

DIE MUSIKFORSCHUNG

Herbert Schneider

Zum Gedenken an Wolfgang Suppan (1933–2015)

Kordula Knaus

Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende:
Grundlagenforschung zu Baldassare Galuppis komischen Opern

Martin Eybl

Die Opern- und Ariensammlung der Erzherzogin Elisabeth
von Österreich (1743–1808). Musizierpraxis im Kontext feudaler
Bildungs- und Repräsentationskonzepte

Luitgard Schader

Ernst Kurth und Hermann Grabner. Die Suche nach dem
„Schlüssel für die Kunst Bachs“

Inga Mai Groote

Scheins Geist aus Trosts Händen: (Wieder-)aufgefundene
Musica poetica-Schriften von Johann Hermann Schein und
Michael Altenburg

Besprechungen · Mitteilungen

DIE MUSIKFORSCHUNG

68. Jahrgang 2015 / Heft 3

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

Herbert Schneider: Zum Gedenken an Wolfgang Suppan (1933–2015)	233
Kordula Knaus: Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende: Grundlagenforschung zu Baldassare Galuppis komischen Opern	234
Martin Eybl: Die Opern- und Ariensammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich (1743–1808). Musizierpraxis im Kontext feudaler Bildungs- und Repräsentationskonzepte	255
Luitgard Schader: Ernst Kurth und Hermann Grabner. Die Suche nach dem „Schlüssel für die Kunst Bachs“	280
Kleiner Beitrag	
Inga Mai Groote: Scheins Geist aus Trosts Händen: (Wieder-)aufgefundene Musica poetica-Schriften von Johann Hermann Schein und Michael Altenburg	295

Besprechungen

C. Bosi: Emergence of Modality in Late Medieval Songs: The Cases of Du Fay and Binchois (Berger; 298) / S. Meine: Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530 (Schick; 299) / T. Popović: Mäzene – Manuskripte – Modi. Untersuchungen zu „My Ladye Nevells Booke“ (Kirnbauer; 301) / Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a Sixteenth-Century Musical Humanist (Schwindt; 303) / M. Kirnbauer: Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Bruach; 307) / J. Riepe: Händel vor dem Fernrohr. Die Italienreise (Ehrmann-Herfort; 308) / G. zur Nieden: Vom „Grand Spectacle“ zur „Great Season“. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862–1914) (Stahrenberg; 310) / R. Wagner: Sämtliche Briefe, Band 19, 21 und 22 (Bartels; 312) / Fl. Edler: Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847 (von Roth; 315) / F. Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe, Band 7 und 8 (Fischer; 317) / Migration und Identität. Wanderbewegungen und

Kulturkontakte in der Musikgeschichte (Kim; 319) / Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität (Rothkamm; 321) / Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf (Wedler; 324) / M. Myers: Why Jazz happened (Michaelsen; 326) / Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte (Jestremski; 327) / A. T. Bense: Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computerbasierter Musikproduktion (Großmann; 330) / F. Mendelssohn Bartholdy: Leipziger Ausgabe der Werke I/6A: Sinfonie A-Dur („Italienische“), Fassung 1834 (Struck; 332) / N. W. Gade: Werke IV/1: „Comala“ op. 12 (Matter; 334)

Eingegangene Schriften	336
Eingegangene Notenausgaben	337
Mitteilungen	338
Tagungsberichte	339
Die Autoren der Beiträge	340

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 68. Jahrgang 2015 / Heft 3. 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: Bärenreiter-Verlag, Kassel

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

Herbert Schneider (Mainz)

Zum Gedenken an Wolfgang Suppan (1933–2015)

Am 4. Mai 2015 verstarb Wolfgang Suppan nach längerer Krankheit in Graz. Er gehörte der Generation an, die nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs gewisse Verzögerungen ihrer Ausbildung in Kauf nehmen musste. Suppan erhielt seine musikalische Ausbildung am Steiermärkischen Landeskonservatorium und studierte an der Universität Graz die Fächer Musikwissenschaft, Volkskunde und Philosophie, an einer Universität, die wie Suppan betonte, noch von der Humboldt'schen Tradition geprägt war. Seine Karriere verlief dank seiner Begabung, seiner wissenschaftlichen Orientierung und seines organisatorischen Geschicks sehr geradlinig. Nach der Promotion bei Hellmut Federhofer über Heinrich Eduard Josef von Lannoy (1959, Teilveröffentlichung 1960) erhielt er ein Stipendium der DFG, das ihn nach Freiburg führte, wo er am Institut für ostdeutsche Volkskunde und am Volksliedarchiv tätig war. Nach seiner Habilitation in Mainz (1971, seine Schrift *Deutsches Musikleben zwischen Renaissance und Barock* erschien 1973) verstand er es, Studierende mit „Spartakus-Denken“ in seinen Lehrveranstaltungen für seinen anthropologischen Ansatz und die komparatistische Sicht von Musikkulturen einschließlich außereuropäischer Naturvolk- und Hochkulturen zu begeistern und sich damit zugleich von den Mainzer Kollegen zu distanzieren. Nach der Berufung an das Institut für Musikethnologie der Kunst-Universität Graz im Jahre 1974 setzte Suppan seine intensiven Forschungen und zahllosen organisatorischen Initiativen fort und publizierte eine Fülle von Büchern, Aufsätzen und Editionen. Erwähnt seien die Buchreihen *Musikethnologische Sammelbände*, *Alta Musica* und *Musica Pannonica*.

Suppan war der Doyen der österreichischen Musikethnologie. Seine vier Forschungsschwerpunkte waren die Steirische Landeskundliche Musikforschung (u. a. *Steirisches Musiklexikon*, 2009), die vokale und instrumentale Volksmusik, d. h. die Europäische Musikethnologie und Vergleichende Musikwissenschaft, die Blasmusik und die Anthropologie der Musik, die er als „praktische Anthropologie“ bezeichnete. Die Verbindung von Praxis und Wissenschaft hatte ihm sein Lehrer Federhofer vorgelebt. Historische und ethnologische Musikwissenschaft zu verknüpfen, war sein besonderes Anliegen. Charakteristisch für die spezifische Einschätzung seines Fachgebietes ist sein Urteil in den „autobiographischen Notizen“ der ihm gewidmeten zweiten Festschrift (2010), die Dominanz der Historischen Musikwissenschaft gereiche dem Gesamtfach Musikwissenschaft zum Schaden.

Suppan war prägendes Mitglied mehrerer wissenschaftlicher Gesellschaften (u. a. des International Folk Music Council) und engagierte sich vielfach in Verbänden (Bund Deutscher Blasmusikverbände, Deutscher Musikrat, International Society for Music Education der Unesco etc.). Er hat Gastvorträge in Amerika, in Israel und in Dänemark gehalten und war u. a. Träger des Großen Ehrenzeichens des Landes Steiermark, des Bundesverdienstkreuzes I. Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland und des Großen Silbernen Ehrenzeichens für Verdienste um die Republik Österreich.

Kordula Knaus (Bayreuth)

Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende: Grundlagenforschung zu Baldassare Galuppi's komischen Opern

Die Opernforschung der letzten Jahrzehnte hat, mehr noch als andere Bereiche der Musikforschung, eine (noten)textzentrierte Herangehensweise an den Gegenstand relativiert und kritisiert. Neben der Diskussion um das Wort-Ton-Verhältnis ist insbesondere die Aufführung in den Blick geraten. Oper wird als ein Zusammenspiel von Musik, Text, Darstellung und Verkörperung, Kostüm, Bühne und Licht aufgefasst, das auch in dieser Komplexität erforscht werden soll. Gleichwohl wird Performanz, die eben jenes Zusammenspiel auch unter Einbeziehung von Publikum und Publikumsraum begrifflich fasst,¹ meist gerade dort, wo sie konkret erfahrbar wäre, nur sehr abstrakt in den Blick genommen. Anders als in der Theaterwissenschaft herrscht in der Musikwissenschaft eine große Scheu davor, aktuelle theatralische Ereignisse als Gegenstand der Forschung zu definieren. Selbst Arbeiten zum zeitgenössischen Musiktheater gehen mehr von der Vorstellung einer Realisierung des zu behandelnden Werkes aus, als dass die spezifische Umsetzung untersucht würde. Bei historischen Gegenständen ergibt sich paradoxerweise gerade der umgekehrte Fall. Obwohl Aufführungen nicht mehr konkret erfahrbar sind, haben aufführungsbezogene Forschungsfragen einen großen Stellenwert erlangt.

Gilt das Erkenntnisinteresse nach einer wie auch immer gearteten „performativen Wende“ der Aus- und Aufführung von Musik sowie musikbezogenen Handlungen, so ist eine historische Performanzforschung unweigerlich damit konfrontiert, dass als Materialien vornehmlich Texte verfügbar sind. Für Baldassare Galuppi's Oper *buffe*, die in den nachfolgenden Ausführungen als Fallbeispiel im Zentrum stehen werden, bietet das Material – ausgehend von den traditionellen Quellentypen (Texte, Bilder, Gegenstände, Ton- und Filmmaterial) – eine für das 18. Jahrhundert typische, eher eingeschränkte Variabilität. Ton- und Filmmaterial fällt als Quelle für das 18. Jahrhundert gänzlich aus. Ebenso ist der Bereich der Gegenstände nicht ergiebig: Keines der Opernhäuser, in denen Galuppi's Oper *buffe* im 18. Jahrhundert gespielt wurden, erscheint heute noch in annähernd gleicher baulicher Form; verwendete Instrumente, Dekorationen, Kostüme oder sonstige Gegenstände existieren nicht mehr. Auch Bildmaterialien (wie etwa Kostüm- oder Bühnenbildentwürfe) sind im Unterschied zur *Opera seria* für die *Opera buffa* kaum vorhanden. So bleiben als Materialien letztlich Texte in Form von wortsprachlichen Texten oder Notentexten.

Die Arbeit am Text – vor allem Grundlagenarbeit zu den für die Oper des 18. Jahrhunderts typischen Textsorten² – leistet im Bereich der historischen Musikwissenschaft

1 Vgl. dazu Christa Brüstle und Clemens Risi, „Aufführungsanalyse und -interpretation. Positionen und Fragen der ‚Performance Studies‘ aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht“, in: *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hinrichsen, Schielingen 2008, S. 108–132.

2 Im Falle von Galuppi's *Opera buffa* sind dies gedruckte Libretti und handschriftlich überlieferte Partituren sowie Einzelarien bzw. Ariensammlungen. Musikdrucke existieren für Galuppi's *Opera buffa* kaum. Ein Klavierauszug von *Il mondo alla roversa* wurde 1758 in Leipzig gedruckt. In London

vornehmlich die Musikphilologie. Hat die „alte“ Philologie Lachmann'scher Prägung werk- und autorenzentriert gearbeitet und versucht jene „Urfassung“ eines Werkes herzustellen, die am ehesten der Autorenintention entsprach,³ so dominieren in den letzten Jahrzehnten in der Musikphilologie Methoden, die stärker denn je unterschiedliche Fassungen und Varianten gleichwertig behandeln.⁴ Digitale Editionen und Hybrid Ausgaben sind gerade für die Oper des 18. Jahrhunderts mittlerweile in den Vordergrund getreten.⁵

Die Verwendung überlieferter Texte ist für eine Performanzforschung jedoch anders gelagert als für die Musikphilologie, auch wenn neuere musikphilologische Methoden eine Rolle spielen. Denn zu klären ist hier zunächst das Verhältnis der einzelnen Texte zum Phänomen der Aufführung sowie zu konkret stattfindenden Aufführungen. Welche Kenntnisse über Aufführungen vermitteln die Texte und welche nicht? Ferner stehen theoretische Ansätze zur Diskussion, die Performanz nicht lediglich als Aufführung begreifen, sondern musikalische oder musikbezogene Handlungen in einem umfassenderen Sinn als performative Akte untersuchen.⁶ Wie können sie in der konkreten Arbeit am Material (d. h. am Text) angewendet werden und welche Möglichkeiten bieten sich, um mit dem von Camilla Bork jüngst historisierten Dualismus zwischen „Text“ und „Performance“,⁷ der einer historischen Performanzforschung bereits eingeschrieben zu sein scheint, umzugehen?

In den folgenden Abschnitten wird das Verhältnis zwischen Text und Aufführung für drei verschiedene Textsorten zu Galuppis *Opere buffe* (handschriftliches Aufführungsmaterial, gedruckte Libretti und handschriftliche Partituren) erläutert. Anschließend richtet sich der Blick auf ein Fallbeispiel und die daraus hervorgehenden theoretischen Implikationen einer musikwissenschaftlichen Performanzforschung. Im Zentrum steht dabei nicht so

erschienen „Favorite Songs“ aus den Opern *Il mondo della luna* (1760), *Il filosofo di campagna* (1761) und *La calamita de' cuori* (1763).

- 3 So nachzulesen auch im musikphilologischen Einführungsbuch von Georg Feder: „Musikphilologie will dem Komponisten der Vergangenheit Genüge tun. Sie will den originalen Notentext wiederherstellen und mit möglichst adäquatem Verständnis erklären.“ Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987, S. 22.
- 4 Zur Veränderung philologischer Techniken vgl. Martin-Dietrich Gleßgen und Franz Lebsaft (Hrsg.), *Alte und neue Philologie* (= Beiheft zu edition 8), Tübingen 1997 oder Kai Bremer und Uwe Wirth (Hrsg.), *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart 2010. Für die Musikwissenschaft vgl. Nikolaus Urbanek, „Was ist eine musikphilologische Frage?“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart und Weimar 2013, S. 147–183. Für die Opernforschung im Speziellen vgl. die Aufsätze von Paolo Rosato, Giovanni Polin, Ingrid Schraffl und Bianca De Mario im Abschnitt „Opera between Philology and Performance Studies“ des Buches *Philology and Performing Arts. A Challenge*, hrsg. von Mattia Cavagna und Costantino Maeder, Louvain 2014.
- 5 Vgl. beispielsweise die Projekte „OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen“ (geleitet von Thomas Betzwieser) oder „A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti“ (geleitet von Christine Siegert), die beide die im Projekt „Edirom. Digitale Musikedition“ entwickelte Software verwenden (<http://www.edirom.de>, zuletzt abgerufen am 15.1.2015).
- 6 Der Begriff Performanz wird häufig synonym für eine theatralische Aufführung gebraucht, während das Performative als sich durch Wiederholung und Zitathaftigkeit gekennzeichnetes Handeln theoretisiert wird. Es sei dabei auf die in den letzten Jahren viel diskutierte Durchdringung der beiden Begriffe hingewiesen. Vgl. Eckhard Schumacher, „Performativität und Performance“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt 2002, S. 383–402.
- 7 Vgl. Camilla Bork, „Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart und Weimar 2013, S. 383–401.

sehr die Frage, wie Galuppis Opern aufgeführt wurden (also aufführungspraktische Aspekte), sondern die Frage, was eigentlich zur Aufführung kam. Dies wird am Ende um eine Perspektive des Performativen erweitert.

Aufführungs- und Stimmenmaterial

Die heute zugänglichen Texte zu Galuppis Opern sind typisch für die Überlieferungstradition von Opern des 18. Jahrhunderts. Zahlreiche Libretti wurden für Produktionen in verschiedenen Städten in ganz Europa gedruckt und dienten gleichsam als Programmbuch für die jeweilige Aufführungsserie. Handschriftliche Partituren liegen in geringerer Anzahl vor und werden in verschiedenen Bibliotheken Europas und in den USA aufbewahrt. Es handelt sich überwiegend um Abschriften, Autographe existieren nur von den letzten drei Opern Galuppis.⁸ Die folgende Tabelle gibt einen Überblick zu den überlieferten Quellen.⁹

<i>Jahr der Erstauf- führung</i>	<i>Titel der Oper</i>	<i>Anzahl handschriftlicher Partituren (mit Bibliotheksstandorten)</i>	<i>Anzahl gedruckter Libretti</i>
1745	La forza d'amore	-	1
1747	* Il protettore alla moda	-	4
1749	L'Arcadia in Brenta	3 (B-Bc, I-MOe, A-Wgm)	22
1750	* Arcifanfano re dei matti	1 (I-MC) ¹⁰	12
1750	Il mondo della luna	5 (D-Wa, E-Mr, F-Pn, I-BRc, I-Gl) ¹¹	16
1750	Il mondo alla roversa	5 (B-Bc, D-Dl, F-Pn, I-MOe, I-TLp)	19
1750	* Il paese della Cuccagna	-	4
1751	* La mascherata	-	2
1751	Il conte Caramella	4 (A-Wn, D-Wa, I-Gl, P-La)	11
1752	Le virtuose ridicole	1 (D-Wa)	4
1753	La calamita de' cuori	4 (A-Wn, F-Pn [2 Ex.], GB-Lbl)	22

8 Autographe zu *L'inimico delle donne*, *Gl'intrighi amorosi* und *La serva per amore* befinden sich in Conservatoire Royal in Brüssel (B-Bc).

9 Für die mit * gekennzeichneten Titel ist die Autorschaft Galuppis entweder unsicher oder es handelt sich um ein Pasticcio. Die Abkürzungen der Bibliotheksstandorte folgen den Usancen der Datenbank RISM. Die Tabelle präsentiert nicht einzelne überlieferte Arien, sondern nur Partituren, in denen zumindest ein Akt vollständig vorhanden ist. Die Daten zu Partituren sind (wo nicht explizit auf existierende Literatur hingewiesen wird) den jeweiligen gedruckten Bibliothekskatalogen sowie den üblichen Online-Datenbanken entnommen. Die Daten zu Libretti folgen im Wesentlichen Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bände, Cueno 1990–1994 und Meyer, Reinhart (Hrsg.), *Bibliographia dramatica et dramaticorum: kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, 2. Abteilung Einzelitel, Bd. 17–22, Tübingen 2002–2004.

10 Vgl. Roberto Scoccimarro, „L'Arcifanfano re de' matti di Goldoni-Galuppi: Una fonte musicale sconosciuta“, in: *Nuova rivista musicale italiana* 40 (2006), S. 423–458.

11 Vgl. Giovanni Polin, „Il mondo della luna di Goldoni-Galuppi: Uno studio sulla tradizione settecentesca“, in: *Fonti musicali italiane: Periodico di ricerca musicologica* 13 (2008), S. 39–92.

<i>Jahr der Erstaufführung</i>	<i>Titel der Oper</i>	<i>Anzahl handschriftlicher Partituren (mit Bibliotheksstandorten)</i>	<i>Anzahl gedruckter Libretti</i>
1753	* I bagni d'Abano	1 (D-B [nur 2. Akt])	1
1754	Il filosofo di campagna	18 (A-Wn [3 Ex.], D-B, D-Dl, D-RH, D-Rtt, D-Sl, D-Wa, F-Pn [2 Ex.], GB-Lbl [2 Ex.], GB-Cfm, I-Fc, I-Rdp, I-Sac, US-Bp) ¹²	49
1755	Il povero superbo	-	3
1755	La diavolessa	5 (A-Wn, D-B, D-Wa, GB-Lbl, I-MOe)	8
1755	Le nozze	10 (A-Wn [2 Ex.], D-Wa, F-Pn, I-Fc, I-Gl, I-SAVc, P-La [2 Ex.], US-Wc)	24
1760	L'amante di tutte	12 (A-Wn, D-Dl, D-W, DK-Kk, F-Pc, F-Sim, I-Gl, I-MOe, I-OS [nur 1. Akt], I-Vc, P-La [2 Ex.])	34
1761	Li tre amanti ridicoli	7 (A-Wn [2 Ex.], D-Hs, D-Wa, F-Pc, I-MOe, P-La)	21
1761	Il caffè di campagna	1 (P-La)	6
1762	Il marchese villano	6 (A-Wn [2 Ex.], B-Bc, I-Nc, P-La [2 Ex.])	19
1762	L'uomo femmina	1 (P-La)	2
1763	Il puntiglio amoroso	1 (A-Wn)	4
1763	Il re alla caccia	5 (F-Pc, I-Nc, I-Vc, P-La, US-Wc)	8
1764	La donna di governo	-	2
1765	La partenza e il ritorno de marinari	3 (D-B, D-Dl, I-Vc)	5
1766	La cameriera spiritosa	-	3
1769	Il villano geloso	1 (A-Wn)	3
1770	Amor lunatico	-	1
1771	L'inimico delle donne	2 (B-Bc, P-La)	8
1772	Gl'intrighi amorosi	1 (B-Bc)	2
1773	La serva per amore	2 (B-Bc [nur 2. und 3. Akt], F-Pc [nur 1. Akt])	1

Aufführungs- und Stimmenmaterial, das zu einzelnen Opern heute noch existiert, weist als Quellenart eine besondere Nähe zur Aufführung auf, wenn anzunehmen ist, dass aus diesem Material auch tatsächlich musiziert wurde. Es ist daher für aufführungsbezogene Fragestellungen von besonderem Interesse. Für Galuppis Opern *buffe* sind Einzelstimmen für die Opern *La diavolessa*, *L'amante di tutte* und *Li tre amanti ridicoli* in der Biblioteca Estense in Modena vorhanden. Die im Stimmenmaterial angeführten Namen von Sängern und Sängern weisen auf das Hoftheater in Bonn hin. Partituren und Stimmenmaterial der Galuppi-Aufführungen in Bonn sind durch die dynastischen Verbindungen des Bonner Kurfürsten Maximilian Franz mit der Familie der Este nach Modena gekommen. Die Biblioteca Estense beinhaltet daher heute einen Großteil der Opernbibliothek des Kurfürsten.¹³ Für die Oper *La diavolessa* (I-MOe Mus. F 438) sind die erste und zweite Violine

12 Vgl. Giovanni Polin, *Tradizione e ricezione di un'opera comica di meta '700. Viaggi, trasformazioni e fortuna del Filosofo di campagna di Goldoni/Galuppi nel XVIII*, unpublizierte Doktorarbeit, Bologna 1995.

13 Vgl. dazu Alessandra Chiarelli, „Proposte per una ricognizione delle musiche di ambiente europeo tra il XVIII e il XIX secolo presso la Biblioteca Estense di Modena. Il fondo Lucchesi“, in: *Musica, teatro, nazione dall'Emilia all'Europa nel Settecento. Dodicesimo incontro con la musica italiana e polacca*, hrsg. vom Istituto di Studi Musicali e Teatrali dell'Università di Bologna u. a., Modena 1981, S. 75–88 sowie das an der Universität Wien durchgeführte Projekt „Die Opernbibliothek von Kurfürst

sowie der Bass jeweils zweimal, die Viola, erste und zweite Oboe, erstes und zweites Horn sowie die Stimmen für Ghiandina, Dorina, Giannino und die Contessa jeweils einmal vorhanden. In den Gesangsstimmen sind drei Namen verzeichnet: Auf dem Titelblatt der Stimme von Dorina findet sich der Name Jacobina Salomon in der rechten oberen Ecke, auf derjenigen der Contessa der Name Maria Ries und auf der Stimme von Ghiandina der Name von Anna Maria Salomon. Alle drei Sängerinnen waren seit Mitte der 1760er Jahre am Bonner Hof tätig, weshalb angenommen werden kann, dass die Stimmen für eine Aufführung von *La diavolessa* in den 1760er oder 1770er Jahren verwendet wurden. Alessandra Chiarelli legt eine Aufführung in Bonn mit genannten Sängerinnen unter Kapellmeister Andrea Lucchesi für das Jahr 1772 fest.¹⁴ Möglich ist, dass die Stimmen auch für mehrere Aufführungsserien benutzt wurden. In der Biblioteca Estense liegt außerdem eine (zwar unvollständige) Partitur von *La diavolessa*, die durch einen Kopistenvermerk eine venezianische Herkunft vermuten lässt, allerdings durch eine Auflistung von Sängerinnen und Sängern auf dem Titelblatt auf eben diese Bonner Aufführung hinweist.¹⁵

Viele Faktoren sprechen dafür, dass 1772 aus dem vorhandenen Stimmenmaterial von *La diavolessa* in Bonn musiziert wurde, das aus der venezianischen Partitur extrahiert ist. Gerade hinsichtlich der konkreten Ausführung des Notierten werfen die Stimmen allerdings viele Fragen auf – unter anderem weil die von Pietro Mauro kopierte Partitur im Vergleich zu anderen zahlreiche Leerstellen für die Angabe jener musikalischen Parameter (Tempo, Dynamik, Triller, staccato oder legato), die exekutierte Ausdruckscharaktere wesentlich beeinflussen. Als Beispiel sei hier der erste Teil der Arie von Giannino in der neunten Szene des ersten Aktes herausgegriffen. Die bereits in der Partitur fehlenden Tempoangaben „Largo“ in Takt 5 und „più allegro“ in Takt 8 sind auch in den Stimmen nicht vorhanden.¹⁶ Ungereimtheiten in der Dynamik entstehen in den Stimmen vor allem durch fehlerhafte Übertragungen aus der auch hierin bereits uneindeutigen Partitur. So ist die Angabe eines Forte für den Auftakt zur vierten Zählzeit des dritten Taktes in der Violine für die Viola und den Bass zu einem Forte auf der dritten Zählzeit gedeutet worden, obwohl es (wie auch in den Partituren A-Wn und D-Wa ersichtlich) erst auf der vierten Zählzeit erfolgen sollte. Gelegentlich fehlen Dynamikbezeichnungen in einzelnen Stimmen, wie etwa das Piano in beiden Stimmen der zweiten Violine in Takt 34. Die Passage von Takt 13 bis Takt 18, in denen Violine 1 und 2 in jedem Takt einen Triller auf der zweiten Zählzeit (nach den Partituren in A-Wn und D-Wa) auszuführen hätten, ist bereits in der Partitur I-MOe dezimiert, da die Triller in Takt 13 und 16 fehlen. In den Stimmen sind noch we-

Maximilian Franz (1780–1794)“, geleitet von Birgit Lodes, Projekthomepage: <http://www.univie.ac.at/opernbibliothek>, zuletzt abgerufen am 15.1.2015.

14 Vgl. Chiarelli, „Proposte per una ricognizione delle musiche di ambiente europeo“, S. 82. Ein Textbuch, das sich auf eine konkrete Aufführungsserie in Bonn beziehen würde, ist für *La diavolessa* ebenso wie für *Li tre amanti ridicoli* nicht vorhanden. Das Textbuch zu *L'amante di tutte* aus Bonn (1764) stimmt nicht mit Partitur und Stimmenmaterial in I-MOe Mus. F 440 überein und repräsentiert auch auf Grund der unterschiedlichen genannten Sängerinnen und Sänger wohl eine frühere Aufführungsserie.

15 Es fehlt der gesamte zweite Akt. Der Vermerk auf dem Titelblatt lautet: „Pietro Mauro Copista di Musica al Ponte dal Lovo / Venezia 1756“. Auch das Papier kann durch das Wasserzeichen der typischen drei Halbmonde als venezianisch identifiziert werden. Von einem anderen Schreiber wurden die Initialen der Sängerinnen und Sänger der Bonner Aufführung sowie deren Rollen und Stimmlage hinzugefügt, z. B. „A[nn]a J[acobina] S[alomon] Dorina C[ontr]a[lto]“ oder „R[ies] La Contessa S[opra]no“.

16 Zum Vergleich mit der Partitur und den Stimmen in I-MOe wurden hier die Partituren A-Wn Mus. Hs. 18070 und D-Wa 46 Alt 64-65 herangezogen, bei denen es sich ebenfalls um aus Venedig stammende Manuskripte handelt.

niger Triller notiert und auch diese uneinheitlich. In einer ersten Violine ist nur für Takt 15 ein Triller notiert, in der anderen ersten Violine sowie einer der zweiten Violinen für Takt 15 und 17, in der anderen zweiten Violine ist schließlich gar kein Triller notiert. Die Stricharten für die Violinen fehlen oder sind uneinheitlich, wie etwa in Takt 9, in dem das Staccato in der ersten Takthälfte und das Legato in der zweiten Takthälfte in verschiedenen Stimmen uneinheitlich eingetragen sind. Die Beispiele ließen sich hier mühelos fortsetzen und zeigen, dass gerade aus dem Stimmenmaterial weniger über aufführungsbezogene Ausdruckscharaktere zu erfahren ist, als aus anderen Quellen, obwohl sie das Medium darstellen, das in unmittelbarstem Zusammenhang zu einer Aufführung steht.

Unklar hinsichtlich der aufgeführten Fassung ist bei Stimmenmaterial häufig auch die Platzierung und die Reihenfolge von eingefügten Musiknummern, insbesondere wenn sich innerhalb der Stimmen Widersprüche ergeben, wie das beispielsweise für die Stimmen zu *Li tre amanti ridicoli* der Fall ist (I-MOe Mus. F 441). In der Einzelstimme von Ridolfo ist nach der elften Szene des zweiten Aktes eine neue Arie mit dem Titel „Nel viso mi mostra“ eingefügt, auf die unmittelbar das Duett des dritten Aktes folgt. Das Faszikel scheint allerdings neu gebunden zu sein und der Rest des zweiten Aktes (Szene 12–19) ist lose an anderer Stelle eingefügt. Die dort erkennbaren Reste der Bindfäden sprechen dafür, dass es ursprünglich korrekt eingebunden war und erst später durch die neue Arie ersetzt wurde. Die Arie „Nel viso mi mostra“ ist ferner in einigen Instrumentalstimmen jeweils am Ende der Stimme auf einem lose hinzugefügten Papierbogen vorhanden. Es ist aber in keiner der Stimmen vermerkt, wo die Arie eingefügt werden sollte. Aus den Stimmen geht folglich nicht hervor, an welcher Stelle des Stückes diese Arie gesungen werden sollte, ob sie als Ersatz für Ridolfos Arie in der sechzehnten Szene des zweiten Aktes „Tergi le belle luci“ gebraucht wurde oder ob es sich um eine zusätzliche Arie Ridolfos handelt. Die Gesangsstimmen von *Li tre amanti ridicoli* wurden außerdem von mehreren Sängerinnen und Sängern gebraucht, wie aus durchgestrichenen und neu hinzugefügten Besitzvermerken auf der jeweiligen Vorderseite einer Stimme hervorgeht. Die neue Arie könnte folglich auch nur von einem dieser Sänger gesungen worden sein.

Das gedruckte Textbuch

In welcher Beziehung musikalisches Material (seien das Stimmen oder eine Partitur) zu einer erfolgten Aufführung steht, wird in der Musikwissenschaft häufig durch Übereinstimmungen zwischen dem in einem Textbuch abgedruckten Text und dem Text in der musikalischen Quelle eruiert. Das Textbuch, das für die einzelne Aufführungsserie gedruckt wurde, bietet zunächst konkretere Anhaltspunkte als eine Partitur. Auf Grund seiner Funktion als Programmbuch ist davon auszugehen, dass der Text so gesungen wurde, wie er im nachlesbaren Textbuch steht, auch wenn das Textbuch über den konkreten stimmlichen und sprachlichen Vortrag desselben (dialektale Färbungen, Stimmklang, Tempo, Dynamik etc.) nichts aussagen kann. Dass die abgedruckten Worte in irgendeiner Art und Weise vorgetragen wurden, dafür spricht vor allem die Praxis der Zensur sowie generell die Kontrolle durch übergeordnete Instanzen, die im 18. Jahrhundert Usus war.¹⁷ Spontane

¹⁷ Ersichtlich ist dies etwa in dem in der Biblioteca dell'Archiginnasio in Bologna aufbewahrten Exemplar zu Galuppi *Il mondo alla roversa*, Venedig 1750, in das sämtliche Änderungen für die Aufführung in Bologna 1756 handschriftlich eingetragen sind und das am Ende die handschriftliche Genehmigung durch Aurelius Castanea enthält.

Abweichungen vom gedruckten Text waren nicht erwünscht und wurden sanktioniert.¹⁸ Lässt sich daraus nun aber schließen, dass eine vorhandene Textquelle in einem verbindlichen Verhältnis zu einer Aufführung des abgedruckten Textes steht?

Wie schwierig diese Frage im Einzelfall zu beantworten ist, zeigen beispielsweise Libretti zur ersten Aufführungsserie von Galuppi Opera buffa *L'amante di tutte*, die im Herbst 1760 im Teatro S. Moisè stattfand. Von den vermutlich mehreren hundert Exemplaren, die für diese Saison gedruckt wurden, existieren heute nur noch einige wenige. Die vorhandenen Textbücher beinhalten jedoch nicht durchgängig denselben Text, obwohl sie im Titelblatt auf eben diese Aufführungsserie verweisen.¹⁹ Die zwei in der Raccolta drammatica der Biblioteca Braidense in Mailand aufbewahrten Textbücher seien hier zunächst gegenübergestellt.²⁰ In einem Exemplar (Nr. 3302, Abbildung 1) ist der Rezitativtext der achten Szene des zweiten Aktes um drei Zeilen gekürzt und es folgt die Arie „Dimmi o conte, che dirai“, im anderen Exemplar (Nr. 3296, Abbildung 2) folgt auf das längere Rezitativ die Arie „Se sapeste, o giovinotti“. Beide Textbücher verweisen jedoch bei der sich gerade am Übergang vom Rezitativ zur Arie befindlichen Seitenumbruchsilbe auf die jeweils „falsche“ Arie. Im erstgenannten Exemplar müsste die Silbe „Dim-“ für das folgende „Dimmi“ zu lesen sein, tatsächlich gedruckt ist hier jedoch „Se“; das andere Exemplar bringt die Silbe „Dim-“, obwohl die folgende Arie mit „Se“ beginnt. Die Anordnung des Textes, die im Exemplar Nr. 3302 nach dem kürzeren Rezitativ und im Exemplar Nr. 3296 nach der textlich kürzeren Arie „Se sapeste, o giovinotti“ jeweils drucktechnische Leerstellen aufweist, lässt vermuten, dass das längere Rezitativ und die Arie „Dimmi o conte, che dirai“ zunächst als Druckplatten hergestellt wurden und erst später durch das kürzere Rezitativ und die neue Arie „Se sapeste, o giovinotti“ ausgetauscht wurden. Es bleibt unklar, wann die Arie ausgetauscht wurde und warum die Librettoseiten in den beiden Exemplaren jeweils nicht zusammenpassen. Mehrere Szenarien wären möglich: die Arie „Dimmi o conte, che dirai“ könnte niemals aufgeführt, sondern bereits vor der Aufführung (aber nach dem Librettodruck) durch die neue Arie ersetzt worden sein; die neue Arie könnte aber auch von Beginn an in alternativem Wechsel mit der ursprünglichen Arie geplant gewesen sein. Die gedruckten Seiten sind offensichtlich für beide Varianten jeweils falsch zusammengesetzt worden, weshalb anzunehmen ist, dass deren Herstellung in enger zeitlicher Nähe zu sehen ist. Es ist daher unwahrscheinlich, dass die Arie erst im Laufe der Aufführungsserie ausgetauscht worden ist, da sonst das gekürzte Rezitativ nicht in der ersten Fassung aufscheinen würde. All diese Vermutungen können jedoch nur wahrscheinlich sein, wenn davon auszugehen ist, dass die materiellen Aspekte der Quelle seit 1760 nicht verändert wurden (d. h. konkret: dass die Zusammensetzung und Abfolge der Seiten tatsächlich jener aus dem Jahr 1760 entspricht; eine Frage, die sich im vorliegenden Fall nicht stellt, da es sich jeweils um Vorder- und Rückseite eines Blattes handelt).

Davon ausgehend, dass die falsche Bedruckung der Vorder- und Rückseite nicht dem aufgeführten Text entspricht, kann die gekürzte Rezitativfassung mit der neuen Arie „Se

18 Vgl. dazu beispielsweise das Wiener Extemporierverbot von 1770, näher erläutert bei Marion Linhardt, „Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010“, in: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie Sonderband 3 (2012), S. 16–18.

19 Das Titelblatt lautet: *L'amante di tutte*. Drame giocoso per musica di Ageo Liteo da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè l'autunno dell'anno 1760. In Venezia, MDCCLX. Per Modesto Fenzo. Con licenza de' superiori. Exemplare des Librettos befinden sich in I-Mb, I-Pac, I-Ria, I-Vcg, I-Vnm, A-Wmi und US-LAu.

20 Antonio Galuppi, *L'amante di tutte*, Venedig 1760, Exemplare: I-Mb RACC.DRAM. 3296 und 3302.

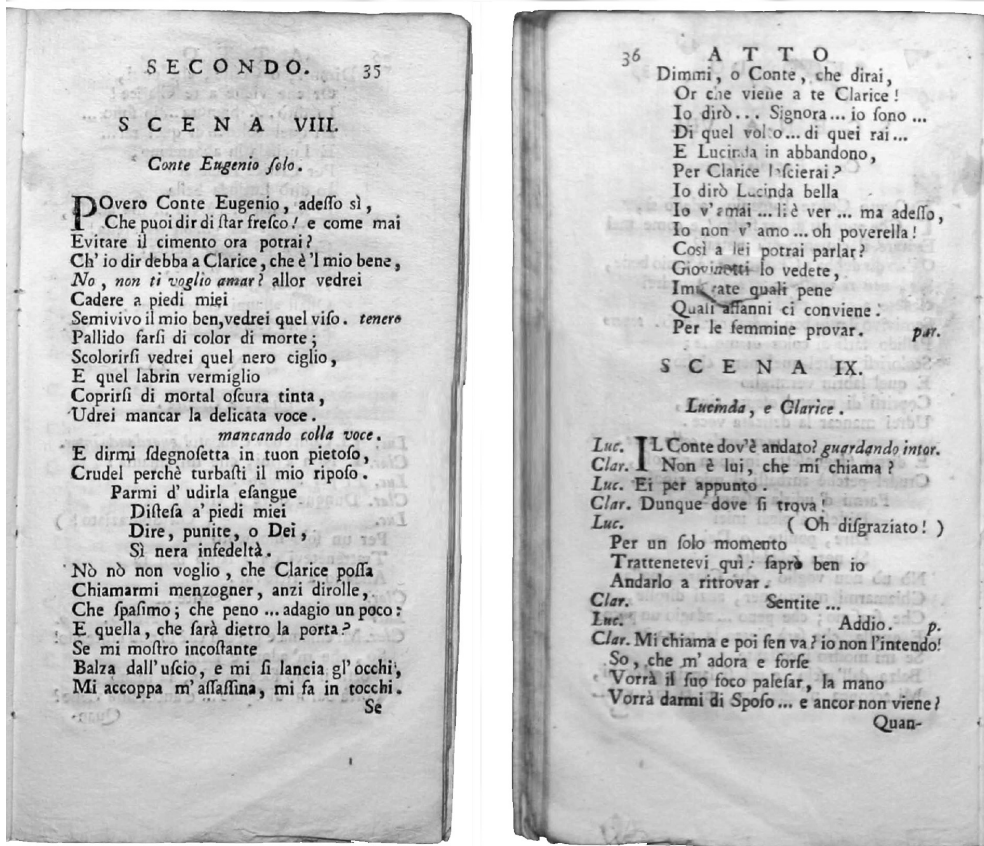


Abbildung 1: L'amante di tutte, Venedig 1760, I-Mb, Racc. dram. 3302, S. 35–36.

sapeste, o giovinotti“ in Verbindung gebracht werden. Dafür sprechen in den Originalen sichtbare Rückstände von manipulativen Eingriffen, die in beiden Exemplaren der Raccolta drammatica, aber nicht nur in diesen vorhanden sind. Im Exemplar Nr. 3302 finden sich rechts neben dem Arientext von „Dimmi o conte, che dirai“ Rückstände einer Überklebung, deren Entfernung vermutlich dazu geführt hat, dass die Seite auf Höhe der 11. und 12. Zeile des Arientextes eingerissen ist. Das Exemplar Nr. 3296 weist wiederum am Ende des längeren Rezitativtextes Spuren einer später entfernten Überklebung auf. Ähnlich verhält es sich mit dem in der Fondazione Cini vorhandenen Exemplar zu *L'amante di tutte* von 1760.²¹ Wie im Exemplar Nr. 3296 der Biblioteca Braidense folgt auch hier auf den längeren Rezitativtext mit der falschen Seitenumbruchssilbe „Dim-“ die kürzere Arie „Se sapeste, o giovinotti“, allerdings ist das Exemplar manipuliert worden, um die letzten drei Rezitativzeilen nachträglich zu tilgen. Sie erscheinen heute verwischt und teils unlesbar (Abbildung 3). Umgekehrt weist das heute im Wiener Institut für Musikwissenschaft aufbewahrte Exemplar, das im Druck dem Exemplar Nr. 3302 der Biblioteca Braidense entspricht (d. h. kürzeres Rezitativ mit Textumbruchssilbe „Se“, gefolgt von der Arie „Dimmi, o conte che dirai“), auf der Seite des Arientextes Rückstände einer Überklebung auf, die

21 Antonio Galuppi, *L'amante di tutte*, Venedig 1760. Exemplar I-Vgc ROL.0314.06.

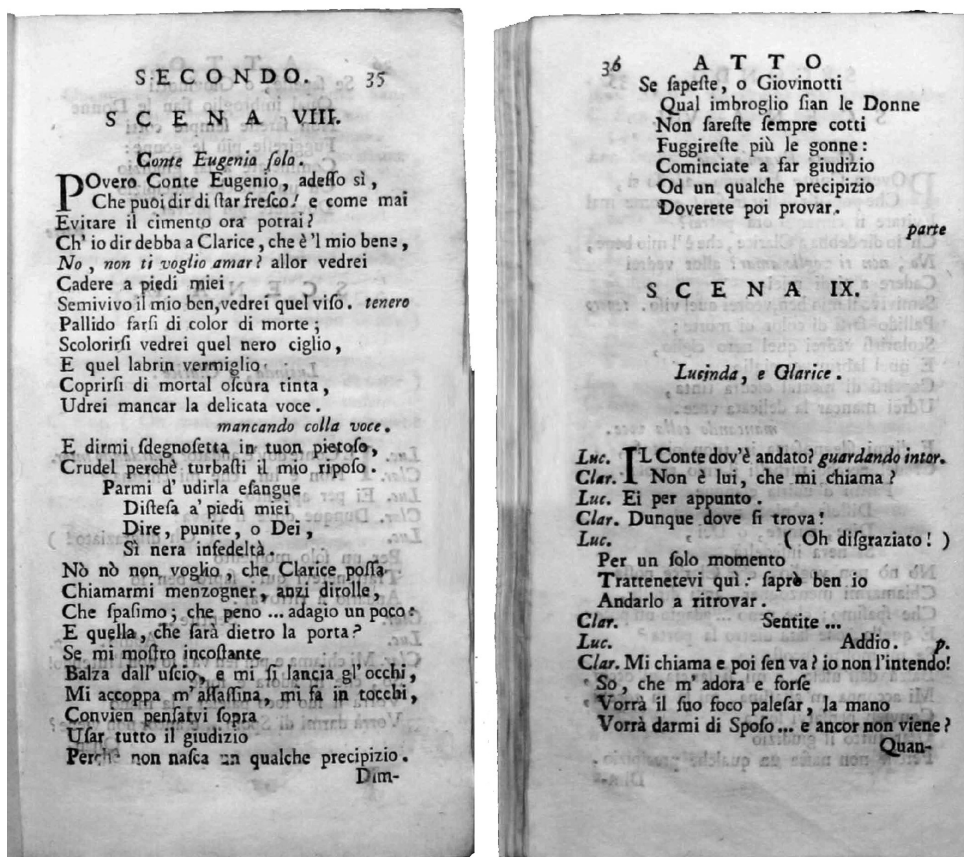


Abbildung 2: L'amante di tutte, Venedig 1760, I-Mb Racc. dram. 3296, S. 35–36.

ebenfalls vermuten lässt, dass die Arie „Se sapeste, o giovinotti“ hier eingeklebt war und die Überklebung später wieder entfernt wurde.²² Diese Vermutung erhärtet sich durch ein in der Biblioteca Marciana in Venedig erhaltenes Exemplar, in dem sich dies exakt so verhält: Die Arie „Dimmi, o conte che dirai“ ist hier mit dem Text der Arie „Se sapeste, o giovinotti“ überklebt.²³ Auch die musikalischen Quellen stützen die These, dass die Arie „Se sapeste, o giovinotti“ mit dem gekürzten Rezitativ wohl vornehmlich zur Aufführung gelangte. Sie ist in allen Musikhandschriften sowie im überwiegenden Teil der gedruckten Libretti so überliefert. Dass die kürzere Rezitativfassung für die Arie „Se sapeste, o giovinotti“ allerdings mit der vermeintlich früher entstandenen Arie „Dimmi o conte, che dirai“ abgedruckt wurde, bleibt ein unerklärliches Kuriosum, das die Verbindlichkeit des Ver-

22 Antonio Galuppi, *L'amante di tutte*, Venedig 1760. Exemplar A-Wmi BT 567.

23 Antonio Galuppi, *L'amante di tutte*, Venedig 1760. Exemplar I-Vnm Dramm. 1081.2. Das Druckbild von „Se sapeste, o giovinotti“ entspricht dabei aber nicht exakt dem Druckbild der Arien in den anderen Libretti, was heißt, dass die Einklebung separat gesetzt wurde. Ein zweites Exemplar in der Biblioteca Marciana entspricht wieder der anderen Fassung (längeres Rezitativ, Seitenumbruchsilbe „Dim-“, und Arie „Se sapeste, o giovinotti“), ohne dass hier Eingriffe oder Manipulationen sichtbar wären, vgl. Antonio Galuppi, *L'amante di tutte*, Venedig 1760, Exemplar I-Vnm Dramm. 1082.9.

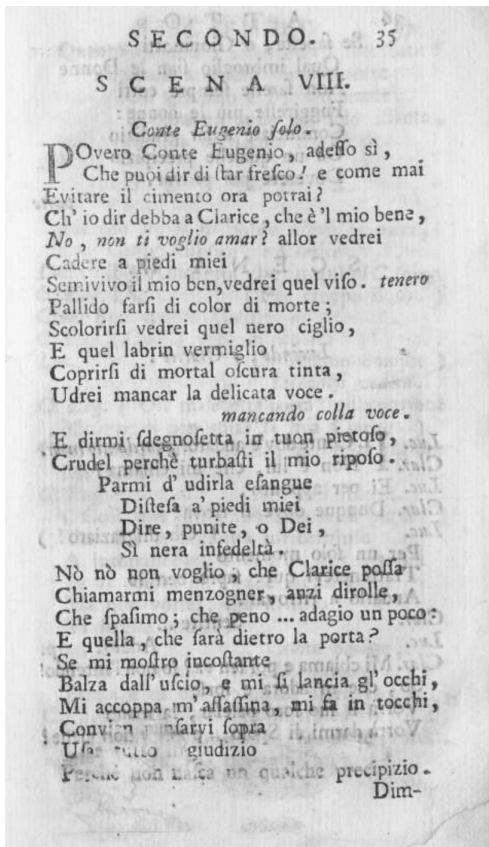


Abbildung 3, *L'amante di tutte*, Venedig 1760, I-Vgc ROL.0314.06

des Librettos von *L'amante di tutte* somit Zweifel an der unumstößlichen Autorität des Textbuches hinsichtlich des aufgeführten Textes aufkommen, so ist die Sachlage für die überlieferten musikalischen Quellen noch deutlich komplexer.

Die handschriftliche Partitur

Die Funktion und Zweckbestimmung der Partituren ist wesentlich vielfältiger und weniger durchschaubar als diejenige der Libretti, weshalb Textbuch, Partitur und Aufführung in einem komplexen Verhältnis zueinander stehen. Die Partituren zu Galuppi's komischen Opern lassen sich hinsichtlich ihrer Entstehung, Zweckbestimmung und ihrer materiellen Eigenschaften in verschiedene (durchaus zeit- und gattungstypische) Gruppen einteilen. Die umfangreichsten Bestände befinden sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (A-Wn, 15 Partituren), der Biblioteca da Ajuda in Lissabon (P-La, 13 Partituren), der Bibliothèque nationale de France in Paris (F-Pn, 10 Partituren), dem Niedersächsischen Landesarchiv in Wolfenbüttel (D-Wa, 7 Partituren), dem Conservatoire Royal in Brüssel (B-Bc, 6 Partituren) und der Biblioteca Estense in Modena (I-MOe, 5 Partituren). Ein großer Teil der heute in verschiedenen Bibliotheken Europas aufbewahrten Partituren kann

hältnisses zwischen gedrucktem Text und einer konkret aufgeführten Fassung prinzipiell in Frage stellt. Wie häufig wurden einzelne Druckplatten ausgetauscht und neue musikalische Nummern eingefügt? Wie oft wurden Arien überklebt, ohne dass sich heute Rückstände dieser Überklebungen finden, anhand derer mutmaßliche Änderungen identifiziert werden können? Welcher Grad an Zufälligkeit herrscht vor, wenn heute von hunderten gedruckten Libretti nur noch eine Hand voll, oft sogar nur noch ein Exemplar vorhanden ist? Ob die Textfassung, die in einem Libretto abgedruckt ist, jemals so gesungen wurde, lässt sich jedenfalls aus der materiellen Quelle selbst nicht zwingend rückschließen. Das gedruckte Libretto „erzählt“ uns zunächst nur, dass es eben einmal gedruckt und bis heute aufbewahrt worden ist.

Eine enge Beziehung zwischen Libretto-Text und tatsächlich aufgeführtem Text kann nur über die Funktion des Librettos als Textbuch für eine bestimmte Aufführungsserie hergestellt werden. Ob das tatsächlich vorliegende einzelne gedruckte Exemplar allerdings jemals diese Funktion ausgeübt hat, kann in den meisten Fällen nicht plausibel gemacht werden und bleibt folglich unklar. Lassen Fälle wie derjenige

auf Grund des verwendeten Papiers und der Handschriften der Kopisten als venezianisch identifiziert werden.²⁴ Sie wurden somit vor Ort kopiert und verkauft beziehungsweise von Mittelspersonen (häufig waren dies Sänger, Kapellmeister oder Agenten) an interessierte Theater oder Höfe weiterverkauft. Vorhandene Abrechnungsbelege über Opera-buffa-Partituren geben ein konkretes Bild für Preisspannen. So erhielt der Sänger Giovanni Leonardi 1753 in Turin von den Betreibern des Teatro Carignano für drei Partituren (darunter Galuppi Oper *La calamita de' cuori*, in der Leonardi im selben Jahr in der venezianischen Erstaufführung mitsang) 20 Zecchini,²⁵ Tommaso Mancini 1754 vom Teatro Cocomero in Florenz ebenfalls für drei Partituren „fatti venire di Venezia“ 12 Zecchini;²⁶ der als Sänger und auch Impresario tätige Francesco Baglioni erhielt daselbst 1758 für eine Partitur 5 Zecchini.²⁷ Die heute in der Biblioteca da Ajuda in Lissabon befindlichen Galuppi-Partituren wurden durch Vermittlung des portugiesischen Konsuls in Genua Niccolò Piaggio für den portugiesischen Hof angekauft, wobei es Jose I. weniger darum ging, diese Opern aufzuführen, als vielmehr eine Sammlung italienischer Opernpartituren anzulegen.²⁸

Je nach Zweckbestimmung weisen Partituren von Galuppi komischen Opern unterschiedliche Grade von Eingriffen auf. Bei fast allen der heute im Niedersächsischen Landesarchiv am Standort Wolfenbüttel (D-Wa) aufbewahrten Handschriften handelt es sich um Exemplare aus Venedig, die unter Theatermacher Filippo Niccolini für Aufführungen im Pantomimentheater in Braunschweig wohl von den Kapellmeistern vor Ort Ignazio Fiorillo und Johann Gottfried Schwanberg neu eingerichtet wurden.²⁹ Die zahlreichen Änderungen sind direkt in die Partitur eingetragen, wobei neue Arien oder transponierte Fassungen der Arien auf neuen Seiten in die Partitur eingefügt sind. Ähnliche Vorgehensweisen finden sich in den heute in der Biblioteca Estense in Modena (I-MOe) befindlichen Manuskripten von Galuppi komischen Opern. Die Partituren weisen teils identische Schreiber und Papier wie die Partituren in Wolfenbüttel auf und stammen wohl aus derselben veneziani-

24 Dies gilt insbesondere für die häufig auf dem Titelblatt genannte Copisteria von Giuseppe Baldan, dessen reich verzierte Titelblätter herausstechen.

25 Marie Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte. Dalle origini al 1788*, Turin 1976 (Storia del Teatro Regio di Torino 1), S. 291f. Da der Wert der Lira in Italien stark variierte, wird der Golddukat Zecchino im Folgenden als Vergleichsbasis für Zahlungen in verschiedenen Städten herangezogen. Freilich können dies nur Näherungswerte sein. Nach zeitgenössischen Quellen ergibt sich für die 1750er Jahre für Turin: 1 Zecchino = 9 Lire 15 Soldi (9,75), für Florenz: 1 Zecchino = 13 1/3 Lire (13,33), 7 Lire = 1 Scudo und für Venedig: 1 Zecchino = 22 Lire. Die 195 Lire, die Giovanni Leonardi nach der von Bouquet veröffentlichten Abrechnung erhielt, entsprechen demnach 20 Zecchini. Zur Problematik von Währungen und Währungsvergleichen in Zusammenhang mit Zahlungen und Gagen an Sängerinnen und Sänger vgl. Michael Walter, *Sozialgeschichte der Oper* (in Vorbereitung).

26 Belege in: Filza di Ricevute per l'autunno dell'anno 1754, I-Fsc TN 61, f. 22.

27 Belege in: Filza di Ricevute per la primavera dell'anno 1759, I-Fsc TN 55, f. 8. Aus einem Kommentar eines Kopisten in der Partitur von *L'Arcifanfano re dei matti* geht hervor, dass es sich hier um die handelsübliche Bezahlung eines Kopisten für eine Opera buffa handelt (vgl. Scoccimarro, „L'Arcifanfano re de' matti“, S. 424), d. h. dass sich der Preis von der Herstellung der Kopie bis zum Endabnehmer nicht steigerte.

