

DIE MUSIKFORSCHUNG

Salah Eddin Maraqa

Auf der Suche nach den Anfängen der „modernen“ arabischen Musiktheorie

Christine Wassermann Beirão

Zur Frage des Nationalstils in der portugiesischen Musik

Axel Beer

Zum Sinn und zum Stand der Erforschung des musikalischen Verlagswesens

Lars E. Laubhold

Ein „bombastischer Abgesang“. Musik und nationalsozialistische Ideologie im Tobis-Film „Philharmoniker“ (D 1944)

Henrike Rost

„Zu freundlicher Erinnerung FMB“. Eine unbekannte Zeichnung von Felix Mendelssohn Bartholdy im Album der Emily Moscheles

Thomas Schipperges

Karl Mays Opus primum, die Weihnachtsmotette „Siehe, ich verkündige Euch große Freude“

Besprechungen · Mitteilungen

DIE MUSIKFORSCHUNG

68. Jahrgang 2015 / Heft 4

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

Salah Eddin Maraqa: Auf der Suche nach den Anfängen der „modernen“ arabischen Musiktheorie	341
Christine Wassermann Beirão: Zur Frage des Nationalstils in der portugiesischen Musik	353
Axel Beer: Zum Sinn und zum Stand der Erforschung des musikalischen Verlagswesens	374
Lars E. Laubhold: Ein „bombastischer Abgesang“. Musik und nationalsozialistische Ideologie im Tobis-Film <i>Philharmoniker</i> (D 1944)	386
Kleine Beiträge	
Henrike Rost: „Zu freundlicher Erinnerung FMB“. Eine unbekannte Zeichnung von Felix Mendelssohn Bartholdy im Album der Emily Moscheles	417
Thomas Schipperges: Karl Mays Opus primum, die Weihnachtsmotette „Siehe, ich verkündige Euch große Freude“	425

Besprechungen

F. Diergarten: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Lindmayr-Brandl; 432) / St. E. Murray: The Career of an Eighteenth-Century Kapellmeister. The Life and Music of Antonio Rosetti (Waczkat; 433) / H.-J. Hinrichsen: Beethoven. Die Klaviersonaten (Bartels; 434) / S. Henze-Döhring/S. Döhring: Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra (Brzoska; 436) / Königin und Täubchen. Die Briefe von Cosima Wagner und Ellen Franz/Helene von Heldburg (Rieger; 437) / Rethinking Hanslick – Music, Formalism, and Expression (Klein; 439) / Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden, Band 3 und 4 (Thissen; 441) / Fortschritt, was ist das ...? (Caskel; 445) / M. Goltz: Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Musik/die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945; B. Hennenberg: Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Beiträge zur musikalischen Bildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Grotjahn; 446) / Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse (Thissen;

450) / Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne (Grant; 452) / J. Dibble: Hamilton Harty. Musical Polymath (Schaarwächter; 453) / M. Custodis/Fr. Geiger: Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel (Rieger; 455) / W.-A. Schultz: Avantgarde. Trauma. Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik (Caskel; 456) / B. Yoffe: Im Fluss des Symphonischen. Eine Entdeckungsreise durch die sowjetische Symphonie (Klaue; 458) / G. Hindrichs: Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik (Caskel; 459) / T. Rice: Ethnomusicology. A Very Short Introduction (Sharif; 461) / Chr. Utz: Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts (Janz; 462) / G. Casti/A. Salieri: Prima la musica e poi le parole (Ahrend; 465) / C. M. v. Weber: Sämtliche Werke II/1 (Emans; 466)

Eingegangene Schriften	469
Eingegangene Notenausgaben	473
Mitteilungen	475
Tagungsberichte	478
Die Autoren der Beiträge	479

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 68. Jahrgang 2015 / Heft 4. 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: Jahressinhaltsverzeichnis 2015

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

Salah Eddin Maraqa (Würzburg)

Auf der Suche nach den Anfängen der „modernen“ arabischen Musiktheorie¹

Es ist bekannt, welche Bedeutung und Verbreitung die sogenannte „moderne“ arabische Musiktheorie in der heutigen arabischen Welt hat. Die große Zahl an vorhandenen Schriften einschließlich der Curricula der Musikschulen und Konservatorien, in denen diese „moderne“ Theorie als selbstverständlich behandelt wird, mag den Eindruck erwecken, es handele sich dabei um eine abgeschlossene Entwicklung. Dennoch ist dieses System niemals uneingeschränkt akzeptiert worden. Diesem Umstand sowie angrenzenden Fragen (etwa nach der Tauglichkeit dieses Systems für die Praxis oder nach dem Eurozentrismus bei der Prägung eines mit dem Aufkommen dieser Theorie verbundenen Epochen-Begriffs) wird bei den folgenden Ausführungen jedoch keine Beachtung geschenkt. Die Frage nach der Entstehung dieses Systems ist weitaus wichtiger; sie zu beantworten, kann in der Tat die Betrachtung der jüngeren arabischen Musikgeschichte und die Herangehensweise an ihre Quellen beeinflussen.

Zunächst soll geklärt werden, was mit „moderner“ arabischer Musiktheorie gemeint ist. Es handelt sich um ein Modell, das auf der Teilung einer Oktave in 24 bzw. auf der Teilung zweier Oktaven in 48 äquidistante Intervalle (sogenannte Vierteltöne) beruht. Nach der heute allgemein akzeptierten Meinung fällt die Konzeption dieser von Amnon Shiloah so bezeichneten *recent trends* in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts.² Nach abgeschlossener Sammelarbeit, Klassifizierung und Beurteilung der für das Studium der arabischen Musikgeschichte und -theorie unter den Osmanen relevanten Quellen scheinen jene Entwicklungen unbegründet. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, zur Klärung dieser Problematik beizutragen und auf diese Weise Missverständnisse auszuräumen, die lange Zeit die Forschung beeinflusst haben.

Einer der wichtigsten Gründe für den unzureichenden Wissensstand ist sicherlich die Spärlichkeit musikalischer Schriften aus der fraglichen Zeit, ganz zu schweigen von musiktheoretischen Werken. Begünstigt durch diesen Sachverhalt gelang es einer einzigen Schrift, die arabische Musiktheorie – wenn auch kaum intendiert – und die ganze folgende musikalische Schriftlichkeit zu prägen, nämlich *ar-Risāla aš-Šihābiyya fi š-šināʿa al-mūsīqīya* (*Die Šihābitische Epistel über die Kunst der Musik*) des syrisch-libanesischen Arztes Miḥāʾil Mušāqa (1800–1888)³. Dass Mušāqa nicht der Erfinder, sondern nur der Beschreiber die-

1 Der vorliegende Aufsatz beruht auf einem Vortrag, der auf dem Symposium *Zwischen Maqam und Operette – Der Wandel der nahöstlichen Musikkulturen im 19. und 20. Jahrhundert* (Münster 15.–16. April 2010) gehalten wurde. Dank gebührt Herrn Dr. Eckhard Neubauer (Frankfurt) und Frau Dr. Hanna Zühlke (Würzburg) für ihre kritische Lektüre.

2 Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam; a Socio-Cultural Study*, Aldershot 1995, S. 116.

3 Herausgegeben von Louis Ronzevalle in *al-Mašriq* 2 (1899), S. 146–151, 218–224, 296–302, 408–415, 561–566, 629–632, 726–731, 883–890, 928–934, 1018–1026 und 1073–1082; hrsg. von demselben, Maṭbaʿat al-Ābāʾ al-Yasūʿiyyīn, Beirut 1899; ders., „Un Traité de Musique Arabe Moderne. Préface, traduction française, texte et notes“, in: *Mélanges de la Faculté Orientale* 6 (1913), S. 1–120; hrsg. von Izis Faṭḥallah Gabrāwī, Dār al-Fikr al-ʿArabī, Kairo 1996; siehe auch Eli Smith, „A Treatise on Arab

ses „neuen“ Systems ist, ist längst bekannt.⁴ Dies beruht lediglich auf der Tatsache, dass er in dem Epilog zu seinem Werk von den vielen um 1820 in Damaskus stattgefundenen und von ihm selbst bezeugten Streitigkeiten zwischen seinem damaligen Lehrer aš-Šaiḥ Muḥammad al-‘Aṭṭār und einem gewissen ‘Abdallāh Afandī Muhurdār (türk.: Mühürdâr) über die richtige Methode – wohlgemerkt nur die Methode – der Teilung der Oktave in 24 äquidistante Intervalle berichtet. Dem Bericht zufolge habe al-‘Aṭṭār seine Meinung vehement verteidigt, bis er eine Schrift verfasst habe, in der er feststelle und zugebe, dass ‘Abdallāh Afandī mit seinen Einwänden recht gehabt habe, dieser jedoch seine Meinung nicht beweisen könne. Demnach war das System eindeutig vor Mušāqas Zeit entstanden. Merkwürdigerweise waren einige Forscher sogar der Meinung, dass aš-Šaiḥ al-‘Aṭṭār der Urheber gewesen sein könne,⁵ obwohl dies aus Mušāqas Bericht gar nicht hervorgeht. Noch erstaunlicher ist Scott Marcus Angabe, dass die Vierteltonskala bereits in den 1770er Jahren existiert haben muss.⁶ Seine Quelle ist Jean Benjamin de La Bordes *Essai sur la musique ancienne et moderne*, der 1780 in Paris erschienen ist. Damit – so Marcus – hätte man den frühesten Hinweis auf die moderne arabische Vierteltonskala.

Es ist offensichtlich, dass es in der Forschung stets darum ging, diese Entwicklungen zu datieren. Jedoch werden keine Zweifel geäußert bezüglich ihrer Authentizität. Und genau das, nämlich die Frage nach der Authentizität, ist das Thema der nachfolgenden Ausführungen. Diese beschränken sich auf zwei Hauptaspekte: Zum einen werden de La Bordes Bemerkungen über die „moderne“ arabische Musik ins Deutsche übersetzt, analysiert und kommentiert. Zu Vergleichszwecken werden die Zeugnisse zeitgenössischer und späterer europäischer Orientreisenden und Diplomaten berücksichtigt. Zum anderen werden die Person und das Werk Mušāqas untersucht.

1. De La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris 1780)

Dem Kapitel über die Musik der Araber⁷ in de La Bordes *Essai sur la musique* ist ein Nachtrag⁸ beigegeben, der im Folgenden übersetzt ist. Die zugehörigen Tabellen sind mit abgedruckt.

Music, Chiefly From a Work by Michail Meschakah of Damascus“, in: *Journal of the American Oriental Society* 1 (1849), S. 171–217.

4 Vgl. z. B. Shireen Maalouf, „Mikhā ‘il Mishāqā: Virtual Founder of the Twenty-four Equal Quartertone Scale“, in: *Journal of the American Oriental Society* 123,4 (Okt.–Dez. 2003), S. 835–840.

5 Vgl. Amnon Shiloah, *The History of Music in Arabic Writings (c. 900–1900); Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.* (= Répertoire International des Sources Musicales [RISM] Bx), München 1979, S. 64.

6 Scott Marcus, *Arab Music Theory in the Modern Period*, Ph.D. diss., Univ. of California, Los Angeles 1989, S. 68.

7 Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Bd. 1, 1. Buch, S. 175–198.

8 Ebd., Bd. 1, 2. Buch, Paris 1780, S. 436–439.

Supplément au Chapitre XX⁹
de la Musique des Arabes.

Nachtrag zum Kapitel XX
über die Musik der Araber.

Le tableau suivant, sur la Musique des Arabes, nous a été communiqué par M. le Baron de Tott, connu par ses talens en plusieurs genres, & par les profondes connaissances qu'il a sur tout ce qui concerne les Orientaux.

Nous ne sommes point surpris que l'échelle de la musique arabe ne foit pas la même que celle des Européens, divisée par demi-tons égaux entr'eux, puisque cette division est démontrée fausse dans plusieurs endroits de notre ouvrage; mais en la comparant avec la nouvelle échelle que nous avons indiquée, & que nous avons démontré devoir être la seule véritable, nous y trouvons quelque rapport avec celle-ci, sans comprendre néanmoins sur quelles proportions les Arabes ont pu se fonder pour établir leur échelle. Nous allons la comparer avec l'échelle par demi-tons égaux, & celle que nous donnons comme la véritable. /437/

Die folgende Tabelle über die Musik der Araber wurde uns von Herrn Baron de Tott zur Verfügung gestellt, der für seine Talente auf verschiedenen Gebieten und für seine profunden Kenntnisse von allem, was die Orientalen betrifft, bekannt ist.

Wir sind nicht überrascht, dass die Skala der arabischen Musik nicht dieselbe ist wie die der Europäer, die ja in gleiche Halbtöne geteilt ist, denn diese Einteilung ist an vielen Stellen unserer Arbeit widerlegt worden; aber im Vergleich mit der neuen Skala, die wir [oben] angegeben und als einzig wahre nachgewiesen haben, finden wir eine Beziehung mit ihr, wenn auch ohne zu verstehen, auf welche Proportionen sich die Araber stützen konnten, um ihre Skala aufzustellen. Wie werden sie [einerseits] mit der Skala mit den gleichen Halbtönen vergleichen und [andererseits] mit derjenigen, welche wir als die wahrhafte bezeichnen.

<i>Échelle Arabe.</i>	<i>Échelle Européene par demi-tons égaux.</i>	<i>Échelle véritable.</i>
R A S D	ut	ur
nim zergonla	re <i>b</i>
zergoula	ur <i>x</i> & re <i>b</i>	ur <i>x</i>
tik zergoula
D O U G A	re	re
nim kourdi	mi <i>b</i>
kousdi	re <i>x</i> & mi <i>b</i>	re <i>x</i>
S E I G A	mi
nim pouffalek	mi	fa <i>b</i>
pouffalek	mi <i>x</i>
C H A R G A	fa	fa
arba	sol <i>b</i>
hegas	fa <i>x</i> & sol <i>b</i>	fa <i>x</i>
tik hegas
N A O U A	sol	sol
nim heuffar	la <i>b</i>
heuffar	sol <i>x</i> & la <i>b</i>	sol <i>x</i>
tik heuffar
H U S S E I N I N	la	la
nim ageam	si <i>b</i>
ageam	la <i>x</i> ¹ & si <i>b</i>	la <i>x</i>
A O U C H	si
nim neuft	si	ur <i>b</i>
neuft	si <i>x</i>
M A O U R	ur	ur

Tabelle 1

9 Im Inhaltsverzeichnis wird dem Kapitel über die Musik der Araber jedoch die Nummer „XXI“ zugeteilt; s. Ebd., Bd. 1, S. 1.

/438/ En comparant leur division avec la nôtre, nous y trouvons trois sons de plus, par conséquent elles ne peuvent avoir le même principe.

Wenn wir ihre Einteilung mit unserer vergleichen, finden wir drei zusätzliche Töne, so dass beide nicht das gleiche Prinzip haben können.

En la comparant avec la division par demi-tons égaux, nous y trouvons un rapport évident.

Wenn wir sie mit der Einteilung in gleiche Halbtöne vergleichen, finden wir eine klare Beziehung.

<i>Échelle Arabe.</i>		<i>Intervalles.</i>	<i>Échelle Européene.</i>		<i>Intervalles.</i>
De <i>rafid</i> à <i>douga</i>	4	Quatre de Tons.	d' <i>ut</i> à <i>re</i>	2	Demi-tons.
De <i>elouga</i> à <i>nimp ouffalek</i>	4		de <i>re</i> à <i>mi</i>	2	
De <i>nim peuffalek</i> à <i>charge</i>	2		de <i>mi</i> à <i>fa</i>	1	
De <i>charge</i> à <i>naoua</i>	4		de <i>fa</i> à <i>sol</i>	2	
De <i>naoua</i> à <i>huffeinin</i>	4		de <i>sol</i> à <i>la</i>	2	
De <i>huffeinin</i> à <i>nim neuffi</i>	4		de <i>la</i> à <i>si</i>	2	
De <i>nim neuffi</i> à <i>maour</i>	2		de <i>si</i> à <i>ut</i>	1	
Étendue de l'Octave.		24	Étendue de l'Octave.		12

Tabelle 2

On voit qu'ils divisent en quatre, ce que les Européens divisent en deux, & que par conséquent ils se trompent aussi grossièrement que ceux qui suivent le système des demi-tons égaux.

Man sieht, dass sie das, was die Europäer in zwei [Einheiten] teilen, in vier [Einheiten] teilen; und dass sie sich daher so massiv täuschen, wie diejenigen, die dem System der gleichen Halbtöne folgen.

Mais ce qu'il nous est impossible de comprendre, c'est qu'ayant leur échelle divisée en sept notes principales, comme la nôtre, ils ne fassent pas leurs repos, comme nous faisons les nôtres. /439/

Aber das, was wir nicht verstehen können, ist, dass sie ihre Ruhepunkte (repos) nicht machen wie wir unsere, obwohl sie doch ihre Skala in sieben Haupttöne unterteilt haben.

<i>Notes Arabes.</i>	<i>Intervalles.</i>	<i>Notes Européenes.</i>	<i>Intervalles.</i>
<i>Rafid</i>	} 4	ut	} 2
<i>Douga</i>		re	
<i>Seiga</i>	} 3	mi	} 1
.....		fa	
<i>Charge</i>	} 4	sol	} 2
<i>Naoua</i>		la	
<i>Huffeinin</i>	} 3	si	} 1
<i>Aouch</i>		ut	
.....	} 3	} 1
<i>Maour</i>	
		24	12

Tabelle 3

Il nous paraît que ce système a quelqu' analogie avec le système enharmonique des Grecs, mais nous avouons que nous n'entendons rien, & que nous desirons de jamais ne rien entendre à des systèmes fondés sur des quarts de ton.

Es scheint, dass dieses System eine gewisse Ähnlichkeit mit dem enharmonischen System der Griechen aufweist, aber wir gestehen, dass wir nichts von Systemen, die auf Vierteltönen basieren, verstehen und auch niemals etwas davon verstehen wollen.

Den Aussagen und Tabellen de La Bordes sind folgende Punkte zu entnehmen:

1. De La Borde berichtet, dass er eine Tabelle über die arabische Musik von Baron de Tott bekommen habe. Es handelt sich also lediglich um eine Tabelle und nicht um „Informationen“, wie Scott Marcus angenommen hat.¹⁰ François Baron de Tott (1733–1793) war ein französischer Aristokrat ungarischer Herkunft, der ab 1755 als Offizier und Diplomat im Auftrag der französischen Regierung mehrmals im Orient unterwegs war. Der Baron hat 1784, vier Jahre nach de La Bordes Enzyklopädie, seine Memoiren mit dem Titel *Memoires du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares*¹¹ veröffentlicht. Abgesehen von wenigen Stellen über die Musik und die Instrumente der Türken gibt es keine Erwähnung von Tonsystemen, geschweige denn von musikalischen Tabellen. In einer Passage bemerkt de Tott jedoch, dass „die Kammermusik [der Türken] im Gegenteil [zu ihrer Militärmusik] sehr sanft sei, und wenn die anfangs unangenehme Monotonie der Halbtöne jemandem missfällt, muss man sie als eine Ausdrucksart der Melancholie, von der die Türken sehr stark betroffen sind, akzeptieren“¹². De Tott verwendet hier den Begriff der „Halbtöne“ höchstwahrscheinlich nicht im Sinne des Wortes, sondern als Bezeichnung für die Vielfalt der Töne und die Andersartigkeit der Intervalle der türkischen Musik, und zwar um ihre „monoton-melancholische Eigenschaft“ hervorzuheben. Leider ist die Form, in der die besagte Tabelle de La Borde vorgelegen hat, nicht zu ermitteln, was für die hier angestellte Analyse jedoch unbedeutend ist. Man kann de La Bordes Worten aber entnehmen, dass die ursprüngliche Tabelle wohl lediglich aus der ersten linken Spalte bestanden hat.

2. Die arabische Skala unterscheidet sich nach de La Borde von der halbtönigen. Um den Unterschied zu ermitteln, vergleicht sie de La Borde einerseits mit dieser und andererseits mit der von ihm als wahrhaft bezeichneten Skala. Wohlgermerkt beruht der Vergleich, wie man sehen kann, lediglich auf der Gegenüberstellung der „repos“ der drei Skalen, ohne zu verstehen auf welchen Proportionen die Einteilung der arabischen Skala gründet (s. Tabelle 1), wie er selbst angibt.

3. Der Vergleich der arabischen Skala mit der sogenannten „wahrhaften“ Skala zeige „drei zusätzliche Töne“, die de La Borde nicht unterbringen oder erklären kann, und so schließt er jegliche Beziehung zwischen den beiden Skalen aus. Ein flüchtiger Blick auf die Tabelle zeigt aber die Fehlerhaftigkeit seiner „wahrhaften“ Skala. Sie ist im Grunde nichts anderes als eine pythagoreisch-enharmonische¹³ Skala. Dass er Schwierigkeiten bei der Bestimmung der gleich hohen, sich entsprechenden Stufen beider Skalen hat, liegt sicherlich an seiner Unkenntnis der Natur der Intervallstruktur des arabischen Tonvorrats. Kaum

10 Marcus, *Arab Music Theory*, S. 43.

11 François Baron de Tott, *Memoires du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares*, 4 Bde., Amsterdam 1784.

12 „La musique de chambre est au contraire très-douce, & si l'on lui reprocher une monotonie de semi-tons à laquelle on répugne d'abord, on ne peut lui refuser une sorte d'expression mélancholique dont les Turcs sont puissamment touchés“; Tott, *Memoires du Baron de Tott*, Bd. 1, S. 157.

13 Nicht zu verwechseln mit der enharmonischen Teilung des Tetrachordes der alten Griechen. Gemeint ist hier nämlich eine Skala, in der es keine Äquivalenz zwischen den enharmonisch verwechselbaren Tönen, z. B. zwischen *des* und *cis*, existiert.

nachvollziehbar ist jedoch seine Nichtbeachtung des Sachverhalts, dass im enharmonischen System das *fes* tiefer ist als das *e*, dass das *eis* höher ist als das *f*, dementsprechend dass das *ces* tiefer ist als das *b* und dass das *his* höher ist als das *c*. Dass eine Rekonstruktion der Tabelle de La Bordes mit Beachtung der eigentlichen enharmonischen Ordnung und Weglassung der nicht mehr einzuordnenden Töne *eis* und *his* zu anderen Ergebnissen hätte führen können, zeigt die folgende Tabelle:

<i>Échelle Arabe.</i>	<i>Échelle Européene par demi-tons égaux.</i>	<i>Échelle véritable.</i>
R A S D.....	ut.....	ut
nim zergoula.....	re <i>b</i>
zergoula.....	ut <i>x</i> & re <i>b</i>	ut <i>x</i>
tik zergoula.....
D O U G A.....	re.....	re
nim kourdi.....	mi <i>b</i>
kourdi.....	re <i>x</i> & mi <i>b</i>	re <i>x</i>
S E I G A.....	fa <i>b</i>
nim pouffalek.....	mi.....	mi
pouffalek.....
C H A R G A.....	fa.....	fa
arba.....	sol <i>b</i>
hegeas.....	fa <i>x</i> & sol <i>b</i>	fa <i>x</i>
tik hegeas.....
N A O U A.....	sol.....	sol
nim heuffar.....	la <i>b</i>
heuffar.....	sol <i>x</i> & la <i>b</i>	sol <i>x</i>
tik heuffar.....
H U S S E I N I N.....	la.....	la
nim ageam.....	si <i>b</i>
ageam.....	la <i>x</i> ¹ & si <i>b</i>	la <i>x</i>
A O U C H.....	ut <i>b</i>
nim neuft.....	si.....	si
neuft.....
M A O U R.....	ut.....	ut

Tabelle 4

In der Tat zeigt die rekonstruierte Tabelle eine klare Beziehung beider Systeme. De La Bordes Urteil hätte folgendermaßen lauten können: Die arabische Skala könnte eine Weiterführung der pythagoreischen Quintreihe sein. Über einen Vergleich mit der von ihm bereits im Kapitel über die Musik der Perser und Türken dargestellten Saitenteilung der Systematiker¹⁴, hätte sich dieser Gedanke bestätigt. Stattdessen findet er eine „klare“ Beziehung zwischen der arabischen und der halbtönigen Skala (s. Tabelle 2). Die Beziehung – glaubt de La Borde – bestehe darin, dass die Araber das gleiche Intervall, das die Europäer in zwei Schritte teilen, in vier Schritte teilen. Diese falsche Bemerkung führt zu seinem Fehltrug über die Natur der arabischen Skala. Für ihn besteht diese eindeutig aus 24 Vierteltönen.

4. De La Bordes Bemerkung, dass die Hauptstufen der arabischen Skala anders seien als die der europäischen, ist gleichermaßen ungenau. Denn nicht alle, sondern nur zwei Stufen wären anders, nämlich „*Seiga*“ und „*Aouch*“. Seine letzte Tabelle (Tabelle 3) zeigt

14 De La Borde, Bd. 1, 1. Buch, S. 162–175.

die Hauptstufen beider Skalen mit den dazwischen liegenden Viertel- bzw. Halbtönen. Die arabische Vierteltonskala weist folgende Einteilung auf: 4-3-3-4-4-3-3. Die gleiche Einteilung findet sich bei Mušāqa¹⁵ und seitdem in fast allen „modernen“ musiktheoretischen Abhandlungen.

Nun zu den Zeugnissen zeitgenössischer europäischer Orientreisenden und Diplomaten: Weder bei Prinz Dimitrie Cantemir¹⁶ (1673–1723) noch bei Charles Fonton¹⁷ (1725–1795?), noch bei Antoine de Murat¹⁸ (ca. 1739–1813), noch bei Carsten Niebuhr¹⁹ (1733–1815), von dem de La Borde sein Kapitel über die Musikinstrumente der Araber komplett übernimmt,²⁰ noch bei Edward William Lane²¹ (1801–1876) – um nur die wichtigsten Namen zu nennen – lässt sich irgendein Hinweis auf eine gleichtemperierte Skala der Araber oder der Türken finden. Die Einzigen, die eine 24-stufige Skala nennen, sind Abbé Giambattista Toderini (1721–1799) und Guillaume André Villoteau²² (1759–1839). Toderinis *letteratura Turchesca*²³ enthält ein wichtiges Kapitel über die Musik der Türken. Dort heißt es:

„Um einen deutlichen Begriff von der Eigenschaft und von den Grundsätzen der türkischen Musik zu geben, scheint es mir nötig, diese Wissenschaft im Verhältnis gegen die unsrige zu beschreiben. Die unsrige begreift zwölf Halbtöne, und die Türkische vier und zwanzig. Zwölf Halbtöne sind eben dieselben, wie die unsrigen, und zwölf andere sind Theile von unseren Halbtönen. Sechs davon sind grössere Theile von unserem Halbton, und Sechs andere, kleinere Theile desselben. Denn jeder Ton in der Europäischen Musik wird von den Türkischen Musikern in vier Theile oder Stufen getheilt.“²⁴

Toderini nennt alle Stufen Halbtöne.²⁵ Er zeigt ferner zwei Tafeln: Die erste demonstriert die türkischen Töne und ihre italienischen Entsprechungen. Töne, die keine italienischen Entsprechungen haben, werden durch ein von einem Kreis eingeschlossenes Kreuz ausgezeichnet und mit einem zusätzlichen Kreuz darüber oder darunter versehen. Die zweite Tafel zeigt die Teilung der *tunbūr*-Saiten. Darauf gibt es weniger „Halbtöne“ zu sehen als

15 Mušāqa, *ar-Risāla aš-Šihābiya*, hrsg. von Ğabrāwī, S. 13f.

16 Kantemiroğlu, *Kitābu 'Ilmi'l-Mūsikī 'alā vechi'l-Hurūfāt*, hrsg. von Yalçın Tura, Yapı Kredi Yayınları, Istanbul 2001.

17 Ein Faksimile des Autographs und eine Textedition seines *Essay sur la musique orientale comparée à la musique européenne* befinden sich in: Eckhard Neubauer, *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson* (= The Science of Music in Islam, Bd. 4), Frankfurt 1999.

18 Antoine de Murat, August Ritter von Adelburg, „Einiges über die Musik der Orientalen, insbesondere über das dominierende persisch-türkische Tonsystem“, in: *Aesthetische Rundschau*. [Wiener] *Wochenschrift* [f. Musik, Dramatik und bildende Kunst] 2 (1867), S. 25–26, 34–35, 42–44, 58–59, 65–66, 74–75, 98–100, 105–107, 114–117, 121–123, 137–140, 145–148, 154–157 und 161–164.

19 Sein Bericht über die Musik der Araber befindet sich in seinem Werk: *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*, Bd. 1, Kopenhagen 1774, S. 175–186.

20 Siehe de La Borde, *Essai*, Bd. 1, 2. Buch, S. 379–383.

21 Edward William Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, Bd. 2, London 1836, S. 63–97.

22 Guillaume André Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Egypte* (= Description de l'Égypte – Etat Moderne 14), Paris 21826.

23 Abbé Giambattista Toderini, *Letteratura Turchesca dell'Abate Giambattista Toderini*. 3 Bde. Venezia 1787, Musikkapitel Bd. 1, S. 222–252 mit Tafeln.

24 Philip Wilhelm Gottlieb Hausleutner, *Litteratur der Türken. Aus dem Italienischen des Herrn Abbé Toderini. Mit Zusätzen und Anmerkungen*, Teil 1, Königsberg 1790, S. 256.

25 Inwieweit seine Bezeichnung mit jener von dem Baron de Tott in Verbindung steht (s. o. Anm. 11) ist unbekannt.

auf der ersten Tafel. Das Wort „Viertelton“ verwendet Toderini überhaupt nicht. Inwieweit Toderini unter Labord'schem Einfluss steht, ist nicht eindeutig zu ermitteln.

Ein Einfluss de La Bordes lässt sich aber eindeutig bei Villoteau feststellen; beim Versuch über das „System und die Theorie der arabischen Musik“²⁶ sagt Villoteau nämlich, dass die „Autoren“ sich diesbezüglich niemals einig seien. Einige würden die Oktave in Ganz-, Halb- und Viertelöne einteilen, so dass am Ende 24 verschiedene Töne entstehen. Andere jedoch teilen sie in Ganz- und Dritteltöne ein. Dadurch entsteht eine 18-tönige Skala. Diese Einteilung – so Villoteau und nach ihm Lane²⁷ – sei die allgemein akzeptierte.²⁸ Von einer gleichtemperierten 24-stufigen Skala fand er dennoch keine Spur.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Rückschlüsse de La Bordes, der über keine tatsächliche Kenntnis der arabischen Musik verfügte, auf Fehlinterpretationen beruhen. Demnach darf der *Essai sur la musique ancienne et moderne* nicht als eine authentische Quelle für die „moderne“ arabische Musiktheorie gelten.

2. *ar-Risāla aš-Šihābiya fi š-šinā'a al-mūsiqiya* (1840)

Hier gilt es folgende Frage zu beantworten: Inwieweit ist Mušāqas Schrift eine authentische, verlässliche Quelle für die „moderne“ arabische Musiktheorie? Um dieser Problemstellung nachzugehen, wurden biographisch-historische Daten im direkten Zusammenhang mit der Entstehung dieser Schrift gründlich untersucht. Zudem wurde der Text *per se* kritisch betrachtet, in einem Versuch, intertextuelle Passagen, nicht-arabische Einflüsse, innovative Tendenzen und ähnliches herauszufiltern.

Zu den biographisch-historischen Daten²⁹: Mīhā'īl b. Ğirġis b. Ibrāhīm b. Ğirġis b. Yūsuf b. Batrākī wurde im Jahr 1800 in Rašmaiyā geboren und ist in Dair al-Qamar im Libanon-Gebirge aufgewachsen. Er war ein Nachkömmling des Yūsuf Batrākī, eines griechisch-orthodoxen Kaufmanns von der Insel Korfu, der nach Tripolis zog, um als Seidenhändler zu arbeiten. Dort nahm Yūsuf in Anlehnung an seinen neuen Beruf den Namen Mušāqa an – eine Bezeichnung, die sich auf den Prozess der Filterung von Seidenfasern bezieht. Sein Urgroßvater war zum Katholizismus konvertiert. Sein Vater Ğirġis zog nach Dair al-Qamar, dem Zentrum des Šihābītischen Emirates, um der Unterdrückung des Gouverneurs von Sidon al-Ġazzār (reg. 1776–1804) zu entfliehen. Obwohl er zunächst eine Karriere als Goldschmied begann, zog Ğirġis bald die Aufmerksamkeit des Emirs Bašīr aš-Šihābī II (reg. 1788–1840) auf sich, der ihn in seinen Haushalt aufnahm, zunächst als Schreiber und dann als Oberschatzmeister. Mīhā'īl Mušāqa behauptet, ein Autodidakt

26 „Du système et de la théorie de la musique arabe“; Villoteau, S. 13f.

27 Lane, Bd. 2, S. 64.

28 Villoteau, *De l'état actuel*, S. 14.

29 Vgl. Nu'mān Qasāṭlī, *ar-Rauḍa al-ġannā' fi Dimašq al-faiḥā'*, Dār ar-Rā'id al-'Arabī, Beirut ²1982 (1. Auflage 1879), S. 150–154; Ğurġī Zaidān, *Mašāḥir aš-šaraq fi l-qarn at-tāsi' ašar*, Bd. 2, Maṭba'at al-Hilāl, Kairo ³1922 (1. Auflage 1907; 2. Auflage 1911), S. 156–159; ders., *Tārīḥ ādāb al-luġa al-'arabīya*, Bd. 4, Dār al-Hilāl, Kairo ²1957 (1. Auflage 1911), S. 270; Yūsuf Ilyān Sarkīs, *Mu'ġam al-maṭbū'āt al-'arabīya wa-l-mu'arraba*, Bd. 2, Maṭba'at Sarkīs, Kairo 1928, Sp. 1747f.; Carl Brockelmann, *Geschichte der arabischen Literatur*, Supplementbd. 2, Leiden 1938, S. 779f.; Ḥairaddīn az-Ziriklī, *al-'Alām. Qāmūs tarāġim li-ašhar ar-rīġāl wa-n-nisā' mina l-'arab wa-l-musta'ribīn wa-l-mustašriqīn*, Bd. 7, Dār al-'Ilm li-l-Malāyīn, Beirut ⁵2002 (1. Auflage 1927), S. 337; Umar Riḍā Kaḥḥāla, *Mu'ġam al-mu'allifīn. Tarāġim mušannifī al-kutub al-'arabīya*, Bd. 3, Mu'assasat ar-Risāla, Beirut 1993, S. 944; Fruma Zachs, „Mīkhā'īl Mišāqa—The First Historian of Modern Syria“, in: *British Journal of Middle Eastern Studies* 28,1 (2001), 67–87.

gewesen zu sein, mit wenig oder keiner formellen Bildung. Als ein Mitglied der christlichen Mittelschicht, wechselte er während seines ganzen Lebens zwischen kommerziellen Tätigkeiten und geistigen Bestrebungen. Von seinem Vater lernte er Mathematik, sein Onkel Buṭrus ‘Anḥūrī unterrichtete ihn in Astronomie und anderen Naturwissenschaften. 1817 zog er nach Damiette, wo er als Schreiber im Geschäft seines Onkels ‘Anḥūrī arbeitete. In kürzester Zeit gelang es ihm, sein eigenes Geschäft zu gründen und sich ein kleines Vermögen zu erarbeiten. 1818 sei er – so die Überlieferung – auf einer Hochzeit eingeladen gewesen. Dort habe ihn ein Gast nach der Melodie gefragt, die gerade gespielt wurde. Bevor er irgendetwas habe antworten können, habe ein Mann aus ‘Akkā dem Fragenden gesagt: „Dieser ist ein Gebirgsbewohner und kann gar nichts“ (*ḥādā ḡabalī lissāh b’abaluh lā yifhamšī*). Diese Worte hätten ihn so sehr verletzt, dass er sich entschlossen habe, die Kunst der Musik zu lernen. Am nächsten Tag habe er den besten Musiker in Damiette aufgesucht. Innerhalb von zwei Monaten habe er die Grundlagen der Musik und das Spielen mehrerer Instrumente beherrscht, so dass er zum Experten geworden sei.³⁰ 1820 musste er Ägypten wegen der Pestepidemie verlassen und ging zurück nach Dair al-Qamar, wo er den Seidenhandel wieder aufnahm. 1821 war er in Damaskus und lernte Astronomie, Mathematik, Geographie und angeblich Musik bei aš-Šaiḥ al-‘Aṭṭār, der unter dem Titel „al-Mudarris“ bekannt war. Ab 1828 studierte er Medizin u. a. bei einem italienischen Arzt in Dair al-Qamar. Anfang der 1830er Jahre trat er, wie vor ihm sein Vater, in den Dienst des Emirs Bašīr aš-Šihābī II. 1831 verarztete er die Soldaten des Emirs während der Belagerung von Akkon. Dann begleitete er die ägyptische Armee bis nach Homs und anschließend nach Damaskus. Währenddessen lernte er den französischen Arzt und späteren Gründer und Leiter der Medizinschule Qaṣr al-‘Ainī in Kairo, Antoine Barthelemy Clot (1793–1868), bekannt als Clot Bey, kennen. Von diesem ließ sich Mušāqa prüfen, und daraufhin wurde er zum Leiter der medizinischen Verwaltung in Damaskus berufen. Dann trat er als Dolmetscher in den Dienst des britischen Konsuls „Mr. Wood“. 1845 erwarb er in Kairo ein Diplom in Medizin und bekam den Dokortitel. Zurück in Damaskus geriet er unter den Einfluss protestantischer Missionare. Bekannt wurden seine polemischen Diskussionen mit dem damaligen Patriarchen der Melkitischen Griechisch-Katholischen Kirche Maximus III. Miḥā’il Mazlūm (1833–1855). 1848 trat er zum Protestantismus über und wurde zu einem seiner größten Verfechter. 1859 wurde er zum Vizekonsul der USA in Damaskus ernannt. Er starb 1880 und hinterließ 14 Bücher, darunter viele von christlich-polemischer Natur, Bücher über Mathematik und Astronomie, eine Geschichte Syriens und eben die Epistel über die Kunst der Musik.

Zur Biographie Mušāqas ist Folgendes anzumerken:

1. Zu den dunklen Episoden in Mušāqas musikalischem Werdegang gehört sicherlich die Zeit seiner Ausbildung. Dass er nicht nur die Grundlagen der Musik, sondern mehrere Instrumente in zwei Monaten gelernt hatte, ist sehr unwahrscheinlich. Dies scheint der berühmten Vorliebe für Übertreibung oder für Überlieferung von Geschichten übermenschlicher Natur einiger Biographen entsprungen zu sein. Zudem ist nichts über den Meister bekannt, bei dem Mušāqa studiert hatte. Seinen eigenen Angaben zufolge spielte Mušāqa

30 Qasāṭī, *ar-Rauḍa al-ḡannā*, S. 151.

tunbūr. Dieses Instrument war in Ägypten, wenn man Villoteau³¹ und nach ihm Lane³² glauben will, unter den Nicht-Arabern verbreitet. Mit hoher Wahrscheinlichkeit war also sein Lehrer ein Grieche, ein Armenier oder ein Türke.

2. Dass aš-Šaiḥ al-‘Aṭṭār (1764–1828) ein Musiker war und dass Mušāqa bei ihm Musik studierte, kann nicht bewiesen werden. Die wenigen erhaltenen biographischen Daten von ihm stellen ihn als Naturwissenschaftler, Mathematiker und Astronomen dar. Von seiner Schrift *Rannat al-autār fi ḡadāwil al-afkār fi fann al-mūsiqār* (*Der Klang der Saiten in Gedankentabellen über die Kunst des Musikers*) ist ein einziges Exemplar (Fragment oder eine unvollendete Version?) erhalten, das in der Bibliothek der Princeton University aufbewahrt wird.³³ Das Werk besteht aus Tabellen, in denen die Namen der 48 Haupt- und Zwischenstufen der arabischen Skala über zwei Oktaven aufgeführt sind. Es fehlen jedoch jegliche Kommentare zu den Tabellen, was bedeutet, dass auch diese Schrift nicht als Quelle für die „moderne“ arabische Musiktheorie zu betrachten ist.

3. Wer ist ‘Abdallāh Afandī Muhurdār, der in Mušāqas Epilog als Meinungsgegner von al-‘Aṭṭār auftritt? Der Name verrät seinen Beruf. Er muss ein Siegelhalter (türk.: Mühürdār) eines Gouverneurs gewesen sein. Es gibt dennoch keine Informationen über diese Person. Die Selbstverständlichkeit jedoch, mit der Mušāqa über ihn redet, setzt die Bekanntheit der Person bei seinen Lesern voraus. Nur ein einziger Abdallāh Afandī gehört zum Bekanntenkreis al-‘Aṭṭārs, und zwar Abdallāh Afandī al-Uṣṭuwānī. Aš-Šaṭṭī erwähnt ihn in seiner biographischen Sammlung³⁴ als einzigen mit Namen unter den vielen Studenten al-‘Aṭṭārs. Ob es sich hier um die gleiche Person handelt, kann nicht belegt werden.

3. Zum Text der Epistel

Die kritische Analyse des Textes lässt insbesondere die folgenden Punkte deutlich werden:

1. Das Buch habe Mušāqa auf den Wunsch des Emirs Bašīr aš-Šihābī II verfasst. Einleitend schreibt er: „ich watete in die Tiefe dieses wasserreichen Meeres hinein, in der Hoffnung, seinen Grund zu erreichen, stieß jedoch nicht auf sein Ende, wohlwissend, dass ich auf diesem Gebiet fremd bin und nicht zu jenen gehöre (wörtlich: dass ich nicht zu den Helden dieses Kampfplatzes gehöre), die vorausgingen und den Sieg davontrugen, jedoch offenbarte sich durch wiederholtes Suchen und Nachschlagen etwas, was Gott davon bestimmte, und darüber habe ich meine umfassende Epistel geschrieben“³⁵.

2. Mušāqa behauptet ohne einen einzigen Titel zu nennen, zahlreiche Bücher über die Kunst der Musik studiert zu haben. Kein Autor – so Mušāqa – erwähne eine Methode,

31 „*Nous ajouterons qu'en Égypte on ne voit ces sortes de tambour qu'entre les mains des Turcs, des Juifs, des Grecs, et quelques-uns des Arméniens, mais jamais entre celles des Égyptiens*“; Guillaume André Villoteau, *Description historique, technique, et littéraire, des instrumens de musique des Orientaux* (= *Description de l'Égypte – Etat Moderne* 13), Paris 21823, S. 248.

32 „*A kind of mandoline, called tamboor, is also used at concerts in Egypt; but mostly by Greeks and other foreigners*“; Lane, Bd. 2, S. 77.

33 Ms. Princeton, Universitätsbibliothek, Robert Garrett Collection, Yahuda 3233, fol. 181v–187r.

34 Muḥammad Ḡamīl aš-Šaṭṭī, *A ‘yān Dimašq fi l-qarn at-tāliṭ ‘ašar wa-niṣf al-qarn ar-rābi‘ ‘ašar* (1201–1350 H.), al-Maktab al-Islāmī, Damaskus 21972, S. 191–192, 254.

35 „*Wa-min ṭumma ḥuṭṭa fi luḡḡati ḥāda l-baḥri z-zāḥir, ṭāmi‘an fi idrāki qarāriḥ, fa-lam aqa‘ laḥū ‘alā āḥir, ḥāda ma‘ ‘ilmī bi-naṣī annanī lastu min fursāni ḥāda l-maidāni llaḏīna sabaqū fa-nālū qaṣaba r-riḥān, ḡaira annī bi-takrāri l-baḥṭi wa-l-murāḡa ‘a, qad taḡallā ‘alaiya mā šā‘a l-Lāhu min ḏālik, fa-waḏa ‘tu ḥāḏihi r-risāla l-ḡāmi‘a*“; Mušāqa, *ar-Risāla aš-Šihābiya*, hrsg. von Ḡabrāwī, S. 2–3.

mit der die Studenten die wahre Beschaffenheit der Tonstufen in der Praxis erkennen; sie sagen lediglich, dass die Oktave in 24 Viertel unterteilt sei.³⁶ Anschließend wird folgende wichtige Aussage getroffen: „Daraus (aus dieser Definition) resultiert in dem Verstand des Lernenden kein praktischer Nutzen. Es ist lediglich eine theoretische Erklärung, von der nur derjenige profitiert, der Kenntnis von der Musik hat und die akustische Fähigkeit besitzt, zwischen den Tönen hinsichtlich ihrer Höhe, Tiefe und ihrer Abstände zueinander zu unterscheiden. Wer Musik praktiziert, braucht all das nicht, jedoch solche Feinheiten zu kennen, schmückt ihn“³⁷. Dennoch zieht es Mušāqa vor, die Meinung al-‘Aṭṭār’s bei der Teilung der Oktave in 24 Schritte auf mathematischem und geometrischem Wege zu widerlegen und die richtige Methode zu demonstrieren. Er geht noch darüber hinaus und verwendet die neue Methode als Gerüst für die Beschreibung der *alḥān* („Modi“). Für ihn bietet sich diese Methode besonders gut an bei der Transposition der *alḥān* durch die verschiedenen Stufen der Gebrauchstonleiter.

3. Nicht uninteressant ist die Tatsache, dass er die Teilung der Oktave auf dem *ṭunbūr* demonstriert. Für solche Zwecke wurde meistens der *ūd* verwendet. Als ein Instrument zur Demonstration theoretischer Grundlagen wie des Tonsystems wurde der *ṭunbūr* ausschließlich von den Türken und, nach ihrem Vorbild, von den Griechen verwendet.

4. Für einen türkischen Einfluss spricht u. a. die Art der Einordnung der *alḥān* nach ihrem Grundton; die *alḥān*, die beispielsweise den Grundton *dūkāh* haben, gehören zu ein und derselben Gruppe. Ein Vergleich der melodischen Verläufe der syrisch-osmanischen *alḥān*, wie Mušāqa sie beschreibt, mit ihren türkisch-osmanischen Äquivalenten würde vieles über die Natur v. a. der Intervalle verraten.

5. Bemerkenswert ist der immer wieder gezogene Vergleich zwischen den Arabern und den Neugriechen (*muta‘ahḥirūn*) bei der Behandlung des gleichen Gegenstandes. Es ist nämlich nie die Rede von der griechischen Musik als Gegensatz zur arabischen; Aussagen wie beispielsweise: „diese Angelegenheit ist ein Streitpunkt zwischen arabischen und griechischen Musikern“³⁸ unterstreichen diese Idee. Es war nicht schwer, die Quelle, der Mušāqa seine Kenntnisse von der griechischen Musik verdankt, zu identifizieren. Mušāqa berichtet, dass die Neugriechen ihre Gebrauchstonleiter in 68 kleine Einheiten teilen; zwölf 68tel davon bilden den sogenannten großen, neun den sogenannten mittleren und sieben den sogenannten kleinen Ton. Er nennt zudem die Namen der Haupttöne: Πα - Βογ - ΓΑ - ΔΙ - Κ - ΖΩ - ΝΗ. Diese Solmisationssilben und die Teilung der Oktave in 68tel sind Teil der Anfang des 19. Jahrhunderts von Chrysanthos von Madytos (um 1770–1846), in Zusammenarbeit mit dem Protopsaltes Gregorios Levites und dem Kartophylax Chourmouzios Giamales durchgeführten Reform der nachbyzantinischen Neumenschrift, Musiktheorie und Kirchenmusik.³⁹ Chrysanthos’ neue Lehre ist zum ersten Mal 1821 in Paris in Form einer kurzen Einführungsabhandlung mit dem Titel *Eisagōgē eis to theōrētikon kai praktikon tēs ekklesiastikēs mousikēs syntachtheisa pros chrēsīn tōn spoudazontōn auten keta*

36 Ebd., S. 113.

37 „*Wa-hāda t-ta‘rīfu lā tata‘allaqa minhu ifādatun fi ‘līyatun bi-dīhni l-muta‘allim, bal huwa kalāmun nazarīyun yastafīdu minhu man kāna dā ‘ilmin bi-hāda l-fanni wa-ḥaṣalat fī sam ‘ihi l-malakatu llatī bihā yaqdiru ‘alā tamyīzi n-naḡamāti fī nahwi rīfā ‘ihā wa-nḥifādhā wa-nisabihā ilā ba‘dihā, wa-man kānat hādhīhī ṣan‘atuhū lam yakun kaṭīra l-hāḡati ilā hāda t-ta‘rīf, bal inna ma‘rifatahu bi-hādhīhi d-daḡā ‘iqi hiya l-latī taḡ‘aluhū muzaīyanan bi-ma‘rifati mabānī hāda l-fann“; ebd., S. 113.*

38 „*Wa-hādhīhi l-qaḡīyatu maudī‘u ḥilāfin baina l-mūsīqīyīna mina l-‘arabi wa-l-yūnān“; ebd., S. 13.*

39 Vgl. Ioannis Zannos, *Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Bonn 1994, S. 38f. und 81f.

tēn nean methodon erschienen. Dieser Abhandlung folgte elf Jahre später das gründliche und einflussreiche *Theōrētikon mega tēs mousikēs*⁴⁰. Mušāqa untersuchte die neugriechische Gebrauchstonleiter und kam zum Ergebnis, die Einteilung der Neugriechen sei richtiger als die der Araber.⁴¹ Eine gründliche Untersuchung des Textes auf mögliche Adaption neugriechischen Gedankengutes in der Behandlung musiktheoretischer Fragen muss noch unternommen werden.

6. Bei der Beschreibung der 7-saitigen Laute (*al-ūd as-subāṭ*) scheint Mušāqa, sich auf Villoteaus Angaben verlassen zu haben. Die bei beiden beschriebene Besaitung, dementsprechend die angegebene Spielanleitung ist unlogisch, nicht praktikabel und beruht auf einer falschen Beobachtung bzw. Fehlinterpretation Villoteaus.⁴²

Die eben erwähnten Beispiele mögen auf eine Ratlosigkeit hindeuten, in der Mušāqa sich befand. Seine nicht bekanntgegebenen Quellen, die fremden Einflüsse, seine Skepsis gegenüber dieser „modernen“ Theorie und seine Fehler sind Indizien für den Mangel an Vertrautheit und Sicherheit, mit denen er vorgeht. Demnach ist Mušāqas Werk zwar eine authentische Quelle, allerdings eine Quelle für die Fremdheit und Untauglichkeit der sogenannten „modernen“ arabischen Musiktheorie.

4. Fazit

Die kontroversen Musiktheorien und Erklärungen arabischer Musiktheoretiker nach Mušāqa, hierunter ‘Abd al-Ḥamīd Nāfi⁴³, Šihābaddīn Muḥammad al-Ḥiğāzī⁴⁴, Muḥammad Dākīr Bey⁴⁵, ‘Uṭmān al-Ġundī⁴⁶, Darwīš Muḥammad⁴⁷, Aḥmad Amīn ad-Dīk⁴⁸ und aš-Šaiḥ ‘Alī ad-Darwīš⁴⁹, beweisen, dass die sogenannte „moderne“ arabische Musiktheorie im Grunde nichts anderes ist als ein künstliches System für die Erklärung der vielen in der Praxis vorkommenden Töne. Es wäre grundsätzlich zu überlegen, ob nicht die Suche nach dem Ursprung dieses künstlichen Systems verlagert werden muss, und zwar dorthin, wo es ähnliche Entwicklungen gegeben hat, nämlich nach Europa. Die musiktheoretischen Diskussionen um 1800 waren sicherlich durch importiertes Gedankengut aus Europa angeregt worden.

40 Trieste 1832.

41 Mušāqa, *ar-Risāla aš-Šihābīya*, hrsg. von Ġabrāwī, S. 126.

42 Ebd., S. 27f.; vgl. Villoteau, *Description historique*, S. 237–246.

43 [*Risāla fi ‘ilm al-mūsīqā*], Ms. Kairo, Dār al-Kutub, Mūsīqā Taimūr 19.

44 Šihābaddīn Muḥammad b. Ismā‘īl al-Ḥiğāzī, *Safīnat al-mulk wa-naḥīyat al-fulk*, al-Maṭba‘a al-Ġāmi‘a, Kairo 1310/1893.

45 *Ḥayāt al-insān fi tardīd al-alḥān*, Kairo 1313/1895.

46 *Rauḍ al-masarrāt fi ‘ilm an-nağamāt*, al-Maṭba‘a al-‘Umūmīya, Kairo 1313/1895.

47 *Šafā‘ al-auqāt fi ‘ilm an-nağamāt*, Maṭba‘at at-Tauffīq, Kairo 1319/1901.

48 *Nail al-arab fi mūsīqa l-ifranğ wa-l-‘arab*, al-Maṭba‘a al-Kubrā al-Amīriya bi-Būlāq, Kairo 1320/1902.

49 Das Tonsystem nach ‘Alī ad-Darwīš (1884–1952) findet sich in Muṣṭafā ad-Darwīš, *aš-Šaiḥ ‘Alī ad-Darwīš. Ḥayātuhū wa-a‘mālūh*, o. O., o. J., S. 59; ‘Adnān Ibn Ḍurail, *al-Mūsīqā fi Sūriya. Al-baḥṯ al-‘ilmī wa-l-funūn al-mūsīqīya mundū mi‘at ‘ām ila l-yaum*, Damaskus 1969, S. 47–53; Baron Rodolphe D’Erlanger, *La musique arabe*, Bd. 5, Paris 1949, S. 28–30.

Christine Wassermann Beirão (Lissabon)

Zur Frage des Nationalstils in der portugiesischen Musik

Vielleicht in keinem anderen europäischen Land ist in den letzten vierzig Jahren mehr über die Frage der nationalen Identität nachgedacht und publiziert worden als in Portugal.¹ In den Veröffentlichungen wiederholen sich bestimmte Schlüsselbegriffe wie „verlorene Identität“, „Wiederherstellung der Identität“, „kulturelle Rückständigkeit“, „nationaler Mythos“, „Portugal und Europa“, „Trauma“, „Normalität“. Allem Anschein nach herrscht in der Gesellschaft des kleinen Landes am südwestlichen Rand Europas eine große Unsicherheit bezüglich ihres Selbstverständnisses, ihrer Beziehungen zu anderen Nationen, ihrer Stellung in Europa und der Welt. Es sind hiermit zwei Punkte zum Ausdruck gebracht worden, die möglicherweise zu dem Identitätsproblem beitragen: Portugal ist klein und es versteht sich geographisch, wirtschaftlich und kulturell als peripher. Das Wesentliche daran ist, dass es selbst sich so versteht, denn gerade diese Selbsteinschätzung dürfte ein wesentlicher Faktor des Problems sein. Dieses Selbstverständnis basiert vor allem auf dem relativ jungen Positionswechsel von einem „Mutterland“ überseeischer Gebiete² zu einem der, trotz erfolgter Riesenentwicklungssprünge, schwächeren Mitgliedsstaaten der Europäischen Union (1986), wobei die Wichtigkeit, die Portugal und seine Sprache weiterhin in der Welt haben, oft völlig in den Hintergrund gerät. Dies jedoch bedenkend, ist selbst seine geographische Lage alles andere als peripher. Der Vergleich der Entwicklung Portugals besonders mit der der mittel- und nordeuropäischen Länder führt zu der stets wiederholten Feststellung des Verspätet- oder Rückständigseins („atraso“), häufig ohne Berücksichtigung der Umstände, die dafür verantwortlich sind – ganz zu schweigen von der Fragwürdigkeit der impliziten Forderung nach vergleichbaren Entwicklungen aller „westlichen“ Nationen. Im kulturellen Bereich trifft dies in besonderem Maße auf die Musik zu.

Ein kurzer Rückblick auf entscheidende Fakten und Situationen der Neuzeit der Geschichte Portugals, einschließlich seiner Musikgeschichte, soll den Hintergrund seiner kulturellen Entwicklung ein wenig beleuchten.

Dem ruhmreichen Zeitalter der portugiesischen Entdeckungen und Eroberungen überseeischer Gebiete (15./16. Jahrhundert) geht zum großen Teil parallel das sogenannte „goldene Zeitalter“ der Vokalpolyphonie, die gleichzeitig auch im übrigen Europa verbreitet war. Während sie jedoch in den europäischen Musikzentren gegen Ende des 16. Jahrhunderts von neuen Strömungen wie der Monodie, dem Drama per musica und eigenständiger Instrumentalmusik abgelöst wurde, wurde sie in Portugal noch bis weit über die Mitte

-
- 1 Stellvertretend für diese Publikationen seien genannt: Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lissabon 1978; Jorge Borges de Macedo, *Portugal-Europa para além da circunstância*, Lissabon 1988; Paulo Ferreira de Castro, „Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade“, in: *Portugal e o Mundo*, hrsg. von Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Lissabon 1997; José Gil, *Em busca da identidade*, Lissabon 2009; José Manuel Sobral, *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*, Lissabon 2012.
 - 2 Die Besetzung Goas durch die Inder (1961) wurde 1974 von den Portugiesen akzeptiert, Guinea-Bissau wurde 1974 unabhängig, Angola, Mosambik, Ost-Timor und die Kapverden 1975, und Macau kam erst 1999 wieder unter chinesische Herrschaft.

des 17. Jahrhunderts hinaus intensiv gepflegt. Typische Gattungen des Barock, wie das Instrumentalkonzert oder die Sonate sowie Kantate und Oratorium, wurden, von wenigen Ausnahmen abgesehen, von portugiesischen Komponisten nicht übernommen. Vielmehr drangen ab dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts ganz allmählich barocke Elemente in die alten Formen ein, und es bildeten sich zum Teil spezifisch iberische Gattungsvarianten heraus, die klar auf die Kenntnis der Entwicklungen in Italien und Mitteleuropa schließen lassen, während zugleich erstaunlich lange die alten Traditionen beibehalten wurden. Diese Tatsache ist zu einem großen Teil der praktisch alle Lebensbereiche durchdringenden Macht der Kirche in Portugal zuzuschreiben. So war das unter König João III. 1548 begründete Kollegium der Künste (Colégio Real das Artes) bereits nach wenigen Jahren fest in der Hand der Jesuiten, die in der Folge einen immensen Einfluss auf das gesamte Ausbildungswesen gewannen.³ Es braucht nicht betont zu werden, dass die Jesuiten nicht an den jeweils aktuellen Tendenzen in den Künsten interessiert waren – im Gegenteil: Zusammen mit dem seit 1539 funktionierenden Inquisitionsgericht wurde sichergestellt, dass sie ausschließlich zum moralischen Wohl des Volkes bzw. für den Dienst an der Kirche eingesetzt wurden. (Der große Humanist Damião de Góis wurde von der Inquisition u. a. dafür verurteilt, dass in den geselligen Zirkeln in seinem Hause andere Musik gemacht wurde als im Lande „üblich“ war.)⁴ Diese Situation entschärfte sich deutlich erst im 18. Jahrhundert, als die kirchlichen Interessen im Bereich der Künste als Priorität des Königs (João V.) betrachtet und Darbietungen profaner Kultur, sofern sie der harmlosen Unterhaltung diene, zugelassen wurden.

Erste italienische Opernaufführungen fanden erst ab den 1730er Jahren statt (abgesehen von einigen auf den Hofstaat beschränkten Serenate und Intermezzi) und verdrängten dann praktisch vollständig eine bis dahin lebendige, in Portugal allerdings nur kurze Tradition iberischen Musiktheaters, die Zarzuela, die zwar tatsächlich eine kastilianische Gattung war und der stets Libretti in kastilianischer Sprache zugrunde lagen, die jedoch vereinzelt auch von portugiesischen Dichtern und Komponisten produziert wurde.⁵ Auch die Pflege kleiner Mischgattungen, die sich im Rahmen des von König und Kirche Erlaubten oder zumindest Geduldeten herausgebildet hatten, fiel der sich neuerdings verbreitenden Vorliebe für die italienische Oper zum Opfer, wie es z. B. mit den Presépios geschah – musikalisch-theatralischen Krippenspielen, die Elemente des alten portugiesischen vizeninischen⁶ Theaters mit solchen der kastilianischen Zarzuela verbanden.

Gewissermaßen als Gegenentwicklung wurden ab 1733 – im selben Jahr, in dem nachweislich am portugiesischen Hof die erste Opera buffa aufgeführt wurde – in einem kleinen Privattheater, dem Teatro do Bairro Alto, Komödien von António José da Silva gespielt, in portugiesischer Sprache, mit Musik von portugiesischen Komponisten, die in Form von Rezitativen, Arien, Duetten und Chören mit gesprochenen Textteilen abwechselte. Im Unterschied etwa zum deutschen Singspiel sowie zur Opera buffa waren die Darsteller/innen keine Menschen, sondern Puppen – vielleicht nicht nur, wie Luiz de Freitas Branco anmerkt, weil echte Schauspieler und vor allem Schauspielerinnen eine Gefahr für die Moral des

3 Rui Ramos u. a., *História de Portugal*, Lissabon 2009, S. 242.

4 Rui Vieira Nery / Paulo Ferreira de Castro, *History of Music, Reihe Synthesis of portuguese culture*, Lissabon 1991, S. 50.

5 Vgl. Vieira Nery / Ferreira de Castro, S. 82.

6 Nach Gil Vicente (1465–ca. 1536), in dessen Theaterstücken die Musik eine tragende Rolle gespielt hat. Vgl. Mário Vieira de Carvalho, *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel 1999, S. 21 und passim.

portugiesischen Volkes dargestellt hätten,⁷ sondern auch, weil die Stücke durchaus kritisch gegen Machtmissbrauch und moralische Hypokrisie der oberen Gesellschaftsschichten Stellung bezogen. In dieser Hinsicht knüpfte da Silva an die Dramen Gil Vicentes an. Doch wie so viele andere fortschrittliche Initiativen in Portugal dauerte auch diese nur kurze Zeit – sechs Jahre – und fand keine wirkliche Fortsetzung oder gar Weiterentwicklung. António José da Silva, der einer jüdischen Konvertiten-Familie entstammte, fiel 1739 dem Ketzergericht der Inquisition zum Opfer (der offiziellen Anklage zufolge nicht wegen seiner kritischen Theaterstücke), und das Teatro do Bairro Alto, 1755 von dem verheerenden Erdbeben zerstört, wurde zwar danach mit Puppentheater wieder eröffnet, ging jedoch bald zu Aufführungen portugiesischer Stücke und italienischer Opern mit echten Darstellern über.

Ebenso wie das Theater wurden auch die anderen Musikbereiche von höchster Stelle streng reguliert und kontrolliert. Der bigotte König João V. hatte sich die päpstliche Kapelle zum Vorbild genommen (die Anzahl der Sänger soll zeitweise 30 bis 40 betragen haben, womit er vermutlich zugleich den spanischen Nachbarn übertrumpfen wollte) und ließ außerdem ein zwölköpfiges Streichorchester bilden. Alle Instrumentalisten und die große Mehrheit der Sänger waren ausländischer Herkunft. Noch vor der Erhebung des Bistums Lissabon zum Patriarchat durch Papst Clemens XI. (gegen einige Schiffe voll brasilianischen Goldes, wie August Reissmann maliziös anmerkt⁸) wurde für die Ausbildung musikalischen Nachwuchses 1713 ein Seminar gegründet, das dann den Namen „Seminário Patriarcal“ erhielt, sowie 1729 eine weitere Ausbildungsstätte, an der Gregorianischer Gesang gelehrt wurde.

