brachten das schottische Drama auf den Weg zu einer italienischen Symphonie, wie die mit Klammern gekennzeichneten melodischen Entsprechungen in Notenbeispiel 3 zeigen. Die

⁴⁸ Hans Heinrich Eggebrechts Begriff der „operativen Idee“ bezeichnet einen Querstand zum generischen System. Sie birgt einen festen Inhalt und beansprucht eigenständige Bedeutung, ob sie gleich in einer bloßen Begleitfigur besteht oder melodischen Sinn trägt. Vgl. *Musik im Abendland*, München 1991, S. 682ff.

vormals schottische Chiffre wandelt sich zu einer Serenadenmusik, mediterrane Lebensart symbolisierend und vorausweisend auf den späteren Titel *Harold en Italie*. Der Plan zu einer italienischen Symphonie stand übrigens längst im Raum: Von seiner Italienreise hatte Berlioz die „Idee zu einer Symphonie in zwei Sätzen“ mitgebracht, deren Titel *Le Retour [de Napoléon] de la campagne d'Italie* imperiale Nostalgie verheißt.⁴⁹ Ein solches Projekt mochte ihn auch zu jener Reihe von Artikeln bestimmt haben, in der er seine aus Italien mitgebrachten musikalischen Eindrücke schilderte, beginnend mit der Beschreibung der Pifferari.⁵⁰ Auf eine Symphonie, die ihre Charakteristik durch Melodik erwirkt, deuten auch die zahlreichen, nicht identifizierten Skizzenbucheinträge von 1834, die „größtenteils aus italienisierten melodischen Passagen bestehen“.⁵¹

Eine Bändigung der frenetischen Motive war Berlioz auch durch den Wandel seiner Lebensumstände auferlegt, die sich, verglichen mit den Entstehungsbedingungen seiner ersten Symphonie im Jahr 1830, stabilisiert hatten. Harriet Smithson war seine Frau geworden und mit Beginn des Jahres 1834 sichtbar schwanger; beide zogen an den noch ländlichen Montmartre in eine Wohnung, die sie in Anlehnung an Rousseaus Rückzug von der Welt als „Hermitage“⁵² bezeichneten. Berlioz war es gelungen, sich im Pariser Konzertleben bekannt zu machen. Seine Aussichten auf eine Karriere als Opernkomponist hatten sich verbessert. Er legte seine kategorische Verachtung für Rossinis Musik ab und analysierte dessen *Guillaume Tell* für die *Gazette musicale* ausführlich und mit Wohlwollen;⁵³ auch für den *Comte d'Orly*, den er 1828 noch verächtlich gemacht hatte, fand er lobende Worte.⁵⁴

Die Berlioz vertraute künstlerische Welt hatte sich zudem mit der Juli-Revolution prinzipiell verändert. Den neuen Erfordernissen ins Auge sehend verabschiedete er sich von den beiden Großprojekten, die er über lange Jahre verfolgt hatte. Weder Richter noch geheime Tribunale finden sich in den beiden Einaktern, die er aus seiner mehrfach revidierten *Francs-Juges*-Oper von 1826 zog: Der *Cri de guerre de Brisgaw* von 1833 sowie ein weiteres Projekt in vier Szenen⁵⁵ bescheiden sich mit harmlosen und charakteristischen Tableaus. Ein anderer seit 1829 gehegter Traum war ein Weltgerichts-Szenario, dessen Keimzelle das *Resurrexit* der Messe von 1824 war. Nachdem ihm der Leiter der Oper unmissverständlich klar gemacht hatte, dass er es „nicht wage“, ein solches Werk aufzuführen,⁵⁶ ließ Berlioz auch dieses skandalträchtige Projekt, das er in Italien noch zu einer dreiaktigen Oper ausgebaut hatte,⁵⁷ fallen. Die darin enthaltene „wollüstige und orgiastische Szene, unterbrochen vom Schall himmlischer Trompeten und den Stimmen der die Toten zum Leben rufenden

49 Vgl. Skizzenbucheintragung nach *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, a. a. O., S. 129.

50 „Lettre d'un enthousiaste“, in: *Revue européenne* vom 15. März 1832, *CM* 1, S. 79.

51 D. Kern Holoman, „The Berlioz Sketchbook Recovered“, in: *Nineteenth Century Music* VII (1984), S. 293: „unidentified material consists largely of itilified melodic passages“.

52 Brief an Adèle Berlioz vom April 1834, *CG* 2, S. 176.

53 Die einschlägigen Artikel erschienen am 12., 19. und 26. Oktober sowie am 2. November 1834, *CM* 1, S. 401–434. Weiterhin verachtet Berlioz alle italienischen Opern Rossinis.

54 Brief an Nanci Berlioz vom 1. November 1828, *CG* 1, S. 212.

55 Zum *Cri de guerre* siehe *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, a. a. O., S. 41; der Vier-Szenen-Plan ist auf der Titelseite des Opernautographen skizziert, dessen Faksimile sich findet in: *NBE*, Bd. 4, *Incomplete operas*, hrsg. von Ric Graebner and Paul Banks, Kassel 2002, S. 329.

56 Brief an Ferrand vom 30. August 1833, *CG* 2, S. 113. Ein erstes Vorgespräch mit Louis-Désiré Véron hatte wohl (vgl. *CG* 2, S. 33) bereits Ende 1832 stattgefunden.

57 *Le dernier jour du monde* wurde im Juni 1833 als Oper (*CG* 2, S. 105), im Juli 1831 als ein „kolossales Oratorium“ bezeichnet, *CG* 1, S. 467; Briefe an H. Ferrand. Die Keimzelle war eine Vergrößerung des *Resurrexit* der Messe von 1824 zum *Jugement Dernier* (1829).

Erzengel⁵⁸ findet vermutlich einen Wiederhall im Finale der *Harold-Symphonie*, wo der Einsatz der Posaunen im Takt 215 die *Orgie der Briganten* in ähnlicher Weise mahndend unterbricht.

Notenbeispiel 4: Jenseits-Posaunen in der Orgie der Briganten

Es wäre übereilt zu folgern, dass es eine frisch erwachte politische Vorsicht war, die Berlioz veranlasste, seine aufbegehrenden Pläne aufzugeben. Zu überlegen ist, ob diese Großprojekte nicht in der Aufbruchsstimmung des siegreichen Liberalismus den Sinn, den sie unter der ungelösten gesellschaftlichen Spannung der Restauration haben konnten, eingebüßt hatten. Die Autorität von Gottes Gnaden, die im öffentlichen Musikleben auf die eine oder andere Weise, im Guten wie im Bösen, zum Gegenstand erhoben worden war, verschwamm und wurde für die altbewährten Allegorien und Parodien ungreifbar. Berlioz nahm die beobachtete Tilgung skandalöser Potentiale in Hinblick auf ein stabiles Einvernehmen mit den für ihn relevanten staatlichen Institutionen vor. Um insbesondere den Absichten der *Société des Concerts* gerecht zu werden, deren klassizistischem Verständnis von Symphonik dramatische Inhalte gattungsfremd erscheinen mussten, war von der Ankündigung einer schicksalhaften Geschichte abzusehen. Über den Tod des Helden wurde der Schleier des Italienischen gebreitet, hinter den nur enge Vertraute wie Liszt blicken durften.

Schimmer des Verbrechens über dem Finale

Neben vielen anderen versöhnlichen Gesten, auf die einzugehen sein wird, sublimiert auch das subtile Konzept von Innerlichkeit die Dramatik. Das Zusammenspiel von Autor und der in das Werk projizierten Künstlerfigur, dem byroneskem Alter Ego, ist feinsinniger als in der *Symphonie fantastique*. Die Logik der *Harold-Symphonie* beschreibt Berlioz mit den Worten: „Ich wollte die Viola, indem ich sie in die Mitte jener poetischen Erinnerungen versetzte, die ich von meinen Wanderungen durch die Abruzzen zurückbehalten hatte, zu einer Art melancholischem Träumer in der Weise des *Childe Harold* machen.“⁵⁹ Die Ärgernisse, die, nach den Kapriolen des Léo, eine weitere Selbstdramatisierung heraufbeschwören musste, konnten vermieden werden durch die Unterscheidung zwischen den Eindrücken des Autors und den Aktionen eines bekannten romantischen Charakters, der in dessen Erinnerungen eindringt. Dem Hörer wird dabei abverlangt, seine Aufmerksamkeit zwischen der vom Komponisten bereiteten Bühne und dem darin dargestellten subjektiven

58 Autographes Szenario zitiert nach *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, a. a. O., S. 128: „scène voluptueuse et orgiaque (...)“.

59 Berlioz, *Mémoires*, XLV/16.

Erleben einer durch die Violastimme symbolisierten dritten Person aufzuteilen. Sie lenkt von der Selbstdarstellung, welche Berlioz Anlass hatte, aus dem Blickfeld zu rücken, ab, ohne sie doch außer Kraft zu setzen. Unterschieden vom realen Raum der Erinnerung, ist die solistisch agierende Viola als bloßes Phantom der Einbildungskraft frei für einen bekenntnishaften Ausdruck der Subjektivität. Schon in der *Retour à la vie* war Berlioz auf der Fährte eines solchen Freiraums gewesen: Der *Schattenchor* (Nr. 2) ist als ein spontaner Schöpfungsakt inszeniert, welcher sich allein in der Vorstellung des realen Bühnendarstellers Léo abspielt. Die Apologie des Imaginären spielt auch weiterhin eine Rolle, wie ein Zeugnis über Berlioz zu Beginn des Jahres 1833 zeigt: „Pour lui le drame est dans la pensée, dans l'âme, ... et c'est un drame aussi passionné que ceux de Dumas.“⁶⁰ Ebenso pocht Franz Liszt darauf, dass alles Tun und Handeln von diesem Fluchtpunkt der Imagination beherrscht ist: Die Idee mäandernder Leidenschaften sei „vielmehr auf die inneren Vorgänge gerichtet als auf die Handlungen gegenüber der Außenwelt“.⁶¹

In diesem Gesamtkonzept der Symphonie stellt das Finale einen kritischen Wendepunkt dar. Mit dem Verschwinden der Viola hinter den triumphierenden Gesten der Briganten, stand eben dieses Einheit stiftende Zusammenspiel von individuellem Ausdruck und Erinnerungswelt auf dem Spiel. Berlioz beließ den ursprünglichen fatalen Sinn dieser Katastrophe zur Uraufführung im Dunkeln. Liszt hielt ihn daher auch weiterhin für gültig. Er wurde erst nachträglich revidiert, durch die kurze Epiphanie der Viola zwischen Takt 483 und 505, die den Charakter, wenn auch entstellt und unbedeutend, wieder verlebendigt. Das Manuskript zeigt, dass Berlioz, als er sich dazu entschloss, die Pilger an dieser Stelle wieder ins Spiel zu bringen, noch gar nicht an eine neuerliche Beteiligung der Person Harolds gedacht hatte.⁶² Es handelt sich um eine Ergänzung, welche, wie sich an Liszts Transkription ersehen lässt, vor 1837⁶³ und möglicherweise erst angesichts von Erfahrungen nach der Uraufführung gemacht wurde. Ein allein den Räubern gehörendes Finale konnte empören, insofern die Umwendung Harolds vor Takt 118 auch als Hinwendung zu den Briganten missdeutet werden konnte.

Die apologetische Wiederbeteiligung der Viola, die Harold seine Beobachterrolle zurückgibt, war noch immer nicht die letzte inhaltliche Retusche. Mit ihr öffnete sich zwischen den beiden Enden des Finales eine Schicksalsdimension, die weiteren Erklärungsbedarf schuf. Diese Klärung lieferte Berlioz erst 1843, indem er eine Aufführung des Schlusssatzes während seiner ersten Deutschlandreise so kommentierte: „Alles sang und sprang und tobte in teuflischer Ordnung und Eintracht (...) während die Soloviola, der träumerische Harold, entsetzt fliehend, noch einige zitternde Töne seiner Abendhymne aus der Ferne hören ließ.“⁶⁴ Diese leichthin und wie nebenbei platzierte Deutung trug ein völlig neues Bild in das Programm hinein und löste eine seit der Uraufführung naheliegende Interpretation ab, die Berlioz nicht länger genehm war: Dass Harold selbst zum Banditen werde, indem eine grausame Wirklichkeit die Schätze seiner Erinnerung beiseitefegt, ihn

60 Aus einem „V. F.“ signierten Artikel des *Courrier de l'Europe*, zitiert nach Boschot, *Hector Berlioz*, S. 150.

61 Franz Liszt, „Hector Berlioz und seine Haroldsymphonie (1855)“, S. 56.

62 *NBE* 17, S. 217 verweist auf die Manuskriptseiten 253–256 mit 37 Takten (464–500): „two leaves replace an original version of unknown length, not involving the solo viola. Even after replacement, the addition of the alto solo in bars 483–505 was an afterthought.“

63 Franz Liszt, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Suppl. 9, Budapest 2009, S. 157.

64 *Voyage musicale en Allemagne et en Italie*, Paris 1844 (in den Memoiren nach Kapitel LI), 6. Brief/11; zuerst erschienen im *Journal des Débats* am 23. September 1843.

selbst aus der Beobachterrolle herauslöst und zum ohnmächtigen Mittäter macht. Berlioz wehrte sich mit der Rede von der Flucht seines Helden gegen die Aura des Verbrechen, die hartnäckig an ihm haftete. Auf seinen Reisen bestürzte ihn die Selbstverständlichkeit, mit der man ihn in solche Zusammenhänge stellte. Wissend, wie wenig diese Gerüchte auf ihn passten, entrüstete er sich, dass sie ihm in Wien „einfach so die Reputation eines wirklichen Briganten eingebracht hatten. Geschmeichelt fühlte ich mich nicht“, erzählt er, „das wäre zu viel gesagt, aber ob dieses exzentrischen Rufes, den der Himmel mir beschied, in der Tat geehrt. Ich sagte mir (...), dass ein leiser Schimmer von Verbrechen, seit Byron ihn in Mode gebracht hat, etwas allzu Distinguierendes ist, um, hat man erst das Glück, ihn zu besitzen, ihn nicht auch geflissentlich aufrechtzuerhalten; selbst wenn er ein durchaus unwürdiges Haupt bekränzt.“⁶⁵ Was Berlioz im Ausland erlebte, ging über den ihm willkommenen „Schimmer des Verbrechen“ offenbar hinaus.

Im Vorfeld der Uraufführung seiner Symphonie hatte Berlioz dieses Feuer noch bewusst geschürt. Als Lélío hatte er im Dezember 1832 von offener Bühne herab verkündet: „Gern würde ich ins Königreich Neapel oder nach Kalabrien gehen und mich dort irgendeinem Banditen verdingen, auch wenn ich so nur ein gewöhnlicher Räuber wäre... ich habe oft mit dem Gedanken gespielt.“⁶⁶ Mit dem Lélío-Charakter hob Berlioz nach seiner Rückkehr aus Italien ein neues, entschlossenes Image aus der Taufe: Statt der Flucht in den Selbstmord, die den namenlosen Künstler der *Symphonie fantastique* umtrieb, strengt Lélío eine „Rückkehr ins Leben“ an. Er erscheint nicht länger isoliert, hat einen engen Vertrauten (Nr. 1) und wird von Orchestermusikern, die er seine Freunde nennt, bereitwillig unterstützt. Willensstark stellt er sich den Widernissen seines Berufes und zeigt sich bereit, gegen jene, die ihn herausfordern, anzugehen. Der Name Lélío war dem Theaterkenner aus den italienisch inspirierten Komödien Marivaux’ bekannt, wo er (etwa in der *Surprise de l’Amour*) einen ähnlich unbändigen Charakter vorstellte. Das in Lélío erschaffene Selbstporträt steht mit der von Berlioz im vertraulichen Briefverkehr abgegebenen Selbsteinschätzung im Einklang: „Wie doch mein Leben schwankt. An einem Tag ruhig, dichterisch, träumerisch, an einem anderen wie ein streunender Hund, bissig und so böse wie tausend Teufel, das Leben verachtend und bereit, wegen einer Kleinigkeit allem ein Ende zu setzen.“⁶⁷ In den Beschreibungen seiner Erfahrungen als unabhängiger Reisender hielt Berlioz seine Sympathien für das Brigantenleben zurück,⁶⁸ sorgte aber dafür, dass sie als Gerücht ihren Weg in die Öffentlichkeit fanden; Jules Janin berichtet:⁶⁹ „Er lebte in den Bergen Italiens auf der Fährte der Briganten“, und Joseph d’Ortigue verrät: „Er durchstreifte das Gebirge bei Neapel mit geschultertem Gewehr; er lebte von der Jagd und suchte die Banditen in ihren Verstecken auf.“⁷⁰ Noch 1833 kokettierte Berlioz mit dem Banditenleben, als er einem Freund Schillers *Räuber* anempfahl, auf dass dieser ihm daraus ein Libretto in einem Akt anfertige.⁷¹ Ohne Zweifel sollte es das Bild eines unschuldig von der menschlichen Gesellschaft Verbannten zeichnen, der eine aggressive Natur an sich entdeckt.

65 *Voyage en Autriche, en Russie et en Prusse* (in den Memoiren nach Kapitel LIII), Brief 3/3, Wiener Episode von 1845. Zuerst erschienen im *Journal des Débats* am 19. Oktober 1847.

66 Übersetzt nach *NBE*, Bd. 7, hrsg. von Peter Bloom, S. 23.

67 An Humbert Ferrand am 12. Juni 1833, *CG* 1, S. 105.

68 Zuerst im März 1832, *CM* 1, S. 81; ausführlich im Juli 1834, ebd. S. 318 und S. 325–327.

69 *Journal des Débats* im Dezember 1832, nach Boschot, *Hector Berlioz*, S. 138.

70 Joseph d’Ortigue, *Le Balcon de l’Opéra*, April 1833, S. 316.

71 Brief an Thomas Gounet vom 24. Oktober 1833, *CG* 2, S. 126.

Es ist somit nicht zu verwundern, dass das Briganten-Thema des Finales zum Thema der Viola in Verwandtschaft steht, insbesondere in der Gestalt, die es in der *Serenade* annimmt (Notenbeispiel 5). Dass dieses Lied des Verliebten im Harold-Thema präfiguriert ist, wird aus der Inversion der Takte 35 und 37 f. ersichtlich.

3. Satz (transponiert) zweite Periode

4. Satz

p *ff* *mf* *f* *cresc. molto* *f*

35 2 5 6 7

Notenbeispiel 5: Themenverwandtschaft im dritten und vierten Satz von *Harold en Italie*

Anders als die spärlichen Programmhinweise gibt die Musik eingehend Antwort darauf, in welcher Konstellation Harold zu den Briganten und Pilgern, den konträren Leitbildern seiner Tagträume, steht. Indem die Pilger einen ganzen Satz der Symphonie für sich beanspruchen, stehen sie im Rang eines grundsätzlichen Gegengewichtes zum Übermut der Räuber im Finale. Der zweite Satz ist keine bloß pittoreske Episode, die sich Harolds touristischer Neugier darbietet, sondern Kernstück einer übergeordneten inhaltlichen Konstruktion fern der italienischen Erinnerungswelt; in Berlioz' Reportagen kommen keine Pilger vor, und auch ihre erste Erwähnung durch den Komponisten ist nicht mit Italien verknüpft.⁷² Ihr Auftritt im Finale, der ohne die später beigemischte Viola noch größeren Ereignischarakter hatte, ist auch kein banaler Einspruch gegen jene Zügellosen, die ihrer Verdammnis – aller Mahnung durch jenseitige Signale trotzend (siehe Notenbeispiel 4 und erneut in den Takten 374 bis 394) – bewusst entgegensehen; Glaube und Hoffnung bleiben im Gegenteil mit dem Einzug der Pilger bei Takt 473 eine bloß schemenhafte, ferne Vision, die wie aus einer anderen Welt in die weithin etablierte Perspektive der Briganten vordringt gleich einer bald wieder erlöschenden Erinnerung.

Die Affinität von Harold und den Briganten, die wir zuerst betrachten wollen, wird in der Eröffnungspartie des Finales, den Reminiszenzen im Stile von Beethovens Neunter, differenziert dargelegt. Nicht alle Themen der Symphonie werden von den Briganten verworfen, indem sie wie Fuge und Serenade unvermittelt abgegrenzt bleiben; der Pilgerweise und den beiden abschließenden Soloreminiszenzen zollen die Räuber ihre Aufmerksamkeit. Im Angesicht der Pilger verharren sie über fünf Takte unschlüssig auf einer fremden Harmonie (29–34). Noch bevor die erste schwache Kadenz der Pilgerweise verklungen ist, mischen sie sich mit Gewalt ein: Sie unterbinden den Fortgang mit dem zweiten Teil ihres Themas (Takte 40–46), der mit zwei Motiven schließt, die durch den primitiven Oktavsturz und im anderen Fall durch einen willkürlich überlagerten Misston im chromatischen Gang (Notenbeispiel 6a) gewalttätig zu nennen sind. Wie ein Würgegriff hatte sich die nämliche Chromatik schon im ersten Satz an den Hochtönen des Allegrothemas im ersten Satz gelegt (Notenbeispiel 6b, T. 142: *fi-s-fe*).

⁷² Brief an Humbert Ferrand vom 15. oder 16. Mai 1834, *CG* 2, S. 185.



Notensbeispiel 6a: Gesten des Drosselns und Schlagens zum Schluss des Brigantenthemas

Notensbeispiel 6b: Allegrothema des ersten Satzes, zweite Periode

Das nämliche Allegro wird als erste von zwei Soloreminiszenzen ab T. 61 im Gegensatz zum Pilgerthema konstruktiv vorbereitet. Das Briganten-Thema schwingt sich ab T. 54 zu einem hohen Halteton (g^4) auf und suggeriert so eine geweckte Erwartung. Eingeführt als isolierte Sexte zur etablierten Dominante H-Dur, erweist dieses g^4 sich als Vorbereitung zur neuen Tonika C-Dur. Es ist die gleiche Pseudomodulation, die den Wendepunkt im Finale der *Heroischen Szene* brachte (siehe oben Notensbeispiel 1) mit einer vergleichbaren dramatischen Funktion: War es dort der mystische Tyrtaios, auf den sich der Blick hoffnungsvoll richtete, verengt sich der Fokus hier auf den Solisten Harold. Er bringt das Allegro indessen nicht zu Ende; inmitten der thematischen Entwicklung, eine Phrase zerteilend, übernimmt das Orchester die Führung, begründet das triolische Maß zur binären Gangart der Briganten und beendet auch diesen Abschnitt mit den Gewaltmotiven. Die sich anbahnende Wandlung Harolds wird bekräftigt durch die folgende Adagio-Reminiszenz, vormalis die Todesszene der Maria Stuart (Notensbeispiel 2). Sie prägt dem Vorgang den Stempel einer ultimativen Resignation auf. Der an seiner Mission verzweifelnde Außenseiter unterliegt den Versuchungen herrlicher Anarchie und gibt sich gemeinsam mit anderen einer wahn-sinnigen Feier hin.

Als Brigant wird Harold von seinen Genossen ununterscheidbar und führt in der Gemeinschaft von Gesetzlosen eine verborgene Existenz. Und doch bleibt er in der Musik der Orgie präsent. Ab und an blitzt aus den Reihen des Orchesterkollektivs heraus die Rufferz-Initiale seines Adagio auf. Das signalartige, fallende Intervall pointiert als Motiv in den Takten 182 und 188 die Fortspinnung des wüsten Treibens. In den Takten 231–247 wird es wieder als Initiale verwendet, um darauf Harolds schmerzliche Alterationen der Takte 98–109 in Erinnerung zu rufen (Notensbeispiel 7).⁷³

73 Die hier für die Takte 97–109 vorgeschlagene Phrasierung stimmt mit der „Klavierpartitur“ von Franz Liszt überein. Beide Versionen (vgl. Notensbeispiel 2) sind unkonventionell, und können nicht als Strichangaben missverstanden werden.

Notenbeispiel 7: Schicksalsalterationen des Finalsatzes und ihre Wiederkehr

Von hier an deutet sich auch die Wiederkehr des Gegenthemas der Pilger mit den Takten 254–256 und 267–269 bereits vage an. Es bedarf jedoch einer eingehenden Beschwörung, um es bei T. 464 vollends in die Erinnerung zurückzurufen. Im Vorfeld werden drei kraftvoll anrennende, verminderte Septakkorde (T. 459, 461 und 463) zunächst zweimal durch besagte Rufterz unvermittelt gestoppt; dann, auf den dritten Anlauf hin, öffnet sich der Abgrund eines tiefen, leeren und abrupt leisen Streicherklangs, der den Raum für die aus der Ferne herklingende Hymne aufspannt (Notenbeispiel 8a). Für die symbolische Bedeutung dieser Stelle stehen das von den drei Akkorden umrissene chromatische Total, die dreiteilige Gliederung und das Verschmähen regelgerechter Auflösungen ein.

Symbolisch für die Brigantenwillkür steht auch die Basslinie *cis-c-b-b*, die den Epilog eröffnet und in der Folge strukturiert. Ein Bassgang *cis-c-b* hatte bereits Harolds ultimative Umwendung bei T. 99–110 markiert. Als Brigant blickt Harold hier auf die Standhaftigkeit im Glauben, die, wie der ferne Klang der Pilger versinnbildlicht, eine für ihn verlorene Tugend darstellt. In einer Art Zwiesprache der Orchestergruppen zeigt sich, dass die Mission der Pilger zwar fest gefasst, aber auch irritierbar ist. Treu im Ton bleibt ihre Hymne, die auf ihr Alpha und Omega verkürzt erscheint (I und II), gegenüber der chromatischen Willkür des Basses: Das unpassend suggerierte *b* von T. 473 wird unverzüglich in das zum G-Dur der Hymne gehörige *b* zurückgewendet. Ebenso wenig vermögen die harmonischen Verwirrungen durch das erneute *cis-c* (T. 480–482) den Fortgang zu beirren. Doch das nun folgende *b-b* bei T. 490 wirft den Pilgerton aus der Bahn; das *b* lenkt ihn, als Leitton *ais* aufgefasst, nach h-Moll. Auf diesem Abweg fallen die Briganten mit der Durterz *dis* ein (T. 497), ein Dur, in das sich die Pilgerhymne nicht fügen will, wie die Wechselnote *c* zu ihrem Schlussston zeigt (T. 499). Auch zerstört das Orchester das Metrum: Dreiergruppen von Halben (ab 499) und Vierteln (ab T. 502) sprengen den Alla-Breve-Takt. Tonarttypische Terzläufe von *fis* nach *dis* prallen mit fremdartigen von *b* nach *g* aufeinander, die nach G-Dur zurückverweisen. Die bei T. 505 neu entfesselte Musik der Räuber springt abrupt aus dieser Konfusion in die gewissermaßen angeeignete Pilgertonart G-Dur hinein.

Frenetische Rhythmen

Pilgerhymne I aus der Ferne (G-Dur...)

459 464 470

ff *pp* *ppp*

Vc Kb

480 483 G-Dur 490

ppp *ppp* *pp*

Vc Kb

496 497 500

pp +Orchester

Orchestersterviolinen 8+

Notensatz 8a: Finalsatz – Beschwörung und Epilog: erste Fassung ohne die Soloviola

483 488

sf

493 497

p *dim.*

501

cresc. *tr* *ff*

Notensatz 8b: Finalsatz – die hinzugefügte finale Intervention der Soloviola

Auch ohne die Mitwirkung der Solobratsche ist also die finale Pilgerszene durch die Basslinie und das Schwanken zwischen *h* und *b* mit Harolds Schicksalsmoment (T. 97ff.) verknüpft. Die Viola als Verkörperung Harolds fügt sich bloß sekundär in das beschriebene Geschehen ein (Bsp. 8b). Sie imitiert das Gebaren der Pilger, ohne den Sinn des Epilogs zu erweitern: Ihr bei Takt 490 strahlend exponiertes Kardinal-Intervall *h-g* passt zur Beharrlichkeit des G-Dur an dieser Stelle, und ihre Weglosigkeit ab Takt 493 sowie die Synkopen ab Takt 501 entsprechen der Bedrängnis, in die die Hymne gerät. Durch den beiläufigen Auftritt der Viola wird das ursprüngliche Konzept einer Konfrontation der Räuber mit ihrem Gegen Thema, den Pilgern, bedenklich marginalisiert. Berlioz hatte, wie erläutert, diesen gewichtigen Grund: Es war geboten, den Verdacht auf ein Bekenntnis zur Kriminalität im Finale zu zerstreuen und den bloß beobachtenden Status des Protagonisten zu bekräftigen. Zu sehen ist aber auch, dass der Anlass genutzt wurde, um eine zusätzliche Facette des Solocharakters vorzuführen, die sich nicht in einer platten Opposition zum Brigantenleben erschöpft. Harold erscheint im Spannungsfeld der antagonistischen Parteien als Zerrbild seiner selbst und im scharfen Kontrast zu seiner früheren Existenz. Der Solocharakter erscheint im Milieu der Räuber gefährdet und unmöglich. Seine Selbständigkeit schwindet, wo sich der Glaube irritieren lässt. Die künstlerische Individualität, die das Spiel der Viola bislang ausgemacht hatte, entwickelt keine Qualitäten mehr.

Die ersten drei Sätze hatten dem in den Memoiren formulierten Konzept der Parallelreaktionen auf eine italienische Szene gehorcht; sie betonten die Aspekte der subjektiven Erfahrung, ihrer Mitteilbarkeit und Originalität und folgten darin der älteren auf Rousseau zurückgehenden romantischen Tradition. Im Kontrast dazu steht das Finale im Zeichen wagemutigen Tatendrangs. Ein plötzlicher Umbruch findet hier statt, der auch für einen alternativen Betrachtungswinkel, der im Geistesleben Anerkennung und Berechtigung gefunden hatte, eintreten dürfte. Der vorwärtsdrängende Schwung der Briganten ist ein Bild für jene jüngere, liberal denkende Generation von Byron-Verehrern, denen die Idealisierung unbestimmter und vager Erfahrungen im Geiste Chateaubriands nicht länger zeitgemäß erschien. Seit 1825 stand, wie gezeigt, ihre Ablehnung der romantischen Byron-Aneignung durch Lamartine im Raum (vgl. Anm. 11). Die symphonische Anlage steuert insgesamt auf eine finale Konfrontation dieser konträren Weisen, Byron zu verstehen, zu. Es muss Berlioz gereizt haben, das ihm geläufige romantische Harold-Bild unter diesem anderen Blickwinkel durchzuspielen und die Möglichkeiten der Integration seines versonnenen Harold zu erproben. Das liberale Verlangen nach weltlicher Erfüllung kommt dabei mit einigem Zynismus als heillosen Brigantenleben zur Darstellung. Zynisch wirkt insbesondere, dass es in letzter Instanz siegreich und triumphal die Vorherrschaft behauptet. Harold, der bis hierher aus träumerischer Ferne das Geschehen beobachtet hatte, gerät in den Bann dieses auf Taten sinnenden, doch an sich unbestimmten Freiheitsdrangs. Seine Eigenart verblasst im Milieu des allgemeinen Aufruhrs. Bei seinem letzten Auftritt (Bsp. 8b) bleibt, was er zu sagen hat, bloßes Gestammel und antriebsloses Hadern; nur zu Recht wird es übertönt. Und doch regt sich in diesen schwachen Interjektionen ein letztes Mal so etwas wie ein Wille. Just in dem Moment, als das Orchester der Briganten in Takt 497 das Heft des Handelns mit einem Wechsel des Tongeschlechts nach H-Dur an sich reißt, setzt die Soloviola, indem sie vorsichtig auf leichtem Takteil die dominantische Septime *a* hineinspielt, ein Zeichen der Rückkehr zur Originaltonart der Pilger, dem E-Dur des zweiten Satzes, als einem der Kontemplation vorbehaltenen Raum; indes – die Regung verhallt ohne jedes Echo.

Unser Versuch Harolds Hinwendung zur Gesellschaft der Räuber im Finale als Teil eines Selbstbildnisses zu verstehen, kann in Hinblick auf Berlioz' Leben konkret bestimmt werden. Seit dem Dezember 1833 hatte er seinen Platz im offiziellen Musikleben eingenommen, als er einwilligte, wöchentliche Feuilletons abzuliefern. Bis dahin war er ein nur gelegentlich im Licht der Öffentlichkeit erscheinender Außenseiter geblieben. Als Kolumnist war er nun selbst Teil eines Gerichtshofes der Künste, wo Hinrichtungen und Willkür an der Tagesordnung waren. In derselben Weise wie die Brigantenmusik die natürliche Vorreiterfunktion des Soloinstruments in der Symphonie usurpiert, drängte dieser vom Daseinskampf aufgezwungene Schritt seine Komponistenkarriere an den Rand. Dabei endet Berlioz' Pilgerweg vorläufig wie der seines symphonischen Helden in Gefahren: begonnen in der friedfertigen Absicht herauszufinden, welches Schicksal ihm in dieser Welt beschieden ist, mündet er mit der Einwilligung in die Publizistenlaufbahn in eine berufsbedingte Bestimmtheit, die zwangsläufig empörte Reaktionen provozieren musste. Das von prägnanten Rhythmen bestimmte Zusammenleben der Räuber, das den „sentimentalen Plauderton“⁷⁴ der Harold-Darstellung von diesem Punkt an ersetzt, bildet, im Unterschied zu den musikalischen Selbstdarstellungen der Vorjahre, den mit sich hadernden Künstler nicht länger als unentschieden ab.

74 Brief an Franz Liszt vom 3. Juli 1852, *CG* 4, S. 184.

Als der gealterte Berlioz 1863 wiederum auf Reisen das Ritterkreuz der Hohenzollern auf der Bühne angeheftet bekam, just nachdem er die ersten beiden Sätze der *Harold*-Symphonie dirigiert hatte, war er derart „von Freude erfüllt“, dass alles Folgende zu einer persönlichen Angelegenheit wurde. „Ich spielte mir wirklich die Orgie aus *Harold* für mich selbst, ohne an das Publikum zu denken, auf meine Weise, wie rasend; ich knirschte dabei mit den Zähnen.“⁷⁵ Berlioz schildert die Verwirklichung einer in der Musik angelegten Verschmelzung seiner selbst mit den feiernden Briganten. Das Dirigieren verwandelte sich für ihn von einer öffentlichen Konzertdarbietung in eine private Theatererfahrung des latenten Symphonieinhalts. Die Ehrung rief neben der freudigen Genugtuung eine Wut über die ihm in seinem Heimatland verwehrt gebliebene Wertschätzung wach. Mit der hehren Beute an der Brust schüttelte er einmal die Verbitterung von sich, mit der er sonst auf sein Leben zurücksah, um darin nur die Karikatur jenes Nationalkünstlers zu erblicken, der er hatte sein wollen, während er sein Brot im Ausland vagabundierend ergaunern musste.

Versöhnungswerk

Die Orgie und die obskuren Inhalte des Programms umgaben das Finale mit dem Schwefelgeruch des Unsittlichen. Berlioz widerstand der Versuchung, weitere Aufklärung zu schaffen und Inhalte zu bestimmen, die die Aufmerksamkeit von den symphonischen Qualitäten fortgelenkt hätten. Diese nämlich weisen in eine andere, klassisch gegründete Richtung. Nichts entsprach Byrons Art besser als solche Zweischneidigkeit; die *Harold*-Dichtung selbst gipfelt in einer gewaltigen Spannung zwischen Infamie und Versöhnung: Der letzte „italienische“ Canto verbannt die lebendigen Rachegeleüste aus der Diesseitigkeit der Pilgerfahrt. Die Klage wird in den Strophen cxxx ff. einem numinosen Anwalt übertragen: „Time, the avenger! (...) And thou (...) great Nemesis! (...) – Awake (...) Thou shalt take / The vengeance (...) a far hour shall (...) pile on human heads the mountain of my curse! / That curse shall be Forgiveness.“

Neben der ambitionierten Fortentwicklung des klassisch-symphonischen Genres unternahm Berlioz sichtbar freundliche Schritte, den Anforderungen des Musikbetriebs entgegenzukommen. Ein erstes, demonstrativ an den Beginn der *Harold*-Symphonie gestelltes Angebot scheint die eröffnende Fuge. Während er in seinen frühen Musikfeuilletons ihre unzeitgemäße Ritualisierung wiederholt verhöhnte,⁷⁶ rückte er sie hier in ernsthafter Bemühung wieder ins Bewusstsein. Die düstere Instrumentation macht es offensichtlich, dass die altehrwürdige Form sich rechtfertigen muss, indem sie sich neuen Qualitäten öffnet, ohne ihre schulmäßige Eigenart aufzugeben. Die *Harold*-Fuge wahrt in der Schmucklosigkeit ihrer Windungen ihren Stolz und wird zur düsteren Allegorie auf die Szene: Sie versinnbildlicht die traurigen Ruinen westlicher Zivilisation, die ja den Anstoß zu Harolds Pilgerreise geben. Entgegen der kritischen Position, die die Fuge zu einer „absurden“⁷⁷ Praxis für die Unterrichts- und Prüfungszwecke des Conservatoire heruntergekommen sah, wurde hier eine Anstrengung unternommen, ihren Platz im modernen Musikleben zu rechtfertigen. In der Absicht folgte Berlioz seinem experimentierfreudigen Lehrer Anton Reicha, in der Ausführung mehr den revolutionären Ideen seines anderen Lehrers Jean-

⁷⁵ Berlioz, *Mémoires*, Postface (1864).

⁷⁶ Die einschlägigen Artikel sind vom 12. Juni 1833 in *L'Europe littéraire* sowie vom 27. Januar und 11. August 1834 in *Le Renouveau*; siehe *CM* 1, S. 100ff., 146 und 359.

⁷⁷ Berlioz in *L'Europe littéraire* vom 12. Juni 1833, ebd., S. 100.

François Lesueur. Die Fuge löste dessen Forderung einer beständigen Tonmalerei ein und bewies, dass diese mit den höchsten artistischen Ansprüchen zusammenstimmen konnte. Berlioz bezeugte, dass er die Sorge des Conservatoire um das Fortbestehen der Werte französischer Musik teilte. Verwehrt hatte er sich nur dagegen, sie als ein geschlossenes System hinzunehmen.

Ein anderes Zugeständnis lag in der Einwilligung, das Orchester mit einem Soloinstrument zu paaren, was sonst Sache der Instrumentalisten von Profession war. Was später zur „Symphonie en quatre parties avec alto principal“ geriet, wollte Berlioz zunächst wirklich im Sinne Paganinis ausführen. Dieser hatte sich ein spektakuläres Konzert vorgestellt, dass es ihm erlaubt haben würde, „immerzu zu spielen“,⁷⁸ ganz wie in der *Sonata per la Grand' Viola e Orchestra*, die er 1834 zur Vervollständigung seines Reiserepertoires ohne jedwedes Tacet gestaltete. Bereitwillig hatte sich Berlioz an solch virtuosen Passagen versucht: An einer überklebten Stelle im Manuskript kann man es erkennen.⁷⁹ Dann aber schloss er mit seinem Beobachterkonzept das Problem des Heroischen, das sich mit jedem Solokonzert stellt, aus. Er entsprach damit der Vorgabe Byrons, dessen Harold ein isoliertes und von der Gesellschaft zurückgezogenes Leben führt. Kein Ehrgeiz stachelt ihn zu großen Taten; dem meritokratischen Ideal der Napoleonzeit widersteht er. Es stellte sich heraus, dass Paganinis Virtuosität mit solchem Phlegma konzeptuell unvereinbar war. Dass Berlioz diese Perspektive zumindest erprobt hatte, spricht gegen die Deutung der Symphonie als antiheroisch, zu der Mark Evan Bonds mit Blick auf die zu Beethovens Vorbild kontrastierende Finallösung gelangt.⁸⁰ Ein solcher Umkehrschluss übersieht, dass auch die kontemplative Romantik, wo sie sich ihren Nachtgedanken und der Tugend des Vagen stellt, ihre heroischen Momente kennt. Die Verwegenheit des Finalsatzes, die Harolds Wesen an eine kritische Grenze führt, steht dafür beispielhaft ein.

In der Reihe der Bezeugungen einer biederen Gesinnung steht auch der ausgedehnte Gesang des Bratschentemas im ersten Satz (Takte 36 bis 94). Die Conservatoire-Professoren belächelten ihren Kollegen Boieldieu und verachteten Rossini für deren Hang zur Melodik als funktionslosem Selbstwert. Man darf feststellen, dass auch Berlioz diese Qualität gemieden hatte und erst mit dem Haroldthema seine ideologische Verblendung ablegte. Ausgedehnte Melodien ohne Worte fehlen in Berlioz' Frühwerk. Die einzig vergleichbare Passage, in der es einer instrumentalen Melodie gestattet wird, sich um ihrer selbst willen zu entfalten, ist das *Gratias* der Messe von 1824. Doch in ihrer letztlichen Anwendung im langsamen Satz der *Symphonie fantastique* (ab Takt 20) wurde sie wiederum als dramatischer Charakter inmitten einer ländlichen *Scène aux champs* motiviert. Auch die langsame Einleitung zur *Waverley-Ouvertüre* kann nicht geltend gemacht werden, denn sie scheint eine spätere Zutat zu sein. Als François-Joseph Fétis die *Ouvertüre* 1829 hörte, vermochte er ihr nicht „die leiseste Spur einer Melodie“ abzulauschen.⁸¹ Da Partitur und Stimmen erst 1839 zum Druck gelangten, gibt es bislang keinen philologisch fundierten Beleg dafür, dass das überlieferte Autograph mit der Einleitung auf die Zeit der Uraufführung im Jahr 1828 zurückgeht.