28 Vgl. Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989, S. 31–32. Die wenigen nachweislich in Lissabon stattfindenden Aufführungen der Opern Galuppi wurden von reisenden italienischen Operntruppen bestritten und stehen in keinerlei Zusammenhang mit den erworbenen Partituren.

29 Vgl. Ralf Einsinger, *Das Hagenmarkt-Theater in Braunschweig (1690-1861)*, Braunschweig 1990, S. 176–177. Einzige die Partitur zu *Le virtuose ridicole* (D-Wa 46 Alt 263-265) weist keine Spuren einer neuen Einrichtung auf und entspricht textlich dem Libretto der venezianischen Erstaufführungsserie.

schen Copisteria, wurden dann aber für Aufführungen bearbeitet. Für die Aufführungen am Wiener Hoftheater sind hingegen kaum Manuskripte erhalten, in denen direkt in Kopien aus Venedig hineingearbeitet wurde,³⁰ sondern die gespielten Fassungen sind separat überliefert. Für *Le nozze* und *Li tre amanti ridicoli* liegen zwei Arten von Manuskripten vor: eine aus Venedig stammende Kopie, die keine Bearbeitungsspuren aufweist, sowie eine in Wien angefertigte Handschrift, die der in Wien gespielten Fassung der Oper entspricht. Für andere Galuppi-Opern sind in Wien entweder venezianische Manuskripte oder Partituren der Wiener Fassungen überliefert, wobei das Identifizieren einer bestimmten vermeintlich so aufgeführten Fassung wieder nur das gedruckte Libretto ermöglicht.

Hinsichtlich der für *Lamante di tutte* angesprochenen Problematik entsteht daher ein Zirkelschluss, der für die Frage nach der prinzipiellen Beziehung zwischen Texten und Aufführungen wenig produktiv ist. Wo das Libretto ambivalent erscheint, erlangen die Partituren Autorität und umgekehrt. Aufführungsbezogene Fragestellungen sind deshalb nur sinnvoll zu beantworten, wenn breitere Perspektiven eingenommen werden, die über das Verhältnis zwischen gedrucktem Librettotext und handschriftlicher Partitur hinausgehen und ein theatrales Ereignis imaginieren. Dies wird im Folgenden anhand der Quellen zu Galuppi's *La calamita de' cuori* durchgespielt.

Die Texte und das Imaginieren musikbezogener Handlungen

Vom traditionellen Vergleich zwischen Partituren und Libretti ausgehend, kann eine der vier überlieferten Partituren der Oper *La calamita de' cuori* einer konkreten Aufführungsserie zugeordnet werden. Die Partitur der British Library in London (GB-Lbl Add. 31645-46) entspricht textlich dem Libretto, das 1753 in Florenz gedruckt wurde. Wie Manuel Bärwald jüngst feststellte, weist außerdem eine der heute in Paris aufbewahrten Partituren (F-Pn D 4269) zahlreiche Ähnlichkeiten mit den Aufführungen der Theatergruppe Giovanni Battista Locatellis in Prag, Leipzig, Dresden und Hamburg auf,³¹ ohne dass allerdings die Partitur genau einem der Libretti textlich entsprechen würde. Beide Partituren sind somit Dokumente, die nach einer Aufführungsserie entstanden sind und diese mehr oder weniger dokumentieren.³² Die anderen beiden Partituren (A-Wn Mus. Hs. 18058 und F-Pn X 153) sind sich ähnlich, wobei besonders die Wiener Partitur in ihren materiellen Eigenschaften ein besonderes Näheverhältnis zu Venedig aufweist. Sie enthält auf dem

30 Eine Ausnahme stellt die Partitur von *Il filosofo di campagna* (A-Wn Mus. Hs. 18067) dar, die Eintragungen des Wiener Kapellmeisters Florian Gassmann enthält. Vgl. dazu sowie zu den Wiener Fassungen generell das an der Universität Wien durchgeführte Projekt „Opera buffa in Wien (1763–1782)“, Projekthomepage: <http://www.univie.ac.at/muwidw/operabuffa/>, zuletzt abgerufen am 15.1.2015.

31 Manuel Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)*, Beeskow (in Vorbereitung).

32 Insbesondere die Londoner Partitur weist zahlreiche Fehler auf (fehlende oder uneinheitliche Dynamikbezeichnungen, Triller und Bindebögen, ausgelassene Takte in einzelnen Stimmen oder fehlende Textpassagen in den Gesangsstimmen), die eine Verbindlichkeit des vom Kopisten offensichtlich in einiger Hast Notierten im Hinblick auf die Florentiner Aufführung sehr zweifelhaft erscheinen lassen. Auf bestimmte Aufführungsserien beziehen sich auch zwei Ariensammlungen: *The favourite songs in the opera call'd La calamita de' cuori* sind 1763 in London erschienen, wo daselbst die Oper 1763 auch aufgeführt wurde. Eine Ariensammlung in der Bibliothèque nationale de France (F-Pn D 4300) lässt sich mit den Aufführungen in Mailand 1754 in Verbindung bringen.

Titelblatt einen Hinweis auf die Kopierwerkstatt von Giuseppe Baldan³³ und kann nicht nur deshalb, sondern auch auf Grund von Papier und Wasserzeichen³⁴ als venezianische Handschrift identifiziert werden. Alle drei Bände sind sehr homogen und von gleicher Hand geschrieben, die wegen ihrer Übereinstimmung mit der Schrift auf dem Titelblatt Giuseppe Baldan selbst zugeordnet werden kann. Die Partitur entspricht jedoch textlich nicht dem Libretto der venezianischen Erstaufführung von 1753.³⁵ Neben zwei fehlenden Arien (II/2 Arie Armidoro und III/6 Arie Pignone) treten vor allem Änderungen für die Figur von Bellarosa hervor (I/7 Rezitativ und Arie sowie II/10 Arie).

Überblickt man die überlieferten Partituren und Libretti zu *La calamita de' cuori* insgesamt, so zeigt sich, dass Bellarosas Arien von Beginn an für zahlreiche Aufführungsserien ausgetauscht wurden und dies auch mit der musikalischen Überlieferungssituation in Zusammenhang steht. Die Chronologie der gedruckten Libretti im Zeitraum von 1753–1756 ergibt in Zusammenschau mit den Partituren folgendes Bild:³⁶

<i>Libretti</i>	<i>Sängerin</i>	<i>Arie I/7</i>	<i>Arie II/10</i>
1753, Venedig	Serafina Penni	Quel bel valor m'accende	Vi son certi innamorati
1753, Brescia	Serafina Penni	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
1753, Florenz	Rosa Puccini	Maledetta gelosia	Bella cosa è far l'amore
1753/54, Prag	Teresa Alberis	Quel bel valor m'accende	Vi son certi innamorati
1754, Mailand	Serafina Penni	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
1754, Leipzig	Teresa Alberis	Quel bel valor m'accende	Vi son certi innamorati
1754, Prag	Teresa Alberis	Quel bel valor m'accende	Bella cosa è far l'amore
1754, Dresden	Teresa Alberis	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
1754, Hamburg	Teresa Alberis	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
1755, Bologna	Anna L. de Amicis	Ci vuol gran flemma	Che vuoi far? Son fanciullina
1756, Prag		Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
1756, Turin	Serafina Penni	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore

33 Auf dem Titelblatt ist zu lesen: „Don Giuseppe Baldan Copista di Musica a San Gio[vanni] Grisostomo Venezia“.

34 Bei den Wasserzeichen des Papiers handelt sich um die typischen drei Halbmonde sowie die Initialen FF mit schmückendem Krönchen auf der einen Seite und einen Kometen als Gegenmarke auf der anderen Seite, teilweise ähnlich wie Nr. 440 oder Nr. 505 in Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks* (= Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia 8), Hilversum 1960. Im Vergleich mit Ivo Mattozzis Liste zu Papiermachern der Repubblica Veneta kann das Wasserzeichen der Cartiera Francesco Fondrieschi in Toscolano (Salo'), gemeldet am 2. Januar 1768, zugeordnet werden. Vgl. Ivo Mattozzi, „Le filigrane e la questione della qualità della carta nella Repubblica Veneta della fine del '700“, in: *Produzione e uso delle carte filigranate in Europa (secoli XIII-XX)*, hrsg. von Giancarlo Castagnari, Fabriano 1996, S. 328. Die Jahreszahl der Meldung beim Inquisitor alla carta kann aber keine Rückschlüsse über die Datierung des Manuskripts zulassen, da die Papiermacher häufig über viele Jahre hinweg die gleichen Wasserzeichen verwendeten.

35 Die Oper wurde am 26. Dezember 1752 erstmals am Teatro San Samuele gegeben und in der gesamten Karnevalssaison gespielt (vgl. Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*, Stanford 2007, S. 541). Gemäß den üblichen Usancen der Opernforschung wird das Libretto im Folgenden dem Jahr 1753 zugeordnet. Über spätere Aufführungen in Venedig ist nichts bekannt.

36 Die Daten zu den Aufführungen der Locatelli-Truppe in Prag 1753/54, Leipzig 1754, Prag 1754, Dresden 1754 und Hamburg 1754/55 sind entnommen: Manuel Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)* (in Vorbereitung).

<i>Partituren</i>	<i>Sängerin</i>	<i>Arie I/7</i>	<i>Arie III/10</i>
A-Wn	Serafina Penni	Maledetta gelosia + Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
F-Pn X		Maledetta gelosia	Bella cosa è far l'amore
GB-Lbl	[Rosa Puccini]	Maledetta gelosia	Bella cosa è far l'amore
F-Pn D	[Teresa Alberis]	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore

Die beiden im Libretto der venezianischen Erstaufführung gedruckten Arien sind, abgesehen von den ersten Aufführungen der Locatelli-Truppe, in keinem Libretto und in keiner der musikalischen Quellen zu finden. Besonders auffällig ist dabei, dass beide Arien bereits für die Aufführungsserie in Brescia ausgetauscht worden sind, die wenige Monate nach derjenigen in Venedig stattfand, und in der mit Serafina Penni dieselbe Sängerin in der Rolle der Bellarosa auftrat.

Der Verbindlichkeit des gedruckten Librettotextes für die Aufführung in Venedig und Brescia Glauben schenkend, würde sich die Frage stellen, warum beide Arien ausgetauscht wurden und warum keine der venezianischen Arien in einer der Partituren auftaucht. Naheliegender ist, dass die an der Konzeption und Ausführung der Arien Beteiligten (sei es die Sängerin selbst, der Librettist, der Komponist oder der Kapellmeister) und/oder das Publikum mit dem Ergebnis nicht zufrieden waren und deshalb Verbesserungen in Angriff genommen wurden. Ein Vergleich der dramaturgischen und theatralischen Konzeption der Szenen und Arien stützt diese These. Bellarosa erscheint erstmals in der vierten Szene des ersten Aktes mit einer Auftrittsarie auf der Bühne, in der sie erklärt, dass sie viele Bewunderer hat und gar nicht weiß, was sie mit ihnen anfangen soll. Im darauf folgenden Rezitativ freut sie sich über ihre Popularität und verdeutlicht, dass sie jedem schmeichelt, weil sie eine Fremde in der Stadt ist und Anschluss finden will. Die Dinge sind aber nicht so ernst wie sie zunächst scheinen, denn die folgenden Szenen zeigen, dass Bellarosa sich über die charakterlichen Eigenheiten der jeweiligen Verehrer insgeheim lustig macht. In der fünften Szene beeindruckt sie den geizigen Pignone zunächst mit ihrer profitablen Strategie des Geldanlegens. Dem brutalen Saracca erklärt sie in der sechsten Szene, dass sie demjenigen das Gesicht zerschneidet, der sie nicht für schön befindet. In der siebenten Szene kommt der beständige Armidoro hinzu, woraufhin Bellarosa zwischen zwei Perspektiven wechseln muss. Gegenüber Saracca spielt sie weiterhin die Brutale, während sie Armidoro ihre liebende und friedvolle Natur erklärt. In der darauf folgenden Arie des Librettos aus Venedig fährt Bellarosa mit eben dieser Strategie fort, indem sie Armidoro das eine erklärt und Saracca das andere und sich schließlich über beide lustig macht.³⁷

Quel bel valor m'accende, (*a Sar.*)

Quel viso m'innamora. (*ad Arm.*)

Mio caro, il cuor v'adora.

Mio ben, v'adora il cuor.

Voi siete valoroso; (*a Sar.*)

Voi siete più vezzoso. (*ad Arm.*)

(Ma burlo tutti due;

Van tutti due dal par). (*da sé, e parte*)

37 [Carlo Goldoni], *La calamita de' cuori*, Venedig 1753, S. 14. Konsultiertes Exemplar I-Mb Racc. dram. 3951. Druckfehler, die in diesem Libretto insgesamt sehr häufig auftreten, wurden korrigiert.

Die Arie weist jedoch sowohl in sprachlicher als auch in dramaturgischer Hinsicht einige Schwächen auf. Die Wortwahl ist sehr repetitiv, sowohl innerhalb der Arie als auch im Vergleich mit den vorhergehenden Szenen. Auch die generelle inhaltliche Anlage setzt den vorhergehenden Dialog des Rezitativs fort, entwickelt aber keinen eigenen Charakter. Zudem ist das zweimalige Hin und Her zwischen Saracca und Armidoro sowie die anschließenden für sich beziehungsweise zum Publikum gesungenen Verse als Bühnenaktion dann nicht überzeugend, wenn die entsprechenden textlichen Wiederholungen innerhalb der gesungenen Arie berücksichtigt werden. Schließlich ist auch die dramatische Konzeption von Arien im 18. Jahrhundert in den Blick zu nehmen, in der ein rascher Wechsel von Ausdruckscharakteren nicht vorgesehen war, weshalb eine musikalische Umsetzung der Arie sich wohl schwierig gestaltete. Da eine komponierte Fassung der Arie nicht überliefert ist, lassen sich darüber freilich keine Aussagen treffen; ebenso wenig darüber, ob Serafina Penni diese Arie jemals auf einer Bühne gesungen hat. Das Fehlen der Arie im venezianischen Manuskript (A-Wn) verdeutlicht jedenfalls, dass auch die aus Venedig exportierte Fassung von *La calamita de' cuori* diese Arie nicht beinhalten sollte. Dort finden sich kurioserweise zwei Arien für Bellarosa, die unmittelbar nacheinander erscheinen: Die Arie „Voglio stare in allegria“, die erstmals im Libretto zur Aufführung in Brescia auftaucht und die Arie „Maledetta gelosia“, die wenig später von Rosa Puccini in Florenz gesungen wurde. Die Arie „Voglio stare in allegria“ gibt im Vergleich zu „Quel bel valor m'accende“ ein klareres Bild von Bellarosas Charakter und setzt die Schmeicheleien des Rezitativs nicht fort. Vielmehr erklärt Bellarosa, dass sie fröhlich und frei sein will, Eifersucht sie nicht interessiert und sie sich schließlich schon für einen Liebhaber entscheiden wird. Galuppis musikalische Umsetzung, wie sie in den Partituren A-Wn und F-Pc D überliefert ist, hebt besonders die Fröhlichkeit der Arie hervor. Bemerkenswert in dem F-Dur Andante im 2/4-Takt ist die extensive Verwendung von lombardischem Rhythmus und Trillern (s. Notenbeispiel 1). Der Gesangsstil der Arie ist typisch für die Sängerin Serafina Penni.³⁸ Sie hatte eine Altstimme mit nicht allzu großem Ambitus (üblicherweise zwischen *b* und *d'*) und eine spürbare Präferenz für kleingliedrige Ornamente in einem ansonsten von syllabisch-kantablen Deklamation geprägtem Umfeld.

Auch die zweite Arie Bellarosas (II/10) wurde für die Aufführung in Brescia 1753 geändert, allerdings erhärtet sich dabei der Verdacht, dass die Arie bereits in Venedig zur Aufführung gekommen war. Ähnlich wie in der Szene I/7 ist auch hier die ursprünglich im venezianischen Libretto vorhandene Arie dramaturgisch nicht besonders schlüssig. Bellarosa imitiert hier einen „superbo“ und einen „affettato“, beides Charaktertypen, die für den Inhalt der Oper völlig irrelevant sind. Die Arie des Librettos aus Brescia „Bella cosa è far l'amore“, die sich in vielen weiteren Libretti sowie in allen vier überlieferten Partituren nachweisen lässt, zeigt Bellarosa als eine Frau, die es in der Liebe nicht zu kompliziert haben will. Als eine „Fremde“ präsentiert sie die Venezianer als die besten aller Liebhaber, wenn sie deren Liebeswerben in venezianischem Dialekt nachahmt.³⁹

38 Serafina Penni sang in den 1750er Jahren in zahlreichen venezianischen Erstaufführungen von Galuppi-Opern die prima buffa, weshalb ein Vergleich der überlieferten Manuskripte ein klares Vokalprofil erkennen lässt. Vgl. dazu auch Marco Bizzarini, „Introduzione“, in: *Carlo Goldoni. Drammi comici per musica II. 1751–1753*, hrsg. von Anna Vencato, Venedig 2011, S. 20.

39 *La calamita de' cuori*, Brescia 1753, S. 41–42.

Violine 1

Violine 2

Viola

Horn 1 u. 2

Bellarosa

Bass

Vog - lio - sta - re in al - le - gri - a a - me pia - ce - li - ber - tà, vog - lio -

sta - re in al - le - gri - a a - me pia - ce - li - ber - tà a me pia - ce - pia - ce li - ber -

tà a me pia - ce - pia - ce li - ber - tà.

Notenbeispiel 1: Arie „Voglio stare in allegria“, Takt 67–80, Übertragung aus A-Wn Mus. Hs. 18058.

Violine I

Violine II

Bellarosa

Viola u. Bass

Vis - se-ro naz - ze ah be-ne det - ti ca - ra co - lon - na ah be-ne -

det - ti ti è la mia mam-ma ah be-ne det - ti be-ne det-ti quei bei cu-or - az-zi

Notenbeispiel 2: Arie „Maledetta gelosia, Takt 94–102, Übertragung aus A-Wn Mus. Hs.18058.

Benedetti i veneziani
 quando dicono così:
 Visseronazze
 Cara colona
 Te è la mia tata
 Ti xe il mio ben.

Da die Oper eigentlich in Palermo und nicht in Venedig spielt, macht der Hinweis auf das venezianische Liebeswerben nur Sinn, wenn zunächst eine Aufführung in Venedig anzunehmen ist. Die Textstelle wurde für einige spätere Aufführungen in anderen Städten entsprechend der lokalen Bedingungen geändert: In den Libretti der Locatelli-Truppe ist von Hamburgern und Sachsen die Rede⁴⁰ und ein Libretto aus Lissabon zitiert die Portugiesen in portugiesischer Sprache.⁴¹ Die Arie weist auch einige strukturelle Besonderheiten auf. Am Beginn werden Bellarosas eigentliche Stimme und ihre Nachahmung der Venezianer musikalisch getrennt, indem mit dem Beginn des Zitats ein neuer Teil im 6/8-Takt beginnt.

40 Vgl. Manuel Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)* (in Vorbereitung).

41 Der Text lautet dort „Ay ay querida / Minha estimada / Tu desta vida / Hés todo o bem.“. Vgl. *La calamita de' cuori*, Lissabon 1766, S. 55.

Bei der Wiederholung des gesamten Textes wird der vorhergehende 2/4-Takt allerdings beibehalten und wechselt erst später in den 6/8-Takt. Im letzten Teil der Arie erlauben die schnellen Wechsel (indem Bellarosa die Venezianer einerseits preist und sie andererseits nachahmt) der Sängerin ihre schauspielerischen und komödiantischen Fähigkeiten zu zeigen, die die Präsentation dieser beiden „Stimmen“ erfordert (s. Notenbeispiel 2).

Wenn berücksichtigt wird, dass Serafina Penni in den *Annali drammatici* als „valorosa e graziosissima attrice“⁴² bezeichnet wird und sie bereits in der Karnevalssaison 1751 in der Oper *La mascherata* als Lucrezia mit einer Arie in venezianischem Dialekt aufgetreten ist,⁴³ so ist vorstellbar, dass sie in der venezianischen Aufführung von *La calamita de' cuori* bereits jene beiden Arien gesungen hat, die erst im späteren Libretto aus Brescia auftauchen. Ebenso wie im Fall von *L'amante di tutte* – aber aus Gründen, die dramaturgische, theatralische und performative Aspekte berücksichtigen – sind somit Zweifel angebracht, dass der abgedruckte Librettotext jenem entsprach, der auch gesungen wurde. Noch einen Schritt weiter führen detailliertere Untersuchungen jener Arie Bellarosas, die in der Wiener Partitur unmittelbar vor der Arie „Voglio stare in allegria“ notiert ist. „Maledetta gelosia“ ist auch in der Londoner Partitur sowie gedruckt erstmals im Libretto zur Aufführung im Herbst 1753 in Florenz verzeichnet. Dort sang die Sopranistin Rosa Puccini die Rolle der Bellarosa. Die Texte beider Arien weisen inhaltliche und strukturelle Ähnlichkeiten auf (gleiches Versmaß, ähnlicher Wortschatz etc.). Zudem stimmen die beiden Schlusszeilen der Arie „Maledetta gelosia“ mit der ersten und dritten Zeile der Arie „Voglio stare in allegria“ überein.⁴⁴

Maledetta gelosia
 Gran malanno, gran pazzia,
 Gran fatal bestialità.
 Chi è geloso, figlio caro
 Il proverbio già si sa;
 Che si viva, che si goda
 Con modestia e civiltà.
 Ma dal petto via il sospetto:
 Chi è geloso sospettoso
 Pazzo affatto diverrà;
 Voglio stare in allegria,
 A me piace libertà.

Voglio stare in allegria,
 Chi è geloso vada via,
 A me piace libertà.
 Un vezzetto non è niente,
 Un scherzetto non è niente.
 Chi è prudente quando tace
 La sua pace goderà.
 Uno di qua
 L'altro di là.
 Ma il cor, che sta nel mezzo
 Uno sol possederà.

Von der Chronologie der Libretti ausgehend hieße das, dass die Florentiner Arie in den Schlussversen den Beginn der früher aufgeführten Arie aufgreift. Ein Blick in die beiden

42 [Marcantonio Corniani Algarotti], *Annali drammatici musicali pittorici teatrali della città di Venezia nei secoli XVII, XVIII e XIX a tutto l'anno 1846, con aggiunta delle farse, degl'intermedi, delle cantate e degli oratori sacri italiani e latini ereditati nei conservatori veneziani*, Venedig 1837, I-Mb, ms. Racc. dram. 6011, Nr. 874. Die Darstellungskunst von Penni hat dabei offensichtlich mehr überzeugt als ihre Stimme, wenn sie als „mediocre cantante“ bezeichnet wird.

43 Auch in Carlo Goldonis Libretto zu Galuppi's *La diavolessa* (1755) trägt Serafina Penni als Dorina eine Arie in venezianischem Dialekt vor, woraus sich schließen lässt, dass dies wohl eine ihrer Spezialitäten war. Diese Arie ist für eine spätere Aufführung in Brescia, in der ebenfalls Penni diese Rolle sang, durch eine andere ausgetauscht worden, die nicht dialektal gefärbt war. Auch diese Tatsache bestärkt die These, dass die Arie „Bella cosa è far l'amore“ für eine Aufführung in Venedig geschrieben worden ist.

44 Linke Spalte: *La calamita de' cuori*, Florenz 1753, S. 13–14. Konsultiertes Exemplar: I-Bc Lo.6013. Rechte Spalte: *La calamita de' cuori*, Brescia 1753, S. 16. Konsultiertes Exemplar: I-Vcg Correr Brescia 250.

Partituren, in denen die Arie überliefert ist, ermöglicht jedoch auch ein völlig anderes Szenario, wenn das Vokalprofil der beiden Sängerinnen und der Orchestersatz berücksichtigt werden. Im Unterschied zu Serafina Penni besaß Rosa Puccini, die in der Florentiner Fassung die Arie „Maledetta gelosia“ sang, eine hohe Sopranstimme. Der Ambitus reicht hier von *f* bis *a*, wobei sich die Tessitura häufig im zweigestrichenen Bereich bewegt. Im Gegensatz dazu sind die Violinstimmen ungewöhnlich tief gesetzt und bewegen sich häufig in der eingestrichenen Oktave oder knapp darüber. Dies sticht insbesondere im Vergleich mit der in der Wiener Partitur existierenden Fassung von „Maledetta gelosia“ hervor, die nun für eine Altstimme um eine Quint nach unten transponiert erscheint, dabei aber die Streicher eine Quart nach oben setzt. Das Vokalprofil der Arie zeigt außerdem einige Eigenschaften, die zur Altstimme von Serafina Penni passen, wie etwa eine häufig verwendete kleine Verzierung auf der ersten Zählzeit. Die im Wiener Manuskript aufeinander folgenden Arien „Maledetta gelosia“ und „Voglio stare in allegria“ weisen damit sowohl für die Singstimme als auch für den Streichersatz homogene Merkmale auf. Dies würde nahelegen, dass auch die Arie „Maledetta gelosia“ ursprünglich für Serafina Penni geschrieben bzw. von Serafina Penni gesungen wurde und für Rosa Puccini in den Aufführungen in Florenz transponiert wurde. Keines der Libretti, die Serafina Penni nach der Erstaufführung als Sängerin ausweisen (Brescia 1753, Mailand 1754, Turin 1756), verzeichnet allerdings die Arie „Maledetta gelosia“. Wenn die Arie für sie geschrieben worden war, dann stellt sich die Frage, wann und wo Serafina Penni sie gesungen haben könnte und warum beide Arien im Wiener Manuskript unmittelbar nacheinander erscheinen.

Das Imaginieren musikbezogener Handlungen lässt vor dem Hintergrund anderer textlicher Quellen wieder interessante Szenarien zu. Serafina Penni war eine der profiliertesten und bestbezahlten Buffa-Sängerinnen der frühen 1750er Jahre.⁴⁵ Berichte über die Sängerin sind (durchaus zeittypisch) rar. Von einer Erwähnung in den *Notatori Gradenigo* abgesehen, in der am 14. Januar 1753 zu lesen ist, dass Penni bei einer Vorstellung unmittelbar nach ihrem Erscheinen auf der Bühne in Ohnmacht fiel,⁴⁶ ist über ihre Darstellung der Bellarosa in *La calamita de' cuori* nichts bekannt. Die bereits zitierten *Annali drammatici* sprechen pauschal von einem „extraordinario applauso“⁴⁷, den Penni in den Opere buffe der frühen 1750er Jahre feierte. Eine der langjährigen Konventionen des Opernalltags des 18. Jahrhunderts war das Wiederholen von Arien bei besonderem Wohlgefallen eines Sängers oder einer Sängerin. Charles Burney etwa schreibt über den Erfolg von Maria Angiola Paganini in Galuppis *Il filosofo di campagna* in London 1761: „Paganini was generally encoired in whatever she sang.“⁴⁸ Die Rufe des Publikums führten einerseits dazu, dass Arien wiederholt wurden, andererseits wurde das Wiederholen von Arien immer wieder Restriktionen von höherer Stelle unterworfen, die es als Ausschweifung unterbinden wollten. Zahlreiche Verordnungen sprechen unter Strafandrohung ein Verbot des Wiederholens

45 Aus der Abrechnung einer Aufführungsserie von 1753 in Turin geht hervor, dass Penni mit Abstand die höchste Gage in der engagierten Theatertruppe erhielt. Vgl. Marie Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte. Dalle origini al 1788*, Turin 1976 (Storia del Teatro Regio di Torino 1), S. 291.

46 Der Eintrag vom 14. Januar lautet: „Nel Teatro di S. Samuele appena presentatasi in scena Serafina Penni la prima donna, che recitava, restò sorpresa alla presenza di tutta l'udienza da impensato svanimento.“ *Commemoriali, Diario, ed Annotazioni curiose occorse in Venezia, nella città sudite, ed altrove da ottobre 1751 sino genaro 1754*, Manuskript, I-Vmc, Gradenigo 67, Bd. 2, Bl. 41v.

47 [Marcantonio Corniani Algarotti], *Annali drammatici*, I-Mb, ms. Racc. dram. 6011, Nr. 874.

48 Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, Bd. 4, London 1776, S. 475.

von Arien aus.⁴⁹ Aus dem kontinuierlichen Erscheinen solcher Verordnungen lässt sich rückschließen, dass das Wiederholen von Arien eine konsistente und langjährige Tradition hatte. Der Jubel des Publikums und die Zugabe der Sängerin oder des Sängers sind somit als performative Akte der Performanz im 18. Jahrhundert innewohnend.

Diese Konventionen mitbedenkend, wird es besonders reizvoll zu imaginieren, dass die beiden im Wiener Manuskript nacheinander geschriebenen Arien tatsächlich von Serafina Penni so aufgeführt worden sind, indem die zweite Arie, die textlich an die erste anschließt, als eine Art Zugabe fungierte, die auf den „*extraordinario applauso*“ folgte. Die handschriftliche Partitur wird so zum Indikator eines Erfolgs, der sich in einem Theaterraum vor etwas mehr als 250 Jahren so ereignet haben könnte.

Performanz und die Performativität der Texte

Ob sich eine Aufführung von *La calamita de' cuori* jemals so zugetragen hat, bleibt freilich Spekulation. Die angeführten Beispiele zu Stimmenmaterial, gedruckten Textbüchern und handschriftlichen Partituren haben vielmehr gezeigt, dass es äußerst problematisch ist, aus den Texten und Notentexten Rückschlüsse auf die konkrete Aufführung zu ziehen. Performanz und Text weisen für den Großteil der Fälle kein Näheverhältnis zueinander auf, das sich aus dem Material selbst schlüssig begründen ließe. Texte sind zunächst Zeugen einer Schriftkultur und nicht Zeugen einer Aufführungskultur. In den letzten Jahren sind allerdings zunehmend das Niederschreiben, Verwenden, Sammeln und Aufbewahren von Texten selbst als performative Akte theoretisiert worden.⁵⁰ Sie bekommen damit als musikbezogene Handlungen Bedeutung. Für die oben formulierte Überlegung, dass Serafina Penni in einer Aufführung beide Arien des ersten Aktes, die im Manuskript A-Wn überliefert sind, gesungen hat, ändert eine solche Zugangsweise ganz wesentlich den Blickwinkel. Entscheidend ist dann nicht mehr, ob es sich tatsächlich so zugetragen hat, sondern dass die Partitur als performative Praxis eine solche Performanz indiziert ohne sie gezwungenermaßen zu repräsentieren.

Grundlagenforschung, wie hier am Beispiel von Galuppis *Opere buffe* erläutert, beginnt mit musikphilologischen Arbeitsweisen. Die Kenntnis von Eigenschaften und Herkunft handschriftlicher und gedruckter Materialien sowie der Vergleich von Fassungen und Varianten sind bei der Auseinandersetzung mit Texten unabdingbar. Die Analyse von Stimmenmaterial, Textbüchern und Partituren produziert jedoch deutliche Widersprüche, wenn diese Texte aufführungsbezogene Zeugnisse abgeben sollen. Die Texte zu Galuppis *Opere buffe* sind schlicht keine verschriftlichten Darstellungen der Aufführungen. Der Perspektivenwechsel auf die Performanz als gesamttheatralisches Ereignis, wie er für Ga-

49 Siehe dazu etwa den „Bando sopra il dovuto rispetto, e modestia ne' Teatri“, der am 17. August 1744 in Bologna veröffentlicht wurde und in dem das „*far replicare a' recitanti le arie*“ verboten ist (online verfügbar: <http://badigit.comune.bologna.it/bandi/bandi.asp?bando=16632>, zuletzt abgerufen am 15.1.2015). Die Verordnung wurde in regelmäßigen Abständen und verschiedenen Varianten das gesamte 18. Jahrhundert hindurch wiederveröffentlicht. Ubaldo Zanetti berichtet in seinem *Diario*, dass am 24. Mai 1751 die Vorstellung von Galuppis *L'Arcadia in Brenta* abgesagt werden musste, da ein Sänger am Abend zuvor eine Arie wiederholt hatte und folglich im Gefängnis landete. Ubaldo Zanetti, *Diario di ciò, che v'è succedendo giornalmente in Bologna dal dì 1. Agosto 1750 à tutto li 175[4]*, Manuskript, I-Bu Ms 3832, Bd. 1, S. 26v.

50 Vgl. dazu etwa die Beiträge von Almuth Grésillon, Stephen G. Nichols oder Hans Ulrich Gumbrecht im Band von Kai Bremer und Uwe Wirth (Hrsg.), *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart 2010.

luppis *La calamita de' cuori* durchexerziert wurde, ermöglicht hingegen Lesarten der Texte, die mit diesem Dilemma auf produktive Weise umgehen. Entscheidend ist dabei, musikbezogene Handlungen wie das Agieren auf der Bühne oder die Reaktionen des Publikums sowie die konventionalisierten performativen Akte, die damit einhergehen, in das Arbeiten am Text miteinzubeziehen. Darauf muss jedoch wiederum als weiterer Schritt das Anerkennen der Texte als eigenständige performative Akte erfolgen, die mit einer tatsächlich stattgefundenen Aufführung keineswegs kongruent sein müssen.

Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende oszilliert somit zwischen der Perspektive auf die Performanz und der Perspektive auf die Performativität der Texte. Dieses Changieren ermöglicht es, Text und Performanz nicht gegeneinander auszuspielen, ihnen nicht Nähe zueinander dort unterstellen zu wollen, wo sie nicht vorhanden ist, und sich nicht für entweder das Eine oder das Andere entscheiden zu müssen. So ist dem Dualismus von Text und Performanz durch einen permanenten Perspektivenwechsel zu begegnen. Der kontingente Charakter der Performanz eröffnet dabei auch neue Bedeutungsmöglichkeiten für die oft als sprichwörtlich „festgeschrieben“ wahrgenommenen Texte. Zugleich schließen sich so die in den letzten Jahrzehnten vielleicht immer tiefer gewordenen Gräben innerhalb des Faches: durch das Betreiben einer Musikwissenschaft, die sich nicht zwischen philologischen oder kulturwissenschaftlichen Zugängen und Methoden entscheiden muss.

Martin Eybl (Wien)

Die Opern- und Ariensammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich (1743–1808)

Musizierpraxis im Kontext feudaler Bildungs- und Repräsentationskonzepte

In ihrer umfangreichen Studie über die Opera seria im 18. Jahrhundert (*Opera and sovereignty* 2007) erörtert Martha Feldman ausführlich die Aufführung von Tommaso Traettas *Ippolito ed Aricia* in Parma 1759.¹ Das Werk entstand anlässlich des Namenstages von Herzog Philipp von Parma und schrieb als frühe Reformoper und Vorläufer von Glucks *Orfeo* Geschichte, obwohl es, ganz nach dem Muster einer höfischen Festa teatrale, nach der Aufführung in Parma an keine weitere Bühne übernommen wurde.² Eine der zentralen Thesen von Feldmans Buch lautet, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor den Augen und Ohren einer begeisterten Öffentlichkeit die Stars der Oper die Monarchen aus ihrer Position vorübergehend verdrängten, Herrscher, deren Macht sie auf der Bühne ja darstellten und legitimierten.³ Wenn die gefeierte Primadonna in Parma ihre Arien sang, hätten sich – im Dreieck von mythischem Plot, höfischer Gesellschaft und performativer Realisierung der Musik – die künstlerische Dominanz der Sängerin und die zentrale politische Bedeutung der Figur, die sie verkörperte, wechselweise gestützt und verstärkt: „The stunning arias of Gabrielli justify Aricia’s divinely sanctioned role in the political order, just as Aricia’s prominence in the political order justifies Gabrielli’s dominance of the cast.“ Zwischen der Sängerin, der dargestellten Figur und der Herrscherfamilie bestünden also engste Beziehungen. Feldman fährt mit der Vermutung fort, dass das Kostüm der Primadonna am Beginn des dritten Aktes auf ein Kleid der Prinzessin von Parma, das diese auf einem Gemälde von 1758 trägt, anspielt.⁴ Wenn diese Vermutung zutrifft, ergibt sich ein dichtes Netz an Verweisen: Caterina Gabrielli verkörpert Prinzessin Aricia, die Geliebte eines Prinzen und zukünftigen Herrschers, und stellt einen Bezug zu Isabella von Parma her, der ältesten Tochter des Herzogspaares. Aricia verweist als Dramenfigur über Pellegrin/Rameau (*Hippolyte et Aricie*) zurück auf Aricie in Jean Racines *Phèdre* (und von hier weiter auf die entsprechenden Figuren bei Seneca und Euripides).

Aus der großen Sammlung von Opernpartituren und zeitgenössischen Arien, die Erzherzogin Elisabeth, das viertälteste Kind von Kaiser Franz Stephan und seiner Gemahlin Maria Theresia, in den Jahren zwischen 1758 bis 1776 zusammenstellte, geht hervor, dass auch die Habsburgerprinzessin eine Arie aus Traettas Oper gesungen hat. Die Arie der

-
- 1 Martha Feldman, *Opera and sovereignty: transforming myths in eighteenth-century Italy*, Chicago 2007, S. 97–138.
 - 2 Zumindest nennt Sartori keine weiteren Librettodrucke: Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994. Zur Oper ausführlich: Daniel Heartz, „Traetta in Parma: Ippolito ed Aricia“ (erstmalig 1969), in: ders., *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, hrsg. von John A. Rice, Hildale NY 2004, S. 271–292.
 - 3 „[...] the adoring public, whose imaginary allows the stars of the stage to displace the very monarchical figure whose ‚legitimate power‘ the singer represents.“ Feldman, *Opera and sovereignty*, S. 439.
 - 4 Feldman, *Opera and sovereignty*, S. 125.

Arcia aus dem dritten Akt „Va dove amor ti chiama“ ist in jenem Teil der Sammlung enthalten, aus dem Elisabeth musizierte. Wenn sie diese Arie sang, verdichtete sich das in Gabriellis Auftreten aufgespannte Beziehungsnetz noch weiter, und die Identität der adeligen Sängerin vervielfältigte sich. Die Erzherzogin nahm die Rolle einer Primadonna ein, die einer Tochter aus königlichem Geschlecht und andeutungsweise auch die der herzoglichen Tochter in Parma, wobei Isabella als Elisabeths Schwägerin von 1760 bis zu ihrem Tod 1763 am Wiener Hof lebte.

Elisabeth galt unter den Töchtern der Kaiserin als die musikalisch begabteste. Sie erhielt Klavierunterricht bei Georg Christoph Wagenseil und Leopold Hofmann. Ihr Gesangslehrer war der renommierte Kastrat Giovanni Battista Mancini. Bei Hoffesten übernahm die junge Frau anspruchsvolle Opernrollen. Ihre Musikaliensammlung gelangte nach einer bewegten Geschichte in die Österreichische Nationalbibliothek, wo sie heute auf verschiedene Signaturen verstreut bewahrt wird. Einzelne Stücke daraus sind der Forschung bekannt. Eine Rekonstruktion und systematische Untersuchung der gesamten Sammlung wurde bisher nicht unternommen. Neben zwei umfangreichen Bänden mit Klaviermusik umfasst die Sammlung 28 Opernpartituren aus dem Zeitraum zwischen 1760 und 1776 sowie Klavierauszüge zu Opéras-comiques. Dazu kommen über ein Dutzend einzelner Sopranarien und Duette, die als Studien- und Aufführungsmaterial dienten.

Geschichte und Aufbau dieser Sammlung stehen im Zentrum der folgenden Darstellung (Teil 2). An die philologische Untersuchung knüpfen sich Fragen von allgemeiner Relevanz, Fragen, die Elisabeths Kollektion aufwirft, aber nicht beantwortet. Um darauf eine erste Antwort zu geben, müssen weitere Quellen und solche anderer Art herangezogen werden. Bildungs- und mentalitätsgeschichtliche Grundlagen, auf denen Elisabeths Sammlung aufbaut, lassen sich nicht mit philologischem Handwerkszeug untersuchen. Eingangs geht es um Fragen nach der künstlerischen Kompetenz der Erzherzogin (Teil 1). Um eine solche Reihe virtuoser Arien auszuführen, bedarf es hoher technischer Fähigkeiten. Unter welchen Umständen wurden die Prinzessin und ihre Geschwister ausgebildet? Welche Rolle spielte Musik im feudalen Bildungskanon? Nicht nur Elisabeth, sondern auch etliche ihrer Geschwister musizierten regelmäßig auf ziemlich hohem Niveau. Für sie alle war Musik ein bedeutender Teil ihres Lebens, mehr als bloßer Zeitvertreib. Die professionelle Kennerschaft der Erzherzogin und ihre anhaltende, von erstklassigen Lehrern begleitete musikalische Praxis steuerte den Aufbau ihrer umfangreichen Sammlung.

Ein zweiter, abschließender Fragenkomplex betrifft das Verhältnis zwischen der adeligen Sängerin und der Rolle, die sie verkörperte (Teil 3). Verschiedene Typen von theatralischer Repräsentation werden vorgestellt und mit Elisabeths künstlerischer Aktivität in Beziehung gesetzt. Die konstitutionellen Grundlagen höfischer Repräsentation stehen in direktem Zusammenhang mit der primären Funktion höfischer Oper. Die spezifische Ausrichtung von Elisabeths Ariensammlung dokumentiert noch einmal korporale Repräsentation am Wiener Hof und eine Form repräsentativer Öffentlichkeit in einem Zeitalter, in dem sich Herrschaft zunehmend einer kritischen bürgerlichen Öffentlichkeit gegenüber sah.

Musikalische Bildung am Wiener Hof

Die Rolle der Musik im aristokratischen Bildungskanon hat bisher in der Musikwissenschaft nicht das Interesse gefunden, das man erwarten würde. Sachartikel zu Adel, Aristokratie oder Bildung sucht man in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Sachteil 1994–1999) vergeblich. Auch im historischen Abriss der Musikpädagogik verliert man dort über die Musikausbildung der Aristokratie kein Wort.⁵ Dass die Habsburger im Zeitalter des höfischen Absolutismus mit hochrangigen Mitgliedern ihres Hofes musizierten sowie als Tänzer, Sänger oder Instrumentalisten in theatralischen Aufführungen mitwirkten, wurde mehrfach beschrieben.⁶ Eine auch nur ansatzweise Rekonstruktion des adeligen Bildungskanons, in dem Musik im 17. und 18. Jahrhundert eine so elementare Bedeutung erlangt hatte, war in solchen episodischen Beschreibungen freilich nicht angestrebt.

Die zentrale Bedeutung von Gesang und Instrumentalspiel in der Ausbildung der habsburgischen Erzherzoginnen ist im Barockzeitalter keine Selbstverständlichkeit. Im einflussreichen *Traité de l'éducation des filles* (1687) warnte François Fénelon vor einer Musik, die die „Seelen weichlich und wollüstig“ mache. Der Autor bevorzugte für die Erziehung „christliche Musik“: Die Mädchen sollten nur die Reize jener Musik kennenlernen, die „nicht aufhört, fromme Empfindungen darzustellen“.⁷ Ganz im Gegensatz dazu maßen die Habsburger neben geistlicher auch weltlicher Musik in der Ausbildung der Kinder besonderen Stellenwert zu. Einige Kaiser komponierten, zahlreiche Familienmitglieder, wie etwa auch Maria Theresia und ihre Schwester, sangen. Im Unterrichtsprogramm der Kinder von Maria Theresia bildeten Tanz und Musik ebenfalls eine zentrale Komponente.

Die Kinder wurden geschlechtsspezifisch unterrichtet; die Bildungsziele von Söhnen und Töchtern unterschieden sich. Söhne wurden zu Regenten erzogen, Töchter zu gläubigen Christinnen und zu idealen Heiratskandidatinnen für die Hohenaristokratie.⁸ Dabei war Musik im Bildungsprogramm beider Geschlechter unabhängig von persönlichen Neigungen fest verankert. Mit Tanz und Gesangsunterricht wurde früh begonnen. Im Tanz übte man Körperbeherrschung, gute Haltung und die Eleganz der Bewegungen. Singen bildete die Grundlage für jede weitere musikalische Ausbildung, für Cembalo und ein Streichinstrument bei den Söhnen, Cembalo und Gesang bei den Töchtern.

Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) wurde im August 1749 zum Klavierlehrer der Kinder Maria Theresias bestellt. Von den damals sieben Kindern unterrichtete er zunächst vermutlich die zwölfjährige Maria Anna, den achtjährigen Joseph, die siebenjährige Marie Christine, vielleicht auch bereits die sechsjährige Maria Elisabeth. Wagenseils Ernennungsdekret spricht ausdrücklich von den „gesamten durchlauchtigsten ertzherzog. jungen

5 Christoph Richter, Karl Heinrich Ehrenfort, Ulrich Mahlert, Art. „Musikpädagogik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 6 (1997), Sp. 1440–1534.

6 Zusammenfassend mit zahlreichen Beispielen siehe: Herbert Seifert, „Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux“, in: Rudolf Flotzinger (Hrsg.), *J. J. Fux-Symposium Graz '91. Bericht* (= Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 9), Graz 1992, S. 57–62; Otto Biba, „Die private Musikpflege der kaiserlichen Familie“, in: Roswitha Vera Karpf (Hrsg.), *Musik am Hof Maria Theresias. In memoriam Vera Schwarz*, München-Salzburg 1984, S. 83–92; Gabriele Giegl, *Musik in der Familie Maria Theresias*, Diss. Wien 2002.

7 François Fénelon, *Ueber Mädchen-Erziehung. Nebst einem Briefe des Verfassers an eine hohe Dame über die Erziehung ihrer einzigen Tochter*, Wien 1823 (Wn 79.J.7), S. 124f.

8 Dazu Friederike Wachter, *Die Erziehung der Kinder Maria Theresias*, Diss. Wien 1968, bes. S. 93.

Herrschaften“.⁹ Als jedoch 1754 die drei übrigen Kinder alt genug für Klavierunterricht erschienen, wurde mit Wenzel Birck (1718–1763) ein weiterer Lehrer engagiert, der nun die drei Knaben unterrichten sollte, den 13-jährigen Joseph, den neunjährigen Karl und den siebenjährigen Leopold,¹⁰ während Wagenseil anstelle von Joseph vermutlich zum selben Zeitpunkt die achtjährige Maria Amalia übernahm. Wie lange Wagenseil Elisabeth und ihre Schwestern unterrichtete, ist den Quellen im Haus- und Hofarchiv nicht detailliert zu entnehmen. Doch kann man als Faustregel annehmen, dass der Unterricht etwa im Alter von acht Jahren begann und – wie auch die sonstige Ausbildung durch Hauslehrer – mit der Heirat oder der Errichtung eines eigenen Hofstaates im Alter von 18 Jahren endete.

Dass der Unterricht der Erzherzoginnen „kümmerlich“ gewesen wäre, wie mit Bezug auf Marie Christine behauptet wurde,¹¹ ist irreführend. Dem umfangreichen Lernpensum des Thronfolgers Joseph gegenüber, das auch rechts-, natur- und wirtschaftskundliche Fächer umfasste,¹² erscheint sicherlich das Unterrichtsprogramm etwa der Erzherzogin Josepha, über das wir genauer informiert sind, deutlich eingeschränkt. Es bleibt dennoch ein reichhaltiges Angebot. Man kann annehmen, dass Elisabeths Palette der Lernfächer und ihr Zeitplan ähnlich beschaffen waren. Im Alter von zwölf Jahren wurde Josepha dreimal pro Woche je eine Stunde in christlicher Lehre (inklusive Latein), in Deutsch, Französisch und Italienisch, in Reiten, Tanzen, Gesang (von Mancini) und Cembalo (von Wagenseil) unterwiesen. Sie widmete täglich eine Stunde dem Schreiben, vier Stunden pro Woche und zusätzlich eine halbe Stunde täglich der Geschichte.¹³ Das ergibt immerhin das beachtliche Pensum von 37 Stunden pro Woche, über sechs Tage verteilt. Mit der primär schönggeistigen Ausrichtung ihrer Erziehung mag zusammenhängen, dass die Mädchen gegenüber ihren Brüdern den renommierten, auch besser bezahlten Klavierlehrer erhielten; Wagenseil bezog für vier Schülerinnen 800 Gulden Instruktionsgelder, Birck für drei Schüler 500 Gulden.

Etwa ab 1765, als Wagenseil krankheitsbedingt sein Zimmer nicht mehr verlassen konnte,¹⁴ wurde sein Unterricht von Leopold Hofmann übernommen. In dessen Lebensbeschreibung durch seine Gattin wird Erzherzogin Elisabeth ausdrücklich als Schülerin

9 HHStA, OmeA Prot. 20 (Hofprotokolle 1749–1750), f. 639r–v, 16. 8. 1749, zitiert nach Helga Scholz-Michelitsch, *Georg Christoph Wagenseil. Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia*, Wien 1980, S. 83, Anm. 64. Der Unterricht des Erzherzogs Joseph durch Wagenseil wird durch einen Stundenplan des Thronfolgers aus dem Jahre 1751 in Frage gestellt, in dem nur Reutter als Musiklehrer genannt wird, siehe Wachter, *Die Erziehung der Kinder Maria Theresias*, S. 113.

10 Birck wurde per Dekret vom 14.7.1754 rückwirkend ab 1.5.1754 als Klaviermeister von Joseph, Carl und Leopold eingesetzt, HHStA OmeA Prot. 22 (Hofprotokolle 1753–1754), f. 653r–v, siehe Michael Stephanides, *Wenzel Birck (Pürk). Leben und Werk eines Wiener Hofmusikers an der Wende vom Barock zur Klassik*, Diss. Wien 1982, S. 21.

11 Adam Wolf, *Marie Christine, Erzherzogin von Oesterreich*, 2 Bde., Wien 1863, Bd. 1, S. 7.

12 Siehe Derek Beales, *Joseph II. Vol. I: In the Shadow of Maria Theresia 1741–1780*, Cambridge 1987, Kapitel „Upbringing and education“, S. 29–68.

13 Instruction der Kaiserin für die Erziehung von Maria Josepha 1763, HHStA Familienakten, Ktn. 54, f. 2–3 (undatiert und ohne Namensnennung), siehe dazu: Wachter, *Die Erziehung der Kinder Maria Theresias*, S. 223f. sowie Helga Scholz-Michelitsch, „Der Hofmusiker und Pädagoge Georg Christoph Wagenseil“, in: *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1982, S. 495–513, hier S. 501.

14 Charles Burney berichtet 1772, dass der Komponist an Gicht leide und wegen einer Lähmung schon sieben Jahre nicht mehr das Zimmer verlassen könne, siehe Scholz-Michelitsch, *Georg Christoph Wagenseil*, S. 67.

genannt.¹⁵ Ihr Unterricht bei Hofmann begann wohl erst, als Elisabeth das 22. Lebensjahr erreicht hatte. Ungewöhnlich spät also nahm sie immer noch Stunden. Zwei prächtige Handschriften aus ihrem Besitz enthalten Klaviermusik vor allem von Wagenseil und Hofmann und damit vermutlich einen beträchtlichen Teil ihres Unterrichtsprogramms.¹⁶

Marianne, Christine und Elisabeth, wie die Töchter genannt wurden, traten zudem bei häuslichen Festen regelmäßig gemeinsam als Sängerinnen hervor, meist zu den Geburts- oder Namenstagen ihrer Eltern. Metastasio schrieb eigens für diese Anlässe kleine Kantaten oder *Componimenti drammatici*, zu denen Georg Reutter die Musik komponierte: *Augurio di felicità* 1749, *La rispettosa tenerezza* 1750, *Tributo di rispetto e d'amore* 1754, *Ate-naide* 1762 (mit der Musik von Giuseppe Bonno; neben den drei Schwestern wirkten Maria Amalie und ihre Schwägerin Isabella von Parma mit). 1755 und 1756 sang Maria Anna ohne ihre Schwestern mit zwei Hofdamen (*La gara* und *Il sogno* von Reutter).¹⁷

Elisabeth, die als die schönste Tochter der Kaiserin gilt, hat in der Forschungsliteratur zu den Habsburgern keinen guten Stand. Verschiedene Herrscher und Prinzen waren als mögliche Ehegatten für sie im Gespräch, zunächst der polnische König, weiter der Sohn des Königs von Sardinien-Piemont sowie der Sohn des spanischen Königs. Schließlich sollte die Erzherzogin mit dem verwitweten französischen König Ludwig XV. verheiratet werden. Ihre Pockenerkrankung 1767 habe jedoch ihr Aussehen entstellt, jede Hoffnung auf Verheiratung zerschlagen und die Erzherzogin zu einer bösen und sarkastischen Frau werden lassen. Bis dahin konzentrierte sie sich angeblich „ausschließlich auf ihr Äußeres und vernachlässigte jede Bildung. In keiner Richtung zeigte sie besonderes Interesse oder eine außergewöhnliche Begabung und blieb zeitlebens die unbedeutendste Tochter Maria Theresias“.¹⁸ Ganz im Gegensatz zu dieser irrigen Darstellung war Elisabeth jedoch die aktivste Sängerin der Familie. In Glucks *Il parnaso confuso* von 1765 und in *La corona* aus demselben Jahr übernahm sie auch noch als Erwachsene tragende Rollen. Ihr Gesangslehrer Giovanni Battista Mancini lobte sie und ihre früh verstorbene Schwägerin Isabella von Parma (1741–1763) gegenüber dem englischen Musikpublizisten Charles Burney 1772 ausdrücklich. Er habe „acht Erzherzoginnen singen gelehrt, wovon die meisten, wie er sagte, gute Stimmen und es ziemlich weit gebracht hätten, besonders die Prinzessinn [Isabella] von Parma und die Erzherzoginn Elisabeth, welche einen guten Triller, ein gut Portamento und grosse Leichtigkeit in Herausbringung geschwinder Passagen hätten“.¹⁹ Mancini widmete Elisabeth seine 1774 in Wien erschienene Gesangsschule *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, in deren Widmungsvorrede er neuerlich das besondere Talent der Erzherzogin und die Anmut ihrer Stimme preist, mit der sie die kompliziertesten Feinheiten mit Genauigkeit und Bravour meistern würde.