Die Förderung der Schaffung und Ausübung sakraler Musik war im kulturellen Bereich das Hauptanliegen König Joãos – wobei ein beträchtlicher Teil des Repertoires in aus den Büchern der päpstlichen Kapelle kopierten Werken im Palestrina-Stil bestand. Diese Abschottung Portugals gegen die Entwicklungen der Musik im übrigen Europa sowie die Tatsache, dass nahezu sein gesamtes Musikleben aus Importen bestand, hatten schwerwiegende Folgen für seine weitere Musikgeschichte. Ja, sie scheint von diesen Tendenzen bis ins späte 20. Jahrhundert hinein geprägt worden zu sein. Einzelne, durch persönliche stilistische Eigenschaften auffallende Komponisten, wie ein Carlos Seixas (1704–1742), ein João de Sousa Carvalho (1745–1798) oder ein João Domingos Bomtempo (1775–1842), fanden nicht eigentlich Nachfolger in dem Sinne, dass sich eine von ihnen ausgehende Entwicklungslinie gebildet hätte.

Andererseits wurden, wie erwähnt, typisch iberische Produkte, die zur Entwicklung einer eigenen Tradition hätten beitragen können, durch italienische Musik verdrängt oder verboten – letzteres geschah mit dem Vilancico, einer traditionsreichen halbszenischen Musikgattung religiösen Charakters, die von König João V. 1723 per Dekret aus den Kirchen verbannt wurde,⁹ um im liturgischen Bereich ganz und gar dem römisch-päpstlichen Vorbild folgen zu können. Weitere Faktoren, die eine Fortentwicklung der „gewachsenen“ Kultur unmöglich machten, kamen hinzu: die – unabhängig vom gerade regierenden König – außerordentlich große Macht der Kirche (die in den 1750er Jahren gebrochen wurde, während jedoch die Inquisition noch bis 1821 aktiv war); eine unter gelegentlich wechselnd-

7 Luiz de Freitas Branco, „A música teatral portuguesa“, in: *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal. 2.º ciclo das conferências promovidas pelo „Século“ – 1947*, 2. Teil, Lissabon 1948, S. 111.

8 Art. „Portugiesische Musik“, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, begründet von Hermann Mendel, vollendet von August Reissmann, Bd. XII (Ergänzungsband), Berlin 1883, S. 513.

9 Tomás Borba / Fernando Lopes Graça, Art. „Vilancete ou vilancico“, in: *Dicionário de Música (Ilustrado)*, Bd. II, Lissabon 1958, S. 679.

den Vorzeichen bis ins letzte Viertel des 20. Jahrhunderts fast ununterbrochen bestehende Zensur; das große Erdbeben von 1755, dem neben mindestens 12.000 (vielleicht auch doppelt so vielen) Menschen und mehr als zwei Dritteln der Gebäude Lissabons samt ihren unschätzbar wertvollen Inhalten auch der königliche Palast mit seiner Bibliothek inklusive der außerordentlich großen Musiksammlung Joãos IV. zum Opfer fiel. Auch die überaus zahlreichen Kriege und Schlachten (ab dem 19. Jahrhundert Aufstände und Revolutionen, vorher vor allem Eroberungen und Verteidigungen der überseeischen Gebiete) sowie die bis in heutige Zeiten reichende zentralistische staatliche Regulierung des politischen, sozialen und kulturellen Lebens behinderten zweifellos die Entwicklung einer beständigen, identitätsstiftenden Musikkultur.¹⁰ Die hohe Analphabetenquote (sie lag 1911 noch bei ca. 70%) und ein niedriges Bildungsniveau im Allgemeinen und in der Musik im Besonderen standen einer potentiellen Neigung größerer Teile der Gesellschaft zur gehobenen Kultur von vornherein entgegen. Alle diese Ereignisse und Fakten erklären indessen nicht restlos die bis in die heutige Zeit anzutreffende Unsicherheit bezüglich einer kulturellen Identität der Portugiesen.

Die konstitutionelle Monarchie etablierte sich in Portugal erst 1834, nach einem Bürgerkrieg zwischen Liberalen und Anhängern des absolutistisch regierenden Königs Miguel. Der Sieg der Liberalen änderte jedoch wenig an der allgemeinen Meinung über Sinn und Bedeutung von Kultur und insbesondere von Musik. Die Ansicht, Musik könne und solle den Menschen erziehen, bilden und erheben, blieb den portugiesischen Verantwortlichen (in hohem Maße bis heute) weitgehend fremd. Dabei war bereits 1771 von König José mit Bezug auf die öffentlichen (Musik-)Theater verkündet worden, sie seien die Schule, in der die Völker die gesunden Maximen der Politik, der Moral, der Vaterlandsliebe, der Werte, des Eifers, der Treue, mit denen sie ihrem Herrscher dienen sollen, lernen würden: so würden sie zivilisiert werden und die Reste des Barbarentums allmählich begraben und damit die unglücklichen Jahrhunderte der Ignoranz zurücklassen.¹¹ Der eigentliche Zweck von Musik außerhalb der Kirche blieb auch im 19. Jahrhundert die Unterhaltung, die Zerstreuung, wie bereits 1816 vom Chronisten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung konstatiert wurde: „Musik soll sie [die Portugiesen] blos leicht aufregen, angenehm reizen, vergnüglich unterhalten; so will es ihre Natur, ihre Gewohnheit, und ihr fast gänzlicher Mangel an eigentlicher Bildung für diese Kunst.“¹²

João Domingos Bomtempo

Weder Versuche der Begründung einer Tradition des Konzertwesens noch die Bemühungen einiger Komponisten, nationale Musik in verschiedenen Gattungen zu schaffen, waren von lang anhaltendem Erfolg gekrönt. Der erste, der beides mit immerhin der Folge betrieb, dass er damit seinen festen Platz in den Musikgeschichten erhalten hat, war João Domingos Bomtempo. Obgleich italienischer Abstammung väterlicherseits, war er nicht, wie seine landsmännischen (portugiesischen) Zunftgenossen, nach Italien gegangen, um die Kunst

10 Prinzipiell übt die jeweilige Regierung in Portugal bis heute einen derartigen Einfluss auf die Kulturlandschaft aus, dass bei einem Machtwechsel die Leitung der einzelnen Institutionen häufig bis ins letzte Glied ausgetauscht wird, was die Schaffung dauerhafter Fundamente für die Künste äußerst schwierig, wenn nicht unmöglich macht.

11 Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, Lissabon 1883, S. 12.

12 Anon., „Musik in Portugal“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 18 (1816), Nr. 26 (26. Juni), Sp. 429.

des Opernkomponierens zu vervollkommen, sondern nach Paris und London, wo er als Pianist konzertierte und sich mit aktuellen Gattungen der Kammer- und Orchestermusik vertraut machte. Die Aktionen des wieder Heimgekehrten sind zugleich ein Beispiel dafür, wie schwierig es sein konnte, in dem gänzlich von der Regierung überwachten und kontrollierten öffentlichen Leben selbst scheinbar harmlose Kulturprojekte zu verwirklichen.

Nach der zunächst erfolgreichen Revolution der Liberalen 1820 nach Lissabon zurückgekehrt, gründete Bomtempo zwei Jahre später nach dem Vorbild der Londoner Philharmonic Society die Sociedade Filarmónica. Die Gesellschaft veranstaltete pro Jahr vier Blöcke von je sechs Konzerten, in denen Werke der Wiener Klassiker und unter anderen auch Kompositionen Bomtempo gespielt wurden. Es gelang, drei fast komplette Folgen durchzuführen, wobei zwei Konzerte nicht genehmigt wurden und daher ausfielen und die letzte Folge sich, unter anderem durch Verschiebungen wegen des Todes König João VI., auf vier Jahre ausdehnte. Dann (1828) kehrte jedoch der Infant Miguel aus dem Exil¹³ zurück und wurde von den einberufenen drei Ständen als absolutistischer Herrscher zum König akklamiert. Der liberal gesinnte Bomtempo nahm Refugium in der russischen Botschaft, wo er fünf Jahre zubringen musste, bis das Heer der Liberalen Lissabon besetzte und König Miguel sich geschlagen gab. Es muss zugegeben werden, dass dies eine besonders unruhige Zeit war, jedoch bei weitem nicht die einzige der Art in der portugiesischen Geschichte.

Im Zuge umfassender Reformen durch die neue, liberale Regierung (mit der immer noch minderjährigen Königin Maria II. an der Spitze) wurde, integriert in das Lissabonner Waisenhaus, 1835 das Conservatório de Música gegründet, das das obsoletere Patriarchalische Seminar in der Musikausbildung ablöste und das, nach etlichen Reformen und Umbenennungen, noch heute besteht. Bomtempo wurde sein erster Direktor und blieb es bis zu seinem Tod. Wenngleich die Förderung portugiesischer Musik nicht zu den erklärten Zielen des Konservatoriums gehörte, verband Bomtempo doch von Beginn an nationale Interessen mit der Entwicklung dieser Institution. So hatte er bereits ein Jahr vor ihrer Gründung, im Zusammenhang mit einem von ihm eingereichten Plan, der allerdings nicht umgesetzt wurde, auf die Wichtigkeit (und den finanziellen Vorteil) hingewiesen, nationale Musiker auszubilden anstatt ausländische zu verpflichten.¹⁴

Auch was seine Kompositionen betrifft, kann Bomtempo als Pionier in Portugal bezeichnet werden. Er war, soweit bekannt ist, der erste, der mit der Sonatensatzform arbeitete (in Symphonien, Sonaten sowie Klavierquintetten und -sextetten) und einer der ersten, die national inspirierte Musik im modernen Sinn schufen.¹⁵

Unter dem Oberbegriff einer „national inspirierten Musik“ sind drei verschiedene Arten von Werken zu unterscheiden:

13 Miguel, der zweite Sohn König João VI., war von diesem ins Exil geschickt worden, nachdem er versucht hatte, die absolutistische Monarchie durch Staatsstreich wiederherzustellen. Nach dem Tod João VI. war sein ältester Sohn als Pedro IV. zum König erklärt worden, der aber zugleich Kaiser von Brasilien war und daher als König von Portugal zugunsten seiner noch minderjährigen Tochter Maria abgedankt hatte.

14 Maria José de La Fuente, „João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa“, in: *João Domingos Bomtempo 1775–1842* (Katalog zur Ausstellung der Biblioteca Nacional de Portugal), Lissabon 1993, S. 16.

15 Eine hervorragende Studie zu Bomtempo, die auch das politische und gesellschaftliche Umfeld eingehend untersucht, stammt von Ladan Taghian Eftekhari: *Bomtempo (1775-1842). Un compositeur au sein de la mouvance romantique*, Paris 2012.

1. solche mit lediglich außermusikalischer nationaler Thematik;
2. Kompositionen patriotischen Charakters;
3. musikalisch durch einen spezifischen nationalen Stil gekennzeichnete Werke.

João Domingos Bomtempo hat Beispiele der zweiten Kategorie komponiert:

- den *Hymno Lusitano* für Sopran, Chor und Orchester, der den Sieg der portugiesischen Truppen über Massena feiert und zum Geburtstag des portugiesischen Prinzregenten Dom João (später João VI.) 1811 in der Residenz des Botschafters in London aufgeführt und bei Muzio Clementi gedruckt wurde;
- eine *Messe de Requiem*, dem Andenken des portugiesischen Dichters Luís Vaz de Camões gewidmet und bei Auguste Leduc in Paris erschienen (komponiert 1818 in Paris);
- ein Quintett für Klavier und vier Blasinstrumente (komponiert 1821 oder 1822) mit Variationen über den „Hymno da Carta“, der vom Kronprinzen Dom Pedro zur Feier der Verfassungsurkunde komponiert worden war und von 1834 bis 1910 als Nationalhymne diente.

Das Requiem entstand ein Jahr nach einer vorzeitig aufgedeckten Verschwörung gegen die de facto herrschende Regierung englischer Militärs in Portugal. Der angeblich führende Kopf der Verschwörer, Gomes Freire de Andrade (Freimaurer, wie Bomtempo), war grausam gefoltert und hingerichtet worden. Nach Aufführungen in Paris und London erklang das Werk schließlich 1821 in Lissabon, anlässlich einer Gedenkfeier zu Ehren der „Märtyrer der Freiheit“ (der an der geplanten Aktion Beteiligten) und zwei Jahrzehnte später wieder bei den Exequien des Patrioten Bomtempo.

Anders als Paulo Ferreira de Castro, der zwischen patriotischen Werken einerseits und nationaler Musik andererseits unterscheidet,¹⁶ behandle ich die Komponente der außermusikalischen nationalen Thematik als eigene Kategorie, weil diese zum einen prinzipiell der patriotischen Musik, aber nur fakultativ den Werken stilistisch nationalen Charakters anhaftet und weil sie andererseits auch Kompositionen inhärent sein kann, die sich weder als patriotisch noch als stilistisch national bezeichnen lassen. Wird von einem portugiesischen Komponisten einem Lied ein Sonett Luís de Camões' zugrunde gelegt, so muss das Ergebnis nicht unbedingt ein patriotisches und auch kein stilistisch nationales Werk sein; es lässt sich aber durchaus als „national inspirierte Musik“ begreifen: Luís de Camões (1524/1525–1580) war erst im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts im Zuge eines in der Folge der Napoleonischen Kriege erwachenden Patriotismus dem fast vollständigen Vergessen entrissen worden und gilt seit den großen Feierlichkeiten zu seinem 300. Todestag als der Nationaldichter schlechthin. Schreibt derselbe Komponist hingegen eine Symphonische Dichtung beispielsweise über einen Auszug aus Camões' *Os Lusíadas*, wird es sich vermutlich um ein patriotisches Werk handeln (dies müsste durch gegebene äußere Bedingungen untermauert werden), das auch nationalstilistische Eigenschaften aufweisen kann (aber nicht muss).

Die drei oben genannten Werke patriotischen Charakters von Bomtempo entstanden alle im Zusammenhang mit aktuellen politischen Ereignissen: der *Hymno Lusitano* und das Requiem vor dem Hintergrund einer Fremdherrschaft, die Variationen über den „Hymno da Carta“ anlässlich der von den Liberalen geforderten Einführung einer Konstitution in

16 Ferreira de Castro, S. 157.

Portugal, die der konstitutionellen Monarchie den Weg ebnete. Seine ideologische Einstellung zu den Ereignissen brachte der Komponist so in musikalischen Werken zum Ausdruck. Der Hymnus eignet sich bereits durch seine gattungsgeschichtliche Tradition eines Lobgesangs als Gefäß für patriotische Inhalte. Mit der *Messe de Requiem* soll Bomtempo sich, Ernesto Vieira zufolge,¹⁷ der gerade aufblühenden Patriotismuswelle angeschlossen haben, die sich im kulturellen Bereich auf den Dichter des großen Epos *Os Lusíadas* konzentrierte.

Stilistisch lassen sich bei Bomtempo einige Merkmale festhalten, die ihn in ihrer Kombination von den ihm als vorbildlich erschienenen Zeitgenossen, deren Werke er in seinen Konzertveranstaltungen spielen ließ (Haydn, Mozart und Beethoven, Cherubini, Hummel und Pleyel), unterscheiden und die sich zum Teil bei späteren portugiesischen Komponisten ebenfalls finden: kleingliedrige Thematik, häufige Motivwiederholungen, einfache Harmonik, gefällige Melodik, häufig über Trommel-, Murky- oder Albertibässen. Vor allem eine gelegentliche Tendenz zum Elegischen inmitten der Leichtigkeit des Tonfalls kann als typisch portugiesische ausdrucksstilistische Eigenart begriffen werden. Bereits William Beckford, Sohn eines reichen Engländers, schrieb, als er 1787 Portugal bereiste, über einen am Klavier improvisierenden jungen Musikliebhaber: „Die Portugiesen fallen immer, ganz natürlich, in Modulationen im Lamentoton, die mir direkt ins Herz gehen.“¹⁸ Das Bedürfnis, einer Stimmung von Trauer, Melancholie oder Sehnsucht Ausdruck zu geben, scheint dem portugiesischen Herzen seit vielen Jahrhunderten eingeschrieben zu sein. Dom Duarte, König für wenige Jahre im 15. Jahrhundert, philosophierte bereits in seinen moralischen Texten im *Leal Conselheiro* („Treuer Ratgeber“) von 1437/38 über Trauer und Melancholie und versuchte die wohl früheste Definition der „Saudade“, jenes Gefühlszustands, der so portugiesisch ist, dass der Begriff angeblich in keine Sprache genau zu übersetzen ist. Auch gibt es Musikgattungen, die ihre Entstehung offenbar genau diesem Ausdrucksbedürfnis verdanken, wie z. B. die *Modinha* oder der *Fado*, der – bis vor wenigen Jahren noch von der gelehrten Musikerzunft verachtet – neuerdings wieder zum nationalen portugiesischen Gesangsstück schlechthin erklärt wird.

João Domingos Bomtempo nimmt in der portugiesischen Musikgeschichte (und damit auch in der europäischen) eine wichtige Position ein. Zwar hatte er mit seinem Versuch, den damals modernen (von Charles Rosen und anderen „klassisch“ genannten) Stil in Portugal einzuführen, keine unmittelbaren Nachfolger – weder was das Konzertrepertoire noch was das Komponieren betrifft: Soweit bekannt ist, wurde erst 1894 wieder eine Symphonie von einem portugiesischen Komponisten geschrieben – von José Vianna da Motta, der sich jedoch zweifellos mit Bomtempo verbunden fühlte. (Bei seiner Aufnahme 1895 in die Freimaurer-Loge „Ave Labor“ nahm er den Namen Bomtempo an, der ebenfalls den Freimaurern angehört hatte.) Vianna da Motta, der 32 Jahre lang in Deutschland lebte und eine internationale Karriere als Pianist machte, folgte Bomtempo auch in anderer Hinsicht nach: 1917 gründete er die *Sociedade de Concertos de Lisboa*¹⁹, und zwei Jahre später wurde er Direktor des Lissabonner Konservatoriums.

17 Ernesto Vieira, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, Bd. I, Art. „Bomtempo (João Domingos)“, Lissabon 1900, S. 130.

18 *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Nachdruck der 3. von João Gaspar Simões ins Portugiesische übertragenen Auflage, Lissabon 2009, S. 63. (Übers.: C.W.B.)

19 Bereits 1875 hatte es eine Konzertgesellschaft dieses Namens gegeben, die jedoch, wie verschiedene andere jener Epoche, nur eine ephemere Einrichtung war.

José Vianna da Motta

Vianna da Mottas Symphonie (im Allgemeinen „*À Pátria*“ genannt, obwohl diese Bezeichnung ursprünglich nur die Widmung des Werkes ist) folgt zwar formal und ideengeschichtlich dem Modell der beethovenschen Symphonie – in den Worten Schopenhauers: als „treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt“, während zugleich „alle menschlichen Leidenschaften und Affekte“ aus ihr sprechen²⁰, – nicht jedoch inhaltlich, legt man weiterhin die Ausführungen Schopenhauers zugrunde, der im Zusammenhang mit den menschlichen Leidenschaften und Affekten an gleicher Stelle fortfährt: „jedoch alle gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung: es ist ihre bloße Form, ohne den Stoff [...]“ Hierin nahm Vianna da Motta sich vor allem Franz Liszt zum Vorbild, dessen Symphonische Dichtungen er gut kannte und sehr schätzte. Tatsächlich ist seine Symphonie deutlich von der Idee der Symphonischen Dichtung geprägt. Allen vier Sätzen gehen Verse von Luís de Camões voraus – dem zweiten (Adagio molto) die Quartinen eines Sonetts, den drei übrigen Zeilen aus *Os Lusíadas* –, womit das Werk auch ohne seine Widmung zweifellos unter die patriotisch motivierten einzuordnen wäre. Dem letzten Satz sind Teile aus der 145. Strofe des Zehnten Gesangs der „Lusiaden“ vorangestellt:

„[...] a Pátria [...] que está metida
[...] na rudeza
Duma austera, apagada e vil tristeza.“²¹

In einer deutschen Übertragung:

„[...] das Land [...], das mich geboren,
Versunken in [...] die Stumpfheit
Elender, starrer, regungsloser Dumpfheit.“²²

In einer anderen, in der die so fundamentale Trauer (tristeza) nicht dem Reim geopfert wurde:

„[...] des Vaterlandes [...],
Das [...] starr versunken
Von dumpfer Trauer, niedrer Roheit trunken.“²³

Der Finalsatz trägt als einziger eine programmatische Überschrift („Decadência – Luta – Ressurgimento“: Niedergang – Kampf – Wiedererstehen), mit der aber durch die Wiederaufnahme der beiden Hauptthemen des Kopfsatzes im Finale der Bogen zum Beginn zurückgeschlagen und damit das ganze Werk umspannt wird.

20 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II, Ergänzungen zum 3. Buch, Kap. 39. Vianna da Motta hat dieses Werk laut Tagebucheintrag spätestens 1888 gelesen. (Die Tagebücher, hrsg. von der Autorin dieses Artikels, werden voraussichtlich noch 2015 von der Biblioteca Nacional de Portugal ediert.)

21 Vianna da Motta, *À Pátria. Sinfonia para grande orquestra*, notação XXI: Linda-A-Velha 2009. Hier wurde das bemerkenswerte Wagnis unternommen, 100 Jahre nach dem Erstdruck der Partitur (1908 erschienen in São Paulo, gedruckt bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) das Werk mit den Revisionen von 1920 neu aufzulegen.

22 Luis de Camões, *Die Lusíaden*, ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Otto Freiherr von Taube, Darmstadt 1979, S. 121.

23 *Die Lusíaden des Luis de Camoëns*. Verdeutscht von J[ohann] J[akob] C[hristian] Donner, Stuttgart 1833, S. 372.

Vianna da Mottas Symphonie entstand zu einem Zeitpunkt, zu dem die Portugiesen sich wegen des britischen „Ultimatums“²⁴ von 1890 noch in einem Zustand von Indignation, verletztem Stolz und Frustration befanden, und sie ist von der Öffentlichkeit, vermittelt durch renommierte Kritiker²⁵, als unmittelbare Reaktion darauf verstanden worden. Interessant ist die Parallele zum Requiem Bomtempo, der sich in einer Situation, die ebenfalls aufgrund der Macht der Engländer als demütigend empfunden wurde, gleichfalls auf Camões bezog. Vianna da Motta strebte jedoch über die patriotische Idee hinaus eindeutige nationalcharakteristische Züge in seiner Symphonie an. Im Scherzo verwendete er Motive zweier Volkslieder, und im ganzen Werk kann der teils pathetisch heroische, teils wehmütig nostalgische, oft naive Ton, eingebunden in klare, leicht fassliche Formen, als Ausdruck portugiesischer Wesensart aufgefasst werden. Vianna da Motta selbst hat jedoch (nach dem derzeitigen Forschungsstand) nie für sich in Anspruch genommen, einen Nationalstil begründet zu haben. In einem Vortrag anlässlich der Zentenarfeier zum Todestag Beethovens in Wien stellte er lediglich fest, dass seine Symphonie das erste Werk in dieser Form in Portugal gewesen sei.²⁶ Danach habe er sich ausschließlich der Folklore zugewandt.

Diese letzte Aussage ist in dreifacher Hinsicht ungenau. Zum ersten hat Vianna da Motta Volksmelodien nicht anders denn als Material- und Ideenspender gebraucht und in geglätteter und „begradigter“ Form verwendet oder eigene, folkloristisch anmutende Themen erfunden. Fernando Lopes-Graça nennt den zuerst genannten Prozess „folclorizante“ (folklorisierend), den anderen aber versteht er als eigentliche Basis zur Ausbildung eines „nationalen Stils“.²⁷ Zum zweiten hat Vianna da Motta auch vor und sogar in seiner Symphonie folklorisierend komponiert – was seiner oben wiedergegebenen Aussage nicht widerspricht, die jedoch den schiefen Eindruck vermitteln könnte, mit der Symphonie habe es einen Bruch in seiner kompositorischen Entwicklung gegeben. Zum dritten ist auch die Ausschließlichkeit, von der er spricht, nicht ganz wörtlich zu nehmen: Nach Beendigung der Symphonie komponierte er noch eine Sonate für Violine und Klavier, das Lied *Die Spröde* (Goethe) sowie einige Klavierstücke für den Hausgebrauch, die in Sonderbeilagen von Zeitungen erschienen (z. B. *Crepúsculo* und *Meditação* – letztere allerdings erst nach dem in Wien gehaltenen Vortrag). Wahr ist jedoch, dass Vianna da Motta von 1893 an seinen Werken portugiesische Titel gab und begann, Motive aus der Volksmusik zu verwenden oder deren Charakter in eigenen Themen nachzuempfinden.

24 Portugal hatte bereits 1886 einen Plan publiziert, in dem es seinen Anspruch auf das zwischen seinen afrikanischen Kolonien Angola und Mosambik liegende Territorium deutlich machte. Als die Portugiesen ihre Präsenz in dem fraglichen Gebiet verstärkten, forderte Großbritannien, das seinerseits eine Nord-Süd-Verbindung durch den Kontinent anstrebte, sie auf, es binnen 24 Stunden zu verlassen, was sie dann auch taten.

25 Vor allem Antonio Arroyo, dessen Analyse der Symphonie in der Zeitschrift *Amphion* ein ganzes Jahr vor der Uraufführung am 21.5.1897 erschien, ließ diesbezüglich an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: „Der Autor, den Moment der Krise darstellend, in der das Vaterland zu versinken scheint, lässt es von Neuem wiedererstehen zu ruhmreichem Leben, in einer Verjüngung der nationalen Seele.“ (Antonio Arroyo, „Perfis artísticos. Vianna da Motta“, in: *Amphion* 9, 15.5.1896, S. 67. Übers.: C.W.B.)

26 José Vianna da Motta, „Beethoven in Portugal“, in: *Kongreßbericht der Beethoven-Zentenarfeier*, Wien 1927, S. 135. Es ist möglich, dass Vianna da Motta 1927 die Symphonien Bomtempo noch nicht bekannt waren. In einer späteren Übersetzung dieses Vortragstextes für seine Artikelsammlung *Música e Músicos alemães* (Coimbra 1941, ²1947) schreibt er anstelle von „in dieser Form“: „streng in der beethovenschen Form“ („rigorosamente, a forma Beethoveniana“) (a. a. O., Bd. I, S. 155).

27 Fernando Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e os seus Problemas I*, Lissabon 1944, ²1989, S. 51 bzw. 46.

Im Jahr 1893 befand sich Vianna da Motta zum ersten Mal nach zehnjähriger Abwesenheit für längere Zeit, nämlich acht Monate, in seiner Heimat und präsentierte sich als Pianist und Komponist einem staunenden und überwiegend begeisterten Publikum. In einem Brief vom 3. November 1893 schrieb er an seinen ehemaligen Schüler Lopes-Graça: „Bevor ich 1893 nach Portugal kam, hatte ich schon eine Rhapsodie über portugiesische Motive geschrieben, aber nachdem ich einige Monate hier verbracht hatte, begann ich originale Werke volkstümlichen Charakters zu schreiben [...]“²⁸ Der nunmehr 25-jährige als Pianist hervorragende und auch im Komponieren und Dirigieren begabte Künstler kam in jenem Jahr in sein Heimatland, wo er in nicht weniger als 25 Konzerten auftrat (in denen er auch einige eigene Werke spielte), wie ein Gott verehrt²⁹ und von König Carlos zum Ritter des Sant’Iago-Ordens ernannt wurde. Dass der Enthusiasmus, mit dem er gefeiert wurde, auch mit der aktuellen gesellschaftlich-politischen Stimmung zusammenhing, ist jedoch ebenso klar erkennbar wie andererseits die allgemein bekannte Tendenz vor allem der Lissabonner, ein kulturelles (und insbesondere ein musikalisches) Wunder nicht allzu lange zu bestaunen. In São Martinho, einem beliebten Badeort an der Atlantikküste, wurde für Vianna da Motta ein Sonett verfasst und ihm überreicht, das den stimmungsmäßigen Hintergrund jener Jahre in wenigen Worten zum Ausdruck bringt, und der damit Geehrte fasst den Inhalt noch kürzer in einem Brief an seine deutsche „Familie“³⁰ zusammen: „Der Hauptgedanke ist: wenn das Vaterland mich hört, vergißt es die unglückliche Gegenwart, mein Spiel erwecke Erinnerungen an die ruhmreiche Vergangenheit Portugals und das Vaterland sei stolz mich seinen Sohn zu nennen.“³¹

Die unglückliche Gegenwart ist nicht nur auf den verletzten Nationalstolz wegen des britischen Ultimatus zu beziehen: Der Staat war zudem seit 1892 praktisch bankrott, was Steuererhöhungen, Lohnkürzungen und erhöhte Arbeitslosigkeit zur Folge hatte – eine Situation also, die der gegenwärtigen auffallend ähnelt, in der ja das Thema der nationalen Identität auch wieder an Brisanz gewonnen hat. Vor diesem Hintergrund ist der Triumphzug Vianna da Mottas zu sehen, der im Übrigen, wie oben angedeutet, gegen sein Ende hin bereits deutlich an Intensität verlor. Das „große Abschiedskonzert“ („Grande concerto de despedida“ war das Programm titulierte) war, einem Brief an die beiden Damen Lemke zufolge, eine Enttäuschung: „Wenig Publikum, laute Unterhaltungen, lauer Beifall. [...] In Lissabon ist weniger Kunstliebe und -verständnis als in Porto.“³²

Dennoch bewirkte dieser Aufenthalt in der Heimat einen Wendepunkt zumindest im Komponistenleben des jungen Künstlers. Schon in jenen Monaten in Portugal hatte er mehrere von nationalem Kulturgut geprägte Werke komponiert: vier *Canções portuguesas*, die, um eine fünfte erweitert, bereits ein Jahr später als Opus 10 bei Sasseti & Companhia in Lissabon erschienen, ebenso wie das Klavierstück *Vito. Dança popular*, op. 11; die *Cenas*

28 Zit. nach Lopes-Graça, *Opúsculos* (3), Lissabon 1984, S. 63. (Übers.: C.W.B.)

29 Selbst sein um 14 Jahre älterer illustrierter Kollege Alexandre Rey Colaço soll gesagt haben, das portugiesische Publikum müsse ihm auf den Knien zuhören. (João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, Lissabon 1972, ²1987, S. 243. Die unterschiedlichen Schreibweisen des Namens Vianna da Mottas rühren daher, dass viele Autoren die Regeln der Rechtschreibreform von 1911 generell auch auf Namen anwenden, andere hingegen die Wahl der Schreibweise des jeweiligen Namensträgers berücksichtigen.)

30 Sie bestand aus zwei Damen (Tante und Nichte) namens Margarethe Lemke, deren jüngere später Vianna da Mottas erste Frau wurde.

31 Brief an Lemkes vom 23.9.1893 aus São Martinho (Nachlass Vianna da Mottas in der Biblioteca Nacional de Portugal; Korrespondenz noch ohne Signaturen).

32 Brief an Lemkes vom 17.11.1893 aus Lissabon.

portuguesas op. 9, ebenfalls für Klavier, wurden (noch in den 1890er Jahren, ohne Datum) bei Eduardo da Fonseca in Porto publiziert. Die *Serenata* op. 8 für Klavier erschien vermutlich schon 1893 bei Sasseti.

Die Tatsache, dass die genannten Kompositionen sämtlich und sogar praktisch umgehend ediert wurden, ist alles andere als selbstverständlich im portugiesischen Musikbetrieb, in dem die große Mehrheit der Werke selbst der bedeutendsten Komponisten bis heute nicht im Druck erschienen ist. Vianna da Motta war offensichtlich „the right man in the right place at the right time“. Er wurde dazu bestimmt, den verletzten Nationalstolz wieder herzustellen, nahm diese Rolle mit Begeisterung an und wurde dementsprechend behandelt.

Es wiederholte sich hier etwas, das in der portugiesischen Geschichte in unterschiedlichen Abständen immer wieder auftritt und eng mit dem populären „Sebastianismus“ zusammenhängt, dem mythischen Glauben an die Wiederkehr des in der Schlacht von Alcácer Quibir (Ksar-el-Kebir) 1578 besiegten Königs Sebastião, dessen Leiche nicht eindeutig identifiziert werden konnte. Noch heute wird der Sebastianismus häufig thematisiert, so wie bis heute (vor allem in Krisenzeiten) dem ruhmvollen Zeitalter der Entdeckungen nachgetrauert wird. „Der wahre Sebastian aber ist der Text der *Lusiaden*³³, der dann, befördert von der Romantik, die Ikone der portugiesischen Kultur geworden ist“, stellt der Literaturwissenschaftler und Philosoph Eduardo Lourenço in seinem Essay „Portugal als Schicksal“ fest.³⁴ Die Häufigkeit, mit der von Komponisten auf das König Sebastião gewidmete Epos Camões' zugegriffen wurde und wird, bestätigt diese Behauptung auch für den Bereich der Musik. Und kein Stoff eignete sich besser für den Versuch, die portugiesische Kultur um einen musikalischen Nationalstil zu bereichern.

Für die *Canções portuguesas* benutzte Vianna da Motta jedoch zunächst Texte aus dem 19. Jahrhundert (João de Deus und Almeida Garrett) und einen aus dem Volksmund. „Bei dieser Suche nach Gedichten“, schreibt er nach Deutschland, „habe ich gesehen, was für köstliche Dichtungen wir haben. Sie sind nicht tiefsinnig, aber elegant, anmutig, bald tief melancholisch, bald übermütig heiter, immer sehr sinnlich. Vollendung in Form und Sprache – bezaubernd! Welche Leichtigkeit, Weichheit, manche Verse scheinen zu hüpfen, so lebendig ist der Rhythmus.“³⁵ Die portugiesische Poesie, die der glühende Verehrer Goethes, Raabes und Cornelius' entdeckte, brachte anscheinend eine Saite in ihm zum Schwingen, die lange auf diese Berührung gewartet hatte. Und mit der Charakterisierung der Dichtungen gelingt ihm in wenigen Worten eine treffende Beschreibung der portugiesischen Mentalität. In demselben Brief erwähnt er einen vielversprechenden Plan: „Dom João da Camara wird mir eine Oper dichten. Der Stoff ist Ignez de Castro. Es wird die erste portugiesische Oper sein.“ Nichts hätte zu diesem Zweck nähergelegen als ein Libretto nach Camões' *Lusitadas*, deren vielleicht populärster Teil die tragische Liebesgeschichte von Inês de Castro und dem Infanten Dom Pedro ist. Leider wurde der Plan nicht realisiert. Ob der Grund dafür wirklich war, dass Vianna da Motta an der Oper generell (ebenso wie an der symphonischen Musik) das Interesse verlor, wie er Jahrzehnte später in einem Interview

33 Luís Vaz de Camões, *Os Lusitadas* (1572 publiziert).

34 Eduardo Lourenço, „Portugal als Schicksal. Zur kulturellen Dramaturgie Portugals“, in: Ders., *Mythologie der Saudade. Zur portugiesischen Melancholie*, Frankfurt/M. 2001, S. 86. Originaltitel des Essays: „Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa“ (1991).

35 Brief an Lemkes vom 7.8.1893 aus Lissabon.

behauptete,³⁶ bleibe dahingestellt. Bedauerlich ist es auch, weil der angekündigte Librettist zu diesem Zeitpunkt bereits ein renommierter Autor historischer Dramen war.

Alfredo Keil und die Frage der Nationaloper

Die erste portugiesische Oper, *Serrana* (mit portugiesischem Libretto, nationaler Thematik und einer gewissen *Couleur locale*), komponierte zwischen 1895 und 1897 Alfredo Keil, ein vielseitig begabter Künstler deutscher und elsässischer Abstammung, der zu dem Zeitpunkt bereits mehrere national inspirierte Werke geschrieben hatte: die Kantate *Patrie* (1884), die in einer Version für Gesang und Klavier mit dem Titel *Patria!* gedruckt wurde, die Hymnen *A Portuguesa* (1890; 1911 zur Nationalhymne erklärt) und *Hymno do Infante D. Henrique* (1894) sowie die Opern *Donna Bianca* (1888 uraufgeführt; Libretto nach der Dichtung „Donna Branca“ von Almeida Garrett) und *Irene* (1893; nach einer Legende, die Almeida Garrett in *Viagens na minha terra* erzählt). Kompositorisch orientierte sich Keil mit diesen beiden Opern in erster Linie an der französischen Grand-opéra, während die Libretti italienisch sind.

Das Libretto für seine letzte vollendete Oper *Serrana* schrieb der Textdichter der späteren Nationalhymne, Henrique Lopes de Mendonça, nach der Erzählung „Como ela o amava!“ („Wie sie ihn liebte!“) von Camilo Castelo Branco. Sie gilt als die erste Opera seria in portugiesischer Sprache – musste jedoch für die Aufführungen im Königlichen Theater São Carlos ins Italienische übersetzt werden, da dort ausschließlich italienisch gesungen wurde. (Über ein im Opernhaus residierendes nationales Ensemble verfügte São Carlos erst seit den Reformen in der Folge der „Revolution“ von 1974, als die Sängerinnen und Sänger aus dem Teatro da Trindade dorthin umzogen – was jedoch nicht heißt, dass von da an die nationale Kunst gepflegt worden wäre.) Obgleich Keils *Serrana* durchaus erfolgreich war, wurde sie erst 1909, zehn Jahre nach der Premiere, erstmals in ihrer Originalsprache aufgeführt, und zwar im Teatro da Trindade, das für die Präsentation portugiesischer Werke zuständig war. Keil hat es nicht mehr erlebt.

Francisco da Fonseca Benevides berichtet in seinem äußerst informativen Werk über die das Lissabonner Opernhaus betreffenden Ereignisse über die Premiere von Keils Oper 1899: „Die ‚Serrana‘ von Keil gefiel überaus gut. Es ist die dritte Oper, die dieser hervorragende portugiesische Meister in São Carlos auf die Bühne gebracht hat. Das Libretto, geschrieben von dem berühmten portugiesischen Dichter und Dramaturgen Henrique Lopes de Mendonça, ist genuin national, indem es Episoden und Gebräuche der Beira wiedergibt; es wurde von Cesare Ferreal ins Italienische übersetzt. Die Oper hat viele Chöre und Gesänge mit nationalen Motiven im volkstümlichen Stil.“³⁷ Benevides beschreibt zutreffend das Neuartige dieses Werkes, jedoch ohne auch nur die Andeutung einer Kritik an der Tatsache, dass das ursprünglich portugiesische Libretto ins Italienische übersetzt werden musste: Es war selbstverständlich. Von anderer Seite kritisiert wurde hingegen, dass selbst der Druck eines Klavierauszugs mit den Vokalpartien, der noch 1899, wie zu der Zeit üblich, in Deutschland erfolgte, nicht von der Regierung finanziert wurde, sondern dass eine

36 Interview von João de Freitas Branco mit Vianna da Motta, publiziert in der Zeitschrift *Sonoarte* 1 (25.12.1930), Lissabon; wieder abgedruckt in João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, S. 337–341.

37 Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: 1883–1902*, Lissabon 1902, S. 135. Übers.: C.W.B. (Dieser Band ist die Fortsetzung des viel umfangreicheren ersten, der den Untertitel trägt: „Desde a sua fundação em 1793 até à actualidade“, Lissabon 1883.)

Gruppe portugiesischer Emigranten in Brasilien dafür aufkam, wohingegen z. B. spanische und brasilianische national geprägte Opern jeweils auf Staatskosten publiziert wurden. Auf der Partiturseite mit der Widmung an Jules Massenet ist in großer Schrift vermerkt, dass es sich um die erste in portugiesischer Sprache gedruckte Oper handle; und die 90 Subskribenten, die den Druck finanziert haben, bezeichnen sie als „die erste moderne Oper, die die Verbreitung der portugiesischen Musik initiierte“.³⁸

Gab es demnach von Beginn an Bestrebungen, Keils *Serrana* als Nationaloper zu etikettieren, so fällt demgegenüber die Zurückhaltung der Kritiker der Uraufführung in diesem Punkt auf: nicht einer von ihnen bezeichnete das Werk ausdrücklich als „national“.³⁹ Die einzige Kritik jedoch, in der auf den nationalen Charakter der *Serrana* hingewiesen wird, liefert den Schlüssel für die distanzierte Haltung der Rezensenten in jener Hinsicht, die mit Sicherheit nicht auf die italienische Sprache allein zurückzuführen ist, da sie ja eine Selbstverständlichkeit war. In dieser Kritik wird gelobt, dass die Handlung und ihre Wiedergabe in der Musik vollkommen national seien („perfeitamente nacional“), auf Szenen „unserer lieben Beira“ beruhend (einer der elf alten Provinzen Portugals), so dass das Publikum mit „unseren“ Gesängen und Gebräuchen einer „unserer“ Provinzen bekannt werde.⁴⁰ Die Handlung spielt also auf dem Land, in einem kleinen Dorf in der Serra da Estrela. Was die großstädtischen Opernbesucher aber von der Landbevölkerung kannten, waren nicht etwa einige Volksweisen, sondern beschränkte sich im Allgemeinen auf die Überzeugung von ihrer Unzivilisiertheit. Es fehlte demzufolge die Basis zu einer möglichen Identifizierung des Publikums mit dem Werk: Weder war dazu eine der Personen der Handlung noch deren Ort noch die Handlung selbst geeignet, die keinerlei Bezug auf ein kritisches Moment der damals aktuellen Situation Portugals nimmt (es sei denn, man wollte in der Gier nach Reichtum der Hauptdarstellerin und in der daraus folgenden Tragödie eine Parallele zur damaligen finanziellen Krise des Landes sehen).

Carl Dahlhaus hat unter dem Titel *Die Idee der Nationaloper* die These formuliert, „ein musikalischer Nationalstil entstehe dadurch, daß der Individualstil eines Komponisten von Rang in einer geschichtlichen Situation, in der die Trägerschicht einer Musikkultur nach einem musikalischen Ausdruck oder Reflex politischen Nationalgefühls verlangt, als Nationalstil begrüßt werde“.⁴¹ Auf die Zeit nach dem britischen „Ultimatum“ von 1890 und den Staatsbankrott 1892 in Portugal übertragen, lässt sich zweifellos von einer solchen geschichtlichen Situation ausgehen. Nur konnte Alfredo Keils Oper *Serrana* aus den genannten Gründen nicht als Nationaloper akklamiert werden; selbst die musikstilistischen Mittel, die als nationale Elemente identifiziert werden können, waren dem Publikum weitgehend fremd. Dass außerdem fraglich ist, ob Keil ein „Komponist von Rang“ war, ist in diesem Fall nebensächlich, denn das portugiesische Opernpublikum jener Zeit verfügte mangels entsprechender Bildung über ein recht beschränktes Urteilsvermögen. All dessen ungeachtet, hat sich bis heute der Mythos erhalten, die *Serrana* sei „die erste portugiesische Nationaloper“. Ein nach meinen Erfahrungen typisch portugiesisches Phänomen ist dabei,

38 Luís Raimundo, „Para uma leitura dramaturgica e estilística de *Serrana* de Alfredo Keil“, in: *Revista Portuguesa de Musicologia* 10, Lissabon 2000, S. 229.

39 Vgl. Teresa Cascudo, „A década da invenção de Portugal na música erudita (1890–1899)“, in: ebd., S. 206.

40 Rezensent mit dem Kürzel OP, in der Zeitung *Tempo* vom 14.3.1899; wiedergegeben nach Cascudo, S. 207.

41 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, Sonderausgabe 1996, S. 180.

dass fast alle Autoren, die sich zu dem Werk äußern, nicht eine entschiedene Position dazu vertreten, sondern im Bereich des Unbestimmten bleiben: sie betrachten es entweder als „Versuch“, eine Nationaloper zu schaffen,⁴² oder beschränken sich auf die Rolle eines bloßen Faktenvermittlers, indem sie schlicht konstatieren, die *Serrana* werde gemeinhin „als die erste portugiesische Nationaloper“ betrachtet,⁴³ ohne jedoch anzugeben, wer sie denn als solche bezeichnet hat. Die Etikettierung des Werkes scheint über Jahrzehnte auf der Basis eines „man sagt“ überliefert worden zu sein. Ihr Ursprung liegt wohl in den Kritiken zur Uraufführung, die die Handlung und die Verwendung einiger Volksmelodien als national hervorheben, sowie in dem oben erwähnten Text des Klavierauszugs von 1899.

Anlässlich der ersten Aufführungen in portugiesischer Sprache 1909 wird berichtet, die *Serrana* sei die erfolgreichste und populärste Oper Keils und ihre Handlung sei „genuin national“.⁴⁴ Mag die geschichtliche Situation, in der das Werk dem vermeintlichen Bedürfnis der kulturell gebildeten Portugiesen nach einem musikalischen Ausdruck ihres Nationalgefühls Rechnung tragen wollte, auch bereits zehn Jahre zurückgelegen haben, so ist doch unbestreitbar, dass nun, mit der Aufführung in der Originalsprache, die drei werkimmanenten Bedingungen für eine Nationaloper erfüllt waren: Die Sprache, die Handlung und Teile der Musik sind unverkennbar portugiesisch. Dass der portugiesische Text, nebenbei bemerkt, oft nicht recht zum Verlauf der Musik passt, liegt daran, dass Keil wegen der erforderlichen Übersetzung ins Italienische entsprechende Anpassungen in der Komposition vorgenommen hat und dass die ursprüngliche Partitur (mit portugiesischem Text) erst im Zuge einer neuen Produktion für das Teatro Nacional de São Carlos im Jahr 2002 von João Paulo Santos entdeckt worden ist. Bis dahin hatte man für Aufführungen in portugiesischer Sprache stets die Orchesterpartitur der Uraufführung benutzt und den Text dem (zweisprachigen) gedruckten Klavierauszug entnommen⁴⁵ (wo er naturgemäß ebenfalls nicht zum musikalischen Duktus passt). In dieser Form vermittelt das Werk verständlicherweise den Eindruck, Keil habe nicht gut zu einem portugiesischen Libretto komponieren können; es wurde von einigen Kritikern als nicht wirklich gelungen beurteilt und schon aus diesem Grund von ihnen nicht als Nationaloper angenommen. Ein weiteres Manko bleibt nach wie vor, dass diese Aufführungen nicht im Opernhaus São Carlos stattfanden (das sich im Übrigen erst seit 1943 „Teatro Nacional“ nennt), wo noch bis ins späte 20. Jahrhundert original portugiesische Opern vergleichsweise selten gespielt und stets mit Argwohn rezipiert wurden. Anders gesagt: Der *Serrana* fehlte die Akklamation durch die Trägerschicht der portugiesischen Musikkultur,⁴⁶ um im üblichen Sinn als Nationaloper gelten zu können. Es gibt jedoch kein anderes Werk, das diese Funktion übernehmen könnte.

42 So z. B. Lopes-Graça (Borba / Lopes Graça, Art. „Keil, Alfredo“, in: *Dicionário de Música*, S. 65), Vieira de Carvalho (*Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, S. 167) und Alexandre Delgado („Serrana“, in: *glosas* 2, Lissabon 2010, S. 17).

43 Z. B. João de Freitas Branco (*História da Música Portuguesa*, Lissabon 1959, Mem Martins 42005, S. 294), Ferreira de Castro (Vieira Nery / Ferreira de Castro, *History of Music*, S. 154) und Luísa Cymbbron (Manuel Carlos de Brito / Cymbbron, *História da Música Portuguesa*, Lissabon 1992, S. 136).

44 Anon., „Serrana“, in: *Ilustração Portuguesa* 163 (5. April 1909) [wöchentliche Beilage der Zeitung *O Seculo*], S. 425.

45 Vgl. João Paulo Santos, „Aparelho Crítico“, im Programmheft des Teatro Nacional de São Carlos: *Serrana. Alfredo Keil*, Lissabon 2002, S. 30.

46 Vgl. Dahlhaus, a. a. O.

Opern mit nationaler Thematik hatte es in Portugal zwar bereits früher gegeben, z. B. von Francisco de Sá Noronha, Miguel Ângelo Pereira, Francisco de Freitas Gazul und auch von Alfredo Keil,⁴⁷ jedoch selbstverständlich alle mit italienischen Libretti. Zudem folgten diese Werke auch stilistisch italienischen oder französischen Vorbildern, wenngleich ein Kritiker in Sá Noronhas *Larco di Sant'Anna* (mit einem Libretto nach Almeida de Garrett) die „süße und meditative Melancholie“ wahrnahm, die so typisch für den Geist der peninsularen Dichtung sei.⁴⁸ Der Kritiker war vermutlich Jayme Batalha Reis. In einem Nachruf, wie es scheint, auf Sá Noronha benutzt er die gleichen Worte, um dessen Werk allgemein zu charakterisieren, wobei er jedoch präzisiert, dass die Melancholie in seinen Kompositionen von einer Art sei („mais severa e mais sobria“ – ernsthafter und mäßiger), die sie von der spanischen unterscheide.⁴⁹

Wie dies in so vielen Fällen in der portugiesischen Musikgeschichte geschah, hatte auch Alfredo Keil mit seinem Wagnis, eine „genuin nationale“ ernste Oper zu komponieren, keinen unmittelbaren Nachfolger. Der Komponist, der die Sache der Nationaloper als Nächster zu seinem Programm machte, Ruy Coelho, war 42 Jahre jünger als Keil. Seine Oper *O serão da infanta*, die erste mit portugiesischem Libretto, die in São Carlos Premiere hatte (1913), fiel durch und führte wegen der Schulden, die der Komponist für die Aufführung gemacht hatte und nicht begleichen konnte, zu seiner vorübergehenden Festnahme.⁵⁰

Im Bereich der komischen Oper, in dem Libretti in portugiesischer Sprache genehm und sogar erwünscht waren, gab es ebenfalls einige mit nationaltypischen Inhalten, vor allem von Domingos Cyriaco de Cardoso und Augusto Machado sowie, bereits im 20. Jahrhundert, von Filipe Duarte. Die portugiesische Operette, die noch wenig erforscht ist, entwickelte eine Tradition, die etwa von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts reicht. Nach vereinzelt früheren Versuchen wurde seit den 1890er Jahren auch mehr oder weniger konstant die Idee eines nationalen Charakters der Musik selbst verfolgt – zur selben Zeit also, zu der das demütigende britische „Ultimatum“ die große Welle nationalistischer Schöpfungen und Aktivitäten auslöste.

Es erhebt sich die Frage, warum eine ebensolche Tradition nicht auch im Bereich der ersten Oper entstand, zumal seitdem mit Keils *Serrana* der Bann gebrochen war und die portugiesische Sprache sich als nicht völlig unbrauchbar dafür erwiesen hatte. Lag es am mangelnden Interesse der Komponisten, sich von den italienischen Modellen zu lösen? An der Gleichgültigkeit der Kulturpolitiker in Sachen Förderung der Idee einer Nationaloper? Am Geschmack des Publikums? Francisco da Fonseca Benevides charakterisiert anlässlich zweier konkurrierender prime donne in São Carlos in der Saison 1850/1851 den Geschmack des Lissabonner Opernpublikums folgendermaßen: „[...] das Publikum von São Carlos hegt im Allgemeinen eine große Vorliebe für die Sängerinnen der leichten Art und treibt seine Ovationen bis zur höchsten Übertreibung, wenn es Fiorituri rein und in höchster Lage hört; das heißt, wie man etwas vulgär sagt, es liebt die ki-ki-ri-kis in der obersten

47 *Beatrice di Portugallo* und *Larco di Sant'Anna* von Francisco Sá de Noronha, *Eurico* von Miguel Ângelo Pereira, *Fra Luigi di Sousa* von Francisco de Freitas Gazul sowie *Donna Bianca* und *Irene* von Alfredo Keil.

48 José Maria de Andrade Ferreira, *Litteratura, Musica e Bellas-artes*, Bd. II, Lissabon 1872, S. 268; zit. nach Ferreira de Castro (Vieira Nery / Ferreira de Castro), *History of Music*, S. 142.

49 Vieira, Bd. II, Art. „Noronha (Francisco de Sá)“, S. 133.

50 Manuel Deniz Silva, Art. „Coelho, Rui“, in: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, hrsg. von Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Lissabon 2010, Bd. I, S. 302.

Oktave der Sfogati-Sopranen.⁵¹ Ob die Sängerinnen und Sänger auch gute Schauspieler waren, interessierte das Publikum im Allgemeinen schon nicht mehr. Die Qualität der Komposition konnten die allerwenigsten beurteilen, und den (italienischen) Text verstanden sie ohnehin nicht, so dass auch die Handlung eigentlich unwichtig war. Was zählte, waren einzig und allein die Stimmen. Dies war auch noch 1898 so, als der bereits weltberühmte portugiesische Bariton Francisco de Andrade in seiner besten Rolle, als Don Giovanni, in seiner Geburtsstadt Lissabon auftrat und Publikum wie Kritiker maßlos enttäuscht waren, da er nicht mit großer Stimme virtuose Kunststücke vollbrachte, wie sie erwartet hatten.⁵² Zur Verabsolutierung der Stimme kam ein weiterer Faktor hinzu, der die Frage nach einer Nationaloper konterkarierte: das prinzipielle Misstrauen gegenüber Oper in portugiesischer Sprache. So selbstverständlich wie Oper mit Belcanto gleichgesetzt wurde, konnte es diese nur in italienischer Sprache geben. (Selbst Wagners Werke wurden, erstmals 1883, in italienischen Übersetzungen aufgeführt.) Die herrschenden ästhetischen Positionen sind zweifellos mit der Tatsache verbunden, dass die in Lissabon auftretenden Operntruppen praktisch ausschließlich aus Italienern bestanden.⁵³

Die Schaffung eines Nationaltheaters mit nationalen Künstlern ist ein langes, leidiges Thema der portugiesischen Musik- und Kulturgeschichte. Bereits 1820, zu Beginn der konstitutionellen Monarchie, gab es einen bis ins letzte Detail ausgearbeiteten Vorschlag des Musikers António José do Rego, der zusammen mit einem genauen Kosten-Nutzen-Plan ein Schreiben an die Regierung richtete, in dem er indirekt auf die kulturelle Rückständigkeit seines Landes hinwies: „Es ist wirklich zu bedauern, dass das Projekt eines Nationaltheaters, das eine überaus nützliche und in zivilisierten Nationen sogar unerlässliche Einrichtung ist, in Portugal mit so wenig Interesse verfolgt worden ist.“⁵⁴ Sein Plan war es, zugleich eine Ausbildungsstätte für die portugiesischen Musikertalente einzurichten, so dass man bereits nach fünf oder sechs Jahren die Unsummen, die für ausländische Interpreten ausgegeben wurden, um einiges reduziert in die eigenen Künstler hätte stecken können. Leider hat die Regierung sich, trotz der schlüssigen Argumentation und der Beteuerung, dass dies eine ausgesprochen wichtige patriotische Aktion wäre, nicht überzeugen lassen. Aber die unruhigen Zeiten waren wohl auch wenig geeignet für planmäßige kulturelle Umwälzungen. Interessant ist, dass das Konservatorium für Musik 15 Jahre später als Annex des Lissabonner Waisenhauses gegründet wurde, was schon António José do Rego für die Ausbildungsstätte der portugiesischen Musiker vorgeschlagen hatte.

Ähnliche Vorstöße zur Schaffung eines nationalen Operntheaters gab es noch einige Male im Verlauf der weiteren Geschichte. Während der ersten Hälfte des Jahres 1891 lief eine Kampagne in der Zeitschrift *A Arte Musical*, die die Bemühungen Alfredo Keils in dieser Sache unterstützte.⁵⁵ Es kann als sicher gelten, dass sie in direktem Zusammenhang mit dem Militärputsch stand, der unmittelbar vorher, am 31. Januar desselben Jahres, in Porto zur Verkündung der Republik geführt hatte (die jedoch nur einige Stunden bestand),

51 Benevides (1883), S. 234. Übers.: C.W.B.

52 Vgl. Vieira de Carvalho, *Denken ist Sterben*, S. 146ff.

53 Im Teatro de São João in Porto gab es hingegen bereits in den 1850er Jahren Portugiesen im Opernensemble – was allerdings nichts daran änderte, dass Opern nur in italienischer Sprache dargeboten wurden.

54 Humberto d'Ávila, „António José do Rego, uma figura esquecida da música portuguesa, e a instituição de uma ópera nacional (II)“, in: *Arte Musical* 16/17 (Juli 1962), S. 566. (Übers.: C.W.B.)

55 Vgl. Cascudo, S. 197f.

wobei Keils später zur Nationalhymne erklärter Marsch *A Portuguesa* zum Einsatz gekommen war. Keil wollte ebenso wenig wie António José do Rego die in São Carlos auftretenden ausländischen Ensembles durch portugiesische ersetzen, sondern in einem eigens dafür vorgesehenen Theater eine Alternative zum traditionellen Opernbetrieb schaffen, nämlich die Darstellung portugiesischer Opern in portugiesischer Sprache durch portugiesische Künstler. Im ersten der vom Direktor der *Arte Musical*, João de Melo Barreto, verfassten Artikel wird bezeichnenderweise die stets präsenste Sorge um das Ansehen der Nation deutlich: Man wolle vor allem den Ausländern demonstrieren, dass man in diesem kleinen peninsularen, an musikalischen Begabungen so reichen Land beharrlich und enthusiastisch am artistischen Aufstieg arbeite.⁵⁶ Zehn Jahre später wurde von der Regierung ein Dekret erlassen, mit dem das Portugiesische Operntheater (Teatro Lírico Português) begründet wurde. Es fehlten „nur“ das Gebäude und das Ensemble, wie Mário Vieira de Carvalho sarkastisch feststellt.⁵⁷ Das Theater, das neben São Carlos gebaut werden sollte, ist nie errichtet worden, und das Ensemble, die Companhia Portuguesa de Ópera, wurde endlich 1963 gegründet. Es nahm seinen Sitz im Teatro da Trindade und führte während einer kurzen Saison von nur drei Monaten im Jahr italienische, französische und portugiesische Opern der „leichten“ Gattungen auf. Hier war auch, wie oben erwähnt, bereits 1909, also noch ohne ein professionell ausgebildetes Ensemble, Alfredo Keils *Serrana* erstmals in portugiesischer Sprache gespielt worden. Die Companhia Portuguesa wurde schon nach zwölf Jahren wieder aufgelöst und ihre Mitglieder fanden endlich in São Carlos ihre Heimstatt.

Für die Entwicklung einer Tradition portugiesischer Opern waren diese Umstände denkbar ungeeignet: Gut ausgebildete portugiesische Sänger gab es nicht, und die italienischen weigerten sich zuweilen, eine Oper mit nationalem Sujet zu singen, selbst wenn ihr ein italienisches Libretto zugrunde lag; die alternativen Theater waren in jeder Hinsicht schlechter ausgestattet (sie wurden nicht subventioniert) und konnten daher nur minimale Gagen zahlen, also keine professionellen Künstler engagieren; vor allem das großbürgerliche und adlige Publikum, das das Theater São Carlos frequentierte, lehnte portugiesische ernste Opern prinzipiell ab und wollte ohnehin nur unterhalten werden und sich in der Öffentlichkeit präsentieren.

Die Diskussion um den portugiesischen Nationalstil

Es kann wohl als charakteristischer Zug der Portugiesen bezeichnet werden, dass sie an alten Gewohnheiten, wenn sie einmal fest verankert sind, geradezu hartnäckig festhalten, wie am Beispiel des skizzierten Musikbetriebs deutlich wurde. Eine weitere Eigenart scheint, zumindest im musikalischen Bereich, eine kulturelle Genügsamkeit zu sein, die kein dringendes Bedürfnis nach Vielfalt entstehen lässt. So hatte man mit Keils *Serrana* seine Nationaloper und mit Vianna da Motta den Begründer des nationalen Stils in der Instrumentalmusik: Außer der dem Vaterland gewidmeten Symphonie schrieb er eine weniger erfolgreiche Kantate *Invocação dos Luziadas*, ein Chorstück und eine Orchesterouvertüre „Inez de Castro“ (also ebenfalls auf Camões' „Lusiaden“ basierend), ein Streichquartett, dessen 2. und 3. Satz unter dem Titel *Cenas nas Montanhas* bekannt wurden, sowie einige Klavierstücke volkstümlichen Charakters. In den genannten Instrumentalwerken verwendet Vianna da Motta Motive aus der Volksmusik sowie solche, die ihr nachempfunden

56 João de Melo Barreto, „Cronica“, in: *A Arte Musical*, 20.2.1891; wiedergegeben nach Cascudo, S. 198.

57 Vieira de Carvalho, *Denken ist Sterben*, S. 139.

sind. Fernando Lopes-Graça, der in seinen zahlreichen Aufsätzen immer wieder über das Problem eines portugiesischen Nationalstils in der Musik nachgedacht hat (bezeichnenderweise heißen gleich drei Bände seiner gesammelten Schriften *A Música Portuguesa e os seus Problemas*), fasst diese beiden Techniken Vianna da Mottas als erste Phase der Entwicklung eines Nationalstils auf. Als zweite Phase solle darauf die Entwicklung einer Musik folgen, die unter Beibehaltung ihrer nationalen Verwurzelung den Rang des Universalen der klassischen Musik erreiche.⁵⁸ Zu diesem Zweck müsse eine autonome musikalische Sprache erfunden werden.⁵⁹ Lopes-Graça wurde nicht müde, das Eintreten in diese zweite Phase anzumahnen (und als Komponist selbst dazu beizutragen). Ein gutes Vierteljahrhundert nach den angeführten Gedanken, in einem Abriss der portugiesischen Musikgeschichte, zählt Lopes-Graça eine Reihe zeitgenössischer Komponisten auf, die den „folklorisierenden Nationalismus“ Vianna da Mottas in einen „essentiellen Nationalismus“ verwandelt haben.⁶⁰ („Nationalismus“ ist hier immer als wertfreies Substantiv zu „national“ zu verstehen, so wie das portugiesische „nacionalismo“ gebraucht wird.) Diese beiden Komponistengenerationen (Frederico de Freitas, Fernando Lopes-Graça, Armando José Fernandes, José Manuel Joly Braga Santos) setzten zeitgemäß die Modernisierungstendenzen Luiz de Freitas Brancos fort und nicht die spätromantischen Vianna da Mottas, dessen Kompositionen zum größten Teil ja noch im 19. Jahrhundert entstanden sind. Es steht jedoch außer Frage, dass Freitas Branco, der übrigens auf vielfache Weise mit Vianna da Motta verbunden war, ähnlichen ästhetischen Grundsätzen folgte wie dieser,⁶¹ auch wenn Freitas Branco sich mehr an der französischen Musik orientierte, während Vianna da Motta von der deutschen, namentlich der „Neudeutschen“ geprägt war.

So unterschiedlich die Personalstile der genannten Komponisten auch sind, muss es doch etwas sie einerseits miteinander Verbindendes und andererseits von Komponisten anderer Nationalitäten Unterscheidendes geben. Dass sich alle in irgendeiner Weise mit der Volksmusik auseinandergesetzt und auf sie reagiert haben, ist zunächst einmal ein äußerer Faktor: Jeder Komponist der Welt könnte Motive portugiesischer Folklore verwenden, ohne dadurch zum Vertreter eines portugiesischen Nationalstils zu werden. Vianna da Motta, von Lopes-Graça als Initiator der Entwicklung eines nationalen Stils in der Musik betrachtet,⁶² umschrieb das eigentliche Merkmal eines solchen einmal folgendermaßen: „So wie unsere Dichter einen charakteristisch portugiesischen Ausdruck gefunden haben, ist es auch möglich, eine Musik zu schaffen, die der Ausdruck unserer Wesensart ist.“⁶³ Das Hauptproblem wurde vom Beginn der Diskussion an in der Frage gesehen, woran

58 Lopes-Graça, „Sobre o conceito de ‚música portuguesa‘“ (1941), in: Ders., *A Música Portuguesa e os seus Problemas I*, S. 46.