Schließlich erscheint die *Harold-Symphonie* versöhnlich, indem sie sich zum Maßstab der symphonischen Tradition im Zeichen Beethovens bekennt. Schon oberflächlich zeugen

78 Berlioz, *Mémoires*, XLV/15.

79 NBE Bd. 17, Appendix I (a), S. 219f.

80 Mark E. Bonds, *Sinfonia anti-eroica / Berlioz's Harold in Italy*, in: ders., *After Beethoven. The Imperative of Originality in the Symphony*, Cambridge / Massachusetts 1996, S. 28–72, hier S. 32.

81 *Revue Musicale*, Bd. VI (November 1829), S. 349.

davon ihre viersätzig Anlage und die an die Neunte gemahnenden Rekapitulationen zu Beginn des Finales. Allenthalben waltet die Sorge um eine nicht länger durch querstehende Tableaus unterbrochene Entfaltung. *Harold in Italie* antwortet so auf eine Selbstkritik an der *Symphonie fantastique*, wo sich die *Idée fixe* anderen Themen hemmend in den Weg gestellt hatte: Sie „schiebt sich beharrlich wie eine leidenschaftliche und vorübergehende Idee zwischen die ihr äußerlichen Szenen und lenkt von ihnen ab, während sich die Harold-Melodie über die Orchestermelodien legt, zu denen sie kontrastiert (...), ohne deren Entwicklung zu unterbrechen.“⁸² Damit wird einer einheitlichen formalen Entwicklung eigenen Rechts der Vorrang eingeräumt. Weil Berlioz dennoch einer genreübergreifenden Konzeption von dramatischer Musik verpflichtet blieb, konnte er auch im Falle von *Harold en Italie* auf die subjektive Perspektive der *Idée fixe* nicht verzichten. Er bewahrte sie, aber erlaubte ihr nicht länger, die Werkautonomie in Frage zu stellen.

Der Wunsch, dramatische und symphonische Vorstellungen besser zu synchronisieren, war zweifellos auch durch den Fehlschlag der *Intrata di Rob-Roy McGregor* im Jahr 1833 aufgekommen. Der erste Satz der Symphonie löst das Problem der in unseren obigen Betrachtungen zur Mary-Stuart-Musik als Intermezzi bezeichneten Themen. Berlioz hatte die dramatische Person der *Intrata* – auf deren Identität wir gleich zu sprechen kommen – durch eine festgelegte instrumentale Farbe gekennzeichnet. Er folgte dabei einem Ansatz, den er erstmals in der *Ouverture de La Tempête* von 1829 erprobt hatte, wo sich der Geisterchor exklusiv mit dem Klavierklang paart. Da diese Musik 1832 zum Finale der *Retour à la vie* berufen wurde, war diese Idee einer fixen Instrumentation für Berlioz offenbar aktuell geblieben und konnte das dramatische Instrument der *Idée fixe* ersetzen. Als Solo für das Englischhorn mit Harfenbegleitung hoben sich die besagten Intermezzi der *Intrata* deutlich von ihrer symphonischen Kulisse ab, sie erfüllten auch wohl ihre dramatische Funktion, doch mit den sonst herrschenden symphonischen Variationen über das schottische Lied interagierten sie schlecht. Das zentrale Intermezzo, das fast ohne weitere Veränderungen zum Thema des Protagonisten der *Harold*-Symphonie bestimmt wurde (T. 36–94 im ersten Satz) ragt in der *Intrata* als plötzliches *Larghetto* aus dem Haupttempo, *allegro non troppo*, heraus, so dass der Eindruck eines plötzlichen Eintreffens des sein Instrument spielenden Künstlers entsteht; dazu mischen sich die ihm gespendeten Beifallsbekundungen: Die ersten vier Takte werden von einem Tutti im Haupttempo unterbrochen (T. 264–275), bevor die *Larghetto*-Ballade wieder aufgenommen und zum Abschluss gebracht werden kann, wonach sie vom ganzen Ensemble wiederholt wird (T. 301–327).

Vergeblich sucht man eine vergleichbare Szene in Walter Scotts Roman *Rob Roy*; der Titel scheint nur ein imaginäres Ambiente für das schottische Lied zu stellen. Das zentrale Intermezzo könnte weit wahrscheinlicher ein Relikt aus einem frühen Opernprojekt nach Walter Scotts *The Talisman* sein, das Berlioz 1827 aufgegeben hatte. Zu einer zentralen Nummer dieser Oper mit dem Titel *Richard en Palestine* war eine „allegorische Ballade“ des Trouvère Blondel de Nesle bestimmt. Auch wenn der Sänger hier gemäß der Romanvorlage nur eine Nebenfigur war – anders als jener Blondel aus Grétrys Erfolgsooper *Richard Cœur de Lion* von 1784, die zur Restaurationszeit wieder zu Ehren gelangt war – hatte Berlioz doch große Hoffnungen in diesen Charakter und seine Szene gesetzt: „Hüten Sie sich“, hatte er seinen Librettisten gewarnt, „mir irgendetwas Leichtes für Blondel anzubieten; das ist ein Hauptstück, verleihen sie ihm eine Art ossianische Inspiration in einem träumerischen

82 Berlioz, *Mémoires*, XLV/16.

und ungezähmten Stil⁸³. Sieht man auf die Beharrlichkeit, mit der Berlioz Blondels Verse im Auge behielt,⁸⁴ darf man annehmen, dass sich auch musikalische Vorstellungen schon gebildet hatten. Mit dem Bardengenre verband sich der Anspruch zur Nation zu sprechen, eine Berufsperspektive, die Berlioz damals wie auch 1834 noch – denkt man an die Überarbeitung der *Heroischen Szene* – verfolgte. Er eiferte mit dieser Hommage seinem hochverehrten Lehrer Lesueur nach, dessen Rang als Staatskomponist sich nicht zuletzt der Oper *Ossian ou les Bardes* verdankte.

In der Symphonie ist die grandiose Wiederholung der Solomelodie ab Takt 73 gegenüber der Vorgabe der *Intrata* ab Takt 301 beträchtlich überarbeitet (Notenbeispiel 9). Sie folgt ihr zwar thematisch getreu und weist dieselben beiden Perioden (I und II) mit Vorder- und Nachsatz auf, wobei der zweite Nachsatz ein zweites Mal erklingt (II/3); doch während das Soloinstrument und sein Begleiter, die Harfe, im Modell in einem gemeinsamen Tutti mit dem Orchester verschmelzen, erscheinen sie jetzt metrisch verschoben und außer Phase wie ein enger Kanon oder ein widerhallendes Echo. Auch in der Symphonie wurden Soloinstrument und Harfenakkompagnement in den Takten 38 bis 70 als Einheit eingeführt; an dieser Stelle nun sind sie gegeneinander in Szene gesetzt und dabei durch charakteristische Farben gestärkt. Erst zuletzt (II/3) werden sie wieder zusammengeführt. Die Bedeutung dieser Verschiebung des Soloparts sowie ihrer Umkehrung bei II/3 liegt nicht auf der Hand.

Harfe mit Kornett in A, Cello und Fagott (ohne die beiden parallelen, tieferen Oktaven)

73 I/1 I/2 II/1 II/3

Soloviola mit dem Holz

Kb.: cis.....c.....

83 II/2 III/3

...Kb.: H.....B.....A.....D.....G

nur Soloviola

+ Harfe, Kornett, Cello und Fagott

Notenbeispiel 9: Erster Satz, Wiederholung des gesanglichen Themas (ohne Figurationen)

Anders als im Bardenintermezzo der *Intrata* wird keine Handlung suggeriert. Harold besticht nicht durch Taten, sein treffend beobachtender Charakter ist es, der die Symphonie in allen Teilen motiviert. Erst durch den Reichtum seines Wesens erlangt das einfache gesangliche Thema mit seiner banalen Diatonik Interesse. Der aufwendig gestaltete Gipfelpunkt seines Porträts ist eine Verheißung und weist Harold an dieser Stelle erst vorläufig als Berufenen aus. Die Gestaltung rührt in dreierlei Hinsicht an die Frage der Klassizität: Mit dem Imitationsprinzip wirft sie ein ästhetisches Kardinalproblem auf, darüber hinaus setzt sie das Kapriziöse gebunden in Szene und bekräftigt zuletzt den Anspruch, dass Traditionen eher geführt als befolgt werden müssen.

1. Das klassischerweise alle Künste einende Imitationsprinzip wurde von Lesueur und dessen Schülerkreis unter dem Schlagwort der „Malerei“ als Dogma treu bewahrt. Berlioz fasste den Vorgang der Naturnachahmung in einer Erweiterung seiner Rompreiskantate

83 An Léon Compaignon am 29. Juni 1826, *CG* 1, S. 123.

84 Vgl. auch den Brief an Léon Compaignon vom 25. Juli 1826, ebd., S. 131.

von 1827 in folgendes Bild: Ein Hirte, verkörpert durch eine ferne Soloklarinette, horcht dem Lispeln der Harfe des von Bacchantinnen erschlagenen Orpheus nach. Mit ihrer Hilfe versucht er eine Melodie, die er einst vom Sänger vernahm, die aber der Erinnerung nicht mehr ganz präsent ist, wieder zusammenzubringen. Im Glauben, er spüre klassischen Werten nach und erinnere sich ihrer, kommt er ihr doch nur, indem er sich einem Naturphänomen öffnet, auf die Spur. Zwar lauscht er den Harmonien der magischen Harfe nach – im Notenbeispiel 10 die ersten beiden Fermaten –, doch die Erinnerungslücke, die sich ihm im Takt 19 mit der dritten Fermate entgegenstellt, schließt er ohne deren starke Zeichen allein unter dem Klang eines Streichtremolos, also dem schwachen Geräusch des Windes. Der künstlerische Erfolg ist nicht ausschließlich der Triumph einer seit Ewigkeiten währenden Tradition, die im Bild der Lyra Gestalt annimmt, er verdankt sich der Fähigkeit des Sängers, sich auf den Naturstoff einzulassen, auch wenn er nur unbestimmte Vorformen bietet.

Notenbeispiel 10: Schlusstableau aus Berlioz' Rompreskantate *Orphée* (1827)

Der Umgang des auf sich gestellten Künstlers mit solchen Vorformen wird in der *Harold*-Symphonie vielerorts thematisiert. Nicht allein nimmt der Solist die rustikalen Melodietypen des zweiten und dritten Satzes zum Anlass eigener Reflektion. Auch Ungeformtes beschäftigt ihn, besonders im ersten Satz. Vor der zerpflückten Gestalt, welche die Motive des Hauptthemas vor seinem Geiste annehmen, hält er zunächst inne und verstummt (T. 93f.), um ihnen nachzulauschen (T. 95–125). Erst nach einigem Tasten (T. 125–130) gelingt es ihm dann, es selbst gediegen zustande zu bringen (T. 131ff).

Solcherlei progressive Formung eignet sich in der Reprise des gesanglichen Themas (Notenbeispiel 9) nicht mehr. Allerdings hatte auch dessen klare Gestalt erst aus der düsteren Ruinenlandschaft der Fugenintraduktion heraus geborgen werden müssen; in der dortigen Orchesterexposition (T. 14–29) erschien es noch vage und in Moll. In der Soloexposition erst (T. 36–71) erhebt es in voller Gestalt und kann gar variiert werden. An der Reprise interessiert im Gegenteil, unter welchen Umständen und in welcher Weise das Modell verlassen und die getreue Imitation überhöht werden kann.

2. Inmitten der Reprise nimmt vor dem Beschluss des Themas (siehe Notenbeispiel 11) das launige Ausscheren der Viola (T. 87f.) die Position der Solokadenz ein. Berlioz reduziert das Caprice des Solos auf periodengerechte vier Takte, statt einen unbegrenzten Raum freier Intuitionen *ex tempore* freizugeben, aus dem ein Solist vom Schlage Paganinis etwas zu machen verstanden hätte. Die Viola steht, statt ihre Einzigartigkeit solistisch abgehoben zu behaupten, mit dem kaum weniger einfallsreichen Orchester in Verbindung. Die von der puren Diatonik des Themas abstechende lineare Chromatik der Solostimme geht zuerst von den Streichern aus (T. 85f.) und findet in den Begleitharmonien der Holzbläser (T. 87–89) einen Widerhall. Allerdings setzt die Viola mit ihrem Erwachen aus der Gefolgschaft zu

einem nur provisorischen Nachsatz an, der von einem harmonischen Nebengleis (Es-Dur statt G) abgeht. Der Abschnitt präsentiert bei Takt 87 eine konsolidierende Variante zur pathetischen Geste des Vordersatzes, der an paralleler Stelle (T. 83) in einer Irritation des Tongeschlechts endete. Die Basschromatik *cis-c-h-b* ab T. 81 (siehe Bsp. 9), über deren schicksalhafte Bedeutung im Finalsatz schon zu sprechen war, hatte sie provoziert. Der Nachsatz wirkt so betrachtet wie eine Richtigestellung. Harold wächst über seine Rolle als naiver Romanzensänger (T. 36–49) und Träumer (T. 50–70) hinaus und drängt darauf, sich in einem öffentlichen Kontext geltend zu machen als vollständiger Künstler.

Notensbeispiel 11: Provisorischer Nachsatz des gesanglichen Themas (II/2), erster Satz T. 85–89

3. Die Verbindung des Sängers mit der Harfe, die ja auch in der Äolsharfenmusik und in den Intermezzi der *Intrata* exponiert wird, ist dafür maßgeblich. Das Saiteninstrument verkörpert im Mythos des Orpheus das elementare und lehrbare Tonsystem. Es steht für das Klassische und Kunstgerechte, das dem Gesang ein kontrolliertes Wirkungsfeld bereitet. Erst durch die Paarung des Solos mit der Harfe wird jenes Bild des Bardens vollständig, welches das wesentliche Element von Berlioz' Selbstporträt als *Harold en Italie* darstellt, denn in allen drei Stadien, die sich in seiner eigenhändigen Partitur nachweisen lassen,⁸⁵ ist es auf die eine oder andere Weise verwirklicht.

Verbunden sind Viola und Harfe in der mit Blick auf Paganinis Künstlertum erstellten, überklebten ersten Fassung der Passage, wo sie sich als motorische Einheit gegen den Cantus firmus des Orchesters unter der Führung des Kornetts behaupten (siehe Anm. 79). In der ersten auf der Überklebung sichtbaren neuen Version gingen Harfe und Viola sogar zunächst unisono, bevor Berlioz auf die Idee kam, die Einheit aufzutrennen und beide gegeneinander zu verschieben. Er wählte nun statt des Kornetts in *D*, das in der Lage von Fagott und Cello spielte, eines in *A*, das eine Oktave höher klingt, zur besseren Unterstützung der vorangehenden Stimme mit der Harfe. Auch das Solo blieb nicht auf sich gestellt und fand Rückhalt in den zusätzlich ins Spiel gebrachten Holzbläsern. Ebenfalls versetzt steht eine schwach sichtbare Solocellostimme am oberen Rand. Die in mehreren aufeinander folgenden Schritten in die fertige Partitur hineingetragene Krise des Unisono löst dessen Einheit in eine Dialektik des Folgens und Führens auf. Die Vorstellung einer Führung durch die Autorität der Künste prägte im postrevolutionären Frankreich das populäre romantische Bild des Bardens, für das man Louis-Antoine-François de Marchangys *La Gaule poétique* von 1813 als Zeugen aufrufen kann. In der Ausübung seiner Kunst wird der Sänger sehend und übt einen über jegliche Anmaßung erhabenen und legitimen gesellschaftlichen

85 Siehe dazu die autographe Partitur, S. 16ff., auch als Internetressource auf gallika.bnf.fr.

Einfluss aus. Zur Führung gelangt die Viola erst (II/3) unter der Bedingung einerseits einer treuen Gefolgschaft (Periode I und II/1) des im Harfenklang konnotierten Klassischen und zum anderen durch die Überwindung eines selbstbezogenen, reflexiven Stadiums provisorischer Vorschläge (II/2), das von der Klassik absieht. Die melodische Chromatik, welche in den Takten 54 bis 61 noch vagabundierte, strebt ab Takt 87 einem nunmehr klaren Ziel zu und drängt auf die ultimative Wiederherstellung der Einheit mit der Harfe. Harold gelangt zu einem reifen Standpunkt jenseits von Klassizismus und Romantizismus.

Auch die weiteren Tableaus der Symphonie, die sich in instrumentatorischen Gegenüberstellungen verwirklichen, können als Zeugnisse einer sensiblen Poetik angesehen werden. Sie boten eine Alternative zur deskriptiven Dramatik der *Symphonie fantastique*. Kraft ihrer meinte Berlioz, das Programm der *Harold*-Symphonie unentwickelt lassen zu dürfen, den Deutungsbedarf an das Publikum weitergebend mit den Worten: „Ich bitte Sie ernsthaft, mich darüber aufzuklären, was eine Symphonie namens *Harold* überhaupt bedeuten soll.“

Signe Rotter-Broman (Berlin)

Vom Nutzen und Nachteil der Spätromantik für die Musikhistoriographie¹

Der Begriff „Spätromantik“ ist im musikbezogenen Schrifttum nach wie vor weit verbreitet. Er wird dabei vor allem in zwei Bedeutungen gebraucht. Zum einen werden viele, ja fast alle Komponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die nicht den Rubriken „Moderne“ oder „Neue Musik“ zugeordnet werden, also grob alle Nicht-Schönbergs, alle Nicht-Strawinskys und – je nach Standpunkt – Nicht-Debussys, als „Spätromantiker“ etikettiert; Belegstellen lassen sich in der Tonträgerpublizistik ebenso finden wie in Programmheften, Opern- und Konzertkritiken sowie in Lexikonartikeln.² Komponisten, die in diese Rubrik fallen, sind – obwohl das musikwissenschaftliche Schrifttum zu jeder dieser Figuren mittlerweile weitaus differenziertere Sichtweisen anbietet – etwa Richard Strauss, Gustav Mahler, Max Reger, Hans Pfitzner, ebenso auch Komponisten aus anderen europäischen Ländern, wie etwa Maurice Ravel, Edward Elgar, Alexander Skrjabin, Carl Nielsen oder Jean Sibelius. Die zweite Verwendungsweise bezieht sich nicht auf Personen, sondern auf das musikalische Material, insbesondere eine bestimmte Art von Harmonik. „Spätromantische Harmonik“ geht, so die landläufige Auffassung, von den Prinzipien der funktionsharmonisch basierten klassisch-romantischen Syntax aus, erweitert sie aber zugleich mit Hilfe von Chromatik, Enharmonik und anderen Mitteln auf eine charakteristische Weise, mitunter bis an ihre Grenzen.³

Die Bezeichnung „Spätromantik“ steht in beiden Fällen nicht für sich, sondern markiert eine Differenz: nämlich den Abstand zu den Zentralgestalten der Neuen Musik bzw. der Moderne und ihren kompositorischen Verfahren, insbesondere zu denjenigen Arnold Schönbergs und seines Kreises ab 1908/09, die von Musikkritikern (nicht von Schönberg selbst) als „atonal“ bezeichnet wurden.⁴ Im Gefolge dieser Unterscheidung begegnet auch heute noch häufig die Formulierung, spätromantische Harmonik sei im Vergleich zu Schönbergs Musik ab 1908/09 „noch“ tonal.

Dieses „Noch“ hat es in sich. Denn mit ihm wird der kompositorische Werdegang eines – oder einiger sehr weniger – Komponisten im offensichtlichen Widerspruch zur Kontinuität tonalen Komponierens auch im 21. Jahrhundert zur Referenzmarke der Musikgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts erhoben. „Spätromantik“ fungiert dann primär als retrospektive Gegenwelt zu dieser Erneuerungsbewegung, und dies selbst dann,

1 Dieser Aufsatz stellt eine leicht überarbeitete Fassung meiner Antrittsvorlesung an der Universität der Künste Berlin vom 24. Oktober 2013 dar. Ich danke Dörte Schmidt, Susanne Fontaine, Matthias Pasdzierny und Philine Lautenschläger für wichtige Anregungen und Hinweise.

2 Nur ein Beleg von vielen für die Persistenz der Bezeichnung ist die Kategorie „Romantik und Spätromantik (bis 1910)“ in der Bibliographie des Musikschritftums (www.musikbibliographie.de; 11.3.2014).

3 Vgl. unten Anm. 54.

4 Elmar Budde, Art. „Atonalität“, in: *MGG*² Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 945–954, hier Sp. 946.

wenn sie – beispielsweise mit Hilfe der Chromatisierungshypothese⁵ – als notwendige Vorstufe derselben deklariert wird.

Wann, von wem und warum ist diese Vorstellung von Spätromantik eigentlich entwickelt und formuliert worden? Pointiert gefragt: Wussten die Spätromantiker, dass sie in der Spätromantik leben und die Moderne unmittelbar bevorstand? Bei näherem Hinschauen zeigt sich, dass dem Terminus „Spätromantik“ in den letzten hundert Jahren eine große Vielfalt von Bedeutungen, von Wertungen und von mitunter recht groß dimensionierten Geschichtsvorstellungen zugewachsen ist. Einige davon werden im heutigen pragmatischen Sprachgebrauch bewusst oder unbewusst weitergetragen. Manche sind uns auch gar nicht mehr vertraut und bedürfen der Rekonstruktion.

Das Ziel dieses Beitrags ist, den musikhistorischen Periodisierungsbegriff „Spätromantik“ in verschiedenen Phasen seiner Verwendung näher zu besichtigen, um zu fragen, was er im jeweiligen musikhistoriographischen Zusammenhang leisten konnte und sollte und was er an Problemen mit sich bringt. In diesem Sinne handelt er vom Nutzen und Nachteil des Begriffs. Man möge demgemäß von diesem Text keinen Überblick über eine musikgeschichtliche Epoche namens Spätromantik erwarten. Untersucht werden soll vielmehr in Ausschnitten die wechselvolle Geschichte der Vorstellungen von und über Spätromantik. Dabei versteht sich dieser Beitrag als erster, stichprobenartiger Kartierungsversuch eines recht unüberschaubaren Terrains.

* * *

Der Versuch, den oben gestellten Fragen anhand der einschlägigen Fachlexika und Enzyklopädien nachzugehen, ergibt eine bemerkenswerte Fehlanzeige. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* enthält in ihrer aktuellen Auflage zwar einen ausführlichen Artikel „Romantik und romantisch“⁶, doch „Spätromantik“ und „spätromantisch“ werden dort weder als eigenes Schlagwort noch als Unterpunkt verhandelt. In der aktuellen Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* ergibt sich das gleiche Bild.⁷ Auch im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* fehlt ein Artikel dieses Namens, doch wird man im Register auf einen Artikel von Carl Dahlhaus zum Stichwort „Neuromantik“ verwiesen.⁸ Der Terminus „Neuromantik“ ist dem heutigen Sprachgebrauch jedoch so fremd, dass sich dieser Artikel als Bericht aus einer versunkenen Epoche liest. Dahlhaus führt an, dass Richard Wagner den Begriff „Neuromantik“ zunächst polemisch gegen Hector Berlioz gewandt habe, dass aber im Musikschritftum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem Wagner selbst als Neuromantiker bezeichnet wurde, insbesondere weil er eine ro-

5 Gemeint ist die Idee, dass die Chromatisierung der funktionalen Harmonik im späten 19. Jahrhundert, insbesondere seit Richard Wagner, eine entscheidende Vorstufe zur Auflösung der Tonalität um 1909 darstelle. Vgl. Signe Rotter-Broman, „Zur Funktion musikhistorischer Master Narratives für musikalische Analysen“, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk u. a., Hildesheim 2012, S. 93–106, hier S. 101.

6 Martin Wehnert, Art. „Romantik und romantisch“, in: *MGG²*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 464–507.

7 Jim Samson, Art. „Romanticism“, in: *NGroveD²*, Bd. 21 (2001), S. 596–603.

8 Carl Dahlhaus, Art. „Neuromantik“, in: *HmT* (1973), 6 Seiten. Dahlhaus hat diesen Artikel ein Jahr später zu einem Aufsatz erweitert: Dahlhaus, „Neuromantik“, in: ders., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, 7), München 1974, S. 5–21 (auch in *CDGS* 6, S. 435–446). 1979 erschien eine englischsprachige Übersetzung unter dem Titel „Neo-Romanticism“ in *Nineteenth-Century Music* 3/2 (1979), S. 97–105.

romantische Ästhetik in einem anti-romantischen, realistischen, „positivistischen“ Zeitalter vertrat.⁹ Mit dem Begriff „Neuromantik“ werde somit hervorgehoben, dass Musik hier aus dem Gleichschritt mit den anderen Künsten ausschert.¹⁰ „Neuromantik“ sei im späten 19. Jahrhundert zudem ein Überbegriff, der unterschiedliche Trends einschlieÙe. So liest man beispielsweise 1877 bei Hermann Mendel und August Reissmann: „Im Gegensatz zu der älteren [...] romantischen Schule, bezeichnet man wohl auch Mendelssohn und Schumann als Neuromantiker, denen sich dann die sogenannte neudeutsche Schule selbst beizählt.“¹¹ Etliche Autoren verwenden aber laut Dahlhaus auch die Termini „Neudeutsche“ und „Neu-“ oder „Neo-Romantiker“ synonym und schließen daher die Linie Mendelssohn – Schumann – Brahms von der „Neuromantik“ aus.¹²

Dies alles hat, vordergründig betrachtet, mit „Spätromantik“ relativ wenig zu tun. Denn inhaltlich decken sich Neuromantik und die landläufige Vorstellung von Spätromantik kaum. Weder bezieht sich der Terminus „Neuromantik“ vorwiegend auf die Phase um 1900, noch schwingen dieselben Untertöne wie bei „Spätromantik“ mit. Es ist etwas ganz anderes, von einer Phase zu sprechen, die einen Neubeginn annonciert, als von einer Phase, die mit dem Präfix „Spät-“ beginnt und einen Untergangs- oder Endpunkt markiert. Allerdings werden einige Grundlinien aus dem Umfeld der Neuromantik im weiteren Verlauf des Textes unter veränderten Vorzeichen wieder begegnen. Methodisch wird an den Neuromantik-Beispielen immerhin schon deutlich, dass die Formierungen der jeweiligen Begriffe immer etwas mit einem Legitimationsinteresse und einer wertenden Hierarchie im weiten Feld der „Bindestrich-Romantiken“ zu tun haben. Nach diesen Aspekten wird auch im Folgenden zu fragen sein.

* * *

An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob – und gegebenenfalls wie – andere Kunstwissenschaften das Etikett gebrauchen. Wie wird dort die Phase um 1900 bezeichnet? Gibt es dort „Spätromantiker“? Wie steht es dort um die Opposition zwischen „noch spätromantisch“ und „schon modern“? Eine Sichtung einschlägiger literatur- und kunsthistorischer Überblicksliteratur¹³ ergibt den Befund, dass die Phase um 1900 für Kunst- und Lite-

9 Dahlhaus, „Neo-Romanticism“, S. 99.

10 „[Music] was almost alone in bearing the burden of providing an alternative to the world following the industrial revolution. [...] On the other hand, because of its alienation from the positivist *Zeitgeist*, music could not lay claim to being a ‚representative‘ art, the document and reflection of its age.“ Dahlhaus, „Neo-Romanticism“, S. 101.

11 Hermann Mendel/August Reissmann, Art. „Romantik“, in: *Musikalisches Conversationslexikon*, hrsg. von dens., Bd. VIII, Berlin 1877, S. 397, zit. n. Dahlhaus, „Neuromantik“ (1973), S. 4.

12 „So begründet Berlioz eine neue Epoche: Die ‚neuromantische‘ oder ‚neudeutsche‘ Schule zieht, just in den Tagen der Revolution [sc. von 1830] nach Befreiung aus hergebrachten Formen ringend, die Herrschaft an sich.“ Bernhard Kothe/Rudolf von Procházka, *Abriss der allgemeinen Musikgeschichte*, 11. Aufl. Leipzig/Prag 1926, S. 291, zit. n. Rainer Schmusch: Art. „Neudeutsche Schule“, in: *HmT* (2002), 19 Seiten, S. 18.

13 Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende und Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, 9), München 1998 und 2004; Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München 2005. Als Fallstudien für die heutige Verwendung des Begriffs in den Disziplinen seien exemplarisch genannt Wolfgang Nehring: *Spätromantiker: Eichendorff und E.T.A.*

raturhistoriker auf keinen Fall mehr mit dem Begriff „Spätromantik“ zu bezeichnen ist. Literaturgeschichtlich sind „Spätromantiker“ Autoren, die etwa um 1830–1840 schreiben. „Spät“-Romantiker sind sie deshalb, weil sie am Ende einer Bewegung stehen, die mit der Jenaer Romantik um 1800 ihren Anfang nimmt.¹⁴ Spätestens um 1860 wird in der Literaturgeschichte die Romantik aufgrund der gesellschaftlichen Wandlungen im Zeichen der Industrialisierung als beendet betrachtet; die Romantik wird abgelöst vom Realismus.

Was die Zeit um 1900 angeht, so wird in der Literatur- wie in der Kunstwissenschaft zumeist der Begriff „Moderne“ verwendet, und zwar beginnend ab etwa 1880. Zudem wird in der Überblicksliteratur meist auf periodisierende Oberbegriffe verzichtet, während eine Vielzahl von Bewegungen, die sog. „Ismen“, das Bild beherrschen (Naturalismus, Symbolismus, etc.).¹⁵ Letztlich wird auch schon die Romantik als eine solche Bewegung verstanden, die in der literarischen „Spätromantik“ um 1840 ausläuft. Eine um 1900 angesiedelte Epoche namens „Spätromantik“ gibt es in der Literaturwissenschaft also schon deshalb nicht, weil man dort spätestens ab 1850 mit dem Epochenstatus sehr vorsichtig umgeht.¹⁶

Was die Alternative „Noch ‚spätromantisch‘ oder schon ‚modern?‘“ betrifft, sind die Literaturhistoriker in jüngerer Zeit interessanterweise vor allem zu einer Neubewertung des Modernebegriffs gelangt: Sie betrachten literarische Spätromantik (NB: die Zeit um 1840) gerade nicht als Gegenbegriff zu „Moderne“, sondern als einen Teil von ihr, der seinen Ausgang von einer vollständigen Umwertung aller Werte im Gefolge der Französischen Revolution nimmt:

„Es ist diese fundamental neue Verzeitlichungserfahrung, die es erlaubt, mit der klassizistisch-romantischen Doppelepoche die literarische Moderne beginnen zu lassen.“¹⁷

Unter diesen Auspizien fällt ein zentrales Kriterium für die Unterscheidung zwischen Früh-, Mittel- und Spätromantik weg, nämlich die Frage, welche Autoren die romantischen Ideen innovativ-eigenständig („fortschrittlich“) und welche sie in veralteter Form („reaktionär“) aufgreifen.

„Die neueste Forschung tendiert genau aus diesem Grund dazu, die Unterteilung in eine (angeblich progressive) Früh-, eine (angeblich populärere) Hoch- und eine (angeblich reaktionäre) Spätromantik infragezustellen. Die dargelegte Logik der konkurrierenden Überbietung von permanent Veraltendem trug die literarische Moderne nämlich von Anfang an.“¹⁸

Hier wird eines der wichtigsten Probleme des Spätromantik-Konzepts herausgestellt, das auch für die Musikwissenschaft von zentraler Bedeutung ist: die implizite Abwertung, die

Hoffmann, Göttingen 1997; *Spätromantik im Industriezeitalter. Die Nürnberger Künstlerfamilie Ritter*, hrsg. von den Museen der Stadt Nürnberg, Nürnberg 2007.

14 Vgl. Harald Tausch, *Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne*, Berlin 2011.

15 Einen hilfreichen Überblick aus soziologischer Perspektive bietet das Kapitel „Zur Soziologie der Künstlergruppen“ bei von Beyme, insbesondere „Die Entwicklung der Ismen“ (S. 106 und S. 110–121).

16 Sprengel, S. XIV. Zwar taucht das Adjektiv „spätromantisch“ in neueren Publikationen auf, z. B. im Titel der 1985 erschienenen Dissertation von Markus Schwing: „Epochenwandel im spätromantischen Roman“. In dieser Arbeit geht es um Romane von Karl Leberecht Immermann, Gottfried Keller und anderen. Schwing distanziert sich jedoch schon in der Einleitung von allen überkommenen Bedeutungen des Begriffs: Er verwende ihn nur „als ein[en] Hilfsbegriff, der einer lediglich vorläufigen Verständigung mit dem Leser dient“. Markus Schwing, *Epochenwandel im spätromantischen Roman*, Köln/Wien 1985, S. 2.

17 Tausch, *Literatur um 1800*, S. 13.

18 Ebd.

sich aus dem Attribut „spät“ ergibt, sobald man fortdauernde Innovation als ästhetisches Leitkriterium setzt. Denn dann bezeichnet „spät“ nicht eine reine Zeitrelation („später als“), sondern die unvermeidbare Nachbarstellung von Späterem zu Früherem. Wertet man das Vorangehende als besonders „originell“, also etwa die Leistungen Liszts und Wagners, dann ist die Beurteilung der Späteren per se problematisch. Ebenso problematisch ist das Verhältnis von der späteren musikalischen zur früheren literarischen und kunstgeschichtlichen Romantik. Aus dem Vergleich mit den anderen Künsten ergibt sich summa summarum, dass die musikalische Spätromantik im Vergleich zu den anderen Künsten eine sehr späte Spätromantik ist: Erscheint schon die musikalische Romantik als verspätet, als metaphysische Gegenwelt zu ihrer unromantisch-positivistischen Umwelt, so ist per Definition eine musikalische Spätromantik ihrer Zeit um Lichtjahre hinterher.

* * *

Vor diesem Hintergrund sei nun der Blick im Sinne der Ausgangsfrage auf das Musikschritfttum gerichtet: Für wen waren wann welche Spätromantikkonzepte von Nutzen, und was erweist sich dabei als Nachteil? Meine stichprobenartige Expedition ins Spätromantikreich in der Musikgeschichtsschreibung befasst sich mit drei ausgewählten Phasen: den 1920er Jahren, den 1950er und 1960er Jahren sowie den 1970er und 1980er Jahren. Als zentraler Zeitraum der Formierung einer musikbezogenen Spätromantikimagination erweist sich dabei die zweite Phase, in der sich eine veritable Spätromantiksehnsucht bemerkbar macht. Auf etliche Grundgedanken aus dieser Gedankenwelt geht, wie zu zeigen sein wird, die heutige Begriffsverwendung immer noch zurück.

1. 1920er Jahre: Antirromantik ohne „Spät-“

Es ist weithin bekannt, dass bei den Fürsprechern der Neuen Musik Attacken auf die Romantik zum Standard gehören. Dabei spielt jedoch der Begriff „Spätromantik“ – dies mag auf den ersten Blick vielleicht erstaunen – keine wesentliche Rolle. Schon vor dem Ersten Weltkrieg finden sich bezogen auf Schönberg Formulierungen, wie die bei von Karl Linke 1912:

„Alles mußte fallen, was Musik hieß und Tradition [...] Die Idole einer gestorbenen Zeit mußten zertrümmert werden von einem, der unsere Zeit so vollkommen in sich fühlte.“¹⁹

Paul Bekker fordert 1917, also wenige Jahre später, ebenfalls eine kompromisslose Abstandnahme zum Vorangegangenen. Dabei benennt er den Bezugspunkt recht konkret: man solle „nicht mehr von den Zinsen des Gesamtkunstwerks und seiner Geschwister gedanken- und sorgenlos weiterzehren“²⁰. Bekker lehnt damit vor allem Wagners Konzeption des Musikdramas ab – also das, was im späten 19. Jahrhundert noch als „Neuromantik“ und damit als innovativ galt. Zwei Jahre später erklärt Paul Bekker in seinem wegweisenden Vortrag „Neue Musik“ die Romantik insgesamt für bankrott:

19 Karl Linke, „Zur Einführung“, in: ders., *Arnold Schönberg*, München 1912, S. 18–19, zit. n. Christoph von Blumröder, Art. „Neue Musik“, in *HmT* (1980), 13 Seiten, hier S. 2.

20 Paul Bekker, „Musikalische Neuzeit“ (1917), in: ders., *Kritische Zeitbilder*, Berlin 1921, S. 296, zit. n. Blumröder, „Neue Musik“, S. 3.

„Die romantische Bewegung war evolutionären Charakters, sie rüttelte nicht an den Grundlagen, sie baute sich den Klassizismus nach ihren Gesichtspunkten um. Wir stehen heut der Bankerotterklärung jener klassisch-romantischen Kunst gegenüber.“²¹

Bekkers polemische Grundhaltung ist klar, und seine beißende Kritik ergießt sich stellvertretend für viele dieser Bankrotteure namentlich über Richard Strauss,²² doch sein negativ besetzter Romantikbegriff ist sehr breit und integrativ gehalten: In den Bereich der „klassisch-romantischen Kunst“ gehört so ungefähr alles hinein, was für konservativere Gemüter als musikalisch wertvolles „Erbe“ – dies ein zentraler Begriff der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg – galt. Der Begriff „Spätromantik“ und seine spezifische Bildlichkeit „nutzen“ Bekker für dieses Argumentationsziel offensichtlich nichts.

Genausowenig erscheint der Begriff „Spätromantik“ beim Berliner Musikkritiker Adolf Weissmann, wenn dieser 1922 den „Kampf gegen die Romantik“ mit den folgenden Worten beschreibt:

„Durch Schönberg ist das Dogma von der absoluten Musik in die deutsche komponierende Welt gekommen. Absolute Musik ist allem Darstellungsdrang fern und horcht [sic] nur einer musikalischen Weltordnung. Sie wendet sich also nicht nur gegen das Ausdrucksbedürfnis, sondern will über menschlicher Empfindung schweben. Hierzu gleichlautend, anregend schafft die absolute Malerei. Der Kampf gegen die Romantik, überall in der Welt erklärt, wird mit den stärksten intellektuellen Waffen der Musik geführt. [...] Alles, was an Bindungen durch harmonische oder hergebrachte Klangvorstellungen erinnert, ist gemieden. Ein intellektuelles Umgehen alles dessen, was man als billiges Zugeständnis auffassen könnte, hat die Leistung vollbracht.“²³

Auch hier wird die abgelehnte Romantik als Neudeutsche Romantik ausgemalt, also mit Ideen wie Gesamtkunstwerk und Außermusikalischem assoziiert, wozu dann auch die erweiterte tonale Harmonik als Ausdrucksmittel gehört. Dem stellt Weissmann die Idee einer „absoluten Musik“ gegenüber, die als dezidiert anti-romantisch verstanden wird.

In keiner der bislang zitierten Publikationen wird der Begriff „Spätromantik“ erwähnt. Suchen wir innerhalb des Musikschrifttums der 1920er Jahre nach Verwendungen dieses Begriffs, ergibt sich ein uneinheitliches, auf jeden Fall von landläufigen Vorstellungen abweichendes Bild. Dies sei anhand von einigen ausgewählten Zitaten illustriert. Das erste stammt von Hans Mersmann. Bei ihm ist „Spätromantik“ klar positiv konnotiert. Erst nach der Spätromantik beginnt der Verfall:

„Die abendländische Musik gleicht um die Jahrhundertwende einer Ruine. Sie wird im Raume eines kurzen Jahrzehnts ihrer festesten Stützen beraubt. Die Jahre um 1900 sind eine große Totenliste in der Geschichte der neueren Musik. Eine ganze Generation tritt vom Schauplatz ab. Wagner war bereits Vergangenheit. Nun folgen kurz hintereinander Bruckner und Brahms, etwas später Hugo Wolf. [...] Alle diese Verluste wiegen um so schwerer, wenn man betrachtet, wo diese Generation stand. Sie hielt die große, weithin sichtbare Höhe der Spätromantik, die erstarkte Kraft der nordischen, slavischen und romanischen Völker, welche wieder oder zum ersten Mal eine eigene Sprache redeten. Die Entwicklungslinie der deutschen Romantik, die mit dem späten Beethoven, mit Weber und Schubert auf steiler Höhe begonnen hatte, dann, in der zweiten Generation schon intellektuell durchsetzt, viel von ihrer Unmittelbarkeit verlor, hatte sich zu letzten, großen Schöpfungen geballt.“²⁴

21 Bekker, *Neue Musik*, Berlin 1919, S. 34.

22 Ebd., S. 14.

23 Adolf Weissmann, „Die neue Musik in Europa“, in: *Der Auftakt* 3 (1923), S. 3–8, hier S. 4.

24 Hans Mersmann, „Die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts“, in: *UE-Jahrbuch* 1 (1926): *Fünfundzwanzig Jahre neue Musik 1901–1926*, S. 31–42, hier S. 31–32.