„Le semplici regole [...] e le verbali istruzioni aggiuntevi dalla lunga sperienza della mia Professione, concorsero con buon successo a formare il gusto di VOSTRA ALTEZZA REALE, facendo opportunamente valere que' luminosi talenti, e quelle felici grazie della Voce, che la Natura VI dispensò con tanta

15 Hermine Prohászka, *Leopold Hofmann als Messenkomponist*, Diss. Wien 1956, Bd. 1, S. 16f.

16 A-Wn Mus.Hs. 11084 und 11085, siehe dazu ausführlich Martin Eybl, „From Court to Public: The Uses of Keyboard Concertos in Austria 1750–1770“, in: *Ad Parnassum* VI/2 (April 2008), S. 19–40.

17 Giegl, *Musik in der Familie Maria Theresias*, S. 108–146.

18 Wachter, *Die Erziehung der Kinder Maria Theresias*, S. 203. Mit weiteren Informationen und in ähnlicher Ausrichtung Brigitte Hamann (Hrsg.), *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, 3. Aufl. Wien 1988, S. 320f.; Friedrich Weissensteiner, *Die Töchter Maria Theresias*, Wien 1994, S. 105–124.

19 10. September 1772, Charles Burney, *Tagebuch einer Musikalischen Reise*, Bd. 2: *Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien*, Hamburg 1773, S. 247f.

dovizia. Avvalorata in seguito dal costante esercizio, e dal senso riflesso de' precetti dell'Arte, VOSTRA ALTEZZA REALE giunse ad eseguirne le più complicate finzze con tal precisione, e bravura, che ben rari esempj potranno addursi d'un abilità sì vittoriosa.“²⁰

Giovanni Battista Mancini (1714–1800) wurde in Neapel und Bologna musikalisch ausgebildet, trat vor allem in Italien bis circa 1740 als Soprankastrat auf und machte sich als Gesangspädagoge einen Namen. 1757 wurde er unter dem Titel eines „K. K. Cammer Musicus“ als Gesangslehrer der kaiserlichen Kinder an den Wiener Hof berufen. Die entsprechende Verfügung erfolgte rückwirkend im März 1758.²¹ Als italienischer Sänger wurde Mancini mit einem jährlichen Gehalt von 1500 fl. (wie am Wiener Hof üblich) wesentlich höher eingestuft als die Cembalolehrer der kaiserlichen Kinder. Vor Mancini hatte der zweite Hofkapellmeister Georg von Reutter die Töchter in Gesang unterrichtet. 1750 wurde ihm dafür eine Gehaltszulage von 500 fl. gewährt.²²

Die Sammlung

Nach dem Tod der Mutter 1780 duldete Kaiser Joseph II. die beiden unverheirateten Schwestern, mit denen er sich schlecht verstand, nicht weiter in seiner Umgebung. Maria Anna zog in den Konvent der Elisabethinen in Klagenfurt. Elisabeth ging nach Innsbruck und wurde dort 1781 Äbtissin im adeligen Damenstift. Im Zuge der Abtretung Tirols an Bayern übersiedelte sie 1806 ein weiteres Mal. Sie verbrachte die letzten beiden Jahre ihres Lebens in Linz, wo sie im September 1808 starb und in der Jesuitenkirche (heute: Alter Dom) bestattet wurde. In ihrer Wohnung im Linzer Schloss befanden sich „2 harte Kastl mit Aufsätz darin die Musikalien“. Zusammen mit dem gesamten übrigen Inventar wurden Möbel und Inhalt Ende 1808 nach Wien transportiert und in die höfische Verwaltung übernommen.²³ Die Musikalien wurden der sogenannten „Kaisersammlung“, der Privatmusiksammlung des Kaisers Franz I. († 1835), einverleibt. In einen mit Nachträgen bis 1814 reichenden Katalog sind Elisabeths Opernpartituren ohne Angabe der Herkunft bereits aufgenommen.²⁴ Als die Sammlung 1879 geteilt und von Kaiser Franz Joseph an die

20 Giovanni Battista Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien 1774, S. [VI] f. Die beiden Exemplare der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn SA.75.F.1 Mus und 214.625-B Alt Mag) tragen keine Besitzvermerke der Erzherzogin.

21 HHStA, OMeA Prot. 24 1757/58, 1. März 1758, f. 367. Die biographischen Angaben zu Mancini nach Leonella Grasso Caprioli, Art. „Mancini, Giovanni Battista, Giambattista“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 11, Kassel etc. 2004, Sp. 953f.; Angela Romagnoli, Art. „Mancini, Giovanni Battista, Giambattista“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 68, Rom 2007, online unter http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-mancini_%28Dizionario-Biografico%29/ (Abfrage 3.8.2013). Giegl, *Musik in der Familie Maria Theresias*, S. 63 zitiert das Ernennungsdekret.

22 Giegl, *Musik in der Familie Maria Theresias*, S. 60.

23 Die Verlassenschaft Maria Elisabeths ist in einem umfangreichen Akt im HHStA dokumentiert (OMaA Ktn. 219, III/A, Nr. 9). Der Akt enthält ein detailliertes Inventar (III/9d), das vom Mobiliar bis zu Wäsche, Pölstern [Kissen], Geschirr und Lebensmittelvorräten alles erfasst. Doch Bücher, Kupferstiche und Musikalien werden leider nicht einzeln angeführt. Zitat aus dem Inventar 1, f. 19r.

24 *Catalogo alter Musickalien u. gehört in das privat Musickalien Archiv S. Maj. des Kaisers*, A-Wn, Inv. I Kaisersammlung Graz, Nr. 1. Zur Datierung des Inventars siehe den Eintrag auf S. 142, der vorletzten beschriebenen Seite: „Maschek, Österreichs Triumph oder die Rückkunft S: M: des Kaisers Franz in seine Residenz 16^{ten} Juny 1814, für Harmonie mit türkischer Musick“. John Rice stellt ferner fest, dass das Inventar wohl über einige Jahre hin zusammengestellt wurde und nach 1814 entstandene Werke fehlen: John A. Rice, *Empress Marie Therese and music at the Viennese court, 1792–1807*, Cambridge

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und an den Musikverein Graz verschenkt wurde, kamen die meisten Manuskripte aus Elisabeths Sammlung nach Graz. Schließlich wurde der Grazer Teil der Kaisersammlung 1936 von der Österreichischen Nationalbibliothek gekauft.

Einzelne Stücke aus Elisabeths Sammlung wurden in der einschlägigen Literatur gelegentlich erwähnt, etwa die Partituren von Glucks Opern *Alceste* und *Orfeo ed Euridice* in Thomas Denny's Studie über die „Wiener Quellen zu Glucks ‚Reform‘-Opern“ (2001).²⁵ John Rice gab 2003 wichtige Hinweise im Zusammenhang mit der Musikaliensammlung der Kaiserin Marie Theres, der Gattin von Elisabeths Neffen Franz I./II., und veröffentlichte eine erste, unvollständige Liste von Elisabeths Partituren.²⁶ Doch fehlen bisher eine systematische Zusammenstellung und Untersuchung der gesamten Sammlung. Außerdem war bis jetzt nicht bekannt, dass neben den kompletten Partituren aus Elisabeths Besitz auch eine Sammlung von Opernarien existiert.

Die Identifizierung der Sammlung und ihrer Bestandteile verdankt sich dem bemerkenswerten Umstand, dass die Sammlung trotz ihrer fünf Übersiedlungen (Wien – Innsbruck – Linz – Wien – Graz – Wien) über lange Zeit als geschlossener Komplex erhalten blieb. Besitzvermerke ermöglichen die Zuordnung der einzelnen Musikalien. Bei der überwiegenden Zahl der Bände klebt auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels ein gestochenes Exlibris „Erzherzogin Elisabeth“ mit floraler, von einem bekrönten Wappenschild ausgehende Umrahmung (Format 60 × 40 mm). Weiters findet man handschriftliche, vermutlich autographe Besitzvermerke wie „elisabet“ (Monsigny, Mus.Hs. 10.244) oder einfach das Monogramm „E“, etwa auf dem Umschlagtitel von Galuppi's *Le nozze* (Mus.Hs. 10.027). Die Handschriften der Signaturengruppe X.d.9 bis X.g.4 in der Kaisersammlung gingen bis auf wenige, im Einzelnen erklärbare Ausnahmen in die Signaturengruppe 401 bis 420 des Grazer Musikvereins ein. Die Handschriften wurden fast durchwegs in derselben Reihenfolge in die Inventare beider Sammlungen²⁷ eingetragen und entsprechend nummeriert. Sie tragen überwiegend Besitzvermerke der Erzherzogin Elisabeth. Erst nach der Erwerbung der Grazer Sammlung durch die Österreichische Nationalbibliothek wurden Elisabeths Partituren auf verschiedene Signaturen zerstreut. Eine Zusammenstellung sämtlicher Bühnenwerke der Sammlung befindet sich unten in Anhang 1.

2003, S. 14f. – Zur Geschichte der Kaisersammlung siehe grundlegend Ernst Fritz Schmid, „Die Privatmusiksammlung des Kaisers Franz II. und ihre Wiederentdeckung in Graz im Jahre 1933“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 25 (1970), S. 596–599, ferner Rice, *Empress Marie Therese*, S. 14f. sowie Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Ph.D. dissertation, University of Southern California 2001, S. 2090–2095.

25 Thomas A. Denny, „Wiener Quellen zu Glucks ‚Reform‘-Opern: Datierung und Bewertung“, in: *Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung*, hrsg. von Irene Brandenburg und Gerhard Croll (= Gluck-Studien 3), Kassel 2001, S. 9–72; 14 und 19. – Kurz erwähnt wird eine Partitur der Sammlung (Mus. Hs. 10.063) bei Michele Calella, „*La buona figliola* für die ‚Teatri Privilegiati‘. Anmerkungen zur frühen Rezeption der Opera buffa in Wien“, in: *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen – Analysen – Ausblicke*. Festschrift für Hartmut Krones, hrsg. von Julia Bungardt u. a., Wien 2009, S. 149–170, hier S. 153.

26 Rice, *Empress Marie Therese*, S. 20f., Fn. 28. Rice identifizierte auch erstmals die nicht als solche deklarierte Liste der Opernpartituren Elisabeths im Anhang zum Inventar der Kaisersammlung, siehe ebda. S. 34.

27 Zum Inventar der Kaisersammlung siehe oben Anm. 23; der Titel des Übernahmeinventars im steirischen Musikverein lautet: *Catalog der von S:er Apost: Majestät Kaiser Franz Josef I dem steierm: Musikver: eine geschenkten Musikalien Sammlung* [1879], A-Wn, Inv. I Kaisersammlung Graz, Nr. 2.

Die Signaturen X.d.9 bis X.g.4 bilden einen einheitlich gestalteten, von einer Schreiberhand verfassten Nachtrag auf den letzten Seiten des Inventars der Kaisersammlung (S. 138–141; S. 143 ist die letzte beschriebene Seite des Inventars). Danach folgt ein weiterer Nachtrag von anderer Hand. Seite 139 ist mit „Anhang“ überschrieben, doch bereits auf dem ursprünglich freien unteren Teil der Seite 138 beginnt der Nachtrag mit Handschriften, die durch Besitzvermerke ebenfalls Elisabeths Sammlung zuzuweisen sind. Der letzte Teil dieses Anhangs, die Signaturengruppe X.f.6 bis X.g.4, ging in die Grazer Sammlung unter den Signaturen 416–420 ein. Diese Gruppe ist bezüglich Gattungen, Zusammensetzung (z. T. komplettes Stimmenmaterial) und Entstehungszeit der Stücke uneinheitlich. Eine Zugehörigkeit zu Elisabeths Sammlung ist durch keine Indizien gestützt und unwahrscheinlich.²⁸

Zwei Partituren von Gluck aus der Sammlung Elisabeths waren in der Kaisersammlung an anderem Ort aufgestellt worden. Sie wurden der gedruckten Partitur von Glucks *Paride ed Elena* (Wien 1770) unter der Signatur I.a.5 zugeordnet. Die Partitur von Gassmanns *Amore e Psiche*, die ursprünglich an dieser Stelle stand, wanderte dagegen nach hinten und erhielt die Signatur X.g.1.²⁹ Im Inventar ist die Umstellung als spätere Korrektur unter I.a.5 erkennbar. Noch eine weitere Unregelmäßigkeit ist zu bemerken. Im Zuge der Teilung der Kaisersammlung 1879 waren die beiden Manuskripte mit der Signatur X.e.1 für die Gesellschaft der Musikfreunde vorgesehen. Im Inventar steht in Blau „Wien“. Bei Pasquale Anfossis *La Metilde ritrovata* wurde der Plan durchgeführt. Bei Giuseppe Collas *Licida e Mopso* zog man die Entscheidung offensichtlich zurück und ordnete den Band unter der Signatur 162 in die Grazer Sammlung ein.

Die Sammlung der Erzherzogin enthält nicht weniger als 28 Opernpartituren aus dem Zeitraum zwischen 1760 und 1776 sowie Klavierauszüge zu Opéras comiques. Das in Wien übliche norditalienische Papier und die Eigenarten der Schreiber lassen erkennen, dass die Manuskripte mehrheitlich in Wien hergestellt wurden. Man findet verschiedene Wasserzeichen und verschiedene Schreiber. Die Sammlung wurde also nach und nach erweitert, nicht auf einmal hergestellt. Bis auf wenige Ausnahmen existieren Duplikate von Elisabeths Partituren aus der kaiserlichen Sammlung. Wie wir durch die Gluck-Gesamtausgabe wissen, bestehen zwischen den Manuskripten beider Sammlungen starke Übereinstimmungen. Sie sind vermutlich in derselben Kopistenwerkstatt und annähernd gleichzeitig entstanden. Und da es sich bis auf wenige Ausnahmen um Werke handelt, die in Wien aufgeführt wurden, kann man annehmen, dass anlässlich der Aufführung einer Oper das Stimmmaterial

28 [Ettori] Romagnoli, Salmi 45–46 (1798), X.f.6 / 416 / Wn Mus.Hs. 9934–35 (2 Partituren) und 9936 (Stimmen); Giuseppe Millico, *Ipermestra* (1783), X.f.8 / 417 / Wn Mus.Hs. 9966; Georg Friedrich Händel, *Das Leiden und Sterben Jesu Cristo* [Brockes-Passion HWV 48; wie dieses wurde auch Haydns Exemplar auf Befehl der englischen Königin kopiert, siehe Bernd Baselt, *Händel-Handbuch 2*, Leipzig 1984, S. 61], X.g.1 / 418 / Wn Mus.Hs. 9874; Georg Friedrich Händel, *Joseph and his brethren*, London: Walsh [1744] [HWV 59, RISM H 601], X.g.1 / 418 / Wn Ms 27.050-4^o; Florian Leopold Gassmann, *Amore e Psiche* (1767), X.g.1 / 418 / Wn Mus.Hs. 9946; Giuseppe Millico, *Esther* [Tragédie nach Racine], X.g.2 / 419 / Wn Mus.Hs. 9927; Theodor von Schacht, *Zenide und Saed* (um 1810), X.g.2 / 420 / Wn Mus.Hs. 10206 (Partitur); *La Riedificazione di Gerusalemme* [Bearbeitung einer Oper von Cimarosa, Neapel 1804], X.g.3–4 / 420 / Wn Mus.Hs. 9930 (Partitur) und 9931 (Stimmen).

29 Dass Gassmanns Oper ursprünglich eine andere Signatur in der Kaisersammlung hatte und mit Sicherheit nicht der neu hinzugekommenen Sammlung Elisabeths angehörte, ist ein weiteres Indiz, dass der letzte Teil des Anhangs (dem *Amore e Psiche* später beigelegt wurde) nicht aus Elisabeths Besitz stammt.

und zugleich die Prachtpartituren für den Hof produziert wurden und daher das Herstellungsdatum der Partituren nahe an den Aufführungsdaten der Opern liegt.

Die Sammlung von Opernpartituren spiegelt den Niedergang jener Gattungen des Musiktheaters wider, die in der Forschung meist unter dem Begriff *Opera seria* zusammengefasst werden (Tab. 1). Dieser Teil der Sammlung, durch Ledereinbände von den übrigen Partituren abgehoben, hat in der Ära Franz Stephans, genauer zwischen 1760 und 1765, seinen Schwerpunkt. Nur zwei Manuskripte stammen aus der Zeit nach dem Tod des Kaisers. Die Buffo-Opern in der Sammlung fallen dagegen überwiegend in die Jahre 1767–1774, nur zwei Stücke wurden in Wien noch zu Lebzeiten Franz Stephans aufgeführt.

Tabelle 1:

12 Opere serie, Einband Leder

Chronologisch nach Aufführungsdaten Wien (Burgtheater, falls nichts anderes vermerkt) bzw. Uraufführung (UA). Die Daten der Wiener Erstaufführungen entsprechen Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Wien 1971 (Theatergeschichte Österreichs 3/2).

A-Wn Mus.Hs.			Auffg. Wien	Anmerkung
9.953	Ma. Antonia v. Bayern	Talestri		UA 1760
9.951	Hasse	Alcide al Bivio	1760	
10.004	Scarlatti G.	Issipile	1760	
10.009	Wagenseil	Demetrio	1760	
10.007	Traetta	Armida	1761	
9.949	Gluck	Orfeo	1762	
10.008	Traetta	Ifigenia in Tauride	1763	
9.947	Gassmann	L'Olimpiade	1764	
10.124	Gluck	Il Parnaso confuso	1765	
10.123	Gluck	La corona	[1765]	UA entfiel
9.948	Gluck	Alceste	1767	
10.110	Colla	Licida e Mopso		UA 1769

Etliche dieser Azioni teatrale oder Feste teatrale waren für die Aufführung bei höfischen Festen vorgesehen. Hasses *Alcide al Bivio* und Glucks *Il Parnaso confuso* wurden anlässlich der Hochzeitsfeiern von Joseph II. aufgeführt. Glucks *La corona* sollte zum Namenstag Franz Stephans am 4. Oktober 1765 unter Mitwirkung Maria Elisabeths und dreier ihrer Schwestern aufgeführt werden. Doch der Kaiser starb im Sommer völlig unerwartet, worauf die Vorbereitungen für die Oper eingestellt wurden. Giuseppe Collas (1731–1806) Pastorale *Licida e Mopso* wurde, wie am Titelblatt angegeben, 1769 am Teatro Reale in Colorno anlässlich der Ankunft der Erzherzogin Maria Amalia zur Vermählung mit Herzog Ferdinand von Parma und Piacenza aufgeführt. Auch *Armida*, ein Drama per musica von Tommaso Traetta, dem Kapellmeister am Hof von Parma, erlebte zum Geburtstag von Josephs erster Gattin, der bereits mehrfach erwähnten Isabella von Parma, seine Uraufführung.

Die meisten dieser Opere serie wurden für Wien komponiert und hier erstmals aufgeführt. Lediglich Wagenseils *Demetrio* stammt bereits aus den 1740er Jahren. Das Drama per musica *Talestri* von Maria Antonia Walpurgis von Bayern, der Kurfürstin von Sachsen (1724–1780), erlebte seine Premiere 1760 im Schloss Nymphenburg. Etwaige Aufführun-

gen in Wien sind nicht dokumentiert, ebenso wenig bei Collas *Licida e Mopso*. Die beiden Partituren sind möglicherweise auswärtige Geschenke. Bei der Auswahl der übrigen Manuskripte fällt auf, dass Elisabeth im Zeitraum 1760 bis 1765 fast sämtliche neuen, in Wien aufgeführten Drammi per musica in ihre Sammlung aufnahm. Allein *Il trionfo di Clelia* von Hasse/Metastasio (aufgeführt 1762) fehlt. Traettas auch für Gluck bedeutsamer Rückgriff auf Quinaults Libretto der *Armide*, vermittelt über Durazzo und Migliavacca,³⁰ ist ebenso darunter wie Schlüsselwerke des Drama per musica nach Metastasio: Glucks *Orfeo* und *Alceste* (Libretto von Calzabigi) sowie Traettas *Ifigenia* (Libretto von Coltellini).

Die Geschlossenheit der Sammlung wird durch die Zählung der Opere buffe von 1 bis 14 demonstriert (Tab. 2). Da das jüngste Stück die Nr. 2 trägt, kann die Nummerierung frühestens 1774 durchgeführt worden sein. Gezählt wurde mit einzelnen Ausnahmen in einem doppelten Ansatz alphabetisch nach Autoren: Nr. 1–5 von Galuppi bis Piccini sowie noch einmal von Galuppi bis Salieri (Nr. 6–14). Im Unterschied zu den in Leder gebundenen Drammi per musica tragen alle übrigen italienischen Opern einen Einband aus fester, mit farbigem Papier beklebter Pappe. Das Papier zeigt meist eine florale Prägung in unterschiedlichen Farbkombinationen: goldene Prägung auf grünem, weißem, blauem, gelbem oder rotem Grund sowie grüne oder rote Prägung auf goldenem Grund. Auch die Einbände der beiden Opéras-comiques von Grétry (Tab. 3) waren ursprünglich mit einem solchen Papier beklebt. Doch hatte man weiche Pappe oder überhaupt nur festes Papier verwendet, so dass der Einband um 1930 erneuert werden musste. Vom alten Einband sind nur mehr Spuren vorhanden. Die französische *Opéra comique* ist bei den jüngsten Stücken der Sammlung (1776) mit zwei Werken von André-Ernest-Modeste Grétry, bei den ältesten Stücken (1758–1762) mit Klavierauszügen von Werken Glucks und Monsignys vertreten.

Tabelle 2:

14 Opere buffe, Einband Papier zweifarbig (grün/gold bedeutet: grünes Muster auf goldenem Grund)

Anordnung chronologisch; die Daten der Wiener Erstaufführungen entsprechen Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Wien 1971 (Theatergeschichte Österreichs 3/2). „B“ und „K“ nach dem Jahr der Aufführung bedeutet Burg- bzw. Kärntnertortheater. Bei Piccinis *La buona figliuola* und *La buona figliuola maritata*, die bei Zechmeister für dasselbe Werk genommen werden, ist das Erscheinungsdatum der Textbücher angegeben, ebenso bei Sacchini *Il finto pazzo per amore*, wo Zechmeister 1771 als Jahr der Erstaufführung angibt.

A-Wn Mus.Hs.			alte Nr.	Auffg. Wien	Einband
10.027	Galuppi	Le nozze	1	1764B	grün/gold
10.064	Piccini	La buona figliuola maritata	4	1764B	grün/gold
10.062	Piccini	Le contadine bizzarre	5	1767B	gold/grün
10.026	Galuppi	Il marchese villano	6	1767K	grün/gold
10.063	Piccini	La buona figliuola	3	1768B	grün/gold
10.031	Guglielmi	La sposa fedele	7	1769B	gold/weiß
10.070	Sacchini	Il finto pazzo per amore	9	1770K	rot/gold

30 Zur anhaltenden Rezeption der *Armide* in der französischen und italienischen Oper siehe Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart-Weimar 2001.

A-Wn Mus.Hs.			alte Nr.	Auffg. Wien	Einband
10.072	Salieri	La fiera di Venezia	10	1772K	grün/gold
10.075	Salieri	La secchia rapita	11	1772K	grün/gold
10.071	Salieri	Il barone di rocca antica	12	1772K	gold/blau
Wgm Q 1129	Anfossi	La Metilde ritrovata	13	1773B	gold/gelb
10.025	Felici	L'amor soldato	8	1773K	marmoriert
10.073	Salieri	La locandiera	14	1773K	Ranken
10.029	Gazzaniga	L'isola d'Alcina	2	1774B	gold/blau

Tabelle 3:

5 Opéras comiques, teils in Partitur, teils Klavierauszug.

Ursprünglicher Einband aus Pappe oder dickem Papier, mit zweifarbigem Papier beklebt. Nur mehr Spuren davon erhalten. Sämtliche Einbände wurden erneuert, daher fehlen meist Besitzvermerke. Daten der Wiener Erstaufführungen ergänzt nach Zechmeister, *Die Wiener Theater*, 1971.

A-Wn Mus.Hs.				
10.243	Gluck	La fausse esclave	1758B	KIA
10.242	Gluck	Le cadu dupé	1761B	KIA
10.244	[Monsigny]	On ne s'avise jamais de tout	1762B	„elisabet“ KIA
10.173	Gretry	Lucile	1776K	KIA
10.174	Gretry	Le tableau parlant	1776K	KIA

Was die zeitliche Priorität von Wiener Aufführungen anlangt, unterscheiden sich die Opere buffe deutlich von den Opere serie. Die meisten Buffo-Opern wurden auswärts, etwa in Rom, Venedig oder Bologna, erstmals produziert und gelangten mit einer gewissen, im Lauf der Jahre freilich abnehmenden Zeitverzögerung auf eine Wiener Bühne. Baldassare Galuppi's *Le nozze* wurde 1755 in Bologna uraufgeführt und war erst neun Jahre später in Wien zu sehen; dagegen wurde Pasquale Anfossi's Drama giocoso *L'incognita perseguitata*, das 1773 im Karneval in Venedig erstmals aufgeführt worden war, unter dem Titel *La Metilde ritrovata* bereits nach wenigen Monaten auch in Wien gespielt. Die Opere buffe in Elisabeths Sammlung machen nur einen Bruchteil des in Wien gespielten Repertoires aus. Die wichtigsten Komponisten des Wiener Repertoires sind allerdings vertreten, von einer Ausnahme abgesehen. Während der in Wien ansässige Antonio Salieri mit etlichen Werken aufscheint, enthält die Sammlung keine einzige der zwölf im entsprechenden Zeitraum in Wien aufgeführten Opere buffe von Florian Leopold Gassmann. Bei den *Opéras comiques* ist die Auswahl noch viel bescheidener. Mit Werken von Gluck, Monsigny und Gretry sind zumindest im Wiener Repertoire stark vertretene Komponisten in der Sammlung repräsentiert.

Tabelle 4:

Einzelne Arien und Duette für Sopran und Orchester (Partitur mit Stimmen; Stimmen fehlen bei Mus.Hs. 10.392, 10.411 und 10.670) sowie 12 italienische Lieder für Sopran und Akkordinstrument.

Ehemals Signatur X.d.9 in der Kaisersammlung Wien, Nr. 401 im Archiv des Musikvereins Graz. Ein detaillierter Katalog der Handschriften befindet sich unten in Anhang 2.

A-Wn Mus.Hs.	Komponist	Titel der Oper Akt, Nummer	Textautor	Rolle(n)	Textincipit
10.262	anonym („Bach“)	<i>Issipile</i> I,4	Metastasio	Issipile	„Impallidisce in campo“
10.263	anonym („Bach“)	<i>La disfatta di Dario</i> I,9	Morbilli ³¹	Alessandro	„Belle luci che accendete“
10.871	anonym		anonym		„A palpitar d'affanno“
10.458	Manna	<i>Didone abbandonata</i> (1751) III,6	Metastasio	Enea	„A trionfar mi chiama“
10.773	Traetta	<i>Didone abbandonata</i> (1757) I,6	Metastasio	Dido	„Son Regina“
10.393-4	[Orazio Mei]	<i>Demetrio</i> (1758) I,10	Metastasio	Alceste (Demetrio)	„Scherza il nocchier talora“
10.774	Traetta	<i>Ippolito ed Aricia</i> (1759) III,3	Frugoni	Aricia	„Va dove amor ti chiama“
10.392	[Traetta]	<i>Armida</i> (1761) I,5	Migliavacca	Rinaldo	„Sol d'onore“
10.670	Ponzo	<i>Arianna e Teseo</i> (1762) II,7	Pariati	Teseo	„Non temer bell'idol mio“
10.669	Ponzo	<i>Arianna e Teseo</i> (1762) II,14	Pariati	Arianna	„Per trionfar pugnando“
10.702	Sacchini	<i>Alessandro nell'Indie</i> (1763) I,16	Metastasio	Cleofilde – Poro	„Se mai turbo“
10.775	Traetta	<i>Antigono</i> (1764) I,5	Metastasio	Berenice	„Io non so se amor tu sei“
10.390-1	Gluck	<i>Il Parnaso confuso</i> 1 (1765)	Metastasio	Melpomene	„In un mar che non ha sponde“
10.411	Guglielmi	<i>Tamerlano</i> (1765) II,13	Piovene	Asteria – Per- sano [Andro- nico]	„Ah che nel dirti addio“
10.377-8	Gassmann	<i>Achille in sciro</i> (1766) I,2	Metastasio	Deidamia	„Ah ingrato, amor non senti“
10.877	[Millico]	12 Canzonette italiane			

Die Sammlung enthält weiter ursprünglich ungebundene Partituren einzelner Arien und Duette (Tab. 4). Während bei der Partiturenammlung der Besitz gegenüber dem Gebrauch der Noten im Vordergrund zu stehen scheint, waren die Arien und Duette – allesamt in der geeigneten Stimmlage – von Elisabeth vermutlich zum eigenen Musizieren angeschafft

31 Der Text der Arie wurde in Pasquale Cafaros 1756 in Neapel aufgeführter Oper *La disfatta di Dario* (Libretto: Angelo Morbilli) verwendet, siehe: *Johann Christian Bach 1735–1782, The collected works*, hrsg. von Ernest Warburton, Bd. 48/1: ders., *Thematic Catalogue*, New York-London 1999, S. 585. Die Musik von Cafaros beliebter Arie entspricht jedoch nicht der in Wien bewahrten Vertonung (wie mehrere RISM-Einträge erkennen lassen). Er erschien vermutlich bereits zuvor im 1741 erstmals aufgeführten Pasticcio *Alessandro in Persia*, siehe <http://opac.rism.info/search?documentid=806154831> (Abfrage 27.9.2013).

worden. Die Erzherzogin verkörperte 1765 die Muse Melpomene bei der Uraufführung von Glucks *Parnaso confuso*. Eine ihrer Arien befindet sich in der Sammlung; zumindest in diesem Fall ist bewiesen, dass Elisabeth die Partien ihrer Ariensammlung selbst sang. Auch der Umstand, dass meist Instrumentalstimmen zu den Partituren vorliegen, spricht dafür, dass die Erzherzogin aus diesen Noten musizierte. Im erhaltenen Material finden sich kaum Gebrauchsspuren; man würde solche Spuren am ehesten bei den Gesangsstimmen erwarten. Diese Parts fehlen allerdings im Stimmmaterial durchwegs. Die Gesangsstimmen waren, möglicherweise gebunden, wohl extra verwahrt worden und gingen inzwischen vermutlich verloren. Eine von 1 bis 10 durchlaufende Reihe von Signaturen, auf der ersten Seite rechts oben vermerkt, könnte sich eventuell auf die Anordnung der zusammengebundenen Gesangsstimmen beziehen und deutet jedenfalls darauf hin, dass auch dieser Teil der Sammlung relativ vollständig erhalten blieb (Tab. 5).

Tabelle 5:

Alte Signaturen der Ariensammlung, fortlaufend angeordnet nach der Zählung rechts oben auf der jeweils ersten Seite.

Den einzelnen Signaturen sind meist mehrere Stücke zugeordnet. Die Nummern 2 und 8 sind nicht vergeben. Herkunft und Bedeutung einer weiteren, links oben vermerkten Serie von Signaturen bleibt unklar.

A-Wn			links oben	rechts oben
Mus.Hs.				
10.669	Ponzo	„Per trionfar pugnando“	P: N:o 7a	N 1
10.670	Ponzo	„Non temer bell'idol mio“	–	–
10.773	Traetta	„Son Regina“	N: 36: S:	N 3
10.775	Traetta	„Io non so se amor tu sei“	N: 14: J	N 4
10.458	Manna	„A trionfar mi chiama“	A: [?] 10	N 4
10.263	„Bach“	„Belle luci che accendete“	N 94	[N] 4
10.390-1	Gluck	„In un mar che non ha sponde“	N 15 J	N 5
10.871	anonym	„A palpitar d'affanno“	N 11a	N 5
10.393-4	[Mei]	„Scherza il nocchier talora“	N 25 H [?]	N 6
10.377-8	Gassmann	„Ah ingrato, amor non senti“	N: 15a	N 7
10.774	Traetta	„Va dove amor ti chiama“	N: 1: V:	N 7
10.702	Sacchini	„Se mai turbo“	N 30 P	N 9
10.262	„Bach“	„Impallidisce in campo“		N 9
10.411	Guglielmi	„Ah che nel dirti addio“	N 1.	N 9 [?]
10.392	[Traetta]	„Sol d'onore“	N:o 20: S:	N 10

Mit den ausgewählten Stücken ist ein hoher Anspruch verbunden. Erzherzogin Elisabeth maß sich in einigen Arien mit den größten Gesangstars ihrer Zeit, etwa den Kastraten Cafarelli und Giovanni Manzuoli wie auch der gefeierten Primadonna Caterina Gabrielli.³² Cafarelli hatte 1751 in Venedig den Enea in Gennaro Mannas *Didone abbandonata* übernommen. Manzuoli sang den Rinaldo in Traettas *Armida* in der Wiener Uraufführung (1761), den Teseo in Ponzos *Arianna e Teseo* (Mailand 1762) und den Poro in Sacchinis *Alessandro nell'Indie* (Turin 1766). Die Gabrielli schließlich begeisterte das Publikum in den weiblichen Titelrollen von Traettas *Ippolito ed Aricia* (bei der Uraufführung in Parma 1759) und dessen *Didone abbandonata* (Mailand 1763, Neapel 1764), hoch virtuose Partien,

32 Zu folgenden Aufführungsdaten siehe: Sartori, *I libretti italiani*.

deren Ausführung auch professionelle Sängerinnen gehörig herausforderte. Die Canzonetten des Kastraten Giuseppe Millico, eines Sängers aus dem Umfeld Christoph Willibald Glucks, stellen vergleichsweise geringere technische Anforderungen.³³

Es fällt auf, dass die Sammlung von Arien und Duetten ausschließlich Seria-Partien enthält. Diese Partien entsprachen offensichtlich Elisabeths Stimmfach. Ihre musikalischen Aktivitäten standen in einem professionellen sängerischen Kontext, zugleich aber, weil es sich bei ihr um eine hohe Adlige handelte, in einem konstitutionellen Kontext mit langer Tradition, dessen institutionen- und mentalitätsgeschichtlicher Hintergrund nun näher beleuchtet werden soll, um die zentrale repräsentative Funktion von Oper im höfischen Leben verständlich zu machen.

Korporale und referentielle Repräsentation

Elisabeths Lehrer Mancini fordert in seiner Gesangsschule eine enge Verbindung von Rolle und Darsteller, so dass die Zuseher Darsteller und Rolle miteinander identifizieren. Ein Akteur auf der Bühne müsse sich so durch Bewegung und Stimmgebung in die Person, die er vorstellt, hineinversetzen, dass der Zuseher glaube, er sei diese Person.³⁴ Mancini beschreibt die gewünschte Wirkung, die sich bei adeligen oder bei professionellen Akteuren wohl kaum unterschied. Jedenfalls schränkt der Sänger seine Aussage nicht auf eine der beiden Gruppen ein. Doch würde man die Unterschiede zwischen feudaler und bürgerlicher Identität unzulässig nivellieren, wenn man ohne weiteres annähme, Prinzessinnen und professionelle Sängerinnen setzten sich auf genau dieselbe Art zu ihren Rollen in Beziehung. Auf welcher konzeptuellen Grundlage verkörperte eine Prinzessin singend die Figur einer Opernhandlung? Elisabeth von Österreich trat kaum vor Publikum auf, und wenn, dann bestand dieses Publikum aus der höfischen Gesellschaft. Sie sang nicht vor bürgerlichem Auditorium, das ihren Auftritt möglicherweise nach rein ästhetischen Maßstäben beurteilt hätte. Nicht die ästhetische Wirkung adeligen Bühnenspiels steht hier zur Debatte, sondern das Selbstverständnis dieser Gesellschaft. Die Identität, die die Erzherzogin in ihrer Rolle vorübergehend annahm, war unabhängig davon, ob sie tatsächlich auf der Bühne spielte oder lediglich vor einem kleinen Kreis von begleitenden Musikern sang, ob unter den Augen eines Lehrers oder womöglich im Studium ganz für sich. Um zu verstehen, was Maskierung für die Erzherzogin bedeutet haben könnte, ist ein größerer Kreis abzuschreiten.

33 Millico sang um 1770 verschiedene Hauptrollen in Opern von Gluck. Eng mit dem Komponisten befreundet, wohnte er 1774 mit ihm im selben Haus in Paris, siehe Bruce A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991, S. 43, Fn. 63 sowie Irene Brandenburg, *Vito Giuseppe Millico. Studien zu Leben und Werk eines komponierenden Kastraten im 18. Jahrhundert*, Diss. Universität Salzburg 1995, S. 40–50. Die anonyme Quelle Mus.Hs. 10.877 wird bei Brandenburg im Werkverzeichnis nicht vermerkt, s. S. 246–259. – Die zwölf Lieder wurden in zwei Sammlungen 1774 in London gedruckt. Sie finden sich in einer weiteren Quelle vom Wiener Hof als erste von 36 „Barcarole a Voce Sola di Soprano con Accomp. d’Arpa [...] Per uso di sua Altezza Reale“, A-Wn Mus.Hs. 10.541.

34 Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche*, S. 148: „Recita bene un Attore allor quando, investendosi forte del carattere di quel Personaggio, che rappresenta, lo spiega al naturale e con l’azione, e con la voce, e cogli affetti proprj, e con tanta chiarezza lo ravviva, che l’Uditore dice, questo veramente è, per ragion d’esempio, questo è Cesare: questo è Alessandro“ (zitiert bei Feldman, *Opera and sovereignty*, S. 68). „Ein Darsteller spielt gut, wenn er sich in den Charakter der Person, die er darstellt, stark hineinversetzt [wenn er sich gleichsam deren Kleider anzieht], sie natürlich durch Bewegung, Stimme und deren spezielle Gefühlsregungen erläutert und sie mit solcher Klarheit belebt, dass der Zuschauer sagt, dieser ist es wirklich, etwa: ‚Dieser ist Cäsar, dieser ist Alexander‘“ (Übersetzung ME).

Der Musiksoziologe Christian Kaden bietet mit seiner Unterscheidung zwischen einer „korporalen“ und einer „referentiellen“ Repräsentation³⁵ eine brauchbare terminologische Basis für derartige Überlegungen. Er definiert die eine als „re-*praesentatio*, die Vergegenwärtigung, Verkörperung einer Sache im Präsentischen“, die andere als „re-*praesentatio*, die Stellvertretung eines anderen, eines Abwesenden“. Kaden nennt Beispiele der korporalen Repräsentation aus verschiedensten Bereichen. Die Frauen im brasilianischen Candomblé werden im Zustand der Trance von den Göttern „geritten“, geben ihnen „Wohnung“ und werden mit ihnen ident. Diese „Inkorporation des Göttlichen“ geschieht jedoch nicht so, dass die Identität der Initiierten zerstört würde; eher tritt die göttliche Identität zur menschlichen hinzu. Die Medien seien Menschen und „temporär zugleich Gottheiten“.³⁶ Auf ähnliche Weise verkörpern im mittelalterlichen Gottesdienst die Menschen die himmlische Gesellschaft, die in der Messe gegenwärtig ist. Der Bischof oder Priester gibt Christus Gestalt, und in die Stimmen der singenden Mönche und Kleriker mischt sich die Musik der anwesenden Engel. Das „Göttlich-Unaussprechliche“ erlangt „im Gesang der Mönche seinen Klang-Leib, seine Fleischwerdung“.³⁷ So wird die Kirche, die man durch die „*porta coeli*“ betritt, selbst zum gegenwärtigen Himmel. Brot und Wein bleiben im Messopfer nicht bloße *signa*, sondern werden zur Sache selbst.³⁸

Von hier aus ergibt sich – beim Thema der Repräsentation wenig überraschend – eine Reihe von interdisziplinären Querverbindungen. Jürgen Habermas sieht in der Repräsentation von Status das zentrale Moment „repräsentativer“ Öffentlichkeit, des Gegenstücks zur späteren „bürgerlichen“ Öffentlichkeit. Ein Herr repräsentiere seinen Status, er verkörpere eine wie auch immer „höhere“ Gewalt. Diese Art von Repräsentation mache „ein unsichtbares Sein“ durch die öffentlich anwesende Person des Herrn sichtbar und unterscheide sich prinzipiell von Repräsentation im Sinne rechtlicher Vertretung, bei der von einem Anwalt oder von Abgeordneten andere vertreten werden. Für Fürst und Landstände gelte, dass sie selbst das Land „sind“, statt es bloß zu vertreten.³⁹ Das Vergegenwärtigen von Abwesendem und andererseits das Verweisen auf Abwesendes als zwei Typen der Repräsentation korrelieren ähnlich mit Hans Ulrich Gumbrechts Unterscheidung zwischen „Präsenzkul-

35 Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel-Stuttgart 2004, S. 170f. Kaden nennt beide Arten der Einfachheit halber auch Repräsentation 1 und 2.

36 Ebda. S. 53–55.

37 Ebda. S. 134.

38 Ebda. S. 170 unter Verweis auf Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1983. – Zur Eucharistie als ein im 16. und 17. Jahrhundert in vielen Bereichen wirksamer Prototyp von Repräsentation siehe Stefanie Ertz / Heike Schlie / Daniel Weidner, *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*, München 2012.

39 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied-Berlin 1962, zitiert nach der Neuauflage 1990, Frankfurt/M. ⁴1995 (stw 891), S. 60f. – Habermas bezieht sich auf Hans-Georg Gadamer, der auf den sakralrechtlichen Charakter des Begriffs Repräsentation aufmerksam gemacht hatte. Während die Römer unter *representatio* ein Abbild oder eine bildliche Darstellung meinten, hätte der Begriff im Lichte des christlichen Gedankens der Inkarnation und des *corpus mysticum* eine Bedeutungswendung erfahren. Es bedeute nun auch eine Vertretung solcher Art, dass im Abgebildeten das Abbild selber anwesend wird. „Representare heißt Gegenwärtigsein lassen“ (*Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, S. 134, Anm. 2). Im religiösen Spiel des Mittelalters meine *representatio* nicht nur die Darstellung auf der Bühne im Sinne einer Aufführung, sondern die „dargestellte Gegenwart des Göttlichen selber“ (ebda, S. 476).

tur“ und „Subjekt“- oder „Repräsentationskultur“.⁴⁰ Während (referentielle) Repräsentation in der westlichen Kultur der Neuzeit zur bevorzugten Modalität aufgestiegen sei, habe sich (korporale) „Re-Präsentation“ in Nischen unserer Kultur zurückgezogen. Gumbrecht führt als Beispiele einer Präsenzkultur die Oper sowie den Sport und seine Inszenierungen (konkret: American Football) vor.⁴¹ Wie Kaden geht er davon aus, dass (trotz jeweils unterschiedlicher Schwerpunkte und Anteile) jedes kulturelle Phänomen Elemente beider Formen von Repräsentation enthält.⁴² Kaden warnt davor, sich die Ablösung von „Körperkulturen“ durch „Bezeichnungskulturen“ in der Neuzeit einfach als lineare Entwicklung vorzustellen. Korporale und referentielle Repräsentation würden weiterhin „koalieren und kooperieren“.⁴³

Erika Fischer-Lichte skizziert in ihrer Studie *Theater im Prozeß der Zivilisation* eine Geschichte der Körper-Inszenierungen. Sie beschreibt das bürgerliche Theater seiner Idee nach als reine Bezeichnungskultur. Dort sollte „der Schauspieler in einem langwierigen Prozeß der Beobachtung, Nachahmung und Erfindung seinen sinnlichen Körper ganz und gar in einen semiotischen Körper transformieren“.⁴⁴ Ob nicht auch hier korporale Repräsentation weiterhin Teil der theatralischen Konzeption sei, bleibe dahingestellt. Bereits das Barocktheater setze, wie Fischer-Lichte ausführt, die Körper der Schauspielerinnen und Schauspieler als Träger von Zeichen ein. Doch würden dabei diese Körper nicht zum Verschwinden gebracht, sondern blieben, was sie sind. Um die gewünschten Wirkungen zu erzielen, bedürfe es keiner illusionistischen Identifizierung von Rolle und Darsteller.⁴⁵

Entsprechungen zum referentiellen Spiel des barocken Theaters finden sich in bestimmten Arten höfischer Verkleidungsdivertissements, wo die Identität der Rollenträger klar erkennbar bleibt und die gespielte Rolle durch Attribute dargestellt wird. Im sogenannten „Königreich“, den „Wirtschaften“ oder im Inkognito wird oft der eigene Rang bewusst unterlaufen. Das Königreich ist eine Karnevalsbelustigung, bei der die Angehörigen der höfischen Gesellschaft durch Los eine andere höfische Funktion zugeteilt erhielten. Alle tauschten Kleidung und Insignien; das Vergnügen dieses Spiels bestand in „der Inkongruenz von realer Würde des Trägers und seiner einen anderen Rang bezeichnenden Kleidung“. Das Königreich stellte dabei „das Zeremoniell nicht in Frage, sondern bildete es ab. Die Rangordnung als abstraktes Formular der hierarchischen Folge wurde nicht angetastet, lediglich die Besetzung änderte sich“.⁴⁶ Ähnliches gilt für die sogenannten Wirtschaften, bei denen das Herrscherpaar in der Verkleidung von Wirtsleuten seine Gäste bediente. Der Reiz solcher Veranstaltungen lag für die hochgestellten Persönlichkeiten in der Reduzierung des Zeremoniells, die freiere Umgangsformen erlaubte. Ähnlich wird beim Inkognito die Titu-

40 Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, hrsg. von Jürgen Klein, Frankfurt/Main 2012, bes. S. 213–222 („Zehn kurze Überlegungen zu Institutionen und Re/Präsentation“).

41 Ebda. S. 261–290.

42 Ebda. S. 215.

43 Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare*, S. 170f.

44 Erika Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, Tübingen-Basel 2000, S. 14.

45 „Die Schauspielkunst des Barocktheaters transferiert [...] aus Rhetorik und Geometrie Zeichen, deren Herstellung nur unter strenger Einhaltung gewisser Regeln und deren wiederholte Vorführung nur aufgrund langer Übung und durch sie erworbener großer Körperbeherrschung möglich ist. [...] Erklärtes Ziel dieser Art der Körperrepräsentation ist die eindrucksvolle Darstellung von Affekten und die durch sie bewirkte Erregung von Affekten im Zuschauer“ (ebda. S. 29).

46 Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1999, Zitate S. 207 und 212.

latur geändert, um etwa bei Reisen zeremoniellen Komplikationen auszuweichen.⁴⁷ Auch als Graf von Falkenstein blieb Joseph II. als Person und Kaiser erkennbar, doch ließ sich das Ensemble an ihm gegenüber notwendigen Ehrenbezeugungen unter diesem Namen wesentlich einschränken. So wie Zeus wiederholt seinen Geliebten in Menschen- oder Tiergestalt inkognito erschien, kannte auch das Rollenrepertoire hoher Adelliger in höfischen Mummereien keine Grenze. In Dresden etwa fand 1574 und 1591 jeweils ein Triumphzug der Hasen statt, bei dem Adelige, als Hasen verkleidet, zu Pferde ritten und aufgespießte Hunde- und Jägerköpfe mit sich führten.⁴⁸ Referentielle Repräsentation in der höfischen Gesellschaft bedeutete spielerisches temporäres Absehen vom eigenen Rang.

Doch gab es daneben auch Spiele, die im Gegensatz dazu den eigenen Rang zur Schau stellen, in dem man in korporaler Repräsentation Personen höchsten Rangs theatralisch und rituell vergegenwärtigte. Ludwig XIV. trat 1653 in einem *Ballett de la Nuit* als Sonnengott Apoll auf. Denselben Gott verkörperte August der Starke bei einem Turnier in Dresden 1709; er trug dabei eine vergoldete Gesichtsmaske mit seinen Zügen.⁴⁹ Wenn Elisabeths Schwester Amalia 1765 in *Parnaso confuso* ebenso als Apoll auftrat, zeigt dies, dass korporale Repräsentation mühelos die Grenzen der Geschlechteridentität überspringen konnte. Ähnliches beweist der Auftritt des Kurprinzen Johann Georg (II.) von Sachsen als Amazonenkönigin Penthesilea in einem Aufzug in Altenburg im Jahr 1654.⁵⁰ Die Körper der Fürsten und Fürstinnen verschaffen den Göttern Gegenwart. Wie Gumbrecht bemerkt, ist in einer Präsenzkultur die Form der Repräsentation nebensächlich. Eine Ähnlichkeit zwischen Darsteller und Dargestelltem ist nicht erforderlich: „Das Zeichenkonzept, das einem Akt wie der Eucharistie zugrunde liegt, [...] unterscheidet zwischen Substanz (als etwas, das greifbar ist, Präsenz konstituiert und daher Raum beansprucht) und Form, d. h. dem, was zu jeder gegebenen Zeit der Substanz eine bestimmte Gestalt verleiht und somit eine Wahrnehmung dieser Substanz ermöglicht. Christi Körper und sein Blut sollen in der Gestalt von Brot und Wein wahrgenommen werden können, und die Tatsache, dass Brot und Wein keinerlei Ähnlichkeit mit dem göttlichen Körper und dem göttlichen Blut haben, scheint einer Präsenzkultur weiter keine Probleme zu bereiten [...]“⁵¹

In der langen Reihe von Veranstaltungen, die am Wiener Hof anlässlich der Vermählung von Leopold I. (1640–1705) mit seiner Nichte Margarita Teresa von Spanien (1651–1673) 1666 und 1667 stattfanden, trat im sogenannten Rossballett am 24. Januar 1667 der Kaiser selbst als zentrale Figur des Geschehens auf. Ein ausführlicher gedruckter Bericht sorgte für die entsprechende propagandistische Auswertung der festlichen Inszenierung des Rossballetts.⁵² Dieser Beschreibung kann man im konkreten Fall das Panorama der historischen und mythischen Verweise entnehmen, die sich mit der Maske des Kaisers verbanden. Dies ist umso wertvoller, als eine Theorie der höfischen Maskierung lediglich aus der damaligen Praxis rekonstruiert werden kann. Zeitgenössische Traktate, die diese Praxis

47 Siehe ebda. S. 37–44 sowie Volker Barth, *Inkognito. Geschichte eines Zeremoniells*, München 2013.

48 Schnitzer, *Höfische Maskeraden*, S. 189.

49 Ebda. S. 163.

50 Ebda. S. 192.

51 Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, hrsg. von Jürgen Klein, Frankfurt/Main 2012, S. 218f.

52 Zu einer Beschreibung des Rossballetts auf der Basis dieses Berichtes siehe Herbert Seifert, *Der Sigprangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699* (= *dramma per musica* 2), Wien 1988, S. 29–31.

umfassend reflektierten, fehlen.⁵³ Nicht nur die Existenz eines detaillierten Berichts, der über die Art der Repräsentation Aufschluss gibt, sondern auch die Verankerung der Maskierung in einer breiten Palette von religiösen, politischen und künstlerischen Kontexten machen das Rossballett von 1667 zu einem bemerkenswerten Fallbeispiel von korporaler und referentieller Repräsentation im adeligen Theater. Sowohl Kaden als auch Gumbrecht verstehen die beiden Typen von Repräsentation als Elemente unterschiedlichster kultureller Bereiche. Kaden verknüpft in seiner Darstellung spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Entwicklungen religiösen und politischen Kontext, Festkultur und Tanz.⁵⁴ Und auch das Moment sportlichen Spiels, das Gumbrecht als zentrales Beispiel einer (von korporaler Repräsentation geprägten) Präsenzkultur heranzieht, ist im Rossballett enthalten, steht dieses doch in der Tradition mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Turniere.

Das Rossballett wurde im Wiener Burghof unter dem Titel *La contesa dell'aria e dell'acqua. Festa a cavallo* mit vokalen Partien aufgeführt. Das Libretto stammt vom Hofdichter Francesco Sbarra (1611–1668), die (heute verschollene) Vokalmusik schrieb Hofkapellmeister Antonio Bertali (1605–1669), die erhaltene Tanzmusik verfasste Johann Heinrich Schmelzer (um 1623–1680). Juno und Neptun streiten eingangs darüber, ob Perlen dem Element der Luft oder jenem des Wassers zugehören. Ein Turnier, in dem Perlen als Preis ausgelobt werden, soll eine Entscheidung herbeiführen. Die Argonauten fahren, direkt aus dem gestirnten Himmel kommend, mit ihrem Schiff in den Burghof ein, bilden das Schiedsgericht und bieten ihrerseits das Goldene Vlies als weiteren Preis. Doch nach einer Weile trennt eine Schar von Genien oder „Beseelungs-Geistern“ die kämpfenden Heere. An der Spitze dieser Schar steht der Kaiser, der seinen eigenen Genius darstellt, und zwar in der Gestalt, in der „die uralten Chroniken den Augen des ersten Rom die angebetete Majestät seiner ruhmwürdigsten Herrscher als Götter dieser Erde“ präsentierten:

„Bald hierauff erschienen auff der Schwelle deß Tempels/ [...] Ihre Kayserliche Majestät Selbsten/ Dero Vnverwindlichsten aignen Beseelungs-Geist/ oder Genium vorstellende/ in jener aigentlichste[n] Gestalt/ in welcher auch die Vhralten Jahr-Bücher denen Augen deß Ersten Rom die angebetete Majestät seiner Ruhemwürdigsten Herrscher als Götter dieser Erden im[m]er haben darstellen khünnen.“⁵⁵

Schon die Formulierung belegt, dass man es bei dieser Veranstaltung mit dem „ersten Rom“ aufnehmen wollte. Der Tempel der Ewigkeit, aus dem der Kaiser tritt, übertreffe selbst das Weltwunder des Artemistempels von Ephesos.⁵⁶ Zum Zeichen dafür, dass er wahrhaft das

53 Auch für das mittelalterliche und frühneuzeitliche England fehlen einschlägige theoretische Texte: Meg Twycross / Sarah Carpenter, *Masks and masking in medieval and early Tudor England*, Aldershot 2002, S. 309.