59 Ebd., S. 57.

60 Lopes-Graça, „Breve notícia histórica“ (1968 erschienen unter dem Titel „Música e músicos“ im *Dicionário de História de Portugal*, hrsg. von Joel Serrão u. a., 9 Bde., Porto 1962–2001), in: Ders., *Opúsculos (3)*, S. 169f. – Mit „nacionalismo essencial“ bezeichnet der Autor eine Entwicklungsstufe, auf der die Komposition als Experimentierfeld zur Schaffung einer neuen, von Charakteristika der Volksmusik ausgehenden musikalischen Sprache genutzt wird. (Vgl. Lopes-Graça, *Introdução à música moderna*, Lissabon 1942.)

61 Dies ist u. a. der in der Biblioteca Nacional de Portugal liegenden Korrespondenz zwischen den beiden Komponisten zu entnehmen. (Espolien Vianna da Motta und Luiz de Freitas Branco, beide noch ohne Signaturen.)

62 Lopes-Graça, „Viana da Mota“, in: *Opúsculos (3)*, S. 18 und passim.

63 Interview in *Sonoarte 1* (25.12.1930). Übers.: C.W.B., nach dem Wiederabdruck in João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, S. 340f.

ein portugiesischer Komponist zu diesem Zweck anknüpfen könne. So stellte bereits 1890 der Kritiker José Maria Greenfield de Mello im Zusammenhang mit Keils Oper *Irene* fest: „Niemand kann sagen, welcher Art die Musik wäre, die portugiesische Opern enthalten müssten, um als charakteristisch portugiesisch zu gelten. Vielen, den meisten sogar, sind die Eigenarten unserer Musik fast vollkommen unbekannt [...]“⁶⁴ Zwei weitere tonangebende Kritiker der Zeit plädierten für die Ausbeutung der Volksmusik. Auf der Basis der Folklore müsse die nationale Kunst entstehen, meinte Manuel Ramos. Der ästhetische Geschmack des Volkes müsse durch Erziehung entwickelt werden und die Volkslieder seien zu kompilieren⁶⁵, denn: „Die portugiesische Musik ruht in der Tiefe und wartet auf den Genius, der sich durch sie inspirieren lässt, alle Vorurteile durchbricht und sie [die portugiesische Musik] bei allen beliebt macht.“⁶⁶ Antonio Arroyo hielt einige Jahre später in Porto einen Vortrag zum Thema, der in komprimierter Form publiziert wurde und bereits das heute wieder aktuelle Bild vom kulturell „kolonialisierten“ Volk gebraucht: „[...] in der Musik müsste genau dasselbe geschehen wie in der Poesie; es ist nämlich ein großer Reichtum in unserer Volksliedsammlung zu finden, wenngleich die Formen der höheren Kunst nicht darauf zugegriffen haben, wenn sie dies hätten tun sollen; wir dürfen uns nicht durch den langen Zeitraum beirren lassen, in dem wir unter der Vormundschaft der flämischen, italienischen und französischen Kunst gelebt haben, die so desaströs jegliche Manifestation unseres Nationalgefühls erstickt und das Werk, dessen viele talentierte Portugiesen fähig gewesen wären, zerstört hat.“⁶⁷

Etwa zwei Jahrzehnte später äußert sich Manuel Ramos erneut, anlässlich der bevorstehenden Uraufführung von Vianna da Mottas Kantate *Invocação dos Luziadas*, deutlich desillusioniert in Bezug auf die Verwendung von Volksmusik in der Kunstmusik: „Heute, wo unsere Volkslieder mehr oder weniger gut kompiliert sind und wir die Bilanz der mageren portugiesischen musikalischen Ereignisse ziehen, müssen wir wohl ein wenig vom ersten Enthusiasmus zurücknehmen und fragen, ob unsere Musiker nicht besser beraten gewesen wären, wenn sie ihre Inspiration und Couleur locale in anderen Quellen gesucht hätten. Die Wahrheit ist, dass das Folkloremotiv nicht hergibt, was man sich von ihm versprochen hatte.“⁶⁸ Wiederum mit Enthusiasmus preist der Autor daher das neue Werk Vianna da Mottas (das er in einer privaten, vom Komponisten am Klavier präsentierten Voraufführung bereits gehört hatte) als die Krone der portugiesischen Musik und zeichnet noch einmal die Entwicklung des Komponisten nach, von den ersten Klavierstücken mit stilisierten Volksmelodien, über die portugiesischen Gesänge mit selbst erfundenen Melodien im Volkston, bis zum Streichquartett und zur Symphonie, in denen echte Volksmelodien verarbeitet seien. Die Krönung dieses Entwicklungsgangs – und zugleich der

64 [José Maria] Greenfield de Mello, „A musica popular em Portugal“, in: *Amphion* 4, Nr. 1 (1.1.1890), S. 2.

65 Die erste umfassende und recht bunte Sammlung erschien unmittelbar nach diesem Aufruf: *Cancioneiro de Musicas Populares contendo Letra e Musica de Canções, Serenatas, Chulas, Danças, Descantes, Cantigas dos Campos e das Ruas, Fados, Romances, Hymnos nacionaes, Cantos patrióticos, Cantos religiosos de Origem popular, Canticos liturgicos popularizados, Canções politicas, Cantilenas, Cantos maritimos, etc. e Cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal*, hrsg. von Cesar das Neves und Gualdino de Campos, 3 Bde., Porto 1893–1898.

66 [Carlos] Manuel Ramos, *A Musica portugueza*, Porto 1892, S. XX. Übers.: C.W.B., nach Cascudo, S. 197.

67 Antonio Arroyo, „A musica em Portugal“, in: *Amphion* 11, Nr. 17 (31.8.1897), S. 247. Übers.: C.W.B., nach Cascudo, S. 202.

68 Ramos, „O problema da musica portugueza“, in der Tageszeitung *Republica*, 16. April 1915.

portugiesischen Musik insgesamt bis zu diesem Zeitpunkt – sei nun die *Invocação dos Luziadas*. In ihr hat der Komponist keine Volksmelodien verwendet, sondern versucht, wie er selbst in einem Interview erklärte, die poetischen Gedanken der zugrunde liegenden neun Stanzas aus Camões' Epos *Os Lusitadas* in Musik zu übersetzen.⁶⁹ Manuel Ramos zufolge hätte mit diesem Werk das erreicht sein können, was Lopes-Graça später als den ersten Schritt zur Schaffung einer echten, universal gültigen Nationalmusik bezeichnete: Die Erfindung einer autonomen musikalischen Sprache. Dies ist Vianna da Motta jedoch nicht gelungen – möglicherweise hatte er es auch nicht angestrebt: die Sprache seiner Kantate orientiert sich zu deutlich an Liszt und Wagner, als dass sie als autonom gelten könnte, und drückt infolgedessen auch nicht die „Wesensart“ der Portugiesen aus. Am deutlichsten fasste diese Tatsache ein enttäuschter Kritiker in Worte: „[...] letzten Endes haben wir nur Kälte, Kälte, Eiseskälte verspürt!“⁷⁰ Wenngleich das Werk nicht den Erfolg hatte, den der einflussreiche Kritiker Manuel Ramos heraufbeschwören wollte, hat es dennoch (wohl vor allem durch diesen und ähnliche der Aufführung vorausgehende und folgende Texte) die Position Vianna da Mottas als Initiator des „nacionalismo musical português“, die ihm neben Alfredo Keil zugestanden wird, gefestigt. Soweit dies zu ergründen war, ist die Kantate nur ein einziges weiteres Mal (1946) zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt worden – womit sie aber nur das Schicksal der großen Mehrheit aller portugiesischen Kompositionen teilt. Vianna da Motta selbst hat sie offenbar nicht unter seine Werke nationalen Charakters gezählt: In einem Brief an seinen treuen Freund Lopes-Graça, der ihn nach den Entstehungsdaten eben jener Kompositionen gefragt hatte, erwähnt er die *Invocação dos Luziadas* gar nicht.⁷¹ Und noch fünf Jahre nach ihrer Uraufführung vertrat er weiterhin den Standpunkt, die Basis eines nationalen Musikstils sei die Volksmusik.⁷² In dem bereits erwähnten Interview rückt er dann von dieser Verabsolutierung ab, äußert aber nur recht vage, es sei vorstellbar, dass es auch andere volkscharakteristische Ausdrucksweisen geben könnte.⁷³

Fernando Lopes-Graça nennt ein weiteres Jahrzehnt später zwei mögliche Wege, die zur Bildung einer musikalischen Nationalsprache führen können: die Anknüpfung an eine glanzvolle, charakteristisch geprägte vergangene Epoche seiner Musikgeschichte oder, falls eine solche Epoche nicht existiert habe, die Suche nach brauchbarem Material in der Volksmusik. In beiden Fällen jedoch dürfe diese Musik nur einen Anstoß geben, der Inspiration dienen, denn Musik müsse stets eine lebendige, in der Gegenwart verwurzelte Sache sein.⁷⁴ Im weiteren Verlauf dieser Gedanken kommt Lopes-Graça zu dem Ergebnis, dass in Portugal weder die „folklorisierende“ Phase bemerkenswerte Kompositionen hervorgebracht noch die musikalische Vergangenheit positive Lektionen zu bieten habe.⁷⁵ Aus dem Dilemma, in das er durch seine Betrachtungen geraten war, hat ihn gewissermaßen die musikalische Wirklichkeit befreit. Es gab schließlich doch, wie oben erwähnt, eine Reihe bemerkenswerter Komponisten, die etwas Eigenes, charakteristisch Portugiesisches geschaffen haben, wofür Lopes-Graça den Begriff „nacionalismo essencial“ geprägt hat. Dies kann als erfahrbare Realität gelten: Eine Komposition von Freitas Branco, Claudio Carneiro, Joly Braga Santos, Lopes-Graça, ja auch bereits von Vianna da Motta oder Luiz Costa, kann

69 Vgl. João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, S. 178.

70 Anon., „Camões“, in der Tageszeitung *O Jornal*, 20. April 1915, S. 2.

71 Lopes-Graça, *Opúsculos* (3), S. 63f.

72 Vgl. Vianna da Motta, Einleitungstext in: *Revista do Conservatório Nacional de Música* 1 (Januar 1920).

73 Interview in *Sonoarte* 1 (25.12.1930), a. a. O., S. 340.

74 Lopes-Graça, „Sobre o conceito de ‚música portuguesa‘“, S. 45f.

75 Ebd., S. 51 und S. 57.

nicht für ein französisches, russisches oder deutsches Werk gehalten werden. Nicht leicht zu beantworten ist jedoch die Frage, was denn die Merkmale und Eigenschaften dieser portugiesischen Musik sind. Das hieße zugleich bestimmen, was diese so verschiedenartigen Stile untereinander verbindet. Denn die seit über 100 Jahren zur Charakterisierung von Werken jener Komponisten bemühte Wendung „unverwechselbar portugiesisch“ („inconfundivelmente português“) ist in dieser Funktion doch mehr als dürftig. Eine entsprechende Untersuchung kann jedoch nicht mehr Gegenstand dieses Artikels sein.

Als Ergebnis ist festzuhalten, dass es etwa zwischen der Mitte des 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts in der portugiesischen Musikgeschichte eine Bewegung gegeben hat, die die Schaffung einer charakteristischen, autonomen Musik anstrebte. Von einem „Nationalstil“ kann jedoch, allem Anschein nach, aufgrund der großen stilistischen Diversität der daran beteiligten Komponisten bzw. aufgrund des Fehlens eines Komponisten, dessen Stil unmittelbar Schule gemacht hätte, nicht gesprochen werden. Dass man mit einiger Hörerfahrung dennoch portugiesische Kompositionen (vor allem des 19. und 20. Jahrhunderts) von anderen unterscheiden kann, lässt den Schluss zu, dass es charakteristische Merkmale gibt, die jene miteinander verbindet und von diesen trennt. Dies ist eine, im wertfreien Sinn, positive Feststellung, die der noch immer nicht abgeschlossenen Suche nach nationaler Identität im Bereich der Musik als Ausgangspunkt dienen könnte. Wenn eine solche Untersuchung sich zunächst nur auf das (positiv) Vorhandene konzentrierte und den Vergleich mit entsprechenden Entwicklungen anderer Nationen hintenanstellte, träte zweifellos ein musikalisches Erbe in Erscheinung, mit dem die Trägerschicht der portugiesischen Musikkultur sich identifizieren könnte, wenn sie dies wollte und – Voraussetzung dafür – wenn die Musik durch Edition der Partituren und durch die selbstverständliche Präsenz in Konzerten und Medien genügend verbreitet würde.

Es ist geradezu bemerkenswert, dass allen Widrigkeiten zum Trotz – der durch politische Ereignisse, gesetzliche Erschwernisse und Zensur immer wieder verhinderten freien Entfaltung der Künste, dem Desinteresse von Regierenden und Publikum, den fehlenden (Aus)bildungsstrukturen usw. – eine im 18. Jahrhundert noch brüchige, dann aber an Stärke gewinnende Linie durch die portugiesische Musikgeschichte verläuft, auf der die Idee einer charakteristischen, autochthonen musikalischen Sprache bis in die Gegenwart zu verfolgen ist. Dass diese Idee sich nie zu einem „Nationalstil“ verfestigt hat, ist nicht per se ein Mangel; es kann als spezifisch portugiesische Eigenschaft bezeichnet werden, dass bereitwillig Fremdes aufgenommen und gegebenenfalls mit Eigenem verschmolzen wird. Vielleicht ist gerade diese Eigenart der Grund dafür, dass die Frage nach der nationalen Identität in Krisenzeiten jedesmal wieder aufflammt. Und vielleicht könnte eine bessere Kenntnis und Annahme der eigenen Kultur ein Teil der Antwort auf diese Frage sein.

Axel Beer (Mainz)

Zum Sinn und zum Stand der Erforschung des musikalischen Verlagswesens

Was Georg Knepler sich bei der Formulierung dachte, Beethoven hätte zu einem gewissen Zeitpunkt den „Kampf gegen die Verleger [...] weitgehend gewonnen“,¹ erschließt sich nicht vollständig. Zweifellos aber wählte er das Bild bewusst – nicht nur er sah Beethoven fortwährend in Kämpfe unterschiedlicher Art verwickelt² – und bediente hiermit einerseits den über die ideologischen Lager hinweg gängigen Topos des Heroentums des Meisters, andererseits auch die ebenso gängige Vorstellung von einem Berufsstand und Gewerbe-zweig, der bar jeder Einsicht der Hervorbringung und freien Entfaltung künstlerischer Leistungen beständig im Weg steht: Musikverleger eben – ahnungslose Schacherer, die um ihrer schnöden Geldgier willen hohes Geistesgut und humanistische Ideale zur Ware umbiegen, mithin deren Schöpfer und Urheber (denen zudem das romantische Künstler-bild eine pragmatisch orientierte Verankerung im Diesseits nicht zugesteht) nach Strich und Faden betrügen. Zugegeben – die in beträchtlicher Zahl überlieferten Äußerungen namhafter wie auch weniger bekannter Komponisten über ihre vom Musikalienhandel lebenden Zeitgenossen scheinen jenes Urteil zu bestätigen;³ sie tun dies dann, wenn man sie aus dem Zusammenhang löst und immer aufs Neue geradezu genussvoll zitiert, daraus Folgen zieht bzw. einfach nur wertende Behauptungen aufstellt⁴ oder, wie Knepler es für richtig hielt, durch Verallgemeinerungen in knappster und geradezu apodiktischer Form einen Gegensatz von „Gut“ und „Böse“ konstruiert, folglich das Thema im Grunde als eines wissenschaftlichen Kontexts unangemessen empfindet. Teilt man diesen Standpunkt, so erübrigt sich die ansonsten zu Recht postulierte Exaktheit der Darstellung – wer diese Verleger im Einzelnen waren, welche Beziehung etwa Beethoven (mit welchen Folgen) tatsächlich zu ihnen unterhielt, war nicht nur für Knepler kaum einer Überlegung wert. Und wenn letzterer, selten genug, tatsächlich einen Vertreter dieser Spezies nennt, geht der Griff mitunter knapp, aber entscheidend daneben: Franz Anton Hoffmeister ist nicht identisch mit Friedrich Hofmeister,⁵ was auch Carl Dahlhaus hätte wissen können (und sollen), dem

1 Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Österreich, Deutschland*, Berlin 1961, S. 576.

2 Auf die weltanschauliche Komponente im Denken Kneplers sei hier nicht eingegangen, nur beiläufig darauf verwiesen, dass der Begriff „Klassenkampf“ selbstverständlich im Register des genannten, im Übrigen gleichwohl nach wie vor mit Gewinn zu lesenden Werks ausgeworfen ist.

3 Vgl. hierzu Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 155–157.

4 Ein „schönes“ (unter vielen möglichen ausgewähltes) Beispiel bietet eine Formulierung über das Tun Tobias Haslingers, das man unter Benutzung einer anderen Brille auch als weitsichtige und für den Gang der Musikgeschichte folgenreiche Rettungstat hätte interpretieren können: „*Nach Schuberts Tod raffte er alles an sich [...]*“; s. Artikel „Verleger“, in: *Schubert-Enzyklopädie*, hrsg. von Ernst Hilmar und Margret Jestremski (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 14), Bd. 2, Tutzing 2004, S. 791–793, hier: S. 791.

5 Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (wie Anm. 1), S. 970, Anm. 625 zu S. 545: Hofmeister (damals knapp 19 Jahre alt) wird hier irrtümlich als Adressat eines von Beethoven an Hoffmeister ge-

die inzwischen geradezu zum „Klassiker“ gewordene Verwechslung in seinem Buch *Beethoven und seine Zeit* nicht nur mehrfach, sondern ausnahmslos unterließ.⁶ Jene „Zeit“-Sicht erlaubte offenbar nur die ernsthafte Berücksichtigung derjenigen Gegenstände, Personen und Ereignisse, die des Meisters als würdig erscheinen – folglich auch des Verfassers, der sich mit letzterem in geistiger Verwandtschaft, gleichsam auf Augenhöhe, wähnt.

Vielleicht sollte man sich der Tatsache erneut und mit allen nicht uninteressanten Konsequenzen bewusst werden, dass der weitaus größte Teil des Beethoven'schen Schaffens zu Lebzeiten des Komponisten gedruckt und somit veröffentlicht wurde. Dabei waren es nicht etwa gewissenlose und raffinierte Geschäftemacher, die sich heimlich und aus niederen Beweggründen über den sorgfältig bewahrten Schatz an Manuskripten hermachten. Wäre dem so gewesen (und manchmal scheint es, dass man es glauben soll), so würde der Hohensteiner Kantor Christian Gotthilf Tag (1735–1811) geradezu als Idealbild des Komponisten anzusehen sein, weiß Robert Eitner doch – unter Zuhilfenahme eines für ihn untypischen, aber denn doch allzu verführerischen Wortspiels – zu berichten: „Tag komponierte Tag für Tag u. seine Schränke strotzten voll eigener Werke; trotzdem fühlte er nie das Bedürfnis davon der Welt etwas mitzuteilen, und was bekannt geworden ist, geschah ohne seine Absicht. Er schrieb nur für sich und dem eigenen Drange folgend und fühlte vollkommene Befriedigung in sich selbst; dabei eingeengt in die kleinsten dürftigsten Verhältnisse.“⁷ Was Eitner nicht wissen konnte, da er keine Kenntnis hatte vom umfangreichen Archiv des Musikverlags C. F. Peters (heute verwahrt im Sächsischen Staatsarchiv in Leipzig⁸): Der Kantor entsprach keineswegs jener hübschen Schilderung seiner vermeintlich romantischen Künstlernatur, denn ganz pragmatisch bot er, wie die allermeisten der Zeitgenossen ebenfalls, seine Werke zur Inverlagnahme an, hoffend, dass er ein seine „dürftigen Verhältnisse“ milderndes Honorar erhalten würde;⁹ eine Geschäftsverbindung kam in diesem Falle jedoch nicht zustande, da die „Stecherei“ des angesprochenen Verlags mit anderen Ausgaben „überhäuft“ war:¹⁰ Das Leipziger Bureau de Musique hatte unmittelbar nach der Erstveröffentlichung der Opera 19–22 von Beethoven reichlich Altlasten in Form rückständiger Pränumerationsausgaben (Bach und Mozart) zu bewältigen. Das kleine Beispiel mag verdeutlichen, wie schnell die Träger bekannter und weniger bekannter Namen, unter ihnen eben auch Verleger, bei der Betrachtung der Quellen (nicht nur) zum Musikverlagswesen unweigerlich zusammenrücken, was den Blick freigibt auf die eigentlichen,

richteten Briefs bezeichnet; im Register scheint Hofmeister (mit Hinweis auf die genannte Stelle) ohne Vornamen auf, während Hoffmeister als Komponist von Flötenwerken Erwähnung findet, nicht aber als der mit Beethoven in enger Beziehung stehende Verleger.

- 6 Carl Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 13, 50–51, 55, 192. Weitere Belege würden etliche Seiten füllen; vgl. hierzu Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 3–4, sowie auch ders., *Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800–1814)*, Einleitung (Druck in Vorbereitung).
- 7 Robert Eitner, Artikel „Tag, Christian Gotthilf“, in: *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon*, Bd. 9, Leipzig 1903, S. 342–344, hier: S. 342.
- 8 Vgl. hierzu Thekla Kluttig, „Nur Briefe berühmter Komponisten? Archivgut von Leipziger Musikverlagen als Quelle für die Musikwissenschaft“, in: *Mf66* (2013), S. 391–407.
- 9 Briefe von Christian Gotthilf Tag an das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel), Hohenstein 3. Jan. und 23. Nov 1802; Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand 21070 Musikverlag C. F. Peters, innerhalb Nr. 2594.
- 10 Das Bureau de Musique an Christian Gotthilf Tag, Leipzig 15. Dez. 1802, zit. nach dem Briefkopierbuch 1802/03, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand 21070 Musikverlag C. F. Peters Nr. 5022, S. 202.

von selektiven Maßnahmen späterer Zeit unangetasteten historischen Gegebenheiten. Und da Beethoven schon zum Beginn seiner Karriere als Musiker und Komponist nicht dem von Eitner gemalten Bild des sächsischen Kantors entsprechen sollte, vermittelte sein Lehrer Christian Gottlob Neefe (nebenbei: ein Schüler Tags) erste Kompositionen des Knaben (WoO 47–49, 63, 107 und 108) an die Verleger Boßler in Speyer und Götz in Mannheim. Hiermit wollte er ihn ebenso wenig ins offene Messer ahnungsloser Schacherer laufen lassen wie Leopold Mozart, der seinem Sohn riet, in Paris „mit einem graveur“ zu reden und dabei zu erkunden, was dieser „am liebsten haben möchte.“¹¹ In beiden Fällen ging es darum, die jungen Komponisten „in die große Musikwelt“¹² einzuführen, was nichts anderes als eine existentielle Notwendigkeit war. Freilich kann man es auch anders sehen und postulieren, dass ein Komponist, der „sein Werk ein für allemal einem Verleger“ überlässt, „in vorkapitalistischen Strukturen stecken [bleibt], Lohndiener gleichsam, ausgebeuteter Lakai“¹³ – nicht auszudenken, was geschehen wäre, wenn alle Tonsetzer sich der Ausbeutung widersetzt und das heute unverzichtbare Kulturgut einfach nur in ihre Schränke gestopft hätten ...

Die Marginalisierung des Musikverlagswesens inklusive seiner Geschichte und mitunter seine Verächtlichmachung im musikhistorischen Schrifttum haben natürlich eine Ursache, die vor allem im nach außen getragenen Selbstbild einer sich um universitäre und öffentliche Anerkennung und Etablierung bemühenden Fachdisziplin zu suchen ist. Eine im 19. Jahrhundert noch junge Wissenschaft konnte und wollte sich nicht mit Dingen auseinandersetzen, deren Kunstcharakter (und somit auch Tauglichkeit für allerlei Identifikationsprozesse) durch das Eingeständnis hätte in Frage gestellt werden können, dass es sich beim Untersuchungsgegenstand (auch) um eine Ware, um Konsumgut handelt. Im Blick auf den Ursprung mag man Verständnis aufbringen für jenen Versuch einer strategischen Rechtfertigung, während die Beständigkeit der Anschauung mit dem Gipfelpunkt in Adornos hinreichend bekannten Thesen und deren ebenso bekannten Folgen Rätsel aufgibt. Geradezu scheint es, dass eine Schweigespirale in Gang gesetzt wurde, die trotz gelegentlicher Vorstöße¹⁴ nicht zu durchbrechen ist und die einem geschärften Bewusstsein hinsichtlich des möglichen Erkenntnisgewinns aus dem einschlägigen, vielfältigen und nach wie vor wenig bis gar nicht genutzten Quellenmaterial im Wege steht. Erweiterte Fragestellungen, die etwa Distributionsmechanismen, Geschmacksbildung unter Berücksichtigung unterschiedlicher geographischer und soziologischer Gegebenheiten, Verdrängungsprozesse von Musizierformen und musikalischen Traditionen zu betrachten hätten, könnten umfassenden Gewinn erbringen. Jedoch fristen verlagshistorische Fakten im Allgemeinen ein Fußnotendasein; allenfalls die Referenzliteratur – Werkverzeichnisse, Kritische Berichte u. a. – listet sie mit buchhalterischer Sorgfalt auf, und zwar im Rahmen dessen, was bisher er-

11 Leopold Mozart an Wolfgang Amadé Mozart, Salzburg 13. Aug. 1778, zitiert nach: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. II: 1777–1779, Kassel u. a. 1962, S. 442–447, hier: S. 444.

12 Eucharius Florschütz an das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel), Rostock 31. Juli 1803; Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand 21070 Musikverlag C. F. Peters, innerhalb Nr. 2595.

13 Christian Kaden, Artikel „Musiksoziologie“, in: MGG2, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1618–1670, hier: Sp. 1634.

14 Vgl. (neben den genannten und weiter unten zu nennenden Arbeiten) zuletzt Laurenz Lütteken, „Musikalisches ‚am Markt‘. Typologische Überlegungen zu einer kulturellen Praxis im 18. Jahrhundert“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 36 (2012), S. 258–270.

mittelt wurde. Da dies alles andere als ausreichend ist, finden sich auch dort Irrtümer, Versäumnisse und Fehleinschätzungen, wo man eigentlich eine gesicherte und belastbare Materialbasis zu erwarten hat: Mangelnde Datierungsmöglichkeiten auf Grund fehlender Grundlagenforschung, daraus resultierend die oft genug begegnende Unmöglichkeit einer Hierarchisierung einzelner Ausgaben, zudem die noch immer nicht einheitliche, bisweilen irreführende Terminologie (Erst- und Originalausgabe, Auflage, Titelaufgabe, Neuauflage, Nachdruck, Übernahme u. a.¹⁵) lassen mitunter Folgerungen aus dem erhobenen Faktenbefund nur allenfalls mit Mühen zu.¹⁶

Der in der Forschung etablierte, auf Grund eines breiten Methodenschatzes in vielfältiger Weise deutende Ansatz scheint bibliographische und verlagshistorische Befunde, die im günstigen Falle einer zielführenden Fragestellung unterzuordnen sind, kaum zu benötigen. Da Grundlagenforschung – mehr oder weniger deutlich ausgesprochen – bisweilen in die Nähe des biedereren, zwar nicht verwerflichen, aber der Wissenschaft vermeintlich nicht zuträglichen Positivismus (gerne ist unter vorgehaltener Hand von „Datenhuberei“ die Rede) gerückt wird, sucht man ihre Spuren im „offiziellen“ Forschungs- und Lehrbetrieb (fast) vergeblich. Symptomatisch ist die Tatsache, dass eine in den 1960er Jahren im Zuge der RISM-Arbeiten entstandene Initiative zur Erforschung der Geschichte des Musikverlagswesens nach nicht langer Zeit einschlieft;¹⁷ ebenso bezeichnend ist es, dass eine in den 1990er Jahren von der European Science Foundation unterstützte, international besetzte Arbeitsgruppe bislang zwar beachtliche Ergebnisse zum Thema *Circulation of Music* vorlegen konnte,¹⁸ von denen wahrnehmbare Impulse hingegen kaum ausgingen. Schließlich gleicht es einem Offenbarungseid, dass nicht etwa eine mit musikhistorischer und -bibliographischer Erfahrung, entsprechendem Personal und notwendiger Referenzliteratur ausgestattete Einrichtung ein „Musikverlagswiki“ ins Netz stellt, sondern (zweifelloso engagierte) Studierende des Studiengangs Bibliotheks- und Informationswissenschaft der Leipziger Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur in Verbindung mit der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken (AIBM) und dem Leipziger Staatsarchiv auf die Idee kamen und hierfür verantwortlich zeichnen.¹⁹

15 Hierzu erfolgt bei Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique* (wie Anm. 6), ein Versuch der Klärung.

16 Dass in den vergangenen Jahrzehnten auf diesem Gebiet nur wenig geschehen ist, belegt die (zweifelloso in vieler Hinsicht willkommene) CD-ROM, die die zwischen 1971 und 1999 erschienene RISM-Reihe A/I (Einzeldrucke vor 1800) bündelt: Die in der Printversion vollzogene Anordnung undatierter Ausgaben eines Werks (teils willkürlich, teils alphabetisch nach Verlegern oder Verlagsorten) ist nun, sucht man nach Komponisten, durch eine rein alphabetische nach Titeln ersetzt – eine Hierarchisierung der Ausgaben ist noch immer nicht möglich, und somit bleibt etwa die nicht unwesentliche Frage nach Originalausgaben sowie der Chronologie von Titelaufgaben und Nachdrucken unbeantwortet.

17 Vgl. Friedrich W. Riedel, „Die Arbeitsgemeinschaft für Geschichte der Musikpublikation“, in: *Mf* 18 (1965), S. 416–420 (mit einem Verzeichnis der Mitarbeiter, Publikationen und Arbeitsvorhaben). Friedrich Riedel teilte freundlicherweise mit, dass auf Grund „mangelnden Interesses die Angelegenheit allmählich eingeschlafen“ sei. Glücklicherweise konnten die nach nicht langer Zeit in Vergessenheit geratenen Karteikästen „gerettet“ werden; sie befinden sich in der Obhut des Verfassers.

18 *Music Publishing in Europe. Concepts and Issues. Bibliography*, hrsg. von Rudolf Rasch (= *The Circulation of Music* 1), Berlin 2005, sowie *Music Publishing in Europe. A Collection of Essays and Case Studies*, hrsg. von dems. (= *The Circulation of Music* 2), Berlin 2008.

19 Es kann nicht verschwiegen werden, dass, obwohl die Initiative an sich zu begrüßen ist, die seit dem Spätsommer 2012 vorgelegten Ergebnisse kaum befriedigend sind, vor allem insofern, als alte Fehler auf Grund mangelnder Vertrautheit mit der Materie selbst und mit der Referenzliteratur weitergetragen werden.

Von den bisher veröffentlichten Verlagsmonographien mit datierten (und hinsichtlich weiterer Gesichtspunkte annotierten) Listen der Gesamtproduktion – nach wie vor fehlen solche für Breitkopf & Härtel, Schlesinger und Schott (ab 1798), um nur diese Firmen zu nennen – gehen nur wenige auf akademische Abschlussarbeiten oder sonstige Forschungen an musikwissenschaftlichen Facheinrichtungen zurück;²⁰ die weitaus meisten Werke dieser Art entsprangen privatem Engagement: Genannt sei Alexander Weinmann, der, tätig als Musiker und Bibliothekar, bekanntlich Verzeichnisse der Verlagsproduktion sämtlicher im 18. und 19. Jahrhundert in Wien ansässigen Firmen vorlegte; Wolfgang Matthäus, der mit seiner Arbeit über die ersten Jahrzehnte des Verlags André in Offenbach Maßstäbe setzte,²¹ war Musiker; Hans Schneider, dem umfangreiche Monographien zu Heinrich Philipp Boßler, Makarius Falter und Johann Michael Götz zu verdanken sind,²² ist Musikverleger und -antiquar; erwähnt seien schließlich Hans Rheinfurth, der sein Buch über den Musikverlag Gombart²³ neben seiner Tätigkeit für RISM verfasste, und Thomas Emmerig, der sich als freier Autor den Regensburger Verlagshäusern zuwandte²⁴ – sie alle folgten einem persönlichen Antrieb und einer individuellen Begeisterung für die Sache. Dies gilt ebenfalls für die gegenwärtig in Arbeit befindlichen Werke: Zu erwarten sind Monographien (soweit möglich mit kompletten datierten und annotierten Verzeichnissen unter Benutzung sämtlicher einschlägiger Quellen) über die Verlage von Friedrich Hofmeister in Leipzig, Heinrich Albert Probst in Leipzig und Nikolaus Simrock in Bonn; hiermit beschäftigt sind ein im Ruhestand befindlicher Musikwissenschaftler, ein Musiklehrer und ein musikologisch (auch als Verleger) ambitionierter Jurist, die sich von der längst aufgegebenen Hoffnung, irgendeine Förderung (abgesehen von wechselseitiger fachlicher und „logistischer“ Unterstützung) zu erhalten, nicht entmutigen lassen und in mühseliger Kleinarbeit die weit ver-

-
- 20 Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/2), Wien 1952; Hans Rheinfurth, *Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719–1845)* (= Musikbibliographische Arbeiten 3), Münster 1976; Britta Constapel, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840* (= Würzburger musikhistorische Beiträge 21), Tutzing 1998; Beate Martina Wollner [jetzt Leinhos], *Carl Zulehner (1770–1841). Ein Musiker in Mainz* (= Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens 4), Tutzing 2009. Übrigens unternahm Oskar Gutmann innerhalb seiner Dissertation *Johann Karl Friedrich Rellstab. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Berlins*, Berlin 1910, erstmals (soweit zu sehen) den „Versuch eines Verlagsverzeichnisses“ (S. 145–177). Dass Hans-Christian Müllers Buch *Bernhard Schott, Hofmusiksteher in Mainz. Die Frühgeschichte seines Musikverlages bis 1797. Mit einem Verzeichnis der Verlagswerke 1779–1797* (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 16), Mainz 1977, als Hausarbeit zur Prüfung für den höheren Dienst an wissenschaftlichen Bibliotheken entstand, ist im vorliegenden Zusammenhang ebenfalls nicht unwesentlich.
- 21 Wolfgang Matthäus, *Johann André Musikverlag zu Offenbach am Main. Verlagsgeschichte und Bibliographie 1772–1800*, Tutzing 1973. Hingewiesen sei weiterhin auf Matthäus' Aufsatz „Der Musikverlag von Wolfgang Nikolaus Haueisen zu Frankfurt am Main“, in: *Mf* 22 (1969), S. 421–442.
- 22 Hans Schneider, *Der Musikverleger Heinrich Philipp Bossler*, Tutzing 1985; ders., *Makarius Falter (1762–1843) und sein Münchner Musikverlag (1796–1888)*, Bd. 1, Tutzing 1993; ders., *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740–1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, 2 Bde., Tutzing 1989.
- 23 Hans Rheinfurth, *Musikverlag Gombart Basel Augsburg (1789–1836)*, Tutzing 1999.
- 24 Thomas Emmerig, *Regensburger Verlagsbuchhandlungen als Musikverlage (1750–1850)* (= Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens 1), Tutzing 2000, sowie *Regensburger Verlagsbuchhandlungen als Musikverlage (1850–1950)* (= Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens 3), Tutzing 2007.

streuten Fakten zusammentragen.²⁵ Eine im Fach Musikwissenschaft geführte Diskussion über Desiderate, Standards, Forderungen und Notwendigkeiten hinsichtlich der Erstellung von Verlagsmonographien steht aus; entsprechend sind Stil, Herangehensweise und Zielsetzung bei den genannten Werken sehr unterschiedlich, was an dieser Stelle nicht vertieft sei.²⁶ Nicht zu ersetzen sind monographische Darstellungen der genannten Art durch (an sich zweifellos verdienstliche) Publikationen, die das Phänomen Musikverlag und seine Geschichte durch die Nennung eines der musikalischen „Helden“ gleichsam salonfähig machen. Ein „Begleitbuch zu einer Ausstellung“ über Beethoven und seinen Verlag Breitkopf & Härtel²⁷ verfolgt naturgemäß zwar eine Vielzahl von Fragestellungen, versammelt anregende Beiträge, verfügt über eine bibliophile Ausstattung, zielt aber in seiner Intention mehr auf Beethoven als auf den Verlag – jener bleibt in der Darstellung im Grunde ohne Kontur, ohne Profil²⁸ und auch ohne Konkurrenz, was wiederum einen Einblick in die Gesamtsituation, der Beethoven ebenso wie seine Kollegen unterworfen war, nicht ermöglicht. Abgesehen davon: Werke dieser Art, so willkommen sie sind, zeigen nur selten Auswirkungen in Form eines gesteigerten Interesses an der Materie; und die durchweg wohlwollenden Besprechungen der genannten verlagshistorischen Arbeiten weisen zudem kaum einen Ansatz zur Perspektivenbildung und Kontextualisierung des Gegenstands auf.²⁹

Wie die vielen inzwischen zutage getretenen Zufallsfunde zeigen, ist es reizvoll, in zeitgenössischen Quellen, zumal in Verlagsarchiven und den dort lagernden Korrespondenzbeständen, nach Erwähnungen Beethovens und wessen auch immer zu suchen. Das eine oder andere willkommene, weil bisher unbekanntes Detail tritt auf diese Weise mit Sicherheit ans Licht, doch zielt ein solches Verfahren im Grunde auf die fortdauernde Affirmierung des Kanons. Unberücksichtigt blieben dagegen die Vorgänge in ihrer Gesamtheit – etwa die Frage danach, wie ein Verlag sich angesichts der Konkurrenzsituation mit welchem Gesamtprogramm, welcher Ausstattung und welchen neuen Geschäftsideen positionierte, wie sich Präferenzen und Abneigungen der musikliebenden Öffentlichkeit in all ihren Wandlungen und Hintergründen widerspiegelten, welche Gattungen und Besetzungsformen bevorzugt wurden, inwieweit Mischkalkulation und Querfinanzierung betrieben wurden, um kostspielige Projekte „stemmen“ zu können, in welcher Weise Musiker und Komponisten („kleine“ wie „große“) sich den Wünschen ihrer Verleger gegenüber verhielten und wie sich schließlich ein einzelnes Werk, sei es von Beethoven oder wem auch immer zu Papier gebracht, in diesem Gefüge sehen lässt. Um sich diesen und anderen Desideraten stellen zu können, bedarf es nicht nur sorgfältig erarbeiteter Dokumentationen der genannten Art, sondern auch eines profunden Überblicks (wenigstens in lexikalischer Form) über die gesamte Verlagslandschaft seit der Etablierung des selbständigen Musikverlagswesens in den 1770er Jahren. Doch auch auf diesem Gebiet ist seit Robert Eitners vor über 100 Jahren

25 Nebenbei sei bemerkt, dass auch die nun nach rund 20 Jahren beendete Arbeit des Verfassers über das Leipziger Bureau de Musique (s. Anm. 6) als „Privatvergnügen“ eingestuft werden kann.

26 Vgl. hierzu Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique* (wie Anm. 6), Einleitung.

27 Gemeint ist *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, hrsg. von Nicole Kämpken und Michael Ladenburger, Bonn 2007.

28 Vgl. hierzu weiter unten, S. 381f.

29 Aus Raumgründen kann an dieser Stelle auf die Rezensionen in der *Musikforschung*, wo übrigens in den vergangenen vierzig Jahren nicht einmal eine Handvoll Beiträge zu jener Thematik erschien, nicht näher eingegangen werden.

vorgelegtem Verzeichnis kaum etwas geschehen³⁰ – sieht man einmal ab von Otto Erich Deutschs nach wie vor als Notbehelf dienenden und zu manchen Missverständnissen und Fehlinterpretationen verführenden, gerade einmal 32 Seiten umfassenden und einen mehr als 50 Jahre zurückliegenden Forschungsstand präsentierenden Heftchen, das 40 vorwiegend deutsche und österreichische Verlage aufzählt und Hilfen zur Datierung nach Verlagsnummern bietet;³¹ überdies wird die gegenwärtige Situation anschaulich anhand des im jüngst erschienenen neuen Beethoven-Werkverzeichnis dokumentierten bruchstückhaften Kenntnisstands.³² Für Frankreich, Italien, Dänemark und England ist der Befund hingegen erfreulicher: Nachschlagewerke und allgemeine Darstellungen erleichtern die Arbeit und vor allem den grundlegenden Zugang zur Materie³³ – bezogen auf den deutschsprachigen Raum kann einstweilen nur von Planungen die Rede sein.³⁴ Auch bezüglich anderer Aspekte, genannt seien die Dokumentation der Pariser Presseanzeigen des 18. Jahrhunderts oder der Londoner Stationers' Hall-Einträge, zeigen sich im Ausland erfreuliche Entwicklungen.³⁵ Es ist geradezu symptomatisch, dass Kurt Dorf Müller und Gertraut Haberkamp die von Liesbeth Weinhold und Alexander Weinmann (beide in den 1980er-Jahren verstorben) hinterlassenen Materialien zu Verleger- und Händlerkatalogen im deutschsprachigen Raum erst 1995 herausgeben konnten³⁶ – ob jemals eine systematische Befragung und Auswertung der bibliographierten (und inzwischen durch zahlreiche Ergänzungen zu bereichernden) Quellen erfolgen wird, muss offenbleiben; dies gilt auch für Verlagsanzeigen in unterschiedlichen Periodika. Allerdings sollte die Forschung, sofern sie sich einmal gezielt der Sache annimmt, nicht dabei stehenbleiben, das überaus umfangreiche Material wiederum lediglich auf einzelne Komponisten abzuklopfen³⁷ – ist ein Name abgearbeitet, so wird man sich mit derselben Intention einem anderen zuwenden können und neben Verlags- und Händlerkatalogen erneut Hunderte von Jahrgängen etlicher Dutzend Zeitungen und Zeitschriften (die, nebenbei bemerkt, nur in Ausnahmefällen digitalisiert sind) durchblättern müssen. Trotz der zweifellos zu erwartenden immensen Materialfülle bliebe

30 Robert Eitner, *Buch- und Musikalien-Händler, Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend, nach den Originaldrucken verzeichnet*, Leipzig 1904. Vgl. auch Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum* (wie Anm. 6), S. 47–96.

31 Otto Erich Deutsch, *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900*, Berlin 1961 (erweiterte Fassung der 1946 in London erschienenen *Music Publisher's Numbers*).

32 Kurt Dorf Müller, Norbert Gertsch und Julia Ronge (Bearb.) unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Verzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm, Bd. 2, München 2014, S. 733–786 (Kapitel *Verlage*). Ein größeres Bemühen um die Bündelung von Fachwissen hätte der Sache (nicht nur bezogen auf den Komponisten) sicherlich genutzt.

33 Anik Devriès und François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 2 Bde., Genf 1979 und 1988; Bianca Maria Antolini, *Dizionario degli editori musicali italiani 1750–1930*, Pisa 2000; Dan Fog, *Musikhandel og Nodetryk i Danmark efter 1750*, 2 Bde., Kopenhagen 1984; Charles Humphries und William C. Smith, *Music Publishing in the British Isles*, London 1954. Für Russland existiert eine knappe Übersicht von Cecil Hopkinson, *Notes on Russian Music Publishers*, Bath 1959.

34 Ein Lexikon der deutschen Musikverlage für den Zeitraum bis ca. 1830 ist vom Verfasser dieser Zeilen zumindest angedacht.

35 Anik Devriès-Lesure, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle. Catalogue des annonces*, Paris 2005; Michael Kassler, *Music Entries at Stationers' Hall 1710–1818*, Aldershot 2004.

36 Liesbeth Weinhold und Alexander Weinmann, *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700–1850* (= *Catalogus musicus* 15), Kassel u. a. 1995.

37 Vgl. Gertraut Haberkamp, *Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften*, erschienen in mittlerweile 19 Folgen in den *Mozart Studien* (Bd. 1, 1992, bis Bd. 21, 2012).

das Ergebnis im Grunde mager, da auf diese Weise vorgelegte Fakten ohne Relation sind, der sie aber natürlich bedürfen, um überhaupt Fragestellungen und Erkenntniswünsche zulassen zu können. Im Übrigen kann es auch nicht darum gehen, weitere Datenbankleichen zu produzieren.

Das häufige Fehlen bibliographisch gesicherter sowie durch Vergleichsmöglichkeiten und notwendige Kontextualisierung benutzbarer Faktengrundlagen führt ebenso wie die Tatsache, dass einschlägige Forschungsarbeiten, wie oben dargelegt, lediglich „Privatvergnügen“ auf jenem Gebiet ausgewiesener Fachleute bzw., und im krassen Gegensatz dazu, hier und da einem bedenklichen Dilettantismus ausgesetzt sind, zwangsläufig zur Marginalisierung des Gegenstands, zu Irrtümern und unangemessenen Pauschaldeutungen. Beispiele wurden gegeben, und es zeigt sich, dass gerade jene Verallgemeinerungen, nicht selten vollzogen im vollkommen quellenfreien Raum, eine beträchtliche Lebenserwartung besitzen. Sie lassen sich auf Grund ihrer Kompaktheit bequem weitertragen, beinhalten keinen unmittelbar erkennbaren Widerspruch und fügen sich bruchlos in den jeweiligen, oft genug den Kanon affirmierenden und ästhetisch begründeten Argumentationsstrang: Die Behauptung etwa, dass der Beethoven-Verlag Breitkopf & Härtel „hinsichtlich seines Verlagsprogramms stets ambitioniert“ war,³⁸ mag nicht falsch sein; ob allerdings vor der Niederschrift jener wenigen Worte die an sich notwendige, eine differenzierte Aussage überhaupt ermöglichende sorgfältige Betrachtung des Verlagsprogramms (der Forschung steht ein datiertes und kommentiertes Verzeichnis nach wie vor nicht zur Verfügung) erfolgte, bleibt offen. Was zudem „ambitioniert“ eigentlich heißen soll und worauf sich die Ambition bezieht, wird, sofern nicht einfach die durch die Nennung Beethovens bereits implizite ästhetische Ebene angesprochen ist, ebenso wenig klar. Hierzu nur einige wenige Beobachtungen, die die Dimension etwaiger Fragestellungen umreißen mögen: In der Nummernfolge der verlagsinternen und sich in Form der Plattennummern auf den Druckausgaben niederschlagenden Buchführung figurieren bei Breitkopf & Härtel vor Beethovens Opera 69 und 67 (in dieser Reihenfolge; Verlagsnummern 1328 und 1329) die Violin- und Flötenduos op. 15–17 von (böartig könnte man formulieren: eines gewissen) Johann Friedrich Barmann; auf Beethoven folgen Werke von Franz Xaver Mozart, Steibelt und Wiedebein. Während letztere Namen seinerzeit zum Teil jedenfalls eine gewisse bis erhebliche Bekanntheit besaßen, die gegenwärtig noch nicht vollkommen verblasst ist, attestiert die alte *MGG* (die neue enthält bezeichnenderweise keinen diesbezüglichen Eintrag) der Musik jenes Barmann, sie sei „nicht von großer Einfallsgabe“ geprägt, schickt aber hinterher, dass sie „in ihrer Zeit sehr günstig aufgenommen“ worden sei.³⁹ Sollte die Beurteilung hinsichtlich der mangelnden Einfallsgabe zutreffen, so würde dies freilich einen recht auffälligen Gegensatz zu dem bedeuten, was man Beethovens Musik zu unterstellen gewohnt war. Wichtiger aber ist der Hinweis auf die günstige Aufnahme, den der Verfasser des Artikels nur aus den Rezensionen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* gezogen haben kann, da sich anderswo nichts dieser Art findet.⁴⁰ Dass allerdings die Flötenduos op. 16, da sie als „angenehm und dem Instrumente angemessen“ beurteilt wurden, „den Liebhabern mit Fug u. Recht zu empfehlen“ waren,⁴¹ darf nicht als Reflex der Beliebtheit (eine solche

38 *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel* (wie Anm. 27), S. V.

39 Albert Vander Linden, Artikel „Barmann“, in: *MGG*1, Bd. 15, Kassel u. a. 1973, Sp. 483.

40 In Axel Beer, „*Empfehlenswerthe Musikalien*“. *Besprechungen musikalischer Neuerscheinungen außerhalb der Fachpresse (Deutschland, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts)*, 2 Bde., Göttingen u. a. 2000 und 2001, ist keine Besprechung Barmannscher Werke verzeichnet.

41 *AmZ* 11, Nr. 52, 27. Sept. 1809, Sp. 848.

konnte sich noch gar nicht eingestellt haben) interpretiert werden, sondern als reine Werbemaßnahme im verlageeigenen Organ, das – zweifellos nicht zufällig – erst drei Wochen später eine Anzeige des jüngst erschienenen Werks in seinem Intelligenzblatt einrückte.⁴² Jene Anzeige enthält neben anderen Titeln auch Beethovens Opera 67–70, von denen die ersten drei schon im April erstmals annonciert worden waren,⁴³ und findet sich zudem – bezeichnend für die Streuung der Information – auch in der überregional verbreiteten Berliner, Breslauer, Gothaer, Hamburger und Leipziger Tagespresse.⁴⁴ Barmanns Musik sollte und musste sich also gut verkaufen; sie erbrachte, sofern die erkennbaren Werbestrategien Erfolg zeigten, im Verbund mit ähnlicher Ware die finanziellen Grundlagen für die hinsichtlich der Honorare und der Produktion besonders kostspieligen Beethovenausgaben, deren günstige Aufnahme in der Öffentlichkeit (gemessen an Verkaufszahlen und anders als Barmanns Musik) sich auf Grund des hohen musikalischen Anspruchs nicht vorherzusagen, geschweige denn durch die Anpreisung ihrer „angenehmen“ und den Liebhabern willkommenen Eigenschaften steuern ließ. Folglich enthält die bekannte Rezension der Fünften Sinfonie Beethovens durch E. T. A. Hoffmann in Härtels Fachblatt nichts davon – kein Wort zur Markttauglichkeit, sondern eine in wohlklingende Bildersprache verpackte Einführung in das „Wesen der Romantik“,⁴⁵ und – dies sei noch bemerkt – sicherlich ging es hierbei allenfalls zweitrangig um die Dokumentation musikästhetischen Denkens (so gerne man immer wieder aus dem Text zitiert), sondern erneut um eine allerdings in dieser Art bisher nicht dagewesene Werbemaßnahme, die die Tatsache, dass erstmals eine Sinfonie des Meisters bei Breitkopf & Härtel erschienen war, gleichsam mit einem literarischen Paukenschlag hervorheben sollte. Gewiss zeigt das Verlagsprogramm Ambitioniertheit, aber eine solche, die auf marktstrategische Erwägungen und daraus folgende Notwendigkeiten zielt, nicht dagegen im Sinne einer durchgängig zu beobachtenden Bestätigung später gewachsener ästhetischer Normen zu verstehen ist. Die Inverlagnahme von Beethovens Musik war für Breitkopf & Härtel in erster Linie ein Renommierprojekt, das der Firma, eine geschickte Querfinanzierung vorausgesetzt, nicht unwesentliche Vorteile gegenüber der Konkurrenz einbrachte. Dass diese Beobachtung keineswegs gegen den Verlag spricht, sondern für seine Professionalität, sei betont. Wir müssen uns nur daran gewöhnen, auch wenn es um Beethoven geht – schließlich wandte dieser sich der Firma bewusst zu; und wir müssen uns auch daran gewöhnen, dass vor dem Hintergrund des Gesagten der Musik eines Barmann ein gewisses Maß an kulturgeschichtlicher Bedeutung zukommt.

Wenn von „erbärmlichem Notenstich“ – ein zweites Beispiel für eine Formulierung sei gegeben, die man zunächst ohne weiteres Nachdenken hinnehmen mag – die Rede ist, wird man vielleicht umso mehr dem Urheber jener Aussage blindes Vertrauen schenken, als ein Werk Mozarts betroffen ist und ein Verleger bzw. Notenstecher attackiert wird, den kaum ein Mensch kennt. Die Botschaft – ein verantwortungsloser Pfuscher, der sich an einer Schöpfung des Meisters vergreift – ist unmissverständlich, und so erübrigten sich weitere

42 *AmZ* 12, Intelligenzblatt 1 zu Nr. 3, 18. Okt. 1809.

43 *AmZ* 11, Intelligenzblatt 8 zu Nr. 29, 19. Apr. 1809.

44 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, Beilage zu Nr. 131, 2. Nov. 1809; *Schlesische privilegierte Zeitung* (Breslau) Nr. 130, 4. Nov. 1809; *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* (Gotha) Nr. 271, 8. Okt. 1809; *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Beilage zu Nr. 160, 7. Okt. 1809; *Leipziger Zeitung*, Beilage zu Nr. 189, 27. Sept. 1809.

45 „Sinfonie pour 2 Violons [...]“ (Rezension), in: *AmZ* 12, Nr. 40, 7. Juli 1810, Sp. 630–642, und Nr. 41, 11. Juli 1810, Sp. 652–659, hier: Sp. 633.

Nachforschungen.⁴⁶ Man wusste also über Philipp Jakob von Thonus, so der Name des Gescholtenen, bislang nichts. Inzwischen konnte neben seiner Lebenszeit (1748–1799) eine Reihe von Fakten erhoben werden, die eine schlagwortartige Abwertung zumindest nicht mehr zulassen – hierzu nur so viel:⁴⁷ Für Constanze Mozart war von Thonus, als sie im Herbst 1795 nach Leipzig kam, ein nicht unwichtiger, zweifellos schon zuvor kontaktierter Ansprechpartner, bei dem sie im Blick auf ihr ungewöhnliches Vorhaben, durch das Verlegen unbekannter Werke eines Verstorbenen Gewinn zu erzielen, professionelle und verlässliche Unterstützung fand. Von Thonus stach für sie nicht nur das Klavierkonzert KV 503 – hiermit wollte man eine Serie der nachgelassenen Arbeiten eröffnen⁴⁸ –, sondern war auch an weiteren Projekten beteiligt: Der vom damaligen Leipziger Nikolai-Organisten und späteren Thomaskantor August Eberhard Müller verfasste und bei Günther & Böhme in Hamburg (beide hatten sich kurz zuvor von Leipzig aus dort angesiedelt) erschienene Klavierauszug von *La clemenza di Tito*⁴⁹ zeigt ebenso das unverkennbare Thonus-Stichbild wie die gleichfalls aus Müllers Feder stammende, von Schmiedt & Rau in Leipzig verlegte *Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavierconcerte*.⁵⁰ Augenscheinlich agierte von Thonus als Teil eines von Constanze Mozart intendierten Beziehungsgeflechts, in dem Stümper nichts zu suchen hatten: Müllers Expertenschaft war unbestritten, und von Thonus, der seit mittlerweile fast zwei Jahrzehnten im Leipziger Musikleben verwurzelt war und auch Aufträge von außerhalb erhielt, galt zumindest einem der Zeitgenossen, die von der Materie etwas verstanden, als (so ändern sich die Anschauungen!) einer „unsrer geschicktesten Notenstecher“.⁵¹ Der Eintritt Gottfried Christoph Härtels in das Haus Breitkopf Ende des Jahres 1795 eröffnete für Constanze Mozart zusätzliche Perspektiven, ohne dass sie einen Grund sah, sich von Philipp Jakob von Thonus abzuwenden, der seine eigenen Verlagsprodukte seitdem bei der alles beherrschenden Firma in Kommission erschienen ließ. Unter ihnen befinden sich wiederum Werke Mozarts: neben der (Teil-)Erstausgabe der *Gärtnerin aus Liebe* auch einige noch immer rätselhafte Arrangements und Mozart zugeschriebene Werke, über deren Herkunft – auf jeden Fall spielte August Eberhard Müller wiederum eine nicht unwesentliche Rolle – möglicherweise aus dem „Dunstkreis“ der Wit-

46 Solche wurden auch nicht angestellt, nachdem das herbe Urteil aus dem Köchelverzeichnis (es findet sich in der 3. Auflage zu KV 503, s. KV³, S. 640) verschwunden war.

47 Ausführlicher bei Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique* (wie Anm. 6).

48 Das Titelblatt trägt den Vermerk „No 1. del retaggio del defunto [...]“. Pränumerationsanzeige vom 16. Nov. 1795 erstmals in: *Leipziger Zeitungen* Nr. 234, 30. Nov. 1795, S. 1678; früheste Anzeige nach Fertigstellung: *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* Nr. 126, 20. Okt. 1796 (bei Concha & Francke zu haben). Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing 1986, Textband, S. 274, notiert als früheste Anzeige den 21. Juni 1797 im *Hamburgischen Correspondenten* (Nr. 98).

49 Pränumerationsanzeige Constanze Mozarts zu *La clemenza di Tito* (datiert Mai 1795) zuerst in der *Staats- und gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Beilage zu Nr. 92, 10. Juni 1795.

50 Vgl. hierzu Axel Beer, „Musikverlag und Musikalienhandel in Leipzig in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“, sowie ders., „Verlagsforschung in Leipzig – Desiderate und Perspektiven“, in: Stefan Keym und Peter Schmitz (Hrsg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung* (Druck in Vorbereitung).

51 Friedrich Justin Bertuch, Vorrede zu Anton Schweitzers *Polixena ein lyrisches Melodram*, Weimar 1793. Von Thonus' Name ist zwar nicht genannt, doch geht – abgesehen vom unverwechselbaren Stichbild – auch aus der Korrespondenz zwischen ihm und Bertuch hervor, dass er den Auftrag ausgeführt hat (vgl. von Thonus an Bertuch (Weimar), Leipzig 10. Febr. 1793 und 18. März 1793, Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 6/1934).

we einmal genauer nachzudenken sich vor dem geschilderten Hintergrund sicher lohnen würde.⁵²

Selbstverständlich dient das genannte Beispiel nicht der gängigen Strategie, die Befassung mit einer wenig bekannten Person durch die Nennung eines geläufigen Namens zu rechtfertigen, sondern es mag zeigen, in welchem Maße die (vermeintlich sogar begründete) Marginalisierung unwichtig erscheinender Fakten einem beträchtlichen Erkenntnisgewinn (hier immerhin bezüglich der Rezeptionsgeschichte Mozarts) im Wege stehen kann. Die stetig aufs Neue aufkeimende und keineswegs unnütze Diskussion über den Gegenstand des Fachs Musikwissenschaft, seine Grenzen und seine Methoden sowie über den Grad der Flexibilität angesichts vielfältiger neuer Herausforderungen umgeht in auffälliger Weise die Frage nach dem Wert und der Perspektive einer – nota bene – sich nicht selbst genügenden Grundlagenforschung. So besitzt die vor kurzem ausgesprochene These, dass die „Sinnggebung“ des Fachs mit einem „datensammelnden Positivismus“ nicht in Einklang zu bringen sei,⁵³ ein gewisses Maß an Repräsentativität: Dort, wo es um Ästhetik, Hermeneutik und Epistemologie geht, um das Erkennen und Deuten komplexer musikalischer Strukturen, um das Entfalten, Rechtfertigen und Diskutieren vielgestaltiger Theorien, zudem um die Anschlussfähigkeit des Fachs an Denkmodelle benachbarter Geistes- und auch Sozialwissenschaften, hat offenbar eine faktenorientierte Erfassung, Erschließung und Auswertung umfangreicher Quellenressourcen keinen Platz,⁵⁴ selbst wenn dies mancherlei Präzisierungen, unverbrauchte Fragestellungen und einen Anstoß zur Bereicherung des Methodenschatzes beitragen könnte. Natürlich spricht hier der Historiker, der es gewohnt ist, sich seinem Gegenstand über die Zeiten hinweg anzunähern und ihn nicht – das wäre das Gegenmodell – aus seiner Zeit zu befreien und all das von ihm abzuschütteln, dessen Berücksichtigung mit dem Stigma des biedereren Positivismus gezeichnet werden könnte.

Sich auch ohne historische Ambition mit Musik zu befassen, ist selbstverständlich legitim; sofern aber der eigentliche Grund hierfür darin besteht, dass der Zugang zu vielfältigem Quellenmaterial durch nur schwer zu überwindende Hindernisse versperrt ist, gerät man in Gefahr, Ursache und Wirkung zu vertauschen. Dass es bereits Geisteswissenschaftler gibt, die das Lesen von Frakturschrift ausgesprochen unvergnüglich finden und um Kurrentschriften einen großen Bogen machen, ist nicht mehr zu verdrängen. Bezeichnend ist eine Aussage in der 2014 erschienenen Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Danach wird man ein „Archiv oder ein Museum [!] [...] erst aufsuchen müssen [!], wenn man sich in einer Abschlussarbeit oder Dissertation für speziellere Fragestellungen

52 Es handelt sich um die Verlagsnummern 24–29 des Leipziger Bureau de Musique, das nach von Thonus' Tod den Verlag von den Erben übernommen und in das eigene Programm integriert hatte; vgl. Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique* (wie Anm. 6). Constanze Mozart stand noch Ende des Jahres 1798 mit von Thonus in Verbindung; vgl. ihren Brief an Breitkopf & Härtel, Wien 16. Nov. 1798 (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe* (wie Anm. 11), Band 4, S. 220).

53 Michael Walter, „Musikwissenschaft und ihr Gegenstand“, in: *AfMw* 69 (2012), S. 293–303, hier: S. 303.

54 Auch der jüngste, inhaltlich weit ausholende Beitrag zur Diskussion (*Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013) kann nicht als Ermunterung verstanden werden, Grundlagenforschung oder gar verlagshistorische Untersuchungen (Namen von Musikverlegern weist das Register nicht auf – an der Spitze rangieren einmal mehr Adorno, Beethoven und Dahlhaus) und hierzu notwendige Quellenstudien zu betreiben.

interessiert.“⁵⁵ Bei welcher Gelegenheit die Studierenden eigentlich den Umgang mit Archivgut erlernt und geübt haben sollen, wird nicht thematisiert, und die Zahl derjenigen, die jenen Umgang gewohnt sind und die Resultate (natürlich nicht mit dem Ziel, „datensammelnden Positivismus“ zum Prinzip zu erheben) wie auch den Weg zu ihnen in die universitäre Lehre integrieren, wird in absehbarer Zeit bedenklich zurückgehen.⁵⁶ Auch fällt es nicht leicht, mit sinnvollen Argumenten den Studierenden klarzumachen, dass eine Arbeit dieser Art zwar (selbstverständlich verbunden mit übergeordneten Fragestellungen und Perspektiven) wissenschaftlichen Gewinn erbringen kann, aber üblicherweise außerhalb des fachlichen Organisationsgefüges bzw. inhaltlichen „mainstreams“ angesiedelt ist. Gleichfalls ist es schwer zu vermitteln, dass etwa das immense Quellenmaterial zur Geschichte des Musikverlagswesens in der Regel nur – der Vergleich mit den Rosinen im Kuchen ist kaum zu umgehen – auf der Suche nach bestimmten, zumeist bekannten Namen durchforstet wird. Der historische „Abraum“ bleibt hierbei ungenutzt liegen, sei es deshalb (wobei nicht ausgeschlossen sei, dass auch andere Ursachen ins Feld geführt werden können), weil er aus ästhetischer Sicht als unbedeutend angesehen wird, sei es, weil man befürchtet, bei genauerem Hinsehen bewährte Theorien ins Wanken zu bringen, oder sei es, weil man angesichts der Fülle (oder aus soeben erwähnten Gründen) schlicht und einfach kapituliert. Sich letzteres einzugestehen, wirft freilich Probleme auf; leichter ist es, mit dem Begriff Bedeutung und dessen Gegenteil zu argumentieren. Eine Disposition wie diese ist – mutatis mutandis – nicht weit entfernt von der oft genug gescholtenen Wahrnehmungsweise wenig oder gar nicht reflektierender Musikrezipienten, die die Werke Beethovens oder wessen auch immer wegen ihrer eingängigen Melodien schätzen und eine Sonate des Meisters als Potpourri der schönen Stellen zu hören gewohnt sind. Wenn Beethoven den Kampf gegen die Musikverleger gewonnen hat, wäre er denn letztlich auch im Kampf gegen die Sonatenhauptsatzform siegreich geblieben – natürlich ist beides Unsinn.