Spätromantik ist in Mersmanns Sicht also eine zweite Hochphase der romantischen Musik, die im Unterschied zur ersten die anderen europäischen Länder einschließt. Erst nach der Spätromantik vollzog sich, so Mersmann, eine „Auflösung“.²⁵

Ein ähnliches Geschichtsbild, aber ein anderer Gebrauch von „Spätromantik“ kennzeichnet das 1924 von Guido Adler herausgegebene *Handbuch der Musikgeschichte*. Adler verzichtet in der Einleitung zum letzten Kapitel „Die Moderne“ gänzlich auf den Begriff „Spätromantik“:

„Die Moderne: Allgemeines. In diesem Abschnitt soll die Musik der (beiläufig) letzten vierzig Jahre besprochen werden. [...] Die Romantik kommt in den achtziger Jahren zum Abschluß: Richard Wagner starb 1882, Franz Liszt 1883, César Franck 1890, Anton Bruckner 1896, Johannes Brahms 1897. Mit dem ‚Parsifal‘ geht die romantische Oper zu Grabe, einzelne Auferstehungsversuche sind beachtenswert. Im Gefolge der Romantik stehen Künstler, die bis in unser Jahrhundert von diesem Geiste beseelt sind: Hugo Wolf, Gustav Mahler und in unsern Tagen Hans Pfitzner, um nur die Hervorragendsten zu nennen. [...]“²⁶

Damit setzt Adler die Grenze zwischen Romantik und Moderne auf 1880 an. Auch diejenigen Komponisten, die im Gefolge der Romantik weiterkomponieren, oder, wie er es ausdrückt, „von diesem Geist beseelt sind“, werden unter der Rubrik „Moderne“ subsumiert.

Paul Amadeus Pisk gebraucht indes nur wenige Seiten später, im Abschnitt zu den „deutschen Komponisten“, den Begriff „Spätromantik“, und zwar sehr konkret auf eine einzige Figur gemünzt, nämlich auf Hans Pfitzner – in Abgrenzung zu Richard Strauss:

„Als Beginn und merkwürdigste Erscheinung der ersten Reihe ist Hans Pfitzner anzusehen, der ebenso wie Richard Strauß mit den Kammermusikwerken seiner Jugendperiode der Brahmschen Richtung angehört. Während aber bei Strauß ein Stilwechsel in jäher Weise die Schaffensrichtung änderte, ist Pfitzner stets der Spätromantik zugewendet geblieben. Hauptsächlich auf dem Gebiete des Musikdramas tätig [...], schaut er bewußt in die Vergangenheit (Schumann, der frühe Wagner) zurück. Sein instrumentales Schaffen, das man am besten als Nachromantik bezeichnen könnte, sucht die Anlehnung an frühere Blütezeiten der Kunst, da das Gefühl, in der Zeit eines politischen Niederganges zu leben, den Künstler vom bewußten Vorwärtsschreiten abhält. Dazu kommt Pfitzners kritischer Kampf gegen die neue Musik und die Reinheit seiner Kunstgesinnung, die ihm einen großen Einflußkreis gewannen.“²⁷

Hervorzuheben ist Pisks Differenzierung zwischen Spätromantik im Musikdrama einerseits und Nachromantik in der Instrumentalmusik andererseits. Spätromantik war für Pisk also vor allem das Anknüpfen an Wagner (i. e. an die „Neuromantik“), während in der Instrumentalmusik aus seiner Sicht keine solche zweite, neue Romantik vorlag. Daher kann Pfitzner auch nicht daran anschließen, sondern komponiert „nach-romantische“ Symphonien und Kammermusik.

Ein letztes Zitat aus den 1920er Jahren sei angeführt. Es stammt von Paul Stefan und erschien 1926 im *Jubiläums-Jahrbuch* der Universal Edition, also im selben Rahmen wie Mersmanns vorhin zitierter Aufsatz. Stefan blickt zurück auf die Zeit um 1900 und konstatiert:

25 „Verbrauchtes Material zwingt sie [Mahler, Reger, Strauss] zur höchsten Entfaltung der Kräfte, rettet nicht einmal sie immer vor dem Trivialen und läßt sie immer neue außermusikalische Bindungen suchen.“ Mersmann, „Musik des 20. Jahrhunderts“, S. 33.

26 Guido Adler (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924, S. 900–901.

27 Adler (Hrsg.), *Handbuch* (wie Anm. 25), S. 915.

„Ja, damals begann die Herrschaft des Kapitals auch in der Kunst. Man begann das große Erbe des Jahrhunderts zu ‚verwerten‘. Die Masse wurde mächtig, der Kapellmeister, Regisseur, der Agent. [...] Musik, Werk, Konzert, Unterricht, alles das wurde mehr und mehr Ware.“²⁸

Für Stefan ist also die ökonomische Seite des historischen Rückbezugs auf das „Erbe“ der Romantik von entscheidendem Gewicht. Unter den diversen Namen und Werken, die er nennt, befindet sich einmal mehr Richard Strauss, der aus Stefans Sicht den Trend zur Musikindustrie besonders anschaulich illustriert. Stefan schließt seinen Beitrag mit folgenden Worten:

„Was sagt dieser Querschnitt von seiner Zeit? Manches. Nicht alles. Er zeigt nicht und kann nicht zeigen, wie die Epigonen der Romantik, die Neudeutschen, sterben, verschwinden. Wie sich eine andere Wertung Wagners vorbereitet. Wie es zu einer neuen Schätzung der Melodie, des Rhythmus, der Form kommt, wie sich klassizistische Tendenzen abzeichnen, eine Gegnerschaft gegen die Sehnsucht der Romantiker, die in der Musik wie in ihrem Denken und Sein keine Grenzen kannten, keine Gegenwart. Aber während die überlieferte, oft von den Vorklassikern her übernommene Form neue Geltung findet, erfüllt sie sich mit neuem Inhalt. Krise der romantischen Harmonik – sie war schon im ‚Tristan‘ da, klang jahrzehntelang ab. Nun, um die Jahrhundertwende, ging es mit großen Schritten weiter.“²⁹

Für Stefan sind also schon die Neudeutschen Epigonen, Nachfahren einer Romantik, die damit fast siebzig Jahre zurückliegt. Die „Krise der romantischen Harmonik in Wagners Tristan“ (wir hören im Hintergrund den Titel von Ernst Kurths gleichnamigen, direkt nach dem Erscheinen intensiv rezipierten Buch anklingen)³⁰ gehört für Stefan in diesen Einzugsbereich der Vermarktung und Verdinglichung mit hinein. Um die Jahrhundertwende ging es dagegen in seiner Sicht „mit großen Schritten voran“ (*nota bene*: voran – nicht bergab!).

Als Fazit ist festzuhalten: Die Antiromantik der Fürsprecher der Neuen Musik benötigte den Begriff „Spätromantik“ und den gesamten Bedeutungshof des Späten und Verfallenden nicht, weder auf der Schönberg- noch auf der Neoklassizismus-Seite. Ebenso wenig wurde der Begriff von konservativer Seite zur Charakterisierung einer ganzen Generation genutzt, schon gar nicht als Selbstbeschreibung derer, die später damit bezeichnet wurden. Stattdessen wirkt hier an vielen Stellen noch die Neuromantik-Konzeption weiter, die eine klare gattungsmäßige Differenz mit sich führte: Musikdrama vs. Instrumentalmusik, Wagnerianer gegen Brahminen – ad infinitum.

2. Spätromantikfaszination (1950er und 1960er Jahre)

Als Hochphase der musikhistorischen Imagination von der Spätromantik können die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere die späten 1950er und die 1960er Jahre gelten. Gerade bei den Vertretern der Neuen Musik gewinnt in dieser Zeit im Vergleich zu den Jahren um 1920 die Verwendung des Begriffs und seine inhaltliche Ausgestaltung eine ganz neue Qualität.³¹ Hierzu sei eine Passage aus einem historischen Rückblick von Fred K. Prieberg zitiert, der im Jahr 1959 in einem über die Fachgrenzen hinaus vielbeachteten

28 Paul Stefan, „Vor fünfundzwanzig Jahren. Musik um die Jahrhundertwende“, in: *UE-Jahrbuch I: Fünf- undzwanzig Jahre neue Musik 1901–1926* (1926), S. 212–219, hier S. 212.

29 Stefan, *Vor fünfundzwanzig Jahren* (wie Anm. 27), S. 218.

30 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern/Leipzig 1920

31 Vgl. Gereon Diepgen, *Innovation oder Rückgriff? Studien zur Begriffsgeschichte des musikalischen Neoklassizismus* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 3), Frankfurt a. M. 1997, S. 293.

Sammelband zur neuesten Musik erschienen war. Hier spielt die „Spätromantik“ eine maßgebliche Rolle:

„Spätestens zu Beginn der dreißiger Jahre konnte der aufmerksame kulturkritische Beobachter absehen, dass die totgesagte Spätromantik sehr kräftig weiterleben würde und dass sogar noch genug Energie in ihr steckte, um sie auf die zeitgenössische Musik stilbildend wirken zu lassen. Das kam überraschend. Eine heftige Gegenbewegung hatte eingesetzt. Werte, die von Futurismus und neuer Sachlichkeit in Scherben geschlagen waren, gewannen abermals Ansehen. Es hatte den Anschein, als sei die künstlerische Revolution um 1910 – so entscheidend und einflussreich sie bis auf den heutigen Tag geblieben ist – in ihren wesentlichen Anliegen gescheitert.“³²

Prieberg fügt seinem Aufsatz eine Zeittafel an, die mit dem Jahr 1911 beginnt. Darin listet er eine Reihe „spätromantischer Werke“ auf, die u. a. Skrjabin's *Prometheus*, Elgars Zweite und Sibelius' Vierte Symphonie umfasst. Zudem führt er Mahlers Tod an. Hier wird also der Begriff „Spätromantik“ plötzlich mit der üblichen Komponistengruppe und mit einer repräsentativen instrumentalen Gattung kombiniert: Prieberg redet nicht von nach-Wagner'scher Oper, sondern von Symphonien.

Zugleich wird Spätromantik als Welt des Untergangs ausgemalt. Auch Arnold Schönberg wurde, so Prieberg, „in die spätromantische Welt hineingeboren“:

„Um ihn herum spielte sich das Drama eines langsamen Verlöschens kultureller Energien ab. Es blieb ihm nichts übrig als zu vollenden. Das Wien der Jahrhundertwende bewegte sich in geschmacklicher ‚Décadence‘ – mit solcher offenbarer Lust am Untergang, dass eine literarische Manier daraus entstand.“³³

Hier finden wir diejenige Darstellung von Spätromantik als zum Untergang tendierender Spätphase exemplarisch vor, die typisch für die 1950er und 1960er Jahre ist und auf lange Sicht die zugehörige Epochenimagination prägte. Welche Gründe hat dieser Neuzuschnitt der Kategorie Spätromantik? Was ist der Nutzen dieser Kategorie für Priebergs Geschichtserzählung?

Bei näherem Hinsehen wird deutlich, dass all dies mit der Debatte um die Neue Musik in der Nachkriegssituation zu tun hat. Für Prieberg soll der Begriff das Problem lösen, wie man in dieser als substantiell neu verstandenen Zeit den aktuellen Diskussionsstand um die Neue Musik, namentlich die Revitalisierung der Zwölftonmethode, legitimieren soll. Denn Schönberg selbst, so Prieberg, gehörte in die Spätromantik und wurde in deren Untergang mit hineingezogen: „Als das chromatische Material immer tiefer ins Chaos führte, verstummte Schönberg und ließ erst ein Jahrzehnt später wieder von sich hören.“ Selbst unter den Prämissen der Zwölftonmethode entkam Schönberg der „romantischen Kunst“ nicht:

„Kontrapunktische Techniken der Gotik – Umkehrung, Krebs, verschiedene Transpositionen, Formen wie Kanon, Fuge und Passacaglia bekamen neue Aktualität. Diese Kunst ist von unerbitlicher und konsequenter Logik. Aber – sie ist romantische Kunst geblieben.“

Hier also liegt ein Kern der massiven Enttäuschung und Desillusionierung, die aus Priebergs Darstellung spricht: Die „totgesagte Spätromantik“ lebte nämlich, so zumindest viele Kritiker, gerade auch in Schönberg kräftig weiter. Die 1910 verheißene und in den 1920er Jahren beschworene Revolution hatte faktisch nicht stattgefunden. Die Neue Musik hatte

32 Fred K. Prieberg, „Blick auf die Neue Musik mit Zeittafel der Neuen Musik“, in: *Prisma der gegenwärtigen Musik. Tendenzen und Probleme des zeitgenössischen Schaffens*, hrsg. von Joachim E. Berendt und Jürgen Uhde (= Soziale Wirklichkeit, 6), 1959, S. 17–39, hier S. 32.

33 Prieberg, S. 33.

demzufolge die revolutionären Ziele, die sie proklamiert hatte, selbst in ihrem prominentesten Vertreter nicht erreicht; die alten Machtverhältnisse bestanden weiter. Dieses Urteil war gerade auch deshalb brisant, weil für die Generation, der Prieberg angehörte, diese Desillusionierung mit anderen Desillusionierungen angesichts der von den Nationalsozialisten vollzogenen Aushöhlung hehrer kultureller Werte in Verbindung gebracht wurde.³⁴ Wie kann man nach all diesen Erfahrungen überhaupt noch glaubhaft einen sinnhaften Innovationsstatus für die Neue Musik nach 1945 vertreten? Prieberg sinniert – mit einem Seitenblick auf Cage:

„Nach 1945 [...] ist [die Zwölftonmusik] besonders bei den Jüngsten, die in der Erscheinungen Flucht einen Ort der Geborgenheit suchten, zum Dogma erhoben worden. [...] Neuerdings wird die freiwillige Aufweichung des Systems durch die Einführung des Zufalls [...] immer häufiger. Das Versagen des Dogmas ist eingestanden. Wie sich die Ideologie dahinter – eine mystisch-verschwommene Metaphysik – in eine andere Schaffensweise herüberretten wird, welche Gestalt diese Schaffensweise haben und ob es gelingen wird, der romantischen Denkart Herr zu werden und den Anschluß an die wirkliche, zeitgenössische Welt zu finden: das sind Fragen an die Zukunft. [...] Jedoch läßt sich heute schon sagen, dass zeitgenössische Musik ihren Namen nur dort verdient, wo sie Geist vom Geiste des technischen Zeitalters ist, künstlerisches Symbol der Moderne, eines Jahrhunderts der Atommeiler, des Weltraumfluges und – des neuen Menschen, der ein anderes Bild von sich und dem Universum sein eigen nennen wird.“³⁵

Die qualitative Differenz der Gegenwart, einer stark technisierten, von der Idee der Naturbeherrschung faszinierten Gegenwart („das technische Zeitalter“), zur Ideenwelt vor den Weltkriegen artikuliert sich hier in aller Deutlichkeit. Die „romantische Denkart“ wird als dunkle Gegenkraft beschworen, der sich Prieberg trotz aller Fortschrittsgewissheit ein Stück weit ausgeliefert sieht.

Als weiterer Aspekt kommt die extrem konservative Tendenz des Konzertwesens der 1950er Jahre mit einem eng umgrenzten Kanon von Meisterwerken des 19. Jahrhunderts hinzu, die in scharfem Kontrast zu einer davon abgekoppelten Avantgarde steht. So schreibt z. B. Erich Doflein im gleichen Band:

„Vom Standort dieses ‚traditionellen Musiklebens‘, also vom Blickpunkt des Konzertlebens, in dessen Repertoire wir also auch viele neue, seit Neunzehnhundertacht entstandene Werke einschließen, wirkt das Streben der experimentellen und seriellen Musik zunächst wie eine Spezialisierung und Isolierung des Fortschritts selbst. Jener besondere Drang zu stetigem Neusein [...] hat sich hier ganz selbständig gemacht, als ob dieser besondere Zug im Erbe des neunzehnten Jahrhunderts das spezifische Wesen der Musik selbst sei und die einzige Modalität des Fortschritts überhaupt.“³⁶

Doflein betont also, dass die proklamierte Revolution des Jahres 1908 nicht verhindert hat, dass einige danach komponierte Werke ins etablierte, konservative Repertoire eingegangen sind. Er hebt die Distanz zwischen „traditionellem Musikleben“ und „Fortschrittsspezialismus“ hervor und bestätigt damit auf andere Weise, dass sich die Verheißungen der Aufbruchsjahre nach 1920 nicht erfüllt haben.

34 Vgl. hierzu die umfangreiche Literatur in verschiedenen Disziplinen, u. a. der Literaturwissenschaft, zur sog. „Stunde Null“, sowie Matthias Pasdzierny: *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945* (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit, [1]), München 2014, dort insbes. das Kapitel „Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau“ (S. 25–88).

35 Prieberg, S. 35–36.

36 Erich Doflein, „Musik, heute. Entwurf einer Diagnose“, in: *Prisma der gegenwärtigen Musik*, S. 40–100, hier S. 59.

Es scheint diese von vielen kritischen Geistern wahrgenommene Schere zwischen dem Nicht-Mehr-Naiv-Anknüpfen-Können an die Tradition und dem Scheitern der hochfliegenden revolutionären Ansprüche der verschiedenen Strömungen der Neuen Musik aus den 1920er Jahren zu sein, die erst einen spezifischen Imaginationsraum für die „Spätromantik“ schafft. Von diesem Raum profitieren nun allerdings nicht nur die Fürsprecher der Neuen Musik, sondern auch konservative Musikhistoriker mit Interesse für Musik des späteren 19. Jahrhunderts. Als Beispiel sei ein Buch angeführt, das den Spätromantikbegriff bereits im Titel trägt, nämlich Werner Korte, *„Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption“*, erschienen 1963. In der Einleitung wird der oben dargelegte Zwiespalt ganz deutlich formuliert, dann aber positiv als Erkenntnischance des Historikers umgedeutet:

„Unsere Gegenwart und ihre Musik ist durch drei Generationen und zwei Kriege von all dem getrennt, was den Menschen von 1880 sinnvoll ‚Musik‘ bedeutet hat, was sie darunter verstanden haben, was sie hingerissen und abgestoßen hat. Aber sie ist uns immer noch relativ nah, weil sie eben erst in die Fixierung des Gewesenen als geschichtlich Begreifbarem eingetreten ist. Es ist die optimale Situation des Historikers: der spätromantische Gegensatz Bruckner-Brahms gehört zwar der Vergangenheit an, aber wir haben noch Beziehungen zurück, wir haben noch Wissen und Erfahrungen behalten, die uns vor Irrtümern in der Deutung des weltweit [sic!] ausgetragenen Gegensatzes Bruckner-Brahms bewahren können.“³⁷

Nun ist der in diesen Sätzen vorgetragene Glaube an den „objektiven“ Blick des Historikers keine unproblematische Idee, und man könnte dem Buch – auch im Blick auf Kortes Karriereverlauf im Dritten Reich³⁸ – eine ausführliche kritische Auseinandersetzung widmen. Im vorliegenden Rahmen sei allerdings vorrangig danach gefragt, was den Nutzen der Kategorie „Spätromantik“ für Kortes historiographisches Projekt ausmacht. Und der besteht vor allem darin, die symphonischen Konzeptionen von zwei in der Disziplin zum damaligen Zeitpunkt nicht ganz unumstrittenen Komponisten aufeinander zu beziehen und zum Gegenstand von analytisch orientierter musikhistorischer Forschung machen zu dürfen. Zwar werden, um den Abstand zum Gegenstand zu betonen, zunächst die Attribute der Spätromantik im Zeichen von Dekadenz und Untergang definiert:

„Brahms und seinen Anhängern war alles ‚Rückblick‘, von dem lähmenden Wissen gehemmt, dass das, was Beethoven vermochte und anrichtete, nicht mehr auszurichten noch weiterzuführen war [...] Seine Musik blieb für die Hörer eine Musik der letzten Dinge, voll lyrischer Geheimnisse, mit dem Zug des Tragischen und des unvermeidbaren Untergangs gezeichnet.“³⁹

Anschließend kann sich Korte jedoch der Untersuchung dieser Werke in Ruhe und Ausführlichkeit widmen. Die Desillusionierung der Nachkriegsgeneration und die Verehrung der „klassischen“, als unzerstörbar imaginierten Kunst des 19. Jahrhunderts vermischen sich hier auf eine eigentümliche Weise.⁴⁰

Auf diese Art erzeugt die Nachkriegsmusikwissenschaft eine Epochenbezeichnung, deren negative Wertungskonnotation in paradoxem Verhältnis zur wahrnehmbaren Faszi-

37 Werner Korte, *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963, S. 13–14.

38 Vgl. etwa Peter Sühring, „Mitmachen und Widerstehen: Zur misslungenen Doppelstrategie des Friedrich Gennrich im Jahre 1940“, in: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8.–11. März 2000)*, hrsg. von Isolde von Förster u. a., Mainz 2001, S. 405–414.

39 Korte, *Bruckner und Brahms* (wie Anm. 36), S. 17.

40 Vgl. Matthias Pasdzirny, *Wiederaufnahme?* (wie Anm. 33), bes. S. 46–47.

nation für diese Phase steht. Man versieht die „Spätromantik“ mit einem Untergangsszenario, um sich des Vorwurfs zu erwehren, man nehme den substantiellen Abstand von den damaligen Ereignissen nicht zur Kenntnis. Dies vollzogen, kann man sich dem Faszinosum mit der vermeintlich „objektiven“ Distanz des Historikers widmen.

Wie sich diese Ideenwelt in der Musikhistoriographie etabliert, insbesondere in der Überblicksliteratur der 1960er und 1970er Jahre, kann man an vielen Stellen verfolgen, und zwar sowohl im deutschsprachigen wie auch im englischsprachigen Schrifttum, in letzterem unter dem Label „late romanticism“. So charakterisiert etwa der britische Musikforscher Gerald Abraham „the musical language of late romanticism“ folgendermaßen:

„The period that began with ‚Falstaff‘ and ‚Hänsel und Gretel‘ [...] appears heterogeneous enough when one examines it in detail [...] – yet, seen in historical perspective, shows an over-riding aesthetic unity. It was an over-ripe art that [...] owed almost everything to the past. [...] Yet, for all its close correspondence to the relatively stable and prosperous European civilization that nourished it, its decline cannot be attributed to the war which dealt that civilization such a staggering blow. The social and economic conditions would never be so favourable to music of that kind, but the symptoms of decay and exhaustion were already apparent years before 1914. Sumptuousness of sonority, hypertrophic harmony, emotional intensity, music-as-a-language could be carried no farther.“⁴¹

Ins Bild gehört auch die Klassifizierung einzelner Komponisten als „Spätlinge“, die in den 1960er und 1970er Jahren gängig war; sie betraf insbesondere Gustav Mahler.⁴²

Offensichtlich bestand im Bewusstsein der Zeitgenossen um 1960 eine grundsätzliche Verunsicherung, inwieweit man die Spätromantik trotz aller entsprechenden Revolutionsproklamationen im Angesicht von elektronischer Musik und Aleatorik wirklich als tot und begraben bezeichnen kann. Diese Frage war so virulent, dass Friedrich Blume, auch wenn der Begriff „Spätromantik“ nicht fällt, in seinem *MGG*-Artikel „Romantik“ ausführlich die Frage diskutiert, inwieweit die Romantik tatsächlich an ein Ende gekommen sei. Von der Antwort auf diese Frage hängt ja implizit ab, inwiefern das Verständnis der Spätromantik als zum Untergang führender Spätphase überhaupt berechtigt ist. Blume bezweifelt – genau wie Prieberg, obwohl von gänzlich anderer Warte aus – den Erfolg des proklamierten Sieges der Neuen Musik über die Romantik in den 1920er und 1930er Jahren:

„Schönbergs ‚Hängende Gärten‘, Hindemiths ‚Marienleben‘ und Strawinskys ‚Petuschka‘ machen es dem Historiker schwer, in ihnen noch heute die beabsichtigten Hebel zum Umsturz der letzten Romantik zu erkennen. Noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts musiziert man in allen Ländern der Erde auf dem diatonisch-chromatisch gestimmten Klavier, und wenn auch die Komponisten sich von der Monstrebesetzung des Mahler- und Strauss-Orchesters abgewendet und sich mehr für kammermusikalische Gruppierungen erwärmt haben, so erzeugen doch Violine, Oboe und Harfe noch immer dieselben Töne und Klangwirkungen wie von je. Dem Erbe der Romantik den Kampf anzusagen, war viel leichter, als sich von ihm zu lösen. [...] Dass die ‚Neue Musik‘ ein halbes Jahrhundert lang im Vorfeld

41 Gerald Abraham, „The apogee and decline of romanticism, 1890–1914“, in: *The Modern Age, 1890–1960*, hrsg. von Martin Cooper (= *New Oxford History of Music*, 10), Oxford 1974, S. 1–79, hier S. 78–79.

42 Bernd Sponheuer hat den Umschwung des Mahler-Bildes um 1960 auf den Begriff eines erst in dieser Zeit vom breiten Publikum vollzogenen ‚Abschieds vom 19. Jahrhundert‘ gebracht: „Das ‚lange 19. Jahrhundert‘ der Musik ist in der Breite der Musikkultur erst tief im 20. Jahrhundert an sein Ende gekommen. [...] Abstrakt vereinfacht könnte man von einer Ästhetik der Eindeutigkeit sprechen, die den Kern der Rezeptionseinstellung des 19. Jahrhunderts ausmacht. [...] Es ist diese Ordnung der Eindeutigkeit, die spätestens um 1960 definitiv zu Ende gegangen ist.“ Bernd Sponheuer, „Gustav Mahler (1860–1911) – Gustav Mahler (1960–)“, in: *Mahler-Handbuch*, hrsg. von dems. und Wolfram Steinbeck, Kassel etc. 2010, S. 2–12, hier S.6–7.

der Experimente verblieben ist, hat der ‚Romantik‘ das Nachleben erleichtert. Ob sie als geschichtliche Epoche zuende gegangen ist, weiß niemand.“⁴³

Noch deutlicher wird Blume in einem Beitrag, der im Rahmen eines Symposiums zu den „Strukturproblemen“ der Epoche 1830–1914 im Jahr 1962 entstand:

„Viel schwieriger ist meine Schlußfrage zu beantworten, wenn man sie auf das Ende des Zeitraumes richtet und auf das, was danach gefolgt ist. Schwieriger nicht so sehr deswegen, weil eine Anzahl der vorher führenden Musiker noch jahrzehntelang weiterkomponiert haben, auch nicht deswegen, weil der Einfluß manchen verstorbenen Meisters [...] noch lange weitergewirkt hat [...]. Viel schwieriger aber deswegen, weil diese Frage sich nicht ohne Hilfe einer Gegenfrage beantworten läßt: Wo und wann hat in der Musik des 20. Jahrhunderts in Elementen, Formen und Stilmitteln einerseits, in Ideen und Problemen andererseits wirklich fundamental Neues eingesetzt? Als wir jünger waren, glaubten wir es von den Anfängen Strawinskys und Hindemiths, sind wir davon heute noch ebenso überzeugt? Dann glaubten wir es von Schönbergs Werken seit 1923, von den Arbeiten Weberns aus den 1920er Jahren, vom Schaffen Alban Bergs seit ‚Wozzeck‘. Sind wir heute noch so sicher, dass mit ihnen eine neue Ära begonnen hat, dass ‚The Romantic Era‘ mit ihnen zu Ende gegangen ist? [...] Unsere musikalische Existenz ist schwankend, problematisch, voller denn je an Widersprüchen. Alles scheint in Frage gestellt. So lassen Sie mich denn auch mit offenen Fragen schließen.“⁴⁴

Die Gegenposition Blumes zu Alfred Einsteins Hypothese, die „Music of the Romantic Era“ sei eine abgegrenzte und abgeschlossene, zwischen zwei Buchdeckeln einfassbare Einheit (Einsteins Buch wurde 1947 gedruckt und erschien in deutscher Fassung 1950),⁴⁵ ist für Kenner der Szene unüberhörbar. Es wäre reizvoll zu verfolgen, welche Rolle die nach USA und England emigrierten Wissenschaftler (wie Einstein) für die Entwicklung der Musikgeschichtsschreibung und die Verstetigung des Spätromantikbegriffs gespielt haben;⁴⁶ dem kann jedoch im Rahmen dieses Beitrags nicht nachgegangen werden.

3. 1970er und 1980er Jahre: Spätromantikkritik

Wie weit der Begriff „Spätromantik“ in dieser Konzeption in der Nachkriegszeit verbreitet war, dokumentiert nicht zuletzt die massive Kritik, die Carl Dahlhaus an ihm seit der Mitte der 1970er Jahre, vor allem aber im Band *Das 19. Jahrhundert* des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* geführt hat. Dort lehnt Dahlhaus den Begriff „Spätromantik“ dezidiert als Epochenbegriff ab.⁴⁷ Zum einen beruhe er auf der Vorstellung, es habe um 1900 einen einheitlichen Zeitgeist, eben den der „Spätromantik“ gegeben. Aus Sicht von Dahlhaus werden damit unsinnigerweise divergente Strömungen unter ein Etikett gezwungen. Zum anderen unterstelle der Begriff „Spätromantik“ einer ganzen Generation die Lust am Untergang, während diese sich selbst als Erneuerer, ja als Speerspitze der Moderne begriffen. In Anlehnung an die um 1900 populär werdende Substantivierung des Begriffs „modern“ zu

43 Friedrich Blume, Art. „Romantik“, in: *MGG* Bd. 9 (1963), zit. n. *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, hrsg. von dems., München/Kassel 1974, S. 385.

44 Friedrich Blume, „Die Musik von 1830 bis 1914 – Strukturprobleme einer Epoche“, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, hrsg. von Georg Reichert und Martin Just, Kassel etc. 1963, S. 50.

45 Alfred Einstein, *Die Musik der Romantik*, Vaduz 1950 (amerik. Orig.: *Music in the Romantic Era*, 1947).

46 Zu diesem Bereich siehe das an der Forschungsstelle *Exil und Nachkriegskultur* angesiedelte Teilprojekt von Dörte Schmidt und Philine Lautenschläger: Die Rückkehr der Ideen an der Universität der Künste Berlin (www.udk-berlin.de/musikwissenschaft/rueckkehr).

47 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6), Laaber 1980, S. 280–281.

„Moderne“, die auf Hermann Bahr zurückgeht,⁴⁸ plädiert Dahlhaus statt der Bezeichnung „Spätromantik“ für eine Epoche namens „die Moderne“, und zwar wohlgemerkt nicht ab 1908, sondern zwischen 1890 und 1924:

„Das Etikett ‚Spätromantik‘, das sich unter dem Einfluß von Apologeten der Neuen Musik auch bei ihren Verächtern durchsetzte, ist vollends ein terminologischer Mißgriff und sollte preisgegeben werden. Denn es ist widersinnig, Komponisten wie Strauss, Mahler und den frühen Schönberg, die um 1900 für das Bewußtsein der Zeitgenossen die Moderne repräsentierten [...], mit Pfitzner, der eine Anti-Moderne proklamierte, als ‚Spätromantiker‘ zusammenzukoppeln, um dadurch eine Epoche, die durch stilistische Widersprüche und Konflikte charakterisiert ist, mit einem Schein von innerer Einheit auszustatten, der nicht der Realität entspricht, sondern den abstrakten Postulaten einer geistesgeschichtlichen, auf die Idee des ‚Zeitgeistes‘ fixierten Methode entstammt. Zudem ist ‚Spätromantik‘ ein pejorativ gefärbter, polemisch gemeinter Terminus, der Anhängern des Neoklassizismus und der Neuen Sachlichkeit in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts dazu diente, die unmittelbare Vergangenheit, von der sie sich abzusetzen suchten, als einen Rest und Überhang von ‚schlechtem 19. Jahrhundert‘ in Verruf zu bringen.“⁴⁹

Einige Formulierungen aus diesem programmatischen Absatz erscheinen fast gleichlautend in anderen Publikationen von Dahlhaus aus der gleichen Zeit, wobei je nach Thematik aber interessante Umfärbungen wahrzunehmen sind. So wird z. B. in einem Aufsatz von 1977 über Schrekers *Der Ferne Klang* sehr viel deutlicher, dass Dahlhaus sich in erster Linie gegen die Musikpublizistik der Nachkriegszeit wendet:

„Es scheint geradezu, als sei die Nomenklatur – die Gewohnheit, die ‚Neue Musik‘ von der ‚Spätromantik‘ abzuheben – eines der Momente gewesen, die nach 1945 eine Schreker-Rezeption, ein Wiederanknüpfen des gerissenen Fadens, verhinderten. [...] Wenn Schönberg 1928 in den ‚Musikblättern des Anbruch‘ schrieb, er teile mit Schreker das Geschick, unversehens als ‚Romantiker‘ in die Vergangenheit zurückgestoßen zu werden, nachdem er gerade eben noch als ‚Neutöner‘ und ‚Zukunftsmusiker‘ beschimpft worden sei [...], so war es Schreker, an dem – im Unterschied zu Schönberg – das Etikett ‚Romantiker‘ oder ‚Spätromantiker‘ haften blieb. Um ihn brauchte man sich darum, als man begann, der Neuen Musik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, nicht zu kümmern.“⁵⁰

Dahlhaus geht es bei der Abkehr vom Spätromantikbegriff gerade auch um eine Reetablierung verschiedenster Strömungen der 1910er und 1920er Jahre und um eine Abwehr der ästhetischen Verurteilungen, die diesen seit 1950 aus dem Lager der Schönberg-Adepten – häufig unter Berufung auf Theodor W. Adorno – zuteil wurde. Ein weiterer Punkt ist die Ablehnung der geistesgeschichtlichen Methode. In seiner Argumentation spielt daneben auch seine persönliche Abneigung gegen den „Reaktionär“ Pfitzner eine Rolle.

Ein interessanter Aspekt ist das Ende der Dahlhaus – quasi als Spätromantikerersatz – definierten Epoche namens „Moderne“. Während nämlich „Spätromantik“ gewöhnlicherweise nach hinten hin durch die Unterscheidung tonal/atonal und das Trennungsjahr 1908 begrenzt werde, befürwortet Dahlhaus eine Hervorhebung des Jahres 1924 als „Zusammenbruch des Expressionismus“:

48 Vgl. auch Oswald Panagl, „Einleitung: ‚Moderne‘ – Reflexionen zur Begrifflichkeit“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), Laaber 2005, S. 11–27. Zur Problematik des Modernebegriffs für die Musikgeschichtsschreibung vgl. auch Tobias Janz: „Musikhistoriographie und Moderne“, in: *Mth* 24 (2009), S. 312–330 sowie ders., *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn 2015.

49 Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 280f.

50 Ders., „Schreker und die Moderne. Zur Dramaturgie des ‚Fernen Klangs‘“ (1978), in: *CDGS* 8, S. 497–505, hier S. 497.

„Nichts hindert also, von einer musikalischen Moderne zu reden, die sich von 1889, dem Jahr des Strausschen *Don Juan* und der Ersten Symphonie von Mahler, bis 1924, dem Zusammenbruch des Expressionismus, erstreckt. (Keineswegs soll die Bedeutung der Schönbergschen ‚Emanzipation der Dissonanz‘ gelehrt oder verringert werden, aber es könnte durchaus aufschlußreich sein, im Œuvre Schönbergs statt des Zusammenhangs zwischen freier und dodekaphoner Atonalität einmal die Kontinuität zwischen den letzten Stufen der Tonalität und der ersten der Atonalität hervortreten zu lassen.)“⁵¹

Trotz aller kompositionstechnischer Neuerungen betont Dahlhaus somit, dass sich die Neue Musik nicht primär durch Kompositionstechniken, sondern durch eine andere Ästhetik schroff von ihrer Vergangenheit abhebe, die man dann als „Romantik“ verpönte. Das oben Dargelegte zeigt allerdings, dass Dahlhaus' Rückführung des Spätromantikbegriffs auf die Debatten der 1920er Jahre unzutreffend ist. Denn wie gezeigt ist die Debatte der 1920er Jahre zur Verteidigung des Neoklassizismus gerade keine zur Spätromantik; es genügte der „Kampf gegen die Romantik“. Da Dahlhaus auch an anderen Orten keine Nachweise zu Texten aus den 1920er Jahren liefert, liegt die Hypothese nahe, dass Dahlhaus primär die Debatte um die Neue Musik aus der Brille der Nachkriegspublizistik im Auge hat. Dort fällt der Spätromantikbegriff wie gesehen häufig, und zwar bei Kombattanten jeglicher Couleur.

4. Ausblick

Es bleibt mehr als drei Jahrzehnte später das erstaunliche Fazit, dass Dahlhaus' Neukonzeption der Moderne als einer Epoche eigenen Rechts statt des Untergangs einer lang zuvor blühenden Romantik von der Fachwelt zwar aufmerksam wahrgenommen, aber keineswegs übernommen wurde. So werden Dahlhaus' Ideen beispielsweise zwar in Kurzform in der 1993 publizierte Überarbeitung der Wörner'schen Musikgeschichte wiedergegeben,⁵² doch wird man wenige Seiten später immer noch mit einer stichwortartigen und recht konfuse Definition von „Spätromantik“ bedient.⁵³

Auch Hermann Danuser signalisiert im Anschlussband innerhalb des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* über „Die Musik des 20. Jahrhunderts“ eine gewisse Zurückhaltung gegenüber Dahlhaus' Thesen. Danusers Band erschien vier Jahre später; damit musste er naturgemäß an seinem Beginn auf das Ende des vorigen Bandes und damit die Neufor-

51 Carl Dahlhaus, „Musikalischer Funktionalismus“, in: *SIM-Jahrbuch* 1976 (1977), S. 81–93, zit. n. *CDGS* 8, S. 78–93, hier S. 79.

52 „Das Ende der Epoche um 1889 deuten im Politischen der Beginn der europäischen Destabilisierung und das Anwachsen ökonomischer und sozialer Gegensätze an; im Künstlerischen formiert sich eine neue Generation des Aufbruchs, die sich als ‚Moderne‘ begreift und ihre Ideen in den Werken von Richard Strauss (*Don Juan* 1889) und Gustav Mahler (1. Symphonie 1889) verkörpert sieht, zweier Komponisten, die zusammen mit ihrem Generationengenossen Claude Debussy bereits zur Vorgeschichte der Neuen Musik gehören.“ Susanna Großmann-Vendrey, „19. Jahrhundert“, in: Karl Heinrich Wörner: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen 1993, S. 372.

53 „Zusammenfassender Begriff für die Musik des späten Wagner, Brahms', Bruckners, Richard Strauss', Regers, Pfitzners und Liszts, also etwa die Zeit von 1860 bis 1914. Die Musikanschauung ist mit Ausnahme von Brahms und teilweise Reger charakterisiert durch die Ausdruckästhetik der Neudeutschen Schule, die Musik im Dienst außermusikalischer, oft religiöser oder philosophischer Ideen sieht. Zunehmende Verfeinerung und Steigerung der psychologischen Charakteristik durch Alterationstechniken, Enharmonik und Terzverwandtschaft, Vergrößerung des Orchesters, Verfeinerung der Instrumentation.“ Siegfried Mauser: „20. Jahrhundert“, in: Wörner, S. 531.

mulierung der Spätromantik als Moderne reagieren. Danuser übernimmt zwar Dahlhaus' Begrifflichkeit, bezeichnet indes die letzten Jahre dieser von Dahlhaus definierten Moderne als „Spätzeit der Moderne“ bzw. „späte Moderne“, die er der Neuen Musik gegenüberstellt.⁵⁴ Damit ist zumindest der Kontrast zwischen Spätzeit und Neubeginn wiederhergestellt, der schon die Spätromantik/Moderne-Konzeption prägte.

In der Musiktheorie ist „Spätromantik“ bis heute ein wenig hinterfragter Terminus.⁵⁵ Auch in der Musikhistoriographie ist der Terminus durchaus weiterhin in Gebrauch, wenngleich die Debatte um eine angemessene Historiographie für die Musik des frühen 20. Jahrhunderts andauert.⁵⁶ Im Fall der englischsprachigen Reihe *Music and Society*, der den Titel *The Late Romantic Era* trägt, geht er allerdings auf eine Verlagsentscheidung zurück, wie man aus dem Vorwort erfährt: Das 19. Jahrhundert enthält zu viel Stoff für einen einzigen Band und wird daher in zwei Hälften geteilt, die dann als „early“ bzw. „late romantic era“ unterschieden werden (damit fällt die definitorisch wichtige Mitte allerdings weg).⁵⁷

Anders gelagert ist der Fall bei Edward F. Kravitt, der in seinem 2004 in deutscher Übersetzung erschienenen, ursprünglich 1996 in englischer Sprache publizierten Buch „Das Lied – Spiegel der Spätromantik“ Dahlhaus' Position aufgreift und kritisch diskutiert.⁵⁸ In Kravitts Sicht betont Dahlhaus die von ihm aufs Panier gehobenen „Modernen“ zu stark und gibt den „Konservativen“ keine Stimme:

„All jene, die die Meinung vertreten, das *Fin de siècle* markiere den Aufstieg der Moderne, achten mehr auf die Innovation und das ‚Experiment‘ als auf den Einfluss der Tradition. Sie konzentrieren sich auf die bemerkenswerten Neuerungen von Gustav Mahler und Richard Strauss, die die Musik an die äußerste Grenze der alten Traditionen brachten, und auf Arnold Schönberg, der diese Grenze überschritt. Diese Wissenschaftler schließen daraus, dass die Musik in Deutschland und Österreich bereits vor dem Ersten Weltkrieg in die Moderne wechselte.