54 Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare*, Abschnitt „Repräsentationskultur“ im Kapitel „Brückenschläge zur Neuzeit. Selbstüberschreitungen des mittelalterlichen Denkens“ S. 165–180. Die spätere „Umschmelzung einer (körperfreundlichen) *Repräsentations-* in eine (körperenthobene) *Darbietungskultur*“ versteht der Autor als „Signatur der Moderne“ (S. 213–220, Zitat S. 214). Welche Konsequenzen diese Entwicklung für die jeweiligen Anteile von korporaler und referentieller Repräsentation hat, wird nicht ausdrücklich angesprochen.

55 *Sieg-Streit Deß Lufft vnd Wassers. Freuden-Fest zu Pferd, Zu dem Glorwürdigsten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten [...] Vnd Margarita Gebobrner Königlichen Infantin auß Hispanien Dargestellet In dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn*, Wien 1667, f. G2 (verfügbar online <https://archive.org/stream/siegstreitdeslu00sbar#page/n3/mode/2up>, Abfrage 18.4.2014).

56 Ebda., f. F2: „Vnd siehe/ auß deme daselbst sich von ein ander zertheilenden Gewülck komet gantz vnverhofft ein köstlichster grosser Tempel hervor/ welcher nit weniger durch sein ansehentliche Gestalt- nuß/ als auch an Reich: vnd Herrlichkeit ienes von der Alten Haidenschaft der Diana zuegeaignet/ vnd als ein Wunder der Welt biß anhero noch in vnsterblichen Ruhem erinderte Gebäw weit vbertraffe.“

Erbe der Antike angetreten habe, trägt der Kaiser einen römischen Brustharnisch.⁵⁷ Und dementsprechend wird die Inszenierung auch verstanden: Ein zeitgenössischer Historiker hielt das Fest für „ben degna per solennizare le nozze d'un Cesare Augusto“.⁵⁸ Der Genius des Kaisers gewinnt schließlich beide Preise – die Perlen dadurch, dass Margarita an der Seite Leopolds den Thron bestiegen habe, und das Goldene Vlies als von der himmlischen Vorsehung bestimmtes Erbe. Der Siegesruhm des Hauses Habsburg solle der Welt „des Jasons Helden Zahl Von neuem [...] erwerben“.⁵⁹

Der göttliche Charakter der vom Kaiser repräsentierten Figur wird noch deutlicher in der Beschreibung seines Kopfschmuckes hervorgehoben. Es sieht aus, als habe sich die dreigestaltige Göttin Hekate aus ihrem Sternenkreis herabgegeben, um sich unter diesem Federngewölk an den blitzenden Strahlen der unvergleichlichen Edelsteine (mit einem viel angenehmeren Licht als dem der Sonne) in Zukunft zu bereichern.⁶⁰ Alles Menschliche war vom Kaiser abgefallen: „Solcher massen nun khame diser Höchste Monarch an/ in einer gestalt/ an Dero man nichts als Gnaden vnd zugleich Majestät ersehen khunde“.⁶¹

Von den zwei Körpern des Königs, denen Ernst H. Kantorowicz ein vielbeachtetes Buch widmete⁶², verschwand der natürliche Körper vollständig hinter dem „politischen“, dem unsterblichen Körper. Der unsterbliche Körper mache Kantorowicz zufolge den König zu einem Engel: „The body politic of kingship appears as a likeness of the ‚holy sp[irit]ites and angels‘, because it represents, like the angels, the Immutable within Time.“⁶³ Und entsprechend tritt der Kaiser im antiken Ambiente des Rossballetts als Genius auf und mit ihm in derselben Gestalt seine zwölf Vorgänger aus dem Hause Habsburg, die allesamt aus dem Tempel der Ewigkeit heraustreten.⁶⁴ Die Genien, die den *character angelicus* der Herrscher in antikem Kleide zur Schau stellen, werden von zwölf Kammerherren aus den höchsten Adelsfamilien verkörpert. Die Kaiser, deren irdische Körper längst zerfallen sind, werden mit ihren unsterblichen politischen Körpern dargestellt.

57 Ebd.: „Ihre Majestät war bekleidet mit einem auf das reichlichste von feinem Gold gestickten Römischen Brustharnisch [...]“

58 Galeazzo Gualdo Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare*, Bd. 3, Wien 1674, S. 85, zitiert nach Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, S. 702.

59 *Sieg-Streit Deß Luftt vnd Wassers*, f. J.

60 Ebd., f. G2': „Auff dem Haut führten Ihr Majestät von aller kostbaresten Edlgesteinen das Reichs-Kleinod/ vnd Kayserliche Cron/ ober welchen ein auff das khünstlichste zusamben gefüegter hochansehentlicher grosser Puschen von denen seltnesten weissen Straussen- vnd Raigerfedern [Reiherfedern]/ vndermischet mit etlichen liechtblauen/ sich Himelwerts erstreckten/ welche glauben machten/ das jene Dreygestaltige Göttin/ auß ihren Sternekraiß sich herabbegeben/ alda vnder disem Feder-Gewilck [sic] von denen plitzenden Strahlen der zusameordneten vnvergleichlichen Edlgesteinen/ mit einem vill annemblicherem Liecht/ als jenes der Sonnen ist/ hinfüro sich zu bereichen.“

61 Ebd., f. H.

62 Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton NJ (1/1957) 1981; deutsch: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, übers. Walter Theimer, München 1990.

63 Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, S. 8. Der Autor zitiert einen um 1470 entstandenen politischen Traktat von John Fortescue und verweist auf eine dieser Vorstellung zugrunde liegende Bibelstelle (2 Sam 14,17): „[...] sicut enim angelus Dei, sic est dominus meus rex“ (S. 119, Anm. 93, hier irrtümlich als 2 Kön 14,17), doch ebenso auf Konzepte des Hellenismus (S. 8, Anm. 4).

64 *Sieg-Streit Deß Luftt vnd Wassers*, f. H': „In eben dergleichen weis der Klaidung als Ihr Kayserl: Majestät anhaten/ folgten auch hernach sovil Beseelungs-Geister oder Genien der Oesterreichischen Kayser [...]“

Es fehlen direkte Quellen, die uns belegen könnten, dass auch der Gesang der Erzherzogin Elisabeth mit ähnlichem existentiellen Ernst und mit der Vorstellung betrieben wurde, in der Kunst die eigene Identität mit mythischen Gestalten der Antike zu verschmelzen. Wie weit die Vorstellungswelt ihres Urgroßvaters und seiner adeligen Zeitgenossen noch ihrer eigenen entsprach, ist schwer zu bestimmen. Doch die Wahl ihrer Rollen und der am Wiener Hof nur langsam gänzlich sich durchsetzende Prozess einer Professionalisierung des Bühnenpersonals lässt vermuten, dass korporale Repräsentation den reitenden Kaiser im Ballett von 1667 und die singende Prinzessin rund hundert Jahre später als Basis ihrer theatralischen Aktivität verband. Die Beschränkung von Elisabeths Ariensammlung auf Figuren der Opera seria ist ein Indiz dafür, dass sie singend ihren hohen Rang reflektierte. Sie war die Tochter eines Kaisers und einer Königin und, wie sie lange Zeit glauben durfte, selbst eine zukünftige Königin. Auch unter und mit ihrer Maske blieb sie, was sie war. Wenn sie verschiedene Rollen spielte, traten weitere Identitäten hinzu, ohne dass die erste verschwand. Ihre Maske verhüllte nicht ihre Identität, sondern stellte sie zur Schau. So verkörperte Elisabeth, wenn sie ihre Arien sang, Königstöchter wie Arianna, Issipile, Deidamia und die Prinzessin Aricia, Königinnen wie Dido und Berenice oder das göttliche Geschöpf einer Muse. Der soziale Status scheint das Panorama jener Figuren abzugrenzen, die sie zu repräsentieren vermochte, nicht jedoch das Geschlecht. Mit der Selbstverständlichkeit, mit der ihre Schwester Amalia in *Parnaso confuso* als Apoll auftrat, konnte Elisabeth auch den König Demetrius, die Königssöhne Äneas und Theseus und den edlen Feldherrn Rinaldo verkörpern. Es war gängige Praxis der Opera seria des 18. Jahrhunderts, dass Sängerinnen auch männliche Rollen übernahmen. Dies war nicht zuletzt deshalb möglich, weil die dargestellten Affekte nicht (wie später im 19. Jahrhundert) geschlechtsspezifisch differenziert wurden. „Der Handlungsspielraum der Figuren ergibt sich aus ihrer sozialen Distinktion und aus der Machtposition, die sie einnehmen, nicht aber aus ihren geschlechtlichen Eigenschaften.“⁶⁵

In Claudia Schnitzers grundlegender Studie zu höfischen Maskeraden an deutschen Höfen der frühen Neuzeit bildet zunehmende Professionalisierung ein entscheidendes Moment ihrer Darstellung. Die Rollen, die ursprünglich den Mitgliedern der höfischen Gesellschaft zugeordnet waren, wurden im Laufe der Geschichte mehr und mehr von professionellen Tänzerinnen und Tänzern, Sängerinnen und Sängern, Schauspielerinnen und Schauspielern verkörpert. Deshalb nimmt die Autorin Ballette nicht in die Typologie der Verkleidungsdivertissements auf.⁶⁶ Während Mummereien als eine Form des Verkleidungsdivertissements normalerweise von Mitgliedern der Hofgesellschaft ausgeführt wurden, seien Ballette primär von professionellen Tänzern präsentiert worden. Doch erscheint eine scharfe Trennung fragwürdig. Denn ob Adelige beim Spiel beteiligt waren oder nicht, schien für die Zeitgenossen für die Bestimmung der Gattung keinen wesentlichen Unterschied zu machen. Die Bezeichnung „Maskerade“ wird in den Quellen sowohl für Ballette als auch für Mummereien verwendet. Der Prozess der Professionalisierung nahm geraume Zeit in Anspruch und dauerte länger, als Schnitzers Entscheidung, Ballette und Oper aus ihrer Darstellung auszuschließen, glauben macht. Am Habsburger Hof beteiligten sich kaiserliche Familie und hohe Adelige noch in der Ära Karls VI. an Balletten und ebenso an

65 Kordula Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 69), Stuttgart 2011, S. 96–121, Zitat S. 119. Siehe weiter Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper* (= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 4), Leipzig 2012, bes. S. 246–258.

66 Schnitzer, *Höfische Maskeraden*, S. 106–111.

anderen Formen des Musiktheaters wie *Dramma per musica*, *Festa di camera* oder *Componimento per musica*.⁶⁷ In Werken dieser Gattungen treten Herrscherfiguren oder Helden, mythische oder allegorische Figuren in Konstellationen auf, die den Aufbau der höfischen Gesellschaft spiegeln.

Man kann annehmen, dass in der höfischen Gesellschaft korporaler Repräsentation ein höherer Stellenwert zukam als referentieller. Das hat mit der Frage zu tun, wer wen ersetzt. Wohl kaum stellte man sich das höfische Spiel als eine Art Laientheater vor, bei dem die Adligen Rollen übernahmen, die eigentlich für professionelle Akteure bestimmt waren. Schon eher mussten professionelle Künstler dort einspringen, wo aufgrund von technischen Beschränkungen oder aus anderen Gründen Mitglieder der Hofgesellschaft nicht die ihnen zugeordnete Rolle spielen konnten. Sowohl das Zusammenspiel beider Formen von Repräsentation wie auch die Rangordnung zwischen beiden ist an der Tatsache erkennbar, dass beim Rossballett von 1667 Kaiser Leopold I. selbst seinen Genius verkörperte, während die Genien der übrigen Habsburgerkaiser von Adligen in referentieller Repräsentation dargestellt wurden. Außerdem gab es eine zweite Aufführung, bei der nicht mehr der Kaiser seinen Part übernahm, sondern dessen Rittmeister Giacomo del Campo,⁶⁸ jener Profi also, der den Kaiser für den Auftritt trainiert haben dürfte. Anders als der Kaiser stellte der Rittmeister nicht seinen Rang zur Schau, sondern verwies auf den (im Spiel) abwesenden Kaiser.

Das Theater der frühen Neuzeit prägte ein Prozess der Spezialisierung; immer mehr professionelle Akteure bevölkerten die Bühne. Der unmittelbare Dialog zwischen Bühne und Parkett, und sei es ein Dialog der Blicke, wurde nach und nach unterbunden, der Zuschauerraum abgedunkelt, die Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen konzentriert. Ehemals im Ballet de Cour oder im höfischen Fest am Spiel Beteiligte wurden zunehmend zu passiven Zuschauern.⁶⁹ Die Mitwirkung von Mitgliedern der Hofgesellschaft auf der Bühne wurde eingeschränkt. 1744 entspann sich etwa eine Diskussion am Wiener Hof, ob die Landesfürstin Maria Theresia als Titelfigur in Hasses *Ipermestra* auftreten könne. Der Obersthofmeister Khevenhüller, der darüber in seinem Tagebuch berichtet, verwies auf den tanzenden Sonnenkönig und fand nichts gegen einen Auftritt seiner Herrin einzuwenden. Anderen, moderner eingestellt, erschien ein solcher unziemlich, „contra decorum“, wie es unter Bezug auf die rhetorischen Angemessenheitsregeln hieß, und sie setzten sich durch. Die Proben hatten längst begonnen, doch Maria Theresia zog sich zurück. Auftritte auf der Bühne von Mitgliedern der höfischen Gesellschaft wurden an die Kinder delegiert, die nun vermehrt vor erlesenem Publikum Konzerte oder kleine Opern spielten. Der Auftritt Elisabeths als Erwachsene neben ihren jüngeren Schwestern war ein spätes Beispiel einer alten, aussterbenden Praxis. Und die spezifische Ausrichtung ihrer Ariensammlung dokumentiert noch einmal die Bedeutung korporaler Repräsentation am Wiener Hof in einem Zeitalter, in dem sich Herrschaft längst einer kritischen bürgerlichen Öffentlichkeit gegenüber sah und neue, diskursive Mittel finden musste, ihre Macht zu legitimieren.

67 Siehe Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* sowie ders., „Musizieren der kaiserlichen Familie“ (s. Anm. 5) mit zahlreichen Belegen.

68 Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare*, Bd. 3, S. 100, zitiert bei Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 702.

69 Siehe dazu Martin Eybl, „Zwei Hochzeiten am Wiener Hof 1744 und 1760. Höfisches Selbstverständnis, Repräsentation und Publikum im Prozess der Aufklärung“, in: *Feste. Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Martin Eybl, Stefan Jena und Andreas Vejvar (= Studien zur Musikwissenschaft 56), Tutzing 2010, S. 153–170.

Anhang 1:

Opernpartituren der Sammlung Elisabeths, geordnet nach Signaturen der Kaisersammlung (nach A-Wn Inv. 1 Kaisersammlung, Bd. 1) mit Konkordanz der Signaturen Musikverein Graz (nach A-Wn Inv. 1 Kaisersammlung, Bd. 2) und Wien Nationalbibliothek (früher Sm, aktuell Mus.Hs.). „oBV“ – ohne Besitzvermerk.

		Kaiser- slg.	MV Graz	A-Wn Mus.Hs.	
Gluck	Alceste	I.a.5	93	9.948	
Gluck	Orfeo	I.a.5	93	9.949	
Gluck	Le cadì dupé	X.d.9	401	10.242	neuer Einband oBV
Gluck	La fausse esclave	X.d.9	401	10.243	neuer Einband oBV
Monsigny	On ne s'avise jamais de tout	X.d.9	401	10.244	neuer Einband, Spuren des alten Ein- bands, „elisabet“
Anfossi	La Metilde ritrovata	X.e.1	--	--	Wgm Q 1129
Colla	Licida e Mopso	X.e.1	162	10.110	
Felici	L'amor soldato	X.e.2	402	10.025	
Galuppi	Le nozze	X.e.2	402	10.027	zusätzlich „E“ am Um- schlagtitel
Gassmann	L'Olimpiade	X.e.3	403	9.947	
Gazzaniga	L'isola d'Alcina	X.e.3	403	10.029	
Guglielmi	La sposa fedele	X.e.4	404	10.031	
Gretry	Lucile	X.e.4	404	10.173	neuer Einband oBV
Gretry	Le tableau parlant	X.e.5	405	10.174	neuer Einband oBV
Hasse	Alcide al Bivio	X.e.5	405	9.951	
Piccini	La buona figliuola	X.e.6	406	10.063	zusätzlich „E“ am Um- schlagtitel
Piccini	La buona figliuola maritata	X.e.6	406	10.064	
Salieri	La fiera di Venezia	X.e.7	407	10.072	
Scarlatti G.	Issipile	X.e.7	408	10.004	
Salieri	La secchia rapita	X.e.8	409	10.075	
Salieri	La locandiera	X.f.1	410	10.073	
Sacchini	Il finto pazzo per amore	X.f.2	415	10.070	
Salieri	Il barone di rocca antica	X.f.2	415	10.071	
Traetta	Armida	X.f.3	411	10.007	
Traetta	Ifigenia in Tauride	X.f.3	411	10.008	
Wagenseil	Demetrio	X.f.4	412	10.009	
Gluck	La corona	X.f.4	412	10.123	
Gluck	Il Parnaso confuso	X.f.4	412	10.124	
Ma. Antonia von Bayern	Talestri	X.f.4	412	9.953	
Galuppi	Il marchese villano	X.f.5	413	10.026	
Piccini	Le contadine bizzarre	X.f.5	414	10.062	

Anhang 2:

Arien in Elisabeths Sammlung, Anordnung nach modernen Signaturen.

Mus.Hs. 10.262

Komp: Anonym (Fehlzuschreibung an „Bach“)

Issipile I,4, Arie der Issipile, „Impallidisce in campo“

Kopftitel: Del Sig:^{fc} Bach. N 9 [Besitzvermerk:] E

♩, ohne Tempoangabe; F-Dur;

P. (2 V, 2 Ob, 2 Cor, Va, [S], Bc unbez.), 16 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Anmerkung: Kopftitel: „Del Sig:^{fc} Bach“, Katalog A-Wn: „Joh. Christoph Bach ?“. Im Werkverzeichnis von Johann Christian Bach unter YG 13 als Fehlzuschreibung geführt: Johann Christian Bach 1735–1782, *The collected works*, ed. Ernest Warburton, vol. 48/1: ders., *Thematic Catalogue*, New York und London 1999, S. 586.

Mus.Hs. 10.263

Komp: Anonym (Fehlzuschreibung an „Bach“)

La disfatta di Dario, Arie des Alessandro, „Belle luci che accendete“

Kopftitel: N 94. Del Sig:^{fc} Bach. [Besitzvermerk:] E4

♩, Largo; Es-Dur;

P. (2 V, 2 Fl.trav, 2 Cor, Va, [S], Bc unbez.), 12 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez), Fl.trav1, Fl.trav2, Cor1, Cor2.

Anmerkung: Kopftitel: „Del Sig:^{fc} Bach“, Katalog A-Wn: „Joh. Christoph Bach ?“. Im Werkverzeichnis von Johann Christian Bach unter YG 8 als Fehlzuschreibung geführt: Johann Christian Bach 1735–1782, *The collected works*, ed. Ernest Warburton, vol. 48/1: ders., *Thematic Catalogue*, New York und London 1999, S. 584f.

Mus.Hs. 10.377-8

Komp: Florian Leopold Gassmann

Achille in sciro (1766) I,2, Arie der Deidamia, „Ah ingrato, amor non senti“

Kopftitel: N: 15a Del Sig:^{fc} Gasmann. N 7

♩, All: non tanto; B-Dur;

P. (2 Cor, 2 Ob, 2 V, Va, [S], [Bc] unbez.), 22 Bl. (Korrekturen des Textes in Tinte in B-Teil)

V1, V2, Va, Vc, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Mus.Hs. 10.390-1

Komp: Chr. W. Gluck

Il Parnaso confuso 1, Arie der Melpomene, „In un mar che non ha sponde“

Kopftitel: N 15 J [?] Gluck N 5

♩, ohne Tempoangabe; B-Dur;

P. (2 V, Va, 2 Ob, 2 Cor, [S], Bc unbez.), 18 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Gluck GA III 25, S. 122: Quelle W2, gleicher Schreiber wie W1 (Sm 10124)

Mus.Hs. 10.392

Komp: Tommaso Traetta

Armida I/5, Arie des Rinaldo, „Sol d'onore ho caldo il seno“

Kopftitel: N:o 20: S: [ohne Titel und Autor] N 10

♩, ohne Tempoangabe; F-Dur;

P. (2 V, 2 Ob, 2 Cor, Va, [S], Bc unbez.), 22 Bl.

keine St.

Anmerkung: Zuschreibung nach RISM Ser. A/II (online, Abfrage 8.8.2013). Zusammen mit der Arie von Mei gehört das Stück im Inv. I Kaisersammlung Graz, Nr. 1 (ca. 1814) zu drei Arien „Senza nome“. Eine irrtümliche Zuschreibung an Gluck erfolgte vermutlich im Zuge der Übernahme 1879 in die Grazer Sammlung oder 1936 in die Nationalbibliothek. Inv. I Kaisersammlung Graz, Nr. 2 (1879) nennt unter Gluck und Signatur 401 „Arien“ ohne nähere Bestimmung. Online-Katalog A-Wn: Gluck (Stand 8.8.2013).

Mus.Hs. 10.393-4

Komp: Orazio Mei, Lucca 1758

Arie des Alceste (=Demetrio) aus *Demetrio* I,10, „Scherza il nocchier talora“

Kopftitel: N 25 H [?] [ohne Autor] N 6

♩, Allegro non tanto; D-Dur;

P. (2 V, 2 Ob, 2 Cor, Va, [S], Bc unbez.), 16 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Anmerkung: Zuschreibung nach RISM Ser. A/II, ID no. 000114660 (online, Abfrage 8.8.2013); Kopftitel der Quelle US-Cn/ VM2.3.I88a: „1758. Nel Demetrio Del Sig.r Orazio Mei in Lucca dal Sig [Giuseppe] Belli“. Weitere Spuren dieser Aufführung (Noten, gedrucktes Libretto) sind nicht bekannt. Zusammen mit „Sol d'onore“ von Traetta gehört das Stück im Inv. I Kaisersammlung Graz, Nr. 1 (ca. 1814) zu drei Arien „Senza nome“. Zur Fehlzuschreibung an Gluck siehe oben unter Mus.Hs. 10.392 (Online-Katalog A-Wn, Stand 8. 8. 2013).

Mus.Hs. 10.411

Komp: Pietro Guglielmi

Tamerlano, Rezitativ und Duetto Asteria (S) – Persano (S), „Ah che nel dirti addio“

Titelseite: Ah che nel dirti addio / Duetto / Del Sig:^c Pietro Guglielmi. N 1. N 9 [oder 7?]

Arie 2/4, ohne Tempoangabe; F-Dur;

P. (2 Cor, 2 Ob, 2 V, Va, Asteria, Persano, Bc unbez.), 20 Bl.

keine St.

Mus.Hs. 10.458

Komp: Gennaro Manna

Didone abbandonata (1751) III,6, Arie des Enea, „A trionfar mi chiama“

Kopftitel: A: [?] 10 Del Sig:^{fc} Gennaro Manna N 4

♩, Con Spirito; D-Dur;

P. (2 V, Va, [S], [Bc] unbez.), 10 Bl.

V1, V2, B (unbez), (Va fehlt). Auf Titelblatt Basso rechts unten Besitzvermerk „E“.

Mus.Hs. 10.669

Komp: Giuseppe Ponzo

Arianna e Teseo (1762), Arie der Arianna, „Per trionfar pugnando“

Kopftitel: P: N:o 7a Del Sig:^{fc} Giuseppe Ponzo. N 1

♩, Allegro; D-Dur;

P. (2 V, 2 Cor, [S], [Bc] unbez., „La Viola col Basso.“), 8 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Mus.Hs. 10.670

Komp: Giuseppe Ponzo

Arianna e Teseo (1762), Arie des Teseo, „Non temer bell'idol mio“

Kopftitel: Di Giuseppe Ponzo

♩, Largo con il poco di moto; Es-Dur;

P. (2 V, 2 Cor, Va, [S], [Bc] unbez.), 10 Bl.

keine St.

Mus.Hs. 10.702

Komp: Antonio Sacchini

Alessandro nell'Indie (1763) I,16, Duetto Cleofilde (S) – Poro (S), „Se mai turbo“Kopftitel: N 30 P Del Sig:^{rc} Antonio Sacchini N 9

2/4, Andante; A-Dur;

P. (2 V, Va, [2S], [Bc] unbez.), 22 Bl.

V1, V2, Va, (B fehlt).

Mus.Hs. 10.773

Komp: Tommaso Traetta

Didone abbandonata (1757) I,6, Arie der Dido, „Son regina“

Kopftitel: N: 36: S: Del Sig. Tomaso Traetta M 3 [rechts oben, gestrichen:] 57.

C, Allegro moderato; B-Dur;

P. (2 V, Va con Basso, 2Ob, 2Cor, [S], [Bc] unbez.), 14 Bl.

V1, V2, Va1, Va2, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Mus.Hs. 10.774

Komp: Tommaso Traetta

Ippolito ed Aricia (1759) III,3, Arie der Aricia, „Va dove amor ti chiama“Kopftitel: N: 1: V: Del Sig:^{rc} Tomaso Traetta N 7

C, Allegro; C-Dur;

P. (2 V, Va, [S], [Bc] unbez.), 11 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez).

Mus.Hs. 10.775

Komp: Tommaso Traetta

Antigono (1764) I,5, Arie der Berenice, „Io non so se amor tu sei“Kopftitel: N: 14: J Del Sig:^{rc} Tomaso Traetta N 4

C, Allegro Moderato; A-Dur;

P. (2 V, Va, [S], [Bc] unbez.), 12 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez).

Mus.Hs. 10.871

Komp: anonym

„A palpitar d'affanno“

Kopftitel: N 11a [ohne Autor] [rechts oben:] 88 [darunter:] N 5.

C, Allegro; D-Dur;

P. (2 V, 2Ob, 2Cor, [Va], [S], [Bc] unbez.), 16 Bl.

V1, V2, Va1, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Mus.Hs. 10.877

Komp: Giuseppe Millico

12 Canzonette Italiane

Titelseiten: [f. 1r und 9r:] VI Canzonette Italiane [keine alten Signaturen].

P. jeweils drei Zeilen: Akkordinstrument S-Schlüssel, B-Schlüssel mit Bez.; dazwischen Singstimme S-Schlüssel, 18 Bl.

Anmerkung: Zuschreibung an Millico Katalog A-Wn (Stand 8.8.2013).

Luitgard Schader (Friedrichsdorf/Ts.)

Ernst Kurth und Hermann Grabner Die Suche nach dem „Schlüssel für die Kunst Bachs“¹

In der 1930 veröffentlichten Schrift *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunkts* betont Hermann Grabner, Ernst Kurth habe in seinem 1917 erschienenen Werk *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*² eine „neue Erkenntnis des kontrapunktischen Stiles [...] gegeben, indem er in seinen Untersuchungen der Bach'schen Linienpolyphonie gleichzeitig auch die Grundlagen einer neuen Methodik des Kontrapunktunterrichtes festgelegt“ habe.³ Grabners Publikation erweckt dabei nicht allein durch die Wahl des Titels, sondern auch in ihrem Aufbau und der Terminologie den Eindruck, als habe der Autor in weiten Bereichen Kurths umfangreiche und höchst anspruchsvolle Schrift in eine Form und Sprache übertragen wollen, die dem Alltag des Musiktheorie-Unterrichts an Konservatorien besser entspricht. Wohl als weiteres Zeichen der inhaltlichen Verbundenheit der beiden Wissenschaftler zitiert der Verlag am Ende des *Linearen Satzes* in einer Reklame für Grabners *Allgemeine Musiklehre* Ernst Kurths ausgesprochen anerkennende Verlautbarung, mit Grabners Werk sei „endlich die Aufgabe erfüllt, Lernenden, Laien wie Fachmusikern, einen ausgezeichneten Ueberblick und grundlegenden Einblick in das Musikverständnis zu geben“.⁴

Grabners Verehrung für Ernst Kurth und dessen *Linearen Kontrapunkt* tritt jedoch nicht erst 1930 bei der eigenen Interpretation melodischer Zusammenhänge hervor, sondern wird bereits kurz nach dem Ersten Weltkrieg in einem Aufsatz zur Harmonik deutlich, den Grabner 1921 in den *Musikblättern des Anbruch* publizierte; schon damals bezog er sich in seiner Argumentation auf wesentliche Thesen des *Linearen Kontrapunkts*.⁵ Damit zählt Grabner zu einer großen Gruppe von überwiegend jungen Musikern und Musikwissenschaftlern, die Kurths Schrift nahezu enthusiastisch aufnahm. Denn während Kurth beobachten musste, dass sein Werk von den maßgebenden musikwissenschaftlichen „Fachzeitingen ignoriert bzw. boykottiert“ wurde,⁶ stieß die Publikation in der Tagespresse ebenso wie in weniger beachteten Fachjournalen oftmals auf größtes Interesse. So

1 Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, der am 27. April 2013 im Rahmen des Symposiums *Hermann Grabner. Komponist und Musiktheoretiker* im Musischen Zentrum der Ruhr-Universität Bochum gehalten wurde. Die Autorin dankt Philipp Pelster und Jürgen Schaarwächter herzlich für die wertvollen Hinweise bei der Erarbeitung des Textes.

2 Ernst Kurth, *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917, ab der 2., überarbeiteten Auflage unter dem Titel *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin ²1922 u. ³1927, Reprint (der 3. Auflage) Hildesheim 1977. Die nachfolgenden Hinweise auf Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* beziehen sich in Seitenzahl und Inhalt auf die Ausgabe Hildesheim 1977. Die Orthographie des Titels wird immer in der ab der 2. Auflage gewählten Form benutzt.

3 Hermann Grabner, *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart 1930, S. 15.

4 Ebd., S. [188].

5 Grabner, „Über neue Harmonik“, in *Musikblätter des Anbruch* 3. Jg. (1921), S. 207–210, hier S. 210.

6 Brief Kurths an August Halm vom 6. März 1920, zitiert nach Luitgard Schader, „Alle Welt erkennt bereits unsere Zusammengehörigkeit“. Die Briefe Kurths an August Halm“, in *Musiktheorie* 13 (1998), S. 3–30, hier S. 9.

rühmt Paul Bekker in der *Frankfurter Zeitung* Kurths „neue, selbständige und fruchtbare Anschauungsart“,⁷ der Rezensent der *Hamburger Zeitung* erkennt im *Linearen Kontrapunkt* einen „Wegweiser, das Wesen der Polyphonie zu begreifen“,⁸ und die *Grazer Tagespost* bezeichnet das Werk gar als eine „Art Bibel der melodischen Technik“.⁹

Diesen eigentlichen Rezensionen folgen in kürzester Zeit weitere Publikationen, in denen Kurths Interpretation der melodischen Linie, in teils sehr subjektiv geprägter Art, erklärtermaßen als Ausgangspunkt der eigenen Theorie oder des kompositorischen Schaffens genutzt werden. Ernst Křenek betont, sein *1. Streichquartett* op. 6 folge den Regeln des Linearen Kontrapunkts,¹⁰ und Hans Mersmann analysiert Artur Schnabels *Sonate für Violine solo* im Sinne der Kurth'schen Melodiebetrachtung.¹¹ Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt formuliert Hermann Grabner, die „eigentliche Ursache atonaler Klangwirkungen wird daher wohl in linearen Momenten zu suchen sein“.¹²

Kurth selbst begegnet dieser Art der Rezeption mit großem Unverständnis und klagt im Juni 1926: „Besonderen Ärger habe ich mit dem ‚Linearen Kontrapunkt‘ [...]: erst scheinen nämlich die atonal-kakophonischen Lärmhändler (namentlich in Berlin u. Wien) meinen ‚linearen Kontrapunkt‘ als ein Schlagwort zugunsten ihres harmoniefreien, impotenten Liniengekritzels missbraucht zu haben. [...] Zweites Stadium: jetzt übernahmen die Gegner der atonalen Experimentierer, gleichfalls ohne mein Buch gelesen zu haben, vielfach diese Auffassung und bezeichnen mein Buch als die Theorie dieser Schwindelgruppe. Dabei bin ich selbst stets deren schroffer Gegner gewesen und gab ausdrücklich den Weg an, Bach stärker als Grundlage der Studien anzunehmen. Drittes Stadium: Nun kommen Wissenschaftler, die (teilweise nicht einmal feindlich) erklären, ich hätte Gesichtspunkte modernster Kompositionsweise auf Bach zurück anwenden wollen – dabei steht einem der Verstand still.“¹³ Dieser privaten Äußerung lässt Kurth 1927 im Vorwort zur dritten Auflage des *Linearen Kontrapunkts* auch eine öffentliche Abgrenzung von der „schlagwortartigen Entstellung der Überschrift vom ‚linearen Kontrapunkt‘“¹⁴ folgen – eine Äußerung, die die Rezeption des Musiktheoretikers über Jahrzehnte hinweg prägt und seinen Ruf des Eigenbrötlers verstärkt. Dabei suchte Kurth gezielt den wissenschaftlichen Austausch mit Forschern, Musikern und Musikpädagogen, um neue Impulse zur Arbeit zu erhalten. So nimmt er Ernst Tochs *Melodielehre*, ein Werk, das in weiten Zügen seiner eigenen Theorie entspricht, überaus positiv auf und gratuliert zu dessen Erscheinen. „Es interessierte mich umso mehr, als ich seit Langem Ihre kompositorische Tätigkeit mit lebhafter Freude verfolgte. Nun ist Ihnen auch hier ein Meisterwurf gelungen und es erscheint mir bedeutungsvoll, dass mit unserer Generation die Schranken zwischen Kunst und Wissenschaft endgültig zu fallen beginnen [...]“¹⁵ Gerade diese Verbindung von „Kunst und Wissenschaft“ mag auch

7 Paul Bekker, „Kontrapunkt und Neuzeit“, in *Frankfurter Zeitung*, 27. März 1918, 1. Morgenblatt.

8 W. Z., in *Neue Hamburger Zeitung*, 26. Juli 1918.

9 e. d., *Bachs melodischer Stil*, in *Tagespost Graz*, 27. September 1918.

10 Ernst Křenek, „Streichquartett in einem Satz“, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 48 (1921), S. 405–407.

11 Hans Mersmann, „Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel“, in *Melos* 1 (1920), S. 406–418.

12 Grabner, *Über neue Harmonik*, S. 210.

13 Brief Kurths an Halm vom 13. Juni 1926, zitiert nach Schader, „Die Briefe Ernst Kurths an August Halm“, S. 18.

14 S. XIII.

15 Brief Kurths an Ernst Toch vom 27. Dezember 1923, zitiert nach Schader, „Das Verhältnis von Ernst Tochs ‚Melodielehre‘ zu Ernst Kurths ‚Grundlagen des linearen Kontrapunkts‘“, in *Musiktheorie* 18 (2003), S. 51–64, hier S. 51.

bei Grabners *Allgemeiner Musiklehre* Kurths Interesse geweckt haben. Das Werk entstand während Grabners Tätigkeit in Mannheim und Heidelberg, wo er gleichzeitig mit Ernst Toch lehrte.

Darüber hinaus verbindet Kurth und Grabner die große Verehrung für Max Reger. Im November 1911 äußert Kurth: „In Deutschland verblasst und verstummt alles neben Reger.“¹⁶ Einige Monate zuvor hatte er von Reger folgende Einladung erhalten: „Sehr geehrter Herr Dr! Kommen Sie bitte am Sonntag den 25. Juni vormittags 12 Uhr zu mir.“ Dieses Schreiben zählt zu den wenigen Dokumenten in Kurths Nachlass aus den Jahren vor dessen Übersiedlung nach Bern. Im Gegenzug erscheint 1923 gerade aus dem engsten Regerkreis unter dem Titel *Zur musikgeschichtlichen Stellung Max Regers* von Georg Stern eine hochinteressante Rezension des *Linearen Kontrapunkts*, in der es heißt: „Am wichtigsten für die musikalische Beurteilung Regers scheint mir indes ein Buch Ernst Kurths zu sein, wieweil er sich mit Reger selbst nur ganz nebenher befaßt.“¹⁷

Während Kurths Schriften und damit einhergehend seine psychologisch fundierte Musiktheorie viele Jahrzehnte aus dem Diskurs unseres Faches verdrängt waren – Kurth war nach der nationalsozialistischen Rasseideologie Jude –, dienten Grabners Publikationen im selben Zeitraum als vielgenutzte Lehrbücher im deutschsprachigen Raum. Eine Übernahme der Grundthesen aus Kurths *Linearem Kontrapunkt* könnte demnach ein Fortleben seiner Theorie – wenn auch lediglich in indirekter Form – nach der Verbannung seiner Schriften bedeuten.

Vor diesem Hintergrund soll die Betrachtung der Kurth-Rezeption durch Hermann Grabner primär der Frage folgen, in welcher Form der *Lineare Satz* Kurths Musiktheorie übernimmt. Greift Grabner, ähnlich wie Toch, die gestaltpsychologischen Interpretationsansätze des *Linearen Kontrapunkts* auf, oder findet 1930 lediglich die mittlerweile weitverbreitete und oftmals sinnentstellend übernommene Terminologie des *Linearen Kontrapunkts* Eingang in Grabners Schrift? Abhängig von der Antwort auf diese Frage, kann eine weitere von Interesse sein, nämlich die nach der Bedeutung des *Linearen Kontrapunkts* für die 1950 erschienene zweite überarbeitete Auflage von Grabners *Linearem Satz*.

Ernst Kurth und die „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“

Ernst Kurth wird 1908 in Wien durch Guido Adler promoviert. Er hält sich daraufhin noch einige Wochen in seiner Geburtsstadt auf, um als Adlers Assistent den Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu begleiten, geht dann nach Leipzig, um bei Friedrich von Bose Klavierunterricht zu nehmen, da er auf Empfehlung Gustav Mahlers eine Laufbahn als Musiker einschlagen will. Anschließend tritt Kurth im Opernhaus Barmen eine Stelle als Korrepetitor an, die er trotz offensichtlichen Erfolgs jedoch aus gesundheitlichen Gründen nach wenig mehr als einem Jahr aufgeben muss. Daraufhin bewirbt er sich als Nachfolger August Halms¹⁸ an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf und nimmt in der

16 Brief Kurths an Guido Adler vom 1. November 1911. Kurths Briefe an Adler befinden sich in The University of Georgia Libraries, Athens (Georgia), Guido Adler Papers, Manuscript Number 769, Box Number 26, Folder Number 10.

17 Georg Stern, „Zur musikgeschichtlichen Stellung Max Regers“, in *Sozialistische Monatshefte* 11 (1923), S. 675–680, hier S. 675.

18 Am 10. Mai 1925 äußert sich Kurth im Brief an Paul Bekker zu einer vermeintlichen Beeinflussung durch Halm: „Ich wurde seinerzeit Halms Nachfolger – ohne ihn zu kennen [...]. Halm kenne ich

Abgeschiedenheit des Thüringer Walds seine Forschungsarbeit wieder auf, die er als Korrepetitor weitestgehend in den Hintergrund geschoben hatte. In Wickersdorf möchte er „selbständige neue Beobachtungen in Bachs Choraltechnik [...] zu einer Habilitationsschrift“¹⁹ zusammenfassen. Als Kurth jedoch von einer Vakanz an der Universität Bern erfährt, arbeitet er einen älteren Text zur Habilitation aus und wendet sich erst nach der Publikation der Habilitationsschrift²⁰ erneut der Bachforschung zu. Im Gegensatz zu den Studien, die er in Wickersdorf betrieb, gilt sein Interesse nun jedoch nicht mehr Bachs Choraltechnik, sondern dessen Melodiegestaltung. Ausschlaggebend für den Wechsel des Interpretationsansatzes scheint Kurths Lektüre von Adlers neuester Publikation *Der Stil in der Musik* gewesen zu sein,²¹ in der er die These findet: „Für Stiluntersuchungen kommt in erster Linie das melodische Moment in Betracht.“²² Kurth hatte diese Publikation seines verehrten akademischen Lehrers im November 1912 mit großem Interesse studiert,²³ die Anmerkungen in seinem Handexemplar des Buchs, das im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern aufbewahrt wird, belegen eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk. Im Sommer 1914 plant Kurth schließlich eine mehrbändige Bach-Monographie zu publizieren, die durch den *Linearen Kontrapunkt* eröffnet werden soll. Da dieser „Einleitungsband“²⁴ als Beitrag zur Stilforschung gedacht ist, wie der Untertitel der Erstausgabe *Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie* deutlich belegt, folgt Kurth Adlers Erkenntnis und untersucht zunächst die melodische Struktur des Bach-Stils.

Im *Linearen Kontrapunkt* entwickelt Kurth jedoch einen zweiten Interpretationsansatz, den er in seiner Berner Antrittsvorlesung am 18. Januar 1913 aufgreift und weiterentwickelt. Er stellt bei diesem Anlass heraus, „dass überhaupt die Psychologie uns die Brücke von der Physik zur musikalischen Logik noch schulde, es daher nicht unbedingt geboten wäre, in der Übereinstimmung mit den physikalisch-akustischen Zahlen den wissenschaftlichen Charakter der Theorie zu suchen, dass man ebenso verpflichtet wäre, die Technik der neueren Musik zu objektivieren u. dass gerade diese eine Klangamalgamierungstechnik zeige, für welche man in Stumpfs ‚Verschmelzungen‘ die Grundlagen fände, wenn auch rein empirische.“²⁵ Carl Stumpf war 1908 Teilnehmer des von Adler veranstalteten Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft in Wien. Doch auch die Thesen seiner beiden Assistenten, der Gestaltpsychologen Max Wertheimer und Erich M. von Hornbostel, von denen mindestens der letztgenannte ebenfalls am Kongress teilnahm, finden Eingang in Kurths musiktheoretisches Schaffen.²⁶

überhaupt erst aus späteren, ganz flüchtigen Begegnungen.“ Zitiert nach Schader, *Ernst Kurths ‚Grundlagen des linearen Kontrapunkts‘. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerks*, Stuttgart u. Weimar 2001, S. 327.

19 Brief Kurths an Adler vom 1. November 1911.

20 Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913, Reprint München 1973.

21 Siehe Kurths Brief an Adler vom 12. November 1912.

22 Adler, *Der Stil in der Musik*, Band I, Leipzig 1911, S. 123.

23 Brief Kurths an Adler vom 12. November 1912: „Mit grossem Interesse studiere ich jetzt Herrn Professors Werk über ‚den Stil in der Musik‘.“

24 Brief Kurths an Adler vom 8. Juni 1914.

25 Undatierter Brief von Kurth an Adler, um den 20. Januar 1913 geschrieben.

26 Carl Stumpf und Erich M. von Hornbostel, „Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst“, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 6 (1911), S. 102–115. Dort beschreibt von Hornbostel die „Entstehung der Mehrstimmigkeit“ in der Musik der Naturvölker und führt Rhythmen an, die „über den Taktstrich hinweg“ gehen und die frei von Akzent-

Aus der Zusammenführung der beiden genannten Forschungsansätze entsteht die Interpretation melodischer Strukturen mit gestaltpsychologischen Ansätzen. Kurth will im *Linearen Kontrapunkt* gleichzeitig zu den „Wurzeln der theoretischen Erscheinungen“ vordringen und „den Zusammenhang technischer mit stilistischen Eigentümlichkeiten und den allgemeineren Kunstgrundlagen der polyphonen Epoche“ herausstellen.²⁷ Diesen beiden Ansätzen entsprechend ist der *Lineare Kontrapunkt* zweiteilig aufgebaut, einer umfassenden psychologisch fundierten Einführung in die „Grundlagen der Melodik“ folgt Kurths Anwendung dieser Erkenntnisse auf Bachs Stil. Dazu führt er 466 Beispiele an, die er überwiegend Bachs Kompositionen entnimmt, denn „das Ausgehen von stillen rein technischen Musterbeispielen, die für das Niveau der Lernenden konstruiert und bemessen sein wollen“, empfindet Kurth als einen „der größten Mißstände in den gebräuchlichen Lehrbüchern“.²⁸ Sein Ziel ist, „eine völlig neue und ganz neuartig fundierte Theorie des Kontrapunkts, die mit den üblichen Methoden so gut wie nichts gemein hat“, zu veröffentlichen. Voller Begeisterung teilt er Guido Adler mit: „Ich erweise verblüffende Resultate in der Anwendung auf Bach.“²⁹

Kurths *Linearer Kontrapunkt* richtet sich an Musiker und Musikwissenschaftler, die ein fundiertes Wissen ausbauen möchten, er hat dabei zunächst Dozenten vor Augen, die ihren Unterricht auf die individuellen Möglichkeiten eines Schülers ausrichten wollten, dann aber auch Autodidakten, die mit den Grundbegriffen der Harmonielehre bereits vertraut sind. Er selbst versteht den *Linearen Kontrapunkt* als „das erste Werk, das von der vertrockneten Schulkontrapunktik zur lebendigen Quelle überleitet.“³⁰

Wenige Monate nach der Veröffentlichung des *Linearen Kontrapunkts* erscheint im *Bach-Jahrbuch* Kurths umfangreicher Artikel *Zur Motivbildung Bachs*,³¹ der als Ausführung eines Spezialaspekts der Hauptschrift gelten kann, 1921 lässt er die Edition der *Sonaten und Suiten für Violine und Violoncello solo* von Bach folgen,³² deren Vorwort wesentliche Grundzüge seiner Musiktheorie in allgemeinverständlicher Form zusammenfasst.

Kurths gestaltpsychologische Interpretation des Melodischen – „Melodie ist Bewegung.“³³

Der Leser des *Linearen Kontrapunkts* wird bereits in den einleitenden Abschnitten mit dem grundlegend neuartigen Interpretationsansatz Ernst Kurths konfrontiert. Als äußerliches Merkmal sei erwähnt, dass der Autor seine Beobachtungen an melodischen Gefügen, seine Beschreibung von Gesetzmäßigkeiten, die er als „Grundlagen der Melodik“ bezeichnet,

schemen verlaufen (S. 111). Außerdem erwähnt er „längere rhythmische Gebilde“, die „als ungeteilte Ganze aufzufassen“ sind (S. 113). Beides Gedanken, die im *Linearen Kontrapunkt* Entsprechungen finden. – Wertheimer, „Musik der Wedda“, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11 (1909/10), S. 300–309 und ders., „Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung“, in *Zeitschrift für Psychologie* 61 (1912), S. 161–265.

27 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. IX.

28 Ebd., S. XI.

29 Brief Kurths an Guido Adler vom 8. Juni 1914.

30 Brief Kurths an Guido Adler vom 19. August 1918.

31 Kurth, „Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie“, in *Bach-Jahrbuch* 14 (1917), S. 80–136.

32 Johann Sebastian Bach, *Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello solo*, hrsg. und eingeleitet von Ernst Kurth, München 1921.

33 Siehe dazu, Schader, *Ernst Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“*, besonders Kapitel III *Ernst Kurth und die Gestaltpsychologie*, S. 55–75.

zunächst fast ohne Notenbeispiele ausführt. Ein wesentlicher Ansatzpunkt seiner Interpretation liegt in der Unterscheidung des akustischen Hörens vom musikalischen.

Nach Kurth liegt das Wesen der Melodie nicht allein im klingenden Moment der Einzeltöne, sondern auch im „Moment des *Übergangs* zwischen den Tönen und über die Töne hinweg“. Auch die akustisch klangleeren, scheinbar trennenden Bereiche zwischen den Tönen sind substantielle Teile des melodischen Geschehens. Ein Übergang zwischen den Tönen ist jedoch „Bewegung und ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie“;³⁴ Kurth folgert daraus, dass demnach Melodie kein statisches Moment, sondern „Bewegung“ sei.³⁵ Er überträgt damit Wahrnehmungsgesetze, die Max Wertheimer im Bereich des Sehens beobachtet und als „Phi-Phänomen“ bezeichnet,³⁶ auf das Hören und folgert: „Das musikalische Geschehen *äußert* sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen.“³⁷

Bei einer ganzheitlich fundierten Interpretation verliert der Einzelton seine Bedeutung, denn ein Stil, der durch Kraftwirkungen zwischen den Einzelklängen geprägt ist, wird nicht durch einzelne Töne getragen, sondern durch unteilbare Motive. Kurth beobachtet in Bachs Stil drei Typen derartiger Basis-Einheiten, die er als „Entwicklungsmotive“ bezeichnet³⁸ – fallende, steigende oder schwebende Motive. Ihr Charakter wird nicht durch die Folge ihrer Einzeltöne, sondern durch die Gesamtgestalt bestimmt. Kurth definiert in Anlehnung an die Gestaltpsychologie die für seine Melodieinterpretation tragende These: Ein Motiv ist „ebensowenig eine Summe von Tönen als ein Wort eine Summe von Buchstaben, oder ein Satz eine Summe von Wörtern ist“.³⁹ Entsprechend führt er aus, dass ein Thema „ebensowenig eine Summe von Teilmotiven als die melodische Linie eine Summe von Tönen ist“.⁴⁰ Christian von Ehrenfels hatte diese These 1890 aufgestellt und als „Übersummativität“ bezeichnet.⁴¹

Wenn jedoch jedes Motiv in seiner äußeren Form in weitem Maße variabel ist, so entstehen aus der Verbindung unteilbarer Motive entsprechende größere Einheiten, „deren melodische Züge [...] in freier Ausspinnung“ verlaufen, sie sind „unabhängig von periodischer Rundung entwickelt“.⁴² Die Abgrenzung einzelner Motive oder Linienzüge ist dabei häufig unmöglich. Denn der lineare Stil basiert auf einer „Technik stetig ineinanderfließender Übergänge“,⁴³ aus der Entspannung einer melodischen Linie heraus entwickelt sich bereits die Anspannung der folgenden Passage. Die Bewegungszüge einzelner Melodieabschnitte

34 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 2.

35 Ebd., S. 1.

36 Wertheimer, *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*.

37 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 7.

38 Kurth, *Zur Motivbildung Bachs*, S. 88.

39 Ebd., S. 83.

40 Ebd., S. 124.

41 Vgl. Christian von Ehrenfels, „Über Gestaltqualitäten“, in *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14. Jg. (1890), S. 249–292. Bei Wertheimer fand Kurth die These: „Man kann sagen: eine Melodie ist nicht durch individuell bestimmte Intervalle und Rhythmen gegeben, sondern ist eine Gestalt, deren Einzelteile eine in charakteristischen Grenzen freie Variabilität besitzen.“ (Wertheimer, *Musik der Wedda*, S. 305.)

42 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 152.

43 Kurth, *Zur Motivbildung Bachs*, S. 86. Matthew Rileys erkennt in Kurths Beschreibung der melodischen Linie offensichtliche Parallelen zu derjenigen des Ornaments in den Schriften des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer. Siehe dazu: Matthew Riley, „Ernst Kurth's Bach: Musical Linearity and Expressionist Aesthetics“, in: *Theoria Historical aspects of music theory* 10 (2003), S. 69–103.

No. 122. Suite für Violine in D-Moll, Ciaccona:

Abb. 1: Variabilität des Motivs (Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* [wie Anm. 1], S. 282)

verlaufen dabei nicht geradlinig, eine diatonisch steigende oder fallende Skala wird nicht durch eine Abfolge von Einzeltönen durchschritten, sondern entsteht aus der Verkettung einzelner Motive in Wellenbewegung, deren Gesamtverlauf sukzessiv steigt oder fällt. Diese freie Entfaltung des linearen Stils widerspricht jeder kleingliedrigen Abschnittsbildung, die durch formal bestimmte Zäsuren oder Symmetrien bestimmt wäre.

Kurth beobachtet in Bachs Kompositionen, dass rhythmischen Impulsen eine untergeordnete Bedeutung zukommt, denn nicht die Rhythmik, sondern eine kinetische Energie verursacht das melodische Geschehen. Diese Energie „liegt schon in der melodischen Fortschreitung an sich“.⁴⁴ Er erwähnt umfangreiche Abschnitte in Bach Solosonaten, die trotz gleichbleibender Rhythmik durch eine starke innere Spannung getragen sind. Häufig entfaltet sich dabei der Linienverlauf gegen die Schwerpunkte des Metrums, auch die Länge der melodischen Einheit weicht vom Erwarteten ab. Darüber hinaus kettet Bach „durchaus nicht immer die Höhepunkte, die den Hauptakzent verlangen, an den Haupttaktteil“.⁴⁵ Durch das „Gegenstreben zwischen Einzelmotiv und Gesamtverlauf ergibt sich ein mächtiges Anschwellen des inneren dynamischen Spiels“.⁴⁶ Auch Verzierungen geben wesentliche Impulse, im Doppelschlag liegt der „Wille zu schleuderartigem Anschwung“,⁴⁷ der Triller schüttelt „den gehaltenen Ton aus seiner Ruhe“ heraus.⁴⁸

Eine auffällige Eigenheit der polyphonen Melodiegestaltung bezeichnet Kurth als „Scheinstimme“. Es handelt sich dabei um zusätzliche Stimmen, die in der akustisch einstimmigen Linie wahrgenommen werden. Sie entstehen durch die Folge von markanten

⁴⁴ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 12.