55 Matthew Gardner und Sara Springfeld, *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung*, Kassel u. a. 2014, S. 162. Dass im Übrigen die Informationen zu älteren Musikdrucken und Drucktechniken (S. 90f.) sowie zu Datierung und Verzeichnung älterer Musikalien (S. 125f. und 202f.) unzulänglich und bisweilen fehlerhaft sind, kann nicht verschwiegen werden.

56 Der Verfasser dieser Zeilen bemüht sich, neben Lehrveranstaltungen zur Geschichte des Musikverlagswesens auch Übungen zu Paläographie und Quellenkunde möglichst regelmäßig anzubieten.

Lars E. Laubhold (Salzburg)

Ein „bombastischer Abgesang“ Musik und nationalsozialistische Ideologie im Tobis-Film *Philharmoniker* (D 1944)¹

Die Filmproduktion des Dritten Reichs wird heute unter dem Stichwort einer allgemeinen „medialen Mobilmachung“ (Harro Segeberg) betrachtet. Welche systemrelevanten Wirkungen selbst von vorgeblich unpolitischen Produktionen ausgehen konnten, wie weit sich solche vorwiegend in „guter Unterhaltung“ erschöpften oder auf welche Weisen darüber hinaus „latent politisch-propagandistische Funktionen“ (Gerd Albrecht) in ihnen signifikant zum Tragen kamen (oder fallweise unterminiert wurden) wird in der NS-Film-Forschung intensiv diskutiert. Die Rolle der Musik im Film, insbesondere *wie* systemkonforme Werte über Musik vermittelt werden konnten und welcher Wirkmechanismen man sich dabei bediente, gehört dabei noch immer zu den nicht hinreichend geklärten Fragen. „Musikwissenschaftliche Spezialstudien haben sich bisher vornehmlich auf die propagandistische Funktion von Filmmusik konzentriert und dementsprechend Filme mit mehr oder weniger expliziter ‚Tendenz‘ analysiert“². Dass aber eine begrifflich scheinbar klare und jedenfalls etablierte Trennung von „Unterhaltungskino“ und „Propagandakino“ im Licht des die Kriegsoffer vergessen machenden und vom Regime strategisch geförderten Eskapismus nicht haltbar ist³, bringt den großen Graubereich politisch vorgeblich „neutraler“ Produktionen in den Blick, anhand derer das Verhältnis von Affirmation und Subversion erst zur Frage wird. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass die Propagandamaschinerie der Nationalsozialisten gerade im Gebrauch des breitenwirksamen Mediums Film subtiler agierte, als es eine naive Vorstellung von Propaganda nahelegt. „Dass die Vermittlung der in den Spielfilmen enthaltenen, weltanschaulichen oder mentalitätsgerichteten Botschaften meist nicht mit expliziten Ausdrucksmitteln geschah, ist inzwischen bekannt. Wie sich die scheinbar nichtpolitische und dennoch normativ beeinflusste Gestaltung der Filme aber vollzog, ist dagegen noch immer wenig erforscht.“⁴

Am 4. Dezember 1944 kam im Berliner Tauentzien-Palast der unter der Regie Paul Verhoevens entstandene Film *Philharmoniker* zur Uraufführung,⁵ anhand dessen sich ins-

1 Ich danke dem Archiv der Stiftung Berliner Philharmoniker und deren Leiterin, Frau Mag. Katja Vobiller, sehr herzlich für die freundliche Unterstützung bei meinen Recherchen.

2 Christoph Henzel, „Einleitung“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, hrsg. von Christoph Henzel, Würzburg 2011, S. 9–24, hier S. 9.

3 Ebd., S. 14.

4 Hans-Peter Fuhrmann, „Filmmusik und Mentalität in der nationalsozialistischen Filmproduktion während des Zweiten Weltkriegs am Beispiel der Spielfilme *Die Feuerzangenbowle*, *Karneval der Liebe und Immensee*“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, S. 77–91, hier S. 78.

5 *Lexikon des Internationalen Films*, begründet von Klaus Brüne, Reinbeck bei Hamburg 1995, Bd. D-R, S. 4364f.; Ulrich J. Klaus, *Deutsche Tonfilme [Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme (1929–1945), chronologisch geordnet nach Daten der Uraufführungen in Deutschland sowie der in Deutschland produzierten, jedoch nicht zur Uraufführung gelangten Spielfilme]*, 13. Jahrgang: 1944/45, Berlin / Berchtesgaden, 2002, S. 93–95. Der Film ist derzeit im Handel nicht erhältlich, kann aber z. B. bei der Murnau Stiftung eingesehen werden. <<http://www.murnau-stiftung.de>> (12.04.2014).



Abbildung 1: Haupttitel zu *Philharmoniker*.

besondere der Gebrauch von Musik im Dienste nationalsozialistischer Propaganda studieren lässt. Die im Filmtitel angedeutete musikalische Thematik geht nach Auskunft der Haupttitel auf eine Idee Friedrich Herzfelds zurück. Für die Musik verantwortlich zeichnete (gemeinsam mit dem in den Haupttiteln nicht genannten Friedel-Heinz Heddenhausen⁶) Alois Melichar.⁷ Wiewohl heute weitgehend aus dem kulturellen Gedächtnis verschwunden, ist der Streifen für die Musik(film)-

Forschung von einigem Interesse und aus mehreren Gründen bemerkenswert. Praktisch die gesamte Filmmusik, die etwas weniger als die Hälfte der Gesamtdauer (46 %) einnimmt (siehe Tabelle 1 im Anhang), findet direkt in der Filmhandlung statt. Des Weiteren entstammt die Musik dieses Films zum größten Teil (91 %) überwiegend sehr bekannten und populären symphonischen (oder in weitestem Sinn „klassischen“) Werken.⁸ Große Teile insbesondere der symphonischen Musik werden ohne darüber gemischte Dialoge als bebilderte Klangspur in die Handlung integriert. Dadurch entstehen wortlose Abschnitte von z. T. erstaunlicher Länge: So bringt etwa eine ca. zehnmünütige Sequenz den vollständigen zweiten Satz aus Beethovens 5. Sinfonie; zusammen mit einer unmittelbar davor platzierten mit „Jazz-Musik“ unterlegten Montage ergibt das einen zusammenhängenden Block von mehr als zwölf Minuten – immerhin 14 % der Gesamtdauer –, in denen kein einziges gesprochenes Wort fällt. Auch die Schlussequenz, deren Musik bereits während der letzten Dialogszene einblendet, dauert, nachdem das letzte Wort gesagt ist, noch immer über sechs Minuten, während derer sich Musik und Bild zu apothetischem Furioso steigern, das an der Anschaulichkeit der Botschaft nichts fehlen lässt.

Einer Wiederveröffentlichung des Films stehen nach Auskunft durch die Murnau Stiftung neben den allgemeinen Restaurierungs- und Digitalisierungskosten auch urheberrechtliche Bedenken entgegen. Für die vorliegende Studie wurde ein privater Mitschnitt einer Ausstrahlung des Films im Bayerischen Fernsehen verwendet. Ein längerer Ausschnitt, der die vollständige Aufnahme des 2. Satzes aus der 5. Sinfonie Ludwig van Beethovens enthält, wurde für eine rezente Fernsehdokumentation verwendet und nachfolgend auf der Videoplattform „You-Tube“ gepostet: <http://www.youtube.com/watch?v=Is68_hVOKGs&feature=related> (11.3.2014).

6 Klaus, *Deutsche Tonfilme*, S. 93.

7 Melichar, der ab 1933 zahlreiche Filmmusiken für die deutsche Filmindustrie schrieb, will laut einem Brief vom 11.04.1963 an Fred Prieberg „wegen meiner anti-nationalsozialistischen Einstellung“ ab Mitte der 1930er Jahre Einschränkungen in seiner Berufsausübung als Dirigent erfahren haben. Zit. in Fred Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, S. 23. Prieberg argumentiert faktenreich gegen Melichars Selbstdarstellung als Opfer des Nationalsozialismus.

8 Ein im Vorspann nicht identifiziertes, wie improvisiert wirkendes Orgelstück von 2:28 Minuten Länge (= 6 % der Musik) wurde im Sinn der im Film thematisierten Unterscheidung von U- und E-Musik dem „symphonischen“ Musikanteil zugeschlagen.

Möglich ist der intensive Gebrauch von Musik in der Diegese dadurch, dass die Rahmenhandlung eine „fiktionale Orchesterdarstellung“⁹ ist, in der das Musizieren auf der Tagesordnung steht. Die Glaubwürdigkeit der Fiktion wird in einer besonderen Form hyperrealistischer Darstellung dadurch gesteigert, dass als Orchester die wirklichen Berliner Philharmoniker agieren, in verschiedenen Szenen geleitet von vier echten, überaus namhaften Dirigenten. Allein dieser „dokumentarische“ Aspekt ruft ein gewisses musik-, rezeptions- und interpretationshistorisches Interesse an den hier versammelten Bild-/Ton-Aufnahmen musikalischer Aktion hervor.¹⁰ Darüber hinaus bietet der Film Gelegenheit, die Verwendung „absoluter“, d. h. prinzipiell deutungsoffener Musik in einem ideologisch genauestens determinierten Kontext zu studieren. Über die Stellung des Films zum politischen System besteht insoweit kein Zweifel, als Joseph Goebbels selbst in die Konzeption des Films involviert war und von seinem Ministerium überdurchschnittlich hohe Mittel für die Herstellung bewilligt wurden. „Es war die vielleicht aufwendigste Werbekampagne, die für die Berliner Philharmoniker je betrieben wurde: Goebbels scheute keinen Aufwand für diesen Philharmoniker-Film, was sich allein schon in den verhältnismäßig hohen Produktionskosten von gut drei Mio. RM ausdrückt. Der Film wurde dementsprechend intensiv beworben und das RMVP verlieh ihm gleich drei Prädikate: ‚Künstlerisch wertvoll‘, ‚Kulturell wertvoll‘ sowie ‚Volkstümlich wertvoll‘.“¹¹

Den Kern der Handlung bildet eine amouröse Dreiecksbeziehung konventionellen Zuschnitts: Die Brüder Hans und Alexander Schonath (Malte Jaeger und Will Quadflieg), Söhne eines Violoncellisten und Philharmonikers der ersten Stunde (Eugen Klöpfer), konkurrieren um die Gunst von Maria Hartwig (Irene von Meyendorff), Tochter des Orchestervorstands Herbert Hartwig (Theodor Loos). Beide Brüder sind begabte Musiker und verdienen ihren Lebensunterhalt als Geiger: der schöne, starke, unternehmungslustige und selbständige Alexander in diversen Tanzkapellen, der nicht ganz so schöne, feinsinnige, sesshafte aber gesundheitlich schwächliche Hans als Geiger der Philharmoniker. Vater Schonath hat sich vor Jahren mit Alexander entzweit, weil dieser sein Talent ans Showgeschäft verschwendet und unster in der Welt herumreist. Während Alexanders Abwesenheit hat Maria sich dessen Bruder Hans versprochen, was beide Väter gutheißen. Als Alexander mit seiner Kapelle in Berlin gastiert, bei dieser Gelegenheit Maria über den Weg läuft und daraufhin nun auch den Philharmonikern beitrifft, beginnt die Konkurrenz der Brüder wieder zu schwelen. Aus Rücksicht auf den kritischen Gesundheitszustand seines Bruders verleugnet Alexander seine Zuneigung zu Maria und verlässt Deutschland. Erst als Hans

9 Vgl. Fritz Trümpi, *Politisierete Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien / Köln / Weimar 2011, bes. S. 227–231.

10 Der Film gelangte im Rahmen einer umfassenden interpretationshistorisch ausgerichteten Studie zur Tonträgergeschichte von Beethovens 5. Sinfonie in meinen Aufmerksamkeitsfokus. Vgl. Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington: Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014, S. 384–397.

11 Trümpi, *Politisierete Orchester*, S. 231 mit Verweis auf Klaus, *Deutsche Tonfilme*, S. 94. Davon abweichend und teilweise in sich widersprüchlich sind die Angaben Gerd Albrechts hinsichtlich der Prädikatisierung des Films. In einer zusammenfassenden Liste der von ihm untersuchten Filme ist *Philharmoniker* mit den Prädikaten „kbw“ (künstlerisch besonders wertvoll), „kuw“ (kulturell wertvoll) und „sw“ (staatspolitisch wertvoll) aufgeführt. Laut seinen nach Filmgattungen geordneten Listen der vergebenen Prädikate wurde hingegen über den gesamten Untersuchungszeitraum das Prädikat „sw“ ausschließlich an P-Filme verliehen. Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart 1969, S. 111 und 553.

unter den Strapazen einer Konzerttournee stirbt, kann sich die Bestimmung Alexanders und Marias füreinander erfüllen.

Gerd Albrecht rechnete *Philharmoniker* der Gattung der „E-Filme“ zu, die nach seiner Klassifizierung „nach Handlung und Gestaltung Ernstes zum Hauptinhalt haben“,¹² sich aber wie die von ihm sogenannten A-(Aktion) und H-Filme (heiter) von den ausgewiesenen P-Filmen dadurch unterscheiden, dass in ihnen politisch-propagandistische Funktionen allenfalls latent vorliegen.¹³ Der Film erschien nach dem Krieg unverdächtig genug, dass er im deutschsprachigen Raum diverse Wiederaufführungen erfuhr, unter anderem auch ab dem 10. November 1950 im Kino der DDR sowie am 25. Mai 1959 im DDR-Staatsfernsehen DFF 1. Das *Lexikon des Internationalen Films* beurteilt *Philharmoniker* knapp als „Musikfilm mit guter Kameraarbeit und ausgezeichneten Darstellern“.¹⁴ Ideologisch brisant ist der Film dadurch, dass die Rahmenhandlung – man schreibt das Jahr 1931 – die *Philharmoniker* in einer wirtschaftlich unsicheren Phase zeigt, in welcher der Mitgliederschwund die künstlerische Leistungsfähigkeit des Ensembles zu beeinträchtigen droht und Alexanders Entscheidung, Berlin zu verlassen, als Verrat an der Orchestergemeinschaft missdeutet wird. Der Film thematisiert also die Konfliktlage, die sich allenthalben zwischen privaten Motiven des Einzelnen und den Interessen des Kollektivs auf tun. Dass die *Philharmoniker* als Sendboten „großer deutscher Kultur“ nicht weniger als die bedrohte Nation repräsentieren und die Filmhandlung unter den Eindrücken des Kriegswinters 1944/45 kaum anders denn als Metapher für die Nöte der aufs Durchhalten eingeschworenen Deutschen aufzufassen war, bedarf im historischen Rückblick keiner näheren Erläuterung.

Die Produktion des Films war langwierig und offenbar von manchen konzeptionellen Änderungen begleitet. Anhand erhaltener Drehbuchentwürfe und deren Vergleich mit dem fertigen Film lassen sich in einem bereits fortgeschrittenen Stadium der Werkgenese Adaptionen der narrativen Struktur, Verschiebungen von Detailinstellungen, vor allem aber unterschiedliche Phasen der Konkretisierung der musikalischen Teile beobachten, die auch Rückschlüsse auf (musik)dramaturgische Konzepte und Wirkkalküle zulassen. Zentrales Thema des ersten Drehbuchs Erich Ebermayers¹⁵ ist das Verhältnis zwischen ernster und unterhaltender Musik, Alexanders innere Einstellung zum Showbusiness, das ihm leicht errungene Erfolge aber keine künstlerische Befriedigung verschafft. In der Gegenüberstellung von Hoch- und Trivialkultur hatte Ebermayer bereits ganz konkrete Vorstellungen hinsichtlich der verwendeten „klassischen“ Musik entwickelt,¹⁶ die später ausnahmslos verworfen wurden. Ebermayers *Best-of-Classical* wurde in einem längeren Prozess, in den sich Joseph Goebbels persönlich einschaltete, durch eine kleine, konzentriert ideologisch gefärbte Auswahl ersetzt.

12 Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 109.

13 Zu den Kriterien für die Unterscheidung zwischen P-Filmen und Non-P-Filmen vgl. ebd., S. 105f.

14 *Lexikon des Internationalen Films*, begründet von Klaus Brüne, Reinbeck bei Hamburg 1995, Bd. D–R, S. 4364f., hier auch die Nachweise der genannten Aufführungen.

15 Die Berliner *Philharmoniker*. 1. Drehbuch von Erich Ebermayer, Typoskript, Exemplar im Archiv der Berliner *Philharmoniker*, Sign. M V 1943 (im Folgenden „1. Drehbuch“).

16 Geplant waren Ausschnitte aus J. S. Bachs Konzert für 3 Klaviere und Orchester sowie aus der *Chaconne* für Violine, aus Beethovens *Egmont-Ouvertüre* sowie der 3., 5. und 9. Sinfonie, aus Brahms 1. Sinfonie, Max Bruchs Violinkonzert, Bruckners 4. Sinfonie, Mozarts Requiem, Puccinis *Madama Butterfly*, R. Strauss' *Don Quixote* und *Till Eulenspiegel*, Wagners *Tannhäuser-Ouvertüre*, Venusberg-Musik sowie dem *Tristan-* und dem *Meistersinger-Vorspiel*.

Die folgenreichste dramaturgische Veränderung gegenüber den ursprünglichen Konzepten betrifft die Einführung von vier verschiedenen Orchesterleitern anstatt des zunächst als eine Art überväterliche Gestalt vorgesehenen einen Dirigenten, der im ersten Drehbuch noch rundheraus als Wilhelm Furtwängler bezeichnet ist. Im zweiten Drehbuch¹⁷, das eine Umarbeitung des ersten durch den Regisseur Paul Verhoeven darstellt, wurde daraus „Der Dirigent“. Dieser wäre auch in dieser Fassung noch sowohl in musikalischer Aktion als auch in einer tragenden Sprechrolle in Erscheinung getreten, in der er als Führerfigur und moralische Instanz das Gravitationszentrum des Films gebildet hätte. Für das Publikum hätte aber auch hinsichtlich eines namenlosen Dirigenten kein Zweifel darüber bestanden, wer das reale Vorbild für diese Figur war. Wilhelm Furtwängler hatte nach dem Tod Arthur Nikischs 1922 dessen Positionen beim Leipziger Gewandhausorchester und bei den Berliner Philharmonikern übernommen und war seither der selbst von den Größen der älteren Generation wie Richard Strauss und Felix Weingartner kaum angefochtene Star unter den deutschen Dirigenten. Es lässt sich daher leicht erraten, dass der Fokus auf Furtwängler jene „Idee“ war, als deren Beiträger Friedrich Herzfeld, Pressechef der Berliner Philharmoniker, sowohl im zweiten Drehbuch als auch in den Haupttiteln des Films gewürdigt wurde. Herzfeld hatte – angeblich von den Nationalsozialisten offiziell beauftragt¹⁸, jedenfalls aber ganz im Sinn der nationalsozialistischen Ideologie – 1941 eine von glühender Verehrung geleitete Furtwängler-Biographie publiziert.¹⁹ Mit Erscheinen des Films *Philharmoniker* geriet er allerdings ob seiner „jüdischen Abstammung“ ins Visier rassistischer Anfeindungen.²⁰

Herzfeld muss die Idee für den Film spätestens im Zusammenhang mit der Publikation seines Furtwängler-Buchs gekommen sein. Jedenfalls stammt der bisher früheste bekannte Hinweis auf den Film bereits vom 27. Mai 1941, als Joseph Goebbels in seinem Tagebuch notierte:

„Mit Hippler^[21] einen neuen Film über die Berliner Philharmoniker besprochen. Das wird ein Schlager werden. Furtwängler selbst soll daran mitwirken. Ich habe schon den ganzen Handlungsaufriß im Kopf.“²²

17 Die *Philharmoniker*, Drehbuch von Erich Ebermayer und Paul Verhoeven nach einer Idee von Friedrich Herzfeld, Typoskript, Exemplar im Archiv der Berliner Philharmoniker, Sign. M V 1944 (im Folgenden „2. Drehbuch“). Die durch die Signaturen implizierten Datierungen beider Drehbücher sind offensichtlich unrichtig, da beide Bücher Vorstufen zum Film darstellen und der Drehbeginn bereits im Herbst 1942 war.

18 Richard Osborne, *Herbert von Karajan. Leben und Musik*, München 2008, S. 469 (ohne Quellenangabe).

19 Friedrich Herzfeld, *Wilhelm Furtwängler. Weg und Wesen*, Leipzig 1941.

20 „Das ‚Amt Musik‘ im ‚Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg‘ beobachtete die ‚ungewöhnliche Reklame‘, die Presse und Rundfunk für den Philharmoniker-Film betreiben würden, überdies argwöhnisch, insbesondere weil das Mitwirken des Pressechefs der Berliner Philharmoniker, Friedrich Herzfeld, darin prominent erwähnt werde, obschon er doch angeblich ‚Mischling 2. Grades‘ sei.“ Trümper, *Politisierte Orchester*, S. 231, Anm. 897.

21 Fritz Hippler, NSDAP-Mitglied seit 1927, seit 1939 Leiter der Filmabteilung im Propagandaministerium, ab 1942 zusätzlich Reichsfilmintendant. Felix Moeller, *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin 1998, S. 125.

22 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands*, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil I, Bd. 9, bearb. von Elke Fröhlich, München 1998, S. 337, Eintrag vom 27.5.1941.

Um 1940 war es insbesondere im Tobis-Konzern (der auch *Philharmoniker* produzierte) zu einem sprunghaften Anstieg von „Staatsauftragsfilmen“ gekommen, die das Bedürfnis nach der Darstellung von „kulturellen Äquivalenzleistungen“ für den bis dahin ungeminderten „Erfolg des militärischen Genies Hitler“ zu leisten hatten.²³ Bekannte Filme über große deutsche Politiker (Bismarck, Friedrich der Große), Wissenschaftler und Ingenieure (Paracelsus, Robert Koch, Rudolf Diesel) und Künstler (Schiller, Rembrandt, Mozart, Friedemann Bach) gehören in diesen Kontext, in dem auch Furtwängler einen schlüssigen Platz eingenommen hätte. Im Frühjahr 1942 ist der Enthusiasmus des Ministers hinsichtlich des *Philharmoniker*-Films, der in seiner Planung nun bereits einen herausragenden Rang eingenommen hat, ungebrochen:

„Meine Forderung nach guten, propagandistisch wirkungsvollen Spielfilmen über die Reichshauptstadt geht nun langsam doch in Erfüllung. Vor allem ein Projekt über das Philharmonische Orchester ist außerordentlich vielversprechend.“²⁴

Etwa um diese Zeit dürfte aber der ursprüngliche Ideen Kern eines ganz auf die Zentralgestalt des Dirigenten abgestellten Films aufgegeben worden sein. Zum einen mögen dafür pragmatische Gründe eine Rolle gespielt haben, da für die Figur des Dirigenten unbedingt ein professioneller Schauspieler zu besetzen war, dessen Glaubwürdigkeit als Darsteller eines lebenden, sehr populären und medial präsenten Dirigenten im direkten Gegenüber mit dem „Original Philharmonische[n] Orchester“²⁵ zwangsläufig unterminiert worden wäre. Als sich überdies ab Ende 1941 vor Moskau abzeichnete, dass die Blitzkriegsstrategie Hitlers im Fall der Sowjetunion gescheitert war, begann sich die politische Großwetterlage so dramatisch zu wenden, dass Goebbels' filmpolitische Strategie einer Fokussierung auf die „Großen Deutschen“ ihren realweltlichen Rückhalt verlor. Die Adaptierungen der Drehbücher zu *Philharmoniker* sind auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Statt des einen „Dirigenten“ wurde die Rolle des Orchestervorstands eingeführt, der im fertigen Film die verbalen Anteile des „Dirigenten“ übernahm, dem aber – als Musiker selbst nur einer unter vielen – die auratische Führernatur eines die Geschicke des Orchesters in ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Gesamtheit leitenden Chefdirigenten fehlt. Allein schon dadurch verschiebt sich das narrative Gravitationsfeld von der herausragenden Persönlichkeit zu den „kleinen Leuten“ mit ihren alltäglichen Nöten. Zugleich wurde es damit plausibel, echte Dirigenten in musikalischer Aktion in den Film zu integrieren.

Bis zum Herbst 1942 hatte sich die Auswahl der Musikstücke und der im Film auftretenden Dirigenten so weit konkretisiert, dass der Filmminister notieren konnte:

„Abends kommen Demandowsky^[26] und der Regisseur Verhoeven und führen mir die Musik zu dem demnächst im Atelier beginnenden Film ‚Philharmoniker‘ vor. Wir haben eine wunderbare klassische Musik ausgewählt, die als Illustration zu diesem Film dienen soll. Sie soll von den Dirigenten Knapertsbusch, Böhm, Schuricht und Furtwängler dirigiert werden. Anstelle des Händelschen ‚Halleluja‘,

23 Harro Segeberg, „Die großen Deutschen. Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940“, in: *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*, hrsg. von Harro Segeberg, (Mediengeschichte des Films, 4), München 2004, S. 268–291, bes. 271–276. Zu diesen biographischen Filmen auch Moeller, *Der Filmminister*, S. 269–271.

24 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 3, bearb. von Elke Fröhlich, München u. a. 1994, S. 447, Eintrag vom 10.03.1942.

25 Regieanweisung für den Vorspann: „Das Original Philharmonische Orchester mit dem Dirigenten in der Philharmonie.“ 2. Drehbuch, S. [VI].

26 Ewald von Demandowsky, Redakteur beim *Völkischen Beobachter*, ab 1937 Reichsfilmdramaturg, 1939–1945 Produktionschef bei der Tobis. Moeller, *Der Filmminister*, S. 142.

mit dem der Film schließen sollte, setze ich das ‚Festliche Präludium‘ von Richard Strauß [!], das einen pompösen Abgesang bilden wird.“²⁷

Spätestens zu diesem Zeitpunkt war die Adaptierung der Rolle des „Dirigenten“ erfolgt. Weitere Änderungen sollten folgen. Die eigentlichen Dreharbeiten waren bis Anfang April 1943 abgeschlossen.²⁸ Dass die Zensur erst anderthalb Jahre später erfolgen konnte, geht offenbar auf das Missfallen Goebbels' zurück, dem der Film im Juli 1943 erstmals vorgeführt worden war und der offensichtlich grundlegende Änderungen reklamierte²⁹:

„Abends wird mir der neue Film der Tobis: ‚Philharmoniker‘ vorgeführt. Er ist leider danebengelungen. Der Regisseur Verhoeven hat es nicht fertiggebracht, die private Handlung mit dem großen künstlerischen Ethos der Philharmoniker in Übereinstimmung zu bringen. Solche Filme liegen den Deutschen nicht. Wir gehen immer mit dem Holzhammer an die Probleme heran. Intimere Wirkungen bleiben uns meistens versagt. Ich werde jetzt in größerem Umfang vor allem französische Regisseure nach Berlin ziehen, damit sie der deutschen Filmindustrie neues Blut zuführen.“³⁰

Der Film ist daraufhin gründlich überarbeitet worden, so dass Goebbels im darauffolgenden Februar befriedigt konstatieren konnte:

„Die Tobis führt mir den Film: ‚Philharmoniker‘ nach seiner Umarbeitung vor. Er ist jetzt ausgezeichnet gelungen; ich habe nur noch ein paar Kleinigkeiten an ihm auszusetzen. Ich bin froh, daß wir jetzt wieder einmal ein paar anständige Filme herausbringen. In der letzten Zeit hatten wir etwas Pech auf dem Sektor der Filmproduktion. Gelungene Filme können wir jetzt gut gebrauchen. Das Volk sucht in dieser schweren Zeit Entspannung und Erbauung; und es hat ja auch ein jedes Recht dazu.“³¹

Selbst diese Kleinigkeiten nehmen nochmals ein halbes Jahr in Anspruch. Im November ist der Minister schließlich zufriedengestellt:

„Die Tobis führt mir ihren nunmehr zum dritten Mal umgearbeiteten Film ‚Die [!] Philharmoniker‘ vor. Er ist jetzt ausgezeichnet gelungen und wird sicherlich einen Riesenerfolg im In- und Ausland erringen.“³²

Noch bevor am 26. November 1944 die Zensur erfolgte,³³ begann Goebbels stolz, sein neuestes Werk in erlauchtem Kreis vorzuführen.³⁴

Angesichts der in Umrissen erkennbaren Entstehungsgeschichte kann an der propagandistisch erwünschten Ausrichtung des fertigen Films kein Zweifel bestehen. Eine

27 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 6, bearb. von Harmut Mehringer, München u. a. 1996, S. 333, Eintrag vom 25.11.1942.

28 Laut Klaus, *Deutsche Tonfilme*, S. 94 dauerte die Drehzeit vom 24.11.1942 bis zum 2.4.1943, Goebbels Tagebucheintrag vom 25.11.1942 bezieht sich, wie zumeist, auf den Vortag. Vgl. Moeller, *Der Filmminister*, S. 38.

29 Moeller, *Der Filmminister*, S. 102 spricht geradezu von einem „Interventionswahn“ des Ministers. Den Film *Philharmoniker* nennt er als anschauliches Beispiel für „Rückstellungen, Umänderungen und verzögerte Premieren“, die daraus folgten. Allerdings gibt er versehentlich „Anfang 1943“ als Beginn des Vorhabens an. Ebd., S. 131, Anm. 173.

30 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 9, bearb. von Manfred Kittel, München u. a. 1993, S. 94, Eintrag vom 13.07.1943.

31 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 11, bearb. von Dieter Marc Schneider, München u. a. 1994, S. 267, Eintrag vom 09.02.1944.

32 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 14, bearb. von Jana Richter und Hermann Graml, München u. a. 1996, S. 211, Eintrag vom 13.11.1944.

33 Klaus, *Deutsche Tonfilme*, S. 94.

34 Vgl. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 14, bearb. von Jana Richter und Hermann Graml, München u. a. 1996, S. 212, Eintrag vom 15.11.1944.



Abbildung 2: „Wenn ich dich so lieben dürfte wie ich möchte.“ Alexander, Maria und Hans feiern ihr Wiedersehen.

weitgehend ungenutzt. Einzig das Verhältnis der beiden Brüder zu Maria wird auf konventionelle Weise durch ein „zufällig“ von einem Barpianisten einer Berliner Kneipe vorgetragenes Lied klargestellt: „Wenn ich dich so lieben dürfte, wie ich möchte“ – das kleidet parallel zu einem unmissverständlichen Bild in sangbare Worte, was das Publikum zu diesem Zeitpunkt ohnehin schon weiß. Das hier induzierte musikdramaturgische Potential bleibt hingegen ungenutzt: Text und Musik des Liedes kommen kein weiteres Mal im Film vor.³⁵

Hatte schon die zeitgenössische deutsche Kritik in der Frühzeit des Tonfilms Probleme, das Genre „Musikfilm“ begrifflich zu fassen, weil sich gegenüber dem Kino der Weimarer Republik eine starke Tendenz zur „Hybridisierung“ ausprägte,³⁶ so sind die in diesem Zusammenhang gängigen Klassifikationen, „die von Filmoperette und Operettenfilm bis zu Singfilm, Gesangsspiel film und Sängerfilm reichen“,³⁷ ausnahmslos untauglich für das hier in Frage stehende Werk: Was gemeinhin als Musikfilm rezipiert wird, enthält das gesungene Wort,³⁸ das aus naheliegenden Gründen ein wichtiges Medium zur Vermittlung von Werten und Botschaften darstellt und entsprechend auch im gegenwärtigen Diskurs einen

35 Eine ursprünglich vorgesehene weitere Szene, in welcher der Refraintext einer Jazz-Nummer auf die Handlung verweisen sollte, wurde gestrichen. Nach einer zufälligen Begegnung zwischen Alexander und Maria in Paris ist deren emotionale Beziehung auf dem Tiefpunkt, die abends im Varieté von Alexander geleitete Musik („ein besonders lebhaftes heiteres Jazzmusikstück“) sollte im Refrain darauf reagieren: „Text dieses Refrains, der etwa des Inhalts wäre, dass man seine Sorgen vergessen soll, denn wenn man glaubt, es ginge nicht weiter – – das scheint nur so, die Erde dreht sich. Dieser Refrain wird in französischer Sprache von Heddy gesungen.“ 2. Drehbuch, S. 175.

36 Jan Hans, „Musik- und Revuefilm“, in: *Mediale Mobilmachung I., Das Dritte Reich und der Film*, hrsg. von Harro Segeberg, München 2004, S. 203–228; 216 sowie S. 217: „Der Musikfilm verabschiedet die strikte Trennung in Hoch und Trivialkultur, in Ernst und Unterhaltung; er nimmt sich, was er braucht aus Operette und Singspiel, aus Komödie und Melodram.“

37 Ebd.

38 Vgl. auch Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München 2007, S. 22–24, mit der dort (S. 23) aufgestellten Definition des Musikfilms als „narratives Genre mit einer Mindestlänge von einer Stunde Laufzeit [...], innerhalb derer die wiederholte musikalische Nummer mit diegetisch verankertem Gesang ein signifikantes Verhältnis zwischen filmischer Narration und musikalischem

genauere Beurteilung des Films *Philharmoniker* wird allerdings dadurch erschwert, dass er offensichtlich etablierte Genre Grenzen überschreitet und seine Subsumption unter Begriffen wie „Musikfilm“ oder „Musikerfilm“ nur bedingt Anknüpfungspunkte an bisherige Forschungen herstellt, da die in typischen Musikfilmen herrschenden Konventionen und Mechanismen von Startum, revueartiger Dramaturgie oder Spektakel hier kaum greifen. Auch die vielfältigen Möglichkeiten des im Erzählkino durch prägnant eingesetzte Lieder vermittelten Handlungskommentars bleiben im Film *Philharmoniker*

(wenn nicht oftmals den) Hauptansatzpunkt musikbezogener Filmanalyse bildet. Dieser Ansatz greift im Falle von *Philharmoniker* ins Leere.

Die Abwesenheit einer relevanten musikalisch vermittelten Textebene verstärkt die genuin musikalischen Aspekte des Musikeinsatzes in *Philharmoniker*, wobei jedoch wiederum typische Funktionsweisen bildbegleitender Filmmusik ausgehebelt werden. Mit der Entscheidung, nahezu ausschließlich präexistente Instrumentalmusik in ihrer Originalgestalt (allenfalls gekürzt) zu verwenden, dabei aber keines der Stücke zu wiederholen, beraubt sich der Film vorsätzlich eines der wirkungsvollsten Mittel der „Filmsymphonik“, wie sie sich für ernste Filmgenres schon früh etablierte:³⁹ Die im Unterhaltungskino der Zeit allenthalben genutzte Verklammerung von Szenen durch erinnerungs- und leitmotivisch eingesetzte Musik entfällt hier gänzlich. Auch die Technik semantischer „Aufladung“ von Musik durch deren Verbindung mit prägnanten Szenen, die sich an anderer Stelle als kontrapunktischer Kommentar wieder „entladen“ ließe, konnte in dem von den Filmemachern gewählten Setting nur insoweit adaptiert werden, als die verwendeten Stücke durch ihre außerfilmische Rezeptionsgeschichte von vornherein mehr oder weniger konkret semantisch „beladen“ sind. Doch bietet gerade dieser Aspekt insofern kaum Anreiz zur „archäologischen“⁴⁰ Erschließung und analytischen Deutung, als die verwendete Musik in den Haupttiteln benannt ist und die möglichen semantischen Bezüge für einen Großteil der verwendeten Musik – ein Sinfoniesatz Bruckners, zwei Sätze aus Beethovens „Schicksalsinfonie“, Franz Liszts als „Russland-Fanfare“ missbrauchte Symphonische Dichtung *Les Préludes*, Richard Strauss' zum Lieblingswerk der Nazis avanciertes Festliches Präludium – weitgehend auf der Hand liegen. Dass Einfachheit und unentwegte Wiederholung prägnanter Botschaften zum Wesen der Propaganda gehörten, hatte Joseph Goebbels wiederholt formuliert,⁴¹ dass aber derlei Maximen nur begrenzte Wirkung entfalteten, solange sie nicht mit der Erregung zweckdienlicher Affektdispositionen einhergingen, hatte sich am Propagandakino nach 1933 rasch erwiesen.⁴² Dies muss umso mehr für das nichtbegriffliche Medium Musik gelten, bei dessen Einsatz Propaganda darauf vertrauen müsste, dass das Publikum die richtigen Assoziationen herstellt, zumal im angestammten Kontext der im Film dargestellten Konzertsituationen die missbrauchte Musik nachdrücklich auf ihre Autonomie pocht: Ein mit Liszts Musik unvertrauter Zuseher⁴³ mag im Kinosaal zu dem Aha-Erlebnis gekommen sein, eine Wochenschau-Signation unerwartet als Teil „normaler“ Konzertmusik zu erkennen – eine Einladung geradezu zur Reflexion über das Gebotene und als solches ein Spielzug, der unter Umständen nach hinten losgeht.

Diskurs etabliert“ (Hervorhebungen original), sowie ebd. S. 57–64 den Abschnitt „Genreformate im Überblick“.

39 Zur spezifisch deutschen Ausprägung siehe Christoph Henzel: „Zur Filmsymphonik in Deutschland“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, S. 155–180.

40 Jürg Stenzl, *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*, München 2010, S. 10.

41 Segeberg, „Die großen Deutschen“, S. 267 mit entsprechenden Quellenbelegen.

42 Ebd., S. 270.

43 Selbst unter Musikern ist die Kenntnis des Liszt'schen Originals kaum allgemein vorauszusetzen. Norbert Schultze, Komponist des *Liedes vom Feldzug im Osten*, das die Radioberichte vom Überfall auf die Sowjetunion begleiten sollte, erinnerte sich, durch Goebbels' persönlichen Sonderauftrag, die „Russland-Fanfare“ in das Lied einzuarbeiten, unter äußerstem Zeitdruck in Bedrängnis geraten zu sein, da er die erst wenige Tage zuvor aufgenommene Fanfare noch nicht gehört hatte und ihm Liszts Komposition nicht vertraut war. Vgl. Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 340.

Was schließlich den – für manche Szenen des Films nicht zu leugnenden – konventionellen Gebrauch von Musik im Sinne illustrierender musikalischer Topoi oder „Clichés“⁴⁴ betrifft, so ist zu konstatieren, dass deren Wirkmöglichkeiten wo nicht aufgehoben so doch empfindlich dadurch geschmälert sind, dass Musik praktisch nur diegetisch eingesetzt wird. Mit dem Wissen um die manipulativen Möglichkeiten insbesondere des tendenziell unterhalb der Wahrnehmungsschwelle verbleibenden Musikeinsatzes⁴⁵ könnte eine Filmmusik-Analyse zu der Einsicht gelangen, dass die Produzenten von *Philharmoniker* im Hinblick auf seine propagandistischen Zwecke einiges „falsch“ gemacht haben. Liefert also der Film doch kaum mehr als eine Gelegenheit, gute und autonom bestehende – wenn auch ideologisch „verstrahlte“ – Musik im Kino vorzuführen? Die Frage ist insofern brisant, als das für viele Musikfilme kaum abzuweisende Argument, Film sei nur der „Vorwand“ für die Musik, im Rückblick auf Filmproduktionen im Dritten Reich auch zu verklärenden Reinwaschungen gebraucht werden konnte.⁴⁶ Goebbels' Engagement, die auffällige ideologische Färbung der Musikauswahl und die überaus positive Prädikatisierung durch die nationalsozialistische Filmzensur sprechen entschieden dagegen. Aber wie „funktioniert“ der Film und seine Musik?

Philharmoniker singt ein Loblied auf die deutsche Hochkultur, die sich als „ernst“ und „deutsch“ zweifach abgrenzt: gegenüber Unterhaltungskultur im Allgemeinen und deren „undeutscher“ (hier amerikanischer) Ausprägung im Besonderen (eine nicht-deutsche Hochkultur ist nicht vorgesehen). Alexander Schonath hatte seinerzeit zugunsten seines Bruders auf ein Probespiel bei den Philharmonikern verzichten müssen und daraufhin eine Karriere als Unterhaltungskünstler eingeschlagen. Die Filmhandlung kommt dadurch in Gang, dass Alexander mit seiner Kapelle in Berlin gastiert, wo er allabendlich in der Rio-Bar spielt. Musikideologisch brisant ist die Figur Alexanders insofern, als seine Kunst als „Jazz-Musik“,⁴⁷ mithin als eine von den Nationalsozialisten verpönte und unter massive Repressionen gestellte Kunstform,⁴⁸ firmiert. Dabei ist es unerheblich, dass „Jazz“ für die im Film dargebotene Musik nur bedingt als musikhistorisch haltbare Klassifikation taugt;

44 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film* [engl. *Original Los Angeles 1944*]. Mit einem Nachwort von Johannes C. Gall und einer DVD „Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940–1942“, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft hrsg. von Johannes C. Gall, Frankfurt a. M. 2006, S. 22f.

45 Auch wenn psychoanalytisch beeinflusste Filmmusik-Theorien kaum vor den 1970er und 1980er Jahren formuliert wurden, kalkulierte bereits der ab den 1930er Jahren konventionalisierte „klassische“ Hollywood-Musikstil die unbewusste Wahrnehmung von Filmmusik mit ein. „Music was rendered unobtrusive by masking its entrances and exits, but it was none the less powerfull because it was relegated to the perceptual background.“ Kathryn Kalinak, *Film Music. A Very Short Introduction*, New York 2010, S. 62.

46 In diesem Sinn explizit Zarah Leander in ihrer Autobiographie: „Ich selbst sehe meine Filme am liebsten als Vorwand für meine Lieder. [...] Ich hoffe, daß es die Musik und die Lieder waren, die das Publikum in meine Filme lockte. Sollte es etwas anderes gewesen sein, würde mich das wirklich bedrücken: so viele Millionen Menschen können unmöglich ein so schlechtes Urteilsvermögen gehabt haben, daß sie die Filme (abgesehen von einigen wenigen) schätzten. Es wäre eine trostlose Vorstellung.“ Zarah Leander, *Es war so wunderbar! Mein Leben*, Hamburg 1973, S. 126, zit. nach Matthias Hurst, „'Piloten ist nichts verboten' und 'Jede Nacht ein neues Glück': Unterhaltungskino und Filmmusik im Spannungsfeld ideologischer Werte“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, S. 41–76, hier S. 69.

47 2. Drehbuch, S. 28–36 (Szene in der Rio-Bar) sowie S. 141–143 („Jazz“-Montage).

48 Michael H. Kater, *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus, aus dem Amerikanischen von Bernd Rullkötter*, München 1998.

die Drehbuchanweisung ist im Sinn zeittypischer Schematisierungen zu lesen. „Jazz“⁴⁹ steht als zusammenfassender Allgemeinbegriff für ein relativ weites Spektrum „synkopierte[r] Tanzmusik“,⁵⁰ die sich einst aus afroamerikanischen Wurzeln gespeist haben mögen, deren Hochschätzung im Deutschland der 1920er Jahre tatsächlich aber bereits vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten einer gewissen Sättigung und Ernüchterung gewichen war.⁵¹ Allein dass Alexander im fertigen Film als Geiger der Star der Truppe sein soll, impliziert, dass es sich um einen eher harmlos-akademischen „Jazz“-Stil handeln muss. Im 1. Drehbuch war er noch ein hitzköpfiger Saxophonist,⁵² der dem Chef der Kapelle nicht „schmalzig“ genug spielte, sich im Gegenteil mit diesem auf offener Bühne ein Tempoduell liefert („Sie spielen wie eine gehackte Sau, Schonath – [...] [dessen Replik:] Ihre Tempi passen auf'n Friedhof, aber nicht zum Tanz!“), dafür entlassen wird und die Kapelle zum Ärger des Chefs unter laufendem Spiel verlässt.⁵³ Im Film ist er selbst der Chef und ein kurzes einleitendes Schlagzeugsolo bleibt das herausforderndste Element dieses ansonsten sehr zurückgelehnten Bigband-Swing mit dezenten Saxophonen und gedämpften Trompeten.⁵⁴ Alexanders ursprüngliche Aufmüpfigkeit ist auf einen kleinen kynischen Rest zusammengeschmolzen. Im Handlungskontext steht „Jazz“ selbstverständlich für eine „niedere“ Musik im Gegensatz zur Kunst der Philharmoniker, mehr aber noch steht sie für die „Dekadenz“ der Weimarer Zeit,⁵⁵ für das Undeutsche (mit Anklängen an all die dadurch implizierten rassistischen Ressentiments), für das Fremde, mithin freilich auch für das Exotische, für den Reiz des Verbotenen. Dass ausgerechnet der Held des Films als gefeierter „Jazz“-Musiker agiert, beinhaltet daher ein scheinbar subversives Element: Der Film gibt dem Publikum Gelegenheit, die unter dem Verdikt stehende Musik gefahrlos zu hören – ein Aspekt kalkulierter „Ambivalenz“, der dem NS-Kino offenbar geläufig war.⁵⁶

49 Regieanweisung für die Szene in der Rio-Bar: „Jazz-Musik (Es handelt sich um einen rhythmisch bewegten aber melodischen Tanzschlager à la ‚Valencia‘)“ 2. Drehbuch, S. 28.

50 J. Bradford Robinson, „Zur ‚Jazz‘-Rezeption der Weimarer Periode: Eine stilhistorische Jagd nach einer Rhythmus-Floskel“, in: *Jazz und Komposition*, hrsg. von Wolfram Knauer (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 2), Hofheim 1992, S. 11–25, hier S. 16.

51 Vgl. Heinz Steinert, *Die Entdeckung der Kulturindustrie. Oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Münster 2003, zum „Jazz“ und dessen Wahrnehmung im Deutschland der 1920er und 1930er Jahre, bes. S. 64–78.

52 Alexanders werkgenetischer Wandel vom Saxophonisten zum Geiger vollzieht offenbar die teilweise Rücknahme realgeschichtlicher Entwicklungen vom deutschen Tanzorchester zur Jazz-Kapelle, wie sie sich anhand von Jazzlehrbüchern der 1920er Jahre nachvollziehen lassen: „Auch das Bareselsche Jazzbuch erklärt, wie die ‚Pariser Besetzung‘ des wilhelminischen Tanzorchesters sich durch Austausch von verschiedenen Instrumenten in eine Jazzkapelle verwandeln ließ, wobei die Rolle des Primgeigers auf das Saxophon übertragen wird.“ Robinson, „Zur ‚Jazz‘-Rezeption der Weimarer Periode“, S. 19.

53 1. Drehbuch, S. 18–27.

54 Die Dämpfung nur auf dem Playbackband, aber von den Akteuren vor der Kamera nicht mitvollzogen.

55 Das 1. Drehbuch war hinsichtlich der pejorativen Charakterisierung des Lokals noch relativ explizit. „Die Atmosphäre ist elegant, aber leicht ‚angegangen‘.“ (S. 18) Man tanzt „grotesk starr und unbeweglich“ (ebd.), Maria erscheint in dieser Umgebung fremd: „Sie ist schlicht=elegant, aber wirkt in dieser übereleganten Atmosphäre ausgesprochen bürgerlich.“ (S. 19).

56 Als weitaus wirkmächtiger wurde dieser Mechanismus im Hinblick auf die „personifizierte Ambivalenz“ Zarah Leanders beschrieben, deren Darstellung als sexuell freizügige Femme fatale in *Damals* (1943) sich im narrativen Kontext als notwendige Maskierung entpuppt, die „nur als Schutz vor einer nicht erfüllbaren, aussichtslosen und daher zum Unglück verurteilten Liebe“ inszeniert wird. Hurst, „*Piloten ist nichts verboten*“, bes. S. 62–72, hier S. 68.



Abbildung 3: Will Quadflieg als Jazz-Musiker in der Rio-Bar.

Allerdings wird die Haltung zu dieser Musik im Verlauf des Films ideologisch „korrekt“ gewendet. Der Privatmann Alexander gibt sich der Welt der Rio-Bar gegenüber distanziert. Als sich die beiden Brüder und Maria verabreden, sich nach Alexanders Dienstschluss zu treffen, gibt Alexander die Linie vor: „Aber wir bleiben nicht hier, in dem langweiligen Lokal! Da weiß ich was Netteres.“⁵⁷ Dieses nettere Lokal ist eine Berliner Kneipe (auf halbem Weg zur Spelunke), gemütlich eingerichtet, mit viel Holz (gerade, dass die Ausstatter auf Nürnberger Butzenscheiben verzichtet

haben), von offensichtlich angetrunkenen Musikern frequentiert, kurz: „authentisch“. In diesem Ambiente kommt der schon genannte Schlager zu Gehör, der nun eben nicht nur auf die Situation des heimlich liebenden Alexander aufmerksam macht, sondern vor allem auch im direkten Kontrast zum „Jazz“ in der vorangegangenen Szene die Qualitäten einfacher deutscher Unterhaltungsmusik vorführt.

Pikanterweise wurde das Lied „Wenn ich dich so lieben dürfte, wie ich möchte“ von Horst Winter gesungen,⁵⁸ einem Jazz-Musiker von Format, der in den frühen 1940er Jahren gar den Ruf eines „deutschen Jazzkönigs“ hatte.⁵⁹ Winter hatte sich mit dem NS-Regime arrangiert. Es gelang ihm aber auch, insbesondere auf den B-Seiten seiner zahlreichen Schallplatten avancierte Swing-Nummern in Umlauf zu bringen. Winters Version des von Hans Carste geschriebenen Schlagers „Sie will nicht Blumen und nicht Schokolade“ (1941) – eine Adaption des u. a. durch die Andrew-Sisters popularisierten Songs „Joseph, Joseph“, in der sich nach heute gängiger Mythologie der zuständige Reichsminister direkt angesprochen fühlen durfte – soll zeitweilig verboten worden sein.⁶⁰ Dass Winter im Film so prominent als er selbst erscheint, bedeutet also zweierlei: Es behauptet „Toleranz“ des Regimes gegenüber Musikern, die im Konflikt mit der offiziellen Kulturpolitik stehen; zugleich deutet es aber deren Musik um, zum zahnlos-sentimentalen deutschen Schlager, der im Kontext des Films in explizitem Gegensatz zum „Jazz“ amerikanischer Prägung steht – der prominente Gastauftritt als Unterwerfungsgeste.

57 2. Drehbuch, S. 39, mit geringen Varianten auch im fertigen Film.

58 Klaus, *Deutsche Tonfilme*, S. 95.

59 Jürgen Wölfer, *Jazz in Deutschland. Das Lexikon. Alle Musiker und Plattenfirmen von 1920 bis heute*, Höfen 2008, S. 363; vgl. zu Winter auch die entsprechenden Registerinträge in Kater, *Gewagtes Spiel*.

60 Vgl. <http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/horst-winter/kriegsjahre/#> (10.10.2014), wo u. a. das fragliche Lied als Audio-Stream eingebettet ist. Vgl. auch die Selbstdarstellung in Horst Winter, „Dreh dich noch einmal um“. *Erinnerungen des Kapellmeisters der Hoch- und Deutschmeister*, Wien und München 1989, S. 47, der zufolge die Platte als „amerikanisch artfremd“ umgehend verboten, in höheren NS-Kreisen aber ausgiebig gespielt wurde. „Warum sie nach einigen Wochen wieder in den Verkauf kam, ist mir heute noch ein Rätsel. Ebenso erstaunte mich die Tatsache, dass man mich ungeschoren ließ. Irgendwo mußte ich Gönner haben, von denen ich nichts wußte.“



Abbildung 4: Horst Winter als Berliner Kneipenpianist; auf dem Flügel unter der Lampe sein Maskottchen, das er u. a. in dem Titel „Mein kleiner Teddybär“ thematisierte.⁶¹

Das musikalische Urteil, das sich in der Gegenüberstellung von Philharmonie, Rio-Bar und Berliner Kneipe andeutet, wird im Verlauf des Films konsequent vollstreckt: narrativ durch die Rückkehr Alexanders zu den Philharmonikern, musikalisch durch eine Marginalisierung von Unterhaltungsmusik, auf die weniger als 20 % der gesamten Musik des Films entfällt, und schließlich musikimmanent durch die Diffamierung von „Jazz“ als kakophonisches Durcheinander, wie es in einer Montage-Sequenz präsentiert wird. Die knapp 2-minütige Passage stellt in Bildern von rollenden Zügen, aus- und einlaufenden Schiffen, Städteimpressionen, Revue-Auftritten etc. Alexanders Konzerttournee in Übersee mit seinem Orchester „Pierre Alexandre“ dar. Unterlegt ist die Sequenz mit der einzigen für den Film geschaffenen Originalkomposition, deren ostinat stampfender Grundrhythmus sowie harsche Harmonik und Instrumentierung banalisierende Anleihen bei einer neusachlichen Stilistik suchen und die durch Überblendung von Geräuschen (Schiffssirene, Publikumsapplaus) und Ausschnitten aus Jazz- und Revue-Musiken in ihrem Eindruck musikalischer Unordnung weiter gesteigert wird. An sich ein Stück leidlich avancierter Musik und Klangcollage, das die sich überschlagenden Ereignisse einer turbulenten Konzertreise durchaus triftig begleitet, diffamiert sie innerhalb des im Film etablierten Wertesystems, was sie selbst zwar nicht ist, aber laut Drehbuch beschreiben soll: „eine moderne, gejagte Jazzmusik“.⁶² Wie die Musik der Rio-Bar direkt mit dem deutschen Schlager (und dieser wiederum mit Bruckners 7. Sinfonie) kontrastiert wird, so folgt auf die „Jazz“-Collage unmittelbar der zweite Satz aus Beethovens 5. Sinfonie. Ruhe und Ordnung sind wieder hergestellt.

61 Schellackplatte „Tempo“ 5059, Matritzen-Nr. 1677.

62 2. Drehbuch, S. 141; im 1. Drehbuch, S. 162 hieß es an analoger Stelle „Musik: modern, gejagt“ sowie „die gehetzte Musik“; das Ergebnis im Film stellt sich konsequenterweise als auskomponierte Kombination zweier Ressentiments – gegen Jazz und gegen neue Musik – dar.

Die klare Positionierung des Films in der Auseinandersetzung um U- und E-Musik liegt aus Gründen der Stoffauswahl auf der Hand, der entsprechende Diskurs findet gleichsam an der Oberfläche des Films statt. „Ich muss wieder grosse ernste Musik machen, sonst gehe ich zu Grunde.“⁶³ Dieser Begründung Alexanders, das finanziell lukrative Engagement beim Konzertagenten Urdoi zu lösen, hält jener den Vorwurf des Verrats an sich selbst entgegen, wenn er verachte, was er bisher getan habe.

„Aber, Urdoi, ich verachte nicht – – Die leichte Musik ist genau so nötig in der Welt wie die ernsthafte. – Es gibt den Wald mit seinen großen, dicken Stämmen, unter denen man still im Schatten ruht – und es gibt die Wiesen, blühend voller tausend bunter Blumen ... Die Menschen brauchen Erhebung und Entspannung. Ein Dummkopf, und vor allem kein Musiker, wer das nicht weiss und achtet.“⁶⁴

So weit, so banal? Sobald wir uns überhaupt auf die angebotene Alternative einlassen, haben wir schon verloren und übersehen die brisante Wahrheit, die der Zyniker im Exhibitionsschwang aussprach: „Die Menschen brauchen Erhebung und Entspannung.“ Sprich: Die Menschen wollen geformt sein und Musik ist nichts als ein funktionaler Faktor.⁶⁵ Eben darum führt der offen geführte Diskurs von der eigentlichen Funktion der Musik in *Philharmoniker* weg.

Guido Heldt hat jüngst unter dem Aspekt der Parallelaktion von Krieg und Unterhaltung diverse „typische Verfahren der Schichtung von Realitätsebenen“⁶⁶ als wirksame Mittel einer Konditionierung des Kinopublikums im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie beschrieben. Indem in filmischer Darstellung Fiktion und Wirklichkeit einander auf mehreren Ebenen begegnen, durchdringen und tendenziell ununterscheidbar werden, steigt das Potential zur Identifikation mit dem Leinwandgeschehen. „Kino mit seiner Überwältigungswirkung ist in dieser Hinsicht ein gutes Pars pro Toto für das politische Projekt des Nationalsozialismus: Kinopublikum und Volk (zumindest das Volk nationalsozialistischer Imagination) sind beide Gemeinschaften in staunender Unterwerfung unter etwas vermeintlich Größeres, das vor ihren Augen und um sie herum geschieht.“⁶⁷

Heldts Beobachtungen zur „Fiktionalisierung des Krieges im Musikfilm des Dritten Reichs“ scheinen allerdings vornehmlich auf *Philharmoniker* kaum ohne weiteres übertragbar zu sein, weil der Film weder ein typischer „Musikfilm“ ist, noch dessen Handlung das Thema Krieg auch nur entferntest streift. Gleichwohl lassen sie sich mehr oder weniger zwanglos adaptieren und erweisen sich auch für die Analyse von *Philharmoniker* als fruchtbar. Heldt unterscheidet die folgenden fünf Verfahren:⁶⁸

63 2. Drehbuch, S. 180, wörtlich so auch im Film.

64 Ebd., S. 180f., mit geringfügigen Varianten auch im Film. Unvertretbar deutlich wäre Alexander laut dem 1. Drehbuch, S. 33 geworden: „[Maria zu Alexander:] Aber du hältst doch nicht [sic] von klassischer Musik – ? Jazz und die Neutöner sind doch deine Götter – ! [Alexander:] Kinder – Seid Ihr verblödet! Weil ich diesen ewigen Klassikerkult, wie ihn Vater treibt, lächerlich finde! Weil ich allerdings der Ansicht bin, die Musik müsse nun endlich mal das verdammte neunzehnte Jahrhundert überwinden!“

65 Vgl. auch Goebbels' zufriedenen Kommentar nach der Probevorführung der überarbeiteten Filmfassung, oben, Anm. 31.

66 Guido Heldt, „Wirklichkeit und Wochenschau: Die Fiktionalisierung des Krieges im Musikfilm des Dritten Reichs“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, S. 115–140, bes. S. 126–140.

67 Ebd., S. 126.

68 Ebd., S. 128–139.

1. Stars aus der realen Welt treten als Stars im Film auf
2. Zeitgeschichtliche Ereignisse werden mit der Handlung und der Konstruktion des Films verwoben
3. Musik lässt sich auf Aspekte der Handlung und/oder der historischen Situation beziehen
4. Die Darstellung des Krieges und die Darstellung von Unterhaltung sind Echos voneinander
5. Selbstbezug und musikalische Kontrolle

1. Reale Stars

Auch wenn *Philharmoniker* sujetbedingt keinen Gesangsstar aufbietet, der die Sympathien und Projektionen des Publikums bündeln könnte wie etwa eine Zarah Leander, wird das Verfahren einer „Doppelung von realen und fiktiven Stars“⁶⁹ ausgiebig angewendet. Der „leading star“ des Films sind natürlich die Berliner Philharmoniker, die allein während nahezu 30 Minuten musizierend zu hören sind. Als die jeweiligen Orchesterleiter treten reale, wohlbekannte Dirigenten auf, die in den Haupttiteln mit den von ihnen geleiteten Werken genannt sind: Eugen Jochum, Karl Böhm, Hans Knappertsbusch und Richard Strauss. Jochum und Böhm treten im Verlauf des Films jeweils auch in kurzen Sprechrollen auf, die die klare Grenzziehung zwischen Darstellern und Dargestellten weiter aufweichen und dem inszenierten „Blick hinter die Kulissen“ Glaubwürdigkeit verleihen. Diese Vermischung der Realitätsebenen gelingt insbesondere dort, wo die gemimten Figuren und reale Stars durch Bildschnitte enggeführt oder gar gemeinsam im Bild gezeigt werden. „Die Trennwand zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist zur hauchdünnen Membran geworden, die unter den richtigen Umständen ohne Widerstand durchdrungen werden kann [...]“⁷⁰



Abbildung 5: Hans und Alexander im Kreise der echten Philharmoniker, links dirigiert von Hans Knappertsbusch.

Man wird die Wirkmacht solcher Inszenierungen kaum unterschätzen können, wenn man sich vergegenwärtigt, dass derlei Mechanismen zur scheinbaren Distanzüberwindung zwischen Publikum und Stars heute in allerlei Backstage-Dokumentationen alltägliche For-

⁶⁹ Ebd., S. 128.

⁷⁰ Ebd.

men medialer Kunst- und Künstlervermittlung angenommen haben, die sich in den 1940er Jahren noch kaum erträumen ließen.⁷¹

Neben echten lebenden, „wirklich“ anwesenden Künstlern bemüht sich der Film um ein Staraufgebot zeitlich und räumlich abwesender, aber gleichwohl medial „gegenwärtiger“ Musiker. Das reicht von der Einblendung eines Plakatentwurfs, der vom Orchester Vorstand kritisch geprüft wird, über die in den Räumlichkeiten der Philharmonie allenthalben anzutreffenden Künstlerportraits und kulminiert in einer Szene, in der Alexander, der mit dem Vorsatz, sich um eine Stelle im Orchester zu bewerben, vormittags während einer Probe in die Philharmonie gekommen war, im Foyer zwischen Bildern und Büsten der größten deutschen Musiker sichtlich ergriffen wird; zu den Klängen des gerade geprobtten Kopfsatzes von Bruckners 7. Sinfonie⁷² werden die Hallen der Philharmonie zur Walhalla deutscher Tonkunst und die Heimkehr des verlorenen Sohnes zu einem Ereignis, dessen quasireligiöse Konnotation durch entsprechende schauspielerische Gestik (andächtige Abnahme des Hutes) befestigt wird. Dass er zwischen Beethoven, Schumann und Wagner zufällig auf Maria trifft, unterstreicht die schicksalhafte Fügung der Ereignisse, in der sich der Einzelne aufgehoben weiß in der großen deutschen Volksgemeinschaft.

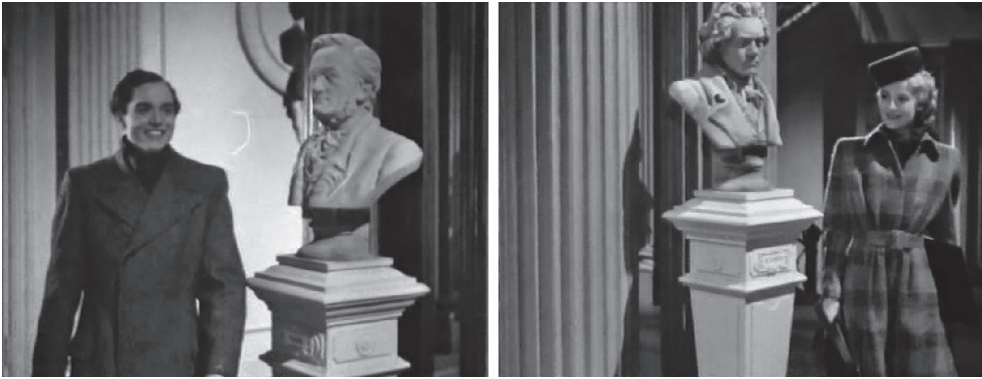


Abbildung 6: Maria und Alexander begegnen einander unverhofft im Foyer der Philharmonie. Wagner und Beethoven geben schon mal ihren Segen.