Diese These berücksichtigt nicht, dass das *Fin de siècle* im Zeichen des Konservatismus stand, besonders in Mitteleuropa. In Österreich und Deutschland vollzog sich als Reaktion auf den fehlgeschlagenen Liberalismus der sechziger Jahre des 19. Jh. ein politischer Rechtsruck. [...] Ein großer Teil der zu dieser Zeit tätigen Komponisten versuchte, die ererbte Tradition zu bewahren.“⁵⁹

Kravitt versucht also, in einer als pro-modernistisch und daher anti-konservativ erlebten Umgebung eine Bresche zu schlagen für eine Auseinandersetzung mit der Breite der Lied-

54 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7), Laaber 1984, S. 13 und S. 25.

55 Stellvertretend für viele sei als Beispiel genannt: Richard Bass, „Half-Diminished Functions and Transformations in Late Romantic Music“, in: *Music Theory Spectrum* 23 (2001), S. 41–60.

56 Jüngst etwa bei Timo Jouko Herrmann/André Meyer, „Spätromantik, Orientalismus und Moderne – Betrachtungen zur Musiksprache der Oper *Schahrazade* von Bernhard Sekles“, in: *Musica Reanimata* 82 (2013), S. 6–15, sowie in populärwissenschaftlicher Überblicksliteratur: Ingo Harden, *Epochen der Musikgeschichte. Entwicklung und Formen der europäischen Musik*, Hildesheim 2007; Paul Griffiths, *Geschichte der Musik. Vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Stuttgart 2008; als kritischer Neuanfang in der Musikhistoriographie des frühen 20. Jahrhunderts ist exemplarisch Richard Taruskins *Music in the Early Twentieth Century* (= The Oxford History of Western Music, 4), Oxford 2005 zu nennen. Bei ihm wird der Terminus „late romanticism“ weitgehend vermieden, allerdings nicht explizit diskutiert.

57 *The Late Romantic Era. From the Mid-19th Century to World War I*, hrsg. von Jim Samson (= Music and Society, Bd. [7]), Englewood Cliffs NJ 1991.

58 Edward F. Kravitt, *Das Lied. Spiegel der Spätromantik*, Hildesheim 2004 (engl. Original: *The Lied. Mirror of Late Romanticism*, 1996).

59 Ebd., S. 7

komposition um 1900 und gebraucht bewusst im Gegensatz zu Dahlhaus den Terminus „Spätromantik“, und zwar inklusive der Bildlichkeit aus den 1950er und 1960er Jahren:

„Spätromantik‘ ist die von Musikwissenschaftlern am häufigsten angewandte Bezeichnung für die Musik der Jahrhundertwende. Das Wort beschwört zwei Bilder, die im vorliegenden historischen Zusammenhang beide passender sind als ‚Nach‘- oder ‚Neuroantik‘, nämlich Höhepunkt (einer Entwicklung) und letzte Reife – Herbst, die Jahreszeit mit ihren reichen, satten Farben, die jedoch bald verblassen werden. Beides sind passende Bilder für die avantgardistische Harmonie in der Musik von Wolf, Mahler und Strauss und für den späteren ‚Zerfall‘, die Auflösung der Tonalität. Da die Komponisten des *Fin de siècle* außerdem die ererbten Traditionen erweiterten, ist das Wort ‚Spätromantik‘ für die Künstler am Ende des vergangenen Jahrhunderts am besten geeignet.“⁶⁰

Letztlich finden wir hier eine merkwürdige Verschmelzung von Charakteristika der Moderne und der Spätromantik vor. „Avantgardistisch“, „Erweiterung der Tradition“ und „Herbst“ passen nur bedingt zueinander. Es mag erhellend sein, dass Kravitts erste Beiträge zu diesem Themenkreis noch auf die 1960er Jahre zurückgehen.⁶¹ Doch zeigt das Beispiel Kravitts auf der anderen Seite deutlich, dass er eine spezifische Erkenntnisrichtung verfolgt, die von Dahlhaus’ Neuausrichtung aufgrund deren impliziter Werturteile nicht profitieren kann.

* * *

Aus meiner Sicht sollte man insofern nicht hinter Dahlhaus’ Argumentationsstand zurückgehen, als er berechtigterweise fordert, dass ein Epochenbegriff auf die Kongruenz mit der Selbsteinschätzung der unter ihm subsumierten Komponisten zu befragen ist. Bei etlichen der sogenannten Spätromantiker, für den Bereich der skandinavischen Musikgeschichte beispielsweise Jean Sibelius, Carl Nielsen oder Wilhelm Stenhammar, ist bei näherem Studium ihrer Schriften und Kompositionen unverkennbar, dass sie sich im vollen Problembewusstsein als Moderne, als am Puls der Gegenwart befindliche Komponisten betrachteten. Von daher halte ich es durchaus für sinnvoll, für die genannten Komponisten unter Berufung auf Dahlhaus nicht von skandinavischer Spätromantik, sondern von „skandinavischer Moderne“ zu sprechen.⁶²

60 Ebd., S. 83. Kravitt wendet sich gezielt gegen Dahlhaus’ Kritik am Zeitgeist-Denken: es gebe durchaus gemeinsame Züge der verschiedenen Komponisten; diese untersucht Kravitt im Kapitel III. Spätromantik und *Fin de siècle* sind für ihn identisch: „Der Begriff der ‚Spätromantik‘ bezieht sich so, wie er in diesem Buch angewendet wird, auf einen spezifischen Zeitabschnitt, auf das *Fin de siècle*, die letzte Phase der Romantik.“ Den Anfang bilden Hugo Wolfs Lieder über Gedichte von Eduard Mörike von 1888. (S. 83). „Das Ende der Spätromantik ist ebenfalls schwierig zu bestimmen, selbst für das Lied. Noch lange Zeit, nachdem die Avantgarde anerkannt und zu ihrem Recht gekommen war, fuhren ältere Komponisten fort, in ihrem bekannten ‚spätromantischen‘ Stil zu komponieren. Es stellt sich deshalb die Frage, wann sich die künstlerische Schlagkraft der Spätromantik erschöpft hatte.“ Kravitt, *Das Lied*, S. 83.

61 Edward F. Kravitt, „The Lied in 19th-Century Concert Life“, in: *JAMS* 18 (1965), S. 207–218.

62 Zu Sibelius siehe die jüngsten Publikationen Tomi Mäkelä (u. a. *Jean Sibelius und seine Zeit*, Laaber 2013 und *Saariabo, Sibelius und andere. Neue Helden des neuen Nordens. Die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland*, Hildesheim 2014). Zu Nielsen siehe u. a. Daniel Grimley: *Carl Nielsen and the Idea of Modernism*, Woodbridge 2010. Für Wilhelm Stenhammar habe ich dies anhand der Kantate für die Stockholmer Kunst- und Industrieausstellung 1897 zu zeigen versucht. Rotter-Broman, „Spectacular articulations of modernity“. Om Wilhelm Stenhammars ‚Kantat till Allmänna konst- och

Allerdings kann man die Epochenbezeichnung „Spätromantik“ auch nicht einfach aus der Musikgeschichtsschreibung verabschieden. Gerade im mittleren Abschnitt dieses Beitrags wird deutlich, dass der Begriff und das damit verbundene Epochenkonzept eine ganz eigene „Faszinationsgeschichte“ besitzen.⁶³ Daher gehört dieses Konzept durchaus in unsere Gegenwart als Teil der Geschichte der Musikgeschichtsschreibung und des musikalischen Denkens. „Spätromantik“ lässt sich aber gerade deshalb nicht absolut-substantiell, sondern nur historisch verstehen. Und vielleicht verhilft uns eine historische Betrachtung mehr zum Verständnis des Denkens über Musik in den Jahrzehnten um 1960 als jenen um 1900.

industrieställningen 1897“, in: *Löftet om Lycka. Estetik, musik, bildning. Till Sten Dahlstedt*, hrsg. von Anders Burman u. a., Göteborg 2013, S. 123–148.

63 Den Begriff „Faszinationsgeschichte“ habe ich einer Publikation zur Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* entnommen: Carlos Spoerhase, „Rezeption und Resonanz. Zur Faszinationsgeschichte der Forschungsgruppe ‚Poetik und Hermeneutik‘“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 35 (2010), S. 122–142. Das aktuelle fachgeschichtliche Forschungsengagement in der Literatur- und Geschichtswissenschaft kann aus meiner Sicht ein starkes methodisches Anrengungspotential für die Erforschung der jüngeren Fachgeschichte der Musikwissenschaft bieten.

Besprechungen

GUNDELA BOBETH: Antike Verse in mittelalterlichen Vertonungen. Neumierungen in Vergil-, Statius-, Lucan- und Terenz-Handschriften. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XIII, 429 S., Abb., Nbsp. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Band 5.)

Bereits 1948 monierte Walter Lipphardt nachdrücklich die musikwissenschaftliche Vernachlässigung linienloser Neumenüberlieferungen des Mittelalters, „als handle es sich dabei um eine Sache, der gegenüber nur ein ‚ignorabimus‘ am Platze sei“. Mit der 2013 erschienenen Veröffentlichung ihrer Basler Promotion aus dem Jahr 2004 unterstreicht Gundela Bobeth Lipphardts Kritik eindrucksvoll, indem sie am Beispiel mit Neumen versehener, mittelalterlicher Textzeugen zu den Klassikern Vergil, Statius, Lucan und Terenz vorführt, welche reichhaltige Informationen aus solchen Notationen zu gewinnen sind.

Auf der Basis von 142 neuimierten Textzeugen aus 67 Quellen setzt sich Bobeth mit drei grundlegenden Fragestellungen auseinander: der Rolle dieser Funde als Quellen einer explizit musikalischen Klassiker-Rezeption, ihrem Verhältnis von Text und Musik sowie ihrer Überlieferungs- und Aufführungskontexte. Im Verbund mit Silvia Wällis Untersuchung ähnlicher Quellen zu Horaz-Texten (ebenfalls in der Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi* erschienen) erlaubt der mit Abbildungen und Übertragungen reich ausgestattete Band Einblicke in diesen zu Unrecht marginalisierten Bereich mittelalterlicher Musik.

Neumen finden sich vor allem bei solchen Texten, die innerhalb der mittelalterlichen Auseinandersetzung mit Klassiker-Epen eine zentrale Rolle spielen, vor allem also bei der Vergil'schen *Aeneis*, der *Thebais* des Statius und dem *Bellum civile* Lucans. Im

Bereich der Komödien-Dichtung, die gattungstheoretisch im Mittelalter weniger streng von der Epen-Dichtung geschieden wurde als heute, finden sich Neumen in der *Andria* und dem *Eunuchus* des Terenz. Innerhalb dieser Texte konzentrieren sich die Neumierungen zumeist auf die bekanntesten Passagen, etwa den Sterbemonolog Didos: „[I]m Zentrum stehen emotionale Gefühlsausbrüche im Kontext zwischenmenschlicher Begebenheiten, die sich schlagwortartig unter Begriffen wie Liebe, Trauer, Wut, Hass, Rache, Verzweiflung und Angst subsumieren lassen, sowie Abschieds-, Schicksals- und Totenklagen“ (S. 69). Bobeth geht es vor allem darum, die klangliche Realität der neuimierten Passagen zu belegen. Entgegen Jan M. Ziolkowski, auf dessen Argumentationsgang sich Bobeth ansonsten häufig stützt, insistiert sie darauf, dass sich zum Beispiel „das Interesse an der *Eunuchus*-Melodie über eine archivarische Dokumentation hinaus aber auch auf die Ebene der klanglichen Realisierung erstreckt haben wird“ (S. 40). Für die klangliche Realität dieser und gegebenenfalls auch nicht-neuimierter Passagen sprechen unter anderem die Textdisposition der Quellen, die bewusste Anpassung der Melodien sowie die gelegentlich getrennt verlaufende Text- und Melodieübermittlung. Mögliche Aufführungskontexte verortet Bobeth vor allem in intellektuellen, klerikalischen Kontexten, wobei die wechselnden Funktionen solcher Texte – mal didaktisch, mal delektierend – zu betonen sind. In diesem Zusammenhang unterstreicht ihre Untersuchung auch die Einsicht, dass sich weltliche und geistliche Sphären im Mittelalter kaum sinnvoll scheiden lassen.

Trotz der Emphase, die Bobeth auf die klangliche Realität der Neumierungen legt, verweist sie wiederholt darauf, dass dies nur ein und nicht der hauptsächliche Rezeptionsmodus dieser Texte sei. Eine ähnliche Pluralität findet sich nicht nur in der Funktion der gesungenen Texte, sondern auch

in deren musikalischer Konstitution. Der analytische Mittelteil des Bandes verweist in zahlreichen Detailstudien auf Fälle, in denen die Melodie als Mittlerin zwischen Sprachbetonung und metrischer Versrhythmik fungiert. Aus den Neumen lässt sich erschließen, dass sowohl syntaktische, wortinhärente, als auch metrische Betonungen in den Hochtönen der Melodien Berücksichtigung finden. Im Fall der Laokoon-Passage aus Vergils *Aeneis* zum Beispiel zeigt Bobeth in überzeugender Weise, wie das Auftreten versmetrischer Charakteristika innerhalb eines von Sprachbetonungen geprägten Abschnitts den musikalischen Zitatcharakter des zentralen Verspaares hervorhebt. In einem ähnlichen Fall erklärt ihre Analyse, warum nur jeweils einzelne Phrasen innerhalb eines Kommentar-Textes neuemiert erscheinen: Die melodische Struktur verweist auf den Ursprung des Textfragments innerhalb eines Hexameter-Epos und erfüllt möglicherweise eine didaktische Funktion.

Die melodische Strukturanalyse ist ebenfalls von großer Bedeutung bei der Frage, in welcher Form die neuemierten Textabschnitte aufgeführt und verbreitet wurden. Hinsichtlich der Aufführung unterscheidet Bobeth zwischen den dramatisch verankerten Monologpartien und den narrativen Partien, die inhaltlich weniger stark umrissen sind. Letztere ließen sich durchaus mit repetitiven Formeln, wie sie häufig am Beginn neuer Folios oder Kapitel zu finden sind, vortragen; erstere hingegen wiesen zum Teil deutlich auf musikalisch geschlossene Formen hin. So lassen sich Beispiele finden, welche die erste Melodiezeile in der letzten wieder aufnehmen. Gelegentlich finden sich auch besonders prononcierte Melismen am Ende notierter Monologe; und auch paarig angelegte Melodiezeilen, die möglicherweise strophenartig fungiert haben könnten, lassen sich in Ausnahmefällen beobachten. Im synoptischen Vergleich konkordanter Überlieferungen schließlich macht Bobeth die weite Verbreitung dieser Texte plausibel

durch die Annahme stabiler mündlicher Überlieferungszusammenhänge. Die Einheitlichkeit der Traditionen machen die im Anhang gelieferten Konkordanz-Tabellen und Synopsen besonders anschaulich.

Über Bobeths These einer stabilen mündlichen Überlieferung dieses Repertoires hinaus ließe sich allerdings fragen, inwieweit derartige Melodien auch als Gedächtnisstütze gedient haben könnten. Vor dem Hintergrund, dass solche Neumierungen vor allem bei den meistzitierten Stellen der Textkorpora auftreten, scheint die Frage berechtigt, ob die Melodien – ganz im Sinne der von Bobeth erwogenen *Didaxe* – nicht nur der metrisch-syntaktischen oder semantischen Erhellung dieser Stellen gedient haben könnten, sondern auch ihrer Memorierung. Interessant wäre diesbezüglich etwa eine Ausweitung von Bobeths Thesen im Licht der von Mary Carruthers, Leo Treitler und anderen ausführlich diskutierten Aspekte mittelalterlicher *Memoria*.

Darüber hinaus lassen sich an Bobeths Studie nur Kleinigkeiten beanstanden: So wäre der Hinweis auf die digitale Verfügbarkeit einiger der benutzten Handschriften, beispielsweise solcher aus dem Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek, ein bereichernder Zusatz, zumal die Qualität der abgedruckten Quellen nicht immer völlig zufriedenstellend ist. Insbesondere mit der anwachsenden digitalen Verfügbarkeit dieser Quellen aber wird Bobeths materialreicher Band mit seinen weitreichenden analytischen, historischen und methodischen Untersuchungen in den kommenden Jahren zweifellos einen gewichtigen Teil zu der von ihr erhofften Fortführung der Erforschung mittelalterlicher Repertoires in linienloser Neumennotation beitragen.

(Juli 2014)

Henry Hope

Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 230 S., Abb., Nbsp. (Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 10/2011.)

Im zehnten Band des *Jahrbuchs für Renaissancemusik*, der auf ein 2011 in Münster abgehaltenes troja-Kolloquium zurückgeht, umkreisen neun Beiträge das Phänomen Knabengesang in der frühen Neuzeit. Die Einleitung von Herausgeberin Nicole Schwindt legt die Messlatte für die folgenden Aufsätze sehr hoch an, indem sie die Durchdringung von „Ästhetik und institutionelle[r] Struktur, Moral und gesellschaftliche[m] Programm“ (S. 10) im Phänomen Knabengesang betont, während die einzelnen Beiträge sich entweder auf die Rahmenbedingungen oder das Klangphänomen konzentrieren. Schwindts Übersicht spannt die einzelnen Beiträge in einen größeren Erzählungsbogen von der Verdrängung der Frauen(stimme) aus der Kirche ein, während die Knabenstimme „zur klanglichen Leitgröße für hohe Stimmen“ (S. 18) aufstieg. Zwei Aufsätze widmen sich mehr oder weniger wörtlich dem „Blick auf die Kinder“. Die Historikerin Claudia Jarzebowski bringt die „relationalen Kategorien“ Alter, Geschlecht und Emotion zusammen, um das frühneuzeitliche Verständnis von Kindern zu beleuchten. Trotz interessanter Fallbeispiele wäre es für das Thema ein Gewinn gewesen, wenn sie sich auf die Welt der jungen Musiker eingelassen hätte, da die Lebensbedingungen eines minderjährigen Diebs oder einer Prinzessin doch zu unterschiedlich waren, um durch den Verweis auf die gemeinsame „Gotteskindschaft“ zusammengefasst zu werden. Björn R. Tamms großartig gebildeter Aufsatz „Die Hand auf der Schulter“ stellt dagegen einen der Höhepunkte des Bandes dar. Für das beliebte Bildmotiv, das normalerweise als taktiles Taktieren gedeutet wird, schlägt er

eine differenziertere Betrachtung vor: Das gegenseitige Berühren der Sänger könne auch als Ausdruck familiären Schutzes bzw. von Kontrolle, als Geste liebevoller Zuneigung, harmonische Übereinstimmung der Musizierenden, Weitergabe musikalischen Spezialwissens von Lehrer zu Schüler oder als Emblem intergenerationaler Gruppenidentität verstanden werden. Während diese Deutungen die kindlichen Sänger auf der Florentiner Cantoria in ein neues Licht setzen, stellt sich aber doch die Frage, ob Berührung per se im Kirchenraum, wo es ja auch zeremonielle Handküsse und Umarmungen gab, als so problematisch empfunden wurde, wie Tammen es darstellt.

Der zweite Abschnitt widmet sich der „Bildung und Ausbildung“ junger Sänger. Jörg Bölling rollt die „Institutions- und Bildungsgeschichte von pueri cantores“ von den Anfängen der päpstlichen Schola bis zur Standardisierung der Kapelle in der frühen Neuzeit auf (ein Exkurs zum Abbate Santini ist nicht wirklich zielführend), doch wegen der großen Zeitspanne werden die musikalisch-pädagogischen Inhalte und die Lebenswelten der jungen Sänger nur gestreift. Inga Mai Groote und Jürgen Heidrich konzentrieren sich dagegen auf protestantische Lateinschulen im deutschen Sprachraum. Während Groote beim Verhältnis von Musik- und Allgemeinbildung durch intelligentes Close Reading von Musiktraktaten samt Benutzungsspuren zum Ergebnis kommt, dass die Grenzen beider Wissensformen im Lauf der Zeit fließender wurden, konzentriert Heidrich sich auf das für Knabenstimmen intendierte Repertoire der Wittenberger Rhaw-Drucke und hebt – etwas einseitig – deren pädagogische und nicht etwa liturgische Bestimmung hervor. In beiden Aufsätzen geht es allerdings nicht im engeren Sinn um musikalische, sondern – wie Groote auch einräumt – eher um städtische Eliten, die zwar auch eine gediegene musikalische Ausbildung erhielten, aber

dann doch meist einen bürgerlichen Berufsweg einschlugen.

Der dritte Abschnitt konzentriert sich auf die Ästhetik der Knabenstimme. In „Who sings the *cantus*“ räumt Richard Wistreich mit der verbreiteten Annahme auf, dass das Madrigal im 16. Jahrhundert Sängerinnen in gemischte (professionelle) Ensembles integrierte. Allerdings sind auch die positiven Belege für Aufführungen mit Knaben – Wistreich führt einige enthusiastische zeitgenössische Beschreibungen an – nicht sehr zahlreich und stammen meist aus dem Kontext großer Hofhaltungen, wo Sängerknaben ohnehin zur Verfügung standen, während Amateurensembles offenbar je nach Gelegenheit zusammengestellt wurden, ohne dass die Zeitgenossen die Ausführung der Oberstimme besonders kommentiert hätten. Der sehr faktenreiche Beitrag hätte noch mehr Diskussionsstoff aus den Bildquellen ziehen können, die sowohl Knaben als auch Frauen beim Musizieren mit erwachsenen Sängern zeigen; besonders die Bilderliste am Schluss wirkt etwas lieblos angehängt. Corinna Herr stellt die Frage nach der „Ästhetik der Knabenstimme in der Renaissance“ und kommt zu dem Ergebnis, dass die jungen Stimmen – und die jungen Körper – einerseits sinnliche Begehlichkeiten weckten, die mit dem Verweis auf griechische Knabenliebe ins humanistische Weltbild integriert werden konnten, andererseits aber die „subtilen“ Knabenstimmen als Repräsentanten himmlischer Reinheit und Unschuld wahrgenommen wurden. Mit dem Verweis auf physiologische Theorien Ficinos, der das Blut von Knaben als besonders hell und süß beschreibt, identifiziert Herr gerade die Reinheit des Knabengesangs als Auslöser des Begehrens – eine Schlussvolte, die sie durchaus noch weiter hätte ausführen dürfen. Zuletzt untersucht Ann-Christine Mecke die physiologischen Eigenschaften von Knabenstimmen. In der Zusammenschau mehrerer Studien zum

Knabenstimmen stellt die Autorin physiologische Charakteristika im Obertonspektrum fest, während sich andere klangliche Unterschiede durch Stimmbildung praktisch angleichen lassen. Dies ist vor allem im Hinblick auf die durchaus politische Frage nach der Zukunft von professionellen Knabenchören recht interessant, beantwortet aber nicht die abschließend gestellte Frage, ob der „Klang historischer Knabenstimmen auch mit Männer-, Frauen- oder Mädchenstimmen erzeugt werden kann“ (S. 204), da wir nun einmal nicht wissen, wie diese Stimmen tatsächlich klangen.

Insgesamt ist dies ein vielseitiger, wenn auch nicht ganz gleichmäßig guter Band, der allerdings Kernthemen wie die *Maîtrisen* der (historischen) Niederlande oder die englischen *Kathedralchöre* weitgehend ausspart. Empfehlenswert sind vor allem die ästhetisch-konzeptuellen Beiträge von Schwindt, Tammen, Wistreich und Herr, aber dann als Ergänzung zu der geographisch wie chronologisch weiter gefassten und stärker historisch orientierten Aufsatzsammlung *Young Choristers 650–1700* (Woodbridge & Rochester 2008) von Susan Boynton und Eric Rice. Das Phänomen der Knabenstimmen ist somit noch keineswegs erschöpfend behandelt, und um die im Titel versprochene Rekrutierung musikalischer Eliten besser verstehen zu können, wäre es notwendig gewesen, die von mehreren Autoren eingeforderte prosopographische Studie zu Ausbildung und Karriere (ehemaliger) Sängerknaben tatsächlich anzupacken, anstatt sie als *Desiderat* in die ferne Zukunft zu verschieben. Auf einen freien Beitrag von Andreas Pfisterer zum Tenorstimmbuch Zürich G 438 sei noch hingewiesen, in dem der Autor mit stilistischen Argumenten plausibel macht, dass die Quelle das Liedrepertoire der maximilianischen Kapelle in den 1490er Jahren repräsentiert.

(Juli 2014)

Barbara Eichner

IRMGARD SCHEITLER: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit. Band 1: Materialteil. Tützing: Hans Schneider 2013. 1099 S., CD. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 2.1.)

Im disziplinären Spannungsfeld zwischen Literatur- und Musikwissenschaft verbergen sich einige Gegenstände, deren Erforschung aufgrund unklarer fachlicher Zuständigkeit lange ausgeblieben ist, deren Bedeutung sich inzwischen aber sehr deutlich abzeichnet. Das Libretto ist ein Beispiel eines solchen Gegenstands, und ganz ähnlich ist es auch die Schauspielmusik. Dass es sich dabei schon rein quantitativ nicht um eine Nebensächlichkeits handelt, machen die knapp 1100 Seiten dieses Verzeichnisses hinlänglich deutlich, auf denen Irmgard Scheitler das Material ihrer Untersuchung dokumentiert: die Musikanteile in Schauspielen des 16. und 17. Jahrhunderts. Der zweite Band mit dem Darstellungsteil der Untersuchung wird nachfolgen.

Scheitler verzeichnet in diesem Materialteil nicht weniger als 1467 deutschsprachige Schauspiele der zwei Jahrhunderte zwischen den Anfängen um 1500 und der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. Dabei ist Vollständigkeit im Hinblick auf die gedruckten Quellen angestrebt, handschriftliche Quellen hingegen sind nur vereinzelt berücksichtigt. Dabei geht die vorzügliche Dokumentation über einen alphabetisch geordneten Nachweis weit hinaus, indem zu jeder Quelle nicht allein die bibliographischen Angaben einschließlich etwaiger Hinweise auf Editionen und Sekundärliteratur gemacht, sondern die Musikanteile in jedem Schauspiel in der Handlung verortet, kommentiert und in nicht wenigen Fällen auch deren Texte ediert werden. Sofern die Musikanteile mit Noten in der Quelle enthalten sind – das ist eher die Ausnahme als die Regel –, wird darauf ebenfalls hingewiesen und eine mindestens kursorische,

gelegentlich aber auch sehr detaillierte Beschreibung der musikalischen Gestalt gegeben. Eher Notizcharakter ist dann solchen Nachweisen zuzusprechen, die entgegen der Erwartung keine Musikanteile enthalten. Über das sehr gut nachvollziehbare Fehlen der Noteneditionen im Verzeichnis hilft zumindest in Ansätzen eine beigelegte CD hinweg, die die Musikanteile von zehn Schauspielen klingend dokumentiert und einen sehr guten Eindruck von deren musikalischer Vielfalt vermittelt, die von einstimmigen Gesängen im Lektionston über Generalbasslieder bis hin zu regelrechten kleinen Opernszenen reicht.

Schon die oberflächliche Benutzung dieses Materialteils eröffnet eine Vielzahl von Perspektiven auf den unterschiedlichen Einsatz und die diegetischen wie die non-diegetischen Funktionen der Musik in den jeweiligen Schauspielen sowie – sofern es sich nicht um eine der offenbar selteneren Originalkompositionen handelt – auf die Herkunft der jeweiligen Musik aus unterschiedlichen Werk- und Gattungszusammenhängen. Mit entsprechend großer Spannung erwartet man den Darstellungsteil.

(August 2014)

Andreas Waczkat

MARTINA GREMLER: Das Teatro Valle in Rom 1727–1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 363 S. (Analecta musicologica. Band 48.)

Die Theaterlandschaft Roms ist für das 18. und 19. Jahrhundert im Vergleich zu anderen italienischen Städten gut erschlossen, doch tun sich auch hier Gräben auf, die oft auf kanonbedingte Schief lagen zurückzuführen sind. So ist die Opera seria in der Forschung wesentlich präsenter als die Opera buffa oder das Intermezzo, weshalb es nicht verwundern mag, dass das Teatro Valle als ein Ort der komischen Genres das einzige der größeren Theater Roms ist, zu dem

bisher keine umfangreichere Dokumentation vorlag. Martina Grempler schließt mit ihrer Habilitationsschrift, die nun in geringfügiger Überarbeitung als Publikation vorliegt, daher eine Forschungslücke gleich auf zweifache Weise. Zum einen bietet sie die längst überfällige musiktheatralische Chronologie zum Teatro Valle bis zum Jahr 1850. Zum anderen leistet die Arbeit einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der vielfältigen Traditionen komischer Operngenes, die in Rom und hier insbesondere im Teatro Valle eine besondere Ausprägung fanden.

Im ersten der vier Teile des Buches umreißt Grempler zunächst die kultur- und sozialgeschichtlichen Bedingungen, unter denen Oper in Rom stattfinden konnte. Dabei arbeitet sie einerseits römische Spezifitäten (wie etwa die Dominanz des Klerus, das Fehlen eines „ersten Hauses am Platz“ oder den Kaufmann als Impresario) heraus, konzentriert sich andererseits aber auch auf eine detaillierte Analyse der komplexen Machtverhältnisse verschiedener Gesellschaftsgruppen, die im Opernsystem ausagiert wurden. Einen Bruch in der Organisation der römischen Theater nimmt Grempler in der französischen Regierungszeit um 1800 wahr, in der die privaten Adelstheater zunehmend staatlicher Kontrolle unterlagen, ihnen aber auch bessere Finanzierung zuteilwurde. Der zweite Teil des Buches bietet eine Geschichte des Teatro Valle im Überblick, die durchwegs turbulent anmutet und von glamourösen Aufführungen bis zu erfolglosen Saisons und finanziellen Desastern reicht. Aufschlussreich ist dabei, wie das 1726 gegründete Teatro Valle seine Identität als Ort der komischen musiktheatralischen Genres zunächst findet und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stabilisiert, dann aber vor allem mit der zunehmenden Regulierung und Internationalisierung der Theater sowie dem Aufstieg des Melodramma ab den 1830er Jahren die Anforderungen an ein Opernhaus nicht mehr stemmen

kann und schließlich ab 1850 nur noch mit Sprechtheaterstücken bespielt wird. Im dritten Teil werden Produktionssystem und Publikumsstruktur anhand zahlreicher Primärquellen dokumentiert und analysiert. Grempler gelingt es dabei, das Publikum sowie dessen hierarchische Rangordnung, die sich in der Anmietung entsprechender Logen zeigt, sehr präzise zu differenzieren. Der Produktionsprozess wird anhand des Theaterpersonals geschildert (von Sängerinnen und Sängern über den Chor bis zum Orchester), wobei in einem letzten Abschnitt ein besonderes Augenmerk auf Verträge und Vertragsbrüche gelegt wird. Die Beispiele verdeutlichen einerseits den großen Konkurrenzdruck zwischen Theatern oder einzelnen Akteurinnen und Akteuren (sei es auf oder hinter der Bühne), andererseits erschließen sich soziale wie auch musikalische Konventionen durch die vielen in Verträgen formulierten Ge- und Verbote, sodass ein lebendiges Bild des Theaters als soziale Praxis entsteht. Im letzten Teil steht schließlich das im Teatro Valle gespielte Repertoire im Zentrum. Dabei arbeitet die Autorin die für das Teatro Valle spezifische Tradition heraus, Schauspiel und Oper an einem Abend zu kombinieren. Zweiteilige Intermezzi bzw. später zweiaktige Opern wurden dabei zwischen den Akten eines textbasierten oder auch improvisierten Schauspiels gegeben. Es zeigt sich, dass Oper und Schauspiel im Repertoire durchaus aufeinander Bezug nahmen (etwa wenn Theaterstücke als Vorlagen für Opern dienten), auch wenn die Truppen weitgehend unabhängig voneinander agierten. Für die Intermezzi des 18. Jahrhunderts wird zudem die Positionierung des Teatro Valle zwischen regionalen und überregionalen Konventionen ersichtlich, etwa wenn es um die Integration römischer Dialektpartien geht. Im zeitlichen Ablauf fortschreitend, charakterisiert Grempler das Opernrepertoire des Teatro Valle bis hin zu den Werken Verdis, dessen komische Oper *Un giorno di regno* 1846 dort aufgeführt wurde. Ab-

schließlich werden auch jene Aufführungen und Aufführungsbestandteile ausführlich diskutiert, die im 18. und 19. Jahrhundert eine lebendige Tradition hatten, heute in der Forschung aber oft wenig beachtet werden, wie Ballette und Bälle, Benefizkonzerte, Akademien, Akrobaten und Gaukler.

Martina Grempler gelingt es in ihrem Buch, die Geschichte des Teatro Valle nicht nur anhand von zahlreichen Quellen zu dokumentieren, sondern als Erzählung lebendig zu machen, die sich am allabendlich stattfindenden Theaterereignis und der komplexen Zusammensetzung der darin involvierten Akteurinnen und Akteure orientiert. Die lockere chronologische Abfolge, die in den einzelnen Teilen verfolgt wird, erlaubt den Blick auf Veränderungsprozesse, lässt aber auch Raum für generellere Beobachtungen. In der Analyse einzelner Werke hätten musikalische Aspekte gelegentlich ausführlicher diskutiert werden können. Häufig bleiben hier Text und Gesamtdramaturgie zentral, was den Wert dieser sozialgeschichtlich orientierten Arbeit freilich nicht schmälert. Das Buch wird durch eine online verfügbare detaillierte Chronologie der Opernaufführungen im Teatro Valle ideal ergänzt (http://www.dhi-roma.it/grempler_chronologie.html).

(August 2014)

Kordula Knaus

CLAUDIO TOSCANI: „D'amore al dolce impero“. *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2012. 312 S., Abb., Nbsp.

Claudio Toscanis Studien zum italienischen Musiktheater des – nicht nur frühen – 19. Jahrhunderts versammeln zwölf zwischen 2001 und 2012 bereits publizierte Aufsätze des Mailänder Professors für Historische Musikwissenschaft. Wozu nun diese Bündelung, und gewinnen die Texte in der Zusammenstellung?

In der Tat zeichnen sich Themenkomplexe ab – zum deutsch-italienischen Musikverhältnis, zur Relation italienischer und französischer Oper, zu stärker narratologisch-philosophischen Fragen –, die von der Nachbarschaft thematisch ähnlicher Aufsätze profitieren; gleiches gilt für die Leserschaft, der sich derart ein weiterer Kontext eröffnet. Dass sich dabei einiges überlappt oder auch wiederholt, ist der Konzentration der Auswahl geschuldet, aber Toscani schafft auf diese Weise ein dicht gewebtes Panorama, das über die Einzeltexte hinaus ein differenziertes Panorama der italienischen Opernlandschaft des 19. Jahrhunderts entwirft.

Zwar liegt der Fokus des Bandes, wie auch der Titel ausweist, eher auf den frühen Jahrzehnten, doch auch die drei an das Ende gesetzten Aufsätze, die sich mit Giuseppe Verdis Schaffen auseinandersetzen, passen sich gut in die übergeordneten Fragestellungen ein.

Den größten Raum nehmen Aufsätze zum Einfluss des französischen (Musik-)Theaters auf die italienische Oper ein: zur Frage etwa nach dem Erfolg von Simon Mayrs *Ginevra di Scozia*, den Toscani darin begründet sieht, dass Mayr und sein Librettist sich bereits früh an zeitgenössischer französischer Dramaturgie orientieren, die später auch für die italienische Oper maßgeblich wird. Ähnliche Überlegungen, insbesondere zum Umgang mit Zeitstrukturen, durchziehen den Aufsatz zu Gaetano Donizettis *Imelda de' Lambertazzi*, den Text zur französischen und italienischen Textfassung der *Vêpres siciliennes* und die Überlegungen zu den konkreten französischen Einflüssen bei Mayr und Ferdinando Paër.

Stärker auf narratologische Probleme, erneut mit Bezug auf Zeitvorstellungen, fokussieren sich der Aufsatz zur Orchesterbehandlung bei Donizetti, zur Rückblende in den Opern Giuseppe Verdis und meines Erachtens auch der Text zur Problematik kritischer Werkausgaben am Beispiel von Vincenzo Bellinis *I Capuleti e i Montecchi*.

Für die deutsche Leserschaft dürften vor allem auch die beiden Texte zur Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von Interesse sein, die eine italienische Perspektive auf die Nationalstildebatte in der Oper erlauben, die auch in der *AMZ* zwischen den Polen vermeintlich italienischer Melodie und vermeintlich deutscher Harmonik ausgefochten wurde und an deren Ausgangspunkt Toscani verschiedene dramaturgische Modelle von Musiktheater ausmacht.

Mit der Widerlegung und der kritischen historischen Einordnung von Musikmythen befassen sich schließlich die Aufsätze zur Rolle der Verdi-Chöre im Risorgimento und zur Konvention des ersetzten Schlussaktes in Bellinis *Capuleti e Montecchi*, nämlich durch den letzten Akt der zur Entstehungszeit populären Fassung des Romeo-und-Julia-Stoffes von Nicola Vaccaj. Thematisch isoliert ist lediglich der Aufsatz zur sogenannten „Türkenmusik“ in der Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, der – reich bebildert – Tendenzen unspezifischer Projektion von Exotismus nachspürt und ihre musikalischen und semantischen Strukturen offenlegt.

In der Auseinandersetzung mit den Mustern des französischen Musiktheaters und ihres Einflusses auf die italienische Oper überzeugt Toscani am meisten: Er argumentiert kenntnisreich und präzise, mit einer Fülle historischer Details und kontextualisierender Überlegungen. Sein Hauptanliegen bleibt dabei die Übertragung der realistischeren Zeitstruktur der französischen Dramaturgie, wie sie sich in der Opéra comique und später im Mélodrame findet, auf die italienische Oper, deren Zeitgefüge gerade innerhalb der „Pezzi chiusi“ anderen Gesetzmäßigkeiten gehorcht. Die Dominanz der Gesangslinie innerhalb des italienischen Opernverständnisses ist es dementsprechend auch, so Toscani, was bei der Hinwendung zur stark von Frankreich inspirierten romantischen Oper die größte Herausforderung darstellte.

Toscanis Genauigkeit und sein Geschichtswissen sind es, die auch bei bekannten Themen, wie zum Beispiel dem Chor-schaffen Verdis, neue Facetten eröffnen. Hierbei führt Toscani weniger Fallstudien durch, als dass er einen engmaschigen Überblick schafft und umfassend auf die entsprechenden Untersuchungen in der Forschungsliteratur verweist, weshalb sich der Sammelband trotz der vermeintlichen Spezialthematik auch sehr gut zum Einlesen in die komplexe italienische Operngeschichte des 19. Jahrhunderts eignet.

So beginnt der Aufsatz zu Verdis Chören und der Geschichte des Risorgimento zum Beispiel mit einem Verweis auf die Eröffnungsszene von Luchino Viscontis *Senso* (1954), in der ein prorevolutionäres Publikum in La Fenice zu Venedig 1866 gezeigt wird, gefolgt von der Anmerkung Toscanis, dass im Frühjahr 1866 La Fenice allerdings gar nicht bespielt wurde – dies wiederum ist Ausgangspunkt für die Dekonstruktion des Mythos³, dass Verdis Chöre der 1840er Jahre direkt als revolutionär angelegt seien (u. a. mit Verweis auf die Forschungen von Roger Parker und Birgit Pauls zu *Nabucco*).

Mit derselben Akribie, mit der Toscani der Metrik des französischen Alexandriners im Vergleich zum italienischen Endecasillabo nachspürt, um die musikalische Mikrodramaturgie der *Vêpres siciliennes* zu analysieren, stellt er auch größere Zusammenhänge her, wenn es etwa zu Mayrs *Ginevra di Scozia* um die Popularität der Stoffvorlage geht: Nicht weniger als 19 Vertonungen unterschiedlicher Künstler seit dem frühen 18. Jahrhundert finden Erwähnung, darunter nicht nur die Fixsterne wie Händel und Vivaldi oder die Komponisten der „zweiten Reihe“ wie Domenico Sarro oder Francesco Pollarolo, sondern auch gänzlich unbekannte Namen wie Vincenzo Pucitta. Diese Verknüpfungen – von Bekanntem mit Unbekanntem, von italienischen mit internationalen Strömungen – machen den Reiz und die Qualität von Toscanis Aufsät-

zen aus. Ein Personen- und Werkverzeichnis erleichtert, zusätzlich zu den umfangreichen Anmerkungen und Verweisen auf weitere Forschungsliteratur, den Zugriff.

(August 2014)

Anke Charton

GIACOMO FORNARI: Instrumentalmusik in der „Nation chantante“. Theorie und Kritik eines Repertoires im Zerfall. Tutzing: Hans Schneider 2012. X, 325 S., Abb. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 33.)