⁴⁵ Bach, *Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello solo*, S. XI.

⁴⁶ Kurth, *Zur Motivbildung Bachs*, S. 102.

⁴⁷ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 27.

⁴⁸ Ebd., S. 31.

Tönen, die als geschlossene zweite, mitunter sogar als dritte Stimme gehört werden. Die Gestaltpsychologie spricht dabei vom „Faktor des gemeinsamen Schicksals“.⁴⁹

Suite für Cello in D-Dur, Courante:



Abb. 2: Der Faktor des gemeinsamen Schicksals – Scheinstimme (Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* [wie Anm. 1], S. 277)

Derartige Scheinstimmen entwickelt Bach kontrapunktisch zur Realstimme, er setzt chromatische gegen diatonische Linien, ruft durch Tonwiederholungen eine Orgelpunktwirkung hervor oder baut sogar akkordische Stützen zur Realstimme.

All diese wahrnehmungspsychologisch beschriebenen Grundsätze der einstimmigen Linie überträgt Kurth analog auf den mehrstimmigen Satz. Im polyphonen Stil ergänzen sich eigenständige Stimmen, sie entstehen gleichzeitig, deshalb muss, „wer kontrapunktisch schreibt, [...] von Anfang an mehrstimmig denken können“.⁵⁰ Auch eine mehrstimmige Komposition ist ein geschlossenes Ganzes und nicht lediglich eine Summe aus einzelnen Stimmen. Sie wird durch einen ständigen Wechsel von Spannung und Entspannung getragen. Ein wesentliches Merkmal dieses Stils liegt in der Kontinuität des Fließens, alle Einschnitte im Gesamtverlauf werden weitgehend vermieden. Der „Reichtum der Bewegungsvorgänge“ belebt den polyphonen Satz.⁵¹ Dazu sind die einzelnen Stimmen in komplementäre Bewegungen gestaltet, sie entwickeln die Höhepunkte ihres eigenen melodischen Spannungsverlaufs nacheinander und in unregelmäßigen Abständen.⁵² Kurth räumt jedoch ein, dass sich keinesfalls immer alle Stimmen des polyphonen Satzes unabhängig voneinander entwickeln, häufig hat bereits im dreistimmigen Satz eine Stimme über weite Abschnitte hinweg lediglich begleitende Funktion.

Nach einer ungefähr 150 Seiten umfassenden theoretischen Einführung in die stilistischen Eigenheiten des linearen Stils belegt Kurth seine Beobachtungen an Beispielen, die er überwiegend Bachs Kompositionen entnimmt. Der Leser des *Linearen Kontrapunkts* soll demnach das Komponieren im polyphonen Stil durch die Imitation eines Prototyps erlernen.

49 Wertheimer beschreibt die Faktoren der Wahrnehmung in den „Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II“. Diesen Artikel veröffentlichte er erst 1923 in *Psychologische Forschung* 4. Jg. (1923), S. 301–350. Er betont jedoch in der Einleitung, es handle sich um ältere Forschungsergebnisse, die Kurth offensichtlich bereits kannte. Zum „Faktor des gemeinsamen Schicksals“ siehe ebd., S. 316.

50 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 351.

51 Ebd., S. 525.

52 Ebd.

Grabners Linearer Satz, ein Lehrbuch des Kontrapunkts

Auch Grabner eröffnet den *Linearen Satz* mit einer theoretischen Einführung, die Überschriften einiger Unterkapitel – I. Begriff „linear“, II. Das Lineare im zeitgenössischen Schaffen oder auch XII. Das Literaturbeispiel als Vorbild – zeigen eine bewusste Nähe seiner Schrift zu Kurths *Linearem Kontrapunkt*. Doch im Gegensatz zu Kurth gibt Grabner dem Leser anschließend in klar gegliederten Kapiteln einen Wegweiser zum schrittweisen Erlernen eines polyphonen Satzes anhand von eng umrissenen technischen Übungen. Der Aufbau der Lehreinheiten ist weitgehend einheitlich gestaltet. Einer kurzen theoretischen Einführung folgen zunächst einfache entsprechende Übungen, anschließend kompliziertere, bis hin zur schwierigsten Stufe dieses Melodie- oder Satz-Typus. So führt Grabner in aufbauenden Kapiteln von der Einstimmigkeit über die Zwei- und Dreistimmigkeit hin zum vierstimmigen vokalen polyphonen Satzes. Denn erst nachdem der Schüler zur vierstimmigen Motette geführt würde, lässt Grabner die Beschreibung des einstimmigen Instrumentalsatzes folgen und entwickelt das Wesen des mehrstimmigen Satzes in paralleler Anlage zum vorherigen Abschnitt bis hin zur Achtstimmigkeit. Diesem aufbauenden Lehrwerk stellt Grabner nicht allein das erwähnte Einleitungskapitel *Ausgangspunkt, Weg, Ziele des Kontrapunktunterrichts* voran, sondern auch eine Sammlung von *Literaturbeispiele[n] aus neuerer und neuester Zeit*.

So erweitert Grabner das Gebiet des polyphonen Satzes gleich in zweifacher Hinsicht gegenüber Kurths Betrachtung, nämlich durch die Technik der Vokalkomposition und durch eine wesentliche zeitliche Ausweitung des untersuchten Gegenstands. Denn während Kurths Analyse des Bachstils nur in Ausnahmefällen auf Vokalsätze verweist und wenige Werke anderer Komponisten als Beispiele anführt, spannt Grabner den Bogen von den Motetten der Niederländer bis hin zu Werken von Reger, Bartók, Stravinsky und Hindemith. In all diesen Epochen erkennt Grabner ein Primat des Melodischen im Kompositionsstil. Bereits in den einleitenden Worten des *Linearen Satzes* stellte er heraus: „Es hat zu allen Zeiten nur eine Vormachtstellung der Melodie gegeben und wird sie auch in Zukunft geben!“ Dabei seien zwei Arten der Kontrapunktierung zu unterscheiden, nämlich der „harmonische Kontrapunkt“ und der „lineare“. Seine Schrift sei eben diesem *linearen Kontrapunkt* gewidmet.⁵³ Zur Untermauerung verweist er den Leser auf Ernst Kurths „hochbedeutsames Werk“,⁵⁴ in dem „eine neue Erkenntnis des kontrapunktischen Stiles“ beschrieben sei. Ernst Kurth hatte seine Lehre vom *Linearen Kontrapunkt* allerdings ausdrücklich als eine Ergänzung der Harmonielehre gedacht, als Untersuchung eines Stils aus einer zweiten Perspektive.⁵⁵

In den folgen Ausführungen nimmt Grabner mehrfach Bezug auf Kurths Schrift, doch scheinen die angeführten Argumente Grabner lediglich als Einstieg zu deren Widerlegung zu dienen, wie folgende Punkte kurz belegen mögen:

- Kurths „Anschauungen über das Wesen der Melodie“ komme „grundlegende Bedeutung für die Kontrapunktlehre“ zu, doch dürfe sich eine „derartige melodische Schulung [...] nur in allgemeinen Grenzen“ bewegen. In der „Ausarbeitung scheinpolyphoner Sätze im Bachschen Stil“ sieht Grabner „die Gefahr einer Stilkopie“ und damit einhergehend die „Einschränkung der freien schöpferischen Entwicklung“.⁵⁶

⁵³ Grabner, *Der lineare Satz*, S. 9f.

⁵⁴ Ebd., S. 14.

⁵⁵ Vgl. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. XIV.

⁵⁶ Grabner, *Der lineare Satz*, S. 15f.

- Kurth sehe in der Beschränktheit der menschlichen Stimme, ihrem engen Ambitus, der fehlenden Beweglichkeit und der Abhängigkeit von harmonischen Beziehungen ein Hindernis in der Entfaltung der melodischen Linie, wohingegen im Instrumentalsatz die Verwirklichung einer freien Polyphonie möglich sei. Dieser „Anschauung kann“ jedoch von Grabner „nicht beigestimmt werden“. Denn gerade in der Beschränkung des Materials liegen wesentliche Vorzüge für die methodische Anlage seines Lehrsystems.⁵⁷
- Kurth lehne die Lehrmethode des „Punctum contra punctum“ und des „Fünf-Gattungs-Prinzipes“ ab, da damit eine Stimmenverbindung entwickelt werde, „die alles eher als eine melodisch gerichtete Satzanlage ist“. Grabner habe jedoch auf diesen Regeln aufbauend eine Methode entwickelt, die für den Anfang des Unterrichts sehr hilfreich sei.⁵⁸
- Kurths Argumente gegen die Vorgabe eines durch den Lehrer erfundenen Cantus firmus entkräftet Grabner mit Verweis auf das „Ganzheitsproblem“. Nach seiner Lehre soll die vorgegebene Melodie vom Schüler selbst geschrieben werden, so dass der „kontrapunktische Satz [...] in seiner Gesamtheit Eigenwerk des Schülers“ werde.⁵⁹

Auch in der sich anschließenden Ausführung *I. Begriff: Melodie*, mit der Grabner das Kapitel *Vokalpolyphonie. Einstimmiger Vokalsatz* eröffnet, nimmt Kurths *Linearer Kontrapunkt* eine vermeintlich tragende Rolle ein. Die angeführten Definitionen sind jedoch lediglich in Grabners Sinne genutzt, teils erweitert wie die Grundthese des *Linearen Kontrapunkts*, die nun „Melodie ist *tönende* Bewegung“⁶⁰ lautet, oder simplifiziert: „Aufwärts gerichtete Bewegung erzeugt Spannung, abwärts gerichtete Entspannung.“⁶¹

Es schließt sich als erste praktische Übung die Erfindung einer kurzen Vokalmelodie unter wechselnden Vorgaben an: die zu schreibende Melodie sei

- überwiegend syllabisch,
- mit nur einem melodischen Höhepunkt,
- unter Bevorzugung von Sekund- und Terzschriften,
- oder isometrisch „sine Textu“
zu schreiben.⁶²

Auch in der Einführung des Kapitels der *Zweistimmige Vokalsatz* wird auf Kurths Theorie verwiesen. Die „volle Verwirklichung des kontrapunktischen Prinzips“ sei erreicht, wenn „zwei oder mehrere Linien zu gleichzeitiger Entfaltung gelangen“. Dabei müsse jede einzelne Stimme „in sich das Bild vollkommenster melodisch-linearer Gestaltung tragen“, das „ganze kontrapunktische Gefüge“ ergäbe mehr als die Summe der einzelnen Stimmen. Der „Linienkomplex“ müsse, Kurths Erkenntnis entsprechend, „als Einheit erscheinen“.⁶³ In den nachfolgenden Übungen soll der Schüler den polyphonen Satz durch das Prinzip des *Punctum contra punctum* erarbeiten.⁶⁴ Dabei wird im zweistimmigen Satz eine Linie als die primäre beschrieben, die für den Zusammenklang nachträglich geändert werden kann.⁶⁵ Als „Bausteine“ zur Gestaltung der Stimme werden Einschränkungen vorgegeben,

57 Ebd., S. 16.

58 Ebd., S. 16f.

59 Ebd., S. 18.

60 Ebd., S. 21.

61 Ebd., S. 23.

62 Ebd., S. 24–28.

63 Ebd., S. 28f.

64 Ebd., S. 32.

65 Ebd., S. 33.

wie gleichbleibende Notenwerte sowie die Position von Synkopen oder von konsonanten Intervallen.⁶⁶ Darüber hinaus findet der Schüler zunächst Lieder, die ausschließlich im $\frac{3}{4}$ -Takt oder *alla breve* stehen, und soll dazu eine Begleitstimme schreiben. So lernt er, im Korsett eng umrissener Vorgaben Melodien zu konstruieren. Falls der Zusammenklang mehrerer Stimmen nicht das gewünschte – harmonisch fundierte – Ergebnis erbringt, möge er den vorgegebenen *Cantus firmus* entsprechend punktuell abändern.

Der zweistimmigen Komposition schließt sich eine entsprechende Erarbeitung des dreistimmigen Vokalsatzes an. Darin erläutert Grabner, dass im mehrstimmigen Satz immer das Verhältnis von linearen und harmonischen Beziehungen bedacht werden müsse, denn bis „in die neuere Zeit schleppt sich diese akkordliche Fundierung des Satzes weiter und Ernst Kurth betont mit Recht, daß der Kontrapunkt durch diese gegen die Alleinherrschaft der Harmonik zustrebende Entwicklung zu einem Jammerdasein verurteilt ist“.⁶⁷ Allerdings findet sich nur wenig später folgende Aufgabenstellung: „Man erfindet die Mittelstimme, als ob es sich um einen zweistimmigen Satz zur Oberstimme handele, wobei man gleichzeitig das Intervallverhältnis des neu gewonnenen Kontrapunktes mit den Hauptzeiten der Unterstimme zu überprüfen hat“.⁶⁸

All diese für den vokalen Satz beschriebenen Regeln gelten in gleicher Weise für die instrumentale Polyphonie.⁶⁹ Der Leser wird von Grabner in analoger Weise durch eine Folge von aufbauenden Übungen geleitet, wobei Kurths Terminologie unterstützend herangezogen ist. Ein Schwerpunkt der Übungen liegt dabei in der Arbeit mit unterschiedlichen Formen des Kanons.

Nachdem Grabner eingangs zum Verhältnis von melodischen zu harmonischen Strukturen eindeutig Stellung bezog – er erkennt eine klare „Vormachtstellung der Melodie“ –, beschreibt er nun die „latente Harmonik“, die im zweistimmigen Satz wirkt. Allerdings dürfte dieser Satz keinesfalls aus einer „akkordlichen Reduktion hervorgehen“. Tatsächlich sei das „harmonische Prinzip“ bereits in Bachs einstimmiger Thematik fundiert, „indem der melodischen Tonfolge meistens akkordliche Terzstruktur zugrunde liegt.“ Selbst in „mehr skalenmäßig entwickelten Linien“ leuchtet „der harmonische Verlauf klar“ hervor.⁷⁰ Im dreistimmigen polyphonen Satz nimmt „die harmonisch vertikale Auswirkung bestimmtere, schärfer umgrenzte Form“ an.⁷¹

Ernst Kurth hingegen lässt seine Schüler zunächst über längere Zeit hinweg ausschließlich einstimmig arbeiten. Als Ziel strebt er die aktive Beherrschung einer freien Linienentwicklung an, die sich über alle Einschnitte hinweg entfaltet, deren Höhepunkte nicht an Takt-schwerpunkte gebunden sind und die sich unabhängig von metrischen Vorgaben entwickelt. Als Ernst Křenek 1921 um weitere Erläuterungen der didaktischen Konzeption bat, erläuterte Kurth seine Vorgehensweise im Kontrapunktunterricht. Zu der sich anschließenden Überleitung von der einstimmigen Linienentfaltung zum zweistimmigen polyphonen Gefüge führt er aus: „Wenn ich dann zur Besprechung (Beobachtung!) Bach'scher Zweistimmigkeit übergehe, so lasse ich als Schülerarbeiten immer noch weitere einstimmige Werke, freilich mit der Forderung stetigen Verfeinerns, arbeiten. Von ernsthaften

66 Ebd., S. 34.

67 Ebd., S. 54.

68 Ebd., S. 58.

69 Ebd., S. 82.

70 Ebd., S. 92f.

71 Ebd., S. 130.

Schülern verlange ich mindestens drei geschlossene, auf gewisser Höhe künstlerischen Willens stehende Sonaten oder Suiten, die ersten Vorversuche einzelner Sätze nicht eingerechnet. Sozusagen jeder Schüler bestätigt mir aber von Neuem, dass damit tatsächlich der Kern der Kontrapunkttechnik gewonnen ist. Denn mit dem Übergang zur Zweistimmigkeit bleibt die Grundbedingung das Weiterwerfen energetischer Schwungkraft und darauf ist in erster Linie zu achten, dass die Sorge um die Linienverknüpfung diese nicht irgendwie erlahmen lasse. Darum beginne ich erst nach gründlicher Erfahrung ins Gefühl für die zweistimmige fließende Anlage (IV. Abschnitt, sehr erweiterungsfähig!) die allerersten Grundzüge für die Linienverknüpfung selbst zu geben (V. Abschn. I. Kap. meines Buches), langsam vorgehend, die allgemeinsten technischen Erscheinungen zuerst in einer Lektion, die der ersten Aufgabe zweistimmigen Arbeitens unmittelbar vorangeht; dann weitet sich langsam in den Einzelteilen des V. Abschn. vorschreitend, die Technik in einer Weise, die ich weder Schüler noch Lehrer näher ins Einzelne vorschreiben möchte.⁷²

Bei der Kombination solcher Stimmen stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der Einzelstimmen zueinander gleich unter zwei Aspekten: Könnten tatsächlich alle Stimmen in freier Entfaltung nebeneinander geführt werden und welche Bedeutung erhalten die Zusammenklänge? Ergeben sich latente harmonische Wirkungen? Auch hier sind Kurths Antworten aus der Analyse des Bach-Stils gewonnen und nicht lediglich abstrakt definiert. Bach setzt mehrere eigenständige Stimmen komplementär, auf die Ruhepunkte der einen Stimme trifft Bewegung der anderen, wodurch eine synchrone Phrasierung mehrerer Stimmen vermieden wird. Dabei werden die Spannungshöhepunkte einer Stimme bewusst durch die gleichzeitige Rücknahme der anderen unterstützt,⁷³ beziehungsweise „wo eine Stimme in der Bewegung anhält, muß in der andern umso erhöhte Energie einsetzen“.⁷⁴ Dieses Prinzip der freien Entfaltung ist nach Kurth im zweistimmigen linearen Satz am besten verwirklicht.⁷⁵ In dreistimmigen Kompositionen ist jedoch bereits die Rücknahme einer der Stimmen zu beobachten, es bestehe schon hier meist „eine Satzanlage, die nur an Höhepunkten alle drei Stimmen gleichberechtigt und in voller melodischer Entwicklung“ verwirklichen kann.⁷⁶

Selbstverständlich sind auch im *Linearen Kontrapunkt* harmonische Bezüge in Bachs Kompositionen beschrieben. „Man darf die Erklärung der Bach'schen Melodik“ jedoch „nicht damit beginnen, daß man an die Akkordunterlagen jedes einzelnen Taktteiles anknüpft und aus ihr die Linienherkunft ableitet. In der kinetischen Linie bleibt das Melodische, wie gegenüber dem Zwange rhythmischer Grundkraft, so auch gegenüber dem Harmonischen stets primär. Die kinetische Linie trägt die Harmonik in sich, während die akzentmäßig gruppierte von harmonischen Stützpunkten getragen wird.“⁷⁷ Der polyphonen Satz ist „akkordlich gesättigt“ und nicht „von Akkorden getragen“.⁷⁸

Ogleich Grabner den *Linearen Kontrapunkt* mehrfach als Vorbild für seine eigene Publikation erwähnt, unterscheiden sich die beiden Schriften zum polyphonen Satz grundsätzlich. Dabei können Unterschiede wie das Zielpublikum und Kurths enge Konzentration

72 Brief Kurths an Křenek vom 2. Juni 1921; Wienbibliothek, Signatur I.N.210.178.

73 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 351f.

74 Ebd., S. 372.

75 Ebd., S. 510.

76 Ebd., S. 511.

77 Ebd., S. 168.

78 Ebd., S. 101.

auf den Stil eines Komponisten im Gegensatz zu Grabners allgemeiner Einführung in ein Kompositionssystem nicht als ausschlaggebend gewertet werden. Ernst Kurth legt mit dem *Linearen Kontrapunkt* eine philosophisch oder psychologisch fundierte Stilbetrachtung vor, die er durch Betrachtung von typischen Phänomenen in Johann Sebastian Bachs Melodiegestaltung gewonnen hatte, um sie anschließend auf der Basis wahrnehmungspsychologischer Gesetze zu interpretieren. Sein eigener Kontrapunktunterricht muss als ein Lernen am Vorbild verstanden werden, die Studierenden fanden den eigenen Weg durch die Reflektion und Imitation, besser die Rezeption der Bach'schen Melodik. Der ganzheitlichen Wahrnehmung musikalischer Züge entspricht der Entwurf ganzer Sonaten, die Kurth von seinen Schülern erwartet.

Grabner hingegen lässt einzelne technische Schritte durch schematisch reduzierte Übungen erlernen, die er dann sukzessive zu Sätzen mit höherem Anspruch anwachsen lässt. Auch er geht von horizontal bestimmten Kompositionen aus, lässt dazu aber die Melodien in Abhängigkeit zu gegebenen Stimmen schreiben, so dass der Zusammenklang als Primat der Komposition fixiert ist. Zur Beschreibung melodischer Eigenheiten greift Grabner auf Kurths Terminologie zurück und verweist mehrfach ausdrücklich auf dessen richtungsweisende Publikation, meist jedoch indem er in offenem Widerspruch Kurths Thesen relativiert oder seine Termini umdeutet. Besonders Grabners Einführung in das Wesen des Melodischen erweckt den Eindruck, er nutze den *Linearen Kontrapunkt* als Gerüst für den Aufbau der eigenen Publikation. Er folgt Kurths Werk 1930 so, als wolle er die Popularität der Schrift und des Autors Ernst Kurth zur Legitimation der eigenen Theorie nutzen.

Wahrscheinlich sind sich Kurth und Grabner in Leipzig im Kreis um Max Reger persönlich begegnet. Spuren für einen wissenschaftlichen Austausch sind jedoch nicht erhalten. Kurths oben genanntes Schreiben an Ernst Toch erklärt jedoch sein Eintreten für Grabners *Allgemeine Musiklehre*, denn auch in der im Rahmen der Verlagsreklame zitierten Äußerung stellt Kurth heraus: „Es ist vor allem bedeutungsvoll, daß ein schaffender Künstler vom Range eines Hermann Grabner die Aufgabe auf sich nimmt, einen allgemeinen Umriß der musikalischen Hauptprobleme in klarer Gemeinverständlichkeit darzustellen.“ Ernst Kurth, der selbst über ausgezeichnete Fähigkeiten als Pianist verfügte, offensichtlich jedoch nicht komponierte, suchte das Urteil von „Schaffenden“ in der Musiktheorie. Philipp Pelster konnte die Verlagsreklame in einem separaten Werbeblatt des Klett-Verlages nachweisen, das wohl bereits um 1924 gleich nach der Veröffentlichung der *Allgemeinen Musiklehre* verbreitet wurde. Zu diesem Zeitpunkt hatte Kurth jedoch alle „Zeitungsarbeit“ wegen Überlastung bereits aufgegeben.⁷⁹ Möglicherweise stammt das Zitat aus einem privaten Brief an Grabner. Seine Anschrift findet sich in Kurths Adressverzeichnis, dort ist zwar dessen Ernennung zum Universitätsmusikdirektor von 1930 ergänzt, nicht jedoch diejenige zum Professor, die 1932 folgte.

79 Brief Kurths an Toch vom 23. Juni 1924: „Es ehrt mich, dass Sie in diesem Falle an mich denken und zu gerne würde ich meiner Bewunderung für Ihr Buch wie überhaupt für Ihr Lebenswerk Ausdruck geben [...], aber wahrheitsgemäss musste ich in [den] letzten Jahren [...] Aufforderungen zu Zeitungsarbeit, die wie private Bitten um Kritik unaufhörlich an mich kommen, damit beantworten, dass ich auf grundsätzliche Einstellung aller Zeitungsarbeit überhaupt wies; mache ich nun eine Ausnahme, so nehmen mich sofort alle Blätter und 1000 Empfehlungsbedürftige mit Recht beim Wort und ich habe entweder persönliche Konflikte oder eine Überfülle an kleiner Gelegenheitsarbeit, der mein überlasteter Kopf nicht gewachsen ist.“ University of California, Los Angeles, Ernst Toch Archive, Music Library Special Collection, Box 29, Folder 1, Correspondence 1924.

Spätestens ab 1933 wird Grabners enge Bezugnahme auf Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* zur Belastung der eigenen Publikation. Als 1935 eine umfangreiche Würdigung Grabners in der *Allgemeinen Musikzeitschrift* erschien, wusste sich der Autor Horst Büttner jedoch durch unterschiedliche Akzentuierung der Beschreibung von Grabners Schriften zu helfen. Während Büttner die Vorzüge in Grabners Schriften zur Harmonielehre in der Tatsache erkennt, „daß er die zahlreich bestehenden ‚Lehrbücher der Harmonie‘ nicht um ein neues Buch vermehrt hat, sondern lediglich in zwei schmalen Heftchen Stellung nimmt, wählt und das Beste behält“,⁸⁰ schätzt er im *Linearen Satz*, dass der „Musikdenker Grabner eigene Wege“⁸¹ darin beschritten hat. Eine nahezu absurde Verdrehung, da Grabner zwar primär auf Kurths *Linearen Kontrapunkt* verweist, darüber hinaus dem Leser jedoch auch die Lektüre der Schriften Ernst Tochs und Herman Reichenbachs empfiehlt.⁸² Beide genannten Autoren befinden sich 1935 jedoch bereits im Exil. Die enge Bezugnahme Grabners auf Schriften von Autoren, die im Dritten Reich als jüdisch galten, wird in Büttners Würdigung durch eine bewusste Verschiebung der Perspektive übergangen.

1950 erscheint im Klett-Verlag die zweite, veränderte Auflage von Hermann Grabners *Linearem Satz*. Er beschränkt sich darin auf die Aufgabe, „zum Stile eine J.S. Bach vorzustoßen“, und verweist Leser, deren Interesse dem Palestrina-Stil gelte, auf die Publikationen von Fux, Bellermann, Haller und vor allem Jeppesen.⁸³ Mit seiner Suche nach dem „Schlüssel für die Kunst Bachs“⁸⁴ rückt Grabner die Thematik der zweiten Auflage seines Kontrapunktbuches näher an diejenige des *Linearen Kontrapunkts* heran.

Erklärermaßen hält er am ursprünglichen Aufbau seines Lehrgangs fest; er übernimmt die sukzessive Stimmerfindung, bevorzugt das Imitationsprinzip, arbeitet auch weiterhin über einen Cantus firmus, der wie schon 1930 erläutert jedoch vom Schüler selbst erfunden sein soll. Zum Annähern an die aktive kontrapunktische Setzweise empfiehlt er 1950 das Gemeinschaftsmusizieren.⁸⁵ Dies war eine wohl zeittypische, zielgerichtete Ergänzung an eine neue Lesergruppe, denn während das Gemeinschaftsmusizieren um 1930 noch als typische Praxis im nichtakademischen Kreis der Laienbewegung galt, ist das aktive Musizieren in der Nachkriegszeit fester Bestandteil des Musikunterrichts an weiterführenden Schulen. Grabners Regelwerk ist 1950 enger, klarer, leichter zu vermitteln als in der Erstausgabe seiner Schrift. Die Bedeutung der harmonischen Satzanlage im polyphonen Stil ist deutlich hervorgehoben, er empfiehlt aus „klanglichen Gründen die Vollständigkeit des Dreiklangs“ anzustreben – „Ausnahmen sind möglich“.⁸⁶ Erst nach dieser Definition wendet er sich dem sogenannten „Funktionellen Kontrapunkt“ zu, der auf einer Melodik basiert, „in der das Funktionelle auch in der Einstimmigkeit durchaus klar und eindeutig zum Ausdruck kommt“.⁸⁷ So entfernt sich Grabner mit der zweiten Auflage des *Linearen*

80 Horst Büttner, „Hermann Grabner“, in *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), S. 725–735, hier S. 728.

81 Ebd., S. 729.

82 Grabner schreibt: „Von der einschlägigen Literatur sei empfohlen: Waldemar Woehl, Melodielehre, E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Herman Reichenbach, Formenlehre der Musik, ferner die zahlreichen Abhandlungen über das Melodische in den Zeitschriften ‚Die Musikantengilde‘, ‚Die Singgemeinde‘ u.a.“ *Der lineare Satz*, S. 22.

83 Vgl. Grabner, *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart²1950, S. If.

84 Ebd., S. II.

85 Ebd., S. III.

86 Ebd., S. 44.

87 Ebd., S. 79.

Satzes trotz der Annäherung des Forschungsbereichs grundsätzlich von Kurths *Linearem Kontrapunkt*. Kurths Name ist in eine lapidare Fußnote verbannt, und obgleich Grabner die Beschreibung der melodischen Entfaltung als Wellenbewegung nahezu unverändert aus der Erstaussgabe im Sinne Ernst Kurths übernimmt, erfährt der Leser seit 1950 lediglich: „Technik von Wellenbewegungen‘ (E. Kurth)“.⁸⁸ In ähnlicher Weise wird Josquin des Préz’ *Cujus latus perforatum*, das 1930 als Beispiel für den zweistimmigen Satz durch Kurths Definition des geschlossenen Ganzen eingeführt ist,⁸⁹ dem Leser 1950 als quasi selbstredendes Beispiel für „das Wesen des zweistimmigen linearen Satzes“ vorgelegt.⁹⁰

Grabners umfangreiche Auseinandersetzung mit Kurths Thesen, die Reflexion der psychologischen Grundzüge, dessen Beschreibung der Gestaltqualitäten, die er 1930 noch als „Ausgangspunkt“ des *Linearen Satzes* beschreibt, ist bei der Überarbeitung der Schrift entfallen. Stattdessen definiert er: „Linear‘ ist eine Melodie, wenn in ihr die melodisch-rhythmischen Kräfte die metrisch harmonischen überdecken“.⁹¹ Seine Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* kann als repräsentativ für weite Kreise der deutschsprachigen Musikwissenschaft gelten. Während er 1921 lineare Strukturen als Ursache harmonischer Gefüge erkannte, ist die Übernahme von Kurths Musiktheorie 1930 im *Linearen Satz* in weiten Zügen dem eigenen Ansatz dienstbar gemacht. Allerdings wird die Lektüre des *Linearen Kontrapunkts* noch jedem Leser ausdrücklich empfohlen. 1950 hingegen sind Kurths Erkenntnisse weitgehend ohne Interesse, wenige Thesen sind zum Allgemeinwissen degradiert, dessen Urheber nicht näher benannt werden muss.

Bereits gegen Ende der 1920er-Jahre zieht Ernst Kurth sich aus der öffentlichen Fachdiskussion zurück. Er ist durch fehlende Anerkennung frustriert und gleichzeitig durch die Parkinson-Krankheit im Auftreten eingeschränkt. Bis kurz vor seinem Tod widmet er sich jedoch seiner Lehrtätigkeit an der Berner Universität. In diesen Jahren muss er erleben, dass seine Schriften in Deutschland und schließlich auch in seiner Heimat Österreich aus den Bibliotheken entfernt werden. Dass jedoch auch nach der Zerschlagung des Naziregimes eine Diskussion seiner Schriften in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ausbleibt, kann Kurth nicht verhindern, er stirbt 1946.

88 Ebd., S. 14.

89 Grabner, *Der lineare Satz*, S. 28f.

90 Grabner, *Der lineare Satz*, 21950, S. 12f.

91 Ebd., S. 1.

Kleiner Beitrag

Inga Mai Groote (Fribourg)

Scheins Geist aus Trosts Händen: (Wieder-)aufgefundene Musica poetica-Schriften von Johann Hermann Schein und Michael Altenburg¹

Zu den bekannteren „Phantomtexten“ der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts gehört wohl die Schrift des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein über die *Musica poetica*, die *Lehren so einem Incipienten in der Musica Poëtica (wie sie genennet wirdt) fürnemlich zu wissen von nöthen*. Ihre Existenz wird von Johann Mattheson zweimal en passant erwähnt, einmal im Bestand der Bibliothek des Organisten Valentin Bartholomäus Haußmann (1678–nach 1740), einmal im Besitz des Kantors Stephan Otto (1603–1656).² Wie für andere von Komponisten und Kantoren stammende, aber nicht zum Druck gekommene Kompositionslehren aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war bislang keine Quelle bekannt, die den Wortlaut überlieferte.³ In der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel ist nun aus dem Bestand der Bibliothek des Juristen und Organisten Johann Caspar Trost des Älteren (1616/17–1676) ein Sammelband erhalten,⁴ der mehrere musiktheoretische Drucke und einen handschriftlichen Teil umfasst, in dem Scheins Schrift ebenso wie eine bislang gänzlich unbekannt Abhandlung von Michael Altenburg überliefert sind.⁵

Raphael Georg Kiesewetter referierte 1829,⁶ dass ein in der Sammlung Poelchau in Berlin vorhandenes Manuskript eventuell einen Traktat Scheins überliefern könne (D-B Mus. ms. theor. 1350). Dieses enthält allerdings keine Erwähnung eines Autornamens oder

- 1 Die Recherchen zu diesem Beitrag wurden unterstützt durch ein Stipendium der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
- 2 Vgl. Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, S. 106 u. 243; möglicherweise könnte es sich sogar um zwei Texte handeln, da für die Schrift im Besitz Haußmanns ein lateinischer Titel („manuductio ad Musicam poeticam“) angegeben wird. Für eine Diskussion der Hinweise auf Scheins Text vgl. Gregory S. Johnston, *Johann Hermann Schein and 'musica poetica': a Study of the Application of Musical-rhetorical Figures in the Spiritual Madrigals of the 'Israelsbrünnlein' (1623)*, M.A. thesis, Vancouver B.C., 1982, S. 17–20.
- 3 Zur Problematik der handschriftlichen Überlieferung der Kompositionslehren des 17. Jahrhunderts vgl. Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson (= Geschichte der Musiktheorie, 8/2)*, Darmstadt 1994, v. a. S. 20–36.
- 4 Die Rekonstruktion und Erforschung der Bibliothek von Johann Caspar Trost sind derzeit Gegenstand des Forschungsprojektes „Frühneuzeitliche Gelehrtenbibliotheken“ an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, das von Dr. Dietrich Hakelberg im Forschungsverbund Marbach – Weimar – Wolfenbüttel durchgeführt wird: www.mww-forschung.de/forschungsprojekte/autorenbibliotheken. Herrn Hakelberg sei an dieser Stelle herzlich für seine Bereitschaft zur Kooperation bei diesem Projekt gedankt.
- 5 D-W 14 Musica Helmst. (4).
- 6 Raphael Georg Kiesewetter, „Nachricht von einem bisher unangezeigten Codex aus dem XVI Jahrhundert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 45 (1830), 10.11.1830, Sp. 725–737, zur fraglichen

sonstige Hinweise auf eine tatsächliche Urheberschaft Scheins, und der Text stimmt nicht mit dem in der namentlich zugewiesenen Wolfenbütteler Quelle überein. Die Wolfenbütteler Handschrift wurde wegen ihrer Überlieferung in einem Band aus der Trost-Bibliothek bislang Johann Caspar Trost d. Ä. als Autor zugewiesen und als dessen „Musiktraktat“ aufgefasst.⁷ Der Schreiber lässt sich indessen als sein Vater Caspar Trost (1589–1651), Organist, Kastenschreiber und Depositor in Jena, identifizieren. Es handelt sich demnach um bereits von Caspar Trost zusammengestellte Texte. Die Handschrift besteht, wie an den Überschriften erkennbar ist, aus drei verschiedenen Teilen. Der erste beginnt mit dem Motto „Deo duce et auspice Deo“ und ist betitelt „De musica“ (fol. 1r–7r); der zweite trägt die Überschrift „Etzliche Lehren so einem Incipienten in der Musica Poetica (wie sie genennet wird) fürnemlich zu wissen von nöthen, aufgesetztet, von Johann: Hermano Schein“ (fol. 7v–12v); am Ende stehen „Principal Cadentien von allen 12. Modis“ sowie „Exempla auf die 12. Tonos, ♯ duraliter vnd ♭ mollariter“ (fol. 13r–14v).

Es handelt sich daher um eine Kompilation verschiedener Texte, deren zweiter Teil eine Abschrift von Scheins Text sein muss, dessen Titel hier in Übereinstimmung mit dem überlieferten Wortlaut für das berichtsweise bekannte Exemplar Ottos erscheint.⁸ Auch der erste Teil dürfte mit größter Wahrscheinlichkeit kein Werk von Caspar Trost selbst sein, da am Ende eine Autorennennung steht: „M. Michaëlis Altenburgij Past: Sömmerdani“, der Text also dem aus Alach stammenden, zunächst als Kantor, dann in Tröchtelborn und ab 1622 in Sömmerda als Pfarrer tätigen Michael Altenburg zuzuweisen ist. Von diesem sind heutzutage nur noch wenige Kompositionen bekannt (darunter die Sammlung *Gaudium christianum* anlässlich des Reformationsjubiläums 1617), aber immerhin soll Michael Praetorius ihm seine Söhne zur musikalischen Ausbildung anvertraut haben.⁹ Obwohl Altenburg die längste Zeit seines Lebens im Hauptberuf als Pfarrer tätig war, ist es angesichts dieses ausgeprägten Musikinteresses durchaus plausibel, dass auch er eine kleine Lehrschrift verfasste, die ungedruckt blieb, aber in Manuskriptform in Umlauf kam. Die Kadenz- und Modusexempel ihrerseits stimmen mit den im Rahmen von Jan Pieterszoon Sweelincks „Compositions-Regeln“ überlieferten überein, verweisen also ebenfalls auf einen handschriftlich zirkulierenden Bestand an Lehrtexten.¹⁰ Im Unterschied zu den Quellen der Sweelinck-Schüler sind allerdings bei Trost die Normal- und transponierte Form der

Handschrift Sp. 736 (der Text wird mit der bei Mattheson erwähnten *Manuductio* in Verbindung gebracht).

- 7 Vgl. Daniela Garbe, *Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts*, Bd. 1 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 33), Wiesbaden 1998, S. 126.
- 8 „[Die Schrift Ottos hat einen Anhang] unter dem Nahmen ‚Etlliche Lehren, so einem Incipienten in der Musica poetica, wie sie genennet wird, vornehmlich zu wissen von nöthen, von Johann Hermann Schein“, Mattheson, *Ehrenpforte*, S. 243.
- 9 Zu ihm v. a. Ludwig Meinecke, „Michael Altenburg: ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik“, in: *SIMG* 5 (1903–4), S. 1–45; Markus Rathey, „Gaudium christianum. Michael Altenburg und das Reformationsjubiläum 1617“, in: *Schütz-Jb* 20 (1998), S. 107–122, sowie Frank Boblenz, „Zum musikalischen Schaffen des Sömmerdaer Pfarrers Michael Altenburg im Jahre 1637“, in: *Sömmerdaer Heimathefte* 12 (2000), S. 38–48.
- 10 Vgl. Jan P. Sweelinck, *De „Compositions-Regeln“*, hrsg. von H. Gehrmann, s-Gravenhage/Leipzig 1901 (*Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck* 10), S. 41; zur Überlieferung des Textes vgl. Ulf Grapenthin, „The Transmission of Sweelinck’s Compositions Regeln“, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium, Utrecht 1999*, hrsg. von Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 171–198.

Exempla jeweils zusammengefasst, und die Zuweisung von Charakteristika an einzelne Modi zeigt einige Differenzen.

Die verschiedenen handschriftlichen Teile konstituieren damit eine kohärente Kompilation von Texten unterschiedlichen Inhalts, bei der Caspar Trost auf Autoren seines eigenen Umfelds zurückgriff. In seiner Gesamtheit dokumentiert der Band auf jeden Fall das Interesse eines professionellen Musikers an Lehrschriften verschiedener Art sowie die große Bedeutung der handschriftlichen Überlieferung für das Musikschrifttum im frühen 17. Jahrhundert. Inhaltlich zeigen die beiden theoretischen Texte dabei deutliche Einflüsse der von Sethus Calvisius in Leipzig ausstrahlenden Lehrtradition, aber auch einige sehr individuelle Aspekte. Eine ausführlichere Untersuchung der Abhandlungen in inhaltlicher Hinsicht und vor dem Hintergrund ihres Überlieferungszusammenhangs in einer Privatbibliothek nebst einer Edition der Texte erscheint in Kürze.¹¹

11 Inga Mai Groote und Dietrich Hakelberg, *Circulating Musical Knowledge in Early 17th-Century Germany: Musica poetica Treatises by Johann Hermann Schein and Michael Altenburg in the Library of Johann Caspar Trost* (erscheint in: *Early Music History* 35/2016).

Besprechungen

CARLO BOSI: *Emergence of Modality in Late Medieval Songs: The Cases of Du Fay and Binchois*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. 286 S., Nbsp. (Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg, Band 8.)

Lange ist es erstaunlich ruhig geblieben bei der Frage von Modalität und Mehrstimmigkeit. Umso verdienstvoller ist es, dass sich Carlo Bosi in der Druckfassung seiner von Reinhard Strohm betreuten Dissertation (2003) diesem Aspekt auf sehr grundsätzliche Weise zu nähern sucht. So referiert er auf den ersten 51 Seiten seines Buches die wichtigsten Lösungsansätze zu diesem Problem, wie sie in den letzten 50 Jahren vorgelegt worden sind. So verdienstvoll es sein mag, die Kritik von Sarah Fuller an meinem Ansatz mit wenigen Argumenten ad absurdum zu führen (S. 43f.), so problematisch bleibt seine grundsätzliche Annäherungsweise an das Problem. Denn, und das wird gleich im ersten Abschnitt deutlich, in dem er die historischen Belege zur Modusbetrachtung zusammenfasst: Ein Modus lässt sich trotz aller Bemühungen seit Boethius und bis Johannes Tinctoris und Heinrich Glarean nicht klar und eindeutig theoretisch definieren, da er ein Ergebnis eines intensiven impliziten Lernprozesses ist, das die Theoretiker des Mittelalters, für die auch die „musica“ ein selbstverständlicher Teil des wissenschaftlichen Weltverständnisses war, mit wenig Erfolg in ihr theoretisches System einzubauen versuchten (vgl. C. Berger, „Glareans Bild der Musikgeschichte“, in: *Heinrich Glarean. Ein Universitätslehrer in Freiburg im 16. Jahrhundert. Freiburger Universitätsblätter* 203 [2014], H. 1, S. 51–64). Damit sind aber einige weitreichende Konsequenzen verbunden, die erst die angemessene Umset-

zung des Konzepts Modalität ermöglichen. Christopher Schmidt hat einen solchen Weg in seinem Buch *Harmonia modorum* (Winterthur 2004) eingeschlagen, den Markus Jans in ganz anderer Form mit dem Begriff des „Feldes“ weiterführt („Modus und Modalität wahrnehmen und vermitteln“, in: *Das modale System im Spannungsfeld zwischen Theorie und kompositorischer Praxis*, hrsg. von Jochen Brieger, Frankfurt 2013 [Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 29], S. 41–54). Voraussetzung solcher Zugangsweisen ist eine modale Einheitlichkeit, wie sie Bosi mir im Umgang mit der Mehrstimmigkeit als „forced modal ‚purity‘“ (S. 49) ankreidet. Das Zitat, das er hier als Beleg anführt, bezieht sich auf die Einbeziehung von chromatischen Strebetönen an kontrapunktisch relevanten Stellen, Töne, die notwendigerweise über den diatonischen Bestand des Chorals hinausgehen.

Schon in meiner Rezension von Karol Bergers *Musica ficta* (Mf 42 [1989], S. 372–375) habe ich Dufays Chanson *Navré je suis* als ein Beispiel vorgestellt, wo entgegen der Edition Besslers das *b*-molle vor dem hohen *f'* zu Beginn des Cantus keinesfalls als Erniedrigungszeichen für *es'*, sondern als Hinweis auf ein *fa-supra-la* (und zwar über *e-la*) angesehen werden muss, was dazu führt, das der unselige Wechsel von *es* und *e* in einem Tetrardus mit der Finalis *c* vermieden werden kann (vgl. Bosi, S. 159). Notation ist eben im 15. Jahrhundert in rhythmischer Hinsicht wie auch im Hinblick auf die Tonhöhe sehr kontextabhängig, und zum Kontext gehört der implizite modale Hintergrund. Daher ist es kaum nachvollziehbar, in Dufays *Resvellies vous* von einem „actual sounding together of potentially conflicting modalities“ auszugehen. Diese Konfliktsituation ließe sich sehr leicht mit Hilfe einer angemessenen Solmisation vermeiden. Der Rückgriff auf die Vorzeichen als Hinweise auf die Organisation der Hexachordstruktur ist dabei ein mögliches Mittel, das in manchen Fällen unbefriedigend erscheint oder

zugegebenermaßen einfach nicht funktioniert, in vielen aber, wie hier in *Navré je suis*, zunächst einmal erstaunlich gute Ergebnisse ermöglicht. Das „concept of coherence“ (S. 39) beschränkt sich keineswegs bloß auf die Renaissance oder das Spätmittelalter. Wenn man keine „univocal conclusion“ sehen kann, sollte der Zugang selbst, nicht aber die Musik, wie bei Tinctoris in seiner berühmten Einleitung, in Frage stehen (dazu Christian Berger, *Hexachord, Mensur und Textstruktur*, Stuttgart 1992 [BzAfMw 35], S. 9–10).

Bei Dufays *Helas, et quant vous veray* ist es wichtig, sich an die Formel des anonymen *Dialogus de musica* zu erinnern: „Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat.“ (GS I, 257) Die *g*-Klausel am Ende mit den *b*-Vorzeichen in den Unterstimmen gibt einen klaren Hinweis auf den *g*-Protus. Darauf ist auch der Beginn des Cantus bezogen, der im Hexachordum molle solmisiert werden muss, dem sich in M. 6 sogar ein *es* als *fa-supra-la* anschließt. Die *c*-Klausel in M. 7 ist also ebenfalls auf den Protus bezogen. In M. 20 solmisiert der Cantus wieder im Hexachordum molle mit einem *es'* als *fa-supra-la*, das im Tenor noch unterstrichen wird durch die beiden Kreuze vor *b* und *c*. Damit wird das *b* zur Schaltstelle der beiden Hexachorde, einmal als *b-fa* des Hexachordum molle, zum andern als ein *b-ut*, das nach oben zum *fa-supra-la*, also dem *es* in M. 22 führt. Zuvor wurde der *d*-Klang in M. 22 zum Halbschluss mit einer plagalen Tenorklausel im Cantus, eine Wendung, die eine Erhöhung des *c* im Tenor zum *cis* anschließt.

Eine seltene Form des Moduswechsels in einem Stück lässt sich in Dufays *Franc cuer gentil* beobachten, das nur in E-E V.III.24 (EscB) und I-TRmn 92 und 93 überliefert wird, also nicht in den „klassischen“ Dufay-Quellen. Es ist ein Rondeau, das zunächst sehr klar in einer *f*-Klanglichkeit beginnt und an der Binnenzäsur des Rondeau auch mit einer *f*-Klausel endet, die Basis Interpre-

tation eines „*f*-tritus“ (S. 162) nahelegt. Unterstützt wird diese Interpretation durch das *b*-molle vor *f'* in M. 5 des Cantus (I-TRmn 92, f. 180), das wie in *Navré je suis* auf eine Kombination von Hexachordum durum und naturale hinweist, also vor allem ein *h* in den ersten 8 Messuren. Die Schlussklausel auf *c* im zweiten Teil des Rondeau offenbart einen Wechsel zum „*c*-tetrardus“, der allerdings über eine *g*-Protus-Klausel erreicht wird, denn in M. 31 muss im Cantus ein *b*-molle ergänzt werden. Ein solcher Wechsel spiegelt die inhaltliche Wendung des Textes vom angebeteten „*franc cuer*“, das ausführlich gerühmt wird, hin zum Leid des Anbetenden. Aber solche modalen Besonderheiten gehen über die bloße Betrachtung des Notentextes hinaus und lassen sich – ebenfalls – nur über den weiteren Kontext hinaus erfassen (vgl. meine Analyse von Solages Ballade *Calextone*, in: *Modalität in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Ursula Günther u. a., Neuhausen-Stuttgart 1996 [MD 49], S. 75–91). Ohne diese weitreichende Kontextualisierung in musiktheoretischer wie inhaltlicher Beziehung, das macht die Arbeit von Carlo Bosi wieder einmal deutlich, lässt sich ein Zugang zur Musik des 15. Jahrhunderts nicht sinnvoll erzielen.

(September 2014)

Christian Berger

SABINE MEINE: *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. Turnhour: Brepols Publishers 2013. 430 S., Abb., Nbsp. (Centre d'études supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)*

Basierend auf ihrer Habilitationsschrift von 2007 legt Sabine Meine mit diesem großformatigen Buch eine in jeder Hinsicht gewichtige Studie zu einer „leichten“ Gattung vor, mit der es sich die Musikwissenschaft wohl oft auch zu leicht gemacht hat. Eingezwängt zwischen den literarisch wie

musikalisch anspruchsvolleren Gattungen der französischen Chanson und des italienischen Madrigals, war die Frottola stets (und nicht zuletzt auch bei Alfred Einstein) dem Vorwurf ausgesetzt, dichterisch fragwürdig und musikalisch stereotyp gestaltet zu sein, unbeeindruckt vom zeitgleich aufkommenden Petrarkismus und dem humanistischen Impuls zu musikalisch sensibler Textdarstellung, zudem das Produkt einer nur kurzlebigen, kaum mehr als zwei Jahrzehnte währenden Mode. Selbst der Rang als wichtige Vorläufergattung des Madrigals wurde ihr (etwa durch Iain Fenlon und James Haar) wieder abgesprochen. Sabine Meine rückt mit ihrer grundlegenden, enorm vielschichtigen Arbeit vieles zurecht und schärft den Blick auf die Frottola, indem sie die Gattung erstmals konsequent von ihrem kulturgeschichtlichen Kontext her erschließt, ohne dabei allerdings der Gefahr zu erliegen, den ästhetischen Gegenstand als solchen nicht mehr ernst zu nehmen und auf Analysen von Text und Musik zu verzichten.

Im ersten der drei Großkapitel, die Schritt für Schritt näher an das ästhetische Substrat heranführen, geht es um die Funktionen der Frottola im Rahmen von (überwiegend weiblichen) Inszenierungsstrategien. Auf einen vielfältigen Fundus von Quellen zurückgreifend, macht Sabine Meine anschaulich, welche Bedeutung und Funktion die Förderung der Frottola für die Selbstdarstellung von Isabelle d'Este Gonzaga an ihrem Mantuaner Fürstinnenhof haben konnte, zumal in der Rivalität mit Lucrezia Borgia in Ferrara. Zugleich konnte die Frottola aber, wie Meine zeigt, auch Refugien – Meines Terminus „Fluchtpunkte“ ist hier nicht ganz glücklich – für Tendenzen bieten, sich den anspruchsvollen und männlich geprägten Normen der höfischen Kultur zu entziehen, auch im Sonderfall Rom, wo die Frottola den singenden Kurtisanen gegenüber ihrer geistlichen Kundschaft das Spiel mit dem Umkehren traditioneller Geschlechterrollen erlaubte.

Die zweite Annäherung geht von der humanistischen Gelehrtenkultur aus. Meine zeigt überzeugend, in welcher Relation die frottolistische Dichtung an der Wende zum 16. Jahrhundert zum Petrarkismus wie auch zum Wandel in der Liebesdiskursliteratur der Zeit steht und diskutiert im Rekurs auf Pietro Bembo und Vincenzo Calmetas Dichtungslehren wie auch Baldesar Castigliones *Il cortigiano* die Bedeutung der in ihrer Qualität ja sehr heterogenen Frottola-Dichtungen für die questione della lingua, die Nobilitierung der italienischen Volkssprache.

Im deutlich umfangreicheren dritten Großkapitel wird dann eine Gattungsgeschichte im engeren Sinne entworfen, beginnend mit einer Skizze der Publikationsstrategien, die Ottaviano Petrucci mit seinen Frottola-Drucken zwischen 1504 und 1514 erkennen lässt. Ausgehend von Antonio da Tempos Dichtungstraktat von 1332 widmet sich die Verfasserin eingehend den Spezifika der frottolistischen Dichtung, deren Erkennungsmotiv eine „überbordende Diskursivität“ sei, ein ungebremster Sprechdrang, der, wie Meine zeigt, partiell immerhin aufgefangen wird durch die Qualitäten des Satirischen, der Verspieltheit und der Selbstironisierung bis hin zur Unsinnspoesie. Häufig werde auch diese spezifische Diskursivität von den Gedichten in besonderer Weise thematisiert, als innerliches Zwiegespräch, durch Verwirrspiele mit dem Wechsel von Bejahung und Verneinung, durch Sprachspiele oder die Umkehrung des höfischen Topos des *parlar clus*: Den unglücklich Liebenden zwingt sein Los zum Reden statt zum selbstquälerischen Schweigen.

All das wird dann auch fruchtbar gemacht in den Kapiteln zur Kompositionspraxis der Frottola und führt hier zu oft genug überraschenden Interpretationen, die man bei dieser Gattung kaum erwartet hätte. Meine weist zu Recht darauf hin, dass Grundlagen der Musikalisierung häufig schriftlose, usu-elle Praktiken der Erweiterung eines zwei-

stimmigen Satzgerüsts zur Drei- und Vierrstimmigkeit sind, und sie gibt einen guten Überblick über die musikalischen Realisierungsweisen der *formes fixes*. Zugleich geht sie aber auch gegen das Vorurteil an, musikalisch seien Frottolen durchweg stereotyp und schematisch gestaltet und schon wegen der Strophenformen nicht zu musikalischer Textdarstellung in der Lage. Mit einer Fülle von ebenso sensiblen wie fantasiereichen Werkinterpretationen zeigt Meine vielmehr, dass durchaus das Gegenteil der Fall ist, wenn auch nicht der Regelfall. So kann sie tatsächlich plausibel machen, dass zumindest in der ersten Strophe immer wieder in durchaus schon madrigalistischer Weise einzelne Worte, zentrale Gedanken oder auch die Hauptaussagen der Gedichte von der Vertonung wirkungsvoll umgesetzt werden. Damit wird dann auch eine erstaunliche Bandbreite an musikalischer Differenziertheit greifbar, von pragmatischer Bewältigung einer großen Textmenge durch stereotype Formeln und wiederholungsreichen Satz bis hin zu so etwas wie strophischen Protomadrigalen, die in ihrem sensiblen Wort-Ton-Bezug hinter Verdelots Madrigalschaffen kaum zurückstehen und offenkundig bereits Konsequenzen aus Bembos petrarkistischer Dichtungstheorie ziehen. Vor diesem Hintergrund wäre die Relevanz der Frottola für die neue Gattung Madrigal dann doch wieder neu zu bewerten.