2. Zeitgeschichte

Zeitgeschichte im Sinn einer explizit politischen Geschichte bleibt in *Philharmoniker* – zumindest an der Handlungsoberfläche – gänzlich ausgespart. Die Handlung setzt, markiert durch eine entsprechende Einblendung nach den Haupttiteln, im Jahr „1931“ ein und verbleibt durchgehend im privaten und beruflichen (also künstlerischen) Milieu der handelnden Personen. In einem weitergefassten Sinne zeitgeschichtlich real ist allerdings der Hintergrund der Rahmenhandlung, in der die Philharmoniker in finanziellen Nöten stecken, welche ihre ganz reale Entsprechung in der tatsächlichen Orchestergeschichte ha-

71 Dass derlei scheinjoviale Inszenierung in Wahrheit das Gegenteil bewirkt, indem sie die Distanz breitenwirksamer als in der eigentlichen künstlerischen Darbietung erst postuliert und aktualisiert, steht auf einem anderen Blatt und kann anhand berühmter Aktivitäten im Rahmen diverser Celebrity- und Society-Formate studiert werden.

72 Das 2. Drehbuch, S. 56ff. sah ursprünglich vor: „– Klassische Musik – (Schubert oder Mozart)“.

ben: Das Orchester, dessen Gründungsmusiker sich 1882 notariell verpflichtet hatten, die persönliche Haftung für die Ausgaben des Orchesters zu übernehmen,⁷³ war mit der Weltwirtschaftskrise in ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten geraten und konnte im Jahr 1931 seine Auflösung nur durch ein illegales Vabanquespiel verhindern, indem es trotz akuter Zahlungsunfähigkeit das in diesem Fall vorgeschriebene Konkursverfahren nicht einleitete; bis 1933 häufte das Orchester Schulden in Höhe von 74.000 Reichsmark an.⁷⁴ In dieser Situation wird das Orchester im Winter 1933/34 von den Nationalsozialisten verstaatlicht und damit vor seiner Auflösung bewahrt.⁷⁵

In der Situation des drohenden Konkursverfahrens setzt der Film ein – ideal, um in der Schilderung von Vorstands- und Orchesterversammlungen das Thema persönlichen Einsatzes und Opferbereitschaft für die Allgemeinheit zu exponieren. Der Orchestervorstand diskutiert anstehende Neueinstellungen, auslaufende Verträge und die Schwierigkeit, in der Konkurrenz mit gegenüber der „Privatgesellschaft“ der Philharmoniker finanziell bessergestellten Musikern in Staatlichen und Städtischen Orchestern adäquaten Ersatz für ausscheidende Mitglieder zu finden – Anlass für den Orchestermanager, die zentrale Botschaft auszusprechen: „Aber gerade in Kriesenzeiten müsste es doch für jeden eine moralische Verpflichtung sein, zu bleiben und durchzuhalten.“⁷⁶ Es gehört zur Taktik des Films, dass diese als „offizielle Verlautbarung“ erkennbare Position durch die Stimme des kleinen Mannes konterkariert wird: „Richtig, richtig! Aber“, gibt ein Musiker⁷⁷ zu bedenken, „lassen Sie mal einen wie den Lechner verheiratet sein, – die Frau krank – drei Kinder –– Dann ist es schwer, durchzuhalten!“⁷⁸ Der Film kann es sich leisten, diesen Einwand unwidersprochen stehen zu lassen. Man hat Verständnis für „die Menschen“, daher brauchen sie ja „Erhebung und Entspannung“. Dem Kinopublikum des Jahres 1944 wird die Entscheidung nicht abgenommen, es bekommt das zeitgeschichtlich beglaubigte Modell vorgeführt, das zur Übertragung auf die eigenen Verhältnisse einlädt: So aussichtslos kann die Lage gar nicht sein, als dass sich durch unverbrüchliches Zusammenstehen im Dienst der gemeinsamen Sache die Lage nicht zum glücklichen Ausgang wenden ließe – die Berliner Philharmoniker haben es vorgemacht.

73 Herbert Haffner, *Orchester der Welt. Der internationale Orchesterführer*, Berlin 1997, S. 73.

74 Ebd., S. 78. Dass die Behauptung eines drohenden Konkursverfahrens u. U. bereits Teil einer Mitte der 1930er Jahre einsetzenden Mythisierung der Vorgänge sei, die jedenfalls als Erklärung für die rasche Eingliederung der Berliner Philharmoniker in den Einflussbereich des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda zu hinterfragen ist, deutet Fritz Trümpi in seiner Untersuchung an: „[...] erst 1935, also mehr als ein Jahr nach der Umwandlung des Orchesters in einen Staatsbetrieb, machte ein Revisionsbericht darauf aufmerksam, dass die Berliner Philharmoniker aufgrund der Überschuldung seit 1930/31 ‚die Eröffnung des Konkurses oder des gerichtlichen Vergleichsverfahrens‘ eigentlich hätte beantragen müssen. Entweder wurden Konkursdiskussionen also rückwirkend geführt oder sie wurden gezielt eingesetzt, um in Zuschussfragen Druck zu machen.“ Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 149.

75 Ausführlich zu diesen Vorgängen Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 104–113, sowie zur Vorgeschichte der Verstaatlichung ebd., S. 81–96.

76 2. Drehbuch, S. 23, ursprünglich Text des „Dirigenten“, im Film mit minimaler Variante vom Orchestervorstand gesprochen.

77 Regieanweisung: „Ein Musiker, eine kleine dickliche Type, vielleicht der Schlagzeugmann des Orchesters, der gleichsam immer trommelt.“ Ebd.

78 Ebd.; im Film mit minimalen Varianten.

3. Musik als doppelt codierter Kommentar

Die Einladung zur Übertragung der Filmhandlung auf die Erfahrungswelt des Publikums eröffnet eine codierte, zweite Narrationsebene; auf beide kann die Filmmusik Bezug nehmen. Bei den von Guido Heldt beschriebenen Beispielen des Einsatzes von Musik, die sowohl die eigentliche Handlung als auch die sie rahmende historische Situation kommentiert, handelt es sich ausschließlich um Lieder, mit denen sich zentrale Botschaften über den Text vermitteln lassen. Darüber hinaus können sie in die nicht-diegetische Musik eindringen und dort leit- und erinnerungsmotivisch kommentieren. Beide Verfahren stehen dem Film *Philharmoniker* nicht zur Verfügung. Das für die von Heldt beschriebenen Konstellationen spezifische Element einer Verschränkung von Realitätsebenen bei der Bildung von Beziehungen zwischen Musik und Handlung (bzw. deren Subtext) ist gleichwohl unabhängig von der Bindung an den Text und kann daher auch in *Philharmoniker* beobachtet werden. Was dem Film verwehrt bleibt, ist die doppelte Codierung eines Liedes wie z. B. „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n“, das in dem Film *Die große Liebe* einerseits die Wünsche und Hoffnungen der Protagonisten hinsichtlich ihrer amourösen Beziehungen zueinander reflektiert, andererseits aber eben auch „die Situation Deutschlands mitten im Krieg“ kommentiert.⁷⁹ Insofern aber, als auch in sogenannter „absoluter Musik“ einerseits gewisse „Charaktere“ und – wie abstrakt auch immer – „Bedeutungen“, „Inhalte“, „Ideen“ angelegt sind,⁸⁰ andererseits insbesondere populäre Werke darüber hinausgehende rezeptionsgeschichtliche „Aufladungen“ erfahren, die sich im Bedarfsfall auch wieder „abrufen“ lassen, lässt sich das Verfahren der doppelten Codierung auch mit Hilfe präexistenter Instrumentalmusik realisieren.

Wenn der Film unmittelbar mit den ersten Tönen von Beethovens 5. Sinfonie beginnt und der Abbruch des 1. Satzes am Ende der Durchführung direkt in die Handlung mündet, in der die wirtschaftlich existenzbedrohlich gespannte Lage des Orchesters geschildert wird, so fungiert die Musik selbstverständlich als Kommentar, in dem die Motive des „Schicksals“, des „Dramas“, des „Kampfes“, der „Überwindung“ etc. in mehrfachen Beziehungen zur Handlung – die amouröse Dreiecksbeziehung im Handlungskern, die Orchestergeschichte der Rahmenhandlung – exponiert werden; zugleich muss aber dieser Komplex an Bedeutungen auch auf die Situation des deutschen Kinopublikums um die Jahreswende 1944/45 bezogen werden.

Dass die Musik Beethovens – und aufgrund ihrer Popularität insbesondere auch die *Fünfte* – sich in ihrer Rezeptionsgeschichte als anfällig für politische Vereinnahmung erwiesen hat, die im Nationalsozialismus einen traurigen Kulminationspunkt erreichte, ist hinlänglich bekannt.⁸¹ Dass gerade die *Fünfte* – etwa von Arturo Toscanini als „Siegessymphonie“ inszeniert⁸² – von den Alliierten propagandistisch gegen Nazi-Deutschland gewendet wurde, wobei der Umstand, dass der Rhythmus des berühmten Mottos der Sinfonie dem Morsezeichen für „V“ entspricht und in einer von der BBC geführten Kampagne als Kürzel für „Victory“ gedeutet wurde, ließ das Werk zu einem von den Kriegsgegnern

79 Heldt, „Wirklichkeit und Wochenschau“, S. 133.

80 Zu diesem weiten Feld siehe Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014, darin besonders zu Beethovens 5. Sinfonie S. 87–157.

81 Vgl. z. B. David B. Dennis, *Beethoven in German Politics. 1870–1989*, New Haven / London 1996.

82 Harvey Sachs, *Toscanini. Eine Biographie*, München 1980, S. 388 und 393.

geradezu umgedrehten Objekt werden,⁸³ so dass es in der medial aufgeheizten Lage der letzten Kriegsjahre nahezu unmöglich gewesen sein dürfte, das Werk „unschuldig“ zu hören.

Ähnlich eindeutig über die eigentliche Filmhandlung hinausweisend ist Franz Liszts Symphonische Dichtung *Les Préludes*, deren Fanfarenthema bekanntlich seit dem Angriff der Wehrmacht auf die Sowjetunion als Kennmelodie der Wehrmachtsberichte im Radio und in den Wochenschauen verwendet wurde. Die Assoziation ist so stark, dass die Filmemacher sich einen Spaß erlauben können. Das Werk erklingt unter der Leitung Karl Böhms in einem Konzert in festlicher Atmosphäre. Unter laufender Musik wird das in andächtiger Kontemplation vereinte Publikum aus verschiedenen Einstellungen gezeigt. Nur ein Herr, der durch vollendet korrekte Abendgarderobe und seinen Sitzplatz in einer Loge als der gehobenen Gesellschaft zugehörig erkennbar wird, ist – auf dem Höhepunkt der Fanfare – eingeschlafen. Der scheinsubversive Wink erfährt allerdings die richtigstellende Wendung dadurch, dass im Parterre, in auffallend ärmlicher Aufmachung ein alter Mann und ein halbwüchsiger Bursche einträchtig ins Studium der ins Konzert mitgebrachten Partitur vertieft sind. Was vor dem Horizont der Handlung in den frühen 1930er Jahren kaum mehr als eine ironisch zugespitzte Sozialstudie zu sein scheint, wird in der Realität des letzten Kriegswinters zu einer Botschaft, die „den Menschen“ zynisch nach dem Maul redet: Mögen die Eliten das Signal auch nicht verstanden haben, die einfachen Leute stehen treu zur großen Sache. Während die Väter im Krieg sind, liegt deren (und der Nation) Schicksal in den Händen der Großväter und Enkel an der Heimatfront.



Abbildung 7: Gegensätzliche Hörertypen.

4. Krieg und Unterhaltung.

Die doppelte Codierung von Musik gewinnt dort an propagandistischer Qualität, wo im Subtext auf kriegerische Handlungen Bezug genommen wird. Mehr als in allen anderen Beispielen erweist sich diesbezüglich die Musik des Films nicht bloß als illustrierender, sondern als integraler, die Subtextebene geradezu konstituierender Faktor. *Philharmoniker* spielt zu Beginn der 1930er Jahre. Krieg wird dementsprechend in der Handlung des Films in keiner Weise thematisiert. Vielmehr knüpft die Handlung bei der gerade in der Mitte der 1930er Jahre gepflegten – Stichwort: Olympische Spiele – Illusion freundlicher Internationalität an. Alexander Schonath verkörpert eine dezidiert modernistisch geprägte weltmännische Gewandtheit, die er sich als international gefragter Tanzkapellmeister erworben hat.

83 Karl Brinitzer, *Hier spricht London. Von einem, der dabei war*, Hamburg 1969, bes. S. 129–134.

Zwar wird im Verlauf des Films auch dieser Aspekt ideologisch korrekt gewendet, indem sehr bald klargestellt wird, dass er mit dem „Jazz“ unter seinen künstlerischen Möglichkeiten bleibt und indem er schlussendlich als Mitglied der Philharmoniker seine eigentliche Bestimmung annimmt. Gleichwohl gibt sein Engagement in einem gehobenen Berliner Vergnügungsort dem Film Gelegenheit, die Atmosphäre großstädtischen Amüsierbetriebs auf „neuestem internationalen Stand“ zu inkorporieren. Was Hollywood kann, kann Babelsberg schon lang und der durchschnittliche gute Deutsche wird sich das Nachtleben New Yorks – zumindest abseits erotischer Frivolitäten – kaum anders vorgestellt haben, als es sich in der Rio-Bar darstellt.

In die gleiche Kerbe schlägt die Darstellung ausgedehnter internationaler Konzertreisen der Philharmoniker, die den Weg aus der Krise in zunehmend glamourösen Bildern schildert. Die etwa zehnminütige Sequenz ist als transitorisches Handlungselement die zentrale Gestaltungseinheit des Films, in der sich das „Schicksal“ der Protagonisten wendet, die aber auch den Schlüssel der filmischen Codes enthält und deren Gestaltung allein deshalb überaus bemerkenswert ist, weil sie akustisch ununterbrochen den gesamten zweiten Satz aus Beethovens 5. Sinfonie bringt. Alexander hat seiner Liebe zu Maria entsagt und die eben erfolgte Bewerbung um eine Orchesterstelle bei den Philharmonikern zurückgezogen. Nur das Publikum kennt den wahren Grund: Alexander weiß um den desolaten Gesundheitszustand seines Bruders Hans, der durch die Konkurrenz um Maria in eine lebensbedrohliche Krise geraten ist. Um ihm die ärztlich verordnete „Schonung“ zukommen zu lassen, sieht Alexander keinen anderen Ausweg als auf Maria zu verzichten und das Land zu verlassen. Was in Wahrheit edler Bruderliebe entspringt, wird von seiner Umwelt als Wankelmüt missdeutet und ruft entsprechende Enttäuschung in der Orchestergemeinschaft, bei Hans' Vater und natürlich bei Maria hervor. Aus einem unlösbaren Konflikt flieht Alexander in ein Engagement nach Übersee – dargestellt durch die schon besprochene Jazz-Montage. Alexanders Schiffspassage nach abgeschlossener Amerika-Tournee beendet diese Sequenz und bildet den Einstieg in die folgende, die sich bildthematisch aus dem Vorgehenden entwickelt, mit dem Einsatz des ruhigen Andante-Themas aber den denkbar schärfsten musikalischen Kontrast zur „Jazz“-Collage herstellt.



Abbildung 8: Anbruch einer neuen Zeit.

Wolkenformationen über dem Meer verwandeln sich in den Rauch von Fabrikschlöten. Die Einblendung „1933“ verkündet neben dem Zeitsprung innerhalb der Handlung auch den Anbruch einer neuen Ära, in der die Wirtschaftskrise der späten 1920er Jahre durch eine – wie es ein österreichischer Politiker noch 1991 formulierte – „ordentliche Beschäftigungspolitik“ überwunden wurde. Prosperierende Industrielandschaften in Leni Riefenstahl-Optik – das Drehbuch fordert: „Große Maschinenhalle [...] (etwa bei Krupp oder



Abbildung 9: Eine Industrieriation im Kulturgenuss.

durch einen Kameraschwenk eine Ankündigungstafel ins Bild: Links oben auf der Tafel prangt als einziger expliziter Hinweis auf den Nationalsozialismus im gesamten Film das Emblem der NS-Organisation „Kraft durch Freude“, darunter mit Kreide: „Heute / Werkkonzert / Hans Knappertsbusch / dirigiert Beethoven.“⁸⁶

Die Darstellung industrieller Größe erweist sich als Kulisse für ein Konzert der Berliner Philharmoniker vor der deutschen Arbeiterschaft; die musikalische Untermalung „beeindruckender“ Industrieimpressionen wird nachträglich als diegetisch legitimiert. Die Synchronisation der Musik mit den Bildern wird sich als bedeutungsvoll erweisen, denn die in der Variationsform dreimalig erscheinende C-Dur-Passage – signalhafter Einbruch im „harmlos“ lyrischen Grundton des Satzes und als solcher ein Vorausverweis auf die „Siegesfanfare“ des Sinfonie-Finales – ist jeweils gekoppelt mit Bildern, die wesentliche Stationen des nationalsozialistischen „Erfolges“ repräsentieren und im Nachhinein die Logik des wirtschaftlichen Aufschwungs im Vorgriff auf den vom Zaun zu brechenden Krieg als machtzynisches Kalkül von allem Anfang an entlarvt. Die in der Bildmontage folgenden Impressionen von erfolgreich absolvierten Konzerttourneen, die das Orchester durch verschiedene europäische Städte führen, sind gar nicht anders als vor dem Zeit- und Erfahrungshorizont des deutschen Publikums im Kriegswinter 1944 zu lesen. Dass die Philharmoniker auch im sonnigen Süden gastieren, dass wie zuvor die Ankündigungstafel nun in einem Kameraschwenk synchron zum zweiten C-Dur-Abschnitt die Festungsanlagen der Alhambra ins Bild kommen, begleitet von einer Einblendung, dass man sich nun in Granada befinde, das beschert dem Film nicht nur eine willkommene Abwechslung in der Darstellung der immer gleichen Konzertrituale. Es verweist vor allem auf den ersten

Siemens)⁸⁴ – bilden die Kulisse für den 2. Satz aus Beethovens 5. Sinfonie. Dieser Satz war das einzige Musikstück, das bei Fertigstellung des vom Regisseur umgearbeiteten Drehbuchs bereits konkret festgelegt und mit einem filmisch zu realisierenden Bildprogramm verknüpft war. „Als dramatischer Faktor wird die Handlung jetzt für etwa 260 m von der Musik abgelöst. Die Handlung selbst ruht nicht, wird aber für diese Zeit nur optisch dramatisch weitergeführt.“⁸⁵ Nach der Exposition des ersten Themas kommt mit der Überleitung zum C-Dur-Teil

84 2. Drehbuch, S. 144.

85 Ebd.; auch diverse Möglichkeiten der technischen Realisierung sind im 2. Drehbuch bereits angedacht, dazu die Anmerkung: „Eine Originalaufnahme ist aus tontechnischen Gründen nicht möglich. Man kann aber eine Originalaufnahme in einem Werk veranstalten mit Play-back-Apparatur und dazu 5 oder 6 Kameras aufstellen, denn länger als einen halben Tag werden wir kaum in einer Werkhalle drehen dürfen. Es ist die Frage, ob sich ein solches Werkkonzert auch im Atelier aufbauen lässt, arbeits-technisch und bildtechnisch natürlich bedeutend besser. Material für etwa 3 Minuten. (80 m.)“

86 Knappertsbusch, obwohl kein Freund des Regimes, stellte sich tatsächlich u. a. in solchen Werkkonzerten in dessen Dienst. Vgl. Trümpi, *Politierte Orchester*, S. 275–286.

militärischen Erfolg des nationalsozialistischen Regimes: Unterstützt von der verdeckt agierenden „Legion Condor“ der Deutschen Wehrmacht hatten hier die Putschisten General Francos 1936 einen ihrer ersten Siege erringen können. Die Bilder aus dem sonnigen Süden mit sommerlich gewandeten Konzertbesuchern, die in einer idyllischen, mit reichlich Springbrunnen ausgestatteten Gartenlandschaft Knappertsbuschs Dirigat folgen, sind die zynische Einkleidung einer List der deutschen Führung im noch unerklärten Krieg mit der Welt: Während man in Berlin zu olympischen Spielen einlud, reisten deutsche Legionäre getarnt als Touristen der Organisation „Kraft durch Freude“ in Spanien ein.

Die Hinführung zur letzten C-Dur-Fanfare – triumphalistischer Höhepunkt im 2. Satz der *Fünften* – ist schließlich illustriert durch einen Blick auf den Eiffelturm, überblendet von einem Konzertplakat, das die Philharmoniker unter Hans Knappertsbusch mit einem Beethoven-Programm im Théâtre National de l’Opéra zu Paris ankündigt. Mit dem Zielakkord der motivischen Bewegung in Takt 149 kommt lässig dirigierend Hans Knappertsbusch ins Bild, frontal abgeleuchtet vor der Kulisse des gefüllten Zuschauerraumes der Pariser Oper – der Kulminationspunkt des Satzes in eins gesetzt mit dem größten „Triumph“ von Hitlers Wehrmacht.

Wie entscheidend für die kolportierte Botschaft eine schlüssige Behandlung der Bild-Ton-Beziehung ist, offenbart ein Vergleich mit der früheren Disposition dieser Montage, soweit sie sich aus dem Drehbuch rekonstruieren lässt. Die Orte der ursprünglich vorgesehenen Abfolge München – Rom – Paris⁸⁷ lassen sich zwar als Schauplätze der faschistischen Bewegung ausmachen; sie drängen sich aber nicht als Sinnbild einer historischen Sukzession auf und vor allem verwiesen sie in dieser Lesart – was musikalisch spitzfindig wäre, aber kaum propagandistisch klug – auf anfängliches Scheitern. Es spricht also einiges dafür, dass hier eine ursprünglich unschuldige Gestaltungsidee relativ spät im Produktionsprozess propagandistisch zugespitzt wurde.

Eine solche Zuspitzung erfährt auch eine mit der Moll-Wendung des Hauptthemas ab Takt 167 verknüpfte „Abschweifung“ zur Kernhandlung, die zunächst vor allem die Funktion hat, den Konflikt der beiden Brüder zu lösen, in Bezug aufs Große und Ganze aber auch illustriert, dass auf dem Weg zum Triumph auch Verluste hinzunehmen sind: Hans Schonath, der stets schwächliche und herzkranken Bruder Alexanders und dessen bis dahin erfolgreicher Konkurrent um die Gunst Mariens, erliegt den Strapazen der Konzertreise. Die Più-moto-Stelle ab Takt 205 – Episode im Satzverlauf und „Ersatz“ für die in der Variationenfolge hier eigentlich neuerlich zu erwartende C-Dur-Fanfare – ist dessen Sterben gewidmet;⁸⁸ die expressive Übersteigerung des Nachsatzes vom ersten Thema in Takt 223 untermalt Mariens Totenwache im Hotelzimmer. Das Drehbuch sah nach dem Ende des Sinfoniesatzes noch eine kurze Dialogszene zwischen den Verlobten vor, in der Hans Maria für Alexander frei- und zugleich eine Anleitung für staatspolitisch wertvolles Sterben⁸⁹

87 2. Drehbuch, S. 146–155.

88 Für die auf „You-Tube“ verfügbar gemachte Sequenz wurden die in die engere Filmhandlung um die Dreiecksbeziehung der Protagonisten zurückführenden Teile durch filmisches Archivmaterial ersetzt, lediglich die Tonspur läuft ungebrochen weiter. Die Più-moto-Stelle ab Takt 205 führt den Zuseher hier zurück nach Berlin, das sich als geschäftig-lebendige Metropole mit Straßen voller Menschen, Autos, Bussen und Straßenbahnen präsentiert, wo Zeitungsverkäufer die neuesten Erfolgsmeldungen unters Volk bringen. Das Satzende wird illustriert durch Archivbilder von den Olympischen Spielen des Jahres 1936, abgeschlossen durch die bekannten Filmbilder von Hitlers Eröffnungsworten.

89 „Du weinst? Warum – ? Wenn du wüsstest, wie glücklich ich bin. Wie leicht ich mich fühle – – Mein Leben war so reich – –“ Zweites. Drehbuch, S. 161.

geben sollte. Diese Szene wurde gestrichen. Stattdessen kehrt das Bild während der letzten Takte der noch laufenden Musik in den Konzertsaal zurück. Der individuelle Konflikt im Wettlauf um die Reproduktion der eigenen Gene entscheidet sich zugunsten des Gesünderen, während der Verlust Einzelner – eindrücklich inszeniert durch einen leeren Stuhl auf dem Podium – den Erfolg der Orchestergemeinschaft nicht zu beeinträchtigen vermag.

Die emotionale Manipulation des Publikums durch die Musik ist der konventionelle Teil des Musikgebrauchs in dieser Sequenz, auch wenn ihr eine Umkehrung der üblichen Produktionsprozesse – das konsequente Arrangieren von Bildern um eine präexistente Musik – zugrundeliegt. Voraussetzung ist die Bereitschaft, „absolute Musik“ programmatisch aufzufassen, wofür Arnold Scherings berühmte „Sinndeutungen“⁹⁰ die wohl bekanntesten Beispiele mit Anspruch auf Seriosität geben. Dass dergleichen Ideen auch unter Dirigenten allerhöchster Reputation immer wieder Anhänger gefunden haben, ist bekannt. Ein prominenter früher Versuch, präexistente Musik filmisch umzusetzen liegt mit Disneys *Fantasia* vor. Produktionsseitig bedeutet die Bebilderung einer fixierten Tonspur eine Umkehr herkömmlicher Arbeitsschritte – die Wirkweisen bleiben konventionell.

Bemerkenswert ist allerdings, dass über die konventionelle illustrierende und stimmungsmodellierende Funktion der Musik hinaus, diese erst die oben aufgezeigten thematischen Bezüge vermittelt. Die Musik des 2. Satzes aus der *Fünften* gibt die formale Struktur vor, anhand derer die Bilder – Großindustrie/Granada/Paris – zueinander in Beziehung treten und sich unter dem Generalnenner „Krieg“, der im Fanfarenduktus latent präsent ist, als konsequente Sukzession zu erkennen geben. Gäbe es Zweifel daran, dass Hitlers Wirtschaftspolitik von allem Anfang auf nichts anderes als auf den Krieg zielte – die Produzenten von *Philharmoniker* wussten davon und gaben es freimütig zu Protokoll.

Bemerkenswert ist schließlich auch, wie unter Beibehaltung der musikalischen Logik das Gegeneinander von Sieg und Verlust sensibel im Gegenüber von Kollektiv und Individuum abgebildet wird. Ist der Zuschauer zunächst distanzierter Beobachter der anonymisierten (Orchester-)Gemeinschaft und deren Erfolge, so macht die Episode von Hans Schonaths Tod dem Publikum ein Angebot zur individuellen Identifikation – nicht mit dem sterbenden Hans, sondern mit Maria, die den Kranken pflegt, bei ihm wacht und seinen schließlichen Tod „gefasst“ annimmt. Die für die Übertragungsleistung des Publikums unabdingliche „audiovisuelle Erregung“⁹¹ geht ganz wesentlich von der kongenial gewählten und mit den Bildern synchronisierten Musik aus, wobei sich der Film auf eine rezeptionsgeschichtlich populäre Eigentradition süßlich-sentimentalisierender Interpretation dieses Satzes stützen kann.⁹² Der Tod „des Anderen“ ist die existentielle Erfahrung, die beim deutschen Publikum der Jahreswende 1944/45 vorauszusetzen war und für die der Film Mitgefühl heuchelt, um sogleich ein „Sinnangebot“ zu unterbreiten, das den individuellen Verlust klein macht im kollektiven Großen.

90 Für Beethovens *Fünfte*: Arnold Schering, „Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven“, in: *ZfMw* 16 (1934), Nr. 2, S. 65–83.

91 Segeberg, *Erlebnisraum Kino*, S. 31.

92 Toshiro Takahashi, *Ludwig van Beethoven's Symphony No. 5 in C-Minor, op. 67. A Discography*, Abiko City o. J. [2005], S. 11–13, verzeichnet bis 1922 allein 9 Einzelaufnahmen des 2. Satzes der Sinfonie, die den Satz mit z. T. massiven Unterschreitungen der Tempovorschrift und atemberaubenden Kürzungen auf sein im Hauptthema angelegtes und in der Coda kulminierendes Espressivo-Potential reduzieren. Vgl. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington*, S. 255–257.

5. Selbstreferenzialität

Damit im entscheidenden Augenblick die affektiv besetzte Übertragung zwischen Filmhandlung und Alltagsrealität des Publikums möglichst reibungslos funktioniert, schafft der Film ein Klima der permanenten Grenzauflösung zwischen Fiktion und Realität. Schon die Titelsequenz des Films ist hinsichtlich der diesbezüglich geleisteten Illusions- und Überzeugungsarbeit bemerkenswert. Ausgangspunkt ist die in künstlerischen Darbietungen gewöhnliche Situation: Im Saal das Publikum, vorne auf der Leinwand (auf der Bühne der alten Berliner Philharmonie) die Musiker: Eugen Jochum in Frack und weißer Fliege gibt mit dramatischen Gesten den Einsatz zu Beethovens 5. Sinfonie. Nachdem das berühmte Motto verklungen ist, blendet das Bild in die Totale. Die Berliner Philharmoniker auf der Bühne der Alten Philharmonie bieten dem Kinopublikum exakt jenen Blick, den das Konzertpublikum auf die Szenerie haben würde. Zur ersten Themenexposition wird



Abbildung 10: Beginn der Handlung.



Abbildung 11: Maria als einzige Zuhörerin, während Jochum probt.

der Haupttitel „PHILHARMONIKER“ eingeblendet. Schnitt: Jochum gibt den Einsatz zur zweiten Mottoformulierung. Zu wechselnden Einstellungen der ersten und zweiten Violinen werden die Haupttitel eingeblendet. Mit der Mottoformulierung zu Beginn der Durchführung kehrt die Kamera zu Jochum zurück.⁹³ Ein weiterer Schnitt stellt den „Publikumsblick“ (etwa aus der Mitte des Saals, von einem seitlichen Parterre- oder Logenplatz) wieder her. Mit einer letzten Einblendung, die das Geschehen zeitgeschichtlich im Jahr „1931“ verortet, setzt die Handlung ein. In langsamer Fahrt bewegt sich die Kamera auf die Bühne zu.

Eine neue Einstellung aus dem Orchester heraus zeigt Jochum von vorne seitlich und gibt erstmals den Blick frei auf die Sitzreihen des Saales, der – Überraschung! – leer ist. Aufmerksame Beobachter können jetzt bemerken, dass die Musiker Alltagskleidung tragen. Knapp seitlich hinter dem Dirigenten ist als einzige Zuhörerin im Saal eine junge Frau erkennbar – die von Hans und Alexander umworbene Maria, wie das Publikum später er-

⁹³ Ein Titel stellt klar: „Dieser Film hat keinen Zusammenhang mit wirklichen Begebenheiten. Die Personen des Films und ihre Schicksale sind frei erfunden.“

fahren wird. Nach der Mottoformulierung am Ende der Durchführung reißt Jochum ab. Nach einigen kurzen Worten ans Orchester entlässt er die Musiker aus der Probe, deren Zeugen das Kinopublikum soeben geworden ist. Wir befanden uns bereits in der Filmhandlung, noch bevor wir es bemerkten. Und wir haben unseren Standort und mit ihm die Perspektive gewechselt. Es ist wohl kein Zufall, dass in dem Augenblick, als wir unseren eigenen Seitenwechsel bemerken, einzig die zentrale Identifikationsfigur des Films gleichsam als unsere Stellvertreterin im Zuschauerraum „verblieben“ ist.

Die ganze Titelsequenz stellt einen transitorischen Akt dar, der das Publikum aus seiner realen Situation als Publikum im Kinosaal in die Filmhandlung „hineinführt“. Wirklichkeit und Fiktion werden ineinandergeblendet und tendenziell ununterscheidbar. Die Zuschauer, eben noch in gewohnter Weise mit der Schauseite des Musikbetriebes konfrontiert, finden sich als Eingeweihte hinter den Kulissen wieder. Ausschlaggebend dafür, dass diese Operation gelingen kann, ist die von der fortlaufenden Musik hergestellte Kontinuität. Musik leistet nicht nur – was im Kino allenthalben gelingt – die Überbrückung von narrativen Brüchen im raum-zeitlichen Gefüge. Sie erhöht die Durchlässigkeit der „Membran“ zwischen Realität und Fiktion, durch die das Bewusstsein umso leichter diffundieren kann, je gründlicher es durch „Erhebung und Entspannung“ gefügig gemacht wurde.



Abbildung 12: Auch die kollektive Erhebung will vorgeführt sein.



Abbildung 13: So wünscht man sich die Publikums-masse.

Der Blick auf die Leinwand wird so zum scheinbaren Blick in den Spiegel, in dem wir uns selbst zu erkennen glauben. Die Darstellung von Publikum – als scheinindividuelle Typen ebenso wie als Masse – ist denn auch ein regelmäßig wiederkehrendes Element in *Philharmoniker*. Der Film breitet geradezu eine Hörertypologie vor dem Zuschauer aus: vom Konzertschläfer über den partiturlesenden Musikenthusiasten bis zum quasireligiös ergriffenen Alexander im Foyer der Philharmonie, vom zerstreuten Publikum in der Rio-Bar über die am

Schlager Anteil nehmende und mitsummende Kneipenpopulation bis zu den geometrisch geordneten kontemplativen Massen. „Solche Schichtungen von Publikum in der fiktionalen Welt des Films und extrafiktionalem Publikum im Kinosaal sind genretypisch für Musikfilme, die gerne das Spektakuläre der diegetischen Aufführungen von Musik durch ein internes Publikum beglaubigen.“⁹⁴ Heldt erkennt in diesen Schichtungen ein Instrument der Menschenformung: Sie „modellieren das Publikum als Volk und das Volk als Publikum, das sich zugleich als Vorbild für das Publikum in den Kinos empfahl.“⁹⁵

Wie sehr der Film auf diese Wirkungen baut, wird anhand der Schlusssequenz deutlich, die komplementär zum Beginn die in der Identifikation mit den Figuren befangenen Zuseher wiederum in der Masse der Konzertbesucher freisetzt und als Publikum in die Realität entlässt. War Maria zu Beginn durch die beschriebene inszenatorische Operation als Publikums-Rest in der Filmhandlung verblieben, so geht sie nun umgekehrt in der Masse des Publikums auf, das sich dem Alltag stellen muss, sobald die Lichter im Saal angehen. Als „pompöser Abgesang“ (J. Goebbels) zu dieser Szene dient Richard Strauss' *Festliches Präludium* für großes Orchester und Orgel op. 61, das zur Einweihung des Wiener Konzerthauses am 19. Oktober 1913 gewidmet und uraufgeführt worden war.⁹⁶ Unter den Nationalsozialisten avancierte das Stück zu einer Art Staatsmusik. Strauss hatte es selbst zum Abschluss der Feierlichkeiten zur Gründung der Reichsmusikkammer am 15. November 1933 in der Berliner Philharmonie dirigiert. Im persönlichen Gespräch mit Hitler soll Anfang Dezember 1933 vereinbart worden sein, das Werk exklusiv für „festliche Regieungsanlässe“ vorzubehalten.⁹⁷

Die Musik setzt leise bereits mit dem vorletzten Bild ein: Maria, die endlich Alexanders wahre Motive erkannt und sich mit ihrem Vater darüber ausgesprochen hat, besucht Alexander in dessen Wohnung, wo sich die einzigen 20 Sekunden extradiegetisch-musikbegleiteten „Dialogs“⁹⁸ des ganzen Films entspinnen. Eine Überblendung zunächst auf das Plakat, das ein Festkonzert der Philharmoniker unter Richard Strauss ankündigt, und schließlich in die Kuppel des Konzertsaales legitimieren wiederum nachträglich die weiterlaufende Musik als handlungsintern. Der beeindruckende Kuppelbau, der auf dem Plakat als „Haus der Musik“ bezeichnet worden war, verweist die Szene in eine Zukunft, in der Albert Speer die architektonischen Utopien der Nazis verwirklicht haben würde. Mit dieser Volte wendet der Film zum letzten Mal den gefährlichen Einbruch der grausamen Realität zu seinen Gunsten, denn die im ersten Teil des Films vorkommenden Bilder der zum Uraufführungstermin bereits zerstörten Philharmonie werden insbesondere beim Berliner Publikum gemischte Gefühle hervorgerufen haben. Hier wird ihm visuell überzeugend der Ersatz verheißen, der nun nicht mehr auf das Gegenüber von Künstlern und Publikum in der herkömmlichen Darbietungssituation hin konzipiert ist, sondern im „amphitheatra-

94 Heldt, „Wirklichkeit und Wochenschau“, S. 125.

95 Ebd.

96 Walter Werbeck, Art. „Strauss, Richard (Georg)“, in: *MGG*², Personenteil Bd. 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 55–115, hier S. 83.

97 Daniel Ender, *Richard Strauss. Meister der Inszenierung*, Wien, Köln und Weimar 2014, S. 250. Goebbels notierte in seinen Tagebüchern Aufführungen des Werks etwa zur Premiere des Jannings-Films *Die Entlassung* am 07.10.1942 im Ufa-Palast durch das Orchester des Deutschen Opernhauses (Teil II, Bd. 6, S. 87) oder Anlässlich des Führergeburtstages am 19.04.1943 unter Knappertsbusch. (Teil II, Bd. 8, S. 132).

98 A.: „Maria?“ M.: „Ich wollte dir erst schreiben, dass ich komme. Aber dann dachte ich, es ist doch besser, ich komme so.“ A. (freundlich kopfschüttelnd): „Maria. Maria.“

lich“ konzipierten Aufbau die „Gruppierung der Menschen“ bereits im architektonischen Setting auf das Gemeinschaftserlebnis einer musikalischen Feier festlegt.⁹⁹ Neuerlich verrät sich die Funktionalisierung von Musik ungetarnt: Die „wirkliche“ Akustik dieses Raumes und deren Eignung für musikalische Aufführungen mag man sich gar nicht vorstellen.

Der bildmächtige Einsatz der Orgel in dieser Szene, der im zweiten Drehbuch konzipiert war, noch bevor die Stückauswahl feststand, hat programmatischen Charakter: Als „totales Instrument“, das am Nimbus der Kirchenorgel als Kultinstrument partizipierte und diesen in die paraliturgische Praxis nationalsozialistischer Feiern übersetzte, bildete die weltliche Großorgel im nationalsozialistischen Denken das musikalische Zentrum für ein regelrechtes „Religions- und Kult-Surrogat“,¹⁰⁰ das in der Schlussentenz des Filmes eindrücklich in Szene gesetzt ist. Eckpunkte dieses Programms hatte im Rahmen der zweiten Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst deren Leiter, der Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg im Breisgau Josef Müller-Blattau formuliert:

„Die große Orgel zieht als das umfassendste Instrument unserer Musikkultur ein in die großen Hallen unserer politischen Feste und Feiern. Der neue Auftrag des Volkes ist da! ... [Die Orgel] ist ein Gesamtmusikreich, ein wahrhaft totales Instrument und damit ... das symbolische Instrument der Gemeinschaft. Sie ist ein im höchsten Sinne ‚politisches‘ Instrument, dem wesensmäßig die Aufgaben in der Feier der Gemeinschaft zuwachsen. – Sie ist zugleich der Monumentalität unserer Bauten aufs tiefste verwandt ...“¹⁰¹

Albrecht Riethmüller sprach diesbezüglich von einem „Fundierungszusammenhang zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit“, der auf „dem Erhabenen als dem Monumentalen und dem Kultischen [...] sowie auf dem Schönen als dem Sachlichen und dem Überpersönlichen“¹⁰² fuße – Elemente, die auch die Schlusszene des Films *Philharmoniker* bestimmen und mittels der beschriebenen Mechanismen der Wirklichkeits-schichtung im Bewusstsein des Publikums verankert werden.

Eine langsame Kamerafahrt über die gesamte Breite des Orchesters, bei der Bild und Musik perfekt synchronisiert sind, streift Alexander in den Reihen der ersten Violinen und kommt mit einem Schwenk ins Publikum vor Maria an ihr Ende; ein Rückschwenk über das Orchester kommt nach etwas mehr als einer Minute ohne Schnitt erst zum Stehen, als am rechten Rand der tatsächlich dirigierende Richard Strauss für drei Sekunden ins Bild

99 Im 2. Drehbuch, S. 202 war der Bau als „Großer monumentaler Konzertsaal“ konzipiert. Ergänzend heißt es „(Evtl. Kuppelsaal vom Reichssportfeld oder Konzertsaal auf der Burg in Prag oder Musikvereinssaal in Wien) Der Saal soll nichts von den kleinen Schmuckdetails der üblichen Konzertsäle etwa aus den 90er Jahren haben, er soll entweder ganz modern sein oder saubere, grosszügige Barock oder andere bereits antik gewordene Form zeigen. Wichtig ist, dass sich in dem Konzertsaal eine grosse Orgel befindet. Im Falle Kuppelbau Reichssportfeld müsste diese Orgel eingebaut werden. Sparsamer monumentaler figuraler Schmuck. Der Dirigent ist in vielen Einstellungen des nachfolgenden Bildes zu doubeln. Das Podium, auf dem das Orchester und die Mitglieder des Chors sitzen bzw. stehen, muss sich amphitheatralisch aufbauen, sodass die Gruppierung der Menschen bildhaft zu einer grossen Wirkung kommen kann.“

100 Albrecht Riethmüller, „Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich. Beispiel eines Fundierungszusammenhangs zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit“, in: *Orgel und Ideologie. Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 5.–7. Mai 1983 in Göttingen*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, 9), Murrhardt 1984, S. 28–69, hier S. 52.

101 *Bericht über die zweite Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst, 27.–30.6. 1938*, hrsg. von Josef Müller-Blattau, Kassel 1939, S. 146, hier zit. nach Riethmüller, „Die Bestimmung der Orgel“, S. 34.

102 Riethmüller, „Die Bestimmung der Orgel“, S. 60.

kommt. In mehreren Schnitten, die ein letztes Mal das handelnde Personal in Nahaufnahme mit dem Publikum, den wirklichen Philharmonikern und Richard Strauss verschränken, wird die Szenerie beglaubigt, wobei Strauss allein viermal für je etwa zwei Sekunden frontal (nun vor Projektionshintergrund) erscheint.

Die nun folgende „Vision“ Marias bildet den rauschhaften Kulminationspunkt des gesamten Films, dessen triumphalistische Gestik in der Verschränkung von alltäglicher Love Story mit dem Großen Ganzen vor dem Hintergrund der realen politischen Situation ein Musterbeispiel für bekannt notorische „Männerphantasien“ (Klaus Theweleit) abgibt. Noch vor der Festlegung der Musik war diese Vision von „zu einem phantastischen Ge-



Abbildung 14: Marias Vision.

bilde empor[wachsenden]“ Orgelpfeifen, „die sich [...] zu einem aus den einzelnen Gruppen vereinigenden Dom zusammenfügen“ konzipiert¹⁰³ – seit *Münchhausen* (1943) war im deutschen Film nichts mehr undenkbar. Dass der aus überblendeten Orgelbildern erwach-

103 2. Drehbuch, S. 205 f.

sene „Dom“ schlussendlich in einer vertikalen Kippbewegung seine phallische Qualität geradezu demonstrativ zur Schau stellt, vor diesem Ding – die audiovisuelle V2-Rakete als Antwort auf die Stalinorgel? – die Vereinigung Mariens mit der versammelten Schicksalsgemeinschaft¹⁰⁴ vollzogen wird und sich diese spirituelle Kopulation unter dem Getöse der Tschinellen in seligem Lächeln¹⁰⁵ der Sponsa auflöst, lässt an Drastik der Darstellung nichts zu wünschen übrig.

Nach der Vision führt die bombastische Coda, die in rascher Schnittfolge Bilder von Bläsern und Schlagwerkern immer wieder mit dem Konterfei des prominenten Dirigenten wechseln lässt, in die Darbietungssituation zurück. Die handelnden Personen bekommen wir nicht mehr zu Gesicht. Das Schlussbild kehrt gleichsam an den visuellen Ausgangspunkt des Films zurück. Wir sehen, nun zentral innerhalb des Publikums platziert, die ersten Zuschauerreihen und dahinter breit aufgefächert das Orchester auf der Bühne, ehe die Kamera im finalen Schwenk den Blick zur Kuppellaterne des gigantischen Baus erhebt.¹⁰⁶



Abbildung 15: Vorausblick in die verheißene Zukunft.

Welche Wirkung der Film auf das Publikum machte, ist den zeitgenössischen Kritikern in der gleichgeschalteten Presse naturgemäß nicht zu entnehmen. Aufschlussreich ist allenfalls, wie einhellig die individuelle Charakterdarstellung gegenüber den latent-politischen Botschaften betont wird.¹⁰⁷ Auch die Tagebücher Joseph Goebbels' verzeichnen stereotyp, der Film habe „große Begeisterung“ und „tiefen Eindruck“ hinterlassen:

„Am Abend habe ich eine ganze Reihe von Männern aus der Regierung und der Partei bei mir zu Besuch, darunter Speer, Dönitz, Kaltenbrunner, Backe, Funk und Ley. [...] Zur Aufhellung des Abends

104 Ein als Teil der Vision konzipiertes idyllisches Bild „des deutschen Waldes“, unter dessen Blätterdach Maria und Alexander „[...] sich bei den Händen haltend, den Waldweg hinunter auf die Kamera zu[kommen]“ sollten, wurde aufgegeben. Vgl. 2. Drehbuch, S. 206.

105 2. Drehbuch, S. 207: „Das Bild Mariens wird klar, sie öffnet die Augen, ein fast seliges Lächeln schwebt um ihren Mund.“

106 Ebd.: „Kamera fährt langsam zurück, Kranfahrt auf die größte Totale des Raums. Wir sehen wieder die Zuhörer und das spielende Philharmonische Orchester in einem eindrucksvollen Schlussbild.“

107 Ludwig Braunhuber, „Huldigung an die Musik. Uraufführung des Filmes Philharmoniker“, in: *Berliner Morgenpost* [während des Krieges vereinigt mit Berliner Lokal-Anzeiger], Jg. 46 (6.12.1944), [S. 4]; Werner Fiedler, „Sinfonik und Liebe. ‚Philharmoniker‘ im Tauentzien-Palast“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung. Berliner Ausgabe*, Jg. 83 (6.12.1944), S. 2; Richard Biedrzyński, „Musik um Maria. Zur Uraufführung des Tobis-Films im Tauentzien-Palast: ‚Philharmoniker‘“, in: *Völkischer Beobachter. Kampfblatt der nationalsozialistischen Bewegung Großdeutschlands. Berliner Ausgabe*, Nr. 329 (6.12.1944), S. 2.

führe ich den Herren den neuen Film: ‚Die Philharmoniker‘ vor, der von der Tobis herausgebracht wird und ausgezeichnet ausgefallen ist. Der Film weckt große Begeisterung.“¹⁰⁸

Am ehesten lässt sich aus den Eintragungen erahnen, in welchem Kontext der Propagandaminister den Film selbst wahrnahm:

„Abends habe ich einen Empfang für die Nationalsozialistischen Führungsoffiziere, die aus der Heimat und von der Front zu einem zweitägigen Kursus im Propagandaministerium zusammengezogen worden sind. [...] Der Geist der NS-Führungsoffiziere ist hervorragend, und sie sind auch langsam auf dem Wege, sich innerhalb der Truppe durchzusetzen. Jeder Soldat und vor allem jeder Offizier beginnt jetzt einzusehen, daß dieser Krieg ohne ganz klare und eindeutige weltanschauliche Haltung nicht durchzustehen ist. – Den NS-Führungsoffizieren wird im Theatersaal der neue Tobis-Film ‚Philharmoniker‘ vorgeführt, der einen tiefen Eindruck hinterläßt.“¹⁰⁹

Hitler selbst hatte den Film offenbar bis zum Januar 1945 nicht zu sehen bekommen, aber er hatte davon gehört.

„Der Führer ist im Gegensatz zum Tag vorher gesundheitlich wieder besser auf dem Posten. Jedenfalls strahlt er eine ungeheure Willenskraft und Aktivität aus. Ich versichere ihm, daß er sich keine Sorgen zu machen braucht über die Moral und Standhaftigkeit des deutschen Volkes. Sie ist eine Voraussetzung unserer Kriegsführung, aber auch selbstverständlich. Ich werde schon dafür sorgen, daß innerhalb des deutschen Volkes nichts passieren wird.

Der Führer hat für meine eigene Arbeit nur das größte Lob, und zwar nicht nur auf politischem, sondern auch auf künstlerischem Gebiet. So ist ihm z.B. berichtet worden, daß der Film ‚Philharmoniker‘ ausgezeichnet ausgefallen wäre. Er hat sogar die Absicht, sich ein paar Akte davon anzusehen.“¹¹⁰

Sein Versprechen hat Goebbels wahrgemacht. Innerhalb des deutschen Volkes sollte tatsächlich „nichts passieren“. Eine zeitgenössische Reaktion auf den Film von der 21jährigen Philologiestudentin und Flakhelferin Ursel Pokrandt aus Ratibor-Micheln bei Köthen, die uns durch Walter Kempowski überliefert ist, lässt erahnen, wie sehr die Kalküle des Ministers in Bezug auf *Philharmoniker* aufgingen:

„Gestern sind wir zu dritt mit dem LKW nach Dessau gefahren und haben einen herrlichen Tag erlebt. Wir sahen den Film: ‚Die Philharmoniker‘ mit Klöpfer, Quadflieg, Irene v. Meyendorf, Knappertsbusch, Eugen Jochum, Dr. Karl Böhm, Richard Strauß. Annelie, solche herrliche Musik habe ich lange nicht gehört. Wir waren tief ergriffen vom 1. und 2. Satz der 5. c-moll, von dem atemnehmenden ‚Les Préludes‘ von Liszt, dem gewaltigen Werk R. Strauß‘ – mir ist leider das Stück nicht bekannt – und schwebten mit Joh. Strauß in den Wellen der ‚schönen blauen Donau‘. Wie sehr haben wir die gewaltige Größe deutscher Musik empfunden, da gerade jetzt der Ansturm aus dem Osten mit den wilden Horden Asiens uns allen dessen berauben will, was deutsche Menschen schufen. Annelie, es muß anders kommen, der Herrgott im Himmel half immer der gerechten Sache und wird uns auch in diesem Ringen nicht verlassen, wenn wir kämpfend unser Volk und Vaterland vor dem Untergang retten wollen. Nur den Glauben dürfen wir nicht verlieren! Wie oft in der Geschichte sind die Menschen in so unvorstellbar schweren Kämpfen gewesen und haben allen Anzeichen zum Trotz in der Prüfung

108 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 14, bearb. von Jana Richter und Hermann Graml, München u. a. 1996, S. 212, Eintrag vom 15.11.1944.

109 Ebd., S. 364, Eintrag vom 06.12.1944.

110 Ebd., Teil II, Bd. 15, bearb. von Maximilian Gscheid, München u. a. 1995, S. 234, Eintrag vom 26.01.1945.

bestanden, bei uns wird es nicht anders sein. Daß wir den Führer haben, ist uns die größte Garantie für ein Bestehen in diesem Kampf.“¹¹¹

Anhang:

Tabelle 1: Die Musik des Films *Philharmoniker*

Zeit von	bis	Musik	Musiker/Schauspieler	Dauer	%
0:00:00	0:03:21	Beethoven: V/1	Eugen Jochum	0:03:21	3,8
0:03:21	0:07:36			0:04:15	4,9
0:07:36	0:08:09	Mozart: Hornkonzert	(P. Verhoeven alias Grode)	0:00:33	0,6
0:08:09	0:11:11			0:03:02	3,5
0:11:11	0:13:47	Jazz-Musik Rio-Bar	(W. Quadflieg alias Alexander)	0:02:36	3,0
0:13:47	0:15:11			0:01:24	1,6
0:15:11	0:18:28	Lied in der Pianobar	Horst Winter	0:03:17	3,7
0:18:28	0:19:00			0:00:32	0,6
0:19:00	0:23:23	Bruckner: VII/1	Eugen Jochum	0:04:23	5,0
0:23:23	0:31:00			0:07:37	8,7
0:31:00	0:33:02	Liszt: <i>Les Préludes</i>	Karl Böhm	0:02:02	2,3
0:33:02	0:51:39			0:18:37	21,3
0:51:39	0:54:05	Orgelmusik	(P. Verhoeven alias Grode)	0:02:26	2,8
0:54:05	0:54:15			0:00:10	0,2
0:54:15	0:56:13	Jazz-Montage		0:01:58	2,2
0:56:13	0:56:26			0:00:13	0,2
0:56:26	1:06:29	Beethoven: V/2	Hans Knappertsbusch	0:10:03	11,5
1:06:29	1:13:55			0:07:26	8,5
1:13:55	1:16:32	J. Strauß: <i>Donauwalzer</i>	Karl Böhm	0:02:37	3,0
1:16:32	1:20:09			0:03:37	4,1
1:20:09	1:27:35	R. Strauss: <i>Festliches Präludium</i>	Richard Strauss	0:07:26	8,5

¹¹¹ Walter Kempowski. *Das Echolot. Fuga furiosa. Ein kollektives Tagebuch. Winter 1945*, Bd. IV: 6.–14. Februar 1945, München 2004, S. 236; zitiert auch bei Harro Segeberg, „Audiovision. Mediale Mobilmachung im Dritten Reich (mit einem Exkurs zum Zuschauer im NS-Kino)“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, S. 25–40, hier S. 37.


Kleine Beiträge

Henrike Rost (Berlin/Detmold)

„Zu freundlicher Erinnerung FMB“ Eine unbekannte Zeichnung von Felix Mendelssohn Bartholdy im Album der Emily Moscheles

Von der herzlichen Freundschaft und Verbundenheit zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und der Familie Moscheles legt ein Brief aus Leipzig vom 8. August 1840 Zeugnis ab.

Liebe Madame Moscheles! [...] Wie freue ich mich, Moscheles wieder zu sehen und zu hören! [...] Da soll wieder was Ehrliches zusammen musicirt werden. Ich wenigstens bin hungriger und durstiger danach als jemals. Und meinen Pathen und die beiden liebenswürdigen (jetzt ganz großen, wirklichen) Misses, mit denen muß ich mich auch aufs Neue befreunden, aber in der alten Weise hoff' ich, und vielleicht erinnert sich Emily noch dunkel der ehemaligen Clavierlectionen und Serena der ehemaligen Nelken. Von meinem Pathen verlang ich's gar, daß er mich von Saint Pancras Church her kennt und bei meinem Namen nennen kann; [...]¹

 Felix Mendelssohn hatte Ignaz Moscheles bereits als Fünfzehnjähriger im Herbst 1824 in Leipzig kennengelernt. Der als „prince des pianistes“ gefeierte Moscheles zeigte sich schnell mehr als beeindruckt von den Talenten des jungen Musikers.² Unter seinen Fittichen unternahm Mendelssohn im Frühjahr 1829 schließlich auch die ersten Schritte auf dem Londoner Konzertparkett; mit Moscheles im Duo spielte er am 13. Juli im Rahmen eines vierstündigen Benefizkonzerts sein *Konzert E-Dur* für zwei Klaviere und Orchester.³

Im Laufe seiner zahlreichen Englandreisen, die Mendelssohn immer wieder nach London führten, wurde er ein häufiger und gern gesehener Gast im Hause Moscheles am Chester Place am Regent's Park. Moscheles und Mendelssohn verbrachten dort im engen Familienkreis oder in größerer geselliger Runde viele gemeinsame Stunden. Die beiden Männer inspirierten sich gegenseitig, musizierten und fantasierten neben ihren öffentlichen Auftritten auch im privaten Umfeld gemeinsam. Während gerade zu Beginn seiner Karriere Mendelssohn in dem 15 Jahre älteren Moscheles einen wichtigen Ratgeber und Förderer fand, entwickelte sich die Beziehung bald zu einer engen Freundschaft auf Augenhöhe.⁴

Felix Mendelssohn unterhielt zu allen Mitgliedern der Familie Moscheles enge Beziehungen.⁵ Charlotte Moscheles war ihm eine ebenso gute Freundin und Vertraute wie Ignaz,

1 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe, Band 7, Oktober 1839 bis Februar 1841*, hrsg. und kommentiert von Ingrid Jach und Lucian Schiwietz, Kassel u. a. 2013, S. 281.

2 Vgl. R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 164f.; vgl. Charlotte Moscheles, *Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau*, Band I und II, Leipzig 1872–73, S. 93–96.

3 Vgl. Todd, S. 238f.

4 Zur langjährigen Freundschaft von Mendelssohn und Moscheles, „one of the unique friendships in the annals of music history“, vgl. Mark Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, Woodbridge 2014, S. 243–260.

5 Vgl. Moscheles, *Aus Moscheles Leben I*, S. 271–274.

sodass ihr Sohn, Felix Moscheles, von einem „Freundschaftsbunde“ sprach, „in welchem die Dritte meine Mutter war“.⁶ Es überrascht nicht, dass der einzige Sohn der Familie nach Mendelssohn benannt wurde und dieser mit Freude die Patenschaft übernahm. Wie aus der überlieferten Korrespondenz hervorgeht, beschäftigte Mendelssohn sich gern und viel mit allen Kindern der Familie: Emily (geb. 1827), Serena (geb. 1830), Felix (geb. 1833) und Clara (geb. 1836).⁷ Aus Birmingham, wo Mendelssohn im Rahmen des Triennial Music Festival neben anderen Auftritten am 23. September 1840 die Sinfonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 dirigierte, schrieb Moscheles:

Während Birmingham sich brüstete, den Hochbegabten zu besitzen und sein neuestes Werk in seinen Hallen aufzuführen, fand er noch Zeit und Lust, unsern Kindern eine Zeichnung von Birmingham zu machen (mit Stahlfeder und Dinte). Die Ansicht der Stadt mit ihren Schornsteinen, Fabriken, ihrer Townhall und dem Dampfwagen, worin er und ich sitzen – Alles ist architektonisch merkwürdig und mit erklärenden Witzen ausgestattet; ein Andenken glücklicher Stunden, das die Grossen gewiss sorgfältig aufbewahren werden.⁸

Die Zeichnung, die Ignaz Moscheles hier erwähnt, wurde in der 1888 von Felix Moscheles herausgegebenen Briefausgabe erstmals abgedruckt.⁹ Sie ist wie folgt überschrieben:

Hiermit empfehle ich mich dem geneigten Andenken meiner Freundinnen Emily und Serena, und meiner unerbittlichen Feindinn Clara und meines Herrn Pathen ehrerbietigst. Hier in Birmingham da sieht es so aus:

Der Blick richtet sich durch eine Unterführung auf eine Industriestadt mit rauchenden Schornsteinen. Hinter einer Säule ist zu lesen „WARRENS BLACKI[...].“¹⁰ Rechtsseitig ist ein Zugwaggon zu sehen, in dessen Abteilen Personen zu erkennen sind. Im Bild hat Mendelssohn mikroskopisch kleine Buchstaben untergebracht, deren Erläuterung sich unter der Zeichnung befindet:

a ist die große townhall, wo Musik gemacht wird, b, b, b, b, b, b, sind lauter Schornsteine, c ist eine Fabrik von Messern und Scheeren, d ist die Locomotive, e sind die Wagen, h ist Mr. Ayrton, g ist Mr. Moscheles, und f ist Euer ganz ergebener

F. Mendelssohn Bartholdy¹¹

Das Zeichenblatt befindet sich heute im Stammbuch der ältesten Tochter der Familie, Emily Moscheles, das zur Musiksammlung der Staatsbibliothek zu Berlin gehört.¹²

Emily Mary Moscheles (* 10. September 1827, † 21. Januar 1889) erhielt durch ihren Vater eine profunde Klavier- und Musikausbildung. Ihr pianistisches Talent wurde umfas-

6 *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, hrsg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888, S. VIII–IX.

7 Adolph Moscheles, das erstgeborene Kind der Familie (etwa eineinhalb Jahre älter als Emily), war im März 1829 an Keuchhusten gestorben. Vgl. Kroll, S. 72.

8 Moscheles, *Aus Moscheles Leben II*, S. 55–56.

9 Vgl. Moscheles, *Briefe von Mendelssohn*, S. 197, <<http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/2846327>> (29.3.2015).

10 Bei „Warren’s Blacking“ dürfte es sich um den Werbeschriftzug einer Londoner Schuhcreme-Fabrik handeln. <<http://www.gracesguide.co.uk/Warrens>> (24.8.2015).

11 Bei Mr. Ayrton handelt es sich um den Impresario und Musikkritiker William Ayrton (1777–1858).

12 D-B Mus. Ms. Autogr. S 10. Die Provenienz des Albums, das vermutlich aus einem Nachlass stammt, ist unbekannt; weder Zugangsnummer noch Akzessionsnummer sind vorhanden. Ich danke Frau Marina Gordienko (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) für die freundliche Auskunft.

send gefördert und gerne präsentiert; bei einem Aufenthalt in Paris spielte die 18-Jährige im Duo mit ihrem Vater und auch solistisch vor der königlichen Familie in St. Cloud.¹³ Die junge Frau hegte größte Bewunderung für Frédéric Chopin und nahm bei ihm 1848 Unterrichtsstunden.¹⁴ Eine Begegnung mit Chopin 1839 in Paris inspirierte die damals 12-Jährige zur Komposition einer Mazurka.¹⁵ Auch Felix Mendelssohn erkundigte sich in einem Brief an Charlotte Moscheles vom 14. März 1841 nach Emilys Kompositionsfortschritten: „Und was machen Ihre Kinder? Spielt und componirt Emily fleißig [...]“¹⁶ Obwohl Emily Moscheles nach der Heirat am 10. September 1846 mit ihrem Französischlehrer Jean-Antoine (Antonin) Roche und später als Mutter von neun Kindern ihre musikalische Karriere zurückstellte, wurde ihr Londoner Salon in Chelsea nach dem Vorbild ihrer Eltern Anlaufstelle und gesellschaftlicher Treffpunkt einschlägiger Künstler- und Musikerpersönlichkeiten.¹⁷

Im 19. Jahrhundert war es in gebildeten Kreisen weit verbreitet, ein Stammbuch bzw. ein Album zu führen und darin Erinnerungen an Freunde, Erlebnisse und gesellschaftliche Kontakte zu verewigen. Nicht nur Ignaz Moscheles führte diverse Tage- und Stammbücher,¹⁸ auch seine Frau Charlotte und die Kinder pflegten diese Erinnerungskultur und sammelten Kompositionsautographe, Zeichnungen und Widmungen in ihren Alben. Felix Mendelssohn schenkte bezeichnenderweise seinem Patenkind Felix ein Album zur Taufe, das er mit einem Wiegenlied und zwei Zeichnungen bestückte.¹⁹

Das Album der Emily Moscheles

Emily Moscheles sammelte in ihrem Stammbuch Einträge und Albumblätter von bekannten und weniger bekannten Persönlichkeiten. Obwohl darunter so illustre Namen wie Johann Strauss Vater (17r), Charles Gounod (30r) und Pablo de Sarasate (5r) sind, wurde das Album in der Musikforschung bislang nicht ausgewertet und lediglich als Träger der eben

13 Vgl. Moscheles, *Aus Moscheles Leben II*, S. 146.

14 Vgl. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris 2006, S. 227f.

15 Die erste Notenblattseite der Mazurka vom 2. Oktober 1840 ist abgebildet bei Kroll, S. 179.

16 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. 2013, S. 44. In der Korrespondenz mit Mendelssohn werden ein Impromptu, das Emily für ihre Mutter komponierte, und eine Bearbeitung von Mendelssohns „ital. Concert“ erwähnt. Vgl. Mendelssohn, *Briefe 1841–1842*, S. 483.