In einer materialreichen Studie geht Giacomo Fornari der Frage nach den Gründen für die untergeordnete Stellung der Instrumentalmusik in Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert (vor der politischen Einigung) nach. Dabei stützt er sich hauptsächlich auf entlegene handschriftliche Zeugnisse und Zeitschriftenbeiträge einheimischer Betroffener und ausländischer Berichterstatter. Dass die Instrumentalmusik in den Generationen nach G. B. Sammartini gegenüber Oper und Kirchenmusik zurücktrat und dass verschiedene Komponisten ihr Glück nördlich der Alpen suchten, hat schon frühere Generationen von Forscherinnen und Forschern beschäftigt und sie verschiedentlich zu Teilhypothesen veranlasst. Wie soll man diesen Prozess adäquat beschreiben? Im Vorwort schreibt Giacomo Fornari: „Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Problem des Zerfalls der Instrumentalmusik in Italien im Laufe des 18. Jahrhunderts“ (S. IX). In der Einleitung wird festgestellt, dass „die in Italien komponierte und aufgeführte Instrumentalmusik keinen offensichtlichen Zerfall [...] erlebt“ habe, dass es aber möglich ist, „einen deutlichen Prestigeverlust dieses Repertoires im Laufe der Zeit zu beobachten“ (S. 1). Nach einer (angeblich wegen des Mangels an einschlägigen Quellen) kurzen Erörterung zur Präsenz instrumentaler Musik im privaten Raum wie auch in den Internaten für Adlige wird das Klischee des

Niedergangs des Instrumentalrepertoires in der opernverrückten „Nation chantante“ präsentiert, das sich als revisions- und differenzierungsbedürftig herausstellt. Nach der Erörterung möglicher wirtschaftlicher und finanzieller Veränderungen wird der Mangel an ästhetischen und instrumentalmusikalischen Schriften beklagt und der Niedergang der auf Streich- und Blasinstrumente ausgerichteten Ausbildungsstätten bis hin zur Schließung der venezianischen Ospedali beschrieben. Gleichsam als „Basso continuo“ weist der Autor auf die Vorliebe des italienischen Publikums für die Oper hin wie auch auf den Einfluss der katholischen Kirche, die nicht nur den „Stilo osservato“ (Stichwort: G. B. Martini) und mithin wiederum Vokalmusik bevorzugte. Eine Vielzahl an Komponenten, welche für den Prestigeverlust der Instrumentalmusik mitverantwortlich sind, kommen zur Sprache, ohne dass deren Wirkungen gegeneinander abgewogen oder abgestuft werden. Am Schluss ist die Studie demnach gerade nicht „eine erste Rekonstruktion [...] und Interpretation der großen Probleme, die das instrumentalmusikalische Panorama Italiens im Laufe des 18. Jahrhunderts prägen“ (S. 243), wohl aber eine weitgespannte „Lektüre“, bei der eingestandenermaßen das musikalische Repertoire selbst kaum berücksichtigt worden ist.

Neben der qualitativen bleibt auch die chronologische Schichtung der Probleme an manchen Orten unklar. Einige Druck- und Trennungsfehler in Haupttext und Zitaten lassen unentschieden, ob orthographische „Mängel“ auf die Originaltexte oder deren Redaktion durch den Autor zurückgehen. Dennoch bleibt diese Tübinger Dissertation eine eindruckliche Materialsammlung zu einem an die Peripherie verbannten Problem der Musikgeschichte. Das Klischee vom Zerfall der Instrumentalmusik im auf die Oper versessenen Italien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts bleibt letztlich aber unwiderlegt.

(Januar 2015)

Dominik Sackmann

Musik & Jagd. Die Darmstädter Landgrafen und ihre Jagdresidenzen. Hrsg. von Ursula KRAMER. Mainz: Are Musik Verlag 2013. VII, 190 S., Abb., Nbsp.

Der Band vereinigt die sechs Beiträge einer historisch-kulturwissenschaftlichen Tagung im September 2012 im Jagdschloss Kranichstein bei Darmstadt, bei der sich Musikwissenschaftler, Historiker und Kulturanthropologen zusammenfanden. Schwerpunkt ist die Zeit unter den Landgrafen Ernst Ludwig (†1739) und Ludwig VIII. (†1768). Es handelt sich bei diesem Buch – wie auch der Untertitel verdeutlicht – nicht um ein rein musikwissenschaftliches Werk. Vor dem Hintergrund seines Haupttitels erscheint es jedoch durch die Länge des ersten Beitrags (72 S.) gegenüber den drei musikbezogenen (zusammen 75 S.) etwas unausgewogen, was aber den Gewinn, der aus diesem schön ausgestatteten Buch zur Darmstädter Regionalgeschichtsforschung zu ziehen ist, keineswegs beeinträchtigt.

In einer geradezu schwindelerregenden Auswertung und Zitation von Akten beleuchtet Jürgen Rainer Wolf („Staatsschuldenkrise und fürstliches Jagdvergnügen: Hessen-Darmstadt im 18. Jahrhundert“) die politisch-fiskalischen Hintergründe des stets hochverschuldeten Hofes und ihre Konsequenzen für die sprichwörtliche Jagdleidenschaft der Landgrafen. Zwar wurde die besonders teure Parforcejagd unter Ernst Ludwig 1717 eingestellt, aber trotz der „hemmungslosen Aufnahme von Schulden“ führte der „Jägerlandgraf“ Ludwig VIII. 1751 die Parforcejagd wieder ein, wollte er sich doch sein „Plaisir“ – wie er sagte – „bey meiner großen schweren Regierungs-Last nicht nehmen lassen“ (S. 59). Das „Festhalten an überlebten Lebensformen des Absolutismus“ endete erst mit dem „Soldatenlandgrafen“ Ludwig IX., dessen Reformprozess auch zu einer „radikalen Reduktion des Jagdbetriebs“ (S. 69) führte.

Rouven Pons' Beitrag „Buchhaltung fürstlicher Lebenshaltung. Aspekte der hessen-darmstädtischen Jagdmalerei des 18. Jahrhunderts“ unterstreicht die Bedeutung von Jagdbildern als Mittel der Repräsentation, sie schmückten die Residenzen ebenso wie das Jagdtagebuch Ludwigs VIII. Als eine Form der „Leistungsschau“ (S. 86) wurden sie auch verschickt, ging es dem „Jägerlandgrafen“ doch weniger um den Kunst- als um den dokumentarischen Wert der Bilder als einer „gemalte[n] Statistik“ (S. 101).

„Die Jagdmedaillen Ludwigs VIII. von Hessen-Darmstadt“ (Gunter Quarg), deren Herstellung Ludwig VIII. als kunstsinniger Auftraggeber und Sammler veranlasste – z. B. die Medaille zur Wiedereinführung der Parforcejagd, der „Saugulden“ für die Jagd auf Schwarzwild – dienten v. a. „als Erinnerungs- oder Belohnungsgaben an verdiente Jäger“ (S. 105).

Über vielfältige Aspekte schreibt Beate Sorg („Risuoni la Selva – Jagd- und Musikkultur der Landgrafen Ernst Ludwig und Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt“), u. a. über die allgemeine Musikkultur am Darmstädter Hof und besonders über das Horn als „verbindendes Element zwischen Jagd und Musik“ (S. 128), letzteres v. a. anhand von Werken des Darmstädter Hofkapellmeisters Graupner mit zwei, mitunter auch vier als „Corno da Selva“ oder „Corno da Caccia“ bezeichneten Hörnern. Der Bezug zum Jagd-Topos bleibt dabei mitunter etwas unscharf (S. 140ff.), denn nicht jedes Hörnerpaar ist dafür sogleich ein Sinnbild.

In seinem Beitrag „Denn von rechts wegen sollen drei Oboen sein, ... zwei Klarinetten, zwei Waldhörner, zwei Fagotte“. Eine frühe Harmoniemusik am Darmstädter Hof“ befasst sich Rashid-S. Pegah eingehend mit zwei Dokumenten, die Vorschläge zur Neuorganisation der Darmstädter Regiments-Hautboisten unterbreiten: ein Brief des Erbprinzen Ludwig vom 8. Januar 1732 an seinen Vater, dem als Anlage der

Bericht eines Hautboisten (wohl Ende 1731) beigefügt ist. Mit Bezug auf die darin vorgeschlagene Besetzung von einer „frühen Harmoniemusik“ zu sprechen, wird jedoch dem Begriff nicht gerecht, und „früh“ wäre um 1730 nur das Klarinettenpaar als Teil eines Bläsersensembles, erst recht in der Kombination mit drei Oboen, zwei Hörnern und zwei Fagotten. Auch wenn für Pegah die Fragen nach Gründung und Repertoire des Ensembles „offen“ (S. 157) bleiben: In Darmstadt ist es bei dieser – immerhin bemerkenswert frühen – Idee geblieben, denn nichts – auch nicht die zahlreich in Darmstadt erhaltenen Märsche der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – deutet auf eine solche Sensation hin. Mithin steht keineswegs fest, dass die neunköpfige Bande mit zwei Klarinetten am Darmstädter Hof „eines der frühesten Bläserensembles in veritabler Harmoniemusik-Besetzung [...] gewesen ist“ (S. 160).

Eine Synthese zwischen den jagd- und musikspezifischen Aspekten des Tagungsbandes bietet der Beitrag von Ursula Kramer: „Johann Samuel Ender und die Musik in den Residenzen der Darmstädter Landgrafen“. Sie wendet sich gegen die bislang aufgrund marginaler musikspezifischer Dokumente vertretene These, mit der zunehmenden Verlagerung des Lebens der Landgrafen in die Jagdresidenzen habe die Musik eine immer geringere Rolle gespielt. Selbstverständlichkeiten im alltäglichen Musikleben mussten jedoch nicht eigens erwähnt werden. Kramer schließt deshalb von eher „leisen“ und „indirekten“ Hinweisen auf eine vergleichsweise rege Musikpraxis: die Rechnung für Weinflaschen anlässlich des Spiels von Nürnberger Virtuosen mit der Hofkapelle, Gratifikationen „für die tägliche Application in der Musique“ (S. 178), Extrazahlungen für die Mitwirkung von Militärmusikern bei Hofe, eine Abrechnung für 30 Oboenrohre und vieles andere. Besonders aufschlussreich sind die Instrumentenverzeichnisse, die Kramer im Hinblick

auf eine rege Musikpraxis gleichsam zum Sprechen bringt. Musikalien lassen sich nur wenige in direkte Verbindung mit den Residenzen bringen, etwa solche von Hofkapellmeister Ender für Kranichstein. Kramers überzeugendes Fazit für Darmstadt lautet: „Jagd und Musik – und nicht: Jagd statt Musik“ als „Mittel und Formen“ einer nach innen wie nach außen gerichteten Repräsentation (S. 186).

Vor dem Hintergrund von Hof-Verschuldung, Jagd-Malerei und -Medaillen verändert sich auch der Blick auf die Musik selbst. Wer sich also mit dem Komplex „Musik und Jagd“ befasst, findet in dem lokalgeschichtlichen Detail- und Facettenreichtum dieses Bandes ein reichhaltiges Angebot zur Perspektiverweiterung – unabhängig davon, dass 46 zumeist farbige Abbildungen auch das Lesevergnügen steigern.

(April 2014)

Achim Hofer

The Land of Opportunity. Joseph Haydn and Britain. Hrsg. von Richard CHESSEY und David Wyn JONES. London: The British Library 2013. XV, 240 S., Abb.

Am 14. und 15. März 2009 veranstaltete die British Library in Kooperation mit der Haydn Society of Great Britain unter dem Titel „Joseph Haydn and the Business of Music“ anlässlich des Haydn-Bizentenariums einen Kongress mit dem Schwerpunkt Haydn in London. Die Verbindung Haydns zu Großbritannien ist in der Forschung vielfach, nicht zuletzt auch in der neuen Haydn-Ausgabe intensiv, wenn auch zumeist punktuell (nämlich bezogen auf die jeweiligen Kompositionen) beleuchtet worden. Am umfassendsten behandelt diesen Bereich ohne Frage der entsprechende Band von H. C. Robbins Landons monumentaler Haydn-Monographie (*Haydn: Chronicle and Works*, Bd. III: *Haydn in England 1791–1795*, London 1976). Dahingegen konzentriert sich der vorliegende Kongressbericht

fast naturgemäß wieder auf einzelne Fragen, die das Bild erweitern, aber nicht substantiell verändern. (Drei Tagungsbeiträge, die dem Buchtitel noch ferner stehen, wurden nicht in die Veröffentlichung aufgenommen.)

Natürlich kann man Haydns Verbindungen nach Großbritannien nicht isoliert betrachten – die Brücke nach Wien muss selbstredend geschlagen werden –, und so kommt David Wyn Jones' Beitrag einer möglichst optimalen Eröffnung des Bandes am nächsten. Fünf der folgenden zehn Beiträge befassen sich mit einzelnen Aspekten von Haydns Englandbezug. Zwei von ihnen betrachten Haydns eigene Sammlungen von Werken anderer – einerseits Karikaturen von Henry William Bunbury (Thomas Tolley), andererseits Musikalien von Briten in Haydns Besitz (Balász Mikusi). Zwei andere umfassen das persönliche Londoner Umfeld Haydns – zum einen das Verlagswesen Muzio Clementis (David Rowland), zum anderen die beiden Literaten Anne Hunter und Thomas Holcroft, mit denen Haydn in unterschiedlicher Weise in Kontakt stand (Caroline Grigson). Der fünfte Text kontextualisiert das berühmte Haydn-Gemälde von Thomas Hardy (Alan Davison) und verleiht dem Band so eine weitere interessante interdisziplinäre Komponente.

Zwei rezeptionsgeschichtliche Beiträge ganz unterschiedlicher Art schließen den Band: Zum einen eine Erkundung mythologischer Motive in biographischen Arbeiten zu Haydns Spätzeit (Christopher Wiley) und zum anderen eine Arbeit über die Haydn-Bestände der British Library selbst (Arthur Searle – eine Ergänzung für die Buchveröffentlichung). Rupert Ridgewell schlägt in seinem Beitrag den Bogen zum europäischen Kontinent, indem er als Ausgangspunkt die Haydn-Bestände in der Hirsch Library der British Library nimmt und anhand dieser die Verlagspraxis von Artaria in Wien mithilfe des Klaviertrios op. 40 erkundet.

Damit sind zwei Beiträge mehr oder weniger „Fremdkörper“ in diesem Band – Otto Bibas Text über ein im Wiener Verein der Musikfreunde befindliches neues Libretto zu Marco Coltellinis *Piramo e Tisbe* mit Anmerkungen und Ergänzungen Haydns sowie Ingrid Fuchs' Beitrag zu Uraufführungen von Haydns Kammermusik (der Aufsatztitel, der nahelegt, dass sie sich mit allen Uraufführungen befasst, ist nicht treffend). Stattdessen vermisst der Leser andere Aspekte – nämlich eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Musikern in Großbritannien, mit denen Haydn in engem Austausch stand (u. a. Samuel Arnold, John Wall Callcott, Thomas Haigh, John Marsh). Am Rande finden immerhin einige von Haydns kurzzeitigen Schülern in London Erwähnung, doch gerade hier hätte man sich mehr Informationen, auch mehr Interesse an Kontextualisierung gewünscht. Nicht zuletzt hätte bei einem entsprechenden Buchtitel etwa auch die Haydn-Pflege in Edinburgh (Thomas Alexander Erskine Earl of Kelly) oder Bath thematisiert werden können. Da eine Bibliographie weiterer Literatur zu dem Themenbereich fehlt (so dass der Name Simon McVeigh nur in einer Fußnote auftaucht, Jenny Burchell überhaupt nicht), bleibt die vorliegende Publikation eine Momentaufnahme, die nicht rundum befriedigt, nicht zuletzt auch, weil ein paar Schreibfehler stehengeblieben sind.

(Mai 2014) Jürgen Schaarwächter

HUGH MACDONALD: *Music in 1853. The Biography of a Year. Woodbridge: The Boydell Press 2012. XVI, 208 S., Abb., Nbsp.*

Der Trend der letzten Jahre, die Musik zunehmend aus kultur- und gesellschaftsgeschichtlicher Perspektive zu betrachten, geht einher mit einem Schub an zuverlässigen, philologisch sorgfältig aufbereiteten Editionen von teilweise umfangreichen zeitge-

nössischen Dokumenten (vor allem Briefen und Tagebüchern), darüber hinaus mit der Verfügbarkeit digitalisierter verbaler Quellen, bis hin zu kompletten Zeitschriften im Internet, wie sie in früherer Zeit unbekannt waren. Dieser Trend stellt eine Herausforderung für die wissenschaftliche Biographik dar und bringt neben einer zunehmenden Objektivierung der Darstellungsweise eine signifikante Vergrößerung der Faktenmenge mit sich, die die Einbettung der Musik in die gesamtgesellschaftlichen Zusammenhänge unabdingbar macht und immer größere Umfänge zur Folge hat. Biographen können auf diese neuen Gegebenheiten unterschiedlich reagieren: zwischen den Alternativen einer enzyklopädischen Konzentration auf eine einzige darzustellende Persönlichkeit unter Beiseitlassung der Kontexte mit dem Ziel größtmöglicher Vollständigkeit auf der einen und der Paradigmatisierung der/des Protagonistin/en im Rahmen einer Gesamtschau der geistigen und gesellschaftlichen Strömungen einer Epoche auf der anderen Seite bestehen zahlreiche Variationsmöglichkeiten.

Eine von ihnen – die Begrenzung der „story“ auf ein einziges Jahr in der Gegenüberführung von sechs Komponisten (Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner, Joachim und Brahms, dazu im zweiten Kapitel Spohr) – wird in dem vorliegenden Buch erprobt. Die Auswahl des Jahres 1853 leuchtet unmittelbar ein: Ein auffälliges Ereignis wie das Auslaufen von Schumanns kompositorischer Produktivität in einem letzten Schaffensrausch fällt zusammen mit dem Eintritt des jungen Brahms als Komponist in die Öffentlichkeit, der von Schumann mit dem *NZfM*-Artikel „Neue Bahnen“ den entscheidenden Anstoß erhält. Zugleich markiert 1853 das Aufklaffen des kompositorischen Schismas in der deutschen Musik: Liszt beendet die h-Moll-Sonate und befindet sich auf dem Höhepunkt seiner symphonischen Produktivität, Wagner beginnt nach Jahren der theoretischen Besin-

nung die Komposition des *Rings*. Für den Musikhistoriker bedeutet die Entfaltung eines derart epochalen Scharniers zwischen erster und zweiter Hälfte des Jahrhunderts natürlich eine reizvolle Herausforderung. Dabei geht es nicht in erster Linie um die Verbindungen der Protagonisten untereinander, schon gar nicht um gegenseitige Einflüsse (wiewohl solche – etwa anlässlich von Liszts Besuch bei Wagner in Zürich – nicht ausgeklammert werden), vielmehr um das Resultat, nämlich die Bestimmung ihrer jeweils individuellen musikgeschichtlichen Leistung und Bedeutung. Die kompositorische Faktur der Werke wird generell nicht thematisiert, vielmehr geht es ausschließlich um die zeitlich-örtlichen Relationen und um die äußeren Umstände ihrer Entstehung bzw. Aufführung(en) innerhalb des Jahres 1853, diese allerdings in aller Ausführlichkeit und Detailfreudigkeit. Es handelt sich im Wesentlichen um ein „Who met whom?“ oder ein „Who was where?“, das in seiner Namen-, Zahlen- und Faktenfixiertheit den Charakter eines Nachschlagewerkes mit anregenden (freilich zumeist sehr knappen) Reflexionen über gesellschaftliche und kulturelle Zusammenhänge und Hintergründe verbindet. Es ist in vierzehn Kapitel mit Vorwort und Epilog gegliedert, deren Gegenstand jeweils der Aufenthalt eines oder mehrerer Protagonisten an einem oder mehreren Orten bildet (beispielsweise „Berlioz and Spohr in London“, „Liszt in Frankfurt, Weimar, and Carlsbad“, „Wagner in St. Moritz and La Spezia“); sie können einerseits durchaus als Einzelessays gelesen werden, sind jedoch andererseits durch ein Netzwerk von Bezügen untereinander verbunden. Im Zusammenhang gelesen, erweckt die Aufeinanderfolge der Kapitel Assoziationen an die Schnitttechnik von Film- bzw. TV-Dokumentationen. Großenteils sind die erzählten Fakten als solche bekannt und aus Quellenzitaten sowie einem (einigermaßen eng begrenzten) Bestand vorhandener biographischer Werke mit deutlichem Überge-

wicht englischsprachiger Literatur zusammengestellt (selbst für Berlioz und Liszt ist die französischsprachige Sekundärliteratur deutlich unterrepräsentiert). In ihrer geschickten Zusammen- und Gegenüberstellung vermitteln sie jedoch häufig überraschende Spiegelungen, die sich bestens dazu eignen, den Leser nicht nur allgemein zu eigener weiterführender investigativer und spekulativer Betätigung, sondern durchaus auch zur Erstellung eines eigenständigen Bildes der musikgeschichtlichen Epoche bzw. zur Differenzierung und zur Korrektur gegebenenfalls vorhandener Vorstellungen anzuregen.

(August 2014)

Arnfried Edler

STEFAN MORENT: *Das Mittelalter im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kompositionsgeschichte in Frankreich. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 200 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 72.)*

Mit seiner Tübinger Habilitationsschrift geht Stefan Morent der Choralrezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts nach, deren Entwicklung er im ersten Drittel seiner Arbeit schildert. Dabei greift er meist auf vorhandene Literatur wie von Annette Kreuziger-Herr und Katherine Bergeron zurück, ohne jedoch deren kritischen Ansatz aufzugreifen. Stattdessen wird die Wiederbelebung des gregorianischen Chorals durch die Schule von Solesmes gefeiert als eine Restauration, die „spätestens zur Jahrhundertwende [um 1900] eine breite Anhängerschaft gefunden hatte“ (S. 119). Was da eigentlich wiederbelebt wurde, wird nicht in Frage gestellt, wie auch die erste wissenschaftliche Beschäftigung mit mittelalterlichen Überlieferungen durch François-Joseph Fétis nur beiläufig erwähnt wird. Dabei wird doch in seinem historischen Abriss deutlich, wie verderbt die Choralüberlieferung war, so dass man eigentlich von der Begründung einer

völlig neuen Tradition sprechen müsste, mit der Louis Niedermeyer, Charles Bordes u. a. versuchten, eine Vorstellung vom Mittelalter, wie es in jener Zeit in der Nachfolge von Victor Hugo im Schwange war, musikalisch zu illustrieren. Aber all dies ist in den oben erwähnten Arbeiten ausführlich dargestellt und bedürfte keiner neuerlichen Erwähnung. Hinzu kommt, dass manche Quellen aus der Sekundärliteratur (S. 120: Tiersot nach Eckart-Bäcker) oder gar in späteren deutschen Übersetzungen (S. 88: Berlioz nach Ellès) zitiert werden.

Im zweiten Teil versucht Morent den Einfluss des Chorals in der Analyse von Werken aus der Zeit um 1900 deutlich zu machen, insbesondere am *Requiem* von Gabriel Fauré, an *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy und an einigen Werken von Erik Satie. Ich beschränke mich hier auf die Analyse des Anfangs von *Pelléas et Mélisande*, bei der sich die Problematik seines Vorgehens besonders deutlich zeigt. Der Beginn mit seinen leeren Quinten über *d* und *c* „markiert die Gestik des ersten Modus“ (S. 122). Der Ganztonschritt zum *c*, dem „für das Dorische wichtigen Septton“, führt schließlich „konsequent zum *As* in Takt 5“, wobei die Art der Konsequenz offenbleibt. Zahlreiche Analysen haben diesen Anfang mit den leeren Quintklängen als eine Evozierung des Archaischen, „les temps lointains“, gekennzeichnet, das gleich im dritten Takt mit einer völlig anderen Sphäre, der Ganztonleiter konfrontiert wird. Im achten Takt kommt schließlich die Mollterz *f* hinzu, die den archaischen Anfang in die Modalität des Mittelalters führt, dem wiederum im zwölften Takt die Moderne gegenübergestellt wird. „Die Opposition zur Strebigkeit Wagner’scher Harmonik“ (S. 124) entsteht nicht aus dem Rückgriff auf psalmodische Modelle, sondern aus der konsequenten Bildung harmonischer Felder auf der Basis oktatonischer Reihen, wodurch Debussy beim Einsatz *Mélisandes* sogar den Tristan-Akkord zu zitieren vermag,

ohne seine harmonische Bedeutung mit aufzunehmen. Hier eine Modalität herauszudestillieren, reduziert das Geschehen auf einen einzigen Aspekt, der der Komplexität des satztechnischen Geschehens in keiner Weise gerecht wird. Das gilt leider auch für die anderen Analysen, die sogar Seitenblicke auf Liszt, Bruckner und Verdi umfassen, sich aber immer auf das Aufzeigen modalen oder psalmodierender Strukturen beschränken, ohne weiteren Zusammenhängen analytisch nachzugehen.

Ein weiterer Aspekt wäre die Wiederbelebung der französischen Musik des 16. und auch des 18. Jahrhunderts gewesen, auf die Morent zwar hinweist, ohne auf die Konsequenzen, die die Lully'sche und auch Rameau'sche Rezitativtechnik für die Sprachbehandlung auch bei Debussy hatte, einzugehen.

Besonders enttäuschend ist allerdings, dass die wesentlichen Aspekte des Themas eigentlich schon längst sehr kompetent dargelegt worden sind, zum einen 1984 in einem Aufsatz von Stefan Kunze, der in einer Fußnote ausdrücklich darauf hinweist, „daß die psalmodierende Führung der Singstimmen bei Debussy eine mit den Vorbildern unvergleichbare Funktion hat“ (Festschrift Eggebrecht, S. 345). Vor allem aber ist ein Text von Stefan Keym zu nennen, „Neue Musik als ‚retour au gothique‘“ (*Musiktheorie* 28 [2013], S. 3–20), den Stefan Morent zwar noch nicht kennen konnte, der aber das, was diese Arbeit hätte leisten sollen, auf wenigen Seiten in eindringlichen Analysen, die vor dem Hintergrund des historischen Kontextes entwickelt werden, darstellt.

(Juni 2014)

Christian Berger

HORST WEBER: „I am not a hero, I am a composer“. Hanns Eisler in Hollywood. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2012. 536 S., Abb., Nbsp.

Dass er kein Held, sondern ein Komponist sei, gab Hanns Eisler bei einer Anhörung durch das Committee on Un-American Activities 1947 zu Protokoll. Diese Hearings markierten den traurigen Endpunkt von Eislers amerikanischer Zeit, an deren Schluss seine Ausweisung – formal das offizielle Angebot, freiwillig aus den USA auszureisen – stand, und das Statement offenbart des Komponisten Standpunkt in vielfacher Hinsicht: Es zeugt ebenso sehr von seiner Bescheidenheit, seiner Tendenz sich etwas „klein zu machen“ und die eigene Bedeutung tief zu hängen, wie es – im Kontext der Befragung gelesen – deutlich macht, wer in seinen Augen die Helden waren, nämlich diejenigen mutmaßlich „noch kleineren Leute“, welche tagtäglich für die kommunistischen Ideen kämpften. Ein derart camouffiertes Bekenntnis kann als Symbol für Eislers Haltung im Hollywooder Exil gelten; daher erscheint es im Obertitel von Horst Webers Monographie, der monumentalen und in dieser Form einzigartigen Untersuchung dieses schwierigen Abschnitts in Eislers Leben. Doch selbst wenn Eisler der Protagonist von Webers Erzählung ist, so leistet der Autor nichts Geringeres, als ein (links-)intellektuelles Profil des kalifornischen Exils zu zeichnen, wie es auch andere Künstler, etwa Bertold Brecht, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Lion Feuchtwanger, zu bewältigen hatten. Eisler kann hierfür durchaus als paradigmatisch angesehen werden, da sich bei ihm der Zwiespalt sehr deutlich zeigt, der sich zwischen einer linken, gar kommunistischen Einstellung und einem im hohen Maße kapitalistischen Produktionssystem vor Ort auftut. Nicht, dass es in Hollywood keine „linke Szene“ gegeben hätte – die Wächter über unamerikanische Umtriebe nahmen diese

Zirkel denn auch zuerst ins Visier –, doch musste diese, einschließlich Eisler, letztlich ihre ästhetischen Waffen strecken, wenn es darum ging, beim Film erfolgreich zu sein. Und das wollte, musste Eisler, wenn er überhaupt irgendeinen Erfolg verbuchen mochte. Die Allianz „Eisler – Hollywood Film“, eine Zweckehe von vorneherein, musste also letztlich scheitern, allerdings – das macht Weber durch seine subtilen und präzisen Interpretationen deutlich – auf einem hohen und produktiven Niveau.

In fünf großen Kapiteln widmet sich Weber jeweils einem zentralen Thema des Daseins im Exil: Kapitel I „Reisesonate“ behandelt Umstände und Zumutungen des Unterwegs-Seins, Ankommens und Sich-Einrichtens, wozu die Reise auf der legendären Route 66 ebenso gehört wie „Lieder vom Resignieren“ und Stipendiums-geförderte Annäherungsversuche an eine Idee von Filmmusik. Kapitel II „Filmmusik“ ist den großen Scores gewidmet, die Eisler für Hollywood herstellte, und setzt diese ins Verhältnis zu derjenigen Schrift, wegen der Eislers Name immer mit dem Film verbunden wurde, der *Komposition für den Film*, die in Zusammenarbeit mit Adorno entstand und als Abrechnung mit der Hollywood-Ästhetik zu gelten hat. Es ist einer der besten Vorzüge des Buchs, dass sich der Autor in Kapitel III „Lou“ der wichtigsten Figur von Eislers Exil annimmt, nämlich seiner zweiten Frau Louise. Ihre Exilexistenz bewegte sich zwischen diversen Funktionen, die sie erfüllen musste – Hanns' Privatsekretärin, Künstlergattin, Sprachrohr, Stütze und gesellschaftliche Repräsentantin –, und ihrer eigenen schriftstellerischen Aktivität, die natürlich letztlich zu kurz kam; eines der vielen Symptome dafür, dass diese Ehe nicht auf Augenhöhe gelebt wurde, und einer der Gründe, warum sie scheiterte. Und gerade hier beweist Weber das notwendige Feingespür für die Darstellung komplexer und für den Protagonisten möglicherweise unschmeichelhafter Sachverhalte. Mit klarem,

aber nicht moralisierendem Blick trägt er zusammen und lässt im Zweifelsfall die Dokumente sprechen; Briefe etwa, die er selbst aus den Tiefen der Archive erstmals ans Licht befördert. Kapitel IV „Komponieren“ rückt das sogenannte *Hollywooder Liederbuch* ins Zentrum, also jenes Kaleidoskop an Liedern, deren Texte zu einem Großteil von Brecht stammen und das Leben im Exil ästhetisch verarbeiten. Weber flankiert seine klugen Analysen mit Reflexionen über Eislers „Verhältnis zum Wort“ und zum „Ton“, wodurch sein Komponieren als Mitteilung einer Botschaft in die Momente „Verweisen“, „Hinweisen“ und „Aufweisen“ historisch und ästhetisch differenziert wird. Den Abgesang macht Kapitel V, wo diverse „Tribunale“ besprochen und enggeführt werden: die realhistorische „Hexenjagd“ um Eislers angeblich „unamerikanische Umtriebe“ und die künstlerisch gestalteten Prozesse in Brechts *Galileo*, wozu Eisler Musik beisteuerte, und im Libretto zu der nur fragmentarisch komponierten Oper *Johann Faustus*, das die Leiden an der Schuld durch den Verrat von Volk und Wissenschaft behandelt.

Neben der inhaltlichen Fülle und dem stupenden Detailreichtum in der Kenntnis des Gegenstands sind als weitere Vorzüge des Buchs der Sprachstil des Autors und die Vielseitigkeit der gewählten Darstellungsformen zu nennen. Beides macht den Text zu einem Lesevergnügen, etwa wenn biographische Vorgänge streckenweise so erzählt werden, als ob es sich um die Prosa eines Romans handele (in diesem Punkt freilich werden unterschiedliche Geschmäcker unterschiedlich urteilen), oder wenn die mit Zitaten aus den Protokollen gespickte Wiedergabe der Hearings in die Nähe zu einem Drehbuch für ein Justizdrama geraten. Weber gelingt es, die Problematik des vom Kommunismus überzeugten Eisler in der Kapitalhochburg Hollywood weitgehend ideologiefrei zu beschreiben. Umso bedauerlicher ist es, dass insbesondere zu Be-

ginn des Buchs dennoch die „hohe Kunst“ des feinsinnigen Komponisten häufig gegen den Kommerz der Traumfabrik Hollywood ausgespielt wird, dass der Anschein erweckt wird, Eisler habe in Amerika deshalb nicht reüssieren können, weil er im kunst- und geistlosen Umfeld unbeugsam an Kunst und Geist festgehalten habe. Zu pauschale Ausdrücke wie das „dröhnende Hollywood-Orchester“ (S. 67) oder Urteile wie jenes, dass sich die New Yorker Dokumentarfilmzene „wohltuend von Hollywood unterschied“ (S. 55), laufen Gefahr, individuelles Empfinden zur (intellektuellen) Norm zu erheben. An solchen Stellen scheint durch, dass Eisler für Weber eben doch eine Art Held ist, ein Daniel in der Löwengrube, a composer, but also a hero.

(August 2014)

Gregor Herzfeld

CHRISTIAN LEMMERICH: Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen. Tutzing: Hans Schneider 2012. 418 S., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 1.)

„Komponist unter wechselnden Vorzeichen“, das heißt im Falle der Generation Winfried Zillig (1905–1963): vor 1933, nach 1933 und nach 1945. Doch gibt es bei diesem Komponisten, Dirigenten und Musiktheoretiker mehr Kontinuitäten als Brüche. Nach ersten Tätigkeiten in Berlin und Düsseldorf, zieht sich ein erster – biographischer – Kontinuitätsfaden durch seine Dirigententätigkeit: Oldenburg (1932–1937), Essen, Posen (bis 1943) und Frankfurt (die anvisierte Anstellung kam infolge der fortgesetzten Luftangriffe nicht mehr zustande), ab 1946 erneut Düsseldorf und Frankfurt. 1959 fand Zillig als Hauptabteilungsleiter Musik beim NDR die hierarchisch „höchste Funktion seiner beruflichen Laufbahn“ (S. 174). Einen zweiten Kontinuitätsfaden spinnt die Neue Musik.

In reflektierten „Vorbemerkungen“ klärt Lemmerich methodisch das wechselseitig determinierte Verhältnis von „Leben, Werk und Entstehungsbedingungen“ (S. 13) zwischen den Variablen „Personen, Kunstwerke oder geschichtliche Entwicklungen“ (S. 14). Das Leben will er erzählen „in traditioneller chronologischer Narration in drei Abschnitten“ (S. 15); in der Tat wird, wie bekannt, das Leben ja jedes Komponisten zwischen Perotin und Pärt, Palestrina und Penderecki in drei Perioden gegliedert. Diese Lebensphasen sind eingestreut in Betrachtungen zu Werken und ihren Entstehungsbedingungen. Diesem flexiblen Darstellungskonzept, jenseits des traditionellen Nacheinanders von Leben und Werk, liegt die Erkenntnis zugrunde, dass für die Generation Zilligs, mehr denn generell, „außermusikalische Einflüsse“ – persönlich-biographische wie gesellschaftlich-politische – „eine herausgehobene Rolle“ spielen (S. 15). Lemmerich legt sich auf acht Phänomene fest: I. Auf dem Weg zum „Zwölfton“, II. Schönberg und Synthese – Komponieren in Freiheit, III. Angepasste Musik, IV. Musik für die Diktatur, V. Musik als Freiraum und Rückzugsort, VI. Kompositorische „Krise“, VII. Neue Aufgaben und Konzepte, VIII. Kompositorische Konzentration. In seinen Werkbetrachtungen gelingt Lemmerich die Synthese von Leben und Werk. Nahtlos deutlich werden in allen Abschnitten immer wieder Spannungen zwischen Selbstdarstellung (z. B. zunächst der Affirmation, 1925 als bereits fertiger Zwölftonkomponist zu Schönberg gekommen zu sein) und analytischem Befund (hier: der Weg von allgemeinen Konventionen zu freitonalem Komponieren und Dreiklang-Reihendenken). Die kompositorischen Tendenzen exemplifiziert Lemmerich anhand von Streifzügen durch das jeweilige Komponieren der Zeit, ergänzt – und hierin liegt ein besonderer Wert der Arbeit – durch repräsentative mehrseitige Werkanalysen.

So erhellend der Blick auf die frühe und enge Zusammenarbeit zwischen Schönberg und Zillig in den ersten Werkporträts (nicht zufällig darunter zwei der *Serenaden*) auch ausfällt, so sehr lenken Titel und Vorbemerkungen die Aufmerksamkeit dann doch auf den zentralen „Weg durch das ‚Dritte Reich‘“ (S. 62ff.). Hier schiebt sich biographisch und kompositorisch die Zeitgeschichte in den Vordergrund. Überlegt interpretiert Lemmerich Auszeichnungen und Funktionen des Nicht-Parteimitglieds Zillig im NS-Staat. Und behutsam abwägend beleuchtet er neu auch die vielfach vermerkte Leitung der Fachschaft I a (Komponisten) der Reichsmusikkammer Gau Wartheland; sie steht zumindest Zilligs dokumentierter Mitgliedschaft in der Reichstheaterkammer formal entgegen (S. 68ff.). Jenseits der institutionalisierten Rolle Zilligs im NS-Staat, jenseits der Aufrechterhaltung privater Kontakte „zu Vertriebenen, Verfemten und Gesinnungsgenossen aus einer geistigen Welt vor 1933“ (S. 134), jenseits auch des plakativen Freispruchs durch Adorno (1961), in dessen eigener Ideologie ein Zwölftonkomponist eben selbstredend Widerstandskämpfer sein musste, jenseits all dessen stehen die von Lemmerich als „Wende“ (S. 73ff.) dargestellten Handlungsmuster des Komponisten Zillig zwischen „Anpassung, aktiver Mitwirkung und innerer Ablehnung gegenüber dem NS-Staat“ (S. 70). Die eingangs methodisch erörterte Frage der außermusikalischen und gesellschaftsbezogenen Einflüsse stellt sich für den Komponisten von Fest-, Bühnen-, Tanz-, Hörspiel- und Filmmusiken konkret und mit besonderer Brisanz. Eingehende Behandlung findet – natürlich – auch Zilligs Zwölftonoper *Das Opfer* (1937), inklusive des inzwischen viel diskutierten und hier exemplarisch zusammengeführten Themenfeldes Atonalität im Nationalsozialismus (S. 102–116). Einzig offenbar in der Gattung Klavierlied bewahrte sich Zillig einen gewissen Freiraum (S. 132–139).

Eindrucksvoll exemplifiziert Lemmerich seine Methode der quellenbezogenen Erforschung außermusikalischer Einflüsse und die eingangs postulierten Kontinuitäten in Zilligs Werk. Entwickelte der Komponist seine Identität schon in den 1920er und frühen 1930er Jahren in flexibler Aneignung und Synthese vorliegender Idiome, so funktionalisierte er seine so gefundene künstlerische Individualität nun im Rahmen der „neuen Bedingungen des Schaffens“ (S. 73) und stellte sie zweckgebunden in den Dienst der „höheren Einheit“ (ebenda). In dieser Kontinuität beruht der eigentliche Verrat Zilligs an den ästhetischen Idealen seines Lehrers Schönberg. Nicht in Ämtern und Institutionen, vielmehr in seinem Kompromittieren als Komponist Neuer Musik manifestiert sich ein Sündenfall Zilligs.

Verdienstvoll ist auch Lemmerichs Zurechtrücken – zwar einmal wieder, aber immer noch allzu oft vor- und nachgebetet – sogenannter Verbote (hier: sogenannter „Verbote“) von Musik, „die nach 1945 gerne zum Indiz für Widerstand stilisiert wurden“ (S. 82). Und bedrückend, hierin den *Erinnerungen* Werner Egks ähnlich, bleibt die Selbstgewissheit, mit der Zillig dem Exilanten Schönberg noch 1939 von seinen „unglaublich[en] Erfolgen“ vorschwärmt (S. 84); der rege Briefkontakt brach 1940 ab – wie Lemmerich vermutet, dann doch aus Scham (S. 133).

Die Arbeit besticht durch Reflexion und Klarheit, ihr komplexes und verwoben dargestelltes Thema erschließt sich verständlich und erliert sich flüssig. Lemmerich ist sich bewusst, wie knifflig die Behandlung eines Themas im Umfeld des Nationalsozialismus immer noch ist. Eingehend sucht er seine Standortbestimmung über Betrachtungen zur „Musikforschung über die Zeit des Nationalsozialismus“ (S. 17) bis hin zu sensiblen Betrachtungen der Terminologie zwischen Vereinnahmung und Distanzierung. Zuweilen leidet unter dem komplex angelegten „Ideal der Objektivität“ (ebenda)

freilich die Lesbarkeit des Textes, so wenn allerlei Alltagsvokabular in Befangenheitsgänsefüßchen gehüllt wird („Anklagen“, „Aufarbeitung“, „Brücke“, „entlarven“, „Krise“, Musik-„Liebhaber“, „Vaterrolle“, „Verarbeitung“, „Verstehen“, „verteidigen“ etc., nicht aber etwa Sich-Aufreiben, aufdecken oder Aufdeckung; solche *sozusagen-irgendwie-quasi-gewissermaßen-eigentlich-gar-nicht-so-gemeinten*-Tüdelchen wollten uns Sprachpfleger wie Wolf Schneider doch längst ausgetrieben haben).