Alles in allem gelingt Sabine Meine hier eine ideale Verschränkung von Kulturgeschichte und musikalischer Gattungsgeschichte, die allen an der Geschichte und Musik der Frühen Neuzeit Interessierten eine Fülle von Anregungen und neuen Einsichten vermitteln kann. Das eine oder andere hätte man in den ersten Kapiteln vielleicht konziser abhandeln können (auch wenn überbordende Diskursivität ein Thema der Arbeit ist). Das ändert nichts daran, dass hier eine äußerst material- und gedankenreiche, durchweg inspirierende Monographie vorliegt, die nichts Geringeres als eine neue

Sicht auf die Frottola liefert. Ein beeindruckendes Buch, das in jede Bibliothek gehört und der Forschung vielfältige neue Impulse geben wird.

(August 2014)

Hartmut Schick

TIHOMIR POPOVIĆ: Mäzene – Manuskripte – Modi. Untersuchungen zu „My Ladye Nevells Booke“. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 269 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 71.)

Bei *My Ladye Nevells Booke* handelt es sich um ein 1591 geschriebenes, kalligraphisches Prachtmanuskript, das ausschließlich Musik für ein Tasteninstrument von William Byrd (um 1540–1623) enthält, dem „Father of Musick“, wie er in den Chroniken der englischen Chapel Royal bezeichnet wird, der er von 1572 bis 1591 angehörte. Seit 1926 liegt die Sammlung in einer Edition von Hilda Andrews vor, deren hohe Verlässlichkeit die Studie von Tihomir Popović ausdrücklich bestätigt. Zu Recht weist Popović aber darauf hin, dass die in dem Manuskript enthaltenen Korrekturen und Ergänzungen kommentarlos in die Ausgabe integriert wurden und so wichtige Fragen wie etwa jene nach ihrer Autorschaft (hier wurde in der umfangreichen Forschungsliteratur bereits Byrd selbst vermutet) und nach ihrem Charakter entstellen. Dies erhält eine gewisse Brisanz auch dadurch, dass das Manuskript erst 2006 aus jahrhundertlangem Familienbesitz von der British Library erworben und damit allgemein zugänglich wurde (MS Mus. 1591; als Faksimile 2012 in der Reihe *Documenta musicologica*, Reihe 2, Handschriften-Faksimiles Bd. 44 erschienen, inzwischen auch digital einsehbar unter <http://www.bl.uk/onlinegallery/virtualbooks/nevells/>). Diesen Aspekten widmet sich Popović in seiner zu Recht „Untersuchungen“ genannten Dissertation, die 2011 an der Humboldt-Universität in Berlin

angenommen wurde: der Person und dem Umfeld der Widmungsträgerin sowie mögliche Beziehungen zu William Byrd, den Ergänzungen und Korrekturen und ihrem Autor. Ein weiterer Themenschwerpunkt bildet die Tonartenbehandlung, womit der alliterierende Titel eingelöst wird: Mäzene – Manuskripte – Modi.

Nach einer Einleitung, die u. a. soziologische Konzepte von Pierre Bourdieu für die Thematik der Arbeit nutzbar zu machen versucht, aber auch die „Hilfsdisziplinen“ Heraldik und Modusforschung (hier vor allem auf Bernhard Meier fußend) einführt, folgen sozial- und kulturgeschichtlich orientierte Eingangskapitel zur Identität von „Ladye Nevell“ und ihrem adligen Umfeld. Vor allem hier zeigt sich eine gewisse Anglophilie des Autors, wenn er die auf dem Kontinent nicht so geläufigen englischen Adelsverhältnisse ausbreitet und dafür intensiv Stammbäume des in Betracht kommenden Personals prüfte. Hinsichtlich der Identität von „Ladye Nevell“ kann Popović allerdings nur bestätigen, was John Harley bereits 2005 publizierte: nämlich Elizabeth Neville (1541–1621), dritte Ehefrau von Sir Henry Neville of Billingbear, die 1591, also im Jahr des Abschlusses des Manuskripts, 50 Jahre alt wurde. Die weitgehend auf den gleichen Materialien fußende, aber wesentlich ausführlichere Darstellung bei Popović kann als Mehrwert betrachtet werden (obgleich auch hier Fragen offenbleiben, etwa nach den im Balliol College in Oxford aufbewahrten Teilen ihrer Bibliothek, denen der Autor leider nicht nachging). Deutlich wird, wie sehr das Beherrschen eines angemessenen Musikinstrumentes wie insbesondere eines Tasteninstrumentes (in der Zeit als Virginal bezeichnet) ein wichtiger Bestandteil aristokratischer Identität zur Tudor-Zeit war und wie sich *My Ladye Nevells Booke* hier bestens in das „Netzwerk aristokratischer Widmungsträger“ einpasst. Diesem Aspekt ist auch ein kurzes Kapitel zur Adelskultur im Spiegel der Kompositionen gewidmet.

Ein weiteres Kapitel untersucht unter der schönen Überschrift „The Second Hand“ die bereits erwähnten Ergänzungen und Korrekturen (wie fehlende und falsche Töne, Akzidentien, Ornamente), die nach Ansicht von Popović wohl nicht von Byrd stammen, sondern sich vielmehr der von ihm beobachteten musikalischen Literalität von Lady Nevell und ihrem Umfeld verdanken, wobei er insbesondere auf die Kategorie der Grace als aristokratische Haltung wie als musikalisches Ornament hinweist. Es ist zu vermuten, dass er mit dieser Meinung, die nicht zuletzt auf dem Fehlen eines positiven Belegs für eine Autorschaft Byrds beruht, auf Widerspruch stoßen wird.

Breiten Raum nimmt das differenzierte letzte Kapitel über die Tonartenbehandlung ein, ein öfters problematisch diskutiertes Thema in diesem Repertoire; ein Verzeichnis mit detaillierten Angaben für jedes Stück findet sich im Anhang. Als Ergebnis allerdings stellt Popović abschließend fest, dass in Bezug auf Byrds Musik für Tasteninstrumente „der Begriff ‚Modalität‘ [...] nur mit Vorsicht verwendet werden kann“ (S. 227). Vor allem durch Beschränkungen wie „Gattungstonart“ und die Relativierung eines Modus durch ornamentale und virtuose Passagen erweise sich der Konstruktcharakter des Modalitätsbegriffes, zumindest für dieses Repertoire.

An einigen Stellen (wie etwa bei der Nennung der aktuellen Aktivitäten der Labour-Regierung, die aber bereits 2010 abgewählt wurde) wird der lange Entstehungszeitraum der Dissertation erkennbar – bzw. das Fehlen eines energischeren Lektorierens, das auch hinsichtlich gewisser Redundanzen und einer abundanten Fußnotenvergabe wünschbar gewesen wäre. Abschließend muss allerdings noch ein echtes Manko erwähnt werden. Der Publikation der Dissertation in den renommierten *Beiheften zum Archiv für Musikwissenschaft* fehlt unverständlicherweise der Anhang und damit auch alle Abbildungen und Notenbeispiele, auf die im Text

häufig verwiesen wird. Diese können nur im Internet eingesehen bzw. heruntergeladen werden (<http://www.diamm.ac.uk/resources/appendices.html>), das Buch ist mit Gewinn also nur in der Nähe eines internetfähigen Gerätes oder eines PCs zu lesen. Man darf sich fragen, warum die Arbeit eigentlich nicht gleich als E-Book publiziert wurde.

(Juli 2014)

Martin Kirnbauer

Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a Sixteenth-Century Musical Humanist. Hrsg. von Iain FENLON und Inga Mai GROOTE. New York: Cambridge University Press 2013. XVII, 382 S., Abb.

Person und Werk des aus dem Kanton Glarus stammenden Heinrich Loriti ziehen die Fachwelt, die musikwissenschaftliche zumal, in regelmäßigen Abständen an. Während früher seine Hauptschrift als zwar spezielle, aber zentrale Quelle für das Verständnis des Modusystems galt und vornehmlich rezipiert wurde, ging man in jüngerer Zeit dazu über, die Eigenarten und Meriten des Gelehrten, für den Musik eben eine unter mehreren Disziplinen war, vernetzter zu sehen. Schließlich sind auch Glareans musikalische Ideen ohne Bezug zu seiner Bewertung der Antike als poeta laureatus und als Historiograph, aber auch ohne seine mathematische Weltansicht und sein geographisches Interesse, noch weniger ohne Kenntnis seiner theologischen und kirchenpolitischen Maximen, die ihn durchaus nicht von der Reformationsbewegung überzeugt sein ließen, nicht adäquat zu erfassen. Den nochmals neueren Ansatz, nämlich den Humanismus der Humanisten zu verstehen, ihn weniger als abstrakte geistesgeschichtliche Bewegung denn als identitätsstiftende soziale Praxis einer gebildeten und öffentlichkeitswirksamen Gruppe einzustufen, verfolgen in gewisser Weise auch die meisten Beiträge der vorliegenden Aufsatzsammlung. Denn ihre Perspektive ist das Buch, allerdings nicht so sehr

der Inhalt des Buches, sondern der Umgang mit dem Medium: Wie kam Glarean zu Büchern, wie verfuhr er mit ihnen, wie nutzte er sie für sein eigenes Schreiben, was machte er mit seinen Exemplaren, wer partizipierte an seiner Arbeitsbibliothek?

Nicht alle, aber zahlreiche der Beiträge sind aus diesem aktuellen Zugang zu den Quellen entstanden. Iain Fenlon und Inga Mai Groote hatten ihre individuellen Forschungen zu Bibliotheken musikalischer Humanisten und eben insbesondere dem Glarean'schen Bücherbestand irgendwann zusammengeführt und sie in Seminarform für weitere Fachleute geöffnet, woraus unter anderem dieser Sammelband entstand. Der häufig eingeschlagene Weg zu den Texten über die Paratexte hat nicht nur so manche Trouvaille in Randglossen und Fußstegen zutage gefördert, sondern auch eine interessante Erkenntnisperspektive eröffnet, die das überwölbende Gedankengebäude an kleine Denkschritte und selbst an Gefühlsregungen rückbindet und somit nicht nur das Materialhafte der überlieferten Quellen, sondern auch den Arbeits- und Rezeptionsvorgang plastisch hervortreten lässt. (Leider statteten nicht alle Autoren ihre Aufsätze mit Abbildungen aus, was gerade bei diesen Quellensorten von eminentem Wert ist.) Auch wird ein Blick auf das Naturell humanistischer Persönlichkeiten möglich, wie er in musikalischen Zusammenhängen eher selten begegnet: beißende und gehässige Satire, Kleinigkeiten mit Witz, spielerische Phantasie, Alltäglichkeit mit und ohne Tiefgang – kurzum universitäre Lebenswelten im Dunstkreis von Erasmus und „Heiny Loriti“, wie jener Glarean nannte.

Im ausführlichen Einleitungskapitel umreißen die Herausgeber den Scopus der Aufgabe. Die rein musikwissenschaftliche Sicht auf Glarean ist fraglos verzerrt, und auch zur angemessenen Einordnung seiner musikalischen Schriften ist die Wahrnehmung des multidisziplinär tätigen Humanisten geboten. So rekapitulieren sie anschaulich

die Handlungsmaximen und Publikationsstrategien humanistischer Kreise unter dem Leitstern Erasmus, zu denen Glarean gehörte. Dennoch macht nach wie vor das *Dodekachordon* seine kapitale Lebensleistung aus und schmiedet das unverwechselbare Profil des Intellektuellen. Paris mit seinem musikalischen Informationsangebot hatte unter Glareans frühen Stationen nachhaltig die Weichen in Richtung Musik gestellt. Ergänzt durch Anregungen von verschiedener Seite (die Kölner Musiktheoretikerszene, die Schriften von Gaffurius, Verbindungen zu Druckern und deren Autoren insbesondere in Basel, Lehrverpflichtungen in Freiburg) formte sich eine hochgradig originelle Gestalt, deren Werk im humanistischen Schrifttum einen speziellen Platz einnimmt und innerhalb der musikalischen Literatur eine Sonderrolle spielt.

Laurenz Lütteken entwickelt die These, wie der Historiker Glarean mit seiner Modustheorie und über die Person Josquins eine Brücke zwischen Antike und Zukunft, die eine konfessionell gespaltene Zukunft war, baut. Glareans gezielte Dedikationspolitik wird von Bernhard Kölbl nachgezeichnet. Mit der nostalgischen Vorstellung, die Klöster könnten angesichts der Verwerfungen durch die Reformation wieder wie im Mittelalter zu Bollwerken der Gelehrsamkeit werden, schickte Glarean sein *Dodekachordon* mit handschriftlichen Widmungsadressen an Äbte süddeutscher und Schweizer Klöster.

Die Literaturwissenschaftlerin und Spezialistin für Schrifttum im Umfeld der Reformation Barbara Mahlmann-Bauer vergleicht zwei Arten von Annotationen, die Glareans Leseprozess illustrieren. Die Glossen zu Luthers Text über die babylonische Gefangenschaft der Kirche mutieren zu einem polemischen Kampfplatz im persönlichen Exemplar, wenngleich sich herauskristallisiert, dass es dem Schweizer weniger um eine Kritik an der reformatorischen Theologie und mehr um die Verurteilung der politi-

schen Folgen zu tun war. Auch seine primär philologisch und rhetorisch ausgerichteten Anmerkungen zu Hieronymus' Bibelkommentaren, die er möglicherweise als Mitglied im Basler Redaktionsteam der Amerbach-Froben-Gesamtausgabe des Kirchenvaters tätigte, erweisen Glarean als einen Leser, dessen sachliches Verständnis der Bußpsalmen gar nicht weit von dem Luthers entfernt war. Ähnliche Überzeugungslinien destilliert die Verfasserin in einem weiteren Beitrag aus einem rätselhaften undatierten Flugblatt, das eine Predigt über das Mahl des Herrn unter Glareans Namen lancierte. Inhaltlich vermittelt es Glareans Ansichten zu dem kontroversen Thema der späteren 1520er Jahre, die von einer symbolischen Deutung von Brot und Wein bzw. einem spirituellen Verständnis des „Hoc est corpus meum“ in der Gefolgschaft der Schweizer Reformatoren getragen sind. Da die druckspezifischen Parameter des Flugblattes allerdings auf die Freiburger Offizin Stephan Grafs und eine Datierung in der Mitte der 1540er Jahre verweisen, als Glarean als Poetikprofessor sich nicht in theologische Streitfragen einmischen konnte, muss Mahlmann-Bauer die Hypothese einer untergeschobenen Publikation eines alten Textes im Zuge der neu aufgeflamten Transsubstantiationsdebatte entwickeln.

Der Theologe Max Engammare untersucht die 1491 von Froben gedruckte *Biblia integra*, die Glarean wohl 1516 „antiquarisch“ erwarb und im Laufe der Zeit mit Zeichnungen und Marginalien ausstattete. Seine Lektüre entpuppt sich dabei als primär am historischen, erst sekundär am geistlichen Inhalt interessiert. Glareans vorderhand pädagogisch motivierte Beschäftigung mit geographischen Erscheinungen wird von der Historikerin Christine A. Johnson anhand seiner Schrift *De geographia* samt zweier Schülerkommentare und seiner eigenen annotierten Exemplare astrologischer und kosmographischer Traktate nachvollzogen. Demnach nimmt er eine wissen-

schaftsgeschichtlich anschlussfähige Position zwischen der numerischen und von geometrischen Figuren geprägten Sicht der Erde als Teil des perfekten Universums einerseits und der humanistischen Wahrnehmung der Veränderlichkeit des Planeten und somit der historischen Perspektive andererseits ein.

Sich mit dem Mathematikhistoriker Menso Folkerts durch Glareans Buch über die grundlegende Maßeinheit, den As, und seine Unterteilungen (als Längen- und Hohlraummaße, als Gewichte und Währungen) in römischer und aktueller Zeit zu bewegen, wirft auch für den Musikwissenschaftler nützliche Einsichten ab, da die vorherrschende, von 12 ausgehende Division gleichfalls für die Proportionen der Mensuralnotation entscheidend ist. So sind auch die kommentierten Exemplare und Versionen des *Liber de asse* teilweise Ableger aus dem Umfeld von Glareans Freiburger Lehrtätigkeit.

Einen Blick auf Spuren der Diskussionskultur im humanistischen Freundeskreis erlaubt Andrea Horz, indem sie verfolgt, wie Erasmus, musikalisch eher inkompetent, die Redensart „A Dorio ad Phrygium“ (übrigens das Adagium Nr. 1493) im übertragenen Sinn mit der Bedeutung einer Verkehrung ins Gegenteil erläutert, Glarean dann die fachlichen Details – dass nämlich die Wirkungen der beiden Modi und deren affektiv assoziierte Metren bei den antiken Autoren und bei Gaffurius kontrovers behandelt werden – in seinen Buchexemplaren von 1515 und 1533 anmerkt, worauf Erasmus seinerseits in der Neufassung der *Adagia* von 1536 mit sachlichen Berichtigungen und einem erweiterten Kommentar reagiert, sich dabei aber weiterhin auf den metaphorisch-affektiven Gehalt beschränkt. Erst im *Dodekachordon* wird von Glarean dann die strukturelle Schwierigkeit erhellt, vom dorischen in den phrygischen Modus zu wechseln, was ihn zum tieferen Sinn der Redewendung vordringen lässt.

Während zuletzt ein Gelehrten Diskurs auf Augenhöhe zu beobachten war, gewährt

Inga Mai Groote einen Blick in eine andere, hierarchische Werkstatt, indem sie die von Glareans Studenten hinterlassenen Unterrichtsmaterialien anhand eines konkreten Konvoluts durchleuchtet. Zwei Quellentypen sind dabei zu unterscheiden: die auch in gedruckter Form von Glarean in Umlauf gesetzte Kurzfassung seines *Dodekachordon* (die *Musicae epitome sive compedium* von 1557, dazu gab es als *Ußzug* auch noch eine deutsche Übersetzung), die als Textsorte vielleicht mit einem Vorlesungsskript vergleichbar ist, und der Haupttext eines Buches, der von den Studenten gemäß dem Gehörten ergänzt wurde. Dabei wird die große Rolle ersichtlich, die Musik in Glareans Unterricht spielte, und zwar auch im Fach Arithmetik. Die Streuung seines Gedankenguts über die Schülerschaft war ihm offenbar ein großes Anliegen, denn die Argumentationskette 1) Modi verstehen, 2) Choral bestätigen, 3) die altgläubige Kirche perpetuieren wurde so in praktische Bildungspolitik umgesetzt.

Claudia Wiener wirft als Altphilologin einen Blick auf Glareans Aktivität in ebendiesem Berufszweig, speziell bei seiner editorischen und kommentierenden Auseinandersetzung mit Horaz. Auch sie nimmt eine doppelte Perspektive ein: wie sich Glarean in seinen Publikationen als uneitler, am Erkenntnisfortschritt seines Lesers orientierter Informator zu verstehen gibt und wie seine Vorgaben von Studenten aufgenommen wurden. Der philologisch penible Vergleich von Quasi-Mitschriften erhellt, dass Glarean seinerseits bereits sehr exakte Vorlagen zur Verfügung gestellt und damit die kritische Rezeption also genau gelenkt hat.

Aus wissenschaftshistorischer Sicht untermauern Anthony Grafton und Urs Bernhard Leu Glareans schon zu Lebzeiten ausgezeichneten Ruf als systematischer Gelehrter, der zu Recht Erasmus' Vertrauen genoss, und aus mediengeschichtlicher Sicht wird erneut transparent, wie das teure Gut des gedruckten Buches zwischen Professor und Studenten zirkulierte und vor allem ein Gebrauchs-

gegenstand war, mit und an dem kollektiv in handschriftlicher Form weiterzuarbeiten war. Am konkreten Fall von zwei erhaltenen Exemplaren der 1540 erschienenen *Chronologia* zeigen sie, dass Vorlesungen oft, aber nicht immer pure Diktate waren. Vor allem aber erhält der Leser Einblick in die Kärnerarbeit, im 16. Jahrhundert Geschichtsdaten zusammenzutragen.

Die nicht auf Musik bezogenen Beiträge sind für musikwissenschaftliche Belange freilich nicht direkt verwertbar. Aber sie helfen bei der Auseinandersetzung mit Glareans musiktheoretischen Schriften, die Denkategorien des Humanisten zu erkennen. Die Transferarbeit muss dann allerdings im Fach Musikwissenschaft geleistet werden. Das Verhältnis zwischen Publikation eines Buches „für die Welt“ (und die Nachwelt) und dessen Einsatz als Grundlagentext für die universitäre Lehre haben Groote, Kölbl und Susan Forscher Weiss für das *Dodekachordon* (bzw. die *Epitome*) und damit die Lehre in der Disziplin Musica beim Vergleich erhaltener Studentenexemplare durchexerziert. Interessanterweise scheint Glarean im verfolgbaren Lehrjahrzehnt zwischen 1548 und 1558 sein didaktisches Programm in Richtung praktisch-musikalischer Aspekte modifiziert zu haben, was beispielsweise zu mehr deutschen Liedern als Material für die modalen Melodien führte. Gleich blieb indes die große Bedeutung der terminologischen Erfassung von Sachverhalten, die aus den Rand- und Interlinearglossen der eben nicht auf ein Musikstudium spezialisierten Benutzer spricht.

Zum Beschluss kommentieren die beiden Herausgeber ihre vorbildliche Dokumentation der noch weitgehend erhaltenen Bibliothek des Humanisten, die dieser nicht allein für sich, sondern auch für den kollektiven Gebrauch angelegt und präpariert hatte. Da sie relativ geschlossen – wenngleich nicht notwendigerweise komplett – an und von Glareans Schüler Egolf von Knöringen vererbt wurde und so letztlich in die Münchner

Universitätsbibliothek gelangte, bildet deren Besitz mit 108 Nummern den Hauptteil der durch zwölf Posten Streubesitz ergänzten Liste, die quantitativ und im Informationsgehalt weit über die von Fenlon 1994 publizierte hinausgeht. Überwiegend, aber nicht ausschließlich bestand Glareans Bücherbesitz aus (notabene nicht musikbezogenen) Drucken, aber auch wenige Handschriften sind zu finden, einschließlich der Handvoll Musikalien. Wunschlos glücklich könnte man sein, wenn auch die Quellen, für die Glarean als Eigentümer diskutiert wurde (wie der Rem'sche Stimmbuchsatz D-Mu, 8° Cod. ms. 328-331 oder die Motettensammlung 4° Art. 401), Aufnahme gefunden hätten. Es ist zu hoffen und zu erwarten, dass die Besitzer der Aufsatzsammlung die noch wenigen Angaben zu Digitalisaten schon bald mit ihren eigenen Annotationen vermehren können.

Ein wenig eigenartig mutet es an, dass ein Buch von bei weitem die Mehrheit stellenden deutschsprachigen Autoren und mit nur einem ausschließlich von einem englischen Muttersprachler abgefassten Beitrag auf Englisch erscheint. Neben der Chance für die Verfasser, auch außerhalb „teutscher Lande“ registriert zu werden, bedeutet es für den Leser den hierzulande rar gewordenen Genuss, von einem perfekten Lektorat und Layout zu profitieren – beinahe: Drei Druckfehler sind zu verschmerzen, aber wo ist der auf S. 187 angekündigte (höchstwichtige) Appendix? Der Einheitlichkeit wäre ferner zuträglich gewesen, wenn bei den lateinischen Zitaten und den im Anhang mitgeteilten Texttranskriptionen auch dann Übersetzungen bereitgestellt worden wären, wenn kein Angelsachse am Kapitel-Haupttext beteiligt war.

(August 2014)

Nicole Schwindt

MARTIN KIRNBAUER: *Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Basel: Schwabe Verlag 2013. VIII, 405 S., Abb., Nbsp. (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta. Band 3.)

Die konsequente Erschließung und systematische Auswertung der Quellenlage über chromatische und enharmonische Versuche in der römischen Musikpraxis der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kamen bislang über einzelne Bemerkungen und Verweise in den entsprechenden Komponistenmonographien oder Notenausgaben kaum hinaus. Wenn diese Problematik aber in der Musikforschung, häufig ganz allgemein auf die Musik der Renaissance oder Frühbarockzeit bezogen, aufgegriffen wurde, so war in der Regel die Tendenz feststellbar, sie vorwiegend von ihrer theoretischen Seite her und fast ohne interpretatorische Verknüpfung abzuhandeln. In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, dass Martin Kirnbauer, ein ausgewiesener Spezialist für Instrumentenkunde sowie ein guter Kenner des spätmadrigalischen Repertoires an den römischen Kardinalshöfen dieser Zeit, eine Studie verfasst hat, welche, von der Zeit des Barberini-Papstes Urban VIII. (geboren als Maffeo Barberini, Pontifikat 1623–1644) ausgehend, sich zum Ziel gesetzt hat, darzustellen, „wie chromatische und enharmonische Musik aufgeführt wurde und welche Tragweite eine praktische Beschäftigung mit den Genera sowie mit vieltönigen Instrumenten darüber hinaus hatte“ (S. 10). Die chronologische Konzentration auf einen so engen Zeitraum ermöglicht aufgrund der günstigen Quellenlage und der zahlreichen bereits existierenden Einzelstudien nicht nur die nötige Akribie und Dichte in der Forschung, sondern auch, den Bezug zur Vokal- und Instrumentalpraxis herzustellen, so wie diese insbesondere im Palazzo Barberini unter der Ägide des Papstneffen Kardinal Francesco Barberini gelebt wurde, und da-

mit, die angestrebte Verbindung zwischen Theorie und Musikpraxis zu realisieren. Die Studie wird durch die Hand des französischen, damals in Rom anwesenden Gambenvirtuosen André Maugars mit seinem (fiktiven?) Brief *Response faite à un Curieux sur le Sentiment de la Musique d'Italie* [...], veröffentlicht ca. 1639, in einem lesenswerten literarischen Duktus eröffnet, teilweise weitergeführt und bietet eine Einführung in die zeitgenössische mikrotonale Praxis. Ohne auf die auch in den anderen künstlerischen Disziplinen vorherrschenden klassizistischen Tendenzen einzugehen, beschäftigt sich Kirnbauer zunächst mit den Madrigalen Domenico Mazzocchis (1638), deren Entstehung sowie praktische Verwendung er in ihrem doppelten Publikationsformat in Partitur und in Stimmbüchern überzeugend im Kontext der Accademia delle viole F. Barberinis sieht. Anschließend folgt die Erörterung der nicht ganz kohärenten musikalischen Theorien Giovanni Battista Donis, zuerst auf seine Rezeption und Darlegung der antiken Modi bezogen und danach, infolge von deren Wiederbelebung, auf die von Doni in seinen Schriften angeregten und ausführlich beschriebenen Instrumente, die teilweise für die musikalische Praxis tatsächlich neu geschaffen wurden. Mit Blick auf verschiedene Vokalkompositionen Pietro Eredias, Luigi Rossis und Pietro della Valles wird anschaulich erörtert und auch problematisiert, inwieweit diese neuen Viole di armoniche oder auch die Cembali spezzati für den Gebrauch als Begleitinstrumente für die meist im kleinen Kreis vorgetragenen Madrigale eingesetzt werden konnten. Indes ist es schwer vorstellbar, dass eine für die damalige Zeit so große Anzahl vorhandener Tasteninstrumente (in einem in der Studie auf S. 221 zitierten Inventar von 1636 aus dem Palazzo Barberini werden fünfzehn Cembali, darunter zwei mit gebrochenen Obertasten, aufgelistet; auch vom Kauf eines Cembalos mit mehreren, wahrscheinlich in verschiedenen Modi gestimmten Tastaturen im

Jahr 1628 wird dort auf der folgenden Seite berichtet) nicht auch als solistische Instrumente zum Einsatz kamen. Insofern wäre es aufschlussreich gewesen, den Versuch zu unternehmen, eine Verbindung zwischen diesen Instrumenten und dem damals gepflegten solistischen Repertoire für Cembalo oder Orgel herzustellen, zumal im Hause Barberini ein so herausragender Violinist und Tastenspieler wie Michelangelo Rossi von 1630 bis 1634 nachweisbar ist, dessen Sammlung *Toccate e corrente d'intavolatura d'organo e cimballo* höchstwahrscheinlich aus diesen Jahren stammt und dessen Madrigale Kirnbauer auch im Kontext der Barberinischen Musikpraxis situiert (S. 187f.). Hinweise in diese Richtung sind in der überlieferten Tastenmusik freilich nicht leicht zu finden. Girolamo Frescobaldi soll kein besonderes Interesse an den theoretischen Konstrukten Donis gehabt haben: Wie die Anmerkungen „altro tono“ in seinen anspruchsvollen *Cento Partite sopra Passacaglia* (aus der letzten Ausgabe 1637 seiner *Toccate d'intavolatura di cimballo et organo* [...]), welche mit dem Wappen F. Barberinis auf dem Titelblatt erschien) mit ihren am Ende häufigen Kontrasten zwischen den dorischen und phrygischen Modi in diesem Lichte zu deuten sind, bzw. ob die Komposition nicht gerade für ein solches Cembalo mit zwei unterschiedlich gestimmten Tastaturen konzipiert wurde und deswegen hier auf einen Manualwechsel hindeutet, steht auf einem anderen Blatt. Es ist jedenfalls offenkundig, dass mit Doni und Athanasius Kircher zwei Verfechter des vieltönigen Systems zu Wort kommen, die keine professionelle musikpraktische Ausbildung als Komponisten bzw. Instrumentalisten vorweisen können. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, einen aufmerksamen Blick auf das satztechnisch einwandfreie Madrigal *Passa la vita* von Eredia zu werfen, bezeichnenderweise über ein Gedicht Urbans VIII. komponiert (vollständige Übertragung im Anhang, S. 257–261), und dieses mit der Bearbeitung Donis für

seinen Traktat *Lyra Barberina Amphichordos* (S. 263f.) mit seinen zahlreichen Fehlern in der Stimmführung zu vergleichen.

Aufgrund der spezifischen, geographisch stark eingegrenzten Ausrichtung der Studie Kirnbauers drängt sich mehr denn je die Frage auf, inwieweit diese „nostra musica erudita“ auch nur innerhalb Roms genügend Anerkennung fand, um die Grenze eines lokalen Experiments mit veraltetem Kolorit, bei dem die Wiederentdeckung der Madrigale Carlo Gesualdos eine wichtige Rolle spielte, überspringen zu können. Vielmehr gewinnt man durch die Lektüre dieser vorbildlich ausgeführten Studie den Eindruck von einem elitären Kreis, der sich – auf der Basis der theoretischen Abhandlungen Donis, mit der nötigen finanziellen Unterstützung des Barberini-Klans und della Valles sowie der Mitwirkung teilweise namhafter Komponisten – bewusst zum Ziel gesetzt hatte, das Madrigalrepertoire im Rahmen einer neu verstandenen Antikenrezeption gegen die Strömung zu deuten und ihm zu einer letzten Blüte zu verhelfen: Davor werden jedoch weder die Bedürfnisse eines stark auf die Bühnenmusik ausgerichteten, überwiegend homophonen Vokalstils noch die weitere Entwicklung des virtuosen Instrumentalspiels Halt machen, sondern diese Bestrebungen vielmehr gnadenlos überrollen.

(August 2014)

Agustí Bruach

JULIANE RIEPE: *Händel vor dem Fernrohr. Die Italienreise*. Beeskow: ortus musikverlag 2013. VII, 513 S., Abb. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 1.)

Auch im Falle von Georg Friedrich Händels Italienaufenthalt wird die Suche nach historischer ‚Wahrheit‘ – eines der zentralen Motive geisteswissenschaftlicher Forschung – dadurch erschwert, dass sich vieles nur lückenhaft rekonstruieren lässt. Im vorliegenden Band, der die neue Reihe

Studien der Stiftung Händel-Haus eröffnet, unternimmt es die Autorin, der historischen Wahrheit und der Person Händels in Italien und insbesondere in Rom durch kulturgeschichtliche Zugangsweisen exakter, als dies bisher geschah, auf die Spur zu kommen. Dafür bedient sie sich der Methode einer ‚dichten‘ Beschreibung und lässt unter Heranziehung von atemberaubend vielen Quellen ein gewaltiges Panorama der Lebenswelt Händels in jenen Jahren zwischen 1706 und 1710 entstehen.

Für dieses an Fakten überreiche Mosaik macht sie sich nicht zuletzt Impulse des römischen Händel-Zeitgenossen Francesco Bianchini zu eigen, eines Historikers und Astronomen, indem sie – seiner methodischen Anregung folgend – nach Wirkungszusammenhängen und Kontexten von Händels Leben in Italien fragt. Ausgangs- und Bezugspunkt ihrer Studien ist das Reisediarium des Prinzen Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (1687–1763), der sich 1707 zeitgleich mit Händel insbesondere in Rom aufhielt und dem Händel in dieser Zeit mehrfach begegnet ist.

Mit Anton Ulrichs Aufzeichnungen zu Rom und dem römischen Musikleben setzt sich der erste Teil der Untersuchungen auseinander, während ein zweiter Block vorrangig Händel selbst in den Blick nimmt. Dabei überträgt Riepe Anton Ulrichs Tagebucheinträge für den Gang der Untersuchung auch die Rolle eines Fernrohrs. Dieses bereits im 17. Jahrhundert als Symbol für die Fokussierung eines entfernt liegenden Ziels verwendete Instrument (vgl. Emanuele Tesauro) soll dazu beitragen, die römische Umgebung Händels heranzuzoomen, um sie einem heutigen Verständnis besser zu erschließen – eine komplexe Metaphorik, die einen angesichts der miteinander verwobenen Zeitebenen und nicht zuletzt im Blick auf die Titelgebung des Buches auch ins Grübeln bringt.

Nach generellen Überlegungen zum Phänomen der Italienreise trägt die Autorin eine

Fülle von Dokumenten aus der in Rede stehenden Zeit zusammen, um ein möglichst reiches ‚Gemälde‘ des kulturellen Alltags italienischer Eliten zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu erstellen – unmöglich, alle Aspekte dieser immensen Palette hier wiederzugeben. So rückt beispielsweise die Alltagsgeschichte ebenso ins Bild wie die vielfältigen Vernetzungen zwischen Politik, Musik und Kunst, die zentralen Institutionen des römischen Musiklebens, mit denen Händel vermutlich in Berührung kam, und die römische Festkultur. Dabei werden die Musik und ihre Aufführungen stets in ihrer Funktion als repräsentativer Akt und als öffentliche Kommunikation thematisiert, als Medium politischer Propaganda, das den Blick vorrangig auf gesellschaftlich-kulturelle Aspekte lenkt, während der Notentext von Händels Musik in der Untersuchung eine eher geringe Rolle spielt. Im Laufe der Darstellungen entstehen leider – nicht zuletzt durch die Gliederung in parallele Blöcke – zahlreiche Dopplungen, wo man sich bisweilen Straffungen gewünscht hätte. Zwar weist die Autorin selbst auf dieses Phänomen hin, was die Lektüre aber dennoch nicht erleichtert.

Sehr verdienstvoll ist jedoch der Versuch, für die bisher stark in nationalen Strukturen verortete Händel-Forschung so etwas wie einen gemeinsamen State of the Arts zu formulieren, eine Basis, die auch als Grundlage weiterer Untersuchungen dienen sollte. Insgesamt liefert der Band viele wichtige und in der Zusammenschau oftmals neue Informationen zum römischen Musikleben (z. B. zum Phänomen der *conversazioni*), seiner Organisation und zur Aufführungspraxis im frühen 18. Jahrhundert. Außerdem bietet er eine Fundgrube an Literatur, die sowohl zeitgenössische Quellen (besonders interessant ist in diesem Kontext die apodemische Literatur) als auch Sekundärliteratur umfasst. Evident erscheint auch mancher Versuch einer Neueinordnung von Händel-Werken aus römischer Zeit. Auch die vielfältigen Informationen über die exzellenten, in diesen

Jahren in Rom wirkenden Sängerinnen und Sänger, die detailreiche Bewertung der Protagonisten römischer Musikpatronage oder die Untersuchungen zu Fragen des Zeremoniells vermitteln neue Sichtweisen. Dazu tragen auch die vielen und teilweise wenig bekannten Abbildungen bei, die als integraler Bestandteil des Gesamtkonzepts fungieren. Gerade hier verwundert es allerdings, dass angesichts von so viel explizit eingeforderter Genauigkeit für einige Abbildungen keine Nachweise der Fundorte genannt werden.

Das erklärte Ziel der Autorin ist es, eine bekanntermaßen problematische Tendenz der Händel-in-Italien-Forschung möglichst zu vermeiden: „das Verschwimmen der Grenze zwischen Fakten und Hypothesen“. Hier stellt sich natürlich sofort auch die Frage, wie gut eine Sache denn belegt sein muss, damit sie als Faktum durchgehen kann. Und ohne Hypothesen kommt selbstverständlich auch Riepes Untersuchung nicht aus. So wimmelt es in ihrer Darstellung von Formulierungen wie „wohl“, „vermutlich“ oder „möglicherweise“.

Zu den Trübungen des positiven Gesamteindrucks gehört, dass manche Fußnote zum ‚Fußtritt‘ mutiert. Hier wäre weniger manchmal mehr gewesen, und die Darstellung hätte an Souveränität noch gewonnen. Zudem mutet der beständige Kampf gegen Klischees und Anachronismen, vor denen auch heutige Forschung nicht gefeit ist, bisweilen – wie die Autorin selbst zugibt – pedantisch an, und manches Gefecht gemahnt an den Kampf gegen Windmühlen. So hat sich ja inzwischen längst auch in der Musikwissenschaft die Einsicht durchgesetzt, dass Kunst und Musik um 1700 vielfach zweckgebunden in Auftrag gegeben wurden. Von großem Nutzen wäre ferner ein Register aller vorkommenden Namen gewesen, nicht nur eines der historischen Personen. Verwirrend sind die fehlerhaft angeordneten Seiten (im Exemplar der Rezensentin handelt es sich um die Seiten 42–52 und 114–121).

Welchen Mehrwert vermittelt nun die Lektüre dieses Buches? Welche neuen Erkenntnisse gewinnen wir zu Händels Romaufenthalt? Die Stärke der vorliegenden Arbeit liegt fraglos darin, dass sie – gestützt auf den Einbezug neuer Quellen – haarklein insbesondere das römische Kulturleben dieser Jahre rekonstruiert und dabei dokumenten-gestützt und überaus exakt vorgeht. Dieses Ringen um Klarheit muss sich angesichts der Beleglage bisweilen auch mit einem Falsifizieren begnügen. Durch ihre Akribie wird Riepes Arbeit mit Sicherheit Grundlage und Ausgangspunkt für alle künftigen Forschungen zum Italien-Aufenthalt Händels bilden, benennt sie doch jede Menge Forschungs-desiderate, die sich insbesondere im Blick auf die römische Musik und das europaweit vernetzte Musikleben des frühen 18. Jahrhunderts auf tun. Auch in dieser Hinsicht könnte sich das Buch als eine Fundgrube für die künftige Händel-Forschung erweisen. Überaus nützlich für weitere Studien sind auch der Anhang mit den Händel betreffenden Eintragungen aus Anton Ulrichs Diarium, ein Aufführungskalender zur Musik in Rom von Januar bis September 1707 und ein chronologischer Abriss zu Händels Italienreise.

(August 2014) Sabine Ehrmann-Herfort

GESA ZUR NIEDEN: Vom „Grand Spectacle“ zur „Great Season“. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862–1914). Wien u. a.: Böhlau Verlag 2010. 432 S., Abb., Nbsp. (Die Gesellschaft der Oper. Musik-kultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 6.)

Gesa zur Nieden widmet sich in ihrer Dissertation der wechselhaften Geschichte des Pariser Théâtre du Châtelet bis 1914, wobei sie sich einem kultur- und sozialwissenschaftlichen Ansatz verpflichtet sieht. Zur Analyse der Verknüpfung bzw. Durch-

dringung von sozialen und geistesgeschichtlichen Hintergründen mit der Baugeschichte, dem Repertoire und den auf der Bühne inszenierten Spektakeln wählt sie einen raumsoziologischen Ansatz, der einen neuen Blick auch auf die Bedingungen der Rezeption an dem 1862 eröffneten Theater ermöglicht. So können so unterschiedliche Veranstaltungsformen wie Féeries, Konzerte, die Festivals symphoniques oder die Auftritte der Ballets Russes ungeachtet einer künstlerischen Wertung miteinander in Beziehung gesetzt werden und Erfolge bzw. Misserfolge anhand von Publikumserwartungen und historischer Kontextualisierung beleuchtet werden. Hierzu entwickelt zur Nieden Rezeptionsmodelle, die zur Beschreibung des prozesshaften Geschehens zum Teil etwas statisch erscheinen, jedoch den Vorteil einer Kategorisierung bieten. Daneben wird eine Fülle von bisher unbeachteten Quellen für die musikwissenschaftliche Forschung erschlossen und in der Analyse fruchtbar gemacht.

Zur Nieden beginnt ihre Untersuchung mit der Planungs- und Baugeschichte, wobei sie Zusammenhänge zwischen politischem Willen zur Repräsentation und künstlerischen Entwürfen darstellt, die sich über die Fassadengestaltung bis in den Innenraum des Gebäudes ziehen. Rückwirkungen auf Programmgestaltung und Publikumsrezeption schildert die Autorin einleuchtend und berücksichtigt dabei auch sich wandelnde (politische und gesellschaftliche) Machtstrukturen. Im Dreischritt von den Grand spectacles (v. a. Féerie, Drame und Pièce) über die Konzerte bis zu den Great Seasons werden die verschiedenen künstlerischen Aktivitäten des Hauses geschildert. Dabei erweist sich der Ansatz, die Vielfalt der theatralen Darbietung ernst zu nehmen und die Dramaturgien von Choreographie über Libretto, Bühnenbild, Kostüm, Musik, bis hin zur Theaterarchitektur zu analysieren und miteinander in Beziehung zu setzen, besonders für die Grand spectacles

als ausgesprochen produktiv. Dass zur Nieden einer Gattung wie der Féerie die gleiche Aufmerksamkeit und Ernsthaftigkeit in der Analyse zuteil werden lässt, wie beispielsweise den Konzerten oder der französischen Erstaufführung von Richard Strauss' *Salome*, ist ein besonderer Gewinn der Arbeit. Schlüssig kann sie zeigen, wie das Theater einerseits mit den gespielten Genres und einem (Kinder- und „Volks“-) Publikum assoziiert wurde, wie aber andererseits aus diesem Profil heraus auch neue künstlerische Routinen wie die der Concerts Colonne oder der mondänen Great Seasons entwickelt wurden, welche das Programm des Hauses erweiterten. Wie die Abstimmung der Konzertprogramme auf das Publikum bei gleichzeitigem Willen zur Popularisierung der Musik und zur „Volksbildung“ erfolgte, führt in Zusammenhang mit dem raumsoziologischen Ansatz zu überraschenden Einsichten hinsichtlich der Funktionalität von Bühnen- und Zuschauerräumen für das eigentliche Ereignis des Konzertes. Erhellend ist hier auch, wie die Größe und Repräsentativität des Théâtre du Châtelet zur Inszenierung von Musikveranstaltungen für und durch „ein internationales, elegantes Elitepublikum“ (S. 251) genutzt wurde, so dass das Ereignis nicht nur künstlerisch, sondern auch gesellschaftlich und politisch zum Spektakel wurde. Überzeugend kann zur Nieden hier wie auch bei den avantgardistischen Aufführungen die Rückbindung an die traditionellen Handlungs- und Rezeptionsroutinen des Hauses nachweisen. Offen bleibt, wie stark z. B. die zunehmende Homogenisierung des Publikums, die zur Nieden für die Konzertveranstaltungen im Théâtre du Châtelet konstatiert, und andere der von ihr offengelegten Gegebenheiten im Kontext allgemeiner Pariser bzw. europäischer Tendenzen gesehen werden müssen. Von den in diesem Zusammenhang formulierten Forschungsdesideraten stellt sicherlich die Rolle des Kulturtransfers, die zur Nieden in ihren Schlussbemerkungen am

Beispiel russisch-französischer Balletttraditionen andeutet, ein wichtiges Analysefeld dar.

Von den Rezeptionsmodellen bietet das von zur Nieden anhand der *Féerie* entwickelte Modell des „Rundtanzes“ im Laufe der Arbeit die reizvolle Möglichkeit, Popularisierungstendenzen der Konzerte sowie Prinzipien der Avantgarde mit den populären TheaterROUTINEN der Grand spectacles des Hauses in Beziehung zu setzen. Dabei bietet vor allem die Rückbindung der von den Ballets Russes im Theater gestalteten Aufführungen an die „eklektizistischen“ Traditionen des Hauses sowie die „Inszenierung“ der Great Seasons neue Perspektiven für die Einschätzung der bekannten Aufführungen Stravinskis und Diaghilevs und zeigt die Verflechtung von „hohen“ und „niedrigen“ Genres. Das hieraus abgeleitete Forschungsdesiderat einer „detaillierte[n] transversale[n] Untersuchung zwischen mehreren Genres zur musikgeschichtlichen Gewichtung von Effekt und Form“ (S. 348) stellt nicht nur für den französischen Sprachraum eine folgerichtige und wichtige Herausforderung dar.

Die Lektüre von zur Niedens Studie ist gewinnbringend und erweitert den Horizont des Lesers bzw. der Leserin durch die schlüssige Verbindung von so unterschiedlichen musikhistorischen Themen wie z. B. der *Féerie*, der Aufführungspraxis von Berlioz' Werken, bis zur gezielten Publikumspositionierung in der Saison russe 1909 – eine Vielfalt, die zur kreativen Auseinandersetzung einlädt. Die Autorin bietet mit ihrem Buch nicht nur eine umfassende Darstellung der Geschichte des Pariser Théâtre du Châtelet bis 1914; sie zeigt auch neue, interdisziplinär gedachte Perspektiven auf Institutionengeschichte auf, die eine Fülle von Denkmöglichkeiten für ähnlich gelagerte Forschungen eröffnen.

(Oktober 2014)

Carolin Stahrenberg

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 19: Briefe des Jahres 1867. Hrsg. von Margret JESTREMSKI. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. 672 S., Abb.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 21: Briefe des Jahres 1869. Hrsg. von Andreas MIELKE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2013. 843 S., Abb., Nbsp.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 22: Briefe des Jahres 1870. Hrsg. von Martin DÜRRER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2012. 543 S.

Die editorischen Langzeitprojekte, die langsam über Jahrzehnte wachsen und erst allmählich ihre feste Gestalt gewinnen, zählen zu den besonderen, weltweit geachteten Leistungen der deutschen Musikwissenschaft. Auch die Wagner-Briefausgabe zählt zu ihnen. In den 1960er Jahren als „DDR-Projekt“ ambitioniert begonnen (und mit manchen typischen Anfangsschwierigkeiten behaftet), dann ins Stocken geraten, wurde das Projekt Anfang der 1990er Jahre von Werner Breig mit einem neuen editorischen Konzept ausgestattet und nach einigen Jahren der Zwischenfinanzierung in das Langzeit-Förderprogramm der DFG aufgenommen. Der Rezensent war seinerzeit vor mehr als 20 Jahren, genau in der Umbruchphase, für einige Zeit in die Arbeiten an der Ausgabe eingebunden, hatte eine gründliche Textrevision des Bandes 9 vorgenommen (was im Vorwort dezenterweise verschwiegen wurde), des letzten Bandes nach dem „alten“ Konzept. Die dann ab Band 10 wesentlich neugestaltete Ausgabe hat ihn bei seinen Arbeiten auch weiterhin fortwährend begleitet. Insofern bietet die vorliegende Sammelbesprechung der Bände 19, 21 und 22 die Möglichkeit, ein kleines Zwischenfazit zu ziehen, wohl wissend, dass die nunmehr verfolgten editorischen Prinzipien und getroffenen Grundsatzentscheidungen für die noch ausstehenden voraussichtlich 12 Bände sicher nicht mehr grundsätzlich umgestoßen

werden (was auch nicht nötig ist), ja kaum einmal graduell geändert werden (was hier und da doch zu empfehlen wäre).

In den drei zu besprechenden Bänden sind die Briefe aus den Jahren 1867, 1869 und 1870 versammelt; Band 20 mit den dazwischenliegenden Briefen aus dem Jahr 1868 lag zum Zeitpunkt der Abfassung der Rezension noch nicht vor. Es ist die Zeit, in der Wagner sich in Tribschen niedergelassen hatte. Inhaltlich im Mittelpunkt stehen die Arbeiten an den *Meistersingern* sowie vielerlei Verhandlungen mit München um eine Berufung Hans von Bülows, um Musteraufführungen von *Lohengrin* und *Tannhäuser* u. a. m. (Bd. 19), dann die Arbeiten an *Siegfried* und *Götterdämmerung*, die gegen Wagners Willen durchgesetzte Uraufführung des *Rheingold*, die Neuauflage der Schmähchrift „Das Judentum in der Musik“ (Bd. 21), schließlich die endgültige Scheidung der Eheleute Bülow (und damit die Neuordnung der familiären Verhältnisse nach jahrelangen Querelen) sowie die wiederum erzwungene Uraufführung der *Walküre* (Bd. 22). Die wesentlichen inhaltlichen Dinge, um die es in diesen Jahren geht, sind – auch in den unerfreulichen Details – seit langem bekannt, und nur graduell treten durch die Arbeiten an der Edition gewonnene neue Erkenntnisse hinzu, vor allem was die Rezeption der „Judentum“-Schrift in Europa betrifft. Auch der konsequent-akribische Abgleich des Brief-Corpus mit den Tagebüchern Cosima Wagners fördert hier und da Neues zutage. Von besonders großem Interesse sind freilich die bisweilen sehr ausführlich geschilderten, mitunter kuriosen Umstände früher Aufführungen der *Meistersinger*, etwa in Wien und Berlin.

Die Lektüre der Briefe selbst ist dagegen, wie zu erwarten, über weite Strecken alles andere als erfreulich. Auch der Kenner ist doch immer aufs Neue erschüttert, ja angewidert von Wagners Egozentrik, seiner Kleingeistigkeit und Rachsucht, seiner Hybris und seiner abgefeimten Verlogenheit. Auf der

anderen Seite kommt man nicht umhin, seinen praktisch unstillbaren Wissensdurst und seine Belesenheit zu bewundern (beides kommt in langen Buch- und Musikalienbestellungen zum Ausdruck, Bd. 21, S. 106ff. und 189f.) wie wohl ganz allgemein seine Intelligenz, seine immense Arbeitsenergie, sein Organisationstalent und irgendwie auch sein unerschütterliches Selbstvertrauen. Die erbärmliche Scharade freilich, die Wagner mit Cosima und Hans von Bülow vor Ludwig II. über Jahre hinweg aufführte, zieht sich wie ein ganz eigenes Leitmotiv durch alle drei hier zu besprechenden Bände. Besonders Wagners Briefe an den König sind von einer nur schwer erträglichen eloquenten Beflissenheit, das gleiche gilt für die zahllosen unterwürfig-sekundierenden Schreiben Cosimas, die im Kommentar zitiert werden. In ihrer Falschheit, Borniertheit, Rücksichtslosigkeit und nicht zuletzt in ihrem krassen Antisemitismus passen diese Liebenden ganz wunderbar zueinander. Und ein ums andere Mal steht man betroffen vor der Selbstverleugnung Bülows, der sich als Musiker vom Genie Wagners nicht losmachen kann und der auf der anderen Seite unter der Persönlichkeit des Künstlers leidet wie kein Zweiter. Auch Ludwig II. ist und bleibt dem Komponisten ganz und gar verfallen, obwohl es, allein im hier zu verfolgenden Zeitraum, dutzendfach Anlässe gegeben hätte, ihn zum Teufel zu jagen.

Dies alles kann man seit den 1930er Jahren in der von Otto Strobel mustergültig betreuten Veröffentlichung des Briefwechsels mit Ludwig II. nachlesen. Die vorliegende Besprechung kommt nicht umhin, ein paar Worte des Vergleichs beider Editionen zu verlieren, zumal in den vorliegenden drei Bänden hundertfach auf Strobels Ausgabe verwiesen wird, die, wie der Begriff „Briefwechsel“ unmissverständlich zum Ausdruck bringt, zusätzlich sämtliche Briefe Ludwigs II. an Wagner sowie eine große Anzahl wichtiger Drittbriefe und ergänzender Dokumente mitteilt. Diese unverzichtbaren

Hintergrundinformationen werden in der vorliegenden Edition über weite Strecken paraphrasierend oder in längeren Zitaten in den Themen- oder Einzelkommentaren untergebracht. Den Ansprüchen, die der Benutzer an eine Wagner-Briefausgabe stellen kann und darf, genügt dies zweifellos. Trotzdem darf hier der Hinweis nicht fehlen, dass die Neuausgabe Strobels Edition keineswegs überflüssig macht, ja sie, von zu vernachlässigenden Kleinigkeiten abgesehen, kaum einmal revidiert. Strobels Kennerschaft und seine herausragende philologische Begabung verdienen so einmal mehr ungeteilte Bewunderung. Und Dank gebührt ihm und dem Verlag auch heute noch dafür, dass sie bei ihrer gemeinsamen Arbeit immer auch an den Leser gedacht und Bücher vorgelegt haben, die herausragend gestaltet sind und die man entsprechend gern zur Hand nimmt.