17 Vgl. Kroll, *Moscheles*, S. 153–155.

18 Vgl. etwa ein Brief von Max Bruch an Ferdinand Hiller, Leipzig, den 20. Februar 1858: „Unter den Künstlern bezeigt mir besonders der würdige Veteran Moscheles viel Wohlwollen. [...] Nicht minder interessant wie sein Spiel sind seine Erzählungen aus früherer Zeit, seine Tage- und Stammbücher, sodaß jedes Zusammensein mit ihm von außerordentlichstem Nutzen und großer Annehmlichkeit ist.“ Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (1826–1861). Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 28), Köln 1958, S. 129.

19 Moscheles, *Briefe von Mendelssohn*, S. 62. Das zur Taufe am 15. Juni 1833 komponierte Wiegenlied wurde 1839 unter dem Titel „Bei der Wiege“ als op. 47 Nr. 6 veröffentlicht, vgl. Todd, S. 319f. Zu Albumblättern und Stammbucheinträgen Mendelssohns vgl. Ralf Wehner, „... ich zeigte Mendelssohns Albumblatt vor und Alles war gut.“ Zur Bedeutung der Stammbucheintragen und Albumblätter von Felix Mendelssohn Bartholdy, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreßbericht 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden u. a. 1997, S. 37–63.

beschriebenen Mendelssohn'schen Tintenzeichnung von Birmingham von 1840 (auf Blatt 31r) erwähnt.²⁰

Der früheste Eintrag im Album befindet sich auf der letzten Seite und ist auf den 6. Oktober 1843 in Paris datiert. Die Positionierung des Eintrags, aber auch der Inhalt des kurzen Widmungstextes weisen darauf hin, dass es sich bei Isidor Löwenstern um einen langjährigen Freund der Familie, möglicherweise sogar um den Schenker des Albums an die zu diesem Zeitpunkt 16-jährige Emily handeln könnte:

Andenken eines Freundes der
das neugeborene Kind begrüßte
und das liebe Mädchen der
vollkommenen Mutter ähnlich
aufblühen sieht:
Paris d. 6te October 1843.
Isidor Löwenstern

Somit ist davon auszugehen, dass die Mendelssohn'sche Tintenzeichnung von 1840 erst deutlich später in das Album aufgenommen wurde, da das Stammbuch zum Zeitpunkt ihres Entstehens noch nicht bestand. Den angegebenen Daten folgend, führte Emily Moscheles ihr Album sehr sporadisch über mehrere Jahrzehnte. Die mit Abstand meisten Einträge stammen aus dem Jahr 1844; nach der Heirat 1846 ließ sie das Stammbuch immer wieder über Jahre ruhen. Den chronologisch letzten Eintrag lieferte Charles Gounod, ein guter Bekannter der verheirateten Emily Roche. Es handelt sich um einen mit Bleistift gezeichneten Zirkelkanon in c-Moll („Con tristezza e molta blagua !!!“), der auf den 24. August 1882 datiert ist.

Das Album von Emily Moscheles hat ein Querformat mit den Maßen 27 cm × 20,4 cm. Der Band ist in schwarzes Leder eingebunden und hat Goldprägungen auf Vorderseite, Rückseite und auf dem Buchrücken. Auf den Buchdeckel sind, ebenfalls in Gold, die Initialen der Halterin „E. M.“ geprägt. Das Album umfasst 50 Blätter. Insgesamt finden sich im Stammbuch 29 gestaltete Blätter bzw. Einträge, die sich bis auf eine Ausnahme auf dem Recto befinden. Auf 13 Seiten wurden Albumblätter nachträglich eingeklebt; 22 Blätter sind leer. Das Vorsatzpapier ist hellgelb mit Blumenprägung. Auf der Rückseite des Vorsatzpapiers, die den ersten Eintrag aufweist, findet sich oben links ein kleiner Aufkleber, der wahrscheinlich auf den Pariser Papeterie-Händler verweist, bei dem das Album erworben wurde: „LAROCHÉ F.res, Rue de Provence 30“.

Der erste Eintrag im Album (wohl versehentlich auf dem Vorsatzpapier: IV verso) stammt von den Schwestern Teresa und Maria Milanollo, die als jugendliche Violinvirtuosinnen in ganz Europa Erfolge feierten. Sie hielten sich im Sommer 1845 anlässlich eines Konzertes in London auf, wobei der Kontakt zum Hause Moscheles zustande kam.²¹ Die im selben Jahr wie Emily geborene 17-jährige Teresa verewigte sich am 4. Juni im Album, wobei sie die Solmisationssilben in ihrem Namen (*re*, *mi* und *la*) in Notenschrift darstell-

20 Vgl. R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford u. a. 2003, S. X: „14. Felix's drawing of Birmingham, September 1840. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. Ms. autogr. S10, Album Emily Moscheles, fol. 31 (see p. 403)“. Sowohl in der englischen Originalausgabe als auch in der deutschen Fassung (2008) geht Todd nicht auf die Umstände und die Adressaten der Zeichnung ein, vgl. Todd, S. 445.

21 Für umfassende biographische Informationen zu den Schwestern Milanollo, <<http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/milanollo-teresa-und-maria?page=milanollo-teresa-und-maria>> (28.3.2015).

te. Neben diesem Eintrag weist das Stammbuch zwei weitere reine Texteinträge (Isidor Löwenstern, Emil Naumann) und sieben musikalische Beiträge bzw. Kompositionen auf (Pablo de Sarasate, Stephen Heller, Johann Baptist Pischek, Johann Strauss Vater, Félicien David, Charles Gounod, Camillo Sivori). Bei der überwiegenden Anzahl, nämlich bei 19 Beiträgen in Emily Moscheles' Album, handelt es sich um Zeichnungen.

„Zu freundlicher Erinnerung FMB“ – die unbekannte Zeichnung

Blatt 2r zeigt den wohl originellsten Eintrag in Emily Moscheles' Stammbuch. Es handelt sich bei der filigranen Bleistiftzeichnung, die die Auffassungsgabe der/des Betrachtenden auf mehreren, mit Beschriftungen ausgestatteten Bildebenen herausfordert, um ein bisher unbekanntes und in der Forschungsliteratur nicht erfasstes Werk Felix Mendelssohn Bartholdys.²² Die Widmung unten rechts „Zu freundlicher Erinnerung FMB“ und die unverkennbare Handschrift lassen keine Zweifel an der Identität des Autors. Der Vergleich der Initialen mit denen unter einer Zeichnung von „FMB“ in Charlotte Moscheles' Album untermauern die Zuschreibung.²³ Die Präsenz der später eingeklebten Tintenzeichnung von 1840 in Emilys Stammbuch und die Tatsache, dass die farblich blasse Bleistiftzeichnung auf Blatt 2r direkt auf einem Albumblatt ausgeführt und nur mit Initialen signiert wurde, sind Faktoren, die dazu geführt haben, dass die Zeichnung bislang der Zuschreibung an Felix Mendelssohn entgangen ist.²⁴ Datum und Ort, „Chester Place 23sten Juni 1844“, bekräftigen die Zuschreibung zusätzlich, denn Mendelssohn hielt sich vom 8. Mai bis 10. Juli 1844 in London auf, wo er neben zahlreichen weiteren Auftritten und Verpflichtungen fünf Konzerte der Philharmonic Society zu dirigieren hatte und wie üblich regelmäßig bei den Moscheles' verkehrte.²⁵

Das auf den ersten Blick schwer entzifferbare Bild, das eine fiktive Landschaft zeigt, scheint Mendelssohn voll und ganz auf die zu diesem Zeitpunkt 16-jährige Emily ausgerichtet zu haben. In mehrerlei Hinsicht spielt die Zeichnung darauf an, dass die Heranwachsende ihre Kinderzeit hinter sich gelassen hat. Auf dem Bild (mittig, etwas rechts oben) springt sofort ein großes Kreuz ins Auge, auf dem die Worte „BABY“ und „YOUTH“ zu lesen sind. Das Kreuz entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als Wegweiser, der die Zeichnung strukturiert und einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis des Bildes darstellt.²⁶ So zeigt der linke Arm des Wegweisers mit der Aufschrift „BABY“ auf den Bereich des Bildes, der die Kinderzeit thematisiert. Der rechte Arm mit der Aufschrift „YOUTH“ verweist auf die der Jugendzeit gewidmete Bildseite, die Emily Moscheles' aktuelle Lebenssituation in den Fokus stellt. Vor dem Wegweiser, der den Übergang von der Kinder- zur Jugendzeit mar-

22 D-B Mus. Ms. Autogr. S 10, Blatt 2r.

23 Vgl. Moscheles, *Briefe von Mendelssohn*, S. 198f., <<http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/2846328>> (15.4.2015). Im Übrigen weist diese Zeichnung – eine nach der Rückkehr aus Birmingham entstandene Stadtansicht vom 2. Oktober 1840 – in ihrem intimen Charakter und mit den zahlreichen gezeichneten Anspielungen, die nur für Beteiligte bzw. Eingeweihte nachvollziehbar sind, deutliche gestalterische Parallelen mit der Zeichnung für Emily Moscheles auf.

24 Weitere Beispiele für den humorvollen Zeichenstil Mendelssohns und sein Spiel mit Beschriftungen sind die aufeinander bezogenen Widmungsblätter zu Ignaz Moscheles' Geburtstag vom 30. Mai 1832 und vom 30. Mai 1844. Vgl. Moscheles, *Briefe von Mendelssohn*, S. 22 und S. 236.

25 Vgl. Todd, S. 517–520.

26 Ich danke der Kunsthistorikerin Claudia Marra herzlich für diesen Hinweis und für ihre wertvolle Hilfe bei der Deutung von weiteren Zeichnungen im Album.

A hand-drawn sketch of a town or village, oriented vertically on the page. The sketch includes several buildings and structures, with labels such as 'NURSERY', 'BREAD BAKERY', 'CHURCH', 'CROCKERY WORKS', 'BROOK STREET', 'YOUTH', 'BABY', 'ASIA M', 'ETUDE', and 'NURSERY GROUND'. Musical notation is overlaid on the sketch, with letters A, B, C, D, and E marking specific points. A handwritten note on the right side of the sketch reads: "The town's population has increased to 10000 in the last 10 years. The schoolmaster has written for each year from 1840 to 1850." At the bottom left, there is a signature and the date "Caster Price 20/6 P. 1844".

D-B Mus. Ms. Autogr. S 10, Blatt 2r, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.

kiert, befinden sich einige Blätter und Papierfetzen, auf denen „ASIA NA ETUD PAR PIN TRIO PAR MENDELSSOHN“ zu lesen ist. Diese stehen für die musikalische Ausbildung und Prägung der Moscheles-Tochter. Ignaz Moscheles notierte im Frühjahr 1844 in seinem Tagebuch, dass Emily den anspruchsvollen Klavierpart in Mendelssohns *Trio d-Moll* op. 49 zu spielen vermochte und mit dem damals 13-jährigen Geiger Joseph Joachim im Hause Moscheles aufführte.²⁷

Im unteren Bereich der Albumseite, vor der fiktiven Landschaft, sind drei schräg gestellte Notenzeilen zu sehen. Von links nach rechts versinnbildlichen das bekannte französische Kinderlied „A vous dirai-je Maman, a vous ...“ (in A-Dur) und die Notenzeile in der Blattmitte „O Jugend, o schöne Rosen-Zeit!“ – Mendelssohns 1843 veröffentlichtes op. 57 Nr. 4 – musikalisch den Übergang von der Kinder- in die Jugendzeit. Bei der Notenzeile auf der rechten Bildseite handelt es sich um die ersten Takte von Chopins *Etude f-Moll* op. 25 Nr. 2, die bereits die Fertigkeiten einer herangereiften, ausgebildeten Pianistin erfordert. Der Kranz unter der Zeile könnte für die Verehrung der jungen Musikerin für Chopin stehen.

Der Darstellung der chronologischen Entwicklung in der Richtung von links nach rechts folgt auch die mittlere Bildebene. Etwa auf Höhe des Wegweisers ist links ein stroh- oder reetgedecktes Haus mit Garten zu sehen, über dessen Tür auf einem Schild die Aufschrift „NURSERY“ angebracht ist. Vor dem Haus ist ein Kleinkinderstuhl zu erkennen. Der kleine Garten rechts des Hauses ist als „NURSERY GROUND“ bezeichnet. Auch hier wird auf die Pflege und das „Heranziehen“ von Kindern und deren Talenten angespielt. Auf das frühkindliche Erlernen des Buchstabierens wird mit den Buchstaben „ABC... D“ verwiesen, die sich über der Notenzeile „A vous dirai-je Maman“ befinden.

Auf der rechten Bildseite sieht man ein städtisch wirkendes, würfelförmiges Haus, das mit „BROOK STREET“ beschriftet ist. In der Brook Street 20 im Londoner Stadtteil Mayfair lebte Antonin Roche bis zu seiner Heirat mit der Komponistochter. Mendelssohn wird hier auf die Französischklassik anspielen, die Emily Moscheles 1844 besuchte und die wahrscheinlich in Roches Haus abgehalten wurde.²⁸

Links von der „BROOK STREET“, etwas im Hintergrund, sind weitere Häuser und ein Kirchturm zu erkennen. Rechts des würfelförmigen Hauses, am äußeren Bildrand, erblickt man den sprichwörtlichen „Himmel voller Geigen“ (drei vom Himmel hängende Violinen) und darunter zwei Tanzpaare. Die Überschrift „La Polka“ lässt auf ein fröhliches, jugendliches Tanzvergnügen schließen. Vor dem Haus kann ein großer blühender Busch erahnt werden, vor dem sich ein überdimensionaler Bücherstapel erhebt. Rechts vom Bücherstapel ist ein wiederum überdimensionales Ticket („PHILHARM. TICKET“) zu erkennen.

Auf den Büchern ist zu lesen „CHOPIN WORKS CHOPIN CH“. Zusammen mit der schon beschriebenen Notenzeile spielt Mendelssohn hier auf Emily Moscheles' große Begeisterung für Chopin als prominentes pianistisches Vorbild an. Diese wird auch an anderer Stelle im Album deutlich: Auf Blatt 6r gibt sich Stephen Heller etwa als „co-admirateur de Chopin“ zu erkennen, die eingeklebte Bleistiftzeichnung auf Blatt 10r zeigt Chopins Grab-

²⁷ Vgl. Moscheles, *Aus Moscheles Leben II*, S. 110.

²⁸ Ich danke Henry John Roche, dem Urenkel von Emily Moscheles, herzlich für diese wichtige Information.

mal auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise und auch Emil Naumann erwähnt in seinen Zeilen auf Blatt 14r das Chopin-Spiel der Albumeignerin.²⁹

Im Bildhintergrund schließlich ist eine Berglandschaft auszumachen; auf einem Bergsee fährt ein Dampfschiff mit der Aufschrift „PRESIDENT“. Die Berge werden von folgendem Reim geziert:

... Il faut, quelque loin qu'un talent puisse atteindre,
Epruver pour sentir, et sentir pour bien feindre.

Die Verszeilen stammen aus Akt I (Szene 4) der Komödie *La Métromanie, ou le Poète* von Alexis Piron.³⁰ Im Theaterstück geht es an dieser Stelle darum, dass ein Schauspieler die Gefühle, die er in seiner Rolle zum Ausdruck bringt, selbst erfahren haben sollte.³¹ Bezogen auf Emily Moscheles ist zu vermuten, dass Mendelssohn der jungen Musikerin mit den Zeilen signalisieren wollte, dass Lebenserfahrung ihr musikalisch-künstlerisches Talent weiter reifen und wachsen lassen würde.

Die im Juni 1844 entstandene filigrane Bleistiftzeichnung von Felix Mendelssohn Bartholdy illustriert auf kleinster Fläche mit bestechendem Charme und einigem Witz die Geschichte des musikalischen Heranwachsens der Emily Moscheles. Das Albumblatt spiegelt die große Herzlichkeit und Intimität wider, die die Beziehung zwischen Mendelssohn und der Familie Moscheles auszeichnete. Die bislang in der Forschung nicht berücksichtigte Zeichnung gewährt einen weiteren Blick auf die Anteil nehmende Persönlichkeit Felix Mendelssohn Bartholdys, dessen musikalisches Wirken und Schaffen tief im privaten Raum verwurzelt war. Seine zahlreichen überlieferten Albumblätter und Stammbucheinträge lassen besonders bezüglich der enthaltenen Kompositionen, die er später veröffentlichte, eine für Mendelssohn charakteristische Durchlässigkeit zwischen privater und öffentlicher Sphäre erkennen. Das Stammbuch der Emily Moscheles bietet über die beiden Mendelssohn'schen Beiträge hinaus zahlreiche Ansatzpunkte für vertiefende Recherchen zu Albumeignerin und Eintragenden und zeigt dabei die Perspektiven und Erkenntnispotentiale einer musikbezogenen Stammbuchforschung auf.

29 „Unterzeichneter wird, wenn er sich wieder in London blicken / läßt, nicht sich zu präsentieren wagen, wenn er nicht ein großer / Whistspieler geworden ist, aber in der Hoffnung, daß er / hierfür durch Chopin=Spiele belohnt wird; denn es ist doch / schlimm, wenn ein ehrlicher Musiker von dem liebenswürdigen / Eigensinn der Dame vom Hause, die eine geborene Mo= / scheles ist und Chopin und vieles Andere aus dem ff / spielt, das einamal, statt mit Tönen, mit Gartenvergnügen / u. obligatem Regen, das zweitemal mit einer Partie / Whist abgespeist wird, in der er die Rolle des / Strohmannes zu übernehmen hatte. Ich appelliere / an alle Musikanten u. alle werden mir beistimmen. / Auf ein wenig Musik beim nächsten Wiedersehn / hofft Ihr Ihnen ergebener / London, d. 2 Juli 1854. Emil Naumann.“

30 Vgl. Alexis Piron, *La Métromanie, Comédie* (1738), publié par Ernest et Paul Fièvre, Juin 2011, Edition Théâtre Classique.fr, 2008, S. 17, <http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/PIRON_METROMANIE.pdf> (29.3.2015).

31 Vgl. Derek F. Connors, *Identity and transformation in the plays of Alexis Piron*, London 2007, S. 15f.

Thomas Schipperges (Tübingen)

Karl Mays Opus primum, die Weihnachtsmotette „Siehe, ich verkündige Euch große Freude“

Helmut Loos zum 65. Geburtstag

„Weihnacht!

Welch ein liebes, liebes, inhaltsreiches Wort! Ich behaupte, daß es im Sprachschatz aller Völker und aller Zeiten ein zweites Wort von der ebenso tiefen wie beseligenden Bedeutung dieses einen weder je gegeben hat noch heute giebt.“

Tief und ernst, wie es dem Weihnachtsfest und dem ihm eigenen Pathos zukommt, eröffnet der Schriftsteller und Komponist Karl Friedrich May – wohl der erfolgreichste Autor deutscher Sprache und, so das Dafürhalten von Ernst Bloch, einer der besten deutschen Erzähler – seine Reiseerzählung *Weihnacht*.¹ Bereits in dieser Eröffnung leitet der Autor weiter zum Hintergrund der Entstehung seines später weltbekannten und weitverbreiteten Gedichtes „Weihnachtsabend“ („Ich verkünde große Freude“) und seiner Weihnachtsmotette („Siehe, ich verkündige Euch große Freude“).² Grundlage der Verse und ihrer Musik sind Worte der Bibel. May, in protestantischer Kantoratstradition liturgisch und musikalisch sozialisiert, zitiert sie nach der Übersetzung Luthers³ (10):

„Zwei Bibelworte sind es vorzugsweise, welche, als ich noch ein kleiner Knabe war, aus dem Munde der alten, frommen Großmutter einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck auf mich machten. Lag es an der Erzählerin oder an dem Inhalte dieser Worte selbst, ich weiß es nicht, aber Thatsache ist, daß diese Verse noch heut zu meinen Lieblingsbibelsprüchen zählen. Der eine Spruch lautet Hiob 19,25: ‚Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, und er wird mich aus dem Grabe auferwecken‘, und der zweite ist eben die Verkündigung des Engels: ‚Siehe, ich verkündige Euch große Freude – – – denn Euch ist heute der Heiland geboren – – –‘.“

Eingebunden finden sich die beiden Frühwerke des jugendlichen Wort- und Tonschöpfers in einen weit gespannten Erzählrahmen. Nur zur Sicherheit weist der Autor auf diesen – aus dem Umfang des Bandes wie der vertrauten Selbstzurücknahme des Autors selbstverständlichen – dramaturgischen Umstand hin (10).

„Der Eindruck dieser Stellen auf mich war ein solcher, daß ich – in noch ganz unreifem Alter – beide komponiert und über die zweite auch noch ein Gedicht – fast möchte ich sagen, verbrochen habe. Daß ich dies hier nicht etwa erwähne, um mich zu brüsten, habe ich durch die Altersangabe und das Wort

-
- 1 „*Weihnacht!*“ *Reiseerzählung*, Freiburg im Breisgau [Friedrich Ernst Fehsenfeld] 1897; Repr. (Karl May, Freiburger Erstausgaben), hrsg. von Roland Schmid, Bd. 24, Bamberg 1984. Zitiert ist hier die Historisch-kritische Ausgabe für die Karl-May-Gedächtnisstiftung: „Weihnacht“. *Reiseerzählung* (Karl Mays Werke, Abt. 4, Bd. 21), hrsg. von Hermann Wiedenroth und Hans Wollschläger, Nördlingen 1987, S. 9 (die weiteren Seitenzahlen dieser Ausgabe finden sich in Klammern zugesetzt).
 - 2 Ein Separatdruck der Einleitung findet sich als Nr. 17 unter dem Titel „Schülerglück“ im Sammelband *Der klassische Adventskalender. 24 Geschichten bis zum Fest* (Fischer Klassik), hrsg. von Juliane Beckmann, Frankfurt am Main 2013.
 - 3 Auf welchen Wortlaut May exakt zurückgriff, ließ sich (bisher) nicht recherchieren. Bis Ende des 19. Jahrhunderts wurde mit dem Luthertext durch Drucker und Verleger recht frei umgegangen und erst 1912 eine erste offizielle revidierte Lutherübersetzung vorgelegt.

„verbrochen“ bewiesen, vielmehr werden meine lieben Leserinnen und Leser bald bemerken, daß diese Erwähnung einen ganz andern und zwar bessern Zweck verfolgt.“

Jener bessere Zweck, in dem die Verkündigungsworte Lukas 2,10 dem Verfasser „in ganz besonderer Beziehung zu einer wahren Weihnachtsbotschaft“ (10) werden, enthüllt sich am Ende der Erzählung. Die zweite benannte Komposition indes, jene über den Hiob-Spruch, spielt weder im weiteren Verlauf der Erzählung eine Rolle, noch existiert sie im realen Werkverzeichnis des Komponisten Karl May.⁴ Hier findet sich indes eine *Weihnachts-Cantate*⁵, die zusammen mit dem Weihnachtsgedicht wohl zur Adventszeit 1867 im Arbeitshaus Schloss Osterstein in Zwickau entstand.⁶

Christiane Wiesenfeldt legte 2013 anhand des *Ave Maria* differenziert analytisch dar, in welcher Weise Mays Schrifttum die „deutsche bzw. als deutsch verstandene Kultur und infolgedessen die Musik“⁷ repräsentiert – und damit auch, in den Worten der vorliegenden Erzählung, „die deutsche Art und Weise der Weihnachtsfeier“ (504). Und Helmut Loos führte in seinem Buch *Weihnachten in der Musik* aus, wie sich im 19. Jahrhundert „der Wandel des Weihnachtsfestes“ auch „in der Art der Vertonung der Weihnachtsgeschichte“ niederschlug und jenseits der liturgischen Weihnachtsmusik „eine deutliche Veränderung im Repertoire“ stattfand.⁸ Entsprechend spielt die Ausführung von Mays Weihnachtsmusik als „Kantate“ oder als „Motette“ keine besondere Rolle und Max Finke, der erste wissenschaftliche May-Forscher überhaupt, konnte das Werk darüber hinaus auch als gattungsneutrales „Weihnachtslied“ ansprechen.⁹

Hier soll es nicht um eine am Text oder an der Musik orientierte Analyse dieses Wandels gehen. Einen Blick verdient vielmehr der Entstehungshintergrund der Komposition, wie

4 Max Finke, „Karl May und die Musik“, in: *Karl-May-Jahrbuch* 1925, S. 39–63; online: <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/sekli/kmjb/finke/1925.htm> (3.3.2015); Horst Felsing, „Karl Mays Kompositionen“, in: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 12 (1972), S. 14–17; Claus Canisius, „Karl Mays Ernste Klänge“, in: ebd. 18 (1973), S. 30f.; Kunibert Dobrovolskis, „Karl May, etwas für Kirchenmusiker“, in: *Kirchenmusikalische Mitteilungen der Erzdiözese Freiburg* 8 (1980), S. 7–13. Umfassend ist die Buchdarstellung als Sonderband zu den Gesammelten Werken: Hartmut Kühne und Christoph Lorenz, *Karl May und die Musik*, Bamberg 1999; eingehende Analysen (unterlegt mit reichlich Zahlensymbolik) von Mays bekanntester Komposition bietet Eric Baumann, *Ein Ave Maria im Wilden Westen. Karl May als Komponist*, Mainz 2002. Eine kulturkritische Einordnung der Komposition unternimmt Christiane Wiesenfeldt, „Ein ‚Ave Maria‘ für Winnetou. Karl May komponiert für den Wilden Westen“, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 12–24.

5 Zur Quellenlage und zur mutmaßlichen Entstehung der Kantate vgl. Hartmut Kühne: Karl Mays musikalisches Leben und Streben, in: Kühne/Lorenz, *Karl May und die Musik*, S. 16f., sowie ders.: Verzeichnis der Kompositionen von Karl May, ebd., S. 177–221, hier S. 196–199; die Komposition selbst ist in dem Band abgedruckt S. 124–147. Vgl. auch das Nachwort von Roland Schmid zum Reprint der Freiburger Erstausgabe der Erzählung „*Weihnacht!*“ (wie Anm. 1).

6 Zur musikalische Sozialisierung Mays in diesem Gefängnis als Arrangeur und „Mitglied sowohl des Bläser- als auch des Kirchenchors“ vgl. *Mein Leben und Streben und andere Selbstdarstellungen von Karl May* (Karl Mays Werke. Historisch-Kritische Ausgabe für die Karl-May-Stiftung, Abt. VI, Bd. 1), hrsg. von Hainer Plaul, Ulrich Klappenstein, Joachim Biermann und Johannes Zeilinger, Bamberg und Radebul 2012; eine Zusammenfassung hierzu: Hartmut Kühne, „Karl Mays musikalisches Leben und Streben: I. Die Biographie eines Nichtmusikers“, in: Kühne/Lorenz, *Karl May und die Musik*, S. 10–25, hier S. 15f.

7 Wiesenfeldt, „Ein ‚Ave Maria‘ für Winnetou“, S. 18.

8 Helmut Loos, *Weihnachten in der Musik. Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik*, Bonn o. J. [1992], S. 133.

9 Finke, „Karl May und die Musik“, S. 40f.

ihn der Verfasser innerhalb des bei ihm so beliebten und fabelhaft virtuos gehandhabten Modells der „Reiseerzählung“ nachvollzieht. May verlegt die Komposition der Motette zurück in seine Ernstthaler Jugendzeit und bettet sie ein in jenen charakteristischen Funktionszusammenhang, der die Topik des Festes und der Musik für das Fest beleuchtet.¹⁰

Die Geschichte von Mays Weihnachtsmusik beginnt mit Erzählungen „der alten, frommen Großmutter“. Topisch sind auch die frühesten Musikeindrücke des Knaben May: Weihnachtslieder und Glockenklänge rund um die stille Nacht. Topisch ist die Nachhaltigkeit dieser Kindheitserinnerungen. Sie prägen die lebenslange Leidenschaft des Autors für die Musik, die sich in den ausgereiften musikalischen Fähigkeiten als Old Shatterhand im Wilden Westen, Kara Ben Nemsis im Vorderen Orient und Charly in heimatlichen Erzählkontexten¹¹ ebenso spiegelt, wie in einer Fülle musikgeprägter Wendungen im literarischen Werk.¹² Bereits Mays kindliches Musikspiel umfasste neben Trommel und Geige einen „guten, volltönenden, umfangreichen Sopran“¹³ mit solistischen Aufgaben in der Kurrende der Geburtsstadt Ernstthal. Hinzu trat der Orgel- und Klavierunterricht bei Kantor Samuel Friedrich Strauch¹⁴, einem Nachfolger immerhin des Homilius-Schülers und Ernstthaler Kantors bis 1808 Christian Gotthilf Tag. Unterweisung erhielt May schließlich, „grad wie die Gelegenheit es brachte, auch in der Harmonielehre“.¹⁵ Gottesdienstlicher Musik begegnete er bereits in seiner Kindheit als lutherischer Ministrant und in seiner Haftzeit im Zuchthaus zu Waldheim spielte er die Orgel im katholischen Gottesdienst.¹⁶ Mit konfes-

10 Völlig anders Mays autobiographisches Weihnachtserleben. Die Niederschrift *Meine Kindheit* setzt an mit der Schilderung vom weihnachtlichen Absturz und Erfrieren des Großvaters beim Brotholen: „Überhaupt ist Weihnachten für mich und die Meinen sehr oft keine frohe, sondern eine verhängnisvolle Zeit gewesen“ (*Mein Leben und Streben*, 2012, S. 19). Auch die Diebstahlsanschuldigungen von Docht- und Talgresten bzw. einer (ausgeliehenen) Uhr fallen jeweils auf Weihnachten: „– – – es waren das sehr trübe, dunkle Weihnachtsfeiertage. Ich habe wohl überhaupt schon gesagt, daß grad Weihnacht für mich oft eine Zeit der Trauer, nicht der Freude gewesen sei. An diesen Weihnachtstagen löschten heilige Flammen in mir aus, Lichter, die mir wert gewesen waren“ (S. 93). Und sodann: „Ich [...] brachte die Weihnachtsfeiertage anstatt bei den Eltern hinter Schloß und Riegel zu und wurde zu sechs Wochen Gefängnis verurteilt“ (S. 96).

11 Der Held und Autor (die Identitätsfrage lässt sich später nicht mehr eindeutig lösen, wird letztlich aber auch irrelevant; hierzu Christian Heermann, *Der Mann, der Old Shatterhand war. Eine Karl-May-Biographie*, Berlin 1988) verfügt über Fähigkeiten auf Geige und Gitarre, Trommel und Althorn, Klavier und Orgel, er tritt als Klavierstimmer hervor (*Von Bagdad nach Stambul*, Band 3, S. 370) und erweist sich als Kenner selbst chinesischer und malaischer Musikinstrumente (*Am stillen Ozean*, Band 11, S. 160f.). Hierzu Kühne/Lorenz, *Karl May und die Musik*, S. 10–25.

12 Kühne, „Karl Mays musikalisches Leben und Streben: II. Musikalische Spuren im literarischen Werk“, in: Kühne/Lorenz, *Karl May und die Musik*, S. 25–49.

13 May, *Mein Leben und Streben*, 2012, S. 50.

14 Zu Strauch als Organisten, Orgelsachverständigen und Komponisten vgl. http://karl-may-wiki.de/index.php/Samuel_Friedrich_Strauch (8.3.2015).

15 May, *Mein Leben und Streben*, 2012, S. 52; Baumann mutmaßt die Grundlage von Adolph Bernhard Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition*, „deren zwei Bände von 1837 und 1838 im Verzeichnis von Mays Bibliothek auftauchen“ (wie Anm. 2, S. 26); vgl. Franz Kandolf, Adalbert Stütz und Max Baumann, „Karl Mays Bücherei“, in: *Karl-May-Jahrbuch* 1931, S. 212–291.

16 Zu Mays erklärtem Lieblingsinstrument, der Orgel: Reinhard Jaehn, „Therapie und ferne Erfüllung. Karl May und die Orgel“, in: *Ars Organi* 28 (1990), H. 1, S. 19–28. Die legendäre Episode, als der Autor „einem wenig sachkundigen Organisten zu Montevideo aus der Verlegenheit hilft“ (Finke, S. 43) findet sich als Auszug aus der Erzählung *Am Rio de la Plata* (Bd. 12, S. 37; vgl. Karl Mays Werke, Abt. 4, Bd. 7, hrsg. von Hermann Wiedenroth, Nördlingen 1988) in dem Sammelband: *Mein Lieblingsinstrument – Die Orgel. Ein Lesebuch*, hrsg. von Meinrad Walter, Osterfildern und Stuttgart 2004, S. 77–79.

sionellen Differenzen befasste er sich weder als Schriftsteller noch als gläubiger Christ.¹⁷ Den Eindruck dieses kantoralen Musikunterrichtes erinnerte der Schriftsteller ebenfalls lebenslang: „Nie habe ich die Worte meines alten, guten Kantors vergessen, die mir nicht nur zu Fleisch und Blut, sondern zu Geist und Seele geworden sind.“¹⁸ In „*Weihnacht*“ setzte May seinem in sich bereits topisch figurierten Lehrer, dem hier zunächst namenlosen (später fällt über den Sohn der Name Reiter) „alten, braven Kantor“ (11)¹⁹, ein literarisches Denkmal – und natürlich auch sich selbst, seinen kompositorischen Anfängen und dem eigenen Aufstieg aus gesellschaftlicher Niederung (10f.):

Ich, der ärmste unter den Schülern meiner Klasse, liebte die Musik glühend und nahm außer dem gewöhnlichen Unterrichte noch Privatstunden in der Harmonielehre u.s.w., was mich auf trockenes Brot setzte, denn ich ernährte mich durch Unterrichten à Stunde 50 Pfennige und mußte also die Stunde Harmonielehre zu einem Thaler mit sechs Stunden meiner Privatzeit bezahlen. Das that ich aber gern, und der Hunger von damals hat mir bis heute noch nichts geschadet.

Mit einer Weihnachtsmusik als *Opus primum* und dem Gedanken weihnachtlicher Eintracht und Freude als „Lieblingsthema“ beginnt die Laufbahn des Komponisten Karl May (11):

In der Theorie – nicht etwa praktischen Komposition – bei der Motette angelangt, setzte ich mich eines Tages mit der nur durch meine Jugend zu entschuldigenden Idee hin, über das Lieblingsthema „Ich verkündige Euch große Freude“ eine Weihnachtsmotette zu komponieren. Wie gedacht, so gethan!

Indes war das „opus operatum“ (11) des lernbegierigen Knaben nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Es wurde vielmehr, in wohlreflektierter Einsicht in die „einem Schüler gezogenen geistigen Grenzen“ (11) und doch eingedenk seines ideellen Gehalts, in einen Kasten gelegt. Hieraus verschwand der Tonsatz wenig nach seiner Vollendung. „Ich suchte lange nach dem verlorenen Heiligtume und gab es endlich auf, es jemals wiederzufinden“ (11).

In dieselbe Zeit fällt auch Mays erster Versuch in der lyrischen Dichtkunst. Während die Musik das freie Wehen des geistgebenden Genius evoziert, wird das Gedicht verursacht durch einen handfest ausgeschriebenen Wettbewerb eines Unterhaltungsblattes. Lockt im Bereich der Musik weder Reichtum noch Ruhm – die Rede ist von einem „Heiligtum“, das in jenen Kasten gelegt wird – so bildet den Anreiz des Gedichtes, offen zugestanden, die Aussicht auf ein Preisgeld „zu 30, 20 und zehn Thalern“ (11). Und wenn der Autor den Verlust seines ersten Musikwerkes zwar mit der Hingabe an ein unabwendbares Schicksal akzeptiert, fiebert er nun der Wettbewerbsentscheidung mit Alpträumen und physischen

17 Zu May als „frühen Ökumeniker“ vgl. Hans Mayr, „Wahnsinn! Auferstehung?‘ Eine Osternacht bei Karl May“, in: *Kirchenmusik als Erbe und Auftrag. Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Hochschule für Kirchenmusik Esslingen der Evangelischen Landeskirche in Württemberg*, hrsg. von Helmut Völkl, Stuttgart 1995, S. 77–85, hier S. 77. May, so Mayr, „besaß das sächsisch-lutherische Gesangbuch von 1883 und ein katholisches Gebetbuch von 1863“ (S. 78).

18 May, *Mein Leben und Streben*, 2012, S. 50.

19 Die Statistik der Erzählung *Weihnacht* erweist (die Grammatik hier auf Nominativform reduziert): 5 × „der Herr Kantor“ sowie „Herr Kantor“ (Anrede), 5 × „der alte Kantor“, 3 × „der Kantor“ und je 1 × „die Herren Kantores“, „der brave Kantor“, „der alte, brave Kantor“, „der alte, liebe Kantor“ sowie „die Frau Kantorin“; in *Mein Leben und Streben* nennt May seinen Lehrer in der Regel nüchtern „Herr Kantor“, daneben begegnet „der gute Herr Kantor“ und „mein alter, guter Kantor“.

Veränderungen – geschildert, wie oft (und mehrfach beschrieben²⁰), in fabelhaft phantasiereichen musikalischen Metaphern – entgegen: „[...] ich magerte ab und wurde wortkarg wie eine Stimmgabel, die auch nur dann erklingt, wenn man ihr einen Stoß versetzt. Es war eine schwere, eine schlimme Zeit!“ (12). Obschon sich der junge Dichter „vollständig überzeugt“ (13) zeigt, dass ihm ein Fehlschlag beschieden sei, steht am Ende der Schilderungen, nicht anders erwartet, der ganz große Erfolg. Mays Gedicht erringt den ersten Preis. Der Zeitschriftendruck bringt nachhaltigen Ruhm – und mit diesem werden die zweiunddreißig vierzeiligen Strophen zum Leitpoem der Reiseerzählung. Nicht zuletzt freilich ermöglicht der pekuniäre Erfolg dem Verfasser die nun unbesorgte Fortsetzung des Studiums der Musik.

Zudem eröffnete der Kantor, an jenem Nachmittag „außerordentlich aufgeräumt“ und „besonders heiter und gesprächig“ (15), dem Knaben zum Glück des Preisgewinns noch die Seligkeit, seine Motette zurückerstattet zu bekommen. Er offerierte „ein gedrucktes Notenheft“ als Partitur mit „separat gedruckten Stimmen“: „es war meine Motette, die mir auf eine so unerklärliche Art abhanden gekommen war“ (17). Ein „übelwollender Mitschüler“ hatte die Motette dem Autor „wegstibitzt“ (11) und, um ihn mit künstlich eingebauten Fehlern zu blamieren, dem gemeinsamen Lehrer zugeschickt. Freilich hatte der alte Kantor nicht nur die Handschrift seines begabten Harmonielehreschülers erkannt, sondern auch, trotz einradierter Fehler, den künstlerischen Wert des Werkes. Er fertigte eine Abschrift, „natürlich ohne die hineingemachten Fehler“ (19), und schickte sie an einen Verleger. Und wenn am Ende auch hier Geld anfällt, so völlig unerwartet und nicht als Preis, vielmehr als Honorar. Schließlich kündigt der Kantor an, die Motette werde „eingeübt und hier in der Kirche gesungen“. So nimmt Mays kompositorisches Erstlingswerk seinen Weg als vollgültiges Opus vom Autograph über Abschrift und Partitur- sowie Stimmendruck bis hin zur Aufführung. Zwar entgeht der Missetäter auf Bitten seines Mitschülers Mays der zuge-dachten Strafe. Mitsingen jedoch muss er die Komposition – und zwar mit einem Solo, denn „er hat eine gute Stimme“ (20).

An dieser Stelle findet sich die einzige Charakterisierung der Komposition selbst. Vor dem abschließenden Halleluja findet sich ein dreistimmiger Solosatz in As-Dur zum Text „Drum gehet hin nach Bethlehem; da werdet Ihr finden das Jesuskind in einer Krippe liegen“ (20).

Nun lässt ein „alter, guter Kantor“ – das gehört zum Topos dieser Figur – selbst seinen begabtesten Schüler bei allem Lob nicht hochtrabend in Selbstgewissheit verfallen. Am Anfang steht als grundlegend bürgerliche Tugend der Fleiß. Ist es Zufall, dass May, bei allem Respekt für den Kantor, die Eloge auf „einen tüchtigen Lehrer“ just an der Stelle abbricht, an der dessen Rede zur funktionalisierten Kirchenmusik umschlägt (17f.)?

„Ein Gedicht kann jeder machen, der die Reime dazu aus der Luft hergreift; aber eine Komposition, das ist etwas ganz anderes; das kommt nicht aus der Luft, sondern wo anders her! Da muß man etwas

20 Finke, „Karl May und die Musik“; Kühne/Lorenz, *Karl May und die Musik*. Ein schönes Beispiel ist am Ende der Erzählung „*Weihnacht!*“ der letzte Besuch des Autors bei seinem alt gewordenen Lehrer (522): „Mein alter Kantor war ein eisgraues Männchen geworden; auch die Frau Kantorin war grau, doch noch so wohlbeleibt wie früher; er sah wie eine dünne Achtelpause und sie mit ihrer breiten Flattusenhaube wie eine Viertelnote aus mit einer großen Fermate darüber“.

gelernt und ganz besonders einen tüchtigen Lehrer gehabt haben. Und gute, tüchtige Lehrer können nur die Herren Kantores sein,

welche die Orgel schlagen und den Kirchengesang leiten. Der Kirchengesang ist die höchste – –“.

„Aber bitte, Herr Kantor“, unterbrach ich seinen Redefluß, „Sie sehen mich im höchsten Grade erstaunt. Diese Motette habe ich nicht komponiert, daß sie gedruckt werden soll; sie ist eine Übungsarbeit, die im Kasten liegen bleiben sollte [...]“.

„Wenn das Wesen der Musik“, so Max Finke resümierend über den Komponisten May, „ähnlich wie das der Lyrik darin besteht, daß Urempfindungen des Menschen mit immer wieder verjüngten Ausdrucksmitteln gestaltet werden, so war May nicht mehr als Handwerker oder Dilettant im guten Sinne“.²¹ Ähnlich lässt der Schriftsteller selbst seinen Lehrer urteilen (20f.):

„Da Sie die Musik nicht als Fachstudium treiben wollen, werden Sie zwar soviel komponieren lernen, wie man, um mich eines Volksausdruckes zu bedienen, für Haus und Küche braucht, mehr nicht; das genügt aber auch für Sie. Aber auch nur so weit sind Sie jetzt noch lange nicht. Sie haben zwar mit dieser Motette aus Zufall einen Treffer gemacht, aber ob Sie jemals wieder einen solchen machen werden, das läßt sich jetzt nicht sagen, denn Sie haben noch viel, sehr viel zu üben und zu lernen. Ich meine, daß Ihnen ernste, fromme Themata am besten glücken werden; das liegt überhaupt auch so in Ihrem ganzen Wesen. Direkte Fehler, sogenannte Begehungsünden, kommen in Ihrer Motette nicht vor; sie ist da sauber geschrieben. Aber die Übung fehlt, die Gewandtheit, die Inspiration“.

So deutet der Entstehungsbericht dieser Weihnachtsmusik zwar den Rahmen ihrer ursprünglichen Funktion „für Haus und Küche“ an. Gleichwohl: Ihre Wirkung auf „die Urempfindungen des Menschen“ vermag sie trotz begrenzter kompositorischer Ausführung unbegrenzt zu entfalten.

Weihnachtsgedicht und Weihnachtsmusik begegnen auch andernorts und stets gemeinsam, so in der erzgebirgischen Dorfgeschichte *Der Giftheiner* (1879) oder im nachgelassenen Sammelband *Old Shatterhand in der Heimat* (1997).²² Sie sind auch in „Weihnacht“ funktional als Einheit zu denken. Zunächst erwärmt das preisprämierte Gedicht auf einer Wanderung Mays und seines schweigsamen Schulkameraden, genannt Cyprinus Carpio (Karpfen), im Gebirge zwischen Sachsen und Böhmen in einer Gasthausstube am Weihnachtsabend die Herzen der verarmten und verstoßenen Familie Wagner – Mutter, Sohn und Großvater – auf dem Weg ins amerikanische Exil (48–52). Sodann – Jahre später²³, der „Federfuchser“ (134), d. h. deutsche Schriftsteller Mr. Meier und „nebenbei aber auch Old Shatterhand“ (186) kämpft an der Seite Winnetous im Wilden Westen als „Rächer allen Unrechtes und Schützer der Bedrängten“ (189) für Recht und Gerechtigkeit – trifft May erneut auf sein Weihnachtsgedicht, und zwar als korrumpierte Verkaufsware in den Händen eines salbungsvoll-frommschwülstigen Prayer-man. Es ist der Aussteller Frank Sheppard, ein Räuber und Mörder, Erpresser zudem des nach Amerika ausgewanderten und dort unglückseligen Sohnes von Mays Lehrer, des „alten, lieben“ Kantors (250). Mays Weihnachtsgedicht bewahrt diesen Sohn Emil Reiter wieder und wieder vor der Versuchung des Selbstmordes. Und die Weihnachtsbotschaft von Sünde und Vergebung bewahrt sich auch der Dichter selbst in der Weite des Wilden Westens als Erbe seiner Kindheit: „In dieser Beziehung bin ich Kind geblieben und will es ewig bleiben“ (443).

²¹ Finke, Karl May und die Musik, S. 63.

²² *Der Giftheiner* im Sammelband *Aus dunklem Tann* (Karl May's Gesammelte Werke, Bd. 43), Bamberg 1921; *Old Shatterhand in der Heimat* (Karl May's Gesammelte Werke, Bd. 79), Bamberg 1997.

²³ „Weihnacht!“, zweites Kapitel: „Der Prayer-man“, S. 105–262.

Mit einem letzten Weihnachtsfest und dem Tod Carpio's endet die Reiseerzählung. Es ist der Pelzjäger Hiller, in Deutschland als Wagner geboren und von den Schoschonen ehrend Nana-po, „mein älterer Bruder“, genannt, der Mays Weihnachtslyrik hier als alte und heimatliche Familientradition erinnert: „Wir sitzen auch hier, im wilden Westen, unter dem Christbaume, und nichts gehört so zur heutigen Feier, wie dieses Gedicht“ (516). Der sterbende Carpio rezitiert das Gedicht, auch dies Reflex der bürgerlich-weihnachtlichen Wohnstube, in der Geschlossenheit eines Tales (517):

„Über uns leuchteten die Sterne Gottes; vor uns brannten die Lichtreste des Christbaumes [...]. Ein milder, frommer Gottessauch schien durch das abgeschlossene Thal zu wehen; es lagerte rings um uns jetzt in Wahrheit das, wovon das liebe Christlied singt: eine stille Nacht, eine heilige Nacht. Mit einem seligen Lächeln auf dem todesbleichen, eingefallenen Angesicht begann Carpio:

„Ich verkünde große Freude,
Die Euch widerfahren ist,
Denn geboren wurde heute
Euer Heiland Jesus Christ!“

„Weihnachten“, schreibt Helmut Loos über den Wandel des Festes im bürgerlichen Zeitalter, „erlebt eine Umgestaltung von einem rein kirchlichen Fest mit vielgestaltiger volkstümlicher Umrahmung zu einem allgemein religiösen Fest, das nicht nur in der Kirche gefeiert wird, sondern über eine Verinnerlichung in Pietismus und Empfindsamkeit in die bürgerlichen Haushalte des 19. Jahrhunderts Einzug findet.“²⁴ Dieser Grundton sentimentaler Verinnerlichung konnte sich wirkmächtig noch im Mythos der Kriegsweihnacht 1914 verfestigen: Im ersten Winter des Ersten Weltkriegs fanden sich, wie der *Guardian* Anfang 1915 berichtete, „im Angesicht der gemeinsamen und verzweifelten Misere“²⁵ die verfeindeten Lager in den Schützengräben Flanderns spontan zusammen und sangen gemeinsam *Stille Nacht*.²⁶

In eben diesem Sinne wird auch in Mays Erzählung *Weihnacht* die Wärme der Verinnerlichung durch Lyrik und Musik aus der bürgerlichen Stube in die raue Erlebenswirklichkeit des Wilden Westen hineingetragen und so zum Kern der im Eingang der Erzählung so weit ausholend thematisierten „wahren Weihnachtsbotschaft“.

24 Loos, *Weihnachten in der Musik*, S. 133. Vgl. die Gegensatzung „der herben geistigen Art der alten Lieder“ gegen „die gefühlig-sinnliche Art der Gesänge des 18.–19. Jahrhunderts“ in der einführenden Darstellung in Bedeutung und Geschichte des Weihnachtsfestes aus dem Weihnachtslied, in: *Das Weihnachtslied. 70 deutsche gottesdienstliche Weihnachtsgesänge, meist mit eigenen Weisen, aus dem 14–18. Jahrhundert*, gesammelt und hrsg. von Wilhelm Thomas und Konrad Ameln, Kassel: Bärenreiter 1932.

25 Zitiert nach G[ina] T[homas], Himmlische Ruhe. Werbung mit dem Mythos der Kriegsweihnacht von 1914, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 294, 18. Dezember 2014, S. 11.

26 Der „einfache und unbedachte Impuls menschlicher Seelen“ (ebd.) jenes legendären *Christmas Truce* wirkte weiter u. a. in einer Kurzgeschichte von Robert Graves (1962), in Richard Attenboroughs Film *Oh! What a Lovely War* (1969), Paul McCartneys *Pipes of Peace* (1983), Christian Carions oskarnomiertem Film *Joyeux Noël / Merry Christmas* (2005) oder in der Oper *Silent Night* von Kevin Puts (2011) sowie im Gedenkjahr 2014 schließlich in der Weihnachtswerbung der britischen Supermarktkette Sainsbury's (hierzu Thomas, *Himmlische Ruhe*, 2014).

Besprechungen

FELIX DIERGARTEN: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Renaissance und Reformationen. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 252 S., Abb., Nbsp. (Epochen der Musik. Band 2.)

Es ist erfreulich, dass gerade in letzter Zeit vermehrt auch deutschsprachige Publikationen erscheinen, die sich einführend und überblicksmäßig mit der Musik aus der Zeit der Renaissance beschäftigen und damit weniger Spezialisten als Studierende und fachfremde Leser ansprechen. Felix Diergartens aktueller Band in der Reihe *Epochen der Musikgeschichte* ist ein Beispiel dafür. Sein Ansatz scheint auf den ersten Blick anders als in den gängigen Musikgeschichten zu sein: Die Vermittlung der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts soll nicht in einer Gruppierung nach Gattungen, Komponisten, Regionen oder Zeitabschnitten geschehen, sondern anhand von sechs ausgewählten Quellen bzw. Quellengruppen, die als Ausgangspunkt einer „Erzählung“ dienen. Der Autor agiert somit bewusst als Geschichtenerzähler, der in Anlehnung an eine Textstelle bei Nikolaus von Kues seine Musikhandschriften und -drucke als „Spiegel und Rätselbilder“ präsentieren und „musikalische Praktiken in spezifisch historischen Lebenswelten“ ins Zentrum rücken will (Vorwort). Im Sinne des „musicological turn“ ist also nicht das abstrakte musikalische Kunstwerk das Spiegelbild der Epoche, sondern es geht um handelnde Personen, die uns über musikalische Quellen ansprechen und deren Handeln im alltäglichen Kontext der Epoche gesehen wird.

Im Folgenden will ich nicht die wirklich schwierige Auswahl der Musikquellen diskutieren – der Autor bekennt sich zu Quellen aus dem musikhistorisch damals weniger bedeutsamen süddeutschen-schweizerischen

Raum, der sein eigener Lebensraum ist, ergänzt durch italienische Frühdrucke und einen englischen Madrigaldruck, aber keiner franko-flämischen Quelle –, sondern vielmehr auf die Gestaltung und den Verlauf des Erzählflusses eingehen. Die Kapitelüberschriften lauten folgendermaßen: „Europäische Musik um 1430. Der Codex St. Emmeram“, „Instrumentalmusik im 15. Jahrhundert. Das Buxheimer Orgelbuch“, „Musik um 1500. Petrucci und seine Musikdrucke“, „Musik in humanistischen Bürgerhäusern. Die Liederbücher des Basilius Amerbach“, „Das Madrigal in Europa. Nicholas Yonge, *Musica Transalpina*“ und „Musik der Gegenreformation. Georg Victorius' *Thesaurus Litaniarum*“.

Die Anlage der einzelnen Kapitel folgt einem gleichbleibenden Muster: Die Erzählung beginnt mit Informationen zum Besitzer der Handschrift bzw. dem Drucker oder Herausgeber des Drucks, behandelt die damit verbundenen Orte und liefert eine Beschreibung der Quellen. Hier bemüht sich Diergarten um eine lebendige, farbige Darstellung und schafft es, trockene Fakten bildhaft zu vermitteln. Dann geht es aber rasch ans Repertoire, das der Autor nun sehr traditionell nach Gattungen und Kompositionstechniken sortiert und damit wieder in alte Darstellungsmuster zurückfällt. In diesen Abschnitten wandelt sich der lockere Erzählstil notgedrungen in eine Fachsprache, die teils eine kompensierte Gattungsgeschichte wiedergibt, teils differenzierte musikalische Sachverhalte vermittelt. Beides ist für ein breiteres Publikum wohl nur bedingt nachvollziehbar. Auch zahlreiche Werkbeschreibungen einzelner Kompositionen sind fachlich kompetent, doch ohne Noten- und Klangbeispiele schwer zu verdauen. Selbst wenn sich der Autor immer wieder um die Rückbindung an die Ausgangssituation und um Querverbindungen zu den anderen Buchkapiteln bemüht – am besten gelingt dies im Kapitel zu den Amerbach-Quellen –, bleiben diese Abschnitte doch in sich ge-

schlossen und unterscheiden sich kaum von herkömmlichen Darstellungen der Musikgeschichte. Von „Spiegeln und Rätselbildern“ ist hier gar nicht die Rede, das ist „Hardcore-Musikwissenschaft“. Damit das zugrundeliegende Konzept wirklich aufgeht, müsste Diergarten sehr viel stärker auf die jeweiligen Quellen und deren Funktion eingehen, mögliche Aufführungssituationen besprechen, konkrete Musikpraktiken im jeweiligen Umfeld beschreiben und dafür in Kauf nehmen, eben nicht die ganze Musikgeschichte der Epoche in allen Aspekten und vor allem nicht als Gattungsgeschichte, Kompositions- und Werkgeschichte abbilden zu können, die sich zudem für eine bildhafte „Erzählung“ kaum eignen.

Andere Kritikpunkte sind weniger dem Autor als dem Verlag anzulasten. Bei der vorliegenden Anlage des Buches genügt die Anzahl von sieben Abbildungen und fünfzehn Notenbeispielen bei Weitem nicht. Wenn schon nicht im Buch selbst, so könnte man zumindest ausgelagert auf einer Internetseite ergänzendes Material zur Verfügung stellen, wie das andere Verlage schon längst tun. Mangelnder Sorgfalt des Lektorats ist wohl die Tatsache anzulasten, dass der Untertitel am Buchumschlag („Eine Einführung“) nicht mit dem Untertitel am Titelblatt („Renaissance und Reformation“) übereinstimmt. Ärgerlich ist weiterhin, dass sich die Bildbeschreibung des berühmten Holzschnitts *Maximilian im Kreis der Musiker* auf der folgenden verso-Seite der Abbildung befindet. Das hätte mit der Umstellung eines Absatzes leicht vermieden werden können. Ein wirklich gravierendes Versäumnis ist aber der Verzicht auf den Nachweis der zahlreichen wörtlichen Zitate, die zudem nur in deutscher Übersetzung wiedergegeben werden. Damit nimmt man das Buch aus dem wissenschaftlichen Diskurs, und das hat es wirklich nicht verdient. Denn es ist unverkennbar, dass der Autor mit großem musikalischem Sachverstand beherzt an die Sache gegangen ist. Auch wenn die vorliegende

Publikation an ihrem eigenen Anspruch scheitern mag, ist es doch ein ambitioniertes Buch, das seine Leserschaft finden möge.

(Oktober 2014) *Andrea Lindmayr-Brandl*

STERLING E. MURRAY: The Career of an Eighteenth-Century Kapellmeister. The Life and Music of Antonio Rosetti. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2014. 463 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 106.)

In Gestalt einer klassischen Leben- und Werk-Monographie legt Sterling E. Murray hier die Summe seiner über vier Jahrzehnte währenden Forschungen zu Antonio Rosetti vor. Der aus Böhmen stammende Zeitgenosse Wolfgang Amadeus Mozarts findet in Murray somit einen denkbar gut informierten Sachwalter, der schon mit dem opulenten *Thematic Catalogue* der Werke Rosettis (Warren: Harmonie Park Press, 1996) einen Forschungsstand definiert hat, der noch für lange Zeit maßgeblich bleiben dürfte.

Nichts anderes wird man auch von dieser Biographie annehmen dürfen, in der es Murray gelingt, zunächst aus den heterogenen Quellen ein konzises Bild des Lebens dieses Kontrabassisten, Kapellmeisters und schließlich weithin gerühmten Komponisten zu zeichnen, das mit vorbildlicher Transparenz und Lesbarkeit überzeugt. Nach den mehrheitlich nur hypothetisch zu rekonstruierenden ersten beiden Lebensjahrzehnten nehmen dann die Zeit in der Hofkapelle von Oettingen-Wallerstein wie der vergleichsweise kurze Abschnitt in jener von Ludwigslust den größten Teil der Darstellung ein. In einem zweiten, ähnlich umfangreichen Teil des Bandes findet sich dann eine nach Gattungen geordnete Darstellung von Rosettis Kompositionen, die nicht zuerst auf eine schnelle Orientierung im umfangreichen Werkbestand zielt, son-

dern Rosettis Kompositionstechnik auch in ihrer Entwicklung aufzuzeigen sucht.

Dabei zeigen sich recht deutlich die engen Grenzen, die das quer zu aktuellen Forschungstendenzen liegende Konzept einer Leben-und-Werk-Monographie vorgibt. Denn einerseits ist Rosetti als Kapellmeister von Gunst und Gusto seiner jeweiligen Dienstherrn abhängig, und eine wie auch immer geartete künstlerische Entwicklung lässt sich damit vor dem Hintergrund der Geschichte der jeweiligen Hofkapelle möglicherweise noch plastischer darstellen. Andererseits hat Rosetti mit seinen Kompositionen auch den internationalen Musikalienmarkt seiner Zeit bedient, hat Verleger und ein mehrheitlich bürgerliches Publikum für seine Musik eingenommen. Hier ließe sich nicht alleine fragen, ob sich dieser Umstand auch stilistisch in der Musik manifestiert, sondern auch, welche soziomusikalischen Implikationen damit möglicherweise verbunden sind.

Murray gibt darauf einige Hinweise, ohne den damit eingeschlagenen Wegen aber allzu lang zu folgen. Sein historisches Narrativ konzentriert sich auf Rosettis Biographie und legt für weiterführende Fragestellungen einen verlässlichen Grund. Auch innerhalb der konzeptionellen Grenzen dieser Studie sind jedoch noch zwei Kritikpunkte anzubringen. Der erste betrifft die Charakterisierung Rosettis als „Kleinmeister“, die sich buchstäblich vom ersten Absatz des Vorworts bis zum letzten Absatz des Schlusskapitels durch dieses Buch zieht: Die Individualität Rosettis, die ansonsten in dieser Studie so gut erkennbar wird, wird damit etwas leichtfertig in die Nähe einer einfachen Apologie gerückt. Der zweite Kritikpunkt betrifft die analytische Auseinandersetzung mit Rosettis kompositorischem Schaffen, die mit klaren Qualitätskriterien verbunden ist, die nicht der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, sondern einer modernen Sicht verpflichtet sind, der zufolge die inhärente musikalische Logik in der Musik auch deren künstlerischen Rang ausmacht (S. 387). Dass die

Wertmaßstäbe des 18. Jahrhunderts andere sind und Rosettis Musik daher auch wiederholt Gegenstand ästhetischer Kritik gewesen ist, bleibt zwar nicht unerwähnt (S. 385f.), doch ohne Vertiefung.

Im eher kurzen Schlusskapitel „Rosetti in Perspective“ gibt Murray seiner Hoffnung Ausdruck, dass die vorliegende Rosetti-Biographie weitere Studien anregen möge. Anknüpfungspunkte dafür ergeben sich in der Tat in mehr als ausreichender Zahl.

(August 2014)

Andreas Waczkat

HANS-JOACHIM HINRICHSEN: Beethoven. Die Klaviersonaten. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 464 S., Abb., Nbsp.

Es gibt bestimmte Werkgruppen, die werden niemals musikwissenschaftlich „austherapiert“ sein; Beethovens Klaviersonaten zählen ganz sicher zu ihnen. Die Vielfalt exemplarischer Lösungen im Umgang mit der Sonatenform in engster Wechselwirkung mit dem durch äußere und innere Einflüsse stets im Wandel befindlichen Personalstil des Komponisten: Dies und vieles andere mehr hat Forscher, Kenner, Liebhaber und Interpreten immer wieder zur eingehenden, nunmehr fast 200 Jahre währenden Beschäftigung speziell mit diesem Œuvre herausgefordert.

Hans-Joachim Hinrichsens Darstellung der Sonaten ist traditionell, d. h. chronologisch gegliedert unter den Binnenüberschriften „Leitgattung Klaviersonate“ (WoO 47, dann op. 2–13), „Die Klaviersonate als Experimentierfeld“ (op. 14–28), „Neue Wege“ (op. 31–57), „Werkgruppe der Kontraste“ (op. 78–90) und „Letzte Werke“ (op. 101–111). Den einzelnen Analysen vorangestellt ist ein mehrteiliger Prolog, der „Beethoven als Klassiker der Klaviersonate beleuchtet“ und an dessen Ende sich der Rezensent notiert hat: „Sehr guter, gehaltvoller Einstieg“. Übergreifende Zusammenhänge werden sodann vor allem in den fünf zwischenge-

schalteten Exkursen hergestellt, in denen die folgenden Themenfelder angesprochen werden: „Sonate als Denkform“, „Poetische Idee und musikalischer Inhalt“, „Pathos und Humor“, „Werk und Zyklus“ sowie „Spätwerk und Spätstil“. Der Epilog zu „Beethovens Klaviersonaten in der Rezeption“ (von Forschung und Interpretation) ist mit nur zehn Seiten knapp gehalten.