Nicht unmittelbar handhabbar erscheint mir die Gliederung des Literaturverzeichnisses in „Bibliographie der Literatur über Winfried Zillig“, „Literatur bis 1940er Jahre“ und „Weitere Sekundärliteratur“. So stehen etwa Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) und Jaspers *Die geistige Situation der Zeit* (1931) im einen Literaturteil (neben Hinkels *Handbuch der Reichskulturkammer* und Hitlers *Mein Kampf*) und Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949) im anderen. Bei einem zeitgeschichtlichen Thema hätte Lemmerich das angesprochene Dilemma (Vermengung von Zeitzeugnissen und wissenschaftlicher Literatur) leichter durch ein – heute ja gängig – chronologisches Literaturverzeichnis vermeiden können.

Der bescheiden als Anhang titulierte zweite Teil der Arbeit enthält auf 173 Seiten ein komplettes und für jede weitere Zillig-Forschung grundlegendes systematisch-chronologisches Werkverzeichnis mit reichen Angaben zu Besetzung, Satzbezeichnungen (inklusive Notenincipits), Entstehung, Überlieferung und weiteren Anmerkungen (je nach Gattung zu Vorlagen, Autoren, Regie oder Choreographie etc.). Eine knappe Darstellung finden sodann die Quellen-Bestände. Verzeichnisse, Abkürzungen und ein umfassendes Register (Orte, Personen, Kompositionen) runden das Buch ab. Zahlreiche Diagramme und Notenbeispiele im Text beleben die ohnehin schon fesselnde Lektüre. Ein rundum berei-

cherndes und anregendes Buch, ein würdiger Band 1 also der *Würzburger Beiträge zur Musikforschung*.

(Oktober 2014)

Thomas Schipperges

JOSÉ LÓPEZ-CALO: *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Ediciones del ICCMU 2012. 719 S., Nbsp. (Colección *Música Hispana Textos. Estudios*.)

José López-Calo gilt zu Recht als einer der bedeutendsten Spezialisten für die Geschichte spanischer Kirchenmusik. Die Fakten sprechen für sich: Seit Erscheinen seines ersten Aufsatzes im Jahr 1955 hat López-Calo ein Korpus von etwa zwanzig Büchern, mehreren Editionen und zahlreichen Artikeln veröffentlicht. In *La música en las catedrales españolas* sehen wir jetzt die Quintessenz eines sechzig Jahre währenden, der Forschung gewidmeten Lebenswerks. Wichtiger noch als diese außerordentlich lange Zeitspanne, über die sich die Forschungsarbeit von López-Calo erstreckt, ist jedoch die Bedeutung seiner Werke: Von seinen Bemühungen zur Katalogisierung und Edition der in den Kathedralarchiven überlieferten Dokumentationen kann jeder Musikwissenschaftler profitieren, der sich für die spanische Kirchenmusik interessiert. Wie viel die Disziplin den Beiträgen López-Calos tatsächlich verdankt, wird deutlich beim Durchblättern der Literaturverzeichnisse aktueller Publikationen, die sich der Kirchenmusik Spaniens im 16. Jahrhundert widmen.

Als neueste Arbeit der Archivforschung López-Calos stellt *La música en las catedrales españolas* eine historische Synthese des Musiklebens an den Kathedralen als den wichtigsten kirchlichen Zentren der liturgisch-musikalischen Tradition Spaniens dar. Auch wenn sich das Buch vor allem auf die Zeit ab ca. 1500 konzentriert, geht es bis zu den Anfängen des Christentums zurück. In dem sich hauptsächlich mit dem Mittelalter

befassenden, vom Autor als Einleitung verstandenen ersten Teil werden Aspekte der Entwicklung des Gottesdienstes sowie der Geschichte der Kathedrale im Kontext des diözesanen Alltags erläutert. Was die musikalischen Quellen dieses Zeitabschnitts betrifft, behandeln die jeweiligen Abschnitte die vorgregorianische Monodie und die wichtigsten überlieferten, mehrstimmige Musik beinhaltenden Handschriften. Beginnend mit der Renaissance setzt sich die Arbeit ausführlicher mit dem Thema auseinander. Von dieser Stelle an ist das Buch in die entsprechenden Jahrhunderte umfassenden Sinnabschnitte untergliedert. In jedem dieser Teile werden Vokal- und Instrumentalmusik in gesonderten Kapiteln untersucht, wobei den wichtigsten Gattungen ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist.

Es gibt mehrere Gründe, warum *La música en las catedrales españolas* gerade für Nicht-Spezialisten eine interessante Lektüre verspricht. Auch wenn der direkte und klare Stil López-Calos von jedem Leser geschätzt werden mag, so ist diese Art zu schreiben doch besonders für den nicht-akademischen Leser von Nutzen. Dieser dürfte auch die leidenschaftliche Perspektive López-Calos begrüßen, die immer wieder in persönlichen ästhetischen Urteilen zum Ausdruck kommt. Wie der Autor im Vorwort selbst andeutet, könnte seine Art zu schreiben aber auch Anlass zur Kritik liefern. Mehr noch als der bewusst einfach gehaltene Stil ist wohl die Entscheidung diskutabel, zugunsten der Lesbarkeit auf einen kritischen Apparat zu verzichten, der die verwendete Literatur auflistet und das Identifizieren der Dokumente ermöglichen würde. Sofern man sich als Leser lediglich einen Überblick über das Thema verschaffen möchte, stellt diese Tatsache kaum einen Nachteil dar. Für die Forschung bedeutet dies jedoch eine erhebliche Einschränkung. Die Erwartung, in dem umfangreichen Band ein Referenzwerk im eigentlichen Sinne zu finden, wird hierdurch weitgehend enttäuscht. Auch mag

man die fehlende Berücksichtigung mancher in den letzten Jahren publizierten Beiträge beklagen, was insbesondere im Hinblick auf diejenigen Epochen ins Gewicht fällt, in denen die Zahl musikalischer Quellen sehr überschaubar ist. Ebenso könnte die Distanz zu neueren historiographischen Strömungen kritisiert werden, die sich beispielsweise in den oft organisch geprägten Beschreibungen zeigt. So unterteilt López-Caló beispielsweise die Renaissance in drei Abschnitte: „comienzo“ – „perfección“ – „culminación“ (S. 234). Mancher Leser wird sich auch an der Darstellung der politischen Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert stören, wenn López-Caló beispielsweise die im Bürgerkrieg (1936–1939) von den Putschisten eroberten Gebiete als „zona reconquistada“ und „zona liberada“ benennt (S. 658–659).

Die Qualitäten des mehr als 700 Seiten umfassenden Buches López-Calos sind unbestreitbar. Der Autor ist stets bestrebt, die grundlegende Bedeutung der Liturgie für das Musikleben an den Kathedralen durch die Geschichte hindurch in den Vordergrund zu stellen: „Las catedrales tenían, en su misma esencia, otro elemento, que era el que en realidad les daba vida, el que constituía su misma razón de ser, el *alma*, en una palabra. Y esa razón de ser [...] era tan sólo uno: el culto solemne a Dios“ (S. 85). Diese Perspektive wird in der Studie als unentbehrlicher Faktor verstanden, der eine geeignete Annäherung an die stilistischen und formalen Charakteristika des Repertoires sowie an die ausführenden Musiker ermöglicht. Zum anderen ist der enorme, größtenteils aus den eigenen Forschungen des Autors resultierende, schiere Umfang an Dokumenten zur Stützung der Argumentation hervorzuheben. López-Caló verfügt zweifellos über eine herausragende Kenntnis der Geschichte der Musik an spanischen Kathedralen. Darüber hinaus hat seine Forschung gleichermaßen große wie kleine Kathedralen und bekannte sowie unbekannt

Komponisten mit einbezogen. Es steht außer Frage, dass diese Art systematischer Archivsuche der Ausgangspunkt eines Projekts solchen Ausmaßes wie *La música en las catedrales españolas* sein muss. In diesem besonderen Sinn gilt López-Caló als ein Vorbild für jeden Musikwissenschaftler.

(August 2014)

Sergi Zauner

JÜRGEN HUNKEMÖLLER: *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 295 S., Abb., Nbsp. (Mannheimer Manieren. musik + musikforschung. Band 2.)*

Der Titel des Buches könnte treffender nicht sein, charakterisiert er doch nicht nur das Faszinosum der Musik Bartóks, sondern bezeichnet auch die thematischen Eckpfeiler dieses Bands, der elf Aufsätze Jürgen Hunkemöllers aus drei Jahrzehnten versammelt, ergänzt um eine Chronik, ein Werkverzeichnis und einen Beitrag zu Béla Bartóks Konzerten in Deutschland. In drei großen thematischen Blöcken – „Komponieren im 20. Jahrhundert“, „Gattungen, Sujets und Topoi“ sowie „Klangwelten“ – entfaltet der Autor ein umfassendes Panorama der Musik Bartóks.

Zentrale Fragestellungen der Bartók-Forschung wie die Formbildung durch Palindrome und die Synthese von Volksmusik und europäischer Tradition ziehen sich wie ein roter Faden durch das Buch. Die dabei entstehenden und der Gattung Aufsatzsammlung geschuldeten Wiederholungen sind keineswegs störend, sondern vertiefen durch den jeweils neuen Blickwinkel das Verständnis der Musik Bartóks. Die in dessen Schaffen so wichtige „Bauernmusik“ spielt dabei eine herausragende Rolle. So zeigt Hunkemöller u. a., dass zeitgenössische Kompositionstechniken bei Bartók vor allem aus der Beschäftigung mit der Volksmusik herrühren, und im „Scherzo“-Aufsatz demonstriert er, wie dessen „Spektrum der

Scherzo-Komposition durch die Auseinandersetzung mit der Volksmusik beträchtlich erweitert“ wurde (S. 171). Anhand der *15 ungarischen Bauernlieder* dechiffriert Hunkemöller Bartóks Begriff der musikalischen „Muttersprache“ sowie die „klingende Verwandlung von Fremdsprachen in Muttersprache“ (S. 176) und identifiziert dabei einen „unbewältigten Rest“, der u. a. im nicht auflösbaren Widerspruch von Variantenvielfalt, von nicht normierten Tonhöhen und Stimmlagen der „Bauernmusik“ einerseits und Bartóks Reduktion dieser „objets trouvés“ auf eine idealtypische Form bis hin zur tonartlichen Anpassung in den zyklischen Kontext der Kompositionen andererseits bestehe.

Von großer methodologischer Relevanz für nahezu alle Aufsätze ist die – an Jacques Handschin geschulte – anthropologische Ausrichtung der Fragestellungen. Im Gegensatz zur vor allem in der angloamerikanischen Bartók-Forschung weitverbreiteten Konzentration auf strukturelle Aspekte der Musik Bartóks richtet Hunkemöller sein Augenmerk stets auf Bartók als Komponisten, Ethnologen und Menschen in einem Beziehungsgeflecht einer „Kultur von oben“ – der europäischen Musiktradition – und einer „Kultur von unten“ (S. 9) – der „Bauernmusik“. Da die deutschsprachige Literatur im englischen Sprachraum leider kaum mehr rezipiert wird, wäre dem Buch eine Übersetzung sehr zu wünschen. Die anthropologische Ausrichtung und die Abneigung Hunkemöllers gegen am Gegenstand vorbei analysierende Systeme zeigen sich in seinen Überlegungen zur Brückenform und zum Goldenen Schnitt. Bartók habe „letztlich mit Instinkten gearbeitet, [...] er konnte sich leiten lassen von einem untrüglichen Gespür für Strukturgeflechte, Proportionen und Valeurs“ (S. 26). Dies bringt die musiktheoretischen Gebäude, die Bartók-Forscher wie Ernő Lendvai mit dem Goldenen Schnitt und der Fibonacci-Reihe entwickelten, zwar nicht zum Einsturz, relativiert

aber ihre Relevanz für das Verständnis zumindest von Bartóks Kompositionsprozess. Der Gedanke, Bartóks Brückenform könne „auch in einer religiösen Tiefenschicht seines Pantheismus [...] fundiert sein und in der Bekenntnismusik der *Cantata profana* 1930 eine mystisch-gedankliche Pointierung gefunden haben“ (S. 29), ist verlockend, wird aber leider nicht weiter ausgeführt.

Historische Kontextualisierungen, etymologische Exkurse und Ausblicke in die benachbarten Künste wie in den Beiträgen zu wichtigen Gattungen und Sujets in Bartóks Œuvre („Klage“, „Nacht“, „Choral“ und „Scherzo“) sind nie lehrbuchhaft, sondern exemplarisch verdichtet. Und in der pointierten Darstellung jener charakteristischen Satzanfänge des Komponisten, die sich durch Einstimmigkeit und Überlänge auszeichnen, als „klingende Chiffren aus den unterschiedlichsten Lebenssituationen des Komponisten und Menschen Bartók“ (S. 79), offenbart sich Hunkemöllers subtil mit analytischen Erkenntnissen verwobene anthropologische Perspektive. Diese Herangehensweise, die seiner Prämisse entspricht, dass „ein Fragen, das sich selbstgenügsam im Strukturellen erschöpft, [blind ist] für Ausdrucksqualitäten“ (S. 87), wählt er auch in der biographisch orientierten analytischen Betrachtung der in Bartóks Œuvre so zentralen Topoi „Klage“ und „Nacht“.

Hunkemöllers zweiter Forschungsschwerpunkt führt im Kapitel „Jazz-Reflexe“ zu einer nicht unbedingt naheliegenden, deswegen aber nicht weniger fruchtbaren Fragestellung: Kannte Bartók Jazz-Musik, wie beurteilte er sie, und reagierte er kompositorisch auf den Jazz? Wieder wird Bartók in der Gesamtschau als Komponist, Ethnologe und Privatperson betrachtet: Für den Komponisten war es „unsinnig, sich mit dem Jazz [als Fremdsprache, SH] einzulassen“; als Musikethnologe unterschied er zwischen authentischem Jazz und Derivaten, als Privatperson hörte er durchaus Jazz – da er allerdings kaum authentische

Jazzmusik kannte, fiel sein Urteil negativ aus. Der in der Forschung immer wieder behaupteten Präsenz von Jazz-Elementen in Bartóks Werk begegnet der Jazz-Experte Hunkemöller zurecht eher skeptisch, und ausgerechnet das immer wieder als Bartóks „Jazz-Komposition“ schlechthin angesehene Trio *Kontraste* hält seiner Prüfung unter Jazz-Aspekten am allerwenigsten stand.

Bis auf einige kleinere Versehen beim Scannen ungarischer Literaturangaben ist der Sammelband sorgfältig lektoriert und mit seiner Kombination von pointierten, schlaglichtartigen Analysen, deren plastischer Darstellung in Diagrammen und einer übersichtlichen Materialerfassung, handelt es sich um eine nicht nur für die Forschung, sondern auch für den Lehrbetrieb wertvolle Lektüre. Es bleibt zu hoffen, dass mit dieser Textkompilation, die keine Monographie sein möchte und dennoch das Zeug zu einem Standardwerk der Bartók-Forschung hat, die Neugier des Autors auf Bartók noch nicht vollständig gestillt ist und in der Benennung schmerzlicher Forschungslücken, wie der noch immer nicht ausreichend erforschten Bedeutung des Tritonus als Bartóks „angelus in musica“ (S. 96) das Arbeitsprogramm des Autors für die nächsten Jahre angelegt ist.

(August 2014)

Simone Hohmaier

JOHANNES LAAS: *Das geistliche Chorwerk Max Baumanns. Kirchenmusik im Spannungsfeld des Zweiten Vatikanischen Konzils. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2013. 393 S., Nbsp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 17.)*

Das Komponieren für die Kirche im 20. Jahrhundert zählt zu den von der Musikwissenschaft eher vernachlässigten Gebieten. Die Leerstelle „Kirchenmusik“ im *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* darf hierfür als symptomatisch angesehen werden. Umso erfreulicher ist es, dass mit

der Dissertation von Johannes Laas nunmehr eine Studie vorliegt, die die geistlichen Kompositionen eines Protagonisten der katholischen Kirchenmusik der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtet (leider beinhaltet das Buch kein Werkverzeichnis), darüber hinaus aber auch die kirchenmusikalische Situation in Deutschland im zeitlichen Umfeld des Zweiten Vatikanischen Konzils in den Blick nimmt.

Der Verfasser setzt drei Schwerpunkte, nämlich die „biographischen und musikalischen Voraussetzungen, die Baumanns Werdegang und seine daraus resultierende musikalisch-ästhetische Haltung bestimmen“ (S. 19), die „Darstellung von Baumanns geistlichem Chorschaffen“ (S. 20) und schließlich „die Bedingungen und Arbeitsfelde[r] des katholischen Kirchenmusikkomponisten vor und nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil“ (S. 20).

Im I. und II. Kapitel arbeitet der Autor auf der Basis eines intensiven Quellenstudiums detailreich den biographischen Hintergrund auf, der entscheidend war für Baumanns Entwicklung als Musiker und Komponist, aber auch für die Ausprägung seiner (kirchenmusikalisch) ästhetischen Grundhaltung, die Laas vor allem durch die Bejahung funktionaler Kirchenmusik und eine damit verbundene „zunehmend rigorose Ablehnung“ (S. 45) von Dodekaphonie und Serialismus sowie des „musikalischen Experiments“ (S. 77) charakterisiert sieht. Diese Abwehrhaltung Baumanns gegen Tendenzen der Neuen Musik auf die musikalische Sozialisation des jungen Baumann in einem konservativen Umfeld zurückzuführen oder aber damit zu entschuldigen, dass er während seiner Studienzeit und in den Kriegsjahren „mit der europäischen Avantgarde“ nicht „in Berührung“ (S. 36) gekommen sei, ist sicher nicht unproblematisch. Abgesehen davon, dass die historiographischen Voraussetzungen hier falsch sind, traten avantgardistische Tendenzen doch erst ab den 1950er Jahren auf den Plan, attestiert

Laas dem Komponisten Baumann damit doch einen gewissen Grad von geistiger Immobilität.

Bei den Analysen der Chorwerke (III. Kapitel) hebt der Verfasser vor allem darauf ab, ein sinnfälliges Verhältnis von Musik und Text sowie Baumanns Aneignung kirchenmusikalischer Traditionen darzustellen. Nicht selten wirken die Folgerungen ein wenig schlicht und naiv, was aber aus der einfachen Faktur der vorgegebenen Musik resultieren dürfte, dies umso mehr, als die Besprechung der komplexeren nachkonziliaren Werke, die für den Konzertsaal entstanden (V. Kapitel), deutlich gehaltvoller ist. Im Hinblick auf einen Abschnitt aus dem *Requiem* z. B. stellt Laas fest, er wirke „mit seiner stark romantisierenden Sopran-Kantilene mit melodischem Sextsprung [...] tröstlich“ (S. 123), und die Vertonung der Worte „Und obgleich alle Teufel hier“ aus den Choralvariationen *Befiehl du deine Wege* kommentiert Laas mit den Worten, „Frauen- und Männerchor“ scheinen „mit kurzen, wiederholten Motiven einen Kampf gegen den Diabolus auszufechten“ (S. 106). Als besonders gewagt erscheint mir die These, der Rekurs auf den Tristan-Akkord bei „peccata“ im „Agnus Dei“ der *Missa* op. 39 habe zeichenhaften Charakter, insofern er angesichts des Fortschritts des Parameters „Harmonik“ im 20. Jahrhundert als harmonischer „Sündenfall[!]“ (S. 91) zu verstehen sei. Demgegenüber gelingt die Darstellung der *Passion* op. 36 als ein aufgrund der Art der Textkompilation „betont katholisches Bekenntniswerk“ (S. 133) besonders überzeugend.

Das IV. Kapitel bietet einen umfassenden Einblick in den kirchenmusikalischen Diskurs nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil und rekapituliert u. a. die teils heftigen Auseinandersetzungen z. B. um die Pflege des sogenannten „Thesaurus musicae sacrae“, das Problem der „Deutschen Gregorianik“ und nicht zuletzt um die immer stärker an Bedeutung gewinnende Popular-

musik. Wie Laas zeigt, zählte Baumann in der deutschen Kirchenmusikszene zu den schärfsten Kritikern der Liturgiereform des Zweiten Vaticanums. Vor allem die im Zentrum stehende, auf der Forderung der „*participatio actuosa*“ basierende Idee der „Einbeziehung des Volkes als singende Gemeinde“ (S. 17) verstand Baumann als Hindernis für die Weiterentwicklung der Kirchenmusik, für die Unmöglichkeit von Modernität. In einem Brief an den ACV schrieb er, gegenüber „organisch gewachsenen Formen“ sei „jeder ‚Nachschöpfer‘ in einer hoffnungslosen Situation“ (S. 252). Mit ein wenig kritischer Distanz dem Gegenstand gegenüber hätte Laas an und für sich erkennen und darlegen müssen, dass diese These Baumanns sich durchaus gegen den Komponisten selbst wenden ließe, war es doch sein Bestreben, ganz in der Tradition der überkommenen katholischen Kirchenmusik zu komponieren. Baumann zieht das Konzil – sicher nicht völlig zu Unrecht, wie ich meine – der „Kunstfeindlichkeit“ (S. 18). Aber wie steht es um seine liturgischen Kompositionen, die Laas vor allem durch „Reduktion der musikalischen Mittel“ (S. 131) und die „groß[e] Einfachheit der Faktur“ (S. 145) charakterisiert sieht? Auch der Diskussion der kirchenmusikalisch relevanten Verlautbarungen (S. 216f.) hätte ein weniger affirmativer Duktus gut angestanden. Im *Motu proprio* „*Tra le sollecitudini*“ (1903) stellt Pius X. die Forderung auf, Kirchenmusik müsse die Wesensmerkmale der Liturgie teilen, das sind „Heiligkeit“, „Güte der Form“ und „Allgemeinheit“. Zwar erläutert Johannes Laas diese Terminologie, aber die Antwort auf die doch zwangsläufig im Raum stehende Frage, was das für die Faktur der Musik denn schlussendlich bedeute, muss er zwangsläufig schuldig bleiben, da die Aussagen der entsprechenden Dokumente doch meist äußerst vage bleiben und deshalb Konkretisierungen kaum zulassen.

Da sie zweifellos eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorchen muss, steht Kirchenmusik

als funktionsgebundene Musik zur Autonomieästhetik zwangsläufig in einem besonderen Spannungsverhältnis – dass hieraus ein kaum lösbares Dilemma resultiert, hat Wolfgang Fortner bereits 1956 festgestellt. Und so dürfte es auch ein eher zwiespältiger Eindruck sein, den selbst der/die unvoreingenommene Leser/in nach der Lektüre dieses Buches von der Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts erhalten hat, dominiert offensichtlich doch – und hier fungiert Baumann als *Pars pro Toto* – eine nahezu reaktionär zu nennende, jedweder Neuerung skeptisch gegenüberstehende und zwanghaft um Sakralität (was auch immer das sei) bemühte Grundhaltung, die einmal mehr die oben erwähnte „Leerstelle“ verständlich werden lässt. Dieses eher negative Bild hat ganz und gar nichts mit der Qualität der Arbeit zu tun, ganz im Gegenteil: Johannes Laas hat deutlich nachgezeichnet, „wie es eigentlich gewesen ist“. Vielleicht muss man deshalb einfach der Wahrheit ins Auge sehen und mit Rudolf Stephan feststellen: „Die Geschichte der Kirchenmusik ist – als für die Geschichte der Tonkunst (die vielleicht auch bereits abgeschlossen ist) bedeutsam – beendet.“

(Mai 2014)

Paul Thissen

ANDREAS HOLZER / TATJANA MARKOVIĆ: *Galina Ivanova Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession. Mit einem Essay und einer Wortsäule von Edu HAUBENSAK. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2013. 299 S., Abb., CD, Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 8.)*

Mit ihrer umfangreichen Biographie knüpfen Andreas Holzer und Tatjana Marković an das beachtlich hohe Niveau an, das sich seit dem 2009 von Ulrich Tad-day herausgegebenen Band 143 aus der Reihe *Musik-Konzepte* in der deutschsprachigen Forschung zu Galina Ustvol'skaja etabliert hat. Von Anfang an strebt das Autorenteam

eine differenzierte Betrachtungsweise an, deren vorrangiges Ziel es ist, dem individuellen Profil von Ustvol'skajas künstlerischer Persönlichkeit in seinen komplexen Bezügen zu den soziokulturellen Kontexten nachzuspüren. Dies erfordert nicht wenig Fingerspitzengefühl, da die aus teils widersprüchlichen Quellen stammenden Erkenntnisse über die immer „in einer ganz besonderen Weise auf Eigenständigkeit und Unabhängigkeit“ (S. 150) bedachte Komponistin nicht einfach zu handhaben, geschweige denn immer miteinander in Übereinstimmung zu bringen sind. Holzer und Marković machen allerdings aus dieser Not eine Tugend, indem sie die Erschließung biographischer Fakten mit Ausführungen zu den grundlegenden Problemen der Biographieforschung in Beziehung setzen, also den selbstreflexiven Diskurs über methodische Gesichtspunkte als wesentlichen Strang in ihre Darstellung integrieren.

Dieses Vorgehen führt zu einer erfreulichen Relativierung bisheriger Darstellungen von Ustvol'skaja, die oftmals „auf ein schrulliges oder auch rätselhaftes Persönlichkeitsbild verweisen und somit einer gewissen Mystifizierung Vorschub leisten“ (S. 12). Den Autoren geht es demgegenüber gerade darum, widersprüchliche Aussagen zu bewerten und in ihrer möglichen Bedeutung für das Gesamtbild zu gewichten. Das methodische Instrumentarium hierfür gewinnen sie aus einem differenzierten Umgang mit der Quellenlage unter Rückgriff auf kulturwissenschaftliche Betrachtungsweisen. So gehen Holzer und Marković bei der Diskussion um Ustvol'skajas Selbstverständnis davon aus, dass es der Komponistin „offensichtlich daran gelegen war, sich von allen Zuschreibungen zu einem weiblichen Rollenverständnis zu distanzieren“ (S. 102), auch wenn sämtliche entsprechenden Äußerungen (sowie fast alle Eigenkommentare) der Komponistin aus einer späten Phase ihres Lebens stammen. Völlig zurecht verweisen die Autoren in diesem Kontext

auf den Umstand, dass solche Mitteilungen als performative Akte im Sinne autobiographischer Rekonstruktion zu verstehen sind – eine Erkenntnis, die im Umgang mit Primärquellen innerhalb der Musikwissenschaft generell noch viel zu wenig beherrzigt wird –, wobei im speziellen Fall noch zu bedenken ist, „dass mit dem Ausmaß an Lücken, die kaum zu füllen sind, auch die Spielfläche für die ‚Inszenierung‘ zunimmt“ (S. 24).

Neben der Durchleuchtung biographischer Konstellationen nimmt die Diskussion der Rezeption von Ustvol'skajas Musik breiten Raum ein: Ausgehend vom sowjetischen und russischen Musikschritftum und den darin verankerten Beobachtungsfeldern fokussieren Holzer und Marković rasch die Frage nach Rezeption und Aufführungsgeschichte der Kompositionen jenseits des Eisernen Vorhangs. Als wesentlichen Aspekt isolieren sie die charakteristische Beschaffenheit entsprechender verbaler Diskurse, die gerade im deutschen Sprachraum von Anfang an mit der Benutzung verbaler Superlative verbunden waren und dadurch im Grunde mehr über die Bedürfnisse der Rezipienten als über die beschriebene Musik selbst verrieten. Wie dieses Vokabular zustande kommen konnte, wird einerseits durch historische Kontextualisierung der Rezeptionssituationen, andererseits aber auch durch Befragung der Musik selbst verdeutlicht. Dass die Autoren von diesem Blickwinkel aus auch umfassende Einblicke in die Welt von Ustvol'skajas Partituren vermitteln – in jene „archaisch anmutenden, durch reduktionistische Techniken und dynamische Extreme gekennzeichneten Stücke“ (S. 11), die von den eigenständigen musikalischen Wegen der Komponistin zeugen und zugleich auf „eine zutiefst existenzielle Dimension“ (S. 19) ihres Schaffens verweisen –, versteht sich angesichts der Natur dieser Publikation von selbst. Ein glücklicher Umstand ist es, dass die damit verknüpften Betrachtungen nie bei kompositionstechni-

schen Details stehenbleiben, sondern immer in den Dienst von Fragestellungen gestellt werden, die sich aus der Analyse der Rezeptionsmuster ergeben. Gestreift werden dabei beispielsweise Fragen nach möglichen kompositorischen Systemen, nach der Verwendung von Zahlenproportionen oder nach den religiösen und spirituellen Momenten von Ustvol'skajas Komponieren. Auf ihre Weise präzisieren diese analytischen Bemühungen die Bemühung um eine Re-Lektüre biographischer Quellen und unterstreichen die Beobachtung, dass die Komponistin mit Blick auf ihre historische Position „in der Wahl extremer Ausdrucksmittel zwar nicht isoliert dasteht, letzten Endes aber derart spezifische Ausdrucksebenen erreicht hat, dass ihre Stücke dennoch mit Recht als einzigartig zu bezeichnen sind“ (S. 156).

Dass die Werkbesprechungen von Holzer und Marković darüber hinaus durch das deutliche Bemühen gekennzeichnet sind, „einen LeserInnenkreis auch außerhalb der Musikwissenschaft anzusprechen“ (S. 16), verleiht dem Buch einen weiteren Reiz. Diesem Zweck dienen auch die lexikalischen Elemente des Bandes, nämlich die übersichtliche Zeittafel mit allen relevanten und nachweisbaren biographischen Fakten sowie das kommentierte Verzeichnis sämtlicher Werke und eine ausführliche Diskographie. Dass die Biographie damit ohne Weiteres die Funktion einer Einführung ins Leben und Schaffen Ustvol'skajas übernehmen kann, wird durch die beigelegte CD mit eigens für die Publikation entstandenen Originalaufnahmen gewährleistet. Sie enthält mit der ersten Klaviersonate (1947), der Komposition Nr. 1 „Dona nobis pacem“ (1970/71), der sechsten Klaviersonate (1988) und der fünften Sinfonie „Amen“ (1989/90) einen sehr gut ausgewählten repräsentativen Querschnitt aus Ustvol'skajas gesamtem Schaffen, in dem sowohl frühe als auch spät komponierte Stücke, aber auch Solostücke und Werke für Ensembles vertreten sind.

(Juli 2014)

Stefan Drees

NOTENEDITIONEN

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

Vorliegende Edition wurde als Dissertation bereits im Jahre 2000 von der Facoltà di Musicologia di Cremona (Università degli Studi di Pavia) angenommen, anschließend aber noch erweitert und revidiert. So entstand mit 764 großformatigen Seiten ein voluminöser, aber schwer handhabbarer Band, da man zwangsläufig mit Einleitung, Notentext und Apparat gleichzeitig arbeiten muss. Eine Ausgliederung der Textteile in einen separaten Band wäre sehr viel benutzerfreundlicher gewesen.

In der „Introduzione“ gibt Alexandra Nigito zunächst einen tabellarischen Überblick zu Leben und Werk Bernardo Pasquinis, um dann die handschriftliche Überlieferung in den Blick zu nehmen. Da keine Autographe der Kantaten erhalten sind, können Fragen zur Chronologie recht knapp abgehandelt werden. Dank zahlreicher Faksimiles kann sich der Nutzer mit den nachfolgenden Schreiberzuordnungen kritisch auseinandersetzen. Bei den Tavole 19 und 20 zeigt sich beispielsweise, dass von zwei unterschiedlichen Schreibern („copista A“ – „copista B“) allenfalls beim Notentext selbst die Rede sein kann, während die Textschrift wohl von ein und demselben Schreiber stammt (was durch den Gesamtduktus, der stark nach rechts geschwungenen Form des „h“ und vor allem dem eigenwillig verzerrten „p“, zu belegen wäre). Bei einigen Kopisten gelingt es Nigito, deren Namen zu ermitteln, was für die Textkonstitution der Kantaten selbst freilich ohne Belang ist.

Ein weiteres Kapitel befasst sich mit der zugrunde liegenden Lyrik, die, wie Nigito zu Recht konstatiert, die musikalische Struktur determiniert. Etwas vorschnell benennt

sie zahlreiche Kantaten, die mit einem für die Zeit eher problematischen Schlussrezeptiv enden; denn Pasquini vertonte diese dann meist als Ariosi und entsprach damit den Gattungskonventionen sehr wohl. Auch erfährt der Leser erst an dieser Stelle, dass zwei Motetten berücksichtigt sind, was freilich den Titel der Arbeit etwas in Frage stellt, zumal mit *Del mio ben la lontananza* eine Komposition in den Band Eingang gefunden hat, die in der Zeit wohl eher als Canzonetta bezeichnet worden wäre, da ihr die für die Gattung Kantate zu Zeiten Pasquinis obligatorische heterometrische Anlage des Textes fehlt. Hier wäre also eine zumindest knappe Diskussion um die Gattungsspezifika wünschenswert gewesen.

Die dokumentarischen Belege zu Instrumenten in der Casa Borghese im Zeitraum von 1652 bis 1683 scheinen nicht in direkter Beziehung zu den Kantaten Pasquinis zu stehen, lassen aber erahnen, mit welchem Continuo-Apparat diese Werke aufgeführt werden konnten. Weniger quellenorientiert wird anschließend die Continuo-Ausführung behandelt, die freilich keine neuen Erkenntnisse liefern will und kann. Dass eine vollständige Wiedergabe der Worttexte den Notentexten vorangestellt wird, ist durchaus löblich, wenngleich es sich hier nicht um eine kritische Edition handelt.

Die Editionsrichtlinien bleiben auf ein vernünftiges Maß beschränkt, entsprechen aber gleichwohl dem Standard. Für die Wahl einer Leithandschrift hätte man sich einige Bewertungskriterien gewünscht, doch wird man durch den erklärten Anspruch beruhigt, Sorge walten zu lassen, „di evitare fenomeni di contaminazione tra le fonti“ (S. XCI). Nicht verständlich ist der inkonsequente Umgang mit Akzidentien. Einerseits sollen sie, wie heute üblich, für den gesamten Takt gelten, andererseits sollen die originalen Vorgaben „a causa della presenza di alcuni casi dubbi“ beibehalten werden, „anche se ridondanti“. Entsprechend willkürlich wirkt der Gebrauch der Akzidentien im

Notentext, in dem auch in „casi indubbi“ wie etwa nach einer Wechselnote, ja selbst bei Tonwiederholungen überflüssige Vorzeichen gesetzt werden, andererseits sinnvolle Warnungssakzidentien oft genug fehlen (so wäre etwa in *Al nume d'amore* bei der zweiten Note in Takt 178 ein Auflösungszeichen hilfreich, da das # bei der letzten Note von Takt 177 nicht mehr gilt).

Abgesehen von solchen Inkonsequenzen wirkt der Notentext zuverlässig, wenngleich der Computersatz optisch wenig überzeugt. Wie so oft hätte der Notenabstand an zahlreichen Stellen nachgearbeitet werden müssen, um ein ausgeglicheneres Notenbild zu erhalten.

Der kritische Apparat, der dank einer arg kleinen Drucktype kaum lesbar ist, beginnt mit einer knappen Quellenbeschreibung, wobei sich die Reihenfolge der behandelten Quellen nicht wirklich erschließt. Dass zu einigen Quellen inzwischen aktuellere Informationen vorliegen (so vor allem bei den Handschriften aus der Biblioteca Quirini Stampaglia), scheint der Autorin, deren Blick primär auf italienische Literatur beschränkt ist, entgangen zu sein.

Die speziellen Anmerkungen hätten in mancherlei Hinsicht gestrafft werden können. So werden als Codices descripti bewertete Handschriften im Anmerkungsapparat weiterhin verzeichnet. Teilweise werden die Anmerkungslisten durch die im Grunde nachvollziehbare Entscheidung stark aufgebaut, die Bezifferungen einer der Hauptquellen (US-NH, Misc. Ms. 278) nur im Apparat zu verzeichnen, da sich diese nach Ansicht der Autorin als spätere Zusätze erweisen. Doch machen diese möglicherweise nicht authentischen Zusätze fast durchweg Sinn und bereichern den ansonsten nur spärlich bezifferten Notentext nicht unwesentlich. Hätte man die fraglichen Bezifferungen als Zusätze gekennzeichnet in den Notentext integriert, wäre dem Nutzer sicherlich mehr gedient gewesen als mit den langen Listen.

All diese kleinen Mäkel können nicht darüber hinweg täuschen, dass Alexandra Nigito das Kantatenwerk Pasquinis gut erschlossen hat. Die Vielzahl der verwendeten Formen, die sorgfältige Textbehandlung wie auch der auf Alessandro Scarlatti hinweisende Continuo, der sehr häufig Motive der Singstimme übernimmt und auch öfter einmal zur Textausdeutung genutzt wird, machen eine solche Beschäftigung lohnenswert. Nun freilich müsste eine eingehendere Studie zur Stilistik folgen.

(Januar 2014)

Reinmar Emans

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 15: Zaïs. Hrsg. von Graham SADLER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. LXIV, 397 S., Abb.

Zweifellos gehörte Jean-Philippe Rameaus (1683–1764) Ballet heroïque *Zaïs* bereits zu Lebzeiten des Komponisten zu den erfolgreichen Bühnenwerken des Pariser Opernbetriebs. Die zeitgenössische Kritik lobte neben dem angenehmen und leichten Stil der Musik vor allem die Anmut und Grazie der Tänze, die vom Publikum stürmisch bejubelt wurden. Allerdings gab es nicht ausschließlich positive Reaktionen auf das Ballett. Trotzdem kam das Werk innerhalb der nächsten zwei Jahrzehnte mehr als 100 Mal in der Pariser Musikakademie auf die Bühne. Mindestens 41 Darbietungen davon fallen in das Jahr der Uraufführung, die am 29. Februar 1748 stattfand. Die berühmtesten Spitzenkräfte der Oper, wie die Tanzlegenden Marie Anne Cupis de Camargo (1710–1770) und Louis Dupré (um 1690–1774), wirkten bei den Darbietungen mit. Auch bei Hof gefiel *Zaïs*, was z. B. die Aufführungen und der Erwerb der Partitur für die königliche Hofmusik zeigen. Unklar bleibt nur, warum zwischen den ersten Aufführungsserien und der Wiederaufnahme des Werkes 13 lange Jahre liegen, in denen

Zaïs nicht auf dem Spielplan der Pariser Musikakademie stand.

Wie kaum anders zu erwarten, erlebte das Werk im Laufe der zahlreichen Aufführungen verschiedene Überarbeitungen, die für die vorliegende Edition relevant und klar zu trennen sind. Prinzipiell können auf der Basis der Textbuchdrucke, der originalen Aufführungspartitur und einer ergänzenden Quellengruppe vom Frühjahr 1748, die ursprünglich aus der Musikakademie stammen, vier Hauptfassungen unterschieden werden: Die Originalversion der Uraufführung vom Februar 1748, eine überarbeitete Fassung aus dem gleichen Jahr, resultierend aus den Erfahrungen der ersten Aufführungen von Februar bis April 1748, eine dritte Fassung, die im Rahmen der Wiederaufnahme 1761/62 entstand, sowie eine posthum erstellte Version aus der Saison 1769/70.

Die Überarbeitungen von 1761 und 1769 spielen für die neue Werkausgabe von *Zaïs* eine untergeordnete Rolle. Vor allem die allerletzte Fassung von 1769 findet in der Erstellung des Haupttextes keine Berücksichtigung, da sie erst nach Rameaus Tod anlässlich der letzten Neuinszenierung des Stücks im 18. Jahrhundert an der Académie Royale de Musique erstellt wurde. Die dritte Fassung von 1761 entstand wiederum erst nach dem Tod des Librettisten Louis de Cahusac (1706–1759) und wird deshalb für die Edition als weniger repräsentativ angesehen.

Als Grundlage der Ausgabe wählt der Editor Graham Sadler die zweite Fassung von 1748, da sie als das Resultat einer eingehenden musikdramatischen Auseinandersetzung mit dem Werk im Verlauf zahlreicher Proben und Aufführungen gelten kann und in Absprache von Komponist und Librettist entstand, und nicht etwa einer viel später veränderten Aufführungssituation mit neuen Interpreten, Publikumserwartungen oder etwa speziell der kompositorischen Entwicklung geschuldet ist. Außerdem bildet die zweite Fassung gleichzeitig die etwas längere Version, da verschiedene

Airs, Arietten, Rezitative, Duette, Chöre, Tänze und Instrumentalmusiken (z. B. die „Donnermusik“) ergänzt oder verändert wurden. Allerdings kam es nicht nur zur Hinzufügung, sondern teilweise auch zur Tilgung einzelner Szenenbestandteile der ersten Fassung. So wurden ganze Tänze, Chöre, Airs, Rezitative und Duette gestrichen. Dies gilt vor allem für verschiedene Szenen im ersten und letzten Akt des Werkes. Vergleicht man die Abänderungen von der ersten zur zweiten und von der zweiten zur dritten Fassung, so wird offensichtlich, dass rein quantitativ gesehen die weitaus umfangreichsten Überarbeitungen von der ersten zur zweiten Fassung erfolgten. Diese reichen bezeichnenderweise von der Instrumentation der ersten 30 Takte der Ouvertüre bis zu einschneidenden dramaturgischen Maßnahmen, die sich in der Tilgung oder Hinzunahme ganzer Tänze, Chöre oder Airs zeigen.