Letzteres gilt für die vorliegenden drei Bände nur mit Einschränkungen. Das beginnt beim Äußeren: Mit 672 bzw. 543 Seiten (Bd. 19 bzw. 22) dürfte das obere Limit dessen, was man einem Corpus von mal knapp über, mal knapp unter 300 Briefen zugestehen möchte, erreicht sein. Mit 843 Seiten freilich (Bd. 21 mit knapp über 350 Briefen) scheint diese Grenze deutlich überschritten, zumal es sich häufig nur um kurz gehaltene oder – in 36 Fällen – um erschlossene Schreiben handelt, deren genauer Inhalt unbekannt ist. Sieht man von Vorwort, Benutzerhinweisen, Übersetzungen und Verzeichnissen ab, teilt sich der Band in diesem Fall wie folgt auf: Briefe: 302 Seiten, Gesamtkommentare zu den wichtigsten, immer wiederkehrenden Themen: 57 Seiten, Kommentare zu den einzelnen Briefen: 335 Seiten. (Die inneren Proportionen der beiden anderen Bände sind nur geringfügig abweichend.) Es liegt auf der Hand, dass die Lektüre des einen die Benutzung des anderen Teils durchgehend notwendig macht, so dass der Leser bei der systematischen und gründlichen Lektüre der Briefe ständig an zwei, mitunter aber an drei oder gar vier

Stellen des Buches gleichzeitig beschäftigt ist. Das ist ermüdend und unpraktisch; dutzendfach hat es dem Rezensenten die Seite verschlagen. Das Wiederhineinfinden in den Einzelkommentar wird zusätzlich dadurch erschwert, dass dort in den Kopfzeilen die Briefnummer nicht mitgeteilt wird (sondern nur der Monat). Zumindest dies sollte bei den noch ausstehenden Bänden geändert werden. In Hinblick auf die Benutzerfreundlichkeit jedenfalls – das muss man klar festhalten – sind etwa die letzten Bände nach der „alten“ Konzeption den hier vorliegenden klar überlegen: leichter, handlicher und mit den Anmerkungen und Kommentaren immer in Reichweite.

Weiterhin hat sich dem Rezensenten auch nach wiederholter Lektüre und nach etlichen Stichproben nicht erschlossen, in welchem Verhältnis Themen- und Einzelkommentar zueinander stehen. Soll der Themenkommentar den Anmerkungsapparat zu den einzelnen Briefen entscheidend entlasten (so steht es in den Benutzerhinweisen), so erfüllt er diese Funktion ganz offenkundig nicht. Vielmehr kommt es durchgehend zu Doppelungen und Redundanzen. Dies mag wiederum damit zu entschuldigen sein, dass sich die Einzelbrief-Kommentierung an jenen Benutzer wendet, der nur punktuell Informationen zu einem bestimmten Brief sucht. Davon ist jedoch an keiner Stelle die Rede, und es ist mehr als fraglich, ob die Erläuterung in einer wissenschaftlichen Ausgabe so weit gehen muss, dem Leser (bisweilen wiederholt) zu erklären, um wen es sich bei „Cosima“ (Bd. 19, S. 512) oder dem „junge[n] König v. Bayern“ (Bd. 22, S. 336 und passim) handelt. Von derlei Einzelfällen abgesehen, hätte es sich ganz entschieden angeboten, die Kommentierung einzelner Briefstellen unter grundsätzlichem Hinweis auf die Themenkommentare sehr viel stärker zu straffen – der Ausgabe und dem Leser zum Segen. Im Übrigen ist die Kommentierung sicher und solide. Sie bezieht sich praktisch auf alle Bereiche, auf das Öffentliche

ebenso wie auf das bisweilen sehr Private, auf das Gesundheitliche beispielsweise, das von A wie „Aftererhitzungen“ bis Z wie „Zahnschmerzen“ erläutert wird (Bd. 22, S. 329 und 352); Fehler und Irrtümer oder Inkonsistenzen bei Schreibweisen sind nur sehr selten anzutreffen, wobei den Kontrollinstanzen vielleicht doch hätte auffallen können, dass die poetisierende Paraphrase über Schwert, Horn und Ring in Wagners Brief an Ludwig II. vom 12. Juni 1867 (Bd. 19, S. 158) sich natürlich auf die Gralserzählung bezieht und nicht auf Siegfried (ebd., S. 490).

Der gewaltige Umfang der einzelnen Bände beflügelt also sogleich Überlegungen, wo und wie man sinnvoll und ohne Qualitätsverlust hätte kürzen können. Auf der anderen Seite wünschte man sich bisweilen aber auch mehr Information, beispielsweise zur äußeren Gestalt der einzelnen Briefe, zu Format, Blatt- und Seitenzahl sowie zur Provenienz. Auch finden sich in den drei Bänden zusammengenommen nur zwei Seiten Faksimiles, was man angesichts der Schönheit von Wagners Handschrift besonders bedauert.

Um nicht missverstanden zu werden: Der Rezensent verkennt durchaus nicht die mühselige und entsagungsvolle Kleinarbeit, die in allen drei Bänden und praktisch in jeder einzelnen Anmerkung steckt. Allein das Durchforsten hunderter zeitgenössischer Musik- und Theaterzeitschriften in ganz Europa auf der Suche nach Artikeln, Besprechungen und Rezensionen (am Ende gar mit negativem Resultat) ist echte Kärnerarbeit, von der sich der Laie kaum eine Vorstellung macht. Gerade hierin dürfte einer der ganz wesentlichen Pluspunkte der drei Bände liegen, nur droht dies in dem ganzen Wust der „Neben-Informationen“, die über Seiten und Seiten hinweg gegeben werden, geradezu unterzugehen. Schwer vorstellbar etwa, dass sich der Wagner-Interessierte einen der vorliegenden Bände als Reise- oder Urlaubslektüre vornimmt; bei den schlanken Bänden der „alten“ Konzeption dagegen

lag dies durchaus noch im Bereich des Möglichen. Es bedarf, wie es scheint (und hier aus Platzgründen nur angedeutet), nur ein paar gezielter Maßnahmen, die Kommentierung stärker zu konzentrieren und bei allem wissenschaftlichen Tun doch auch den Leser und Benutzer im Auge zu behalten. Mit Blick auf die noch ausstehenden Bände wäre dies ein lohnendes Ziel.

(Februar 2015)

Ulrich Bartels

FLORIAN EDLER: Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847. Sinzig: Studio Verlag 2013. 566 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 15.)

Gemäß dem Reihentitel bildet Musikanschauung (statt Ästhetik) die Leitkategorie, anhand der Florian Edler in seiner umfangreichen Dissertation das musikalische Leben und Treiben zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom Schattendasein eines bloß kulturellen Nebenschauplatzes und bloßer Werkanalyse zu befreien sucht. Ausgehend von einer nicht feststehenden, um Schumann und die NZfM versammelten Autoren-Gruppe zeichnet Edler in seiner breitgefächerten Studie den strukturellen Wandel der Gesellschaft während der Umbruchszeit der 1830er und 40er Jahre von Seiten des musikalischen Lebens nach. Die Verbindung der beiden Bereiche Kunst und Leben, die sich im weiter gefassten Begriff der Musikanschauung bündeln, führte Edler zu einer inhaltlichen Dreiteilung seiner diskursgeschichtlich und sozialwissenschaftlich verstandenen Arbeit (S. 9).

Die Rechtfertigung der Benennung eines sogenannten Schumann-Kreises wird einerseits mit der Gemeinsamkeit argumentiert, für die noch junge, antikonservative NZfM zu schreiben, was im Bereich Musikkritik die von Schumanns fiktivem Davidsbund ins Leben gerufenen oppositionellen Struk-

turen durchblicken lässt. Andererseits wandelte sich dieser gemeinsame Impetus zu Beginn der 1840er zu einer zunehmenden Verdrossenheit gegenüber der Restauration, was eine verhältnismäßig starke Politisierung der Diskussion über Musik zur Folge hatte. Dass der Untersuchungszeitraum über die aktive Redaktionszeit Schumanns hinausgeht und auch die Übernahme der NZfM und die ersten Jahre Franz Brendels einbezieht, erscheint folgerichtig, insofern die Studie sich über Einzelpersonen hinaus an Ideen und kulturhistorischen Phänomenen orientieren will.

Neben musikalischer Prosa im weitesten Sinne bilden die Beiträge der NZfM den wesentlichen Gegenstand der Untersuchung. Zentrale Autoren sind (in zeitlicher Abfolge ihrer Tätigkeit für die NZfM) Gustav Nauenburg, August Kahlert, Carl Koßmaly, Eduard Sobolewski, Joseph Mainzer, Johann Peter Lyser, Ernst Ortlepp, Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, Julius Becker, Wolfgang Robert Griepenkerl, Oswald Lorenz, Carl Ferdinand Becker, Robert Friese, Herrmann Hirschbach, Eduard Krüger, Carl Gollmick, Theodor Hagen und schließlich, wenn auch unter gewissem Vorbehalt differenzierterer Betrachtung, Franz Brendel.

Im ersten und umfangreichsten Abschnitt mit dem Titel „Tonkünstler und Nicht-Künstler“ findet sich anhand einer großangelegten Gegenüberstellung ein Sammelurium von Aspekten (Bürgertum, Religion und Moral sowie Originalität und Bildung), die eine kleine Sozialgeschichte des Künstlers bzw. diejenige einer Idealvorstellung des Künstlers seit den 1830er Jahren ableitet; dieser wird wiederum ein entsprechender Abschnitt zum Nicht-Künstler vergleichend gegenübergestellt, den Edler im Virtuosen, Dilettanten und im Publikum begreift.

Die kontinuierliche Untergliederung durch Zwischenüberschriften (durchschnittlich alle ein bis fünf Seiten) lassen den Leser stets klar am jeweils behandelten Aspekt teilhaben und ermöglichen auch eine kapi-

telweise Lektüre. Führt dieser Anspruch an einigen Stellen inhaltlich auch zu einer etwas kursorischen Behandlung, stellt die Fülle der zitierten Textpassagen in jedem Fall eine reichhaltige Sammlung gut zusammengetragener Quellen bereit.

Diesem Großabschnitt folgt im zweiten Teil ein Blick in die Musikästhetik des Schumann-Kreises mit den beiden Schwerpunkten des musikalisch Schönen und der Debatte um den Inhalt von Musik unter dem Titel „Wesenszüge der modernen Tonkunst“. Häufig schlagwortartig und verallgemeinernd verwendete Begriffe wie der zur Schumann-Zeit zentrale Begriff des Humors prägen durch die Beleuchtung der einzelnen und durchaus unterschiedlichen Positionen der Autoren im Schumann-Kreis ein aufschlussreiches Bild, in dem Bezügen zu zeitgenössischen Leitideen oder dem Verhältnis von Rückbezügen auf ältere Theorien kurz, aber konzise nachgegangen wird. Die Diskussion des problematischen Auseinanderdriftens von „Charakteristisch-Schönem“ und „Formal-Schönem“ (S. 292) mit einer Ästhetik des Poetischen als (noch) vermittelnde Instanz bietet u. a. in Hinblick auf die späteren Querelen um Programmmusik differenziert dargestelltes Ausgangsmaterial. Insbesondere Eduard Krüger, dem sonst maximale Erwähnung als scharfzüngiger Kritiker im Dunstkreis der sogenannten Neudeutschen zukommt, wird von Edler hinsichtlich seiner noch immer unzureichend gewürdigten Bedeutung für Hanslick und dessen ästhetischen Traktat von 1854 deutlich hervorgehoben. Ebenso wertvoll ist neben vielen anderen ein Abschnitt zu Julius Becker und dessen Einfluss auf den jüngeren Franz Brendel, möglicherweise durch den gemeinsamen Lehrer August Ferdinand Anacker bedingt. Hier zeigen sich entscheidende Denkstrukturen und Weichenstellungen für den zukünftigen Parteienstreit, worauf kurz, aber bedeutungsschwer hingewiesen wird.

Unter dem Titel „Geschichte als Belastung – Nationalität als Ansporn“ beschäftigt

sich der dritte und letzte Großabschnitt mit zwei Gegenüberstellungen, die das Verhältnis von Musik der Gegenwart und Vergangenheit in Hinblick auf den Fortschritts-topos sowie jenen von deutscher und nicht-deutscher Musik abhandeln. Im ersten Teil bildet die triadische Geschichtsphilosophie Hegels die zentrale theoretische Voraussetzung. Edler spürt dieser nach, indem er aufzeigt, welche Autoren in welcher jeweiligen Weise Hegels Philosophie in den musikalischen Diskurs eingebracht haben (Kahlert, Krüger, Julius Becker, Griepenkerl). Anhand kleiner tabellarischer Übersichten der drei Phasen von Hegels Dialektik bietet Edler für jeden Autor einen gut vergleichbaren Überblick des jeweiligen Verständnisses. Im letzten Teil wird schließlich den frühen Bezugspunkten des Germanischen und Romanischen sowie der jeweiligen konfessionellen Prägung nachgegangen, die einer zunehmenden Bedeutung deutschnationaler Ideen bzw. einer konkreten Abgrenzung zu Italien und Frankreich Platz machen und entsprechend auch auf ästhetischem Gebiet zunehmend Raum gewinnen. Innerhalb dieses aufkeimenden Nationalbewusstseins und einer auf sich selbst angewandten Geschichtsphilosophie „verbindet sich die Frage nach der antizipierenden Vorformulierung von Kernideen der durch geschichtsphilosophisches Denken wesentlich geprägten ‚neu-deutschen‘ Musikanthologie“ (S. 364).

Nicht zuletzt diese Bemerkung lässt den als Übergangsperiode bezeichneten Untersuchungszeitraum auch inhaltlich als solchen erscheinen, indem akribisch jene Krisenjahre nachgezeichnet und sämtliche Lösungsversuche im Bereich Musikpublizistik aufgearbeitet werden, die abseits großer Namen die theoretischen Grundlagen für historische Phänomene wie das einer „Neudeutschen Schule“ überhaupt ermöglichten.

Der Band ist durch ein ausführliches Literaturverzeichnis, einen Personenindex und eine Sammlung von Biographien der jeweiligen Autoren sinnvoll ergänzt. Insgesamt bie-

tet die Publikation einen äußerst reichhaltigen Fundus an Quellen samt ihrer (kultur-)historischen Verortung. Zuweilen wäre am Schluss größerer Abschnitte eine Zusammenführung der ausgeführten Sachverhalte sicherlich entgegenkommend gewesen, dennoch vermag es Edler, auch komplexe Sachverhalte durchgehend gut lesbar zu vermitteln und bietet mit seiner Studie einen wertvollen Einblick in eine musikhistorisch prekäre Phase.

(August 2014)

Dominik von Roth

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 7: Oktober 1839 bis Februar 1841. Hrsg. und kommentiert von Ingrid JACH und Lucian SCHWIETZ unter Mitarbeit von Benedikt LESSMANN und Wolfgang SEIFERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 813 S., Nbsp.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 8: März 1841 bis August 1842. Hrsg. und kommentiert von Susanne TOMKOVIČ, Christoph KOOP und Sebastian SCHMIDELER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 820 S., Nbsp.

Die Zeit zwischen Oktober 1839 und August 1842 war für Felix Mendelssohn Bartholdy eine Zeit stetig wachsenden künstlerischen Erfolgs, der sich vor allem auf umjubelte Aufführungen des *Paulus* op. 36 und der Sinfonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 gründete. Zugleich war es eine Zeit des fortwährenden Umhergetriebenseins zwischen den Gravitationszentren seines Schaffens, der Musikmetropole Leipzig, seiner Heimatstadt Berlin und seinem „Lieblingsland“ England (an Charlotte Moscheles, 8. August 1840). Die Briefe legen davon unmittelbar Zeugnis ab. Sie dokumentieren einerseits, wie engagiert Mendelssohn sein beträchtliches Arbeitspensum als Gewandhauskapell-

meister absolvierte, welche Initiativen er in den wenigen verbleibenden Freiräumen entwickelte und wie stilbildend sein künstlerisches Handeln für das Musikleben des 19. Jahrhunderts war. Und sie stehen andererseits ganz im Zeichen der Konkurrenz der Städte Berlin und Leipzig um die kulturelle Vormachtstellung im preußisch-sächsischen Raum. Hier lässt sich gleichsam aus nächster Nähe verfolgen, wie Mendelssohn zunächst dem Ruf Friedrich Wilhelms IV. an die Berliner Akademie der Künste nachgab, mit seiner Familie in die preußische Hauptstadt übersiedelte und schließlich – als seine Erwartungen mehr und mehr enttäuscht wurden – nach einem quälenden Entscheidungsprozess im November 1842 nach Leipzig zurückkehrte.

Die von Helmut Loos und Wilhelm Seidel als Gesamtherausgeber verantwortete Ausgabe der Briefe Mendelssohns wird am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig erarbeitet und von der DFG gefördert. Ausgangspunkt war die von Rudolf Elvers angelegte Mendelssohn-Sammlung, der aber rund 500 bislang unbekannt gebliebene Stücke hinzugefügt werden konnten. Die Ausgabe erschließt nun insgesamt ca. 5000 Briefe, die seit 2008 in 12 Bänden erscheinen. Dies ist umso mehr zu begrüßen, als ein großer Teil dieser Briefe bislang nur in gekürzter oder anderweitig korrumpierter Form greifbar war. Gemeinsam mit der seit 1992 an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften angesiedelten Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy und dem 2009 von Ralf Wehner vorgelegten Thematisch-systematischen Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV) ist die Musikwissenschaft nun auf einem guten Weg, der bislang sträflich vernachlässigten Mendelssohn-Philologie ein solides Fundament zu verleihen.

Die Disposition der beiden vorliegenden Bände folgt dem bekannten Muster. So wird den eigentlichen Briefkorpora jeweils eine instruktive Einleitung von Helmut Loos

(Bd. 7) und Wilhelm Seidel (Bd. 8) vorausgeschickt, die die Briefe in die biographischen Kontexte einordnet. Der siebte Band umfasst die Zeitspanne von Oktober 1839 bis Februar 1841 und enthält 600 Briefe (Nrn. 2441–3041). 85 davon sind im Original unbekannt, wurden aber aus den Gegenbriefen erschlossen. Band 8 reicht von März 1841 bis August 1842 und enthält 559 Briefe (Nrn. 3042–3601), von denen 80 erschlossen wurden. Die der Wiedergabe der Brieftexte zugrundeliegenden Editionsrichtlinien finden sich im Eröffnungsband der Ausgabe erläutert; sie sind inzwischen vertraut und haben sich bestens bewährt (vgl. hierzu Martin Dürer in *Mf* 64 [2011], H. 1, S. 78–80). Im Ganzen betrachtet überrascht einmal mehr, wie sich Mendelssohn, der bekanntlich keine theoretischen Abhandlungen hinterlassen hat und ohnedies ein kritisches Verhältnis zur Musikschriftstellerei pflegte, auch in seiner Korrespondenz nur sehr vereinzelt zu programmatischen Äußerungen hinreißen ließ. Stattdessen gewähren die Briefe faszinierende Einblicke in die berufliche und private Situation eines Komponisten und Dirigenten auf dem Zenit seiner Schaffenskraft und Reputation, der einerseits eng in seine weitläufige und illustre Familie eingebunden blieb (entsprechend breiten Raum nehmen die Familienbriefe ein), andererseits weit stärker als bisher angenommen im europäischen Musikleben seiner Zeit vernetzt war.

Die Art und Weise, wie sich Mendelssohns Musikerdasein in seinen Briefen spiegelt, ist außerordentlich beglückend. Man kommt seiner Persönlichkeit näher als irgendwo sonst und lernt ihn dabei als in höchstem Maße gebildeten, vielseitig interessierten und dabei grundsympathischen Beobachter nicht allein der musikalischen, sondern ebenso der künstlerischen, politischen und sozialen Verhältnisse seiner Zeit kennen. Zu allem Überfluss erweist er sich als begnadeter Autor, dessen stilistische Subtilität und sprühender Witz manchem

Großschriftsteller ebenbürtig sind und die Lektüre seiner Briefe zum literarischen Genuss werden lassen.

Die Kommentarteile lassen kaum eine Frage unbeantwortet, zeugen von der beeindruckenden Kompetenz der Bearbeiter und liefern dadurch (auch separat gelesen) einen immensen Informationszuwachs. Die folgenden Anhänge bieten jeweils ein Verzeichnis der verkürzt zitierten Literatur und der RISM-Bibliothekssigel, ein Währungsverzeichnis, eine Konkordanz der alten und neuen Ortsnamen, ein kommentiertes Register der Personen, Werke, Körperschaften und Orte, ein Verzeichnis der erwähnten Werke Mendelssohns und Fanny Hensels nach den Ordnungsprinzipien des BWV, die Besitzer- und Abbildungsnachweise sowie in Band 8 die Ergänzung dreier später erschlossener Briefe. Wie gehabt wurde auf ein Verzeichnis der Briefe und Adressaten verzichtet. Ein solches wäre freilich am Schluss der Gesamtedition wünschenswert, um einen Überblick über die quantitative Verteilung der Briefe auf bestimmte Korrespondenzpartner und Lebensphasen zu gewinnen.

Auf die grundlegende Problematik der Herausgeberentscheidung, die rund 7000 bekannten Briefe an Mendelssohn erst in einem späteren Editionsteil folgen zu lassen, wurde bereits mehrfach hingewiesen (vgl. etwa Cornelia Bartsch in *Mf* 65 [2012], H. 1, S. 56–57). Je tiefer man beim Lesen in Mendelssohns Gedankenwelt hineingleitet, umso schmerzlicher tritt das Fehlen der Gegenbriefe zutage. Wie sehr die mannigfaltige Diktion Mendelssohns auch von den jeweiligen Adressaten abhängig ist, lässt sich durch die Eindimensionalität der gewählten Editionsweise bestenfalls erahnen. Die Stellenkommentare sind naturgemäß nicht in der Lage, dieses Manko auszugleichen. Wenn sich keine andere Lösung findet, wird man also in Zukunft stets mit zwei Briefausgaben parallel umzugehen haben.

Mit den Bänden 7 und 8 liegen nun über

zwei Drittel der Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy in höchsten Ansprüchen genügenden Editionen vor. Sie sind ein kultur- und geistesgeschichtliches Dokument ersten Ranges und präsentieren den Komponisten als eine der wesentlichen Figuren der europäischen Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Und nicht zuletzt bieten sie aufgrund seiner sprachlichen Gewandtheit ein enormes Lesevergnügen. Bedauerlich ist, dass die Ausgabe nur geschlossen abgegeben wird, denn hierdurch bleibt sie für private Interessenten nahezu unerschaffbar.

(August 2014)

Axel Fischer

Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORDT und Silke LEOPOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 325 S., Abb., Nbsp. (*Analecta musicologica*. Band 49.)

Der vorliegende Sammelband hat sich zur Aufgabe gestellt, die Erforschung der Musikgeschichte und die Migrationsforschung miteinander zu verbinden. Migrationsforschung spielt in der Musikwissenschaft aufgrund der nationalgeschichtlichen Orientierung kaum, und wenn überhaupt, dann vornehmlich im Zusammenhang mit dem 20. und 21. Jahrhundert eine Rolle. Und andersherum nimmt die Migrationsforschung die Musikwissenschaft kaum wahr, weil sie sich bislang auf die Migration von Unterschichten sowie auf religiöse und politische Fluchtbewegungen konzentriert, also auf Bereiche, auf welche die musikwissenschaftliche Forschung bislang wenig Aufmerksamkeit gerichtet hat.

Unter dieser zweifellos bedeutsamen Aufgabenstellung vereint der Band 19 Beiträge, deren Themen eine bunte Mischung der – wie auch immer zu verstehenden – Migrationsprozesse und -praktiken mit Bezug zu Musik/Kultur aufweisen. Der Beitrag von

Wolf Lepenies beschäftigt sich mit der Frage der Übersetzbarkeit der Kulturen im Zeitalter der Mobilität. Pieter C. Emmer legt in seinem Beitrag dar, wie die „common European culture“ von 1500 bis 1800 durch bzw. in Verbindung mit Migrationsbewegungen konstruiert wurde. Der Beitrag Silke Leopolds weist auf nationalgeschichtliche und konfessionelle Verengungen hin, in denen das Desinteresse der Musikwissenschaft an der Thematik der Künstlermigration begründet ist, und hebt die Notwendigkeit der Überwindung dieser Restriktionen hervor.

Nach diesen drei Beiträgen systematischer Art aus soziologischer, allgemeinesgeschichtlicher und musikgeschichtlicher Perspektive folgt eine Reihe von Beiträgen, die konkrete Fallbeispiele erörtern. Anke Bödeker legt in ihrem Beitrag dar, wie die Peregrinatio irischschottischer Mönche Neumenschriften aus Frankreich über St. Gallen bis nach Norditalien transferierte und darüber hinaus zur Intensivierung der Beziehungen zwischen europäischen Klöstern auch im Bereich Musik beitrug. Nicole Schwindts Beitrag zeigt am Beispiel der Mailieder auf Zypern um 1400, wie durch einen Musiktransfer eine Dekontextualisierung und Neuinterpretation des Liedrepertoires ermöglicht wurde. Christian Storch erörtert in seinem Beitrag die „Wege portugiesischer Musikkultur nach Südostasien im Kontext der europäischen Expansionspolitik des 16. und 17. Jahrhunderts“. Im Beitrag Sabine Ehrmann-Herforts geht es darum zu zeigen, wie sich das Madrigal im Italien des Cinquecento an unterschiedlichen Höfen, vor allem am päpstlichen Hof in Rom, durch die Migration einer Reihe von Musikern etablierte und als Produkt italienischer Musikkultur in andere Länder exportiert wurde. Tomasz Jeż behandelt in seinem Beitrag die Notensammlung der Bibliotheca Rhedigeriana in Breslau, die zum Transfer italienischer Repertoires, des Weiteren des italienischen Musikstils im internationalen Kontext beitrug. Richard Wistreich beschäftigt sich mit der Verbreitung

des italienischen „trillo“ in der europäischen Gesangspraxis. Margret Scharrer legt dar, wie adelige Kavaliertouren die Ausbreitung von musikalischen Stilen und Techniken, unter anderem von und nach Paris, Rom, München und Dresden begünstigten. Michele Calella zeigt die Zusammenhänge von „Migration, Transfer und Gattungswandel“ am Beispiel der italienischen Oper im 18. Jahrhundert. Luca Aversanos Beitrag thematisiert anhand von Quellen aus dem frühen 19. Jahrhundert das wechselseitige Bild von Deutschland und Italien. Vincenzina C. Ottomano zeigt am Beispiel Cezar' Kjuj, wie russische bzw. russischstämmige Komponisten im Pariser Exil die russische Musik verbreiteten und eine Synthese von französischen und russischen Stilen hervorbrachten. Mauro Fosco Bertola legt in seinem Beitrag durch die Untersuchung des Programms des Berliner Rundfunks dar, wie Palestrina als deutsches Nationalsymbol in der Weimarer Republik rezipiert und konstruiert wurde. Daniel Siebert zeigt die Rezeption und Umkontextualisierung der jamaikanischen Ska-music in Großbritannien in den 1960er Jahren durch die Subkultur der Skinheads. Lars-Christian Koch beschäftigt sich mit den musikalischen Austauschprozessen zwischen Großbritannien und Indien in der Zeit der britischen Kolonialherrschaft. Hye-su Shin erörtert die Transfervorgänge europäischer Musik und deren Etablierung und Aneignung zu Lasten der tradierten Musik in Korea. O-Yeon Kwon erörtert „Veränderungen im Tonsystem der traditionellen koreanischen Musik unter dem Einfluss westlicher Musik“.

Selbstverständlich kann in einem Sammelband von 325 Seiten nur ein kleiner Ausschnitt möglicher Migrationsthemen in der Musikgeschichte gezeigt werden. Gelungen an der Konzeption des vorliegenden Sammelbandes ist, dass die ältere europäische Musikgeschichte im Kontext der Migration bzw. kultureller und sozialer Wanderbewegungen in den Blick genommen wird, wor-

auf bislang in der Musikforschung wenig Aufmerksamkeit gerichtet worden ist. Als Mangel an der Konzeption des Sammelbandes erweist sich allerdings, dass sich eine Systematik thematischer Art bei der Lektüre des gesamten Bandes nicht leicht erkennen lässt. In gewissem Maße wird dies durch den letzten, von Andreas Gestrich verfassten Beitrag kompensiert, in dem die einzelnen Beiträge nach Themenschwerpunkten geordnet werden. Vor allem ist es seine Leistung, einige der möglichen Arbeitsfelder (z. B. soziokulturelle Räume, das Phänomen der Remigration) aufzuzeigen, an denen die musikwissenschaftliche Forschung im Anschluss an die interdisziplinäre Migrationsforschung arbeiten kann. Indes fehlt ein grundlegender Beitrag, der die Möglichkeiten zur Verknüpfung von Musikwissenschaft und Migrationsforschung, die gegenseitige Befruchtung – theoretisch und methodisch reflektierend – darlegt. Auch Beiträge, die sich mit den schillernden Begriffen „Migration“, „Identität“, „Mobilität“, „Kulturkontakte“ und „Austauschprozesse“ intensiv auseinandersetzen, vermisst man bei der Lektüre. Freilich ist auf die Problematik der Selbstverständlichkeit des Schreibenden hinzuweisen. Der Beitrag Silke Leopolds, „Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen“, behandelt die Problematik der musikwissenschaftlichen Forschung nur in Hinblick auf die europäische Musik, so dass er dem Titel nur teilweise gerecht wird. Der Beitrag von Shin Hesu zeigt, dass die Autorin die Musikgeschichte Koreas – und insbesondere die Gegenwartsszene – aus eurozentrischer Perspektive und unter Ausklammerung der Forschungsergebnisse zur tradierten koreanischen Musik betrachtet, so dass ein verzerrtes Bild des koreanischen Musiklebens gegeben wird.

Ungeachtet dieser einzelnen Kritikpunkte ist zu würdigen, dass der vorliegende Sammelband der Musikgeschichtsschreibung eine neue Perspektive weist, allerdings mit

der als Beschränkung wirkenden Konzentration auf die europäische Musik.

(August 2014)

Jin-Ah Kim

Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität. Hrsg. von Hermann DANUSER, Peter GÜLKE und Norbert MILLER in Verbindung mit Tobias PLEBUCH. Schliengen: Edition Argus 2011. 444 S., Abb., Nbsp.

Die Nähe von Dahlhaus' 20. Todestag, 80. Geburtstag und der Abschluss der Herausgabe der *Gesammelten Schriften* boten Anlass genug, erneut ein Symposium über den herausragenden Fachvertreter zu veranstalten. In dem nun vorliegenden Band, der sich nicht direkt als Bericht versteht, sind gut 40 Beiträge in fünf Rubriken versammelt: zu „Person“, „Opern-Dramaturgie“, „Werkbegriff und Historiographie“, „Theorie und Analyse“ sowie zum „Schriftsteller“ Dahlhaus. Die vielfältigen Argumentationen der hochrangigen Autorinnen und Autoren zusammengenommen, bestätigen dabei auf eindrucksvolle Weise, was mitunter auch explizit als dialektische Herangehensweise angesprochen wird: dass Dahlhaus in seinem umfangreichen Œuvre vielfach zugleich die gegenteilige Position einnahm, um Erkenntnisgewinn zu ermöglichen. Dies zeigt in der ersten Rubrik sogleich die Einleitung Nobert Millers, der berichtet, wie Dahlhaus in Seminaren zumeist das vergebene Referatsthema anschließend selbst noch einmal hielt, aber auch der Beitrag Stephen Hintons, der Dahlhaus' Bücher als Zusammenfassung seiner – teils sich widersprechenden – Aufsätze versteht. Drei Nekrologe von 1989 ergänzen diesen biographischen Einstieg, darunter der persönlichste von Rudolf Stephan, dessen Stärke – die besondere Nähe und Kennerschaft des Weggefährten – leider ein wenig durch ausbleibende Kommentare von Herausgeber- oder Redaktionsseite getrübt wird. Die im Angesicht des Todes

seinerzeit verständlicherweise teilweise etwas unscharfen Erinnerungen Stephans hätten sich z. B. leicht durch Verweis auf weiter hinten im Band belegte Fakten differenzieren lassen, etwa Stephans Bemerkung von einer „glänzende[n] Promotion“ Dahlhaus' (S. 22), mit einem Link zu den im Beitrag von Birgit Lodes abgedruckten Dissertations-Gutachten, die nur auf „gut“ lauteten, wobei Dahlhaus erst durch die mündliche Prüfung noch zu einem Gesamturteil von „magna cum laude“ gelangte (S. 195f.). (Wer die aus dem Universitätsarchiv Göttingen stammenden Akten umfassender studiert hat, kann freilich noch ergänzen, dass in der mündlichen Prüfung eine „sehr reife Leistung“ bescheinigt wurde, bei Themen vom „Anteil der Nationen an der Entwicklung der Musikgeschichte des [...] Abendlandes“ bis zu Hugo Wolf.) Auch bei der Betrachtung der Habilitationsschrift durch Michael Heinemann, die er „im Schatten Riemanns“ verortet (S. 314ff.), hätten die Gutachten und das Kieler Umfeld unter Walter Wiora mit in den Blick genommen werden können.

Die Spannweite der Thesen lässt sich weiter erkennen im Abschnitt „Opern-Dramaturgie“, der auf der einen Seite mehrfach die Position versammelt, Dahlhaus habe der Regie und dem Regietheater (Stephen Hinton, Silke Leopold) sowie der Gesangspraxis (Lorenzo Bianconi) und klingender Interpretation von Musik generell (Albrecht Wellmer, Peter Gülke) – zunehmend – kritischer gegenübergestanden. Dies galt vor allem für postmoderne Beliebigkeiten, die auch Peter Ruzicka beklagt, der hier, Dahlhaus weiterdenkend für die zukünftige Musik und Musikwissenschaft, eine „sinngewandte Tiefenstruktur“ (S. 107) einfordert. Leopold analysiert Dahlhaus' Aufsatz zum „Regietheater“ und teilt aufschlussreich mit, welche konkreten Inszenierungen seiner Auffassung zugrundelagen. Freilich lässt sie unkommentiert, dass Dahlhaus unterschiedslos bei Schrekers *Gezeichneten* wie bei

Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* Auführungen forderte, „wie sie von den Komponisten gemeint waren“ (S. 117), obwohl bei den *Soldaten* szenische Komponenten, wie etwa Filmeinblendungen, gleichberechtigt in der Partitur verankert sind.

Auf der anderen Seite verblüfft dann aber, dass Clemens Risi genauso plausibel aus Dahlhaus' Aufsatz „Zur Methode der Opernanalyse“ die Forderung extrahieren kann, dass „weniger vom sprachlich-musikalischen Text als vom Theaterereignis“ auszugehen sei (S. 142). So war Dahlhaus als Herausgeber denn auch völlig einverstanden mit einer Konzeptänderung bei *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, die der Inszenierungsgeschichte einen großen Stellenwert einräumte. Sieghart Döhring zeigt dies in seinem höchst aufschlussreichen Beitrag nicht nur bezüglich des Musiktheaters im engeren Sinn, sondern auch beim Tanztheater, das in Dahlhaus' eigenen Schriften keinen besonderen Stellenwert eingenommen hat. Die seinerzeit umstrittene Entscheidung, hier die Autorschaft den Choreographen zuzusprechen, hat sich als sinnvoll erwiesen. Döhrings Hinweis, dass die schwierige Quellsituation es oft unmöglich gemacht habe, die eigenen wissenschaftlichen Standards einzuhalten, sollte freilich zukünftige Forschergenerationen gerade in diesem Bereich ermuntern, sukzessive die (musikwissenschaftlichen) Lücken zu füllen, die durch erste Hinweise auf Quellen nur andeutungsweise benannt werden konnten.

Eine weitere Leerstelle, die auch dieser ansonsten breit angelegte Band noch nicht zu füllen vermag, ist Dahlhaus' Zeit als Dramaturg in Göttingen unter Heinz Hilpert – davon immerhin fünf Jahre ohne weitere offizielle Beschäftigung. Gerhard wagt zu Recht die These, es habe sich hier um eine „entscheidende“ Zeit gehandelt (S. 48), zumal sie in das dritte Lebensjahrzehnt überwiegend nach der Promotion fiel. Dies bestätigen indirekt auch Karol Berger, indem er Dahlhaus' Thesen zur Leitmotivik bei

Wagner aus der Schauspieldramaturgie ableitet, und Ivana Rentsch, indem sie überzeugend Dahlhaus' Interesse an und seine Bevorzugung der Literaturoper vor diesem doppelten Hintergrund erklärt. Offen bleiben aber folgende Fragen: Handelte es sich wirklich um eine reine Tätigkeit als „Schauspieldramaturg“, wie Stephan behauptet (S. 24)? Welche Werke hat Dahlhaus betreut, worin genau bestand seine Tätigkeit? Wie schrieb Dahlhaus Programmhefttexte und welche (vgl. die bereits in den *Gesammelten Schriften* edierten)? Hat Dahlhaus wirklich seine akademische Laufbahn schon damals, als er keinem anderen Brotberuf nachging, „parallel [...] entfaltet“ (Hinton, S. 39)?

Die Frage, ob der Notentext oder die Auf-führung das Werk sei und wie es methodisch zu erklären ist – auch theoretisch und analytisch –, wird im dritten und vierten Teil des Buches vielfach reflektiert. Während Hans-Joachim Hinrichsen, Lorenzo Bianconi und Siegfried Mauser Dahlhaus' primäres Verständnis als Historiker untermauern, Wolfgang Rihm darauf hinweist, wie wichtig es sei, dass die Musikwissenschaft die Bezüge von Kompositionen untereinander aufdecke, und Thomas Ertelt Dahlhaus' Offenheit thematisiert, Musiktheorie auch aus der Analyse komponierter Musik abzuleiten, sieht Helga de La Motte-Haber sein Verdienst darin, die Musikgeschichte als Problemgeschichte verstanden zu haben, wozu die Analyse von Einzelwerken beigetragen habe. Gerhard (S. 50) wie auch Lodes weisen auf seine letztlich doch „germanozentrische“ Sichtweise der Dinge hin, auch wenn er bereits in seiner Dissertation die national-stilistische Methode seines Lehrers Rudolf Gerber vermieden habe. Reinhard Strohm macht auf den Umstand aufmerksam, dass Dahlhaus' Œuvre aufgrund der verspätet erschienenen Übersetzung im angloamerikanischen Raum zeitgleich mit der New Musicology rezipiert wurde. Dass Dahlhaus am Ende seines Lebens noch einen struktur-geschichtlichen Ansatz verfolgen wollte, den

Anne Shreffler dem kompositionsgeschichtlichen für überlegen hält, fügt dem eine Ge-genthese bei; ebenso wie die Beobachtung, dass er Biographik für die Interpretation als irrelevant gehalten habe (Hinton), aber in einer Rezension der Erinnerungen Alma Mahlers das Anekdotische vor den dokumentarischen Nutzen stellte (Miller). Auch eine Nähe zu den Methoden Adornos wird einerseits konstatiert (Rudolf Stephan; Gisselher Schubert), andererseits die kritische Distanz thematisiert (Theo Hirsbrunner), vor allem zu der Position, dass in den Kompositionen sich ein gesellschaftlicher Diskurs manifestiere (Gianmario Borio).

Einen besonderen Schatz hält der Band bereit mit der Erkundung des Schriftstellers Dahlhaus, wobei hier erstmals auch der Autor von gut 200 Musikkritiken im Blickpunkt steht, die er vor allem für die *Stuttgarter Nachrichten* schrieb. In Eleonore Büning's glänzender Analyse ist wiederum von der Kunst, sich selbst zu widersprechen, die Rede, aber auch davon, dass Dahlhaus, der überwiegend Opern und Neue Musik rezensierte, nicht nur Interpretations-, sondern vor allem auch Werkkritiken schrieb (so auch im Beitrag von Elisabeth Schwind). Dass Dahlhaus im Vergleich zu Adorno nicht nur in internationalen Feuilletons bis in die jüngere Gegenwart der deutlich häufiger zitierte war (Büning), sondern – unter Hinzunahme der Schriften von Abert und Gurlitt – auch unter Musikwissenschaftlern im engeren Sinn das stärkste Bestreben hatte, begrifflich zu bestimmen, was „musikalischer Ausdruck“ sei (Clemens Fanselau, S. 397), passt zu dem Rang, den er international auch heute noch einnimmt. Dass dieser Band, der in jede Bibliothek gehört, immens dazu beiträgt, die von Dahlhaus aufgeworfenen Fragen weiterzudenken, ist kein geringes Verdienst.

(März 2014)

Jörg Rothkamm

Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf.
Hrsg. von Ferdinand ZEHENTREITER.
Hofheim: Wolke Verlag 2012. 364 S., Nbsp.

Wie Zugänge zu einem Gegenstand finden, der sich bereits in seiner phänomenologischen Verfasstheit im Apriori jeglichen Zugriffs zu entziehen scheint? Diese Frage mag sich jedem stellen, der sich mit dem ungeheuren Komplexitätsgrad der Kompositionen von Claus-Steffen Mahnkopf konfrontiert. Dass die in seinen Werken präsente „Materialabundanz“ jedoch keineswegs als Kommunikationsverweigerung, sondern gerade gegenteilig, als ein überaus reiches, überbordendes Kommunikationsangebot aufgefasst werden kann – dass die Überforderung im Angesichte dieser Werke also *produktiv* durch die selbigen hindurchzudenken durchaus möglich ist –, davon legt die von Ferdinand Zehentreiter herausgegebene Sammelschrift *Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf* ein willkommenes Zeugnis ab. Ist das, was über Mahnkopfs Kompositionen bislang bekannt geworden war, nahezu ausschließlich durch Analysen des Komponisten selber hervorgegangen, dokumentiert die vorliegende Aufsatzsammlung nun erstmals eine breite Rezeption von Mahnkopfs kompositorischem Œuvre – bestritten von 28 Beitragenden aus der Komposition, diversen Instrumentalfächern, der Musikwissenschaft und Philosophie.

Durch die disziplinäre Vielfalt ist ein heterogenes Textkorpus entstanden, das der Herausgeber grob in fünf unbetitelte Abschnitte zu unterteilen sich entschied. Kernanliegen der Beiträge des ersten Teils, welcher nicht nur qualitativ, sondern mit etwa zwei Drittel des gesamten Buchumfangs auch quantitativ das Herzstück markiert, ist der Versuch, durch das einzelne Werk hindurch zentrale materialästhetische Dispositive Mahnkopfs zu eruieren und mit dessen philosophischen Leitideen zu vermitteln. Die multitemporale Verfasstheit von Mahnkopfs Werken erfährt durch die Beiträge von Stefan Beyer, Klaas

Coulebrier, Hansjörg Ewert, Ernst Helmut Flammer, Rainer Nonnenmann und Ferdinand Zehentreiter anhand der Werke *Erstes Streichquartett*, *humanized void*, *Mедуsa-Zyklus*, *Mon cœur mis à nu*, *Kurtág-Zyklus*, *Pynchon-Zyklus* und *Rhizom. Hommage à Glenn Gould* besondere Exponierung; darüber hinaus bespricht Johannes Menke die Rolle und Funktion des Ornaments in *Pegasos* und Egbert Hiller wirft Schlaglichter auf Mahnkopfs bisher unaufgeführte Oper *void – Archäologie eines Verlustes*. In diesem ersten Teil besonders hervorzuheben ist der Beitrag von Franklin Cox. In seiner Analyse, die profundeste der Sammlung, leistet Cox indirekt eine Antwort auf die im Band unreflektiert gebliebene Frage, ob und inwieweit es denn überhaupt gesicherte Pfade in eine musikanalytische Auseinandersetzung mit „komplexistischer“ Musik gibt beziehungsweise geben kann. Gewiss, Theorietrampelpfade sucht man bisher vergebens; der sich stillschweigend durch die Beiträge ziehende Konsens wiederum, dass sich den Werken „phänomenologisch“ wohl am trefflichsten zu nähern sei, läuft jedoch Gefahr, im schlechtesten Fall den Mangel an gesicherter Analysemethodik durch bloße Beschreibung aufwiegen zu wollen. Cox' Beitrag weist hier einer analytischen Pragmatik den Weg, die dieses methodische Problemfeld zumindest zu vermessen beginnt: Indem Cox in seinem Essay zu *La vision d'ange nouveau* und *Solitude-Sérénade* einzelne musikalische Parameter isoliert betrachtet – und somit überhaupt erst *sinnstiftend* aufeinander beziehbar macht –, ist er in der Lage, jene „subkutanen“ Materialschichten und deren immanente Logik aufzuspüren, welche die einzelne Geste, wie sie sich letztlich phänomenologisch im Werk gebärt, durchwirken. Auf diese Weise gelingt es Cox auf profunde Weise, Teilmomente der werkeigenen Entwicklungstendenzen und Zeitlichkeiten entlang von Begriffen wie „variation“, „mutation“ und „transformation“ zu eruieren.

Der zweite Buchabschnitt umfasst direkte

Bezugnahmen auf Mahnkopf: Neben einem offenen, an Mahnkopf adressierten Brief von Peter Mischung, Leiter des Wolke-Verlags (bei welchem die vorliegende Publikation auch erschien), befinden sich darunter zwei Mahnkopf gewidmete Kompositionen von Wolfram Schurig (*contrapunctus super mahnkopf*) und Steven Kazuo Takasugi (*Die Klavierübung*; auszugsweise abgedruckt) sowie ein Gedicht von Alrun Moll („Angela Nuova“); ferner äußern sich Sophie-Mayuko Vetter, Luca Conti und Sidney Corbett mit zum Teil recht persönlichen Zeilen. Hier tritt der fast durchweg spürbare Festschriftcharakter des Bandes besonders deutlich in den Vordergrund. (Der Publikationszeitpunkt dürfte nicht zufällig mit Mahnkopfs 50. Geburtstag zusammengefallen sein.) Nicht minder persönlich geprägt ist auch der dritte Abschnitt, der mitunter reiche Erfahrungsberichte zahlreicher Interpreten versammelt: von Almut Hellwig, Jonathan Hepfer, Sven Thomas Kiebler, Carin Levine, Barbara Maurer, Jürgen Ruck, Wolfgang Rüdiger, Peter Veale und Ermis Theodorakis. Mit Essays von Clytus Gottwald, Christoph Türcke und Ferdinand Zehentritter thematisiert der vierte Teil Mahnkopfs Beitrag zu einer Philosophie der Gegenwartskunst. Wurde die Aufsatzsammlung mit einem Gespräch zwischen Mahnkopf und dessen früherem Kompositionslehrer Klaus Huber über Mahnkopfs kompositorischen Werdegang eröffnet, so führt das im fünften und letzten Abschnitt abgedruckte Gespräch zwischen dem Herausgeber und Mahnkopf noch einmal einige zentrale diskursive Fäden des Buches zusammen. Die rahmende Funktion, die dabei beiden, die Sammlung inhaltlich bereichernden Gesprächen zukommt, dürfte zugleich die nicht unproblematische Grundsatznähe der gesamten Sammlung zu ihrem Gegenstand, Mahnkopf, versinnbildlichen. Besonders sei dem Leser kritisch mitzudenken anempfohlen, dass in einigen Beiträgen Mahnkopfs Bereitstellung seiner Skizzenmaterialien, zweifelsfrei mit enormen Erkennt-

nisgewinn für die Sache, immer auch Verfangnispotentiale in sich birgt, gerade dort, wo im Versuch einer scheinbar „objektiven“ Rekonstruktion des Kompositionsprozesses die Demarkationslinien zu Mahnkopfs Intentionen spürbar verwischen. Mit dem Hinweis, dass darauf in der Aufsatzsammlung selber nicht explizit reflektiert wird, sei jedoch keineswegs eo ipso ein Bedeutsamkeitsminderungsgrund mitbeauptet.

Tatsächlich ist das Gegenteil der Fall: Die Beiträge schließen sich zu einem eindrucksvollen Bild von Mahnkopfs kompositorischem Werk zusammen, das dieses als musikalisch vollzogene kritische Theoriearbeit der Gegenwart in seiner ganzen intellektuellen Wucht erahnbar macht und über die Fachgrenzen sowie die deutsche Sprache hinaus zu kommunizieren beginnt. Damit stellt die Aufsatzsammlung durchaus ein Pendant zu den 1995 veröffentlichten *Collected Writings* von Mahnkopfs früherem Kompositionslehrer Brian Ferneyhough dar, aus dem deutlich hervorgeht, wie Max Paddison in seiner Buchbesprechung einmal trefflich resümierte, wie stark sich Ferneyhough „auf der einen Seite mit der ästhetischen Position Adornos identifiziert, nicht allein in seinen Schriften, sondern auch in seiner Musik, während er auf der anderen Seite dessen Ideen ausweitet und sie entschieden zu seinen eigenen umwandelt“ (Max Paddison, „Der Komponist als Kritischer Theoretiker. Brian Ferneyhoughs Ästhetik nach Adorno“, *Musik & Ästhetik* 10 [1999], S. 96). Gleiches darf auch über *Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf* gesagt werden. Die Aufsatzsammlung hat einen überaus bedeutsamen Beitrag geleistet, durch Mahnkopfs *musikalisches* Werk hindurch zentrale Elemente und axiomatische Strukturen seines Projekts einer kritischen Theorie der Musik zu erhellen – es bleibt zu hoffen, dass dies den Beginn einer regen wissenschaftlichen Aufarbeitung markiert.
(April 2015) Sebastian Wedler

MARC MYERS: *Why Jazz happened*. Berkeley u. a.: University of California Press 2013. X, 267 S.

Why Jazz happened – ein solcher Titel lässt Generelles erwarten. Tatsächlich geht es Marc Myers, Jazzkritiker des *Wall Street Journal* und spiritus rector des Blogs www.jazzwax.de, um nichts Geringeres als einen neuen Panoramablick auf die Jazzgeschichte. Dazu wählt er einen ungewohnten Aussichtspunkt: Myers erklärt den Jazz und seine Entwicklung zwischen 1942 und 1972 nicht musikimmanent oder an stilistischen Metamorphosen orientiert, vielmehr betrachtet er „jazz history from the outside in“ (S. IX). Um stilprägende Musiker und musikimmanente Paradigmenwechsel geht es ihm nur in zweiter Instanz, wichtiger sind ihm jene Kräfte, die für die Distribution, Repräsentation und Finanzierung von Jazz und damit schlussendlich für die öffentliche Wahrnehmung von Jazzmusikern und ihrer Lebenspraxis verantwortlich sind: Schallplattenproduzenten, Aufnahmetechniker, Radiomoderatoren, Konzertveranstalter und Veranstaltungstechniker stehen im Fokus der Aufmerksamkeit. Von dieser Warte aus gelangt Myers zu zwei grundlegenden Fragen: Unter welchen Bedingungen arbeiten Jazzmusiker und wie sind die sozialen Rahmenbedingungen kreativer Prozesse im Jazz geartet? Das Buch gibt sachkundige und bestens recherchierte Antworten und qualifiziert sich so als längst überfällige Alternative zu einem Klassiker der Fachgeschichte: Ekkehard Josts *Sozialgeschichte des Jazz* von 1982. Methodisch geht die äußerst materialreiche Untersuchung trotz der Erschließung ungewohnter Kontexte indes kaum je ans Eingemachte. Die zahlreichen Steilvorlagen zur Modifikation des gängigen Entwicklungsnarrativs der Jazzgeschichtsschreibung und seiner Konzentration auf Pionierfiguren und „große Erzählungen“ werden bestenfalls zaghaft genutzt, so dass die Hoffnung, durch die ungewohnte Perspektive könnten auch

neue Erkenntnisse zum musikalischen Text generiert werden, leider enttäuscht bleibt.

Myers fokussiert insgesamt neun Paradigmenwechsel in den drei Jahrzehnten zwischen 1942 und 1972, die ihren Anstoß aus „influential non-jazz events“ (S. 4) beziehen. Einige dieser Entwicklungen sind bereits hinlänglich bekannt und werden von Myers lediglich re-evaluiert, wie etwa die Initiativen zur Implementierung unabhängiger Strukturen körperschaftlicher Selbstverwaltung unter afroamerikanischen Musikern in Musikervereinigungen wie der AACM oder die Möglichkeiten des neuen Mediums Langspielplatte zur konzeptuellen Ausdifferenzierung wie zur Speicherung längerer und damit der Live-Praxis näherstehender Aufnahmen in den frühen 1950er Jahren. In anderen Fällen gelingt Myers jedoch die Erhellung zuvor unterbeleuchteter Konnekte, z. B. wenn er vorführt, wie die G. I. Bill of Rights von 1944 – jenes Gesetz, das aus dem Zweiten Weltkrieg heimkehrenden Soldaten die Wiedereingliederung in das Berufsleben erleichtern soll und daher auch das Angebot eines kostenfreien Studiums umfasst – zur stärkeren Verankerung von Jazzmusikern im Hochschulrahmen und damit letztlich zu einem neuen Stellenwert einer formellen Ausbildung führt. Auch seine Beobachtungen zum Einfluss der Beatlemania auf Vertrieb und Marketing von Jazzschallplatten oder zur Rezeption von neuen technischen Möglichkeiten der Amplifizierung und Bühnenbeleuchtung im Jazz der frühen 1970er Jahre sind einfallsreich und methodisch überzeugend. In seinen besten Passagen gelingt Myers' Buch damit ein frischer und unverbrauchter Blick auf einen historischen Bestand, mit dem man sich bereits in ausreichendem Maße vertraut wähnte. Umso bedauerlicher ist es angesichts dieses Umstands jedoch, dass er auf einer so tragfähigen Grundlage kaum je den Versuch unternimmt, eingeübte Sichtweisen auf die Jazzgeschichte in Frage zu stellen. So bleibt sein Buch ein gewissenhafter Appendix zu

einem letztlich altmodischen Verständnis von Jazzgeschichte.