Das Buch wendet sich in Aufmachung, Ansatz und Diktion an den Kenner und Wissenschaftler, weniger an den interessierten Laien, ja man hätte selbst Skrupel, es durchschnittlich begabten Studenten in den unteren Semestern vorbehaltlos zu empfehlen. „Immer das Ganze vor Augen“ – dieses im Verlauf des Buches mehrfach wiederholte Diktum Beethovens gilt auch für die vorliegende Gesamtdarstellung, denn auch in den Einzelanalysen jongliert Hinrichsen gleichsam mit dem gesamten Werkbestand, stellt immer wieder bisweilen ganz überraschende Querbeziehungen her, zeichnet auch kleinste, leicht übersehbare Entwicklungswege nach oder leuchtet sie im Voraus aus. Dem kann der Leser im Grunde nur dann folgen, wenn er – ebenso wie der Autor – die Sonaten in Klangvorstellung und Notenbild über weite Strecken im Kopf hat oder, als zweitbeste Lösung, „mit der aufgeschlagenen Beethoven-Ausgabe in ständiger Nähe“ liest (S. 11). Die einzelnen Analysen bewegen sich auf der Basis breiter Quellenrecherche und zeugen von souveränem Umgang mit der Literatur. Besonders tief lotet die Darstellung, wo vorhandenes Skizzenmaterial in die analytischen Überlegungen miteinbezogen werden kann. Dort beschränkt sich die Untersuchung nicht nur auf den Notentext, sondern sie kann sich auch auf den Kompositionsprozess ausdehnen. Man liest die entsprechenden Passagen etwa zu den Kopfsätzen von op. 10,3 und 14,1, zum Schlusssatz der „Mondscheinsonate“, zum ersten Satz der Sturm-Sonate, zum allmählichen Werden des Kopfmotivs im ersten Satz der „Appassionata“ oder zum Kopfsatz von op. 109

mit besonderem Gewinn. Nebenbei: Die Geschichten der leidigen Beinamen der betreffenden Sonaten werden mit Geduld, aber doch etwas gequält erzählt. Auch relevante Unterschiede zwischen Autograph und Erstausgabe werden in die Untersuchungen miteinbezogen sowie gegebenenfalls Späteintragungen Beethovens in Quellen.

Es ist beeindruckend, wie sehr der Autor stets die Tiefe sucht, mit klarem Blick das Typische (oder vielmehr gerade das Untypische) eines jeden Werkes und Satzes erkennt und wie viel man auf diese Weise über Beethovens Gedanken- und Arbeitswelt in seinem ureigenen Genre, der Klaviersonate, erfährt. Erfreulich selten kommt dabei das Gefühl auf, dies oder jenes schon wiederholt bei anderen Autoren gelesen zu haben. Aus der Fülle der Einzelaspekte, die Hinrichsen in seinem Buch thematisiert und die in reichem Maße zur Reflexion anregen, seien beispielhaft nur die folgenden genannt: das freie Fantasieren mit der Sonatenform in op. 26 und 27, dagegen die eherne Gestalt von op. 22, sodann die auf das Spätwerk vorausweisende Ausnotierung des Trillers in der letzten Variation des ersten Satzes von op. 26, das Zurückhalten einer früheren Publikation von op. 49, um nicht in die falsche Schublade gesteckt zu werden, das Spannungsfeld von Produktion und Publikation der Klaviersonaten in Konkurrenz zu den „größeren“ Gattungen Streichquartett und Symphonie, der nachdrückliche Hinweis auf den primär technischen Aspekt beider Sätze von op. 78, der damit die vielfach bescheinigte Kantabilität weitgehend abgesprochen wird (wobei sich fragen ließe, ob es in diesem Fall nicht vielleicht so etwas wie eine technisch-virtuose Kantabilität gibt, denn der erste Satz hat ungeachtet der Plausibilität von Hinrichsens Analyse gleichwohl immer noch lyrischen Charakter), schließlich die vielen kleinen Schlaglichter zum Verhältnis von Variation, Fuge und Sonatenform in den fünf letzten Sonaten und vieles andere mehr.

Etwas unnötig erscheinen dagegen die wiederholt zu beobachtenden Nobilitierungen der „bekannten Verdächtigen“, etwa der Sonaten op. 14, 31,1 und 54. Die sprachliche Darstellung ist, wie erwähnt, anspruchsvoll, aber doch weitgehend frei von unerfreulicher Preziosität; der Leser ist sehr dankbar dafür. Notenbeispiele werden praktisch nur dort gegeben, wo andersorts nicht greifbares Werkstattmaterial in die Analyse mit einbezogen wird (siehe oben). So kommt es, dass – sieht man von den insgesamt neun Abbildungen ab – sich lange, lange Passagen (bis zu 84 Seiten) reiner Fließtext finden. Gewiss: Vergegenwärtigt man sich den bisweilen töricht-unüberlegten Abdruck von Notenbeispielen in anderen, auch heute noch erscheinenden Studien zu diesem Thema, so kann man Hinrichsens radikale Entscheidung gut nachvollziehen. Trotzdem – diese Prophezeiung sei gewagt – wird sie abschreckend wirken. In öffentlichen Bibliotheken (oder auch in der gut sortierten Buchhandlung) wird man unter diesem Aspekt vermutlich doch eher zu deutlich schwächeren, aber flotter aufgemachten konkurrierenden Studien greifen. Ohne die Möglichkeiten zu überschätzen, die eine einfache Rezension bietet, sei daher wenigstens an dieser Stelle ausdrücklich betont: Hans-Joachim Hinrichsens Buch zu Beethovens Klaviersonaten ist eine der wichtigsten und besten Werkmonographien analytischen Charakters, die in den letzten Jahrzehnten vorgelegt worden sind. Es steht damit in einer Reihe mit den großen Studien der Vergangenheit von Riemann, Schenker, Ratz, Uhde und Rosen. Es wird mit ihnen Bestandteil der Wirkungsgeschichte der Beethoven-Sonaten werden und bleiben.

(Februar 2015)

Ulrich Bartels

SABINE HENZE-DÖHRING / SIEGHART DÖHRING: *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. München: Verlag C. H. Beck 2014. 272 S., Abb.*

Nachdem das Editionsprojekt von Meyerbeers Briefen und Tagebüchern durch Sabine Henze-Döhring abgeschlossen wurde, war eine neue Biographie des Komponisten, welche die erschlossenen Lebensdokumente berücksichtigt und dem Stand der Forschung gerecht wird, ein Desiderat. Dass die Herausgeberin der Briefe gemeinsam mit Sieghart Döhring diese Aufgabe selbst auf sich genommen hat, ist sehr verdienstvoll, werden doch bis zum heutigen Tage Anekdoten – meist antisemitischen Hintergrunds – über den Komponisten kolportiert, die jeglichen Wahrheitsgehalts entbehren. Den Autoren gelingt es, in knapper Form ein umfassendes Bild des Komponisten und seines Œuvres zu zeichnen. Besonders aufschlussreich sind insbesondere die Kapitel, welche die späte Lebensphase nach dem Welterfolg des *Prophète* (1849) betreffen und auf den jüngsten Bänden der Briefedition beruhen. Unbekannt war beispielsweise, dass Meyerbeer auch nach seiner Beurlaubung von der Direktion der Preußischen Hofoper weiterhin einen erheblichen Teil seiner Arbeitskraft in den Dienst der Hofmusik stellte, deren Direktor er blieb. Insgesamt ergibt sich das Bild eines wachen Beobachters der aktuellsten musikalischen Entwicklungen, eines pflichtbewussten Direktors der preußischen Hofmusik, eines nach wie vor schaffensfreudigen Komponisten und – nicht zuletzt – eines fürsorglichen Familienvaters.

Die in die Lebenserzählung eingeflochtenen musikdramaturgischen Analysen umreißen auf knappem Raum präzise den jeweiligen Stand von Meyerbeers Kompositionstechnik und führen zu einer fundierten historiographischen Einordnung Meyerbeers als Komponisten der Grand Opéra als „Ideendrama“. In teilweise jahrzehntelangen Entstehungsprozessen feilte Meyerbeer an

der Konzeption seiner Werke und machte seinem Librettisten Eugène Scribe nicht nur präzise Vorgaben, sondern veränderte dessen Vorlagen unter Hinzuziehung weiterer Librettisten grundlegend. Als Resultat stellen die vier Grand Opéras einen Ideendiskurs dar. Die erste Grand Opéra, *Robert le Diable* (1831), interpretieren die Autoren als „Menschheits- und Ideendrama“, auf dem die folgenden Werke aufbauen: „Die historische Oper als musikdramatische Gattung, so wie Meyerbeer sie verstand [...], steht also durchaus in Kontinuität zum vorausgegangenen Menschheits- und Ideendrama, setzt dieses lediglich auf einer anderen Ebene fort“ (S. 64f.). Es liegt auf der Hand, dass Verdi und Wagner an diesen Aspekt der Meyerbeer'schen Konzeption anknüpfen. So sind insbesondere die Wagner betreffenden Kapitel äußerst lesenswert, beweisen sie doch, dass Wagners an Paranoia grenzende Obsession, von Meyerbeer verfolgt zu sein, keinerlei faktische Grundlage hat. Da Wagners pseudo-autobiographische Phantastereien das Meyerbeer-Bild bedauerlicherweise wesentlich geprägt haben, ist das Buch nicht nur für die Meyerbeer-, sondern auch für die Wagner-Biographik ein wichtiges Korrektiv. Die Autoren zeigen auf, dass der Verdrängungsprozess, in dem Wagner seine Ursprünge als Bewunderer und Schüler Meyerbeers verleugnete, zwanghaften Charakter hatte und nur noch mit der Freud'schen Kategorie des „Vatermordes“ beschrieben werden kann: Nach dem Zeugnis Cosima Wagners erschien Meyerbeer sogar noch in den Träumen des alten Wagner. In Wirklichkeit bewahrte Meyerbeer seinem ehemaligen Schüler wohlwollendes Interesse. 1855 nahm er auf einer Reise einen Umweg in Kauf, um dessen *Tannhäuser* zu hören, den er „als eine höchst interessante musikalische Kunsterscheinung“ bezeichnete, auch wenn er „Mangel an Melodie, Unklarheit und Formlosigkeit“ (S. 150) kritisierte. Während Wagner glaubte, dass Meyerbeer hinter dem Pariser *Tannhäuser*-Skandal stecke, war die-

ser in Wirklichkeit davon überrascht. Als er in Berlin davon erfuhr, schrieb er in sein Tagebuch: „Eine so ungewöhnliche Art des Mißfallens eines doch jedenfalls sehr beachtenswerten und talentvollen Werkes gegenüber scheint mir ein Werk der Cabale und nicht des wirklichen Urteils zu sein.“ Resümierend stellen die Autoren fest: „Bis zu seinem Tode deutet nichts darauf hin, daß er das Werk des Jüngeren jemals als kompositorische Herausforderung verstanden hat.“ (S. 150) Noch viel weniger konnte der meistgespielte Opernkomponist des 19. Jahrhunderts in Wagner jemals einen Rivalen sehen. Nicht nur aufgrund dieser Korrekturen am Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts ist dem Buch weitere Verbreitung, insbesondere durch rasche Übersetzungen ins Französische und Englische, zu wünschen.
(September 2014) *Matthias Brzoska*

Königin und Täubchen. Die Briefe von Cosima Wagner und Ellen Franz/Helene von Heldburg. Hrsg. von Maren GOLTZ und Herta MÜLLER. München: Allitera Verlag 2014. 462 S., Abb. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 9.)

Der vorliegende Band vereint 77 Briefe, die Cosima von Bülow ihrer Jugendfreundin Helene Franz, spätere Helene von Heldburg, schrieb. Rund die Hälfte von ihnen stammt aus der Zeit ihrer Ehe mit Bülow, der Rest aus den Jahren 1877–1912, als sie mit Wagner verheiratet bzw. später verwitwet war. Die Herausgeberinnen beklagen zu Recht, dass sich die Forschung bei der Behandlung Cosima Wagners „häufig nur in der gebetsmühlenartigen Wiederholung von Altbekanntem erschöpft“, und sehen die Herausgabe der Briefe als einen Beitrag „auf dem Weg zu einer Lebensgeschichte“ dieser Frau. Sie sind überzeugt, dass die Briefe eine bislang unbekanntere Sichtweise in der Zeit ihrer Ehe mit Hans von Bülow belegen – eine wirkliche Neuigkeit, vor allem angesichts

des Fehlens so vieler Briefe, die von Cosima in den Jahren vor 1870 geschrieben wurden. Dieser Quellenmangel ist auch Schuld daran, dass so viele Autoren Klischees über sie weitertragen.

Die Zweisprachigkeit, derer sich Cosima beim Verfassen der Briefe befleißigte, erforderte eine komplexe Gliederung: Einer Einführung auf Deutsch folgt eine englische, dann sind 700 Fußnoten zur Einführung aufgelistet (nur auf Deutsch), worauf die Briefe auf Deutsch (mit 500 Fußnoten) und dann auf Englisch abgedruckt sind. Das Briefverzeichnis ist zweisprachig. Wenn man aber die Logik begriffen hat, eröffnet sich ein faktenreiches Wissen um die Rezeption der Person Cosima Liszt-von Bülow-Wagner. Die Quellenauswertung ist detailreich und zeugt von einer breiten Kenntnis auch der entlegensten Sekundärliteratur. Seit Richard Wagner die 15-jährige Tochter seines Freundes Franz Liszt bei einem Abendessen kennengelernt hatte und ihm ihre verkrampte Schüchternheit aufgefallen war, waren sechs Jahre vergangen, und in diesen Briefen offenbart sich nun eine künstlerisch wie kulturell hochinteressierte Theaterkennerin, ausgestattet mit einem sicheren Urteil, die sich in der Schauspielkunst wie in der Literatur bestens auskannte. Die exzellente Pianistin machte im Rahmen des Theorieunterrichts Kompositionsübungen und spielte auch Flöte.

Überraschend ist die enge Bindung an eine andere Frau. Während später Freifrau Marie von Schleinitz ihre Freundin wurde und die Beziehung zwar eng, aber doch im respektvollen Abstand blieb, ist das Verhältnis zu Ellen Franz von großer Intimität geprägt, wobei Küsse unter Frauen nicht gleich als Chiffre für gleichgeschlechtliches Begehren dienen müssen. Interessant ist, wie sehr Bülow sich auf sie stützte und wie überzeugend sie das zeitgenössische Bild von der sich unterordnenden Frau konterkarierte. Auffällig ist auch, dass sie, die ihren eigenen Kindern eine künstlerische Laufbahn

nie gestattet hätte, ihre Freundin bei ihrer Ausübung des Berufs der Schauspielerin so stark förderte. Die Briefe enthalten nur eine einzige antisemitische Bemerkung, was angesichts des späteren Briefwechsels Cosimas mit Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg aus den Jahren 1891–1923, der Schmähungen gegen Juden enthält, überrascht. Ob demnach Wagner ihr antisemitisches Ressentiment verstärkte – das festzustellen wäre angesichts des knappen Materials zu gewagt. Man erhält den Eindruck, als gäbe es zwei Cosimas: die beschwingte junge Frau und die durch die Last ihres Amtes als Ehefrau und Förderin des Wagner'schen Werks beschwerte „hohe“ Frau. Die spätere Rolle als „Inszenierung“ oder „Maskierung mit der Witwentracht“ hinzustellen, wie es in der Einleitung von Maren Goltz geschieht, ist angesichts der ungeheuren Wucht der Persönlichkeit Wagners, dessen Musik Cosima schon in jungen Jahren erschütterte, zu kritisch, zumal sie in einem Brief an Hermann Levi 1896 behauptete, es gäbe in ihrem Leben keinen Wandel. Es wäre eher nachvollziehbar, dass sie sich im Laufe der Jahrzehnte der Aufgabe beugte, die Wagner ihr vorgezeichnet hatte, nämlich der Welt zu zeigen, dass es eine neue Art von Opernrezeption geben könnte, und dass die weltanschauliche und antisemitische Aufladung Bayreuths in seinem Sinne war.

Wie Maren Goltz und Herta Müller in ihrer ausführlichen Analyse bisheriger Literatur zu Cosima Wagner feststellen, ist eine Biographie, die ihr gerecht wird, noch ein Desiderat. Sie sehen die Probleme einer angemessenen Darstellung dieser Frau darin, dass sie einerseits geistig und künstlerisch hochbegabt war, und sich andererseits Richard Wagner unterwarf. Auf jeden Fall ist die Herausgabe dieser Briefe ein Meilenstein auf dem Weg zu einer umfassenden Kenntnis dieser bedeutenden Frau. Mitunter schlägt Cosima rückschauend einen warmherzigen Ton an, den man von ihr nicht erwarten würde. So schreibt sie im Mai 1900:

„Der Zauber Ihrer Anmuth u. Ihrer Begabung, Ihre spontane Sympathie für mich, [verlieh] dieser Vergangenheit den lieblichsten Schein. Wir waren Beide fremd in der preussischen Hauptstadt, waren uns dessen nicht bewusst, aber wir zauberten uns durch unser gegenseitiges Mitfühlen eine Heimath für sich“ (S. 334).

Einige Kleinigkeiten fallen angesichts der Fülle des präsentierten Materials nicht sonderlich ins Gewicht: So fehlt das Buch von Bernd Buchner in der Literaturliste, und die ersten 15 Briefe Cosimas aus der Edition der Briefe an Daniela von Bülow, die 1933 publiziert wurden, widersprechen der Aussage, wonach keine Briefe von ihr, die von vor 1870 stammen, je veröffentlicht wurden.

(Mai 2014)

Eva Rieger

Rethinking Hanslick – Music, Formalism, and Expression. Hrsg. von Nicole GRIMES, Siobhán DONOVAN und Wolfgang MARX. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2013. 360 S., Nbsp.

Nachdem schon Nicholas Cook für die gesamte Musik und Tia DeNora zumindest für ihre soziologische Analyse ein erkenntniskritisches Überdenken propagierten, gelangt mit Eduard Hanslick nun eine zentrale Figur ihrer ästhetischen Reflexion an die Reihe. Neue Aspekte zeitigt dieses von der bekannten Spannung zwischen dem unentwegt überarbeiteten Traktat *Vom Musikalisch Schönen* und Hanslicks feuilletonistischen Arbeiten getragene „Rethinking“ jedoch nur punktuell: So zeigt James Deaville einleitend, wie die Rezeption sich sukzessive auf das Zerrbild eines altfränkischen Formalisten verengte, das erst auf den Tiefpunkt des Dritten Reiches folgende Rehabilitationsversuche zaghaft zu modifizieren vermochten. Anthony Pryer unterstreicht den bleibenden Einfluss der Kasuistik und Beweisführung auf den Stil des gelernten Juristen, während

Fred Everett Maus die Einbeziehung der Figur des Komponisten in Hanslicks von der Konzeption und Perzeption geistfähigen Materials bestimmte Ästhetik problematisiert, die Felix Wörner sodann einem Vergleich mit den Theorien des Prager Herbart-Schülers Otakar Hostinský unterzieht. Dieser stärkt nicht nur die Rolle des Interpreten bei der Herstellung des Kunstwerks, sondern tritt mit dem implizit auf Gemütsbewegungen zurückverweisenden Moment der „Stimmung“ auch für eine gleichberechtigte Vereinigung der souveränen Kunstformen Musik und Poesie ein.

Gleich zwei Beiträge gelten dem sich im Zuge der Wagner-Polemiken wandelnden Verhältnis Hanslicks zu den Walzern und Operetten der Strauß-Familie, deren Erfolg nicht nur gattungsgeschichtliche, sondern auch soziale Grenzen in Frage stellt. Während Chantal Frankenbach auf den biographischen Widerspruch zur dem Tanz ablehnend gegenüberstehenden Position des Traktats verweist, führt Dana Gooley in diese Ambivalenz das von den Wiener Liberalen ebenso beförderte, wie insgeheim gefürchtete Moment des gesellschaftlichen Aufstiegs ein. Genau hier verorten David Brodbeck und Nicole Grimes zwei Vertreter des musikalischen Establishments. Eine einst von Max Graf kolportierte Goldmark-Sottise des alten Brahms blieb Brodbeck dabei wohl unbekannt, doch bestimmt deren ungeschützter Antisemitismus auch das Umfeld seines Beitrags: Das noch in Konzertouvertüren des Kantorensohns aus Keszthely gelegentlich hervortretende orientalisch-exotistische Kolorit verglich Hanslick in der *Königin von Saba* mit dem seit Wagners „Judentum“-Aufsatz überaus heiklen Topos des Synagogalgesangs, was ihm die vorbehaltlose Einordnung Goldmarks in den klassisch-romantischen Kanon erschwerte. Als Resultat eines bildungsbürgerlichen Humanismus stellt Nicole Grimes hingegen Brahms' Goethe-, Schiller- und Hölderlin-Vertonungen heraus. Hanslicks durchweg positive Kriti-

ken dieser in ihren orchestralen Schlusstakten die Textaussage modifizierenden Werke werden von der (An)Erkennung einer musikalischen Argumentationsstrategie geprägt, die das Primat einer gleichsam autopoetisch kommunizierenden Instrumentalmusik im Detail differenziert.

Lauren Freede stellt die Autobiographie *Aus meinem Leben* in den Kontext der Memoirenliteratur und Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, betont dabei aber zugleich die emphatische Selbstverortung ihres Autors in der Welt der Beamten, Besitz- und Bildungsbürger. Dass Hanslick, wie Marion Gerards beklagt, trotz (oder wegen?) einer auch in seinen Kritiken leicht nachweisbaren Gender-Metaphorik die Anfänge der österreichischen Frauenbewegung ignorierte, erscheint dabei von geringerem Interesse als die bedrohliche Nähe der vergilbten Terminologie zu der von ihm theoretisch bekämpften emotional-pathologischen Musik-Perzeption. Hanslicks in ihrer diskursüberschreitenden Bedeutung ungleich weiterreichenden Organismus-Metaphern widmet sich Nina Noeske in einem der wohl gelungensten und thematisch breitesten Beiträge des Bandes, der nur von den aktuellen begriffsgeschichtlichen Debatten zur Kulturalisierung physikalischer und biologischer Termini leider keine (fachübergreifende) Notiz nimmt.

Die letzten drei Artikel führen auf die publizistischen Kampfplätze des späten Hanslick zurück: Timothy R. McKinney greift den in der Sphäre subkutaner Anspielungen (die Mörike-Vertonung „Abschied“ bzw. der Schlussdialog in *Aus meinem Leben*) ausgeprägten Konflikt zwischen dem liberalen Kritikerpapst und Hugo Wolf, dem polemischen Jung-Rezensenten wider Willen auf. David Larkin beschäftigt sich mit dem zweiten Frühling der Hanslicks ästhetischen Prämissen widerstrebenden Symphonischen Dichtung in den 1890er Jahren. Jenen Zug zur „Hässlichkeit“, die Hanslick dem jungen Richard Strauss sarkastisch als ein musikalisch-

sches Talent attestiert, lastet der enttäuschte Kritiker im Falle des ihm ungleich näher stehenden Dvořák vor allem dessen literarischen Vorlagen an. David Kasunics Beitrag zu Hanslicks Mahler-Kritiken führt in einem kulturhistorischen Kaleidoskop verschiedene Motive wie die persönliche Bekanntschaft des Kritikers mit Hector Berlioz, seine Bewunderung für den Interpreten Mahler, aber auch die explosive Mischung von Wagnerismus und Antisemitismus zusammen, um in der entscheidenden historiographischen Pointe zu scheitern. Die These, dass Hanslick Mahlers Orchesterlieder durch den Verweis auf Berlioz'sche Vorbilder vor dem Vergleich mit Wagners von dem gemeinsamen Gegner Felix Mottl instrumentierten Wesendonck-Liedern zu schützen sucht, übergeht nicht nur den für Mahler ausschlaggebenden poetisch-szenischen Charakter der Wunderhorn- und Gesellen-Texte. Er lässt auch die sich für eine solche Analogie weitaus offensichtlicher anbietenden Rückert-Vertonungen unberücksichtigt, die in Wien ein halbes Jahr nach Hanslicks Tod zur Uraufführung gelangten.

Mit sichtlichem Besitzerstolz erzählte Reinhold Brinkmann einmal von den in der Universitätsbibliothek von Harvard über Generationen zusammengetragenen Bücherwänden, die sich allein mit Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigen. Unwillkürlich fühlt man sich bei der Lektüre des Bandes, dessen Fußnoten als ständigen und steinernen Gast Carl Schorskes Standardwerk *Fin-de-Siècle Vienna* anführen, an einen solchen Sammeleifer erinnert, der übergreifende Perspektiven durch die Liebe zum (kultur)historischen Detail freilich erdrückt: Weder wird im Zeitalter einer blühenden Interpretationsforschung die von Hanslick als „eine der folgenreichsten Spezialitäten unserer Kunst“ beschriebene „Spaltung der Musik in Komposition und Reproduktion“ aufgegriffen, noch finden sich Verweise auf aktuelle, die formale Perzeption des „Musikalisch Schönen“ auf-

greifende neuro-psychologische Debatten. Doch auch auf sich mit Zeitgenossen Hanslicks aufdrängende Vergleiche, etwa mit dem – musikalische Emotionen aus dem (unterbewussten) Eindruck von „beautiful objective forms“ ableitenden – Protopsychologen Edmund Gurney oder mit Konrad Fiedlers Theorie einer selbstreferentiellen, „spezifisch künstlerischen“ Formen- und Bildersprache wartet man vergeblich. Es bleibt trotz des eher eng gesteckten kultur- und kompositionshistorischen Bezugsrahmens somit ein Band mit mehreren lesenswerten Beiträgen anzuzeigen, der deutschsprachige Leser durch die Verbannung sämtlicher Originalformulierungen in Endnoten allerdings zu einer ebenso unvermeidlichen wie melancholischen Blätterorgie nötigt.

(Oktober 2014)

Tobias Robert Klein

Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 3: Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historisches Bewusstsein und neue Aufbrüche. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 398 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 1/3.)

Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderungen der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 376 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 1/4.)

Band 3 des zweifellos äußerst ambitionierten Projekts *Geschichte der Kirchenmusik* besteht aus zwei Teilen, die mit ‚Zwischen ‚Romantik‘ und ‚Historismus‘: Das 19. Jahrhundert‘ und ‚Die Zeit der Umbrüche und Bewegungen (ca. 1900 bis 1945)‘ überschrieben sind.

Leider ist es nicht mehr die Regel, das Verfassen von musik- oder gattungsgeschichtli-

chen Überblicken, wie sie z. B. Friedhelm Krummacher, Wolfgang Steinbeck u. a. innerhalb des ebenfalls im Laaber-Verlag erschienenen *Handbuchs der musikalischen Gattungen* vorgelegt hatten, einem einzigen Verfasser anzuvertrauen. Der – aufgrund der zunehmenden Spezialisierung natürlich verständliche – Rückgriff auf ein Autorenteam hat in der Regel und häufig unvermeidbar zur Folge, dass die einzelnen Artikel mehr oder weniger unverbunden nebeneinander stehen, es zu unnötigen Doppelungen kommt und mitunter sogar neue Fragen entstehen. So hinterlässt der den dritten Band der *Geschichte der Kirchenmusik* eröffnende Text („Politische, geistes- und kirchengeschichtliche Entwicklungen“) von Franz Xaver Bischof den Eindruck eines bloßen Appendix, da die hier getroffenen Aussagen für den weiteren Verlauf der Darstellung überhaupt keine Rolle spielen, musikgeschichtlich nicht kontextualisiert werden. Zudem tut sich im Zusammengehen mit Friedhelm Krummachers Text („Geistliche Musik als ästhetisches Problem“), der knapp und konzis den aufkommenden Konflikt zwischen der Idee einer autonomen, instrumentalen Kunstmusik und einer umso mehr auf ihre Heteronomie verwiesenen kirchlichen (Vokal-)Musik schildert, die durchaus interessante Frage auf, ob die These Bischofs, „in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ sei es „in engster Verbindung mit der geistesgeschichtlichen Wende der Romantik allenthalben zu einem Aufschwung kirchlichen Lebens“ (S. 13) gekommen, nicht in einem gewissen Gegensatz steht zu der von Krummacher festgestellten Verlagerung geistlicher Musik in den Konzertsaal und der Etablierung der sogenannten „Kunstreligion“, die Transzendenzerfahrungen auch in außerkirchlicher Musik möglich erscheinen ließ.

Die Beiträge von Konrad Klek und Ilse Seibt haben liturgisch-gottesdienstliche und hymnologische Fragen zum Inhalt, Stefan Klöckner gibt einen Überblick zur „Weiterentwicklung des gregorianischen Reper-

toires [...]“, in dessen Mittelpunkt die von der Abtei Solesmes ausgehende Restauration und Restitution des Gregorianischen Choral steht. Das mit umfangreichen Literaturangaben versehene Kapitel zum Cäcilianismus von Winfried Kirsch vermittelt dem Leser fundierte Informationen über die kirchenmusikalischen Restaurationsbewegungen im 19. Jahrhundert. Der von Wolfgang Hochstein verfasste Abschnitt widmet sich dem zunehmenden Entfremdungsprozess, dem die von einem ausgeprägten Historismus heimgesuchte Kirchenmusik und die zeitgenössische aktuelle Musik im Verlauf des 19. Jahrhunderts ausgesetzt waren. Damit ist gleichsam der Hintergrund geschaffen, auf dem die Entwicklung der „Orgelmusik“ (Christoph Krummacher) und der verschiedenen kirchenmusikalischen Gattungen „Messe“ (Wolfgang Hochstein) „Requiem“ (Dagny Wagner), „Te deum“ usw. (Wolfgang Hochstein), „Evangelische Kirchenkantate“ (Christoph Krummacher) sowie „Oratorium“ (Elisabeth Schmierer) dargestellt werden können. Alle Artikel vermitteln dem Leser einen umfassenden Eindruck des äußerst differenzierten Erscheinungsbildes geistlicher Musik im 19. Jahrhundert.

Den zweiten Teil des Buches eröffnen Darlegungen der theologischen Voraussetzungen für die kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen des 20. Jahrhunderts, deren Denken Sven Hiemke – die teilweise Nähe zum Nationalsozialismus nicht verschweigend – eingehender erläutert. Während Wolfgang Bretschneider das *Motu proprio* Pius X. „*Tra le sollecitudini*“ behandelt und dabei einerseits dessen, auch im persönlichen Umfeld Sartis, des späteren Papstes, gründende Denkrichtung aufzeigt, um andererseits aber auch vor dogmatischer Verkrampfung bei der Rezeption des Dokuments zu warnen, beschreibt Krummacher die Wendung von der „Gefühlsreligion“ Schleiermachers hin zur von Karl Barth vollzogenen strikten Trennung von Welt und Verkündigung, aus der schließlich

auch im Hinblick auf die Kirchenmusik die Forderung der Umkehr weg von „falsche[r] Subjektivität“ hin zu „objektiver“ Struktur resultiert (S. 226), wie sie sich angeblich am ehesten in der deutschen Gregorianik und in der Polyphonie manifestiert. Texten zum Kirchenlied und zur kirchlichen Bläserarbeit folgt ein fundierter Beitrag von Reinhard Bahr zu Kompositionstechniken Stravinskij's und Křeneks, vor allem zu satztechnischen Prinzipien Peppings und Distlers, die zumindest in ähnlicher Form bei den Protagonisten der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen weit verbreitet waren.

Von „Oratorium“ und „Orgelmusik“ (beide von Gustav A. Krieg) abgesehen, wird im zweiten Teil die durchaus sinnvolle Gliederung nach Gattungen aufgegeben; an ihre Stelle tritt eine summarische Abhandlung über „Lateinische und landessprachliche Kirchenmusik“ (Krieg), die kaum, wie es das Inhaltsverzeichnis nahelegt (S. 7), als Gattung verstanden werden kann. Dieses nunmehr veränderte Konzept, das die an sich schon äußerst anspruchsvolle Bewältigung des Materials kaum erleichtert, ist umso bedauerlicher, als der Aufbau des Artikels im Hinblick auf die untere Gliederungsebene inkonsequent ist: Mal fehlt sie ganz (im Abschnitt „Romantische Nachklänge“, S. 309ff.), mal finden sich unterschiedlich gehandhabte Hinweise auf Gattungen (im Abschnitt „Neue Wege“, S. 311ff.), mal beschränkt sie sich auf Allgemeines (im Abschnitt „Nachklänge. Ausklänge“, S. 326ff.). Das Ergebnis der Darstellung ist ein Mosaik, das sich nur schwer zu einem klaren Bild fügt.

Während ein eigenes Kapitel (Patrick Russell) zur „Englische[n] Kirchenmusik [...]“ (besser hieße es „anglikanische Kirchenmusik“) noch verständlich ist, hätte man sich die gesonderte Darstellung (Harald Herresthal) der „Skandinavische[n] Kirchen- und Orgelmusik“ schon begründet gewünscht (dass Sulo Salonens *Missa a cappella* [1957] die erste Vertonung des Ordinarium Missae aus

der Feder eines Finnen darstellt, wäre sicherlich erwähnenswert gewesen), zumal es zu wirklich unnötigen Doppelungen kommt, da in den Kapiteln „Orgelmusik“ und „Lateinische [...] Kirchenmusik“ die skandinavischen Länder ebenfalls berücksichtigt sind.

Den abschließenden vierten Band eröffnen Darstellungen der gottesdienstlichen bzw. liturgischen Erneuerungen in evangelischer und katholischer Kirche (II. Vaticanum) sowie des Kirchenlieds und der Gesangbücher nach dem Zweiten Weltkrieg. Als höchst informativ sowohl in musikgeschichtlicher als auch in kirchen- und liturgiegeschichtlicher Hinsicht erweist sich der Aufsatz über die „Musik der Ostkirchen“ (Irenäus Totzke). Verdienstvoll ist zweifellos auch der wegen fehlender Forschungsliteratur zwangsläufig vorläufige Artikel zur „Musik in jungen Kirchen“ (Johann Trummer). Beide Texte stehen allerdings eher jenseits der thematischen Grenze von Band 4 (das gilt auch für den einen oder anderen Text in Band 3), der, wie der Titel andeutet, „die Herausforderungen der Gegenwart“ thematisieren möchte. Peter Bubmann stellt treffend fest, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „eine Aufspaltung der Kirchenmusik in drei Bereiche deutlich“ wurde: „Neben der in den Gemeinden vorwiegend gepflegten Tradition, [...] entwickelte sich eine Avantgarde-Szene der Neuen Geistlichen Musik sowie eine eigene Bewegung christlicher Populärmusik“ (S. 294). Tatsächlich dürften die populär-musikalischen Phänomene und das Verhältnis von Avantgarde und Kirche bzw. Liturgie zu den wichtigen Themen des kirchenmusikalischen Diskurses der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählen. Der „Populäre[n] Kirchenmusik der Gegenwart“ ist ein umfangreiches Kapitel (Bubmann) gewidmet, das gleichsam ergänzt wird durch ein mit „Spiritual und Gospel“ (Torsten Allwardt) überschriebenes Kapitel. Demgegenüber erfahren die beiden übrigen oben genannten Bereiche nur eine äußerst kursorische

Darstellung. Auch in Band 4 ist man davon abgewichen, „die jeweils relevanten Gattungen“ (Vorwort zu Bd. 1, S. 11) zu behandeln. Stattdessen gibt es ein Kapitel „Musikalische Satztechniken seit 1945“ (Fredrik Schwenk), das „aus Gründen der Darstellung eines möglichst breiten Spektrums relativ knapp [...] stilistische[r] Tendenzen“ (S. 54) beschreibt. Während im Vorwort die Herausgeber ankündigen, auch dem „in der jüngeren Vergangenheit neu komponierte[n] [...] Repertoire eine[r] angemessene[n] Würdigung“ zuteilwerden zu lassen (Bd. 1, S. 9), bleibt leider festzustellen, dass das Kapitel sich im bloßen Aufzählen von Kompositionen erschöpft und man über die stilistische Anlage der erwähnten Werke so gut wie gar nichts erfährt. So heißt es z. B. im Hinblick auf Henze, Ligeti und Messiaen lediglich, dass sie „außerhalb des harten Kerns der Avantgarde“ (S. 60) standen. Und auch die vom Autor vorgenommenen Zuordnungen und Gruppierungen der Werke und Komponisten sind mitunter mehr als zweifelhaft. Die John Tavener, Brian Ferneyhough – der übrigens, anders als Schwenk meint (S. 58), sehr wohl eine Messe komponiert hat (*Missa brevis* für 12 Solostimmen [1969]) – und Colin Mawby eignenden Kompositionstechniken sind so grundverschieden, dass sie unmöglich zu einer Gruppe „englischer Komponisten“ zusammengefasst werden können, deren Werke von „den chorischen Wohlklang betonender Prägung“ (S. 58) seien. Eine „zwischen Avantgarde und Tradition vermittelnde Ästhetik“ (S. 69) auf Theo Brandmüller zu applizieren, mag zutreffend sein, sie aber für Bertold Hummel, Samuel Barber und Jean François zu reklamieren, ist schlichtweg falsch.

Während sich im „Populärmusik“-Kapitel deutlich ein – durchaus naheliegendes – auf die Einbindung in liturgische Kontexte enggeführtes Verständnis von Kirchenmusik abzeichnet, erfährt der Begriff im Kapitel zu den „Musikalischen Satztechniken“ wieder eine – von den Herausgebern be-

wusst gewünschte (siehe Vorwort zu Bd. 1, S. 10) – massive Weitung, was natürlich nicht zwangsläufig negativ zu bewerten ist. Allerdings hätte man sich dann im Hinblick auf die Darstellung – und dies gilt zumindest ansatzweise auch für den Artikel „Lateinische [...] Kirchenmusik“ in Band 3 – ein weitaus ausgeprägteres Problembewusstsein und eine Reflexion der begrifflichen Diversifizierung gewünscht. Aber ebenso wenig wie über die Faktur der Kompositionen erfährt der Leser über ihre Positionierung innerhalb eines als Feld aufzufassenden Begriffs „Kirchenmusik“. Die Klärung der Frage allerdings, welche Kompositionen denn nun wirklich für die Kirche und ihre gottesdienstlichen Vollzüge relevant sind, welche z. B. aufgrund des Phänomens der Intertextualität gattungsauflösende Tendenzen zeigen und welche eine geistliche Thematik allenfalls andeuten, ist bei Zugrundelegung eines weitgefassten Begriffs von Kirchenmusik alles andere als marginal. Bei genauerem Hinsehen wäre man möglicherweise zu dem Ergebnis gekommen, dass die ästhetisch relevanten Werke eben nicht die für die Liturgie gedachten sind, was wiederum für eine Historiographie der Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von gravierender Bedeutung ist, bestätigt es doch einmal mehr Wolfgang Fortners auf dem Düsseldorfer Schütz-Fest 1956 aufgestellte These, geistliche Musik von Rang lasse sich aufgrund der Entzweiung von liturgischer Funktion und musikalischem Kunstanspruch gegenwärtig nur mehr außerhalb des Gottesdienstes realisieren.

Warum Schwenk am Schluss des Kapitels, gleichsam als repräsentative Werke der Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts, gleich drei Requien (Britten, Ligeti, Zimmermann) bespricht, die zudem schon mehrmals Gegenstand der Betrachtung waren, erschließt sich dem Rezensenten nicht. Hier hätten sich in einer Geschichte der Kirchenmusik sicherlich auch Werke angeboten, die durch Berücksichtigung des kodifizierten litur-

gischen Textes, gleichermaßen wie durch kompromisslose Modernität gekennzeichnet sind, wie z. B. die *Messe* von Wolfgang von Schweinitz, die im Text leider ebenso wenig Erwähnung findet wie Tristan Murails Komposition *Sept paroles*, die als ganz zentrales geistliches, dem Spektralismus verpflichtetes Werk der Gegenwart gelten darf.

Der berühmte Bielefelder Historiker Hans-Ulrich Wehler hat in Anlehnung an Max Weber die These vertreten, es seien nicht „die großen Männer“, die Geschichte machten, sondern die in komplexeren gesellschaftlichen Strukturen agierenden Individuen. Es spricht vieles dafür, dass – in Analogie zur allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte – eine vergleichbare Reduktion der Musikgeschichte im Allgemeinen und der Kirchenmusik im Besonderen auf eine Geschichte von exzeptionellen Werken „großer Komponisten“ eine unzulässige Verkürzung wäre, ist die historische Wirklichkeit der Kirchenmusik – ihr „wie es eigentlich gewesen“ ist – doch ganz wesentlich nicht nur eine Geschichte von Musik als Kunst, sondern vor allem eine Geschichte von Einbindungen in Funktionen. Vor diesem Hintergrund scheint mir der Entschluss der Herausgeber, die einzelnen Bände mit Komponistenporträts anzureichern, als fragwürdig. Dass eine Auswahl, wie auch immer sie beschaffen sei, Anlass zur Diskussion geben kann, bedarf keiner Hervorhebung, ebenso klar ist aber auch, dass die Herausgeber sich mit einer so einseitig germanozentrischen Auswahl, wie sie Band 3 präsentiert – von 16 Komponisten stammt nur jeweils einer aus Italien, Frankreich, der Schweiz und England –, in höchstem Maße angreifbar machen, leisten sie doch der von ihnen im Vorwort zu Band 1 kritisierten „Fokussierung auf die deutsche Kirchenmusik“ (S. 9) in massiver Weise Vorschub. Unverständlich ist auch, dass angesichts der Porträtierung Davids, Peppings, Schroeders und Distlers der für die katholische Kirchenmusik höchst bedeutsame Joseph Ahrens außen vor bleibt.

Verwundern muss schließlich die im Kontext des Porträts Olivier Messiaens getroffene Feststellung Julian C. Tölles, die „bisher einzige veröffentlichte wissenschaftliche Auswertung des *Traité* [...]“ stelle „eine Arbeit von Julian C. Tölle“ dar. Offensichtlich kennt Tölle die entsprechende Literatur von Stefan Keym und Andrew Shanton oder das Buchprojekt *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse* nicht.

So verdienstvoll die *Geschichte der Kirchenmusik*, trotz der durchaus hinterfragbaren Konzeption der hier zu besprechenden Bände, nicht zuletzt aufgrund des enzyklopädischen Blicks auch ist: Vor allem im Hinblick auf die Geschichte der Kirchenmusik nach dem Zweiten Weltkrieg wurde meines Erachtens eine große Chance vertan; ihre Darstellung bleibt somit ein dringendes Desideratum der Musikwissenschaft.

(Oktober 2014)

Paul Thissen

Fortschritt, was ist das ...? Hrsg. von Ernst Helmuth FLAMMER. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 528 S., Abb., Nbsp.

Die im Titel gestellte Frage nach dem Wesen des Fortschritts beantwortet der Herausgeber Ernst Helmuth Flammer in der folgenden Weise: „Das Vagabundhafte von Fortschritt ist sein schwebender Zustand, was nicht mit Unverbindlichkeit im Sinne von Beliebigkeit verwechselt werden darf, weil das Schwebende hier nicht im Ungefahren verharret. In musikalischen Kategorien denkend fehlt Fortschritt im Sinne des Schwebenden die Bezogenheit etwa auf ein harmonisches Zentrum, auf einen Zentralton“ (S. 22). Es wird hier eine durchaus riskante Operation unternommen: In Theodor W. Adornos Materialästhetik ist das Element der Mimesis das irrationale Gegenprinzip, das einen linearen Fortschrittsbegriff dialektisch vor sich selbst schützt. Hier hingegen wird ein dialektisch geweiteter Fortschrittsbegriff davor geschützt, den ästhetischen

Modernismus und dessen Rationalität ganz aufzugeben, indem der Fortschritt zur Mimesis der atonal-seriellen Tradition der Neuen Musik erhoben wird. Diese ästhetische Position führt dazu, dass als Gegenbegriff zum Fortschritt von allen Autoren des Bandes nicht Regression oder Reaktion, sondern der Begriff der Redundanz verwendet wird (aus ökologischer oder pädagogischer Perspektive könnte ein wenig mehr Redundanz aber durchaus ein Fortschritt sein).

Es entsteht so leider eine ähnliche „Mimesis“ zwischen den in diesem Band versammelten theoretischen Entwürfen und dem durchgängig propagierten ästhetischen Komplexismus: Es ist streckenweise auch eine bewusste Zumutung, dieses Buch mit der gebotenen Geduld und Unparteilichkeit zu lesen. Die Theoriekonstrukte neigen zur Gleichsetzung des Fortschritts mit dem Gebrauch des Genitivs („Des Fortschritts Wesen ist substantiell dialektisch“, S. 16), zugleich wirkt die Berechenbarkeit der Beispiele ermüdend, die es ermöglicht, nach wenigen Seiten zutreffende Prognosen darüber aufzustellen, was von den Autoren gelobt, was kritisiert und was gar nicht erwähnt wird (die Postmoderne zum Beispiel erscheint durchgängig als eine Art Monster des Positivismus, ohne das klar würde, was damit gemeint ist). Schließlich muss angemerkt werden, dass der ohnehin grenzwertig umfangreiche Band auf seitenlange Exkurse zur Finanzkrise und zur Monopolwirtschaft der Deutschen Bahn hätte verzichten können. Hier zeigt sich ein gewisser Mangel an Selbstkontrolle seitens des Herausgebers, wodurch die Kritik ab und an in den Tonfall von Schauprozessen abgleitet. (Ein typisches Beispiel wäre der folgende Satz: „Isabel Mundry ist als Einzelfigur der Komponistenszene zu belanglos, um selbst als Person Interesse an einer Würdigung zu wecken“, S. 279.)

Zudem täuscht das Buch einen Pluralismus der Perspektiven vor, der de facto nicht stattfindet: Die Beiträge anderer Autoren

machen im Umfang nur ein gutes Drittel aus und werden oft von langen Fußnoten begleitet, die nicht nur das für sich unterhaltsame Manifest im Stil von Jonathan Meese des Komponisten Art-Oliver Simon durch den zu oft in die Debatte eingreifenden Diskussionsleiter in ihrer Wirkung eher abschwächen.

Die letztlich von allen Autoren vertretene kompositorische Positionierung ließe sich mit einer etwas böartigen, aber hilfreichen Bildlichkeit so umschreiben, dass hier die „Stalinsten“ (die etablierten Namen mit Pierre Boulez an erster Stelle) ebenso wie die „Anarchisten“ (die Anhängerschaft von John Cage) von „Trotzkisten“ bekämpft werden, die sich selbst als Außenseiter innerhalb der Szene wahrnehmen. Claus-Steffen Mahnkopf, der zwei kurze Beiträge beisteuert, aber den gesamten Diskurs des Buchs stark beeinflusst, dient dabei als Modell für die einzig ästhetisch akzeptierte Musik der Gegenwart. Eine solche soziologische Selbstverortung führt spürbar zu einer Art „Inzestproblem“, weil Flammer seine eigenen Kompositionsschüler lobt, die wiederum den Großteil der Aufsätze verfasst haben und diesen Schülerkreis mit der Musikgeschichte verwechseln (wie im folgenden Zitat von Hakan Ulu): „So schöpften fast alle Komponisten der abendländischen Musik mittelbar oder unmittelbar ihre Inspiration aus der Religion: Palestrina, Johann Sebastian Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Messiaen, Radulescu, André, Herchet, Flammer, Quell und viele andere“ (S. 424).

Die kompositionstechnische Position aber ist beinahe gegen die eigene Rhetorik latent pragmatisch (und somit auch einer zweiten Postmoderne und nicht nur einer zweiten Moderne ästhetisch zuzuordnen). Ein Kokon aus Komplexität und zwingend eingeforderter Polyphonie bleibt als Basis verpflichtend, doch wird im begründeten Einzelfall die vorsichtige Integration tonaler Elemente zugelassen (als spektrale Ableitung aus der Obertonreihe, als zitathaft uneigent-

liche Verwendung oder als interkulturelle Assimilation).

Der enorme Rechtfertigungsdruck, den dieser Schritt in der elitären Szene der Neuen Musik in Deutschland offenkundig immer noch auslöst, ist auch in dem hier vorgelegten Band ungebrochen zu spüren, vielleicht aber nicht mehr in den Kompositionen selbst, die auf noch so versteckte und vorsichtige Weise das Tonalitätsproblem als Schicksalsfrage auch der aktuellen Musik für sich neu entdecken: „Die Aufgabe der Tonalität jedoch ist Zerfall und Werden zugleich, Werden dessen, was danach folgen wird. Ein Sinnbild dieses Zerfalls und Werdens ist der *vagierende* Akkord, der weder tonal noch atonal zu verorten ist“ (S. 393).

Die Aufgabe (als Verlust) der Tonalität ist also die Aufgabe (als Bestimmung) der eventuell wieder verwendeten Tonalität. Ganz im Sinne Adornos soll sich der heroische Glücksmoment des Schritts in die Atonalität, der eine wiederholungsfrei komplexe Musik erst ermöglicht, immer von Neuem wiederholen. Die Tonalität würde sozusagen zum Sisyphe, und in diesem Sinn hätte man sich die Komponisten, die hier als Autoren theoretischer Beiträge auftreten (nicht aber unbedingt deren Leser), als glückliche Menschen vorzustellen.

(August 2014)

Julian Caskel

MAREN GOLTZ: Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Musik/die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 462 S., Abb. (Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte. Band 46.)

BEATE HENNENBERG: Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Beiträge zur musikalischen Bildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wien: Praesens Verlag 2013. 450 S.

Die Geschichte von Konservatorien bzw. Musikhochschulen galt lange Zeit als ein eher randständiges Thema. Meist aus Anlass von Jubiläen entstanden, lieferten die entsprechenden Publikationen – im besten Fall – interessante Informationen zur Gründung, zur Entwicklung und zu berühmten Lehrenden oder Absolventen und Absolventinnen, ohne den Versuch zu machen, institutionelle Strukturen zu analysieren oder die gesellschaftliche bzw. politische Funktion der Einrichtungen zu untersuchen. Spätestens nach dem Erscheinen der von Michael Fend und Michel Noiray herausgegebenen Bände *Musical Education in Europe (1770–1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges* (Berlin 2005) dürfte sich herumgesprochen haben, dass Relevanz und Reichweite des Themenbereichs weit über die Grenzen der Lokalhistorie hinausreichen. Auch die beiden hier zu besprechenden Bände sind von dem Anspruch geprägt, die jeweils untersuchte Musikausbildungsstätte in den sozial- und politikgeschichtlichen Kontext zu stellen. Sei, so Beate Hennenberg, das Konservatorium der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien ein „Modellfall für das Zusammenspiel der Musikausbildung mit der Kultur- und Sozialgeschichte“ (S. 13), so verfolgt Maren Goltz das Ziel, die Geschichte des Leipziger Konservatoriums – das 1941 in eine Staatliche Hochschule umgewandelt wurde – in der NS-Zeit darzustellen und dabei „die Zusammenhänge zwischen den allgemeinen soziopolitischen Rahmenbedingungen und der Situation der Lehranstalt“ zu verdeutlichen (S. 34). Mit etwas Spitzfindigkeit könnte man in diesen beiden Formulierungen unterschiedliche historiographische Ansätze erkennen: Lässt die Rede von „soziopolitischen Rahmenbedingungen“ befürchten, hier werde entsprechend dem alten ‚Trichtermodell‘ der Rahmen als statisch Gegebenes konstruiert und der Einzelfall lediglich darauf bezogen, statt als integraler Bestandteil soziopolitischer Strukturen erkannt zu werden, so scheint

der Begriff „Zusammenspiel“ auf eine dynamische Perspektive hinzudeuten, die Institutionengeschichte als Gesellschaftsgeschichte versteht. In der Tat lässt sich mit dieser Gegenüberstellung der Unterschied zwischen den beiden Arbeiten auf den Punkt bringen. Jedoch liegen die Verhältnisse genau umgekehrt, als es die Zitate vermuten lassen: Es ist die Arbeit Hennenbergs, die einem eindimensionalen Geschichtsbild anhängt, während Goltz’ Studie eindrucksvoll vermittelt, wie sich Politik und Gesellschaft im Handeln der Akteure – in diesem Fall: Studierende, Lehrende und Leitung der Leipziger Hochschule – erst realisieren.

Goltz’ Studie korrigiert nachdrücklich die noch immer nicht ausgestorbene Sichtweise, ein Konservatorium hätte ein „unberührter Ort der Zurückgezogenheit“ sein können (S. 353), an dem man geübt und musiziert, aber keine Politik gemacht hätte. Wie obsolet diese Vorstellung ist, lässt sich schon an der Entlassung von „Juden“ aus dem Leipziger Kollegium zeigen. Leicht ließe sich hier das „Trichtermodell“ heranziehen: Das Konservatorium dispensierte seine „jüdischen“ Mitarbeiter und Studierenden, weil der Staat antisemitische Gesetze erließ. Dass eine solche Argumentation nicht nur eine Vereinfachung wäre, sondern die Verantwortlichen von ihrer Schuld entlasten würde, wird am Fall des Komponisten Günter Raphael deutlich. Wie Goltz aufdeckt, wurde dieser bereits im Dezember 1933 entlassen – obwohl das Konservatorium als nicht-staatliche Institution dazu nicht nur nicht gezwungen war, sondern sich nicht einmal auf eine juristische Grundlage berufen konnte. Mit Schutz oder Unterstützung einer seiner einflussreichen Kollegen konnte der Lehrer für Musiktheorie und Komposition nicht rechnen. Selbst sein ehemaliger Mentor Karl Straube hatte nichts Eiligeres zu tun, als noch vor der Entscheidung über die Entlassung einen ehemaligen Studenten für Raphaels Position zu empfehlen.

Das Gewicht von Goltz' Studie liegt nicht auf der theoretischen Reflexion, und man könnte der Autorin vorhalten, dass eine Auseinandersetzung mit geschichtswissenschaftlicher Literatur zum Thema NS-Täterschaften ihr womöglich eine Basis für eine klarere Systematik in der Darstellung und für klarere Urteile geboten hätte. Die Arbeit ist durch eine gewisse Faktenlastigkeit gekennzeichnet – aber genau aus dieser gewinnt die Arbeit ihre Überzeugungskraft. Denn die Fülle der geschilderten Ereignisse, die für sich genommen gar nicht immer besonders spektakulär sind, ergibt in ihrer Summe ein Gesamtbild, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt und die Komplexität der Strukturen ebenso vor Augen führt wie die Bereitschaft der am Konservatorium Tätigen, sich den Forderungen des Regimes ohne Widerstand, oft sogar in vorauseilendem Gehorsam zu fügen. An dieser Stelle kann nur auf wenige der zahlreichen interessanten Erkenntnisse hingewiesen werden. Bemerkenswert etwa ist die ausgeprägte Mittäterschaft der Studierenden, insbesondere derer am Kirchenmusikalischen Institut, das als eines der Zentren der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung alles andere als ein Hort gottesfürchtig-regimeferner Musizierlust war, als der es in manchen Darstellungen erscheint. Überraschend ist auch, wie eng der Kontakt der an der Hochschule verbliebenen Studierenden und Lehrenden mit den zur Wehrmacht eingezogenen Studenten blieb: In Form von „Feldpostbriefen“ – an denen Studierende wie Lehrende mitwirkten – wurde ein reger Austausch über die (im Sinne der herrschenden Ideologie) gesellschaftliche Aufgabe der Musik und die Rolle des Musikers als „musisch-soldatischer Mensch“ gepflegt. Darin ist ein durchaus gewichtiger Beitrag der Hochschule zum Krieg zu sehen. Nachdenklich stimmen noch aus heutiger Sicht modern anmutende Neuerungen, die die Hochschule während der NS-Zeit einführte, etwa die Beteiligung an Veranstaltungen in Betrieben oder Schulen, die Nutzung

moderner Medien oder die Einführung innovativer Unterrichtsmethoden und -inhalte (Seminarunterricht, Rhythmik), die nach dem Krieg von vielen Hochschulen übernommen wurden. Von Bedeutung sind nicht zuletzt zahlreiche neue Erkenntnisse über einzelne Personen, deren Nähe zum Regime größer war als bisher angenommen; das betrifft neben Straube insbesondere Johann Nepomuk David, dessen Motette „Heldenehrung“ Goltz zweifelsfrei als Vertonung eines Textes von Adolf Hitler nachweist, bei der es sich keineswegs um einen Betriebsunfall handelt. Im Zusammenhang mit David überzeugt auch die Auseinandersetzung mit der Nachkriegsrezeption, deren Entlastungsargumentationen Goltz ebenso nüchtern wie klar dekonstruiert. (Dass sie diesen Abschnitt als „Exkurs“ bezeichnet, ist allerdings nicht angemessen; denn die Korrektur der Nachkriegsrezeption ist ja kein Nebengegenstand einer solchen Studie, sondern implizit ihr ständiger Bezugspunkt.)

Die gesamte Studie basiert auf schier unübersehbarem Quellenmaterial, das zu einem Großteil bisher keine Beachtung in der Forschung fand – von Akten aus zahlreichen Archiven über Egodokumente von Beteiligten bis hin zu den Katalogen und Inventarbüchern der Hochschulbibliothek, anhand derer die Sekretion der Bestände nachgezeichnet wird. Goltz wertet diese Dokumente durchweg mit großer Sorgfalt und Umsicht aus, geht jeder sich bietenden Spur nach und liefert in den Fußnoten eine Fülle weiterer Daten und Fakten, die ihre Arbeit zu einem hervorragenden Ausgangspunkt für weitere Studien – etwa zu einzelnen beteiligten Personen – machen. Auch wenn ihr Stil manchmal ein wenig sperrig ist und einige Druckfehler den Redaktionsprozess überstanden haben, sollte Goltz' Studie Pflichtlektüre sein, nicht nur für Menschen mit Interesse an der – noch keineswegs „ausgeforschten“ – Thematik „Musik im Nationalsozialismus“, sondern für jede(n), der oder die verstehen will, was Musik im sozialen

und politischen Kontext sein und tun kann.

Gleiches lässt sich von der Arbeit Hennenbergs leider nicht sagen. Das liegt nicht etwa daran, dass die Zeit, mit der sie sich befasst – die Metternich-Ära und der „Vormärz“ – weniger ergiebig wäre; im Gegenteil wäre es überaus spannend, auch für diese Epoche nach der Mitwirkung der Musik an soziopolitischen Entwicklungen zu fragen. Dies zu tun, gibt Hennenberg vor, indem sie in ihrem knappen Vorwort die These aufstellt, das Konservatorium der Gesellschaft für Musikfreunde sei „beispielhaft“ für die Demokratisierung der Gesellschaft gewesen. Ob die historische Entwicklung damit angemessen beschrieben ist, bleibe dahingestellt; ein Zusammenwirken von Institution und Gesellschaft wird jedenfalls an keiner Stelle aufgezeigt. Stattdessen schildert Hennenberg lediglich die Entstehung des Konservatoriums und einige Aspekte der Arbeit der ersten Jahrzehnte, schaltet Abschnitte zu „allgemeinen“ Aspekten der Politik bzw. des Musiklebens dazwischen – in einer Diktion, die an alte Schulbücher erinnert („In der anschließenden langen Regierungszeit Franz I. setzte sich die Restauration durch“, S. 42; „Metternich sollte nicht als ein Popanz abgewertet werden; er kam von der Aufklärung her“, S. 43) – und klebt bestimmten Ereignissen gemeinplatzartige Etiketten wie „Verbürgerlichung“ oder „Demokratisierung“ auf. Eine Einleitung mit Einordnung in den Forschungsstand und Reflexion von Quellen und Methoden fehlt ebenso wie ein Fazit; die Arbeit endet abrupt mit der Darstellung des Generalbass- und Harmonielehreunterrichts. Der Wert der Studie beschränkt sich im Grunde darauf, dass Fakten (darunter auch manche bisher wenig bekannte) zur Geschichte des Konservatoriums im Zusammenhang erzählt werden – wobei dieser Erzählung freilich nicht ganz zu trauen ist, da die Arbeit mit den Quellen leider nur als dilettantisch bezeichnet werden kann. Zwar wertet auch Hennenberg Archivmaterial aus, allerdings nur das nächstliegende:

Akten aus dem Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde (wobei ein Quellenverzeichnis fehlt); daneben schöpft sie aus einigen publizierten Quellen, die sie über weite Strecken umständlich paraphrasiert, und aus Sekundärliteratur. Letztere allerdings ist hoffnungslos veraltet: Der jüngste Titel im Literaturverzeichnis stammt aus dem Jahre 2003. Somit hat Hennenberg natürlich auch den überaus gelungenen Aufsatz ihrer Wiener Kollegin Lynn Heller in dem eingangs erwähnten Sammelband von Fend/Noiray (Hrsg.) nicht zur Kenntnis genommen, der auf 24 Seiten weit mehr Aufschlüsse über die sozialgeschichtlichen Kontexte der Institution gibt als Hennenberg in ihrem umfangreichen Buch. Zuweilen, etwa wenn man verstaubt anmutende Wertungen von Konzertprogrammen („Abträglich war auch das Eindringen des Bravourgesangs in Opernarien“, und es „wucherten die modischen Violinpiécen“, S. 88) liest oder über Fakten und Zitate stolpert, die ohne weitere Quellenüberprüfung oder -kritik nach Ernst Conrath (1952/53), Richard von Perger (1912) oder Carl Ferdinand Pohl (1871) wiedergegeben werden, wähnt man sich bei der Lektüre eines Buches aus den fünfziger Jahren. Dass bei zahlreichen Tatsachenbehauptungen und auch bei vielen Zitaten Belege fehlen und dass überdies Blockzitate mangels Anführungszeichen oder Auszeichnungen oft nur durch die veraltete Orthographie vom Fließtext zu unterscheiden sind, hätte allerdings auch damals kein(e) Rezensent(in) toleriert.
(Januar 2015) *Rebecca Grotjahn*

Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse. Hrsg. von Wolfgang RATHERT, Herbert SCHNEIDER und Karl Anton RICKENBACHER. Band 2: *Das Werk im historischen und analytischen Kontext.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2013. X, 390 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 30.2.)

Der zweite Band des Buchprojekts *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse* widmet sich, wie es im Vorwort heißt, „Messiaens Werk und seinem reichen historischen und analytischen Kontext“ (S. VII). Die durchaus programmatische Rede, die der Komponist am 25. Juni 1971 in Amsterdam im Rahmen der Verleihung des Praemium Erasmianum gehalten hat, eröffnet das Buch – offenbar eine überarbeitete Fassung der Übersetzung, die bereits in dem Band *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, hrsg. von Almut Rößler (Duisburg 1984), erschienen ist. Der sich anschließende Beitrag Pierre Boulez, anlässlich des 100. Geburtstag Messiaens verfasst, unterstreicht dessen Modernität, und zwar sowohl die des Komponisten wie die des Lehrers. Die vier folgenden Texte widmen sich summarisch einzelnen Werkgruppen. Yvonne Loriod-Messiaen möchte in ihrer „Studie über das Klavierwerk von Olivier Messiaen“, die durch Anne Liebes bibliographische Angaben zu den Klavierkompositionen ergänzt ist, „an einigen“ Messiaens „Werken entnommenen Beispielen alle pianistischen Errungenschaften erläutern, die wir ihm verdanken“ (S. 16). Bei allem Respekt vor der Gattin Olivier Messiaens und überaus verdienten Interpretin seines Klavierwerks muss man ehrlicher Weise sagen, dass ihre ganz überwiegend aus Notenbeispielen bestehende Studie der eingangs genannten Intention kaum gerecht werden kann (dass „Doppeldauen“, „Läufe in melodischen Umstellungen“, „Läufe in ‚Akkordtrauben‘“ usw. auf Messiaen zurückgehende pianistische Errungenschaften darstellen sollen, ist kaum nachvollziehbar,

und „Poetik der Komposition“ sowie „Der Rhythmus“ stehen in überhaupt keiner Beziehung zum Thema) und wohl eher der Idealisierung Messiaens dient. Karl Anton Rickenbacher und Almut Rößler haben zu den Orchester- bzw. den Orgelwerken einen Catalogue raisonné verfasst, wobei Rickenbacher sich im Wesentlichen auf die Zusammenstellung der Eigenkommentare Messiaens beschränkt. Dass die Herausgeber das inzwischen reichlich oft besprochene Orgelwerk erneut bedacht haben und sogar die leicht zugänglichen, weil bereits mehrfach publizierten – siehe z. B. Michael Heine mann (Hrsg.), *Studien zur Orgelmusik Olivier Messiaens*, 2 Bde., St. Augustin 2008 – Selbstaussagen abermals dokumentieren, auf einen Werkkommentar zu den Klavierkompositionen, zur Kammermusik und zu den Liedern aber verzichten, ist bedauerlich.