Aufgrund der tabellarischen Gegenüberstellung im Vorwort sind die Unterschiede der beiden frühen Fassungen sehr gut dokumentiert. Der Anhang bringt zudem alle im Haupttext nicht vorhandenen oder abgeänderten Stücke der ersten Fassung vom Winter 1748. Somit präsentiert diese Edition gleichzeitig die beiden Hauptfassungen des Werkes und ermöglicht sowohl die wissenschaftliche Auseinandersetzung als auch eine historisch orientierte Aufführung beider Versionen. Doch auch die Änderungen aus dem Jahr 1761 (dritte Fassung), die Rameau nach dem Tod von Louis de Cahusac verfügte, sind im Anhang aufgenommen, entsprangen diese doch genauso den Intentionen des Komponisten. Auf eine genaue tabellarische Auflistung der Unterschiede zwischen der zweiten und dritten Fassung verzichtet der Herausgeber an dieser Stelle berechtigterweise. Die textliche Grundlage bildet der zweite Druck des Librettos von 1748.

Leider lassen sämtliche aufgeführten Quellen so gut wie nichts über die Realisie-

rung der Tänze verlauten, deren musikalische und darstellerische Qualität seinerzeit einen Großteil des Erfolgs ausmachten. Aus den Textbüchern können lediglich die Namen der Tänzer (und Sänger) entnommen werden bzw. zu welchen Stücken solistisch oder in Gruppen getanzt wurde. Wünschenswert wären einige Angaben zur Rezeption des Werkes außerhalb von Paris gewesen. Alles in allem ist die neue Ausgabe von *Zaïs* sehr zu begrüßen. Sie schließt ein weiteres Desiderat in der Erforschung der Musik Rameaus und des französischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert.

(Mai 2014)

Margret Scharrer

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 2.1: Trio Sonatas I.* Hrsg. von Christoph WOLFF. *Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XXXI, 200 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 2.2: Trio Sonatas II.* Hrsg. von Christoph WOLFF. *Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XIX, 176 S., Abb.*

Die Bände 2.1 und 2.2 der Serie II widmen sich innerhalb der Carl Philipp Emanuel Bach-Gesamtausgabe (CPEB: CW) den Triosonaten, jener Gattung, „in der mehr Kunst stecke, als in vielstimmigen Sätzen“, wie Johann Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (Hamburg 1739) befand. Christoph Wolff, der Herausgeber, diskutiert diese „Kunst“ mit Sorgfalt und profundem Wissen. Wie bei der gesamten CPEB: CW wird der Band II/2.1 mit einem allgemeinen Vorwort des Herausgeberkollegiums eröffnet. Dem folgt von Peter Wollny, dem General Editor der Serie II, das spezielle Vorwort zur Kammermusik. Betont verweist Wollny auf die Platzierung der „Trii“ im Nachlassverzeichnis von 1790: „Unmittelbar nach den ‚Clavier-Soli‘ und

den ‚Concerten‘ stellt [sie] diese [als eine] für die Kammermusik maßgebliche Gattung heraus.“ (S. ix) Nachfolgend wird diese These durch Christoph Wolffs Kommentare und den kritischen Bericht nachdrücklich bestätigt.

In der Einleitung zu Band II/2.1 werden Repertoire, historischer Hintergrund und allgemeine Chronologie der hier berücksichtigten Werke erörtert: zehn Sonaten für Flöte, Violine und Bass (Wq 143–153); die Sonate für Flöte, Violine und Bass Wq 161/2; die verschollene Sonate H 566 sowie im Appendix die Sonate in d-Moll für Cembalo und Violine BWV 1036, eine frühe Version von Wq 145. Insgesamt handelt es sich um Werke, die von Bach autorisiert und nach seinem Tod 1788 in das Nachlassverzeichnis von 1790 aufgenommen worden sind. Die Tabelle 1, dem Absatz „Quellen und Besetzungen“ beigefügt, gibt über C. P. E. Bachs Trio-Repertoire einen Überblick. Neben den Entstehungsjahren (von 1731 bis 1787) und -orten (Leipzig, Frankfurt an der Oder, Potsdam, Berlin, Hamburg), dem genauen Titel und den unterschiedlichen Fassungen, der autorisierten Besetzung, der Tonart und der Wq-Nummer wird darauf verwiesen, wo in den Bänden II/2.1 und 2.2 sowie 3.1 und 3.2 die jeweiligen Werke zu finden sind. In den beigefügten Fußnoten sind die Abkürzungen erklärt, und es gibt ergänzende Bemerkungen zu den in der Tabelle dokumentierten Kompositionen. Unter der Überschrift „Trios für Flöte, Violine und Bass“ findet man kurze Anmerkungen zu den in Band II/2.1 edierten zwölf Sonaten. Zehn von ihnen stammen aus den mittleren und späten 1740er Jahren, wobei es sich bei sechs Sonaten dieses Bestandes um Überarbeitungen früher komponierter Werke handelt: Die Sonaten Wq 143 bis 147 entstanden 1731 in Leipzig, für Wq 148 wird das Jahr 1735 und Frankfurt an der Oder angegeben. Wq 149 wurde 1745 komponiert, Wq 150 und 151 sind im Jahr 1747 niedergeschrieben worden; Wq 161/2

entstand 1748 und wurde 1751 bei Schmid in Nürnberg veröffentlicht. Die Sonate Wq 152, besetzt mit zwei Violinen und Bass, stammt aus dem Jahr 1754. Später hat Bach für dieses Werk noch eine Fassung für Flöte, Violine und Bass und eine weitere für obligates Cembalo und Flöte vorgelegt. Das letzte Werk des hier edierten Triosonaten-Bestands, Wq 153, entstand 1755. Kommentiert wird ferner jene im Nachlassverzeichnis aufgeführte, jedoch verlorengegangene Sonate H 566. Für einige Triosonaten dieser Serie gibt es zudem jeweils eine Quelle für eine von Bach autorisierte Version für Cembalo und Violine. Insgesamt gehören alle in II/2.1 edierten Werke zum Repertoire des privaten und halböffentlichen Musizierens. Christoph Wolff sieht z. B. in der Berliner Musikübenden Gesellschaft ein Podium, das besonders die Triosonate gepflegt hat – auch während des Siebenjährigen Kriegs.

In dem Absatz „Eine frühe Version von Wq 145 : BWV 1036“ wird der Weg der Forschung nachvollzogen: vom Manuskriptfund in der Sammlung Mempell-Preller durch Max Seiffert über Wolfgang Schmieder, der im Bach-Werke-Verzeichnis angemerkt hatte: „Echtheit [von BWV 1036] stark angezweifelt. Jugendwerk?“, bis zum Nachweis durch Ulrich Siegele 1957, dass es sich bei BWV 1036 um eine Frühfassung des Trios in d-Moll Wq 145 von C. P. E. Bach handelt. Im Nachlassverzeichnis war zu dieser 1731 entstandenen Triosonate, die Bach 1745 überarbeitet hatte, vermerkt worden: „Mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt“. Christoph Wolff erläutert die 1745 vorgenommenen Veränderungen der frühen Fassung von 1731 und konstatiert Bachs Begabung für einen ausdrucksvollen Stil. Der war 1731 durchaus schon vorhanden, doch Bach hat ihn 1745 noch vertieft und melodisch elegant ergänzt.

Beispiele für Bachs originale Bassbeziehung sind rar. Umso kostbarer sind die

drei zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen, autograph überlieferten Continuo-Aussetzungen von Wq 151 von ca. 1755, die im Anhang wiedergegeben sind. Alle drei Beispiele sind, so Wolff, ein überzeugender Beleg für Bachs Ästhetik des Continuo-Spiels. Unter der Überschrift „Zweifelhafte und unechte Werke“ werden in der Tabelle 2 jene von Helm aufgelisteten Triosonaten dokumentiert, die in die CPEB:CW nicht aufgenommen worden sind. Besonders aussagekräftig ist der kritische Bericht. In ihm werden die der Edition zugrunde gelegten und mit Bibliothekssigeln versehenen Quellen (A. Autographe und Manuskripte mit autographen Anmerkungen; B. Abschriften; C. frühe Drucke; D. Quellen, die nicht verwendet wurden) akribisch ausgewertet. Zahlreiche Fußnoten verweisen zudem auf weiterführende Literatur und Ähnliches. Es folgt der ausführliche Kommentar zu den in der Serie II/2.1 edierten Werken. Im Anhang befinden sich ein Abkürzungsverzeichnis, die Bibliographie und die Liste der Bibliothekssigeln. Zudem enthält dieser Band neun hochinteressante, zum Teil von C. P. E. Bach geschriebene Faksimiles: sechs Notenseiten und drei Titelblätter. Unverständlich bleibt lediglich, warum das Herausgeberkollegium der CPEB:CW auf eine Übersetzung der englischen Texte ins Deutsche verzichtet hat.

Der Band II/2.2 enthält acht Trios für zwei Violinen und Bass; eine transponierte Version des Trios Wq 163 für zwei Violinen und Bass Wq 159; ein Trio für zwei Flöten und Bass Wq 162 und ein weiteres für Bassflöte, Viola und Bass Wq 163. Alle diese Werke sind in Bachs Berliner Jahren entstanden; neun von ihnen gehen, zum Teil nur in einzelnen Sätzen, auf frühere Versionen aus den 1730er Jahren zurück. Übereinstimmend mit dem Nachlassverzeichnis von 1790 stammen die Trios Wq 156–158 und H 585 aus dem Jahr 1754, Wq 163 aus dem Jahr 1755 und Wq 160 aus dem Jahr 1756. Das Trio in F-Dur für Bassflöte, Viola

und Bass ist in zwei Versionen überliefert: für Bassflöte, Viola und Bass (Wq 163) und für zwei Violinen und Bass in D-Dur (H 585). In diesen zwei verschiedenen Fassungen gibt es abweichende Zuweisungen an die beiden Oberstimmen. Möglicherweise, so Christoph Wolff, ist die Standardbesetzung, also mit zwei Violinen und Bass, die später entstandene Version von Wq 163, da die Violinen selten die g-Saite benutzen. Die Triosonate in c-Moll Wq 161/1 mit dem Untertitel „Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus“ ist repräsentativ für die ästhetischen Diskussionen in Berlin in den 1750er Jahren um den „richtigen“ Affekt, um die „sanfte Empfindung“, genauso wie um die leidenschaftliche Deklamation. In dem „Vorbericht“, der dem Notentext vorangestellt ist, beschreibt Bach minuziös die Gemütsbewegungen, denen sich die Interpreten hingeben sollen. In seinen Anschauungen besteht mit den Musikerkollegen in der Königlichen Hofkapelle absolute Übereinstimmung, wie die Lehrwerke von Johann Joachim Quantz, Johann Friedrich Agricola, Christoph Nichelmann und Johann Philipp Kirnberger zeigen.

Unter der Überschrift „Sonate oder Sinfonie: Streitfrage der Gattung“ diskutiert Wolff den Stil der beiden (Trio-)Sinfonien Wq 156 und H 585. Beide Werke werden im Nachlassverzeichnis ausdrücklich als „Sinfonie“ bezeichnet: Wq 156 trägt im Autograph die Überschrift „Sonata o vero Sinfonia“ (Sonate oder wahre Sinfonie). In der Mehrzahl der in vorliegendem Band II/2.2 edierten Triosonaten, die alle dreisätzig mit der Abfolge schnell-langsam-schnell sind, hat Bach seinen eigenen Sonatenstil gefunden: Er verzichtet im ersten Satz auf Imitationen, und der Schlusssatz ist z. B. in Wq 156 ein Charakterstück im Tempo di minuetto, das die Bezeichnung „La Coorl“ trägt. Gemeint ist der Gründer der Berliner Sing-Akademie Christian Friedrich Carl Fasch. Carl Höckh, der in Wien geborene Konzertmeister der Königlichen Hofkapel-

le, konnte den Namen Carl nur im Wiener Dialekt aussprechen; also bekam Coorl ein klingendes Porträt. Auch andere Mitglieder aus seinem Freundeskreis hat Bach in den *Pièces caractéristiques* (Wq 117) auf diese Weise bedacht. So erarbeitete er später von dem Tempo-di-minuetto-Satz eine Fassung für Cembalo und gab ihr den Titel „La Louise“ (Wq 117/36), während das Allegro aus Wq 159/163 zu „La Sophie“ (Wq 117/40) wurde.

Im Absatz „Widmungen, Verbreitung und Rezeption“ legt Wolff Forschungsergebnisse zu den ursprünglichen Adressaten der Werke vor. So hält er es für wahrscheinlich, dass die Mehrzahl der Trios für die königliche Kammermusik bestimmt war. Andere wiederum hat er bestimmten Personen zugeordnet, wie z. B. Wq 156 Graf Schaffgotsch, einem Mitglied der Berliner Musikübenden Gesellschaft, oder Wq 157 Franz Wilhelm von Happe. Die Besetzung von Wq 163 für Bassflöte deutet auf einen Musikliebhaber hin, der dieses Instrument beherrschte. Denn von Johann Gottlieb Graun existiert ebenfalls ein Trio mit einer ähnlichen Besetzung (Graun WV, A:XV:5). Im Berliner Kreis der Hofmusiker und Bach-Freunde waren Bachs Triosonaten geschätzt und dementsprechend sehr verbreitet. Bereits bevor Bach seit 1740 als Kammercembalist Friedrichs II. wirkte, war er in eigener Sache durch verkaufte, aber auch verschenkte Kopien tätig gewesen. Auch im Kreis um Johann Sebastian Bach kursierten Abschriften seiner Werke, z. B. durch Johann Christoph Altnickol, seinen Schwager. Ab 1763 begann die kommerzielle Verbreitung von Bachs Kammermusik durch die Breitkopf-Kataloge und, ab 1768, nachdem er nach Hamburg übersiedelt war, durch Johann Christoph Westphal.

Die Bemerkungen zum Basso continuo entsprechen den Hinweisen in Band II/2.1. Auch hier werden unter der Überschrift „Zweifelhafte und unechte Werke“ die nicht veröffentlichten Triosonaten mit

Helm-Nummern aufgelistet. Der Anhang enthält eine Liste der Abkürzungen und Bibliothekssigel. Im umfangreichen kritischen Bericht werden alle Quellen einschließlich der nicht herangezogenen beschrieben, danach gibt es einen ausführlichen Kommentar zu den in diesem Band veröffentlichten Triosonaten mit Notenbeispielen und mit einem sehr aussagekräftigen Faksimile einer autographen Notenseite von Wq 160, einschließlich der Transkription dieser Seite. Die Liste der Konkordanzen zwischen den Helm- und den Wotquenne-Nummern schließt den sehr informativen Band ab. Auch bei diesem makellosen, hervorragend präsentierten Band 2.1 der Serie II wäre eine Übersetzung der englischsprachigen Texte ins Deutsche angemessen gewesen.

(April 2014)

Ingeborg Allihn

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VIII: Bearbeitungen (mit Klavierauszügen). Band 12: Bearbeitungen von Einlagen in Bühnenwerken und von schottischen Liedern. Einlagen in Anton Fischers Verwandlungen (WeV U.12). Einlagen in Etienne Nicolas Méhuls Hélène (WeV U.13). Scottish Airs/Schottische National-Gesänge (WeV U.16). Hrsg. von Markus BANDUR, Marjorie RYCROFT und Frank ZIEGLER. Mainz: Schott Music 2012. XXXIV, 394 S., Abb.

Die Referenzialität von Bearbeitungen stellt Editorinnen und Editoren immer wieder aufs Neue vor Herausforderungen, insbesondere, wenn die Musik wenig bekannter Komponisten als Grundlage der Bearbeitungen durch prominente Autoren dient. Nicht selten müssen editorische Grundsätze für diese Bearbeitungen erst noch erarbeitet werden. Die Editionsrichtlinien der Weber-Gesamtausgabe geben die Perspektive indes bereits vor: „Ziel der Ausgabe der musikalischen Werke ist die Wiedergabe authentischer Werktexte und

Werkfassungen sowie die Dokumentation der Werkgenese“ (S. XIII). Insofern situiert die Ausgabe Webers Bearbeitungen zwischen ihrem Ausgangstext oder ihrer Vorlage und dem Resultat der Modifikationen. Auch die Aufteilung von Vorlage und Bearbeitung innerhalb der Ausgabe scheint durch die allgemeinen Richtlinien vorgezeichnet: „Alternative Fassungen, Skizzen und Entwürfe oder Fragmente eines Werkes werden im Anschluss an den jeweiligen Haupt-Notentext eines Bandes wiedergegeben“ (S. XVII). Entsprechend finden sich die Vorlagen der Opernbearbeitungen im Anhang und Webers Bearbeitungen im Haupttext des Bands.

Die drei Herausgeber zeichnen für jeweils einzelne Teile der Edition verantwortlich: Frank Ziegler legte die Einlagen in Anton Fischers *Verwandlungen* vor, die Weber als musikalischer Leiter des Prager Ständetheaters (1814) anfertigte, zwei Einlagen für Etienne Nicolas Méhuls *Hélène*, die im Jahr 1817 für das Dresdner Hoftheater entstanden, wurden von Markus Bandur ediert, und die Bearbeitungen schottischer Volkslieder für Flöte, Violine, Violoncello und Pianoforte für den Verleger George Thomson verantwortet Marjorie Rycroft.

Frank Zieglers umfassende Einleitung „Zum vorliegenden Band“ erläutert das gesamte Panorama von Webers Bearbeitungspraxis: Umarbeitungen eigener Werke innerhalb desselben Gattungszusammenhangs (S. XX), Umarbeitungen eigener Werke bei Änderung des Gattungsbezugs (S. XX), Einrichtungen der eigenen Bühnenwerke im Hinblick auf theatrale Neuproduktionen (S. XXI) sowie nachträgliche Einrichtungen einzelner Nummern aus Bühnen- oder Kirchenmusikwerken für neue Aufführungskontexte (S. XXIf.). An verschollenen Bearbeitungen, die dem vorliegenden Band hätten zugeordnet werden können oder müssen, nennt Ziegler Änderungen an der Partie der *Thisbe* in Nicolas Isouards *Cendrillon* (1813), die Ergänzung

von Trompetenstimmen für einen Marsch aus derselben Oper (1817) sowie Posauenstimmen für Luigi Cherubinis *Les deux journées* (1820).

Der Notentext der Operneinlagen reflektiert überzeugend den Bearbeitungsvorgang: In Graudruck sind jene Passagen wiedergegeben, die ein Kopist als Vorbereitung für Webers Bearbeitung notierte, in schwarz jene Passagen, die Weber eigenhändig schrieb, was einen vorbildlichen Standard für zukünftige Editionen von Bearbeitungsprozessen setzt. Bemerkenswert dabei ist, dass Weber nicht etwa aus ästhetischen Erwägungen Vorhandenes revidierte, sondern durch die Umstände gleichsam zur Bearbeitung gezwungen wurde. Während Weber das Duett „Ein jeder Gekkk sucht zu gefallen“ für Fischers *Verwandlungen* wohl „aus der Erinnerung rekonstruieren“ musste (S. XXVII) – es findet sich kein Graudruck –, stand ihm für die Arie „Ihr holden Blumen“ vermutlich „zumindest ein gedruckter Klavierauszug zur Verfügung“ (ebenda). In dieser Arie finden sich einige Vereinfachungen Webers in der Singstimme gegenüber dem vom Kopisten vorbereiteten Notentext, der im kritischen Bericht referiert wird. Um die Varianten unmittelbar sinnfällig zu machen, wäre an diesen Stellen auch die Einfügung von Ossia-Systemen denkbar gewesen. Beide Bearbeitungen waren für die Sängerin Caroline Brandt, Webers spätere Ehefrau bestimmt, die das Duett in Prag gemeinsam mit Babette Allram vortrug. Als seine Braut die Arie 1816 zu einem Gastspiel in Berlin erneut singen wollte, lag diese Weber offenbar nicht mehr vor; er bearbeitete sie daher ein zweites Mal.

Die beiden Bearbeitungen für Méhuls 1803 uraufgeführte *Hélène* gehen zumindest teilweise auf Vorlagen italienischer Komponisten zurück. Die Vorlage für die Scena „Von dir entfernt Geliebter“ – „Nur bei dir o mein Geliebter“ ist Ferdinando Paër zugeschrieben, jene für „Ja Liebe ich bin entschlossen“ – „Laß Schmerz o laß

Gefahren“ stammt als „Come? Spiegati almen“ – „Da questo suol funesto“ aus Sebastiano Nasolinis *Tito e Berenice* (Venedig 1793). Wiederum lagen Weber „vermutlich nur defizitäre, unvollständige Aufführungsmaterialien vor“ (S. XXVIII).

Eine graphische Unterscheidung durch Graudruck war bei der Edition der Bearbeitungen schottischer Volkslieder nicht vorzunehmen. Stattdessen erscheinen diese doppelt mit englischem bzw. schottischem sowie mit deutschem Text. Die englischen oder schottischen Texte wurden, wie etwa auch bei Joseph Haydn, Webers Bearbeitungen nachträglich unterlegt (vgl. S. 276), da Thomson die Melodien ohne Text versandte – ein Verfahren, das es bei der Interpretation des Wort-Ton-Verhältnisses zu berücksichtigen gilt. Besonders hilfreich sind die Worterläuterungen zu den schottischen Texten. Später gab Weber deutsche Textunterlegungen in Auftrag und widmete die so entstandene Druckausgabe „Den Dichtern in Achtung und Liebe“ (S. 151).

Im kritischen Bericht werden Werkgenese, Aufführungen, publizistische Rezeption und Quellenüberlieferung ausführlich erläutert; der dramatische Kontext der in dem Band vorgelegten Operneinlagen wird umfassend herausgearbeitet, die Bearbeitung selbst detailliert analysiert.

Die übersichtliche Gestaltung des Notentextes sowie die großzügige Ausstattung erfüllen, wie von der Weber-Gesamtausgabe gewohnt, höchste Qualitätsansprüche. Die Zweisprachigkeit von Vorwort und Textteilen des kritischen Berichts (deutsch-englisch) korrespondiert nicht nur mit den in dem Band vorgelegten Werken, sondern dürfte auch die internationale Rezeption der Ausgabe merklich befördern.

(September 2014)

Christine Siegert

ÉDOUARD LALO: *Fiesque. Grand opéra en trois actes. Poème de Charles Beauquier d'après Friedrich Schiller. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXXIV, 621 S., Abb. (L'Opéra Français.)*

Das (bisweilen noch immer mit einer gewissen ästhetischen Skepsis beäugte) französische Musiktheater des 19. Jahrhunderts unter philologischen Auspizien zu rehabilitieren, wieder deutlicher ins Blickfeld der Forschung und insbesondere des Opernbetriebs zu rücken und hierzu in der Art einer Denkmälerausgabe 35 exemplarisch-repräsentative musikdramatische Werke in wissenschaftlich-kritisch zuverlässigen Editionen vorzulegen, ist das höchst begrüßenswerte Ziel der von Paul Prévost betreuten, von Bärenreiter verlegten und unter dem Signet „Musica Gallica“ durch das französische Kulturministerium geförderten Reihe *L'Opéra Français*. Nachdem 2009 als erster Band der vom Reihenerausgeber Prévost edierte Opéra bouffon *Le Toréador ou L'Accord parfait* von Adolphe Adam erschien, hat nun Hugh Macdonald, Mitglied des elfköpfigen internationalen Herausgebergremiums, Édouard Lalos *Fiesque* (1866–1868) vorgelegt, und damit – der auf einen Querschnitt aller Genres und Institutionen zielenden Ausrichtung des Editionsprojekts gemäß – einen für das Théâtre-Lyrique konzipierten dreiaktigen Grand opéra, der trotz oder gerade aufgrund des Scheiterns einer Aufführung vielfach paradigmatisch scheint für die Opernproduktion des späten Zweiten Kaiserreichs. (Die konzertante Uraufführung fand nicht vor Juli 2006 beim Festival de Radio France in Montpellier statt; die erste szenische Realisierung folgte im Juni 2007 am Nationaltheater Mannheim.) In der Tat entspricht Lalos Œuvre nicht nur der Denkmäler-Intention, Kompositionen zu präsentieren, „die in musikalischer und dramatischer Hinsicht von entscheidender Bedeutung [ohne dass

„Bedeutung“ näher definiert wäre] oder charakteristisch für einen Stil oder eine Gattung sind“ (S. VIII), etwa in der zwischen Nummernstruktur, Tableau-Anlage und Durchkomposition angesiedelten Konzeption. Sondern auch darüber hinaus vermag es (ungeachtet der verwehrtten Wirkungsgeschichte) signifikante Einblicke in die musikgeschichtliche Situation seiner Zeit zu geben: von der Motivation durch einen seitens der Theaterverwaltung ausgelobten Wettbewerb zur Beförderung neuer Kompositionen über den Skandal und die öffentlichen Polemiken, die sich an der Drittplatzierung des Werkes entzündeten, bis hin zu den vergeblichen Bemühungen und wiederholten Unternehmungen, das Stück auf die Bühne zu bringen; von der Wahl eines dezidiert republikanischen, von Abneigung gegenüber Napoléon III und dem „Second Empire“ zeugenden Sujets, das sich mit Friedrich Schillers frühem Trauerspiel *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1782/1783) zugleich einer auf Lalos Germanophilieweisenden Vorlage bedient, über die Kooperation mit dem sozialistisch ausgerichteten Politiker, Schriftsteller und Musikästhetiker Charles Beauquier, der hier sein Librettistendebüt gab, bis hin zu dem auch mit den Turbulenzen des Deutsch-Französischen Kriegs in Verbindung stehenden Scheitern; von den steinbruchartigen konzertanten Gelegenheitsaufführungen einzelner Passagen in anderen Darbietungskontexten über Lalos völlige Distanzierung und Vernichtungspläne bis hin zur Wiederverwertung nahezu des gesamten musikalischen Materials in kleineren Stücken aber auch Werken wie der Symphonie g-Moll, den Opern *Le Roi d'Ys* und *La Jacquerie* sowie der Pantomime *Néron*.

In ebenso bündig präziser wie fundierter Form werden die aufschlussreichen diesbezüglichen Daten und Fakten zu biographischer Verortung, Entstehung, Transformation und Teilaufführungen, Veröffentlichung sowie Selbstanleihen im vierseitigen Vor-

wort dargelegt, supplementiert durch sehr knappe Auskünfte zu Dramenvorlage und Libretto sowie durch primär praktische Angaben zur Besetzung (inklusive Instrumentenwechseln und Umstimmungen). Was dabei vor allem zu überzeugen vermag, ist die dokumentarisch und bibliographisch solide und detaillierte Absicherung der (vom Herausgeber im Wesentlichen bereits 1985 in einem Festschrift-Beitrag publizierten) Informationen, so dass man angesichts der erfreulichen Quellen- und Nachweisdichte allenfalls einen Hinweis auf die aussagekräftige Rezension durch Adolphe Jullien vermisst, die dieser im März 1874 auf Basis des 1872 bei Georges Hartmann erschienenen Klavierauszugs unter dem Titel „Les drames de Schiller et la musique“ für die *Revue et Gazette musicale de Paris* verfasst hatte. (Deutlich mehr zu bedauern ist freilich die bei einer solch aufwendigen Publikation umso befremdlichere Fülle an Übersetzungsschwächen des französisch-englisch-deutschsprachigen Vorworts ins Deutsche, wo neben etwas ungelenken Formulierungen und einigen falschen Schreibungen und Zeichensetzungen mancher Fehler besonders irritiert: So muss das Tempus bei „in keiner Weise beteiligt zu sein“ [S. XVIII] korrekt „in keiner Weise beteiligt gewesen zu sein“ lauten; ein Stück wird nicht „während dem“ Konzert [S. XIX], sondern „bei“ oder „in“ einem Konzert aufgeführt; „dessen eines Werk“ (S. XIX, Anmerkung 34) bedeutet etwas anderes als das hier gemeinte „von dem ein Werk“; es heißt „demgemäß“ statt „dessen gemäß“ und „sowohl ... als auch“ statt „sowohl ... wie“ (S. XIX); etc.

Flankiert durch die vom musikspezialisierten Literaturwissenschaftler Vincent Giroud und Prévost besorgte Edition des Livrets, die mangels anderer (literarischer) Quellen vollständig auf dem in der autographen Partitur notierten (hier nun typographisch vereinheitlichten, in Versform gebrachten und mit Verszählung versehenen) Text basiert, gründet der von Macdonald

vorgelegte Notentext der 24 Nummern (ohne dass eine Filiation oder Hierarchisierung der Quellen in der detaillierten Quellenbeschreibung des Critical Report explizit offengelegt wäre) auf dem heute in Stockholm (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection) bewahrten Partiturotograph bzw. dem dort (aus Gründen der Drucklegung) entnommenen Manuskript der Ouvertüre (Paris, BnF, Bibliothèque du Conservatoire) sowie ergänzend auf weiteren von Lalo gefertigten Teilkopien (für die partiellen Aufführungen unter anderen Titeln), dem vom Komponisten selbst stammenden handschriftlichen Klavierauszug (plus dreier weiterer Klaviertranskriptionen der Nr. 10 *Rêve*, die Lalo als Separatum zu vertreiben gedachte), schließlich auf dem von Durand, Schoenewerk & Cie 1875 verlegten Partiturotograph der Ouvertüre und dem von Lalo selbst finanzierten Druck des 1872 bei Hartmann erschienenen zweihändigen Klavierauszugs (ab 1880 von Durand vertrieben, hier benutzt das Widmungsexemplar aus dem Besitz Gabriel Faurés sowie die Jules Armingaud zugeeigneten Korrekturfahnen). Dass sich die Quellenlage dabei offenbar als recht konsistent darstellt, zeigt sich nicht allein daran, dass es nahezu keinerlei diakritisch ausgewiesener Eingriffe im Haupttext bedurfte, sondern ebenso an dem recht schmalen Lesartenverzeichnis, das abgesehen vom Abdruck einiger Ossia-Versionen gerade der Gesangsstimmen sowie wenigen Erweiterungen in den Auszügen der Nr. 10 kaum gravierendere Abweichungen dokumentiert. Lediglich die beiden im Partiturotograph überlieferten Fassungen der Nr. 10 ließen einen Appendix notwendig werden, in dem komplett die ältere Variante der Traumszene präsentiert wird; zwei „Examples“ geben zudem die Stellen wieder, wo der gedruckte Klavierauszug für die Ouvertüre zusätzliche 13 Takte notiert bzw. wo in den autographen Quellen für die Nr. 4 elf später eliminierte Takte erscheinen.

Abgerundet durch drei faksimilierte Seiten des sichtlich gewissenhaft und in Reinschrift angelegten (offenkundig zur Einreichung beim Wettbewerb gedachten) Partiturmanuskripts ist die insgesamt optisch überaus ansprechend gestaltete und hochwertig ausgestattete Ausgabe durch ihre großzügige, auch bei großer Besetzung und dichter Textverteilung übersichtliche und gut lesbare Mise-en-page geprägt, so dass sie neben wissenschaftlichen Zwecken nicht zuletzt auch den praktischen Bedürfnissen der Bühnen gerecht werden dürfte. (Der Verlag vertreibt auf Grundlage der Edition Aufführungsmaterial; zudem ist ebendort bereits 2006 Lalos Klavierauszug erschienen, herausgebracht ebenfalls von Macdonald und die zeitgenössische deutschsprachige Übersetzung von [Arthur?] Levysohn beinhaltend.) So bleibt dem Band (und den Folgebänden der Reihe) nur zu wünschen, dass die Initiative – „einem herausragenden Repertoire den Platz zu geben, den es verdient“ (S. VIII) – fruchten möge, zumal sich in der Musikwelt derzeit allgemein ein durchaus wieder größeres Interesse an dem französischen Werkfundus des 19. Jahrhunderts abzuzeichnen scheint.

(März 2014)

Fabian Kollb

CHARLES E. IVES: Symphony No. 4 (Critical Edition Full Score/CD-ROM). Hrsg. von William BROOKS, James B. SINCLAIR, Kenneth SINGLETON und Wayne D. SHIRLEY. New York: Associated Music Publishers 2011. XL, 214 S., Abb., CD. (Charles Ives Society Critical Edition.)

Die vierte Symphonie von Charles Ives (1874–1954) gilt heute als „Mutter“ der amerikanischen Symphonik des 20. Jahrhunderts: ein visionäres Werk, kühn und maßlos in seinen Anforderungen, bescheiden in seiner Ausdehnung und auf paradoxe Weise gleichermaßen klassisch und avantgardistisch in seiner Gestalt. Während sich

die Musiker inzwischen mit ihr angefreundet haben, ist sie für Editoren ein Albtraum geblieben; der Grund hierfür liegt in der Sache selbst, d. h. in Ives' Auffassung eines musikalischen Werks. Dieser Sachverhalt spiegelt sich eindrücklich in der Genese und Rezeption der Symphonie wider: Zwischen 1910 und 1916 entstanden, aus verschiedensten, teilweise verschollenen Vorgänger- oder Parallelwerken hervorgegangen, gespeist und montiert, erlebte die vierte Symphonie ihre erste Aufführung zunächst nur als Torso; 1927 wurden in einem Konzert der New Yorker Pro Musica Society unter dem belgischen Dirigenten Eugène Goossens nur die beiden ersten Sätze gespielt. Die Uraufführung des dritten Satzes, der Fuge, erfolgte 1933 durch Bernard Herrmann, der mit Ives' Billigung die Instrumentation veränderte. Das Finale war dagegen erst im Rahmen der vollständigen Aufführung der Symphonie 1965 in der Carnegie Hall zu hören, die Leopold Stokowski mit dem American Symphony Orchestra samt zweier Assistenz-Dirigenten realisierte. 1929 wurde der zweite Satz, die „Comedy“, in der von Ives finanzierten und Henry Cowell herausgegebenen Reihe *New Music Edition* separat herausgegeben; der nächsten Ausgabe lagen eine Programmnotiz zum gesamten Werk und eine technische Erläuterung (die sogenannte „Conductor's Note“) zur „Comedy“ bei, allerdings in einer korrumpierten Form. Die Herstellung der gedruckten Partitur der „Comedy“ war ein Abenteuer: Ives verlangte streckenweise eine temporale Asynchronität der instrumentalen Schichten, die in herkömmlicher Notation letztlich nicht darstellbar ist; er löste das Problem pragmatisch durch schriftliche Kommentare zu den entsprechenden Stellen, während das Notenbild weiterhin eine abstrakt-strukturelle Einheit repräsentierte. Eine Skala von Buchstaben (A–G) in der Partitur der „Comedy“ sollte zudem die relative Entfernung oder Gruppen zu einem fiktiven Fixpunkt im Raum angeben (es ging also nicht um Dy-

namik-Unterschiede). So entwickelte sich die Symphonie zu einem Hybrid mit intertextuellen Merkmalen, zu denen die Kommentare in den zahlreichen Zwischenstufen und Entwürfen dazuzurechnen sind. Das produktionsästhetische „Work in Progress“-Konzept der vierten Symphonie machte sie angreifbar: Pierre Boulez hat Ives zeitlebens vorgehalten, dass er nicht in der Lage gewesen sei, seine kompositorischen Vorstellungen in eine praktikable und rationale Gestalt zu überführen.

Die 1965 anlässlich der Erstaufführung vorgelegte Ausgabe der Symphonie bei AMP scheiterte an dieser Problematik, da sie sich auf handschriftlich erstellte Partituren der Sätze eins, drei und vier beschränkte und der faksimilierte Druck der „Comedy“ von 1929 überschrieben und umnotiert wurde, um die Polymetrik und Asynchronität der Musik zu entschärfen. Überdies wurde das Partiturbild des Finales aufgrund seiner komplexen Faktur mit drei instrumentalen Schichten um 90 Grad gedreht, so dass sich eine Partiturseite über zwei gegenüberliegende Seiten erstreckte. Die philologische Arbeit beschränkte sich auf das Notwendigste: Eine Sichtung und Bewertung des komplexen Quellenbestands unterblieb. Erst die Ives Society nahm sich der Aufgabe an, doch dauerte es fast noch einmal ein halbes Jahrhundert, bis 2011 eine kritische Edition realisiert werden konnte. Sie stellt ihrerseits ein Unikum dar, denn für jeden Satz gibt es einen eigenen Editor. Überdies hat der für den Computersatz verantwortliche Musikologe Thomas B. Broadhead eine gedruckte, aber nicht veröffentlichte „Performance Edition“ erarbeitet, um Dirigenten und Orchestern eine les- und spielbare Partitur bzw. entsprechende Stimmensätze zur Verfügung zu stellen. Es ist im Rahmen dieser Rezension ausgeschlossen, auch nur annähernd auf die komplexe Quellenlage der jeweiligen Sätze und die Entscheidungen der Herausgeber hinsichtlich der Hierarchisierung und Bewertung der Quellen einzugehen. Die

herangezogenen Quellen einschließlich der Skizzen sind in den kritischen Berichten aufgelistet, die so knapp wie möglich gehalten sind, ebenso wie die Quellenbewertungen, die in den ansonsten sehr informativen Einleitungen zu finden sind, denen ein von Sinclair verfasstes allgemeines Vorwort vorangestellt ist. Die Vorgehensweisen der Herausgeber sind zwar aufgrund der langen Entstehungszeit des Unternehmens unterschiedlich ausgefallen, konvergieren aber in Hinblick auf die (aus europäischer Sicht anfechtbare) Präferenz des „copy editing“, d. h. die Erstellung einer idealisierten Fassung, indem aus der Gesamtheit der Quellen die am überzeugendsten erscheinenden Lösungen zusammengefügt sind. Der kritische Text wird also nicht über Emendationen oder Konjekturen anhand einer Hauptquelle konstituiert, sondern in einer subjektiven Auswahl anhand der von Ives hinterlassenen Möglichkeiten, die sich nicht selten widersprechen oder gar als Alternativen gedacht sind. (Zu Ende gedacht, setzt der Editor also die Arbeit des Komponisten fort, ohne dass es sich hier um eine Rekonstruktion oder die Vervollständigung eines Torsos handelt.) Im Fall der zahllosen Fehler oder Unklarheiten, die der Erstdruck der „Comedy“ aufweist, oder der besonders schwierigen Situation des Finales – bei ihm ist die erste autographe Quelle eine Mischung aus Particell und Partitur –, entgeht der Herausgeber Konjekturen freilich nicht; die Ausgabe trägt dieser Tatsache durch eckig geklammerte Herausgeber-Zusätze in der Partitur Rechnung. William Brooks geht so weit, sich am Schluss seiner Einleitung zum „Prelude“ an den Benutzer dieser Ausgabe zu richten: „There can be no Ives *urtext*, no approved editions. In the re-formed world universal access to the manuscripts will bring into being an ever-expanding sphere of visions, performances – ‚editions‘, if you will – all shaped for particular times, places, circumstances. I look forward to your contribution.“ (S. XVIII)

Einen anderen Weg schlägt Wayne D. Shirley beim Finale ein, indem er gleich zwei Versionen vorlegt. Die erste ist bereits 1989 für die Einspielung des Werkes durch Michael Tilson Thomas entstanden. Sie ist, im Sinne des „copy editing“, eine inklusive Version – „The [...] edition tends to include all the material which appears in pencil in the score unless it is extremely faint and tentative“ (S. XXXIX) – und beruht auf der von Ives revidierten Partitur von 1923/24, allerdings mit pragmatischen Normierungen der Transpositionen von Bläserstimmen und der Notation von Triolenklammern. Die zweite Version soll dagegen einen „quasi urtext“ (ebenda) präsentieren: Sie kombiniert eine nur minimal edierte Fassung derselben Quelle mit Eintragungen aus der Particell/Partitur-Fassung von 1916, die grau unterlegt eingefügt sind. Dadurch wird das Element der Wahl – bzw. das Ausmaß der Ambivalenz – in und von Ives’ Musik unmittelbar evident, was gegenüber einer verbalisierten Quellenbeschreibung einen unschätzbaren Vorteil bedeutet, freilich um den Preis eines Nachvollzugs des Vorgehens. Auch in graphischer Hinsicht muss der Leser im Finale der neuen Ausgabe einen hohen Preis zahlen. Die Entscheidung, wieder in das gewohnte Hochformat zurückzukehren, führt zu einem extrem kleinen Notenbild mit bis zu 30 Systemen auf einer Seite (vgl. z. B. die Seiten 150/151); wie hier Korrektur gelesen werden konnte – sicherlich nicht anhand der Originalgröße (37,5 x 29 cm) –, lässt sich nur erahnen, ebenso das Ausmaß verbliebener Fehler in der *Critical Edition*.