Als exemplarisches Beispiel mag das fünfte Kapitel dienen, in dem Myers ein auf den ersten Blick ungewöhnliches Thema adressiert: die Wohnumstände von Musikern und ihre Funktion als privilegierte Mieter- und Käuferschicht in der Erschließung suburbaner Erweiterungen im Kalifornien der 1950er Jahre. Wiederum ist das Material auch in dieser Frage aussagekräftig, doch die von Myers auf seiner Grundlage angestellte Interpretation der Musik bleibt fragwürdig: „the comfortable, harmonious, and conformist lifestyle began to be reflected in jazz that emphasized airy counterpoint played by reeds and horns and deemphasized the more urban churning sounds of the piano, bass and drums“ (S. 7). Der Verdacht, dass hier zugunsten von Stereotypen, die die Interpretation erleichtern, auf eine differenzierte Beobachtung der musikalischen Landschaft verzichtet wird, erhärtet sich leider auch im Verlauf des Kapitels, wo der West Coast Jazz seiner „emphasis on seductive melodies, counterpoint and brushy rhythms“ (S. 95) wegen als „more formulaic and airy jazz style that matched the general mood“ (S. 97) beschrieben wird. Hier wird eine aus der Mode gekommene Zeitgeist-Interpretation durch die Hintertür wieder willkommen geheißen – denn wie formelhaft und luftig ist der West Coast Jazz denn wirklich? Lässt sich die Musik afroamerikanischer Musiker an der Westküste – man denke beispielsweise an Teddy Edwards, Les McCann oder die Jazz Crusaders – mit diesen Attributen auch nur in Ansätzen beschreiben? Und wie lassen sich jene Aufnahmen, mit denen Musiker versuchen, dem Verdikt vom akademischen und emotional niedrigtourigen West Coast Jazz entgegenzuarbeiten – etwa die bereits in ihren Titeln vielsagenden Alben *Intensity* von Art Pepper (1960) oder *Motion* von Lee Konitz (1961) –, in diese Argumentation integrieren? Selbstverständlich gibt es den Stil, den Myers beschreibt, aber einer Untersu-

chung, die sich so detailliert den Repräsentationsbedingungen von Jazz zuwendet, sollte doch auch die Frage zuzutrauen sein, welche Faktoren zur Absolutierung bestimmter musikalischer Parameter zum gewissermaßen „offiziellen“ Klangcode für eine Stilrichtung führen. Dieser blinde Fleck markiert das schlussendliche Problem der Arbeit: Diejenige Form der Jazzgeschichtsschreibung, zu der sie eine wirkliche Bereicherung darstellt, wird längst nicht mehr einhellig als dominantes Narrativ akzeptiert. Was Myers leistet, ist letztlich die sozialgeschichtliche Vertiefung von Lehrbuchdefinitionen – nicht mehr, aber natürlich auch nicht weniger.

(Juli 2014)

René Michaelsen

Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte. Hrsg. von Thomas Hochradner und Dominik Reinhardt. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach 2011. 326 S., Abb., Nbsp. (Klang-Reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 7.)

Vorgänge des Ordnen und Zählens gehören zu den „Grundkategorien lebensweltlicher Zeitgestaltung“, so führt Thomas Hochradner in das Thema des Sammelbandes ein, der die Beiträge einer im Dezember 2009 in Salzburg veranstalteten Tagung enthält. Deren erklärtes Ziel war es, der „Wirkmächtigkeit eines Phänomens“ in der (musikalischen) Rezeptionsgeschichte nachzugehen (S. 15). Die 15 Beiträge widmen sich historischen Darstellungen ebenso wie Fallbeispielen und systematischen Überlegungen; sie konzentrieren sich, kurz gesagt, auf das Inventarisieren als wissenschaftliche Disziplin.

Das Themenfeld ist weit gesteckt; elf musikwissenschaftliche Aufsätze werden von vier Beiträgen aus anderen Disziplinen flankiert, die das ‚Ordnen‘ in einen übergreifenden Kontext stellen. Sie beschreiben

„Theologische Ordnungen des Wissens“ (Gregor Maria Hoff), die Geschichte von Ordnungen in naturwissenschaftlichen Sammlungen (Christa Riedl-Dorn) – z. B. in Studierstuben oder in Kunst- und Wunderkammern von Adligen –, differenzierte „Ordnungs-Praktiken“ und die dahinterstehenden „Wissenssystematiken“ in der Renaissance (Dominik Collet). Sigrid Brandt thematisiert „Denkmalerfassung als Wertproblem“ an markanten Eckpunkten von der Französischen Revolution bis heute.

Was sich wie ein roter Faden durch den Band zieht, wird bei der Lektüre bereits hier deutlich: Ordnung ist immer auch Bewertung. „Jede Ordnung scheidet zugleich Wichtiges von Unwichtigem, Dinge, die wert erscheinen geordnet zu werden, und solche, die keine Erfassung nötig erscheinen lassen. Im Werkverzeichnis sind es Stücke, die in einer Beziehung zum Komponisten stehen, in der Kunst- und Wunderkammer sind es ‚Raritäten‘.“ (Collet, S. 88)

Demgemäß greifen die Aufsätze immer wieder zentrale Begriffe auf. Dazu gehören: feststehende wie veränderliche Ordnungskategorien (zeitlich, gesellschaftspolitisch, regional etc.); Geschichte und Geschichtlichkeit von Ordnungsmustern, von Wertesystemen oder Wissensordnungen und deren Hintergründe; praktische Relevanz (Tagesproduktion) vs. Überzeitlichkeit; persönliche vs. institutionelle Ordnungs- oder Bewertungssysteme; Vollständigkeit vs. Selektion der zu ordnenden Dinge – letztere mit dem Ziel der Kanonisierung; Gegenstand des Verzeichnens: physischer Materialbestand musealer Objekte vs. geistiges Eigentum (Doppelbödigkeit des „Werk“-Begriffs); mögliche Ordnungsverfahren zur Klassifizierung des zu Verzeichnenden (z. B. chronologisch, systematisch, alphabetisch, numerisch).

Ins Kerngeschäft musikwissenschaftlichen Inventarisierens – Komponisten-Werkverzeichnisse als grundlegende Gattung wissenschaftlicher Literatur – führt Oliver

Wiener ein. Er beschreibt die „Voraussetzungen musikwissenschaftlichen Sammelns und Verzeichnens im 18. Jahrhundert“ und beobachtet dabei zwei Stränge: auf der einen Seite die musikalischen Werke, den künstlerischen Besitzstand, die der Katalogisierung unterworfen werden, auf der anderen Seite die wissenschaftliche Reflexion, die disziplinäre Verzeichnung von Schrifttum über Musik, Musikgeschichte und Musiktheorie sowie dessen Systematisierung. Die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts herausgearbeiteten „Definitionen des musikalischen Werks und der Quelle“ (S. 111) wirkten bahnbrechend für das systematische Verzeichnen von Musik und damit auch für die Ausbildung von ‚Werkverzeichnissen‘ im 19. Jahrhundert.

Anhand von überlieferten Archivalien untersucht Katalin Kim-Szacsvai „Musikalien- und Instrumenteninventare der Figuralenssembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts“, die Hinweise auf verschiedene Repertoires und darüber hinaus auf bewusste Inventarisierungsvorgänge zur Sicherung dieser Traditionen liefern.

Axel Beer („Musikverlage und Werkzählung“) geht dem Wandel bei der Opus-Zählung in Drucken nach. Im 18. Jahrhundert fungierten Opuszahlen vorwiegend als Bestellnummer der Verleger, die damit sowohl verkaufsstrategische als auch rechtliche Interessen verfolgten: Die Nummern sicherten zunächst die eindeutige Zuordnung von Werken und bestätigten dem Erstverleger das Recht auf den Originaldruck. Bei der Zählung wurde mitunter je nach „Wertigkeit“ von Werken unterschieden zwischen der Einstufung als „Opus“ einerseits und der Vergabe einer „bloßen Nummer“ für kompositorische Tagesware nach dem Numerus-currens-Prinzip andererseits (S. 160), wobei allerdings einige Verlage beide Zählssysteme mischten. Ende des Jahrhunderts, in der Generation Beethovens, kam es dann zu einer Verlagerung hin zu komponistenbezogenen Opuszahlen, die in der Regel fester Bestand-

teil des Titels „eines mehr und mehr als individuell und einzigartig empfundenen und intendierten Werkes“ wurden (S. 155).

Diesen komponistenbezogenen Ansatz demonstriert Thomas Synofzik am Beispiel Robert Schumann: Der Komponist entwickelte ein eigenes, durch die Vergabe von Opusnummern sichtbares Verwaltungs- und Präsentationssystem, das allerdings nicht selten von Verlagsinteressen durchkreuzt bzw. mitunter einfach ignoriert wurde oder sich in manchen Fällen schließlich erübrigte, weil die geplante Veröffentlichung nicht zustande kam. Die „(Be)deutung“ von Opusnummern namentlich für die Rezeption reiche gerade im Falle Schumanns bis in die Interpretation, auch Fehlinterpretation hinein; so kann eine – auch willkürlich oder durch äußere Umstände vergebene – Opusnummer die Bewertung der Komposition aus werkbiographischer Perspektive steuern, etwa indem sie eine falsche Chronologie suggeriert, wodurch dann beispielsweise ein Werk in die Zeit von Schumanns geistiger Zerrüttung eingeordnet und entsprechend bewertet wird.

Christoph Großpietsch („Im chronologischen Schlepptau – Köchels Mozart-Verzeichnis von 1862 und die Folgen“) stellt die Ausgangsüberlegungen von Ludwig Ritter von Köchel für den Aufbau seines Mozart-Werkverzeichnisses zur Diskussion, insbesondere die Sinnhaftigkeit der chronologischen Anlage als Grundlage oder Darstellungsform für eine werkbiographisch entschlüsselbare Ordnung, und zeigt deren Möglichkeiten und Grenzen auf.

Andrea Lindmayr-Brandl resümiert den von Anbeginn der Erforschung von Franz Schuberts Werk bestehenden Dissens zwischen englischer und deutscher Musikforschung hinsichtlich „Werknummer und Werkstatus“ bei Schuberts späten Sinfonien und sinfonischen Fragmenten.

Wie (psychisch bedingte) „Zählmanie, musikalische Architektur, Zahlensymbolik und Zahlenfolgen“ den Schaffensprozess

strukturieren können und welche Auswirkungen dies auf die Rezeption des Komponisten und seiner Werke (auch auf deren Analyse) hat, erklärt Erich Wolfgang Partsch in Bezug auf Anton Bruckner.

„Die Problematik von Werkverzeichnissen und Quellen im Bereich der Operette“ (Fritz Schweiger) zeigt sich schon allein durch die (mit Ausnahme von Johann Strauß, Vater und Sohn, sowie Robert Stolz) zumeist äußerst dürftige Überlieferungssituation der musikalischen Quellen. Während man Listen unterschiedlicher Erschließungstiefe zu Bühnenwerken, selbst von durchaus bekannten Operettenkomponisten, lediglich im Rahmen von biographischer Literatur findet (neuerdings mitunter auch im Internet), gestalten sich Recherchen nach dem musikalischen Material in aller Regel mühsam.

Oswald Panagl beleuchtet unter dem Titel „Glanz und Elend des Opernführers“ die sich wandelnden – einerseits kanonisierenden, andererseits ideologisierenden – Strategien bei der Personen- und Werkauswahl dieser musikliterarischen Gattung.

Die Art der Erfassung von Werken in einem Werkverzeichnis und der Aufbau einer Gesamtausgabe beeinflussen sich gegenseitig. Eklatant ist dies im Falle von Johann Joseph Fux. Die – sowohl hinsichtlich der Werke als auch der Autorschaft – unsichere, zudem lückenhafte Quellenlage, die 1872 Köchel veranlasst hatte, „nur“ eine thematische (anstatt chronologische) Anordnung vorzunehmen, war zu Beginn der 1950er Jahre auch für eine solide Planung der (bis heute noch un abgeschlossenen) Fux-Gesamtausgabe hinderlich. Guido Erdmann benennt die Anforderungen an ein neues, für die Edition taugliches Fux-Verzeichnis, das derzeit von Thomas Hochradner erarbeitet wird: praktisch-referenzielle Bündelung, Zählung sowie vollständige Erfassung „tatsächlich vorhandener Gegenstände“ (S. 291).

Wolfgang Gratzner („Zeitgenössische Mu-

sik: An- oder Unordnung?“) geht der Frage nach, inwieweit Musiken des späten 20. und des 21. Jahrhunderts noch durch das Klassifikationskonzept ‚Thematischer Katalog‘ adäquat zu erfassen sind. Auf Schwierigkeiten – oder besser auf Grenzen herkömmlicher Verfahren – stößt die Verzeichnung z. B. bei nicht mehr allein textlich fixiert greifbaren Werkformen. Welches ist das Werk, das katalogisiert werden soll? Wer ist sein Autor: der Komponist und/oder der Interpret? Doch bringt, so stellt Gratzer am Ende fest, die Auflösung oder zumindest Verflüchtigung des Werkbegriffs keineswegs auch den Abschied vom Verzeichnen mit sich – im Gegenteil: Es ergeben sich vielmehr neue Herausforderungen an die Systematisierung bzw. an das zu entwickelnde Verzeichnungssystem.

Der Band spiegelt einen Ausschnitt der gegenwärtigen Reflexion über wissenschaftliches Katalogisieren; er zeigt – ungeachtet manch resignativer Untertöne –, welches Erkenntnispotential dieser grundlegende musikwissenschaftliche Forschungszweig bereithält und, mehr noch, in welcher Weise eine ausdifferenzierte Methodik immer aufs Neue am zu ordnenden Gegenstand zu entwickeln ist.

(Januar 2015)

Margret Jestremski

ARNE TILL BENSE: Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computerbasierter Musikproduktion. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. 233 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 25.)

Als Folge des medialen Wandels ist Virtualität in Kultur und Gesellschaft allgegenwärtig, überall dort, wo hinter den Oberflächen digitaler Medien gezählt, gerechnet und vernetzt wird, wechseln Kontostände, Produktionsanlagen, Texte, Bilder und eben auch Töne in einen Raum der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten. Dieser Raum

mit seiner totalen Kontrolle programmierbarer und vernetzter Daten beruht auf einer algorithmischen Abstraktion unserer realen Umgebung. Dort wird Welt in einer umfassenden Reichweite berechenbar, manipulierbar und modellierbar. „Virtualität, Simulation und Emulation greifen in unsere Lebenswirklichkeit ein [...], virtuelle Realität [...] hat dabei gleichzeitig Einfluss auf die ‚Ursprungsrealität‘“, schreibt Arne Bense in seiner Einleitung (S. 4) und möchte diesen Veränderungen im Bereich der Musikproduktion auf den Grund gehen.

Mit „Musik im virtuellen Raum“ hatte sich bereits der Osnabrücker KlangArt-Kongress 1997 befasst, allerdings diente Virtualität dort eher als übergreifendes Signum der Aktualität für ein breites Spektrum an Beiträgen zur elektronischen und digitalen Musik. Arne Bense, dessen hier vorliegende Dissertation ebenfalls im Feld der von Bernd Enders begründeten Tradition der KlangArt und der Osnabrücker „Forschungsstelle für Musik- und Medientechnologie“ angesiedelt ist, widmet sich nun diesem Thema im engeren Sinne und setzt sich mit Virtualität und ihren Folgen für ein erweitertes Verständnis aktuellen musikalisch-instrumentalen Gestaltens auseinander.

Angesichts der Reichweite des Themas ist dies kein leichtes Unterfangen. Die großen Umwälzungen von „Mensch und Menschmaschine“ (Norbert Wiener) beschäftigten schon die kybernetischen Zirkel in der Nachkriegszeit Mitte des 20. Jahrhunderts, wenig später wurden die medialen „extensions of man“ (Marshall McLuhan) und in der deutschen Medialitätsforschung der Wandel der „Aufschreibesysteme“ (Friedrich Kittler) zur Grundlage eines breiten Diskurses. Wenn nun in den 2000er Jahren menschliches Denken in virtuellen Zeichenräumen schlicht als Voraussetzung jeden Erkennens postuliert wird (Stefan Rieger), gleichzeitig jedoch die Auseinandersetzung im musikwissenschaftlichen Bereich auf einige Forschungsarbeiten beschränkt ist, wird klar,

dass Bense hier einige Vorarbeit zu leisten hat. Erst nach intensiver Begriffsarbeit, die sich detailliert mit den Denkfiguren des Virtuellen auseinandersetzt und sie für den Musikbezug anschlussfähig macht, kann sich der Autor auf musikalische Produktion fokussieren.

Entsprechend wird in den ersten beiden Dritteln der Arbeit zwar an musikalischen Beispielen argumentiert, jedoch im Wesentlichen eine Aufbereitung medientheoretischer Grundlagen vollzogen. Diese Situation ist für Leserin und Leser – wenn sie denn bereit sind, über immanent musikalische Zusammenhänge hinaus zu denken – durchaus vorteilhaft. Wie kann heute die Beziehung von Realität, Wirklichkeit und Virtualität im Mediendiskurs gefasst werden? Kybernetik, Konstruktivismus und Medienepistemologie werden ausführlich auf ihre Konzeption dieser Schlüsselfrage befragt und schließlich klassische Begriffsfelder wie „virtuelle Realität“ (VR) und „Cyberspace“ erläutert und in die Richtung „virtueller Instrumente“ weitergedacht.

Mit diesem Rüstzeug nähert sich Bense schließlich seinem Kernthema, einer „Angewandten Neuen Instrumentenkunde“ (S. 155ff.), in der auch digitale Interfaces, Programme und Oberflächen ihren Platz finden. Neben den eigenen Vorarbeiten kann er dabei auf zwei fast parallel erschienene Arbeiten Bezug nehmen, die seine Forschungsarbeit mit dem Fokus auf „Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances“ (Jin Hyun Kim, 2012) und einer auf „Virtuelle Instrumente“ gerichteten „Ästhetik des digitalen Zeitalters“ (Michael Harenberg, 2012) flankieren. Mit Harenberg – dessen Arbeit ihm in einer Vorabversion zur Verfügung stand und die ausführlich zitiert wird – verbindet ihn die grundsätzliche Absage an eine bloße Simulation realer Instrumente: „Interessant wird es erst, wenn die Freiheitsgrade virtueller Körper ausgenutzt, ausgespielt werden“ (S. 154). Bense geht es nun jedoch nicht primär um

medienästhetische Fragestellungen einer musikalischen Avantgarde, sondern um die instrumentenkundliche Auseinandersetzung mit gängigen virtuellen Arbeitsumgebungen, Instrumenten und deren graphischen und haptischen Interfaces. Die Palette reicht hier vom fotorealistisch nachgebildeten Software-Synthesizer Moog Modular V über Programmobjekte aus Max/MSP bis zum Bausteinprinzip des Reactable und dem Touchscreen des iPad. Eine Instrumentenkunde à la Apple scheint auf, wenn von Garage Band die Rede ist und gezeigt wird, wie handfest und alltagstauglich Klassifikationen sein können und sollen, wenn es um Konsumprodukte geht.

Gleichzeitig wird klar, dass ein traditioneller, an physikalischen Eigenschaften von Klangerzeugern orientierter Begriff des Instruments in solchen Kontexten allenfalls noch als metaphorischer Verweis auf eine eingeführte instrumentale Praxis nutzbar zu machen ist. Eine durch Software-Instrumente verwandelbare universelle Computer-Hardware, sei es ein PC als Audio Workstation oder das iPad als experimenteller Klangerzeuger, steht einer spezialisierten Controller-Hardware (wie etwa der Maschine der Fa. Native Instruments [sic!]) gegenüber, deren Eigenschaften wiederum durch Software weitgehend verändert werden können. In dieser Konstellation ist das Vorgehen Benses folgerichtig und aufschlussreich, in einer Dekonstruktion des Instruments verschiedene Instrumentenkonzepte aus der Tradition der elektronischen Musik (bei Max Matthews oder Bernd Enders) sowie aktuelle Konzepte – etwa eines Embodiment von Interface, Software und menschlicher Aktion – auf ihre Anwendbarkeit zu überprüfen. Dabei erweist sich dann auch die ausgiebige Vorarbeit als nützlich, um nicht in einem allzu einfachen Gegensatz von physikalischer Realität und unwirklicher Virtualität gefangen zu sein.

Es bleiben Desiderate, so etwa der Anschluss an internationale Diskurse der „Sci-

ence and Technology Studies (S&TS)“ mit Elementen wie der Akteur-Netzwerk-Theorie oder der Geschichte der Human Computer Interfaces (HCI), deren Einlösung allerdings an größere Forschungsprogramme gebunden ist und kaum durch vereinzelte Forschungsaktivitäten geleistet werden kann. Dass also aus der Bearbeitung eines so komplexen Neulands eher „Definitionsversuche“ als apodiktische Feststellungen resultieren und sich daraus wiederum neue Fragestellungen ergeben, ist nicht verwunderlich. Diese Arbeit erobert für die Musikwissenschaft einen neuen diskursiven Raum. Hier wird mit Engagement, Kenntnisreichtum und kluger Argumentation der Versuch gewagt, etwas zusammenzubringen, was zusammengehört: Theoriestränge einer bisher musikfern scheinenden Medienforschung korrespondieren mit einer überaus gängigen technikkulturellen Praxis musikalischer Produktion und Gestaltung. Benses Untersuchung ist eine bemerkenswert transdisziplinäre Arbeit zwischen Medienwissenschaft, digitaler Technologie und Musik, deren Erkenntnisinteresse sich trotz aller medienphilosophischen Exkurse spürbar auf aktuelle Gegenstände und Verfahren des Musizierens richtet.

(Januar 2015)

Rolf Großmann

NOTENEDITIONEN

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 6A: Sinfonie A-Dur („Italienische“) MWVN 16. Fassung 1834. Hrsg. von Thomas SCHMIDT-BESTE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XXI, 94 S.

Es ist ein verwickelter Fall: Felix Mendelssohn Bartholdy plante seit Ende 1830 eine „Italienische“ Sinfonie. Anfang 1833 realisierte er das Projekt aufgrund eines Kompo-

sitionsauftrages der Londoner Philharmonic Society und leitete am 13. Mai die Londoner Uraufführung. Während Partiturotograph und Stimmenabschriften zunächst in London blieben und zwischen 1834 und 1838 für weitere Aufführungen dienten, begann der Komponist, zunächst scheinbar eher aus äußeren Gründen, mit einer neuen Niederschrift der letzten drei Sätze, die immer mehr zur Umarbeitung geriet. Auch den ersten Satz gedachte er umzuarbeiten, äußerte sich zwischen 1834 und 1840 letztlich aber widersprüchlich darüber. Nicht nur der Freund Ignaz Moscheles sah die Umarbeitungspläne skeptisch, sondern auch Mendelssohns Schwester Fanny Hensel, die ein vierhändiges Arrangement des neu gefassten zweiten Satzes erhalten hatte. Sie monierte die melodischen Änderungen des Hauptthemas und tadelte den Bruder, weil er „zu leicht“ daran gehe, „ein einmal gelungenes Stück später umzuarbeiten“ (S. XIII). Bei Mendelssohns Tod 1847 lag die Fassung von 1834 nur fragmentarisch vor (Sätze 2–4), diejenige von 1833 dagegen vollständig, so dass sie 1851 posthum publiziert wurde. Erst im 20. Jahrhundert befasste sich die Forschung mit der Werkgestalt von 1834. Während Donald Mintz sie 1960 noch für eine „Frühfassung“ des Status von 1833 hielt, stellten Wulf Konold und Michael Cooper die korrekte Reihenfolge fest. Cooper legte 1997 zusammen mit Hans-Günter Klein ein „exzellentes Faksimile“ (S. XVI) beider Partiturotographie und 2001 eine praktische Edition der Zweitfassung vor, der – als aufführungspraktischer Kompromiss – der Kopfsatz der Erstfassung vorangestellt ist.

Dagegen legte Thomas Schmidt-Beste im Rahmen der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe (LMA) beide Fassungen – philologisch sinnvoll – separat vor; diejenige von 1833 erschien 2010 (Serie I, Band 6), die Edition der drei Sätze von 1834, die hier zu besprechen ist, 2011 (Band 6A).

Wenn Cooper im Kommentar zur Faksimileedition der Fassung von 1834 auch enga-

giert versucht, ihre Unterschiede zur Fassung von 1833 mit Mendelssohns gewandeltem, auf avancierte „sinfonische Einheit“ zielendem Werkkonzept zu begründen, macht das klingende Ergebnis beim ersten Hören womöglich betroffen, weil vieles – angefangen bei den Hauptthemen der Sätze 2 und 3 – zunächst steifer, vorläufiger, weniger eingängig anmutet. Das Menuett-Thema von 1834 entwickelt sich melodisch weniger stringent als 1833, die Querstände *g/gis* (T. 47f.) werden klanglich verschärft, und der Satz verliert an reizvollem Kontrast, was er an motivischer Konzentration gewinnt. In allen drei Sätzen werden motivisch-thematische Entwicklungen gleichsam entmelodisiert, das Finale strukturell erheblich modifiziert. Doch es muss zu denken geben, wie beharrlich Mendelssohn im Seitenthema des zweiten Satzes die einstige stringente harmonische Entwicklung in eine engräumig schaukelnde Harmoniefolge verwandelte, im Trio des dritten Satzes die frühere kontrastierende Punktierungsrhythmik der Streicher- und Bläskalen zur einfachen Achtelbewegung entschärfte oder den Übergang zum *Da capo* reizvoll, ja fast experimentell offen gestaltete. So fragt man sich: Aus welcher kompositorischen Perspektive sah er die Überarbeitung anfangs als „viel besser“ an (S. XIII)? Hatte die Umarbeitung Konsequenzen für seine späteren Orchesterwerke? Ließ er die Umarbeitung schließlich liegen, weil er sie als gescheitert ansah? Ist die „Italienische“ ein Fall tragischer Selbstverknennung?

Schmidt-Bestes kenntnisreiche, alle vordergründigen Wertungen vermeidende historisch-kritische Edition erlaubt es der Forschung, sich mit diesen Fragen künftig differenziert auseinanderzusetzen. In der inhaltsreich kompakten Einleitung (S. XII–XVI) legt der Herausgeber die Geschichte der Neufassung dar, die durch Detailinformationen des kritischen Berichtes später sinnvoll ergänzt wird. Der Notentext der drei umgearbeiteten Sätze von 1834 (S. 3–57) musste von ihm vielfach textkritisch nachgebessert

werden, da Mendelssohn das als Hauptquelle dienende Partiturautograph weder mit Orchester klanglich evaluiert noch redaktionell zum Druck vorbereitet hatte. So waren Artikulation und Dynamik redaktionell zu regulieren, im Menuett der Übergang zum Trio pausenorthographisch zu begründen (S. 16/83) oder im zweiten und vierten Satz einige irrtümlich in B- statt in A-Stimmung notierte Klarinetten-Takte zu korrigieren (S. 7f./82 und S. 44f./85). Generell überzeugen Schmidt-Bestes editorische Eingriffe, die in den „Textkritischen Anmerkungen“ (S. 80–86) des kritischen Berichtes bei aller Knappheit der Formulierung plausibel begründet werden. Gemäß LMA-Konzept werden Mendelssohns kompositorische Revisionen innerhalb des Partiturautographs von 1834 separat dokumentiert: Kürzere Änderungen erscheinen im „Korrekturverzeichnis“ (S. 72–79) innerhalb der Quellenbeschreibung, umfangreichere am Ende des Bandes (S. 78–94), wobei die Standardüberschrift „Skizzen und verworfene Fassungen“ in diesem Fall nicht ganz glücklich ist, da es, wie der Herausgeber einräumt (S. 87), keine „Skizzen im engeren Sinne“ gibt und man die „verworfenen Fassungen“ geringeren Umfangs ja im „Korrekturverzeichnis“ findet. Stichprobenartige Vergleiche von Schmidt-Bestes Transkriptionen mit den sieben Schwarzweiß-Abbildungen des Bandes (S. 59–65) sowie mit dem 1997 erschienenen Farbfaksimile zeigen generell große Zuverlässigkeit.

Einige kleine Corrigenda und zwei Fragen, die sich bei der Lektüre ergaben, seien hier nicht als Monita, sondern als Rezensionsservice mitgeteilt: In T. 64 und T. 191 des dritten Satzes (S. 16, 24) sollte bei den Terztriller-Nachschlägen wohl die Unterterzfolge *a'-b'* (klingend *fis'-gis'*) für Klarinette II ergänzt werden (vgl. Fassung von 1833); anderenfalls müsste – was weniger plausibel erscheint – der Nachschlag von Klarinette I *c''-d''* durch Doppelbehalung auch Klarinette II zugewiesen werden.

Wenn in T. 22 des Finales für Violine II überhaupt ein Warnungs-Auflöser für g' ergänzt werden soll, müsste dies schon für die siebte und nicht erst für die zehnte Note gelten (S. 29/84). In T. 158 des Finales sind für Oboe I beide Keile zu klammern (S. 42). Auf S. 74 lies im Notenbeispiel zu T. 6–14 des dritten Satzes in T. 13 recte Halbe *A* (nicht *H*), ebenda im Notenbeispiel zu T. 9–12 in T. 10 die dritte Note recte *cis'* (nicht *e'*). Auf S. 75 lies in der Bemerkung zu T. 74–75 der Viola-Partie recte „viermal *e^I* statt *cis^I*“ (nicht „statt *c^I*“). Auf S. 78 betrifft die Bemerkung zu T. 172 des Finales recte Trb. I, II (nicht Cor. I, II), und auf S. 93 lies im oberen Notenbeispiel zum Finale für Violine II, T. 154, zweiter Viertelschlag recte *d'* (nicht Viertelpause). Die teilweise uneindeutige Artikulation hat der Herausgeber trotz seiner Vorbemerkung (S. 79) überwiegend zu Keilen aufgelöst, was zumindest bei der „diplomatischen“ Übertragung der T. 231–237 des Finales kaum dem Notat entspricht (S. 94). Bei der Ergänzung und Korrektur von Bögen werden übergreifende statt verkettete Bögen bevorzugt.

Zwei Fragen stellten sich beim Lesen von Einleitung und kritischem Bericht: 1) Kann man angesichts der komplexen Geschichte beider Fassungen wirklich behaupten, dass Mendelssohn die Fassung von 1834 *nicht* „dem (immer als nötig empfundenen) internen Revisionsprozess“ unterzogen habe (S. XVI)? Stellt das – in sich ziemlich korrekturhaltige – Partiturotograph von 1834 nicht seinerseits als Ganzes schon eine umfassende kompositorische Revision – nämlich der Fassung von 1833 – dar? 2) Sollten bei der Edition beider Fassungen nicht auch deren unterschiedliche Orthographien zur Geltung kommen? So hatte Mendelssohn 1833 im Hauptthema des zweiten Satzes das quasi modale *c*“ der vierten Melodienote (T. 4, dritte Viertelposition) hier und bei späterem Auftreten mit einem – orthographisch redundanten, doch das Archaisierende unterstreichenden – Warnungs-Auflö-

sungszeichen notiert, während die Fassung von 1834 darauf verzichtet (siehe S. 59, Abbildung I) – abgesehen vom Satzende, wo es kontextuell sinnvoll „warnt“. Dass der Herausgeber für die Fassung von 1834 beim ersten Auftreten in T. 4 (aber nur hier) den Auflöser „analog B“ – also nach dem Partiturotograph von 1833 – ergänzt (S. 3/81), erscheint weder historisch-kritisch konsequent noch spielpraktisch notwendig.

Ungeachtet solcher Detailfragen bietet Schmidt-Bestes Edition mit ihrem sorgsam gesetzten Notentext eine philologisch sehr fundierte, gut zu handhabende Basis für die weitere Beschäftigung mit der (bisher) unbekannt Seite der „Italienischen“ Sinfonie. (November 2013) *Michael Struck*

NIELS W. GADE: Werke. Serie IV: Chorwerke. Band 1: „Comala“ op. 12. Dramatisches Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester. Hrsg. von Axel TEICH GERTINGER. Kopenhagen: Engström & Sødring/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XXXIV, 241 S., Abb.

Nachdem in den 1980er Jahren erste Aufsätze und Analysen das wissenschaftliche Interesse an Niels Wilhelm Gade allmählich wiedererweckt hatten, war ab 1990 maßgeblich die in Kopenhagen angesiedelte Gesamtausgabe an der Re-Etablierung des dänischen Komponisten beteiligt. Zusammen mit der Edition des Briefwechsels leistet sie einen wesentlichen Beitrag zur allgemeinen Verfügbarkeit von kritisch aufbereitetem Quellenmaterial – eine unentbehrliche Voraussetzung für die praktische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer zentralen Gestalt des dänischen Musiklebens des 19. Jahrhunderts.

Während hinsichtlich der sinfonischen und kammermusikalischen Werke inzwischen mehrere Bände vorhanden sind, liegt nun mit der Chorballette *Comala* erstmals ein Band aus der Serie IV („Choral Works“)

vor. Erschienen 2013, enthält er ein Dramatisches Gedicht für Soli, Chor und Orchester, das zu Gades ossianischem Frühwerk der 1840er Jahre zählt und aufgrund des damals darin wahrgenommenen „nordischen Tons“ einen beachtlichen Sukzess feiern konnte. Robert Schumann betrachtete das Werk sogar als „das bedeutendste der Neuzeit“ (S. XXI), und gerade im deutschen Sprachraum erfreute sich *Comala* noch lange großer Beliebtheit.

Umso begrüßenswerter ist es daher, dass Gades Opus 12 nun auch in einer kritischen Edition vorliegt. Dem aktuellen Band stand mit Axel Teich Geertinger, Leiter des dänischen Zentrums für Musikedition in Kopenhagen, eine erfahrene Persönlichkeit zur Verfügung. Ihm gelingt es, die Maxime der Gesamtausgabe, nämlich dem Nutzer eine sowohl „kritisch-wissenschaftliche als auch praktische Edition“ (S. VII) bereitzustellen, in beiderlei Hinsicht vollumfänglich einzulösen. So ist der Notentext in klarer Typographie, ohne Markierung von editorischen Eingriffen, sorgfältig und sauber gesetzt. Zur praktischen Konzeption gehört beispielsweise, dass die von Gade vorgeschlagenen Kürzungen in den Nummern 3 und 9 direkt in der Partitur kenntlich gemacht worden sind. Begrüßenswert ist ebenfalls die Entscheidung für eine deutsch-dänische Textunterlegung, die einerseits der Musikpraxis dienlich ist, andererseits dem Werk gerade im historischen Sinne gerecht wird, indem die doppelsprachige Edition sowohl die Rezeptionsgeschichte wie auch Gades eigene Zweisprachigkeit gleichsam reflektiert. Überlegenswert wäre es allenfalls gewesen, zusätzlich zur Handlungszusammenfassung auch den von Julius Klengel ausgearbeiteten Gesangstext in seiner Gesamtheit vorneweg abzdrukken, so wie es zum Beispiel in den früheren Ausgaben von Breitkopf & Härtel der Fall ist – einerseits, weil der Textumfang ziemlich überschaubar und damit nicht sehr platzraubend ist, andererseits aber vor allem auch, weil sich Gade und Klengel nicht

durchweg an das Original von Macpherson hielten, sondern die textliche Basis nach ihren Bedürfnissen umgestalteten und ausschmückten.

Hinsichtlich der philologischen Arbeit gilt selbstverständlich auch hier die Richtlinie der Gesamtausgabe, „unter Berücksichtigung des gesamten bekannten Quellenmaterials“ die „Fassung letzter Hand“ (S. VII) herzustellen, wobei als Hauptquelle grundsätzlich „Gades Handexemplar der gedruckten Partitur“ (S. VII) fungieren soll. Die Überlieferungssituation bei *Comala* scheint zwar nicht gerade unübersichtlich, aber doch relativ komplex zu sein: Angesichts einer verschollenen Druckvorlage, mehrerer Revisionen (zwischen der Erstaufführung und dem endlichen Druck der Partitur lagen über vier Jahrzehnte), die über handschriftliche Partiturskopien des Verlags rekonstruiert werden müssen, und aufgrund der Erschließung der dänischen Textunterlegung über Stimmauszüge, die sich nicht auf den Druck, sondern auf die autographe Reinschrift beziehen, war die Ausgangslage sicherlich keine einfache (außerdem zeigte sich gemäß Mitteilung des Herausgebers [S. 213] der Verlag Breitkopf & Härtel nicht restlos kooperativ bei der Disposition von editionsrelevantem Archivmaterial, so dass bestimmte Quellen gar nicht erst hinzugezogen werden konnten). Trotz dieser quellenteknischen Verwicklungen gelingt es Axel Teich Geertinger, die Filiation sämtlicher Textvarianten minutiös und plausibel nachzuzeichnen und in einem Stemma übersichtlich festzuhalten. Der kritische Bericht leistet darüber hinaus eine umfassende Quellenbeschreibung inklusive Bewertung, und ein detailliertes Verzeichnis der Lesarten liefert – immer wieder auch illustriert mit anschaulichen Notenbeispielen – die vorkommenden Abweichungen, die vor allem die Revisionen im Vergleich zur Referenzquelle, der autographen Partiturreinschrift, aufschlüsseln.

Das ausführliche Vorwort schließlich bietet zunächst gründliche Einblicke in die

Entstehungsgeschichte, die außerdem eine präzise Rekonstruktion der textlichen Vorlagen und dramaturgischen Eingriffe be-reithält. Sodann folgt eine breite Fülle an Rezeptionsdokumenten, wobei kritische bis vernichtende Rezensionen schonungslos mit einbezogen werden. Sogar den Besprechungen zu „Comala im Ausland“ (S. XXV, gemeint sind damit Dokumente zur Auf-führungsgeschichte außerhalb Deutschlands und Dänemarks) ist ein ganzes Kapitel ge-widmet, das – zumal die zitierten Beispiele vorwiegend aus dem anglo-amerikanischen Raum stammen – die Verbreitung und den Erfolg des Werks nachdrücklich dokumen-tiert. Dagegen fällt die musikalische Analyse doch eher marginal aus, es bleibt bei einer kurzen Ausführung über die kompositorischen Parallelen zur Ouvertüre *Eferklange af Ossian* sowie zu dem nachfolgenden, aber letztlich gescheiterten Opernprojekt *Sieg-fried und Brunhilde*. Dabei wäre gerade auch eine gattungsgeschichtliche Kontextualisierung hier ungemein interessant gewesen.

Abzüglich ein paar weniger, geringfügiger Malheurs (am unglücklichsten dürfte wohl der Schreibfehler gleich in der Wid-mung [S. 1] an Christian VIII. von Däne-mark sein: Anstelle von König liest man hier „Köng“), präsentiert Axel Teich Geertinger mit dem aktuellen Band eine sehr genaue und sorgfältige Edition, die hoffentlich ih-rerseits zu weiterer wissenschaftlicher und praktischer Auseinandersetzung mit *Comala* anregen wird.

(Februar 2015)

Michael Matter

Eingegangene Schriften

ALBERTO BASSO: Johann Sebastian Bach. *Manuale di navigazione*. 3 Bde. Torino u. a.: Nino Aragno Editore 2015. LIX, 1454 S. (Biblioteca Aragno.)

RALPH BERNARDY: *Der musikalische Aphorismus in der Wiener Schule. Form, Technik und Atonalität*. Hofheim: Wolke Verlag 2015. 75 S., Nbsp. (Sinefonia. Band 22.)

Dialoghi. *Annäherungen an Giacinto Scelsi*. Hrsg. von Elfriede REISSIG. Hofheim: Wolke Verlag 2015. 168 S.

NINA EICHHOLZ: *Georg Philipp Tele-manns Kantatenjahrgang auf Dichtungen von Gottfried Behrndt. Ein Beitrag zur Phänome-nologie von Telemanns geistlichem Kantaten-werk*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. XII, 458 S., Abb., Nbsp., Tab. (Stu-dien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 85.)

CHRISTOPHER FIFIELD: *The German Symphony between Beethoven and Brahms. The Fall and Rise of a Genre*. Farnham u. a.: Ashgate Publishing Limited 2015. XXI, 308 S., Abb., Nbsp.

AXEL FISCHER: *Das Wissenschaftliche der Kunst. Johann Nikolaus Forkel als Akademi-scher Musikdirektor in Göttingen*. Göttingen: V & R unipress 2015. 779 S., Abb., Nbsp. (Ab-handlungen zur Musikgeschichte. Band 27.)

WILFRIED GRUHN: *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*. Hofheim: Wolke Verlag 2015. 238 S., Abb.

PETER GÜLKE: *Musik und Abschied*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2015. 362 S., Nbsp.

TOBIAS JANZ: *Zur Genealogie der musi-kalischen Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014. 582 S., Abb., Nbsp.

Ein Kleid aus Noten. *Mittelalterliche Basler Choralhandschriften als Bucheinbände*. Hrsg. von Matteo NANNI, Caroline SCHÄRLI

und Florian EFFELSBURG. Basel/Muttenz: Schwabe Verlag 2014. 245 S., Abb.

Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 15. Faszikel: psalmodialis–semibrevis. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/Verlag C. H. Beck 2015. VIII, 80 S.

Lortzing und Leipzig. Musikleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit und Privatheit. Bericht über die Internationale Tagung an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig (im Rahmen des vierten Mitgliedertreffens der Albert-Lortzing-Gesellschaft) vom 25. bis 28. Juni 2009. Hrsg. von Thomas SCHIPPERGES. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 548 S., Abb., Nbsp. (Schriften der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig. Band 9.)

MICHAEL MATTER: Niels W. Gade und der „nordische Ton“. Ein musikalischer Präzedenzfall. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 239 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 21.)

Die Musik- und Theaterpraxis der Jesuiten im kolonialen Amerika. Grundlagen. Desiderate. Forschungsperspektiven. Hrsg. von Christian STORCH. Sinzig: Studio Verlag 2014. 210 S., Abb., Nbsp.

Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012. Hrsg. von Markus ROTH und Matthias SCHLOTHFELDT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 433 S., Abb., Nbsp. (Folkwang Studien. Band 15.)

MARTIN NICOL: Gottesklang und Fingersatz. Beethovens Klaviersonaten als religiöses Erlebnis. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2015. VIII, 308 S., Abb., Nbsp.

STEFFEN PEISE: Zwischen Satan, Odin und Hitler. Rechtsrock und NSBM als Weggefährten im braunen Sumpf. Berlin: epubli GmbH 2015. 138 S.

ANTJE REINEKE: Benjamin Britten's Liedzyklen. Hrsg. von Eliott ANTOKOLETZ und Michael von ALBRECHT. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2015. 630 S., Abb. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 45.)

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER: Two Centuries of British Symphonism. From the Beginnings to 1945. A Preliminary Survey. 2 Bde. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. XX/VIII, 1201 S., Abb., Nbsp.

Joseph Schuster in der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Gerhard POPPE und Steffen VOSS. Beeskow: ortus musikverlag 2015. 357 S., Abb., Nbsp. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 4.)

Song Interpretation in 21st-Century Pop Music. Hrsg. von Ralf von APPEN, André DOEHRING, Dietrich HELMS und Allan F. MOORE. Farnham u. a.: Ashgate Publishing Limited 2015. XIX, 282 S., Abb., Nbsp. (Ashgate Popular and Folk Music Series.)

Eingegangene Notenausgaben

EMMANUEL CHABRIER: L'Étoile. Opéra bouffe in drei Akten. Libretto von Eugène LETERRIER und Albert VANLOO. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Libretto hrsg. von Paul PRÉVOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LIV, 410 S. (L'Opéra français.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Französische komische Opern. Band 10: „L'Arbre enchanté ou Le Tuteur dupé“ (Wien 1759). Opéra-comique in einem Akt von Jean-Joseph VADÉ. Hrsg. von Bruce Alan BROWN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XLIII, 133 S.

Musica Britannica. XCVIII: Richard Deering. Motets and Anthems. Transkribiert und ediert von Jonathan P. WAINWRIGHT. Lon-

don: Stainer & Bell Ltd./The Musica Britannica Trust 2015. XXXVIII, 135 S.

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 9: Concerti III. Hrsg. von Thomas RÖDER unter Mitarbeit von Wilhelm BINDER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXI, 170 S.

GIOACHINO ROSSINI: Werke. Band 5: „Le Comte Ory“. Oper in zwei Akten. Libretto von Eugène SCRIBE. 2 Bde. Hrsg. von Damien COLAS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. CXLVI, 822 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Werner STEGER am 30. März 2015 in La Matanza, Spanien,

Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN am 4. Mai 2015 in Graz,

Dr. Renate FEDERHOFER-KÖNIGS am 26. Mai 2015 in Mainz.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Helmut LOOS zum 65. Geburtstag am 5. Juli.

Prof. Dr. Peter PETERSEN zum 75. Geburtstag am 17. Juli,

Prof. Dr. Patrick DINSLAGE zum 65. Geburtstag am 2. August,

Prof. Dr. Martin ZENCK zum 70. Geburtstag am 9. August,

Prof. Dr. Regine ALLGAYER-KAUFMANN zum 65. Geburtstag am 11. August,

Prof. Dr. Jobst FRICKE zum 85. Geburtstag am 5. September,

Prof. Dr. Emil PLATEN zum 90. Geburtstag am 16. September.

*

Die American Academy of Arts and Sciences hat Herrn Professor Dr. Dr. h.c. Hermann DANUSER zum „Foreign Honorary Member“ ernannt.

Professorin Dr. Helen GEYER wurde im April 2015 das Bundesverdienstkreuz am Bande zugesprochen. Die Verleihung durch den Ministerpräsidenten des Freistaats Thüringen erfolgt im September.

*

Die Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) kündigt für 2016 den *IGEB-Forschungspreis* (früher Thelen-Preis) für Dissertationen im Bereich der Blasmusikforschung an. Alle Interessenten mit abgeschlossenen Dissertationen seit 2011 können ihre Arbeiten bis 2. Januar 2016 einreichen. Die Dissertation wird in einer der Reihen der IGEB veröffentlicht. Weitere Informationen: www.igeb.net/IGEB Forschungspreis

Neues DFG-Forschungsprojekt startet am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft fördert ab Mai 2015 ein dreijähriges Forschungsvorhaben zum Wahl-Thüringer Komponisten Max Reger. Unter dem Titel „*Werk – Wandel – Identität. Max Regers Mozart- und Beethoven-Variationen als musikalische Selbstzeugnisse*“ wird unter der Projektleitung von Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt (Direktorin des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena) und der inhaltlichen Federführung von Projektmitarbeiter Dr. Fabian Czolbe nach den Kompositionsprozessen Max Regers gefragt. Insbesondere stehen seine bedeutenden und erfolgreichen *Beethoven-Variationen* op. 86 und *Mozart-Variationen* op. 132 im Zentrum. Reger bearbeitete diese jeweils nachträglich für Orchester (im Falle von op. 86) bzw. Klavier (im Falle von op. 132). Vor dem Hintergrund eines schon um 1900 brüchig werdenden Werkbegriffs versprechen die Untersuchungen Einblicke in eine Künstlerpersönlichkeit und ihre Profilbildung zwischen Tradition und Moderne. Gleichzeitig schließt das Projekt methodisch an die aktuelle textgenetische Forschung

zu Kompositionsprozessen an und verspricht im Zusammenhang des in Thüringen intensiv gefeierten „Max Reger Festjahres 2016“ weitergehende Erkenntnisse zum Komponisten und seiner Zeit. Weitere Informationen und Kontakt unter <http://www.hfm-weimar.de/616/>.

Neues DFG-Graduiertenkolleg zum „Modell Romantik“ an der Universität Jena bewilligt

Unter dem Titel „Modell ‚Romantik‘: Variation – Reichweite – Aktualität“ erforscht das neue Graduiertenkolleg zum „Modell Romantik“ an der Friedrich-Schiller-Universität Jena Romantik jenseits der Historie als ein Modell, das in vielfältigen Formen bis heute wirkt. Von der DFG werden u. a. 14 Stellen für Doktorandinnen und Doktoranden, eine Postdoc-Stelle sowie die Vernetzung mit auswärtiger Wissenschaft und Praxis finanziert. Profitieren wird vom neuen Graduiertenkolleg auch das gemeinsame Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena der FSU Jena und der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar: Mitantragstellerin Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt zeichnet für den musikwissenschaftlichen Part des Kollegs und die Betreuung der entsprechenden Doktorandenstellen verantwortlich. Die Ausschreibung der ersten Kohorte der Promotionsstellen wird im Sommer erfolgen, das Kolleg startet im Wintersemester 2015/16. Mit dem Start wird es auch zahlreiche öffentliche Vorlesungen und Vorträge geben. Mehr unter: <http://www.hfm-weimar.de/1269> und <http://www.uni-jena.de>.

Neues DFG-Forschungsprojekt zur frühen Messvertonung

Im Mai 2015 nimmt das von der DFG finanzierte Forschungsprojekt „Die frühe Messvertonung zwischen liturgischer Funktion und Kunstanspruch“ seine Arbeit auf. In zwei Arbeitsstellen (Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, sowie Johannes Gutenberg-Universi-

tät, Mainz) werden sich unter der Leitung von Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt und Prof. Dr. Klaus Pietschmann zwei Doktorandinnen (Franziska Meier, Kirstin Pönnighaus) und mehrere wissenschaftliche Hilfskräfte für drei Jahre der Projektarbeit widmen. Gegenstand des Projekts ist die frühe Messvertonung als zentrale musikalische Gattung des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Ziel einer systematischen Neubewertung früher polyphoner Messen soll ausgehend von einer breiten empirischen Basis verfolgt werden. So werden die Zusammenhänge zwischen musikalischer Faktur und liturgischer Zweckbestimmung berücksichtigt und methodische Zugänge entwickelt, die ritual- und frömmigkeitsgeschichtliche mit kompositionsgeschichtlichen Perspektiven verknüpfen. Ein Kernstück der Projektarbeit bildet die Weiterentwicklung der MassDataBase (<http://www.mdb.uni-mainz.de>), die bereits im Vorfeld der Antragstellung aufgesetzt wurde. Mehr unter: <http://www.hfm-weimar.de/institut-fuer-musikwissenschaft-weimar-jena/forschung/laufende-projekte.html>.

Tagungsberichte

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

Köln, 19. bis 20. Juni 2015

Auf dem Weg zu einem neuen Haydn-Werkverzeichnis

von Ulrich Wilker, Köln

Mainz, 25. bis 26. Juni 2015

*Troja-Kolloquium für Renaissancemusik:
Vokalpolyphonie zwischen Alter und Neuer Welt*
von Laura Sonnabend, Mainz/Wiesbaden

Die Autoren der Beiträge

MARTIN EYBL, geb. 1960 in Neumarkt im Hausruckkreis. Studium in Linz und Wien (Konzertfach Klavier, Komposition, Musikwissenschaft). Promotion 1995 an der Universität Wien (*Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*), Habilitation 2004 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (*Schenker und Schönberg – Musiktheorie und Ästhetik in der Wiener Moderne*). Seit 2004 Professor für Musikgeschichte an der Wiener Musikuniversität. Seit 2007 Leiter der Publikationen der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, seit 2013 Präsident der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, seit 2015 geschäftsführender Editionsleiter der Alban-Berg-Gesamtausgabe. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik und Musiktheorie des frühen 20. Jahrhunderts, österreichische Musik des 18. Jahrhunderts sowie Editionen Alter Musik.

INGA MAI GROOTE, geb. 1974 in Lüdenscheid. Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Italienischen Philologie. 2005 Promotion in Bonn (*Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikkpflege 1543–1666*, Laaber 2007), Assistenz und Oberassistentin in München und Zürich, dort 2013 Habilitation (*Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel 2014). 2014–15 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Fribourg, ab Wintersemester 2015/16 an der Universität Heidelberg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich des 16./17. und des späten 19. Jahrhunderts sowie der Geschichte der Musiktheorie in der Frühen Neuzeit.

KORDULA KNAUS, geb. 1977 in Graz. Studium Konzertfach Gitarre an der Kunstuniversität und Musikwissenschaft an der Universität Graz. Promotion 2003 mit einer Arbeit über Alban Bergs *Lulu*. 2002–2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz, dort 2010 Habilitation (*Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Crossgender Casting in der Oper 1600–1800*, Stuttgart 2011). 2007 Junior Visiting Professor am New York City College. 2013–2015 Forschungsaufenthalt an der Universität Bologna mit einem Stipendium des Österreichischen Wissenschaftsfonds (Projekt zu Baldassare Galuppi's komischen Opern). Seit März 2015 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Bayreuth.

LUITGARD SCHADER, geb. 1961 in Bensheim. Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Romanistik an der Goethe-Universität in Frankfurt/Main. Promotion 2000 mit einer Arbeit zu Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Sie ist seit 1986 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Hindemith Institut in Frankfurt/Main tätig (Schwerpunkt: Gesamtausgabe) und seit 2005 Editionsleiterin der Hindemith-Gesamtausgabe.

HERBERT SCHNEIDER, geb. 1941 in Wiesbaden, Studium in Mainz und Nancy, Promotion und Habilitation an der Universität Mainz, anschließend Professuren für Musikwissenschaft an der Universität Bayreuth, der Universität Heidelberg und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. 1996–2006 Lehrstuhlinhaber für Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der Musiktheorie und die Opern- und Liedgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Musik Frankreichs und der deutsch-französischen Musikbeziehungen. Seine Publikationen erstrecken sich vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Er ist Herausgeber der Lully-Gesamtausgabe und Mitglied des Comité de redaction der Rameau-Gesamtausgabe.