Entschädigt wird der Benutzer durch eine äußerst wertige Ausstattung des Bandes, zu dem auch eine nützliche CD-ROM mit einem PDF-Viewer gehört: Mit ihm kann der Nutzer sowohl ausgewählte Quellen im Detail und in Farbe betrachten, als auch einen Blick hinter die Kulissen des Tonsatzes werfen; Broadhead hat noch eine digitale Partiturfassung erstellt, in der die von Ives

verwendeten Zitate farblich hervorgehoben sind. So ist die kritische Ausgabe der vierten Symphonie eine Pioniertat, der man – ungeachtet aller (europäischen) Einwände zur Methodik des „copy editing“ – nur größte Hochachtung entgegenbringen kann. Die

Ausgabe wird hoffentlich den Weg nicht nur für weitere Untersuchungen zur vierten Symphonie, sondern auch für exemplarische Aufführungen ebnen, wie sie Peter Eötvös 2012 in Luzern auf dieser Basis realisierte.

(Oktober 2014)

Wolfgang Rathert

Die im Jahre 2014 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Peter Bergmüller (Münster)

Nachträge 2012

Wrocław. *Institut für Musikwissenschaft*. Dorit Klebe: Die Musikkulturen der Türkei und der türkischen Communities in Berlin – Veränderungsprozesse und Wechselwirkung.

Nachträge 2013

Graz. *Karl-Franzens-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Marko Alexander: Alltagskulturelle musikbezogene Verhaltensweisen als Teilstrategien von sozialer Positionierung und Identitätskonstruktion. Ein zeitdiagnostischer Ansatz.

Wien: *Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft*. Katharina Hötzenecker: Chronos und Kairos – Zeitgestalten im Werk von Sofia Gubaidulina und Gérard Grisey; Andrea Horz: Heinrich Glareans Dodekachordon. Text – Kontext.

Promotionen 2014

Augsburg. *Leopold-Mozart-Zentrum, Fach Musikwissenschaft*. Jean Marco Arendt Goldenbaum: Neue Noten unter einem neuen Himmel: Die in Brasilien eingewanderten deutschsprachigen Komponisten und deren Einfluss auf die brasilianische Musik; Stefanie Bilmayer-Frank: „Illustri ac generoso Domino“ – Gedruckte Musikalienwidmungen an die Familie Fugger im 16. und frühen 17. Jahrhundert.

Berlin. *Freie Universität, Institut für Theaterwissenschaft*. Andrea Hanft: André Gide – Igor Strawinsky: Perséphone. Von der Idee zum vollendeten Werk bei Betrachtung der verschiedenen Denkweisen von Schriftsteller und Komponist; Diau-Long Shen: E. T. A. Hoffmanns Weg zur Oper – von der Idee des Romantischen zur Genese der romantischen Oper; Olaf Enderlein: Die Entstehung der Oper „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss.

Berlin. *Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft Fachgebiet Musikwissenschaft*. Ludewijk Muns: Classical Music and the Language Analogy; Matthias Kassel: Das Auge hört mit. Mauricio Kagels Instrumentaltheater von Der Schall (1968) bis Zwei-Mann-Orchester (1971–73).

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik*. Miriam Akkermann: Zwischen Algorithmus und Improvisation. David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu; Katharina Bradler: Streicherklassenunterricht – Entwicklung, Konzept und Situation in Deutschland; Marta Castello Branco: Instrument als Apparat: Flötentechnik in der zeitgenössischen Musik; Martin Grabow: Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit von Lebenswerken. Formen des Rückgriffs auf eigene Musik zur Schaffung neuer Werke bei Boulez, Berio und

anderen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts; Andreas Ickstadt: Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms; Rebecca Vogels: Getting Nowhere: Nicht Linearität in frühen Vokalstücken von John Cage.

Bremen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Katrin Bock: Die Philharmonische Gesellschaft Bremen zwischen bürgerlicher Identität und musikalischer Profession – Geschichte einer Konzertgesellschaft im 19. Jahrhundert.

Detmold. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Michael Hucht: Felix Mendelssohn Bartholdy und die Chormusik; Alexander Niemeyer: Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses bei Ernest Bloch und Leonard Bernstein – Kultursemiotische und unterrichtsdidaktische Überlegungen zum erinnerungskulturellen Potential von Musik.

Dortmund. *Kunst- und Sportwissenschaften*. Yves Cloos: Merkmale und Einsatz funktionaler Musik im Sport bei älteren Erwachsenen; Alexander Gurdon: „Ein einziger angestauter Wille“ Der Dirigent und Komponist Oskar Fried – Leben, Werk und Wirkung; Matthias Regnier: Die Auswirkungen von Chorklassenunterricht auf Konzentrationsfähigkeit, Selbstwertgefühl, Stressbewältigung, Arbeitsverhalten und das schulische Klima im Rahmen einer zweijährigen Längsschnittstudie.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Institut für Musikwissenschaft*. Christian Cöster: Studien zu Intermezzo von Richard Strauss.

Essen. *Folkwang Universität der Künste, Fach Musikwissenschaft*. Jonas Becker: Konzertdramaturgie und Programmgestaltung als Marketinginstrument am Beispiel ausgewählter Orchester im Ruhrgebiet; Manfred Günnigmann: Werner Korte. Musikwissenschaft während des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit in Münster; Soondo Hwang: Klarinettenkammermusik von Johannes Brahms und in seiner Nachfolge: Analytische Studien zu Harmonik und Metrik; Benjamin Reissenberger: „Versuch einer Anweisung ...“ Eine Studie zur

historischen Aufführungspraxis – Überlegungen anhand der kammermusikalischen Klarinettenwerke von Mozart, Beethoven, Weber, Schumann und Brahms.

Essen. *Folkwang Universität der Künste, Fach Musikpädagogik*. Adrian Niegot: Geltung und Gehalt. Geschichtlicher Gehalt von Musik als didaktische Kategorie, oder: Wie Musikgeschichte durch Unterricht zur Geltung kommen kann; Malte Sachsse: Menschenbild und Musikbegriff. Zur Konstituierung musikpädagogischer Positionen im 20. und 21. Jahrhundert.

Flensburg. *Institut für Ästhetisch-kulturelle Bildung, Abteilung Musik*. Odilo Klasen: Oskar Gottlieb Blarr, Komponist und Kantor in Düsseldorf nach 1960 – Untersuchungen zu seiner musikalischen Sprache in Wechselwirkung zu seinem Lebensumfeld.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Musikwissenschaftliches Seminar*. Nina Eichholz: Georg Philipp Telemanns Kantatenjahrgang auf Dichtungen von Gottfried Behrndt. Ein Beitrag zur Phänomenologie von Telemanns geistlichem Kantatenwerk; Tilman Hoppstock: Die Polyphonie in den Lautenfugen Bachs; Korinna Müller-Goldkuhle: Facetten der Einsamkeit in musikalischen Monodramen des 20. Jahrhunderts. Musikdidaktische Zugänge.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Musikpädagogik*. Carola Finkel: „Ich selbst bin ein unverbesserlicher Romantiker“. Die Sinfonien Kurt Atterbergs; Bruno Wolter: Haydn und der Cäcilianismus. Rezeption und Aspekte der Liturgietauglichkeit des geistlichen Chorwerks von Joseph Haydn in der kirchenmusikalischen Praxis des 19. Jahrhunderts.

Freiburg. *Hochschule für Musik*. Matthias Handschick: Musik als „Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung“. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit.

Graz. *Karl-Franzens-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Susanne Sackl-Sharif: Gender – Metal – Videoklips. Eine qualitative Rezeptionsstudie; Ingeborg Zechner: Das englische Geschäft mit der Nachtigall Betrachtungen zum italienischen Opernwesen im London des 19. Jahrhunderts.

Graz. *Kunstuniversität Graz, Künstlerische und wissenschaftliche Doktorschule*. Zoltan Füzesery: Die Polarität Spannung-Lösung in Beethovens drei letzten Klaviersonaten; Alexander Mayr: Untersuchung zu den Gesangsschulen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert und ihrem Beitrag für die Gesangsausbildung unter besonderer Berücksichtigung historischer Klangideale; Bartolo Musil: Singstimmenbehandlung und Textvertonung im Liedwerk von Claude Debussy und Hugo Wolf im Kontext der deutschsprachigen und französischen Vokalmusik; Markus Guldenschuh: Adaptive Methods for Active Noise Cancellation Headphones.

Halle. *Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft*. Annette Landgraf: Die Rezeptionsgeschichte von Händels Oratorium Israel in Egypt von 1739 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.

Hamburg. *Universität Hamburg, Institut für Historische Musikwissenschaft*. Verena Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“ – der Komponist Mieczyslaw Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion; Philipp Christian Weber: Zwischen Avantgarde und Tradition. Ernst Kreneks neoklassizistische Werke.

Hamburg. *Universität Hamburg, Institut für Systematische Musikwissenschaft*. Florian Pfeifle: Physical model real-time auralisation of musical instruments: Analysis and synthesis; Chrisoula Alexandraki: Real-time Machine Listening and Segmental Re-synthesis for Networked Music Performance.

Hannover. *Hochschule für Musik, Theater und Medien*. Axel Fischer: Das wissenschaftliche der Kunst Johann Nikolaus Forkel als Akademischer Musikdirektor in Göttingen; Christopher Blake: Wie mediale Körperdar-

stellungen die Körperzufriedenheit von Rezipientinnen beeinflussen. Eine theoretische Rekonstruktion der Wirkungsursachen; Tatiana Marshanskikh: Konstruktion des Russlandbildes in den deutschen Printmedien: Eine qualitative Frame-Analyse; Ricarda Kopal: Herbert von Karajan – Musikethnologische Annäherung an einen „klassischen“ Musikstar; Lisa Gaupp: Imaginäre Identitätsmythen der exotischen Stadt – Kulturpolitik und Musikvermittlung im postmigrantischen Prozess; Lilly Mittner: Studien zum kulturellen Handeln komponierender Frauen des 19. Jahrhunderts in Norwegen; Astrid Funck: Die transparente Redaktion. Ein Ansatz für die strategische Öffentlichkeitsarbeit von Zeitungsverlagen.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Sarah-Denise Fabian: ‚Aufgeweckte Einfälle‘ und ‚sinnreiche Gedanken‘ – Witz und Humor in Ouvertürensuiten Georg Philipp Telemanns.

Karlsruhe. *Hochschule für Musik*. Karin Maria Dietrich: Die Schwedischen Ballette – Les Ballets Suédois. Getanzte Visionen im Paris der 1920er Jahre; Hermanutz, Tobias Paul: Avantgardistische Chormusik als komponierte Negative Theologie György Ligeti: Lux aeterna / Dieter Schnebel: AMN/Helmut Lachenmann: Consolation II / Heinz Holliger: Psalm; Philipp Pelster: Herrmann Grabner als Komponist; Tobias Pfleger: Entschlackte Romantik? Die Sinfonien von Robert Schumann in den Interpretationen historisch informierter Aufführungspraxis; Christian Matthias Schaper: Richard Strauss, Die Frau ohne Schatten – Studien zu den Skizzen und zur musikalischen Faktur; Christoph Seibert: Musik und Affektivität. Systemtheoretische Perspektiven für eine transdisziplinäre Musikforschung; Miriam-Alexandra Wigbers: Pauline Viardot und Deutschland. Ihre Aufenthalte, Beziehungen, künstlerische Positionierung und deutschen Kompositionen; Niranjana Wijewickrema: Der Gebrauch der Trompete in den gedruckten Kantatenjährgängen Georg Philipp Telemanns.

Kiel. *Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Musikwissenschaftliches Institut*. Alexander Butz: Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert. Studien zu einsätzigen weltlichen Chorwerken mit Orchester von Beethoven bis Brahms.

Köln. *Hochschule für Musik und Tanz, Institut für Historische Musikwissenschaft*. Jörg Ebrecht: Händels Klaviermusik. Strukturen – Kontexte – Didaktik; Katharina Deserno: Cellistinnen. Transformationen und Inszenierungen von Weiblichkeitsbildern in der Instrumentalkunst. Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung anhand der Biographien und der Rezeption von Lise Cristiani und Guilhermina Suggia; Anne Kohl: Die frühe vokale Performancekunst als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld Downtown New York von 1964 bis 1979.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut*. Michael Schumacher: Die Sinfonien von Johann Melchior Molter (1696–1765). Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Gattung Sinfonie; Daniel Siebert: Musik im ‚Zeitalter der Globalisierung‘: Gemeinsamkeiten und Differenzen dreier Fallbeispiele“.

Leipzig. *Institut für Musikwissenschaft*. Manuel Bärwald: Italienische Oper in Leipzig (1744–1756); Minari Bochmann: Die Rezeptionsgeschichte der Dodekaphonie in Italien bis 1953: von Alfredo Casella zu Luigi Dallapiccola; Olga Gero: Musikalische Formung und Textvertonung in den geistlichen Vokalwerken von Dietrich Buxtehude; Benedikt Leßmann: Die Rezeption des gregorianischen Chorals in Frankreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Studien zur ideen- und kompositionsgeschichtlichen Ausstrahlung des *plain-chant*; Stephan Wünsche: Die Leipziger Singakademie – Mitglieder, Repertoire und Geschichte. Studien zur Chormusik in Leipzig, besonders am Gewandhaus.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater, Institut für Musikwissenschaft*. Franz Ferdinand Kaern: Die Harmonia Cationum ecclesiasticarum des Leipziger Thomaskantors Sethus Calvisius. Entstehung, Quellen, Stilistik. (Bei-

träge zur Gattungsgeschichte des Kantionalsatzes).

Lübeck. *Musikhochschule*. Andrea Hammes: Brahms gewidmet. Ein Beitrag zur Systematik und Funktion der Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Mainz. *Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft*. Tanja Gözl: Die kritische Werkedition der fragmentarisch überlieferten Opera seria „Demofonte“ (Mailand 1743) von Christoph Willibald Gluck; Luca della Libera: La musica sacra romana di Alessandro Scarlatti. Testi, contesti e documenti; Beate Sorg: Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen am Hof der Landgrafen zu Hessen-Darmstadt. Zwischen „Frohlockendem Jubel-Geschrey“ und „Demüthiger Andacht und Pflicht vor dem Angesicht des Herrn“.

München. *Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Musikpädagogik*. Julio Mariñelarena Martínez: Community music – an alternative for decolonization the role of the music school CECAM in the decolonization of the Oaxacan Indigenous communities.

München. *Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Magdalena Zorn: Stockhausen unterwegs zu Wagner. Eine Studie zu den musikalisch-theologischen Motiven in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus LICHT(1977–2003).

Osnabrück. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Katrin Drazek-Kappus: Musikpräferenz und Identität bei Erwachsenen mit Störung des Selbstgefühls.

Paderborn. *Fakultät für Kulturwissenschaften, Populäre Musik und Medien*. Felix Papenhagen: Jüdische Religion im Kontext israelischer Populärmusik; Matthias Surall: ‚And God is never far away‘ – Spannende Theologie im Werk von Nick Cave.

Rostock. *Hochschule für Musik und Theater Rostock*. Peer Hübel: Multimedia in der Musikwissenschaft. Interaktive Medien und didaktische Modelle im Lehr- und Lernprozess. Konzeption und Gestaltung des Lernmoduls

„Quartett“; Prof. Thomas Offermann: Einfach Gitarre spielen! Integrative Bewegungslehre Gitarre; Herbert Pauls: Two Centuries in One: Musical Romanticism and the Twentieth Century; Sebastian Rachau: Im Feld des Heavy Metal. Vier deutsche Bands.

Salzburg. *Universität Mozarteum, Abteilung Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Maria Anikina: W. A. Mozarts „Haydn-Quartette“ in den Interpretationen des 20. Jahrhunderts; Isabell Drosdek: Körperbasierte Ansätze der Plastique animée von Jaques-Dalcroze und ihre aktuelle Adaption bei der Interpretation und Vermittlung Neuer Musik; Martin Limmer: Studien zur motivischen Arbeit im Werk von Pavel Haas; Elke Michel-Blagrove: Rund um das Piano-Forte in Salzburg. Quellen, Repertoire, Musiziergelegenheiten 1804-1842. Studien zum Musizieren in Bürgertum und Adelskreisen; Katrin Pfitscher: Franco-belgische Russen und deutsche Amerikaner? Klassische Violinschulen im Vergleich; Sabine Töffler: Friedrich Cerha. Vom „Nicht-Einsteiger“ zum „Doyen der österreichischen Musik der Gegenwart“ – eine Biographie; Joseph Weissenberg: Alexandertechnik und Bühnenpräsenz. Die Wirkung der Alexandertechnik auf Bühnenpräsenz und Podiumssicherheit. Propriozeptives Denken mittels sensorischer Reflexion.

Weimar. *Hochschule für Musik FRANZ LISZT*. Carolin Bahr: Ursprung – Transfer – Transformation. Aufführungsgestalten der Grand Opéra an den deutschen Hoftheatern zwischen 1830 und 1848; Stefan Menzel: Hōgaku – Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert; Dominik von Roth: Mignon und Margarete in Malerei und Musik. Ästhetische Konzeption und Fragmentierung um 1800; Julia Stadter: Der Brief als Palimpsest? Briefmotive und Bühnenbriefe in Malerei, Literatur und Musiktheater; Sascha Wegner: Vokalmusikalische Modelle in der symphonischen Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Studien zur Finalgestaltung.

Wien. *Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft*. Anja Brunner: Bikutsi – popular music in postcolonial Cameroon in the 1970s

and 1980s; Marschall, Clemens: ‚Avantgarde von unten‘: Ungezügelter Aufführungsformen vom Proto-Punk der 1960er bis heute; Susanne Pumhösl: Intramezzo di musica in una academia di dame.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst*. Julia Bungardt: Die Bibliothek Arnold Schönbergs; Jan Giffhorn: Zur Sinfonik Leonard Bernsteins – Betrachtung zu Rezeption, Ästhetik und Komposition; Michaela Hahn: Musikschulentwicklung am Beispiel des dezentralen Musikschulsystems in Niederösterreich; Irina Hinterhuber: Dimitri Schostakowitsch im Musikunterricht. Thematische Ansätze und methodische Zugänge zu ausgewählten Werken in allgemeinbildender Absicht; Gertrud Maria Huber: Die Zither in Amerika. Die „moderne Gebirgszither“ in US-amerikanischer Spielpraxis anhand von vier Fallstudien; Alfred Kellner: Die Musikschulfinanzierung in Österreich, ausgewählte Finanzstrategien der nachhaltigen Absicherung des Ausbildungsinstitutes Musikschule; Robert Michael Klembas: A&R Management im digitalen Paradigmenwechsel; Angela Lohri: Kombinationsröne und Tartinis „terzo suono“; Matej Santi: Zwischen drei Kulturen: Musik und Nationalitätsbildung in Triest 1848–1920; Hannes Verecke: The Sixteenth-Century Trombone: Dimensions, Materials and Techniques; Martin Widmaier: Differentielles Lernen am Klavier – Versuch eines Transfers.

Würzburg. *Institut für Musikforschung*. Hanna Zühlke: Musik und ‚poetisches Sylbenmaß‘. Friedrich Gottlieb Klopstocks antikeorientierter Vers im Lied von 1762 bis 1828.

Würzburg. *Hochschule für Musik*. Johannes Hasselhorn: Messbarkeit musikpraktischer Kompetenzen von Schülerinnen und Schülern – Entwicklung und empirische Validierung eines Kompetenzmodells.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut*. Michael Meyer: Die deutsche Josquin-Rezeption im 16. Jahrhundert; Ulrike Thiele: Musikleben und Mäzenatentum im 20. Jahrhundert; Werner Reinhart (1884–1951).

Eingegangene Schriften

TZVI AVNI: *Im eigenen Tempo. Mein Leben mit der Musik.* Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 199 S., Abb.

MICHELE CALELLA: *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 355 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 20.)

MICHAEL CUSTODIS, FRIEDRICH GEIGER: *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Ekg, Hilde und Heinrich Strobel.* Münster: Waxmann Verlag 2013. 256 S. (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik. Band 1.)

ROSALBA DIMUNDO: *La Didone virgiana sulla scena del barocco inglese.* Nordhausen: Verlag Traugott Bautz 2013. 186 S., Nbsp. (Poetry, Music and Art. Band 1.)

Dislocated Memories. Jews, Music, and Postwar German Culture. Hrsg. von Tina FRÜHAUF und Lily E. HIRSCH. New York: Oxford University Press 2014. 328 S., Abb., Nbsp.

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY: *La musique au tournant des siècles.* Paris: Librairie Arthème Fayard 2015. 302 S., Nbsp.

KATRIN GERLACH, LARS KLINGBERG, JULIANE RIEPE, SUSANNE SPIEGLER: *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen. Quellen im Kontext.* 2 Bde. Beeskow: ortus musikverlag 2014. Teil 1: VI, 501 S., Abb., Nbsp., Teil 2: VI, 817 S., Abb. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 2.)

JEROEN VAN GESSEL: *Die Praxis der Oper. Das Straßburger Stadttheater 1886–1944.* München: Allitera Verlag 2014. 612 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 10.)

ALBERT GIER: „Wär' es auch nichts als ein Augenblick.“ *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette.* Hrsg. von Dina DE

RENTIIES, Albert GIER und Enrique RODRIGUES-MOURA. Bamberg: University of Bamberg Press 2014. 428 S., Nbsp. (Romanische Literaturen und Kulturen. Band 9.)

„Der große Zauberer“. *Leben und Lieder von Friedrich Rückert.* Zusammengestellt und erzählt von Wolfgang WEYERS. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2014. 528 S., Abb., 2 CDs. (Rombach Sachbuch.)

HANS-CHRISTIAN GÜNTHER: „Historische“ Aufführungspraxis: *Historizität vs. Authentizität. Ein ethisches Problem?* Nordhausen: Verlag Traugott Bautz 2015. 120 S., Abb. (Poetry, Music and Art. Band 4.)

CLEMENS HARASIM: *Die Kirchenmusik an der Propsteikirche zu Leipzig. Von ihren Anfängen bis heute.* Hrsg. von Helmut LOOS. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2015. 87 S., Abb.

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts. Band XI. Dezember 2014. Heft 1. München: G. Henle Verlag 2014. 167 S.

JULIA HEIMERDINGER: *Sprechen über Neue Musik. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“ (1954), Karlheinz Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ (1956) und György Ligetis „Atmosphères“ (1961).* Berlin: Verlag epubli 2014. 324 S., Abb.

RUTGER HELMERS: *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera.* Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2014. 233 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 119.)

Historia de la música en españa e hispanoamérica. Band 4: *La música en el siglo XVIII.* Hrsg. von José Máximo LEZA. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014. 685 S.

ANNEGRET HUBER: *Klaviermusik. 55 Begriffe, die man kennen sollte.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 136 S., Abb. (Bärenreiter Basiswissen.)

- Franz Hummel. Hrsg. von Theresa KALIN und Franzpeter MESSMER. Tutzing: Hans Schneider 2014. 199 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 57.)
- SARA IGLESIAS: *Musicologie et Occupation. Science, musique et politique dans la France des „années noires“*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2014. 454 S., Abb. (Collection 54.)
- Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832). Hrsg. von Axel FISCHER und Matthias KORNEMANN. Hannover: Wehrhahn Verlag 2014. 423 S., Abb., Nbsp. (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. Band 20.)
- HANS-JOSEF IRMEN: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Engelbert Humperdincks*. Köln: Verlag Dohr 2014. 215 S.
- 50 Jahre musikethnologische Forschung. Institut für Musikalische Volkskunde (1964–2010). Institut für Europäische Musikethnologie (seit 2010). Hrsg. von Klaus NÄUMANN, Günther NOLL, Gisela PROBST-EFFAH, Astrid REIMERS, Wilhelm SCHEPPING und Reinhard SCHNEIDER. Köln: Universität zu Köln 2014. 179 S., Abb.
- Der Kirchenmusiker. Berufe – Institutionen – Wirkungsfelder. Hrsg. von Franz KÖRNDLE und Joachim KREMER. Laaber: Laaber-Verlag 2015. 447 S., Abb. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 3.)
- TOBIAS ROBERT KLEIN: *Alexander Zemlinsky – Steve Reich. Alternative Moderne(n): „Afrika“ in der Kompositionskultur des 20. Jahrhunderts*. Köln: Verlag Dohr 2014. 172 S., Abb., Nbsp.
- Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 18. bis 19. März 2010, anlässlich der 20. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Carsten LANGE und Brit REIPSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 319 S., Abb., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XVIII.)
- MALTE KORFF: *Tschaikowsky. Leben und Werk*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2014. 255 S., Abb.
- Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Kongressbericht Hambacher Schloss 11.–12. März 2013. Hrsg. von Ulrich J. BLOMANN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2015. 374 S., Abb. (Kultur und Musik nach 1945.)
- Mainz und sein Orchester. Stationen einer 500-jährigen Geschichte. Hrsg. von Ursula KRAMER und Klaus PIETSCHMANN. Mainz: Are Edition 2014. 341 S., Abb., CD. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 23.)
- Rudolf Mauersberger. Aus der Werkstatt eines Kreuzkantors. Briefe. Texte. Reden. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Marburg: Tectum Verlag 2014. 295 S., Abb. (Schriften des Dresdner Kreuzchores. Band 1.)
- GERT MELVILLE: *Frommer Eifer und methodischer Betrieb. Beiträge zum mittelalterlichen Mönchtum*. Hrsg. von Cristina ANDENNA und Mirko BREITENSTEIN. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2014. XVI, 398 S.
- Mendelssohn, the Organ, and the Music of the Past. Constructing Historical Legacies. Hrsg. von Jürgen THYM. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell and Brewer Limited 2014. 350 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 118.)
- JÜRGEN MEYER: *Akustik und musikalische Aufführungspraxis*. Sechste erweiterte Auflage. Bergkirchen: Edition Bochinsky 2014. 358 S.
- 1001 Mikrotöne. 1001 Microtones. Hrsg. von Sarvenaz SAFARI und Manfred STAHNKE. Neumünster: von Bockel Verlag 2015. 317 S., Abb., Nbsp.
- Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Neue Folge, Heft 74, 2014: *Erinnerungen an Hans Pfitzner*. Redaktion: Rolf TYBOUT. Tutzing: Hans Schneider 2014. 262 S., Abb.

- ANTJE MÜLLER: Cinematographische Verfahrensweisen in den Orchesterwerken von Charles Koechlin. Hofheim: Wolke Verlag 2015. 257 S., Nbsp. (Sinefonia. Band 21.)
- Music and Musical Composition at the American Academy in Rome. Hrsg. von Martin BRODY. Rochester: University of Rochester Press 2014. 339 S., Abb. (Eastman Studies in Music. Band 121.)
- Musikalische Performanz und päpstliche Repräsentation in der Renaissance. Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 289 S., Abb., Nbsp. (Troja 2012. Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 11.)
- Musikpsychologie. Offenohrigkeit – Ein Postulat im Fokus. Hrsg. von Wolfgang AUHAGEN, Claudia BULLERJAHN und Richard VON GEORGI. Göttingen: Hogrefe Verlag 2014. 280 S. (Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Band 24.)
- Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Teil 3: Die Moderne. Hrsg. von Jon LAUKVIK. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 351 S., Nbsp.
- PETER PETERSEN: Hans Werner Henze – Ingeborg Bachmann. „Undine“ und „Tasso“ in Ballett, Erzählung, Konzert und Gedicht. Schliengen: Edition Argus 2014. 129 S., Abb., Nbsp.
- BIRGIT SAAK: „von unserer gemeinsamen Art des Feilens“. Facetten künstlerischer Zusammenarbeit bei Mathilde und Richard Kralik von Meyrswalden. Hannover: Wehrhahn Verlag 2015. 268 S., Nbsp. (Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender. Band 2.)
- Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik. Hrsg. von Anette SCHAFFER, Edith KELLER, Laura MOECKLI, Florian REICHERT und Stefan SABOROWSKI. Schliengen: Edition Argus 2014. 193 S., Abb. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 5.)
- Schönheit und Verfall. Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek. (Mehr als) Ein Tagungsbericht. Hrsg. von Matthias HENKE. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2015. 391 S., Abb. (Thomas-Mann-Studien. Band 47.)
- JULIA H. SCHRÖDER: Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 198 S., Abb.
- HANS-JOACHIM SCHULZE: Bach in Ansbach. Hrsg. von der Bachwoche Ansbach. Mit einer Einleitung von Andreas BOMBA. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2013. 221 S., Abb.
- Schumann Briefedition. Serie I: Familienbriefwechsel. Band 6: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann. Band III: Juni 1839 bis Februar 1840. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Anja MÜHLENWEG. Köln: Verlag Dohr 2014. 647 S.
- Schumann Briefedition. Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel. Band 12: Briefwechsel Clara Schumanns mit Landgräfin Anna von Hessen, Marie von Oriola und anderen Angehörigen deutscher Adelshäuser. Hrsg. von Annegret ROSENMÜLLER. Köln: Verlag Dohr 2015. 782 S.
- ULRICH SIEGELE: Johann Sebastian Bach komponiert Zeit. Tempo und Dauer in seiner Musik. Band 1: Grundlegung und Goldberg-Variationen. Hamburg: Verlag Tredition 2014. 319 S., Nbsp.
- WLADIMIR STADNITSCHENKO: Zaczows Kantaten. Quellen – Stil – Kontext. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang Verlag 2014. XVIII, 518 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 36: Musikwissenschaft. Band 274.)
- Johann Steurlein 1546–1613. Amtsdienler, Komponist und Poet zwischen Tradition und Innovation. Wissenschaftliche Tagung, Meiningen Museen 2013. Hrsg. von Maren GOLTZ und Bernhard SCHRAMMEK. Beeskow: ortus musikverlag 2014. 216 S.,

Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 15.)

Richard Strauss-Jahrbuch 2014. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft in Wien. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2014. 174 S., Abb.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 58. Hrsg. von Martin EYBL und Elisabeth Th. HILSCHER. Tutzing: Hans Schneider 2014. 270 S., Abb., Nbsp.

CHRISTIAN UTZ: Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 436 S., Abb.

Wie freue ich mich auf das Orchester! Briefe des Dirigenten Hermann Levi. Ausgewählt und kommentiert von Dieter STEIL. Köln: Verlag Dohr 2015. 455 S.

Eingegangene Notenausgaben

ANTON BRUCKNER: Gesamtausgabe. Band 25: Das „Kitzler-Studienbuch“. Anton Bruckners Studien in Harmonie- und Instrumentationslehre bei Otto Kitzler (1861–63). Hrsg. von Paul HAWKSHAW und Erich Wolfgang PARTSCH. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2014. 346 S.

ANDREAS HAMMERSCHMIDT: Werkausgabe. Band 8: Chor-Music auff Madrigal-Manier. Fünffter Teil Musicalischer Andachten (1652/53). Hrsg. von Michael HEINEMANN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Sven RÖSSEL. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2015. 384 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 3: Agrippina. Opera in tre atti (HWV 6). Hrsg. von John E. SAWYER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XCIX, 338 S.

JOHANN ADOLF HASSE: Werkausgabe. Abteilung IV: Kirchenmusik. Band 3: Missa in g.

Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. XXXIX, 248 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXVI. Band 3: Bearbeitungen von Arien und Szenen anderer Komponisten. 1. Folge. Hrsg. von Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2014. XXVIII, 330 S., Abb.

JOHANN HEUGEL um 1510–1584/85: Consolamini popule meus für 8-stimmigen gemischten Chor a cappella. Partitur. Hrsg. von Horst ZIMMERMANN. Basel/Kassel: PAN Verlag 2014. 24 S., Faksimile-Abb. (Fontana Casselana. Reihe A: Urtextausgabe. Heft 2.)

Musica Britannica XCVII: Secular Polyphony 1380–1480. Hrsg. von David FALLOWS. London: The Musica Britannica Trust/The Royal Musical Association/Stainer and Bell Limited 2014. XLIII, 313 S.

PETER PIEL (1835–1904): Zwölf Orgeltrios op. 36. Mit einem Vorwort von Christoph HUST. Mainz: Are Edition 2015. 34 S. (Musik vom Mittelrhein. Band 6.)

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie II: Werke für Violine (Violoncello) und Orchester. Band 1: Konzert für Violine und Orchester d-Moll. Early Version [Op. 47/1904]. Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2014. XXXIII, 301 S.

[ALEXANDER NIKOLAJEWITSCH] SKRJABIN: Sämtliche Klaviersonaten IV. Urtext. Hrsg. von Christoph FLAMM. Mit einem Geleitwort von Marc-André HAMELIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXIX, 54 S.

THOMAS TALLIS, WILLIAM BYRD: Cantiones Sacrae 1575. Transkribiert und hrsg. von John MILSOM. London: The British Academy/Stainer and Bell Limited 2014. XLI-II, 449 S. (Early English Church Music 56.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LIX: Zwölf Oratorien aus einem Jahrgang nach Texten von Tobias Heinrich Schubart. 8. bis 19. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Christoph STOCKMEYER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XLVII, 373 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LXIV: Pastorelle en musique oder musikalisches Hirtenspiel. Hrsg. von Christin WOLLMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XLIV, 169 S.

[GIUSEPPE] VERDI: Messa da Requiem. Urtext. Kritischer Kommentar. Hrsg. von Marco UVIETTA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 94 S.

JOHANN WILHELM WILMS: Klavierquartette. Partitur. Hrsg. von Christian VITALIS. Mit einem Vorwort von Ernst A. KLUSEN. Köln: Verlag Dohr 2015. 152 S., Abb. (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 41.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Heike HOFERT am 4. Juli 2014 in Merdingen,

Monika MÖLLERING am 5. Juni 2014 in Neustadt.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Rudolf STEPHAN zum 90. Geburtstag am 3. April,

Prof. Dr. Freia HOFFMANN zum 70. Geburtstag am 4. April,

Prof. Dr. Wolfgang HOCHSTEIN zum 65. Geburtstag am 11. April,

Prof. Dr. Martin JUST zum 85. Geburtstag am 17. April,

Dr. Hanspeter BENNWITZ zum 85. Geburtstag am 4. Mai,

Prof. Dr. Klaus HORTSCHANSKY zum 80. Geburtstag am 7. Mai,

Prof. Dr. Christoph WOLFF zum 75. Geburtstag am 24. Mai,

Prof. Dr. Jürgen EPELSHEIM zum 85. Geburtstag am 27. Mai,

Prof. Dr. Klaus KROPFINGER zum 85. Geburtstag am 27. Mai,

Prof. Dr. Elmar BUDDE zum 80. Geburtstag am 13. Juni.

*

Im März 2014 wurde in Erfstadt die *Bernd-Alois-Zimmermann-Gesellschaft e. V.* (BAZG) gegründet. Ziel dieser regional, national und international ausgerichteten Vereinigung ist es, das Werk, Leben und Nachwirken des bedeutenden Komponisten durch künstlerische Interpretationen, wissenschaftliche Erforschung sowie musikpädagogische Vermittlung einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Hierzu sollen Konzerte, Publikationen, Symposien, Kolloquien, Seminare, aber auch Ausstellungen, Vorträge und Lesungen wirkungsvolle Beiträge leisten. Schon im ersten Jahr ihres Bestehens konnte die BAZG diese Ziele exemplarisch umsetzen – so in einem Seminar in der Karl-Rahner-Akademie Köln anlässlich des 50. Jahrestages der Uraufführung von Zimmermanns Oper *Die Soldaten* sowie in einer großen Veranstaltung, die am 21. März 2015 in Zimmermanns Geburts-gemeinde Erfstadt stattfand: Hier wurde die Aufführung teils selten gespielter Kammermusikwerke und Lieder verbunden mit Lesungen aus Zimmermanns Briefen und Tagebüchern, musikwissenschaftlichen Einführungen sowie einem Podiumsgespräch mit Komponisten verschiedener Generationen über die Aktualität des Zimmermann'schen Denkens. Zukünftige musikalische und musikpädagogische Projekte sollen unter anderem Zimmermanns intermediales Komponieren im Rahmen von Hörspiel- und Ballettmusiken sowie seine Auseinandersetzung mit dem Jazz fokussieren. Darüber hinaus sind bereits Veranstaltungen zum Gedenkjahr 2018 anlässlich Zimmermanns 100. Geburtstag in Planung; Kooperationen mit musikwissenschaftlichen Partnern sind willkommen. In der Mitgliederversammlung am 25. März 2015 übergab der Gründungsvorsitzende Eberhard Ronnewinkel die Lei-

tung der BAZG an Dr. Andreas von Imhoff, dem im Vorstand Dr. Ralph Paland, Dominik Sack und Dr. Christiane Strucken-Paland zur Seite stehen. Für den Beirat konnten Michael Denhoff, Peter Estl, Prof. Dr. Jörn Peter Hiekel, Prof. Dr. Dietrich Kämper, Prof. Dr. Rainer Nonnenmann, Eberhard Ronnewin-

kel, Dr. Claudia Valder-Knechtges und Dr. Eckard Wilkens gewonnen werden. Zu Ehrenmitgliedern der BAZG wurden die Dirigenten und Komponisten Michael Gielen und Hans Zender ernannt. Weitere Informationen: www.bazg.org.

Tagungsberichte

*abrufbar unter www.musikforschung.de
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungs-
berichte)*

Stuttgart, 4. bis 8. Juni 2014
Übergänge: Neue Wege zur inszenierten Musik
von Lea Roller, Stuttgart

Marburg, 8. bis 10. Oktober 2014
Werkstatt und Label. Kompositorische Produktionsprozesse in der Frühen Neuzeit
von Sebastian Biesold, Bonn

Krakau, 14. November bis 5. Dezember 2014
Luigi Cherubini – Eine Herausforderung. Autographe Bestände (Ausstellung)
Luigi Cherubini jako wyzwanie. Zbiory autografów
von Michael Pauser, Weimar

Weimar, 28. bis 29. November 2014
Jahrestagung des Nationalkomitees Deutschland im ICTM
von Dorit Klebe, Berlin

Berlin, 12. bis 13. Dezember 2014
Techno Studies – Geschichtsschreibung und Ästhetik elektronischer Tanzmusik
von Miriam Akkermann, Berlin

Oldenburg, 16. bis 17. Januar 2015
Musikwissenschaft: Generationen, Netzwerke, Denkstrukturen
von Marleen Hoffmann, Detmold/Paderborn

Venedig, 5. bis 6. Februar 2015
Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit
von Panja Mücke, Bonn

Florenz, 23. bis 28. Februar 2015
4. Italienkurs Musikwissenschaft: Musik in Florenz unter den Medici
von Friedrich Mück, Stuttgart/Trossingen

Die Autoren der Beiträge

KARL TRAUGOTT GOLDBACH, geb. 1974 in Bochum. Studium der Komposition (Dipl.-Mus. 1999) und elektroakustischen Komposition (Hochschulzertifikat 2001) an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar. Dort 2006 Promotion in Musikwissenschaft mit der Arbeit *Der tragische Schluss im deutschsprachigen Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*. Studium der Bibliotheks- und Informationswissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin (Master 2009). Seit 2008 Leiter des Spohr Museums in Kassel.

INGA MAI GROOTE, geb. 1974 in Lüdenscheid. Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Italienischen Philologie. 2005 Promotion an der Universität Bonn mit einer Arbeit zur Musik in italienischen Akademien im 16./17. Jahrhundert. Sodann Assistenz und Oberassistentin in München und Zürich, dort 2013 Habilitation (*Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel 2014), daneben Lehraufträge in Hamburg, Lübeck und Bern. Seit 2014 Assoziierte Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Fribourg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich des 16./17. und des späten 19. Jahrhunderts, daneben die Geschichte der Musiktheorie in der Frühen Neuzeit (2008–2011 Projektleitung „Humanistische Theorie der Musik im Wissenssystem ihrer Zeit“, SFB 573, LMU München).

HANS JOACHIM MARX, geb. 1935 in Leipzig. Studium an den Musikhochschulen in Leipzig und Freiburg/Br. sowie an den Universitäten in Freiburg/Br. und Basel (Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie). 1966 Promotion in Basel, anschließend Lehrbeauftragter in Zürich. 1968 Assistent in Bonn, dort 1972 Habilitation. 1973 bis 2001 Professor an der Universität Hamburg. Mitherausgeber der Werkausgaben von Corelli, Hasse und Händel sowie verschiedener musikwissenschaftlicher Reihen (u. a. *Abhandlungen zur Musikgeschichte* und *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik*) sowie Herausgeber der *Göttinger Händel-Beiträge*.

SIGNE ROTTER-BROMAN, geb. 1968 in Frankfurt/Main. Studium der Schulmusik, Geschichte, Musikwissenschaft und Nordistik in Frankfurt und Kiel. Promotion 2000 (*Studien zu den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar*) und Habilitation 2010 (*Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Paolo und Andrea da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia*) an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Seit 2012 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte Skandinaviens im 19. und früheren 20. Jahrhundert, Musikgeschichte Italiens in der frühen Neuzeit, Musikhistoriographie und Analyse.

OLIVER VOGEL, geboren 1967 in Berlin. Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Physik in Berlin und Paris. Promotion 2002 an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit zum Frühwerk von Hector Berlioz. Seither wirkt er regelmäßig als Lehrbeauftragter an der Freien Universität sowie der Humboldt-Universität Berlin und war für das Musikinstrumentenmuseum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin tätig. Aktuelle Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Amateurmusik im Frankreich des 18. Jahrhunderts und der einstimmigen Musik des Mittelalters. Derzeit entsteht eine Monographie zu Leben und Werk Erik Saties.