Konstantin Esterl geht in seinem Beitrag („Die hörbaren und die unhörbaren Dinge“), den ein sehr hohes Reflexionsniveau auszeichnet, der Frage nach, wie Messiaen innerhalb seiner *Messe de la Pentecôte* der Ausdruck des Pfingstmysteriums gelingt, des Wunders also, „dass eine Botschaft, obwohl sie alles menschliche Begreifen übersteigt, verstanden wird“ (S. 195), um schließlich seine Ansicht kundzutun, es könne „eine Überlegung wert sein, die Wahrnehmung von Messiaens Musik [...] vom Nicht-Verstehen her zu beschreiben“ (S. 211). Im ersten Abschnitt seines Textes geht Esterl auf musikalische Strukturen der Komposition ein, deren Komplexität hörend kaum nachvollziehbar sei, konzidiert dann aber, dass u. a. die vorangestellten Zitate dazu anzuregen vermögen, „die außermusikalische Idee mit dem Hörbaren in Beziehung zu setzen“, und stellt anschließend die Frage, „ob der Prozess des Verstehens bei den Mysterien des Heiligen Geistes [...] tatsächlich zu einem Ende kommt“ (S. 211). Ausgehend von der Annahme, dass Messiaen „das Moment des Geheimnisvollen, Mysteriösen, nicht völlig Klaren [...] in seiner kompositorischen Poetik sucht“, kommt der Verfas-

ser sodann zu der These, „Verstehen“ gelinge „durch die Einsicht, dass es (im Gehörten) nichts zu verstehen gibt. Die Gegenwart des Heiligen Geistes bezeugt sich in einer Rede, die unserem Begreifen fremd bleibt, sie ist nicht als Sinn des Gesagten hörbar, sondern wahrnehmbar exakt durch die Abwesenheit von Sinn“ (S. 211). Die These, Messiaen habe, wenn auch symbolisch intendiert, eine „Sinn“-lose Musik geschrieben, scheint mir angesichts der Tatsache, dass er, schlussendlich um des Verstehens willen, ein unstillbares Verlangen besaß, seine eigene Musik zu kommentieren und zu erläutern, kaum aufrechtzuerhalten zu sein, zumal gerade dem von Esterl in den Mittelpunkt gestellten zweiten Satz, wie der Rezensent vor einigen Jahren in einer Studie nachgewiesen hat, ein dicht gewobenes Netz zahlensymbolischer Strukturen zugrunde liegt, deren Dechiffrierung einen fest umrissenen theologischen Gehalt der Musik offenbart.

Während Wolfgang Rathert in seinen luziden Überlegungen („Messiaen und die Geschichte“) zeigt, dass Messiaens musikhistorisches Denken, ganz im Gegensatz zu dem Cages, stark geprägt ist vom Bedürfnis, „eine feste, unzerstörbare Verbindung zur Vergangenheit zu finden“ (S. 237), und zudem nicht wenige seiner historischen Bezugnahmen unübersehbare Affinitäten zu Positionen d’Indys, Emmanuels und Fétis’ besitzen, weist Oliver Vogel nach („Olivier Messiaen und die Zeit-Philosophie der 1930er Jahre“), dass Messiaens Reflexionen zu den nicht-umkehrbaren Rhythmen „von der Zeitanalyse Joseph Sivadjiens [...] inspiriert“ (S. 244) sind. Klaus Schweizer („Erhellungen über den Rhein hinweg [...]“) vermittelt einen detaillierten Einblick in die umfangreiche Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Messiaen’schen Werks in Deutschland, angefangen vom *Quatuor pour la fin du temps* bis hin zur Oper *Saint François d’Assise*. Dass Messiaen in Klängen Farben sah, betrachtete er bekanntlich als ein Alleinstellungsmerkmal. In Stefan Keyms Text („Messiaens har-

monischer Farbbegriff im Kontext der französischen Musiktheorie“) wird jedoch deutlich, dass nicht nur der allgemein-metaphorische Begriff einer „farbigen Harmonik“, sondern selbst die „persönlichen Klang-Farb-Korrespondenzen“ (S. 291) in der französischen Musiktradition präfiguriert sind. Eine vergleichbare Kontextualisierung gelingt Tobias Janz („Messiaens Mozart und die ‚Théorie de l’accentuation‘“), der Messiaens Akzentuierungslehre, wie sie im Mozart-Kapitel des *Traité* begegnet, als „Kommentar, Ergänzung und Kritik der umfangreicheren und konsistenteren Akzentuierungslehre d’Indys“ (S. 302) versteht. Neben dem Werk Mozarts stand vor allem Stravinskys *Sacre* im Mittelpunkt der Analysekurse Messiaens. Werner Strinz („Der Meister und sein *Sacre* [...]“) erörtert Differenzen, die über die *Sacre*-Analyse zwischen dem Lehrer und seinen Schülern Jean Barraqué bzw. Pierre Boulez entstanden.

Eine wahre Preziose ist Herbert Schneiders Text, der mit dem schriftstellerischen Werk des Bruders Olivier Messiaens, Alain Messiaen, bekannt macht – hier gilt es, einen ganzen Kosmos zu entdecken. Dichtungen und Essays über Musik stehen im Zentrum des Schaffens des hoch gebildeten Alain Messiaen. Dabei bedenkt er Werke der Musikgeschichte von der Gregorianik bis hin zu Boulez und Berio, aber auch die Kompositionen seines Bruders. Die Texte zeugen teils von einer Olivier Messiaen durchaus verwandten Ästhetik (beispielhaft sei die überaus hohe Wertschätzung des Gregorianischen Chorals genannt), teils lassen sie aber auch Differenzen deutlich werden: Während Olivier „eine große Distanz zu Mahler hatte, offenbart Alain [...] eine große Nähe zu Kompositionen Mahlers und Einblicke in ihre Religiosität“ (S. 342).

Ein Namensregister sowie ein Register der Werke Messiaens beschließen den Band, der trotz der wenigen kritischen Anmerkungen zweifellos eine große Bereicherung der Messiaen-Literatur darstellt.

(Oktober 2014)

Paul Thissen

Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne. Hrsg. von Sabine MECKING und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R unipress 2012. 395 S., Abb.

Es hat in den letzten Jahren nicht an Veröffentlichungen rund um das Thema Musik und Macht bzw. Musik und Staat gefehlt. Was fügt dieser Band hinzu? Thematisch bleibt der Fokus vorwiegend auf Deutschland und die angrenzenden Länder gerichtet. Die Zeitspanne reicht vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, mit deutlicher Konzentration auf letzteres. Die Beiträge entstammen einer gemeinsam von der Heinrich-Heine-Universität und der Robert-Schumann-Hochschule getragenen Ringvorlesung; Dies mag der Grund für eine gewisse Heterogenität, um nicht zu sagen eine Unschärfe im theoretischen Umgang mit den drei Titelbegriffen sein – und das, obwohl es sich bei etwa der Hälfte der Autoren um Historiker handelt, von denen eine gewisse Hartnäckigkeit in der Begriffsbestimmung zu erwarten wäre.

In dieser Hinsicht enttäuscht der einleitende Beitrag der Herausgeberinnen. Hier wäre der rechte Ort gewesen, die Vielzahl möglicher Deutungen von Musik/Macht/Staat zu durchleuchten und gegebenenfalls zu präzisieren. Gleich beim Hauptgegenstand Musik misslingt dies jedoch. Selbst in dem ersten Unterabschnitt zu „Musik zwischen autonomer Kunst und gesellschaftlichem Funktionsträger“ wird klar, dass eher die erste als die zweite Variante hier ausschlaggebend ist. Dass dieses „zwischen“ Autonomie und Funktion selbst historisch bedingt ist, zeigt jedoch der gleich anschließende Beitrag von Klaus Pietschmann zur höfischen Musik in der frühen Neuzeit. Er betont, dass die Vorstellung, ein Musikstück verliere ästhetisch an Rang, wenn es in einem Funktionszusammenhang stehe, für diese Periode völlig fremd sei. Pietschmanns Beitrag ist zweigeteilt, der zweite Teil macht

den Sprung zur Oper am Ende des 18. Jahrhunderts. Jener Zeitpunkt des bürgerlichen Aufstands ging nämlich zugleich mit einer Öffnung der Oper für diese Kreise einher, und zwar als eine teils bewusst eingesetzte Strategie von denjenigen Adligen, die mit dem drohenden Verlust ihrer Machtposition gekonnt umzugehen wussten. Konsequenterweise folgt darauf ein Kapitel zu der längeren Geschichte der bekanntesten Lieder der französischen Revolution. Michael G. Esch macht dabei einen weiteren Sprung über 200 Jahre und beginnt mit der Bedeutung der *Marseillaise* in Michael Curtiz' Filmklassiker *Casablanca* (1942). Dies leitet hin zu einer Diskussion über das Wechselspiel zwischen der *Marseillaise* und dem *Ça ira* während der Revolution bis zum napoleonischen Zeitalter. Dieses Zeitalter bildet auch die Kulisse für Sebastian Hansens Text über Schlachtmusik, einschließlich Beethovens *Wellingtons Sieg*. Hansen nutzt dieses Beispiel, um eine kritische Wendung herauszustellen, bei der vermeintlich zeitlose, transzendente Kunstwerke einen deutlichen ästhetischen Vorrang gegenüber Kompositionen erhalten, die tagespolitische Inhalte mit populärem Anspruch verbinden.

Diese Entstehung einer Ästhetik des autonomen Musikkunstwerks, wonach die Musik Beethovens fortan quasi in „Kunst“ und „Kitsch“ geteilt wird, scheint mir von großer Bedeutung für den Themenkomplex Musik/Macht/Staat zu sein. Was für ein Narrativ ist das, bei dem der Musik jegliche außermusikalische, ja auch politische Deutung genau zu dem Zeitpunkt abgesprochen wird, wo die Herrscherklassen zunehmend den Druck von „unten“ zu spüren und – nicht zuletzt in Form von politischen Liedern – zu hören bekommen? Welche Verbindungen bestehen zwischen der Etablierung des modernen Systems der Staatlichkeit und jenem idealistischen Diskurs über Musik, der fast genau in diesem Zeitraum gestaltet wird? Dass eine solche fundamentale Frage in diesem Band nicht systematisch angegangen werden

kann, liegt zum Teil am Format. Doch das Fehlen einer Einführung in historische bzw. politologische Debatten zum Nationalstaat enttäuscht in einem Buch, das explizit als interdisziplinäre Sammlung von Beiträgen zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft angelegt ist. Eine kurze Einführung zu diesen Debatten im Kapitel von Sabine Mencke kann eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand nicht ersetzen. Ansonsten zeigt ihr hochinteressanter Beitrag zu den deutschen Sängerbänden ganz plastisch die Bedeutung von gemeinschaftlichem Gesang in der Entwicklung nationaler Ressentiments im 19. Jahrhundert.

Andreas Jacobs Beitrag über die „Pluralisierung der Lebens- und Musikstile“ in der Weimarer Republik fokussiert vorwiegend Kompositionen, allerdings auch jene, die für die Jugendbewegung – Funktion! – komponiert wurden. Was genau diese Entwicklungen mit Macht und mit Staat zu tun haben, wird jedoch kaum berührt. Der Beitrag bietet allerdings einen nützlichen Vorspann zu Volker Kalischs Sezieren der Rede Goebbels' auf den Reichsmusiktagen in Düsseldorf im Jahr 1938. Denn Kalisch zeigt in seinem Beitrag, dass es gefährlich wäre, Goebbels' Ansichten zur Musik als dilettantisch abzuweisen: Seine Rede muss vor allem im Kontext aktueller kritischer Debatten zu den Entwicklungen im Musikleben der 20er Jahre betrachtet werden.

Die wohl bekannteste Form der Staatsmusik – die Militärmusik – ist mit zwei Beiträgen vertreten, beide aus der Feder von Manfred Heidler. Der erste verfolgt die Entwicklung der Militärmusik von der Reichsgründung bis zur Weimarer Republik, der zweite diskutiert Militärmusik in der DDR, wobei die unterschiedlichen staatspolitischen Hintergründe in der DDR und der BRD hervorgehoben werden. Musik und Politik in den sozialistischen Staaten werden auch in Kerstin Ambos-Weihs' Abhandlung über die Entwicklungen in der Sowjetunion von 1920 bis zum Tod Stalins thematisiert.

Die fünf verbleibenden Artikel befassen sich alle mit unterschiedlichen Stadien und Strömungen in der Pop- und Rockmusik (im weitesten Sinne beider Begriffe), angefangen beim Schlager (Christoph Nonn) und weiter über Rock und Blues der 60er als Ausdruck einer Jugendrevolution (Detlef Siegfried), Polizeikritik in der Populärmusik seit 1970 vor allem in Westdeutschland (Carsten Dams) sowie Punk, No Wave und Post-Punk (Andreas Kühn). Abschließend verlassen wir Deutschland und beschäftigen uns mit dem Konflikt in Nordirland anhand zweier Hits mit Bezug dazu – *Sunday Bloody Sunday* von U2 und *Belfast Child* von *Simple Minds*. Dass hierbei die Musikbeispiele eher als Kommentare anstatt als Faktoren im Konflikt gelesen werden, ergibt sich nicht nur aus der Wahl der Beispiele selber. Auch in einigen anderen Beiträgen merkt man eine Tendenz, Musik als etwas zu verstehen, das staatliche Machtverhältnisse kommentieren kann oder erleiden muss, aber nicht als etwas, das in der Entstehung und Fortführung solcher Machtverhältnisse konstitutiv sein kann. Künftige Forscher_innen, die sich solchen Grundlagenfragen widmen wollen, werden in diesem Band trotzdem vielerlei Anregungen finden. Zudem eignen sich viele der Kapitel dank dem Konzept des Buches sehr als Einführung in die einzelnen Themen, etwa in der Lehre.

(November 2013) *Morag Josephine Grant*

JEREMY DIBBLE: Hamilton Harty. Musical Polymath. Woodbridge: The Boydell Press 2013. XIV, 365 S., Abb., Nbsp. (Music in Britain, 1600–2000.)

Nicht ohne Grund gelten Briten als die geborenen Musikerbiographen: Zahlreiche renommierte Beispiele bestätigen diese Regel. Jeremy Dibble, Professor für Musikgeschichte an der Universität Durham und spezialisiert auf die sogenannte English Musical Renaissance, hat mittlerweile ein halbes

Dutzend Musikerbiographien vorgelegt, fast alle von beträchtlichem Umfang; dabei interessieren ihn besonders jene Komponisten, die sich in mindestens zwei Berufsbereichen stark profiliert haben, die bedeutenden Pädagogen Charles Villiers Stanford und Hubert Parry etwa, oder der Musikologe John Stainer. Hamilton Harty (1879–1941) war neben seiner Tätigkeit als Komponist ein wichtiger Dirigent, der sich insbesondere als Mozart- und Berlioz-Exponent einen Namen machte, sich aber auch für die Musik seiner Zeit einsetzte, etwa George Gershwin, E. J. Moeran, William Walton, Edward Elgar, Frederick Delius, Arnold Bax und Constant Lambert. Er entdeckte Händel für das Symphoniekonzert und war wichtiger Exponent von Strauss, Mahler und Sibelius.

Dibble verknüpft in nahezu vorbildlicher Manier Leben und Schaffen, und auch wenn der private Aspekt teilweise etwas der Spekulation vorbehalten bleibt (Harty und seine Frau, die Sopranistin Agnes Nicholls, entfremdeten sich im Laufe ihrer Ehe, hatten schlussendlich eigene Treppenhäuser zu separaten Wohnungen), gelingt es Dibble, Harty als Musiker und Menschen lebendig werden zu lassen, ohne sich zu Mutmaßungen hinreißen zu lassen. Er vollzieht in ausführlicher Weise die Entwicklung des in Irland aufgewachsenen Musikers nach, der sich vielfach gerade durch Kompositionen mit irischem Einschlag profilierte (allen voran einer *Irish Symphony*, einer Tondichtung *The Children of Lir*, *Variations on a Dublin Air* für Violine und Orchester und einer Fantasie *In Ireland* mit Soloflöte und -harfe), bietet aber vor allem der Zeit in England, in der Harty u. a. als Dirigent des London Symphony Orchestra und des Hallé Orchestra tätig war, reichhaltig Raum. Vor allem befasst er sich intensiv mit dem reichhaltigen Konzertrepertoire, das den Dirigenten Harty einerseits prägte und andererseits auch seine eigene kompositorische Kreativität zunehmend einschränkte. Es ist nicht überraschend, dass Werke mit Orchester im Zentrum von Har-

tys kompositorischem Schaffen standen. Mit wenigen Strichen gelingt es Dibble, Hartys Bemühungen und Interessen zu einer komplexen Persönlichkeit zusammenzuführen, und wenn er über Hartys Unterstützungsbemühungen im Ersten und Ausbombung im Zweiten Weltkrieg schreibt, geschieht dies mit viel Empathie und der Fähigkeit, auch beim Leser die passenden Gefühle zu wecken. Auch eher abseitige Tätigkeitsfelder Hartys werden erkundet, etwa seine Tätigkeit fürs Theater (er schrieb zwei Schauspielmusiken). Andererseits fällt auf, dass der Austausch zu vielen seiner kompositorischen Zeitgenossen im englischsprachigen Raum und darüber hinaus teilweise doch eher konturenlos bleibt, wohl weil Dibble keine entsprechenden Originalquellen vorlagen. Dies ist höchst bedauerlich, bleiben so etwa die Uraufführung von Waltons Erster Symphonie, die erste öffentliche Aufführung von Lamberts *The Rio Grande* (bei der Harty das Klaviersolo spielte) oder die britische Premiere von Mahlers Neunter Symphonie eher farblos in der Darstellung. Während die Uraufführung der Sechsten Symphonie von Arnold Bax immerhin durch zwei Briefzitate Erläuterung findet (auch aus Delius-Briefen wird bei Bedarf ausführlich zitiert), bleibt etwa die Uraufführung von Ernest Brysons Zweiter Symphonie gänzlich unerläutert. Vor allem aber gerät das Ende des Buches etwas unvermittelt knapp. Zwar gibt es einen Ausblick darauf, was nach seinem Tod mit seinen sterblichen Überresten geschah und wohin sein Nachlass gegeben wurde, doch weder die Position Lady Hartys (behinderte oder förderte sie die Nachlasspflege?) noch die Rezeption seiner Musik in den kommenden 35 Jahren, ehe Musikwissenschaft und Plattenindustrie sie wiederzuentdecken begann, erfährt eine Behandlung.

In vielerlei Hinsicht kann Dibble auf David Greers Pionierarbeiten aus den 1970er Jahren aufbauen. Zugute kommt ihm überdies, dass er sich seit Jahrzehnten in der irischen Musikgeschichte der betreffenden

Zeit ebenso gut auskennt wie in der englischen und dass er sogar eine Monographie über den italienisch-irischen Komponisten Michele Esposito, der für Hartys Entwicklung von besonderer Bedeutung war, veröffentlicht hat. So haben wir hier eine inhaltlich äußerst reiche, aber immer noch nicht in allen Aspekten komplette Arbeit, bei der leider immer noch zumindest einige ganz wichtige Aspekte deutlich zu kurz kommen. Das Druckbild ist wie immer vorbildlich gut lesbar, auch wenn offenbar mittlerweile vollständig von einem hauseigenen Lektorat abgesehen wird. Eine Werkliste, eine Diskographie (bei der unklar ist, ob untersucht wurde, ob eventuell Rundfunkmitschnitte erhalten geblieben sind), eine Bibliographie und ein umfangreiches Register komplettieren mustergültig die Publikation.

(November 2014) Jürgen Schaarwächter

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

Detaillierte Arbeiten zu Mitläufern und Nutznießern des NS-Regimes im Musikbereich sind nach wie vor rar. Noch seltener sind Versuche, das eigene Tun kritisch zu reflektieren: Zu erinnern dabei ist zum Beispiel an Wolfgang Boetticher, der nach dem Krieg jahrzehntelang an der Universität Göttingen lehrte und wie Friedrich Blume die Kritik an seinem Verhalten während der Herrschaft des Nationalsozialismus als unseriös zurückwies. Umso willkommener ist die vorliegende Studie, die sich mit der Freundschaft Werner Egks mit Hilde und Heinrich Strobel befasst. Das Ehepaar musste Deutschland verlassen – er, weil er sich für die Neue Musik einsetzte und dadurch

als „Kulturbolschewist“ abgestempelt wurde, und sie, weil sie Jüdin war. Strobel durfte allerdings während des Krieges Deutschland besuchen, war also nicht *Persona non grata*. Das Ehepaar lebte unter schwierigen Bedingungen in Frankreich, während Werner Egk den Machhabern mit Kompositionen gefügig war und sich nach Kriegsende als Opfer der NS-Politik inszenierte. Nach dem Krieg verkehrte sich die Lage ins Gegenteil: Es war nunmehr Strobel, der als Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks und Redakteur der Zeitschrift *Melos* für Egk eintrat. Die Nacherzählung der „Dreierbeziehung“ anhand einer Fülle von Briefen und Dokumenten aus Archivquellen verdeutlicht exemplarisch, wie sehr die gleichen musikalischen Interessen zu einer Freundschaft führten, die politische Gesichtspunkte auszuklammern versuchte. Das Ehepaar Strobel bewertete das Verhalten von Kollegen in der NS-Zeit nicht politisch-ideologisch, sondern ließ sich von musikalischen Interessen leiten. Heinrich Strobel betrachtete die entnazifizierenden „Tribunale“ als nutzlos und hielt sich an die musikalische Qualität als einzig gültige Richtschnur für Lob oder Kritik. Er wich Schuldfragen aus und stand weiter auf der Seite der früher als „entartet“ verdamnten Neuen Musik. Dieses Verhalten bewerteten die Autoren als „in der Konsequenz eines bürgerlichen, in der deutschen Romantik verfestigten Kunstverständnisses, wonach das System ‚Musik‘ vom System ‚Politik‘ strikt zu trennen sei“ (S. 108). Diese unterschiedliche Bewertung führte dazu, dass Heinrich Strobel einerseits beklagte, es seien zu viele Deutsche nach dem Krieg Nazis geblieben, zugleich aber öffentlich eine politische Amnestie für belastete Künstler forderte. Im Nachkriegsdeutschland war es für Opfer wie für Täter opportun, zu schweigen: für die Opfer, weil sie ihren Beruf wieder aufnehmen wollten und sich mit allen gut stellen mussten, für die Täter, weil sie sich in den bereits vorhandenen Netzwerken bewegen und ebenfalls beruflich weiter aktiv

sein wollten. In diesem Klima konnte Egk seine Arbeit im Beirat der 1941 vom Propagandaministerium gegründeten Urheberrechtsgesellschaft STAGMA nach dem Krieg fortsetzen, bis er 1950 zum Vorsitzenden der GEMA gewählt wurde.

Die Autoren haben das Thema Egk, das bereits von Fred Prieberg, Peter Jonas Korn und anderen diskutiert wurde, von allen Seiten beleuchtet und gehen auf die jeweiligen Standpunkte ein. Erfreulich, dass es ihnen nicht darum geht, jemanden zu „erledigen“, sondern um das Aufzeigen der Interessensverflechtung zwischen NS-Anhängern und -Gegnern. Verwunderlich ist nur, dass sie ein Buch von Bernd Wessling anführen, der als notorischer Erfinder von „Fakten“ hinlänglich bekannt ist.

Die Schilderung dieses Bündnisses zwischen drei Menschen in der Nachkriegszeit betrifft nicht nur die Beteiligten, sondern wirft darüber hinaus einen durch vielfache Quellen geschärften doppelten musikhistorischen Blick auf die generelle Situation nach 1945, und zwar aus Sicht der Emigranten wie auch der Mitläufer. Einmal mehr zeigt sich, dass Schwarzweißbilder fehl am Platze sind. Alle drei entfernten die Politik aus ihrem Diskurs, um ihre Karrieren zu stützen, an berufliche Netzwerke anzuknüpfen, sie auszubauen und von Freunden wie ehemaligen Feinden anerkannt zu werden, wobei die traumatische Vergangenheit schlichtweg ausgespart wurde. Diese Untersuchung leistet einen Beitrag zur Erforschung der Nachkriegszeit innerhalb der sich umgestaltenden Musikkultur und angesichts der Tatsache, dass es keine „Stunde Null“ gab.

(Mai 2015)

Eva Rieger

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ: *Avantgarde. Trauma. Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*. Hrsg. von Tim STEINKE. Mainz: Schott Music 2014. 130 S.

Die Denunziation mithilfe psychoanalytischer Schlagworte ist vermutlich der am wenigsten geschätzte Zug in Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*. Daher kann man es als ausgleichende ironische Gerechtigkeit wahrnehmen, wenn Wolfgang-Andreas Schultz in der vorliegenden Aufsatzsammlung mithilfe einer dezidiert psychologischen Diagnose seine Revisionsfragen an die Neue Musik vor und nach 1945 stellt.

Die Grundthese, die erklären soll, warum „die Materialentwicklung immer gerade nach einem Weltkrieg einen entscheidenden Schritt machte“ (S. 31), geht nun davon aus, dass die strikte Materialästhetik eine Parallele in Phänomenen der Traumatisierung besitzen könnte. Dieses „Trauma-Theorem“ beinhaltet eine Kritik der Moderne, da es impliziert, dass Avantgarde heilbar ist: „Aufgrund welcher Erfahrungen stehen bestimmte Mittel angeblich nicht mehr zur Verfügung? Die Antworten müssen differenziert ausfallen und die Traumatisierung durch die beiden Weltkriege einbeziehen wie auch die Möglichkeit, das im Zusammenhang von Traumaheilung und ‚posttraumatic growth‘ wieder Ausdrucksbereiche verfügbar werden und damit auch kompositionstechnische Mittel, die eine Zeitlang undenkbar waren“ (S. 15).

Die fehlende Empathie serieller Techniken gegenüber manchen Bedingungen des subjektiven Hörvermögens wäre also den Zeitumständen einer im Krieg aufgewachsenen Generation geschuldet und für das heutige Musikleben soziologisch kaum noch relevant. Eine Rhetorik der ästhetischen Verstörung und der Verbotslisten lässt sich somit in einer postmateriellen Wohlstandsgesellschaft nur noch mit erheblichen Marginalisierungskosten aufrechterhalten.

Was spricht nun für diese These? Schultz selbst verweist vor allem auf das tatsächlich ähnliche Vokabular, mit dem Phänomene der Traumatisierung und die radikale Musik nach 1945 sich beschreiben lassen, und auch auf eine geteilte „Unfähigkeit zu trauern“. Zusätzliche stützende Indizien bleiben unerwähnt wie das Aufkommen des Strukturalismus als ebenso „kalte“ Analysemethode oder die institutionsgeschichtliche Aufarbeitung der Avantgarde und deren Abhängigkeit vom Systemdenken des Kalten Kriegs. Schultz' Modell ist daher im Grunde eine anders begründete Variante einer Generationengeschichte der Musik (wie sie ernsthaft wohl zuletzt Alfred Lorenz vertreten hat). In dieser „epigenetischen“ Perspektive wäre aber zunächst einmal zu klären (und hierauf kommt Schultz zu sprechen), warum strikt atonale und nicht-pulsierende Musik heute in mindestens dritter Generation betrieben wird.

Das Privileg einer solchen Kritik der Avantgarde ist, dass sie ästhetisch anders lautende Positionen akzeptieren kann und einen Pluralismus kompositorischer Möglichkeiten ebenso explizit in ihr Programm aufnimmt wie die Subjektivität aller Progressivitätsideen. Es muss auffallen, dass eine ganz bestimmte Stilpräferenz (Komplexismus, Fortsetzung der Moderne) bis heute Probleme mit dem Pluralismus hat, wohingegen eine andere Stilpräferenz (Rückkehr der Tonalität, Postmoderne) dieses Problem zumindest rhetorisch besser überwindet.

Der dafür zu zahlende Preis ist aber auch bei Schultz eine gewisse Anfälligkeit für Esoterik (oder zumindest für eine Privatphilosophie beständig zitierter Schlagworte). Im Fall von Schultz sind dies zum Beispiel Jean Gebser und dessen evolutionäres Modell eines integralen statt rein rationalen Bewusstseins (mitsamt der für alle ersatzreligiösen Utopien typischen Verortung der eigenen Gegenwart in der Penultima-Stufe vor dem Paradies).

Das im Vorwort als Vorwarnung angekündigte Aufgreifen einzelner Denkfiguren

in mehreren der Aufsätze ist tatsächlich so stark spürbar, dass ein Hintereinanderlesen an Reiz verliert – zumindest kann Schultz so das Wiederholungsverbot der Avantgarde auch auf einer weiteren Ebene auskontern. Das Buch besitzt eine Art ABA-Aufbau, dessen Mittelteil kürzere Texte zu einzelnen Komponisten versammelt. Debussy wird bereits im Aufsatztitel als „Musiciens Postmoderne“ angesprochen und bekommt anschließend eine Vorreiterrolle im Bemühen um eine Vervielfältigung statt Abschaffung tonaler Zentren zugesprochen (S. 68). György Ligeti ist derjenige Komponist, den alle Lager gerne in ihrer Mannschaft hätten. Auch bei Schultz wird dessen stilistische Souveränität erkennbar, die sowohl Restmengen der etablierten avantgardistischen wie Teilmengen der erhofften neo-expressiven Syntax umfasst (Schultz als ehemaliger Schüler und Assistent Ligetis bietet hier auch reizvolle Innenperspektiven in dessen Kompositionsklasse).

Schultz stellt der Neuen Musik aber auch eine Prognose für die Überwindung ihrer Traumata: Spiritualität wird im vorletzten Aufsatz in der Vorgeschichte der Moderne vielfältig verortet und im letzten Aufsatz als „Vorausgeschichte“ auch der Musik der Zukunft gewünscht. Der Begriff wird dabei nicht im Sinne kontemplativer Weltabwendung verstanden, sondern als musikalisches Potential, das immer wieder neu und anders aktiviert werden kann.

Als methodisches Problem aus Sicht der Musikwissenschaft verbleibt, dass ein Trauma sich zuallererst im Schweigen manifestiert und somit für eine „normale Wissenschaft“ und deren philologische Quellenarbeit eher unzugänglich bleibt. Die „nicht-normalen“ archäologischen Ansätze von Michel Foucault oder Edward Said haben sich zudem eher als Verbündete der Avantgardekultur etabliert. Dennoch wird man Schultz' engagierte Sorge um die weitere Zukunft der konzerthausgebundenen Kunstmusik teilen können: „Alles hängt davon ab, was die Mu-

sik des 21. Jahrhunderts aus der Erbschaft des 20. machen kann.“ (S. 18)
(August 2014)

Julian Caskel

BORIS YOFFE: Im Fluss des Symphonischen. Eine Entdeckungsreise durch die sowjetische Symphonie. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 648 S., Abb., Nbsp.

Der Komponist Boris Yoffe widmet sich in seiner umfangreichen Monographie als erster Autor der Aufgabe, den „Sonderweg des Symphonischen“ (S. 13) in der Sowjetunion zu beschreiben. Seiner Einschätzung nach hat die Symphonie „ihre Hauptentwicklung im 20. Jahrhundert genau in Russland, in der Sowjetunion erlebt“ und endete dabei in einer Sackgasse, deren Erkundung jedoch lohnt (S. 22). Explizit geht es ihm darum, Musikstücke abseits des etablierten Kanons in die Schilderung miteinzubeziehen und so Anregungen zur Erweiterung des heutigen Orchesterrepertoires zu liefern; seine Beschreibungen gelten vor allem „ungehörter“ Musik (S. 14).

Gerade die Tatsache, dass von vielen der angesprochenen Stücke entweder gar keine oder nur schwer zu beschaffende Aufnahmen existieren, macht die Aufgabe, darüber zu schreiben, zu einer Herausforderung. Wie der Koautor Ruslan Khazipov – von ihm stammt das Kapitel über Alemdar Karamanov – in seinem Vorwort schreibt, handelt es sich bei diesem Buch um „keine musikwissenschaftliche bzw. wissenschaftsmusikalische Faktanaufzählung“ (S. 10). Die Ausdrucksweise ist vielmehr höchst subjektiv, insbesondere in den zahlreichen und oftmals ausgedehnten Beschreibungen der Musik. Den Lesern werden zwar immer wieder Fakten, jedoch vorrangig Höreindrücke des Verfassers präsentiert. Vermutlich wird sich jeder Leser unter einer Musik, die als „zurückhaltend, präzise, edel und bescheiden, und gleichzeitig durchtränkt mit einem Gefühl der Bedrohung“ (S. 44) beschrieben wird – in diesem Fall bezieht sich der Autor auf die Symphonischen Dichtungen Anatolij Lja-

dovs’ –, etwas ganz eigenes vorstellen, so wie auch unter einem „wie ein komplexe[r] Raum aufgebaute[n] schonungslose[n] *Andante*“ (S. 63) oder einem „beschenkend friedlich[en], rein[en] und duftvoll[en]“ *Adagio* (S. 65). Diese Zitate geben den Schreibstil des Autors in weiten Teilen des Buches sehr gut wieder.

Wenn sich der Leser mit dem Schreibstil jedoch anfreundet oder ihn akzeptiert, so erfährt er tatsächlich von vielen bislang wenig oder gar nicht gewürdigten symphonischen Kompositionen. Die schiere Fülle an Informationen ist beeindruckend und macht neugierig auf mehr zu einzelnen Komponisten und Stücken, die vermutlich wegen der Materialmenge lediglich fragmentarisch behandelt werden. Immerhin bezieht der Autor alle siebenzig Jahre sowjetischer Symphonik samt ihrer Vorgeschichte und einem Ausblick auf die postsowjetische Zeit in seine Schilderungen ein.

Bedauerlicherweise zitiert oder paraphrasiert der Verfasser vielfach ohne Quellenangabe. Hier spricht nicht die Korrektheit einer Musikwissenschaftlerin, sondern der Wunsch einer Leserin nach Selbstbestimmung. Kein Leser kann sich anhand der Quellenangabe „so steht in einem Artikel“ (S. 55) eigene Gedanken über die für den Autor offengebliebenen Fragen machen, sondern ist auf seine Meinung schlicht angewiesen. Wenn berichtet wird, eine Schülerin Ivan Vysnegradskijs hätte erzählt, der Komponist habe „bestimmte rhythmische Figuren in seiner Musik mit Schüssen gleichgesetzt“ (S. 110), wüsste man als Leserin gerne, welche Schülerin das war und wann und wo sie dieses gesagt hat.

Sehr positiv ist das Bemühen des Verfassers zu werten, die – wie er sie nennt – stumm gemachten Komponisten in seine Darstellung miteinzubeziehen. Leider geht aus seiner Schilderung nicht hervor, warum „[z]u den inkriminierten Komponisten [...] *zuerst* Nikolai Zhiljaew, Michail Kvadri, Alexander Weprik und Wsewolod Zaderazki zu zählen“ sind (S. 197, Hervorhebung der Rezensentin); gab es über sie hinausgehend doch

zahlreiche Komponisten, die verhaftet und anschließend entweder im Gulag inhaftiert oder erschossen wurden. Der Bezug zwischen den genannten Komponisten und dem Titel der Monographie wird nicht hergestellt, weswegen die Auswahl willkürlich erscheint. Un-erklärlich bleibt angesichts dessen, warum die Haft des Komponisten Sergej Protopopov bei seiner Erwähnung nicht zur Sprache kommt (S. 239).

Der Gesamteindruck wird von immer wieder vorkommenden grammatikalischen Fehlern getrübt, die bei einer Neuauflage dringend korrigiert werden müssten. Ebenso unglücklich ist die Übertragung der Namen aus dem Russischen, da sie keiner regelhaften Transliterationsmethode folgt. Der Autor möchte nach eigener Aussage die „gängige deutsche Schreibweise“ (S. 15) verwenden, jedoch ist strittig, was darunter verstanden werden kann. In der Folge kommt es beispielsweise zur Umschrift „Eyges“ (S. 207) für „Oleg Ėjges“ (wissenschaftlich transliteriert) bzw. „Eiges“ nach der Duden-Transkription, bei der sich viele Leser nach der korrekten Aussprache fragen dürften. Oder zu einem direkten Nebeneinander der Namen „[Dmitrij] Bortnjansky“ und „[Maksim] Berezovskij“ (S. 24), bei denen unklar bleibt, warum die im Russischen gleichlautende Endung hier verschieden übertragen wird. Bei so vielen der breiten Öffentlichkeit bislang eher fremd erscheinenden Namen wäre eine eindeutige Transliteration besonders von Vorteil gewesen.

Bedauerlich ist aus Sicht der Rezensentin zudem die Tatsache, dass der Monographie nur wenige Notenbeispiele, auf die im Text nicht verwiesen wird, und keine Tonaufnahmen beigegeben sind. Dadurch ist es im Lese-fluss unmöglich, sich einen über die Beschreibungen des Autors hinausgehenden eigenen Eindruck von den besprochenen Stücken zu machen. Hinweise auf die im Internet verfügbaren Aufnahmen wären hierbei hilfreich gewesen.

(Oktober 2014)

Inna Klause

GUNNAR HINDRICHS: Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik. Berlin: Suhrkamp Verlag 2014. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Band 2087.)

Gunnar Hindrichs legt eine Musikphilosophie vor, die man in ihren Grundentscheidungen mit gutem Recht als konservativ bezeichnen kann, gerade weil sie sich zugleich eindeutig am musikalischen Fortschritt orientiert. Das Attribut des Konservativen dürfte das Buch aufgrund seines Beharrens auf einer Werkästhetik auf sich ziehen, die aber in sechs eher abstrakte Kategorien vorgelagert wird, die so grundlegend angelegt sind, dass auch experimentell-zufällige oder primär performative Musik ohne solche elementaren „Werkzeuge“ kaum in ästhetisch-philosophischen Begriffen beschreibbar ist. Für Hindrichs bildet daher die „Idee des autonomen Werkes [...] den Idealtypus der europäischen Musik.“ (S. 228)

Diese sechs Kategorien sind Material, Klang, Zeit, Raum, Sinn und Gedanke. Ein Begriff aus dem Musikdenken Arnold Schönbergs wird also zur Zielbestimmung und der zentrale Begriff der Musikphilosophie Theodor W. Adornos zum Ausgangspunkt erhoben. Der Untertitel einer „Autonomie des Klangs“ stellt sich aber gegen eine sozial determinierte Materialästhetik. Stattdessen wird die These Hanslicks vom geistfähigen Material gestützt, indem Hindrichs aufzeigt, wie und warum der Geist immer schon in das Material gekommen sein muss.

Dabei wird durchgängig ein Modell der Musikgeschichte vertreten, das mit einer gewissen Zwangsläufigkeit von Beethoven über Wagners Chromatik und Schönbergs Atonalität bis zum Serialismus führt. Strawinsky etwa kommt ein einziges Mal vor, in einem Nebensatz (S. 83), der sein Bedauern darüber äußert, dass selbst noch die stochastische Prädetermination des Klangs dem bruitistischen Reiz von *Le Sacre du printemps* verpflichtet bleibt. Die den sechs Kategorien gewidme-

ten Einzelkapitel sind so konzipiert, dass eine eher traditionalistische Prämisse durch die Bewährungsprüfung der Neuen Musik geführt wird. Theoriebausteine wie die Klangtypologie Helmut Lachenmanns oder die Stiltypologie Claus-Steffen Mahnkopfs werden direkt übernommen, zudem werden etwas zu häufig etablierte Standardbeispiele in die Argumentation an zentraler Stelle eingebaut (wie die These von der Verbrauchtheit des verminderten Septakkords auf S. 213f.). Das verleiht einzelnen Passagen die Vorhersehbarkeit einer Tendenzschrift und damit genau jene Eigenschaft, die ästhetisch am wenigsten vertreten wird (nicht zufällig bleibt der Minimalismus vollständig unerwähnt).

Das für jede Musikphilosophie zentrale Kapitel zur musikalischen Zeit übernimmt eine Position von Henri Bergson (dessen Name wie derjenige von Edmund Husserl aufgrund der ontologischen statt phänomenologischen Ausrichtung aber nicht fällt): Diskrete Zeitpunkte sollen in kontinuierliche Zeitspannen überführt werden (gemäß der Rhythmustheorie von Christopher F. Hasty, auf die sich Hindrichs bezieht). Diese Position stellt schon in Adornos Strawinsky-Kritik einen Kernpunkt dar, der sich anders als durch einen ästhetischen Reflex gegen perkussive Beats aber kaum erklären lässt.

Zum Ärgernis wird die ab und an spürbare Einseitigkeit lediglich dort, wo das Mantra von den objektiv misslungenen Werken für eine (nicht näher spezifizierte) Postmoderne verallgemeinert wird, die „kaum mehr als Eklektizismus und Kunsthandwerk erzeugt“ habe (S. 59). Das ist eine ästhetisch legitime Aussage, aber es ist kein philosophisches Argument, sondern eher germanozentrisches Wunschdenken. Zumindes wäre einzuwenden, dass in einer Gegenwartssituation, in der eine musealisierte Rezeptionskultur auf ein enormes Arsenal neuer technischer Möglichkeiten der Musikproduktion trifft, Hindrichs Beharren auf einer etablierten Moderne der alten Männer seinen eigenen Entwurf unnötig einschränkt.

Überzeugen kann Hindrichs hingegen dort, wo es darum geht, Werkästhetik und Wertästhetik überhaupt weiter kombinierbar zu halten. Dafür muss das Argument der bestimmten Negation von seiner Trivialform befreit werden (auch „nicht x“ bleibt abhängig von „x“). Man kann Hindrichs Gedankengänge als den Versuch lesen, dieses vom musikalischen Material selbst aufgerufene Argument dem Einzelfall anzupassen und ausdifferenzieren.

Hindrichs Musikphilosophie nimmt so das Problem einer Musikgeschichte auf sich, die an Grenzen der Materialentwicklung vorzustößen scheint, aber deswegen weder die Neue Musik aufgeben noch extremistisch das Ende aller Musik verkünden will: „Es bedeutet vielmehr, dass Musik sich darüber bewusst geworden ist, die Grenze zwischen sich und dem Außermusikalischen immer wieder neu ziehen zu müssen, und dass die Auseinandersetzung mit der hierin beschlossenen Fragwürdigkeit ihren ästhetischen Rang ausmacht.“ (S. 86)

Eine dankbare Aufnahme von Seiten der Musikwissenschaft wäre dem Buch zu wünschen, da diese dank Hindrichs einer Sorge ledig wird: nämlich ob ihre ebenfalls am Werkparadigma ausgerichteten philologisch-historistischen Methoden auf Neue Musik überhaupt noch passen. Durch seine logisch konzise und stets verständliche Argumentation sollte Hindrichs dabei auch allen Aufnahmeschwierigkeiten in einem anderen Fach wirksam vorgebeugt haben. Dennoch bleibt ein solcher Entwurf letztendlich die Philosophie eines Musikgeschmacks: Hindrichs wendet sich zwar zu Recht gegen Ästhetiken wie diejenige von Roger Scruton, die mit der funktionalen Tonalität verbundene Vorstellungen zur Voraussetzung aller Musik erheben. Musik bedarf immer einer ordnenden Grammatik, aber nicht einer bestimmten Grammatik. Es wäre dann aber zu fragen, ob eine Philosophie primär der Extremphänomene nicht ebenfalls eine ganz bestimmte musikalische Grammatik verallgemeinert.

Hindrichs beendet seine durchweg kluge, aber in diesem Punkt auch durchgängig nicht unkritische Musikphilosophie mit einem eher tonaler Großrhythmik adäquaten Schluss: mithilfe eines *deus ex machina*. Das Bekenntnis zu Adornos These, dass der Musik die Macht zukomme, den göttlichen Namen direkt zu benennen, wird dabei mit einer allerletzten „konservativen“ Wendung diesmal gegen eine reine Rezeptionsgeschichte musikalischer Aufführungen verbunden.

(August 2014)

Julian Caskel

TIMOTHY RICE: *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press 2014. 151 S., Abb. (= *Very Short Introductions*. Band 376.)

Die *Very Short Introductions* bieten – ihrem Namen entsprechend – kurze Einführungen im Hosentaschenformat in unterschiedlichste Themengebiete, die von renommierten ExpertInnen verfasst sind und sich an ein breites Nicht-Fachpublikum wenden. Zu musikalischen bzw. musikwissenschaftlichen Themen sind bereits mehrere Bände erschienen, darunter Nicholas Cooks auch in Fachkreisen diskutierter Band *Music* (1998). Mit Timothy Rice konnte einer der einflussreichsten Ethnomusikologen der letzten Jahrzehnte für die Vorstellung seines Fachgebiets gewonnen werden, der im Laufe seiner Karriere einerseits als Experte für bulgarische Musik, andererseits als Wissenschaftstheoretiker der Ethnomusikologie in Erscheinung getreten ist.

Rice gliedert sein Buch in neun Kapitel, die durch Lese- und Hörempfehlungen zu den behandelten Themen ergänzt werden. Kapitel 1 befasst sich mit unterschiedlichen Definitionen dessen, was Ethnomusikologie ist bzw. sein sollte. Rices eigene, allgemeinste Definition lautet „Ethnomusicology is the study of why, and how, human beings are musical“ (S. 1) und wird von ihm durch weitere Definitionen erörtert: Ethnomu-

sikologie erforscht alle Musiken der Welt (einschließlich der sogenannten westlichen Kunstmusik), verwendet maßgeblich ethnographische Forschungsmethoden, ist die Erforschung von Musik als musizierendes Handeln sowie von Musik in bzw. als Kultur und etliches mehr. Rices Liste von Definitionen sollte in ihrer Breite und Inklusivität in weiten Teilen der Ethnomusikologie auf Konsens stoßen.

Kapitel 2 gibt einen Überblick über die Fachgeschichte, die weitestgehend dem wissenschaftshistorischen Common Sense innerhalb der Ethnomusikologie entspricht. Rice identifiziert zentrale ethnomusikologische Fragestellungen, wie jene nach der sozialen Funktion von Musik, bereits in antiken und mittelalterlichen Texten aus Griechenland, China, Indien und dem arabischen Raum. Er zeichnet die Entwicklungslinien des Fachs weiter über Reiseberichte aus dem Zeitalter des Kolonialismus⁷ und der Aufklärung, frühe ethnologische Forschung und nationalistisch motivierte musikalische Volkskunde im 19. Jahrhundert, hin zur Vergleichenden Musikwissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aus der schließlich nach dem Zweiten Weltkrieg die heutige facettenreiche Ethnomusikologie entstand.

In Kapitel 3 werden zentrale Forschungsmethoden der Ethnomusikologie vorgestellt, darunter teilnehmende Beobachtung, Interviews, „Learning to Perform“ und musikalische Analyse. Ebenso werden – ganz im Sinne reflexiver Kulturanthropologie – Überlegungen zur Rolle der ForscherInnen im Feld und ihren Motiven sowie zu ethischen Problemen ethnomusikologischer Forschung angestellt.

Kapitel 4 diskutiert verschiedene Konzeptualisierungen des Wesens von Musik. Die Liste umfasst Musik als Mittel individueller und sozialer Lebensbewältigung und -gestaltung, Musik als Ausdruck sozialer Strukturen und Werte, Musik als Text, Musik als Zeichensystem sowie Musik als Kunst. Rice zeigt, wie die unterschiedlichen Konzeptualisierungen unterschiedliche Aspekte

von Musik in der Forschung in den Fokus rücken und zeigt zugleich auch Grenzen der jeweiligen Auffassungsweise auf.

Die Kapitel 5 bis 8 bieten nähere Einblicke in verschiedene Forschungsbereiche der Ethnomusikologie. Kapitel 5 diskutiert Themen der Erforschung von „Musik als Kultur“, darunter lokale Musiktheorien, das Erlernen und Lehren von Musik, Musik und Identität, Gender und Musik sowie Musik und Emotion, Trance, Ekstase und Besessenheit. Kapitel 6 stellt ethnomusikologische Perspektiven auf die Rolle von Individuen im Zusammenhang mit Musik dar und diskutiert den sich wandelnden Stellenwert von Individuen in ethnomusikologischen Sozial- und Kulturtheorien. Kapitel 7 behandelt ethnomusikologische Zugänge zur Musikhistoriographie, in denen Themen wie der Zusammenhang zwischen sozialem und politischem Wandel und musikalischem Wandel eine zentrale Rolle spielen. Kapitel 8 stellt unter dem Titel „Ethnomusicology in the modern world“ ein Potpourri diverser aktueller Forschungstrends vor, wie beispielsweise „Globalisierung und Populärmusik“, „Musik und Kriege, Gewalt und Konflikte“ oder „Ecomusicology“.

Das abschließende Kapitel 9 liefert einen Überblick über verschiedene Arbeitsfelder von Ethnomusikologen und Ethnomusikologinnen. Rice diskutiert hier nicht nur universitäre und außeruniversitäre Forschungsinstitutionen, Museen und Archive als naheliegende Berufsumfelder, sondern auch sogenannte angewandte Ethnomusikologie im staatlichen und nicht-staatlichen Sektor, mit unterschiedlichen Zielen, wie der Verbesserung sozialer Verhältnisse, der Bewahrung musikalischer Diversität oder der Unterstützung von lokalem Aktivismus.

Rices Büchlein liefert einen gut strukturierten und verhältnismäßig niedrigschwelligen Einblick in die Entwicklung der Ethnomusikologie und in wichtige Forschungsbereiche, stellt einflussreiche Studien und Forscher vor und kann durchaus als knappe

Alternative zu Bruno Nettls ausführlicherer und lesenswerter Einführung *The Study of Ethnomusicology* (Illinois 1983/2005) empfohlen werden.

Diese grundsätzliche Empfehlung muss jedoch qualifiziert werden: Rices Ethnomusikologie ist primär eine kulturanthropologisch orientierte Disziplin, wie sie derzeit durchaus den internationalen Mainstream darstellt. Der Fokus dieser Art von Forschung liegt auf den soziokulturellen Zusammenhängen, in denen Musik eingebettet ist, bzw. spielen innermusikalische Strukturen und Prozesse nur insofern eine Rolle, als ihre Analyse zur Erörterung dieser Einbettung notwendig ist. Ethnomusikologische Analyse, die sich primär innermusikalischen Zusammenhängen widmet und aktuell beispielsweise von Michael Tenzer vorangetrieben wird, kritisiert Rices Zugang als altmodisch, problembeladen und eurozentristisch, da eine lokal und historisch begrenzte europäische Kunstauffassung von Musik illegitimerweise auf alle Musiken der Welt übertragen werde (vgl. S. 61–64). Rices Urteil scheint allzu pauschal zu sein und verkennt die Bemühungen der Gruppe um Tenzer, kulturell adäquate Analysen zu produzieren, die auf Konzepten und Kriterien basieren, die innerhalb der jeweiligen Musiktradition relevant sind. Ebenso unberücksichtigt bleibt der Umstand, dass auch außerhalb der Tradition der sogenannten westlichen Kunstmusik Musik mitunter als Gegenstand ästhetisch-analytischer Kontemplation aufgefasst wird.

(Dezember 2014)

Malik Sharif

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

Die Globalisierung ist im Zuge der digitalen Revolution der Kommunikationsmedien in eine Phase dramatischer Beschleunigung

eingetreten – ein Faktum, das nicht nur das Alltagsleben, sondern auch die Welten der Kunst und der Wissenschaft erfasst hat. Die damit einhergehende Erosion von Gewissheiten und Traditionen lässt naturgemäß auch den Bedarf an begrifflicher Klärung und Orientierung wachsen. Seit knapp zwei Jahrzehnten schon stellt sich Christian Utz der Herausforderung, im offenen Raum der globalisierten Weltkultur nach Orientierungspunkten und einer angemessenen Haltung zu suchen. Seine neue, zweite Buchpublikation zum Thema versammelt Aufsätze, Vorträge und Analysen aus den Jahren seit dem Erscheinen der als methodisches Referenzwerk nach wie vor hochaktuellen Dissertation *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Stuttgart 2002).

Mit der Position, die er bezieht, möchte Utz sich grundsätzlich gegen zwei Seiten hin abgrenzen bzw. behaupten: 1) gegen Spielarten postmoderner Theoriebildung, die unter Schlagworten wie „Hyperkulturalität“ oder „Transkulturalität“ die kulturelle Differenz allzu schnell im Zeichen einer Feier des Hybriden aus dem Blickfeld verlieren; 2) gegen eine fundamentale Kritik an interkulturellen Ansätzen, insbesondere in der Kunst, die sich gegen den „Multikulturalismus“ als Ideologie richtet oder den Vorwurf erhebt, dass unter dem scheinbar neutralen Label Interkulturalität letztlich auf neokoloniale, touristische oder konsumistische Weise auf das Fremde zugegriffen wird, um daraus künstlerischen Profit zu schlagen.

Utz verteidigt den Begriff und das Konzept Interkulturalität gegen beide Seiten, wobei er gleichzeitig – als Komponist und Musikhistoriker – an der Autonomie des Kunstdiskurses festhält. Er plädiert für eine reflexive künstlerische Interkulturalität im Kontext einer reflexiv gewordenen Globalisierung. Reflexivität bedeutet hier, dass einerseits die postmoderne, poststrukturalistische Kritik an essentialistischen, verdinglichenden Vorstellungen von Kultur, Identität oder Subjektivität nachvollzogen und vor-

ausgesetzt wird – womit ein einfaches „Container-Modell“ in sich geschlossener Kulturen obsolet wird –, dass aber andererseits an der Existenz und Beobachtbarkeit kultureller Differenz festgehalten wird. Diese wird zur Voraussetzung eines Dialogs „zwischen“ den Kulturen, der erhebliche Übersetzungsanstrengungen erfordert, wenn er ernsthaft geführt werden soll. Die Kunst ist für Utz einer der Orte, wo dies geschehen kann und soll. Der Kunstbegriff, der dabei vorausgesetzt wird, ist zwar durchaus europäischer Prägung oder Provenienz, wenn Utz ihn mit Kategorien wie Selbstreflexivität, mit kritischem Bewusstsein und der Sensibilität für gesellschaftliche Pathologien verbindet. Utz ist jedoch darin zuzustimmen, dass dieser moderne Kunstbegriff im Zuge der Globalisierung längst schon weltweit Grundlage der Kunstproduktion geworden ist und der Westen auf ihn, wie auf die gesellschaftliche Moderne, kein alleiniges Copyright besitzt. Interkulturelles Komponieren orientiert sich in Utz' Darstellung – auch hierin ist sie dem Ethos der Moderne verpflichtet – an der Utopie einer hierarchiefreien Kommunikation ohne stabile Identitäten, in der letztlich sogar die Autorität des Komponisten (und, bezogen auf die Musikhistoriographie: des Musikhistorikers) hinter dem Eigenrecht der Dialogpartner und der beobachteten musikalischen Materialien zurücktritt.

Neben der Konsequenz, mit der diese Haltung eingenommen wird, beeindruckt das Buch durch seine Materialfülle, die trotz einer biographisch bedingten Fokussierung auf die musikalischen Kulturen Ostasiens einen Eindruck von dem musikhistoriographisch allenfalls in Ansätzen vermessenen Gebiet interkultureller Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts vermittelt. Welche Perspektiven sich für die Musikgeschichtsschreibung daraus ergeben, führt etwa ein aufwendig recherchiertes Abriss der chinesischen Musikgeschichte im 20. Jahrhundert (S. 115–176) vor, der von der ersten Modernisierungswelle zu einer ersten „ästhetischen

Moderne“ in den Jahren um den Zweiten Weltkrieg führt, ausgelöst von Emigranten wie Wolfgang Fraenkel, sowie schließlich zur „zweiten musikalischen Moderne“ Chinas in den Jahren nach der Kulturrevolution, die Utz als „vielleicht wichtigste [...] Phase der asiatischen Musik im 20. Jahrhundert“ bezeichnet (S. 92). Andere Perspektiven und andere Möglichkeiten der Kontextualisierung zeigen Kapitel zur „Stimme“ (S. 89ff.) und zur „metrischen Dissonanz“ (S. 283ff.), wo Utz (auf musiktheoretischer und musikästhetischer Grundlage) Verbindungslinien über weite räumliche und zeitliche Distanzen hinweg nachspürt. Beispiele führen von ostasiatischen Komponisten wie Yuji Takahashi und Isang Yun über die Musik des philippinischen Komponisten José Maceda, die Komponistinnen Chaya Czernowin und Isabel Mundry bis hin zu György Ligetis Auseinandersetzung mit Musik der Banda Linda, der Aka und der Shona sowie mit der Amadinda-Musik.

Utz positioniert sich in seinem neuen Buch stärker als in der Dissertation auch selbst als Komponist interkultureller Musik. Interessant ist hier die Auseinandersetzung mit dem älteren Kollegen Helmut Lachenmann. Lachenmann wird einerseits mit einer dezidiert kritischen Haltung zu interkulturellem Komponieren zitiert (S. 256f.). Dem stellt Utz jedoch eine minutiöse, ebenso differenzierte wie methodisch reflektierte Analyse von Lachenmanns Verwendung der *shō* in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* entgegen, der Utz eine vermittelnde Haltung zwischen Alterität und Aneignung bei Wahrung der kulturellen Differenz attestiert. Derartige musikanalytische und interpretative Tiefenbohrungen sind unverzichtbar, wenn man das Thema Interkulturalität in der Kunstmusik substantiell diskutieren will. Das Buch schließt mit einem kurzen Kapitel, in dem der Komponist Utz einen Blick in seine Werkstatt gewährt und erkennen lässt, welche Konsequenzen er für die eigene Praxis gezogen hat.

Dass Utz die Mühe auf sich genommen hat, aus 37 über den Zeitraum von zwölf Jahren entstandenen Einzelpublikationen ein kohärentes Buch zu machen, hat sich nicht nur inhaltlich ausgezahlt. Utz legt mit *Komponieren im Kontext der Globalisierung* auch das Buch der Stunde vor, denn von unterschiedlicher Seite ist in den letzten Jahren vermehrt der Ruf nach interkulturellen oder globalhistorischen Perspektiven für die neuere Musikgeschichte seit der frühen Neuzeit artikuliert worden. Methodisch unverzichtbar ist dabei die Bestimmung eines Konvergenzpunktes zwischen Musikhistoriographie und Musikethnologie, wie sie Utz mit seinem Begriff von reflexiver Globalisierung vornimmt; eines Konvergenzpunktes, der nicht – positivistisch – in der schlicht gegebenen Pluralität des Faktischen liegen kann, sondern eher im gemeinsamen Erbe der Aufklärung zu verorten wäre, für das der moderne Kunstbegriff und der (vergleichende) Kulturbegriff der Musikethnologie gleichermaßen einstehen. Selbstkritisch spricht Utz in seinen Überlegungen zur Musikhistoriographie des 21. Jahrhunderts zwar von einer „doppelten Don-Quichotterie“ (S. 11), die darin bestehe, im Kontext der digitalen Medienrevolution nicht nur am Kunstbegriff der Moderne festzuhalten und auf einem „Kunstdiskurs“ zu bestehen, sondern dies zugleich in eine interkulturelle Perspektive einzubetten. Sein Buch zeigt hingegen, dass zu einer derartigen Selbstkritik kein Anlass besteht. Es gewährt faszinierende Einblicke in musikgeschichtliche Zusammenhänge, die zu ignorieren sich die Historische Musikwissenschaft im 21. Jahrhundert nicht länger erlauben kann, auch wenn deren musikgeschichtliche Rekonstruktion in jedem einzelnen Fall – nicht zuletzt aufgrund der Sprachbarrieren – äußerst anspruchsvoll ist. Die Diskussionen der kommenden Jahre werden jedenfalls ganz erheblich von Utz' Beitrag profitieren.

(Januar 2015)

Tobias Janz

NOTENEDITIONEN

GIAMBATTISTA CASTI/ANTONIO SALIERI: *Prima la musica e poi le parole. Divertimento teatrale in un atto. Operetta a quattro voci.* Hrsg. von Thomas BETZ-WIESER, Adrian LA SALVIA und Christine SIEGERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. LXXI, 226 S., Datenträger. (Opera. Historisch-kritische Hybrid Ausgaben. Band 1.)

Antonio Salieris einaktige Oper *Prima la musica e poi le parole* auf ein Libretto von Giambattista Casti entstand 1786 für eine kaiserliche Festivität in der Orangerie von Schönbrunn, in deren Rahmen sie zusammen mit Wolfgang Amadeus Mozarts *Der Schauspieldirektor* uraufgeführt wurde. Es handelt sich um eine Meta-Oper bzw. um ein Metamelodrama, in der die (fiktionale) Entstehung einer Oper selbst zur Handlung wird und in der insbesondere aus Guiseppe Sartis einige Monate zuvor (unter Salieris Leitung) in Wien aufgeführtem *Giulio Sabino* etliche Nummern verwendet werden, um sie im Kontext der metatheatralischen Konzeption zu travestieren. Während Mozarts *Schauspieldirektor* eine bis zum heutigen Tag andauernde Rezeption erfahren hat, wurde Salieris *Prima la musica* – trotz der schlagwortartigen Verwendung des Titels innerhalb opernästhetischer Diskurse – bereits im 19. Jahrhundert nahezu vergessen.

Die Reihe *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen* legt mit der Edition dieser Oper ihren ersten Band vor und deutet damit die Vielschichtigkeit des gesamten Projektes an, innerhalb dessen die „kritische[] Edition herausragender Werke des europäischen Musiktheaters des 17. bis 20. Jahrhunderts“ geleistet werden soll, „wobei gezielt auch Gattungen einbezogen werden, die in bisherigen editorischen Unternehmungen wenig Beachtung fanden und jeweils eigene editorische Problematiken mit sich bringen, wie beispiels-

weise Ballett, Schauspielmusik, Melodram oder Operette.“ (<http://www.opera-edition.com>; Aufruf: 11. Mai 2015.) Das vom herkömmlichen Schema der Komponisten-Gesamtausgaben abweichende Konzept erlaubt es erfreulicherweise, die kritische Edition eines musikhistorisch so interessanten Werkes wie *Prima la musica* zu unternehmen, ohne auf eine Salieri-Gesamtausgabe warten zu müssen. Die Auswahl der in die Reihe aufgenommenen Werke erfolgt mit Blick auf sechs verschiedene „Module“: „Eigentext und Fremdttext“, „Transfer und Transformation“, „Aufführungspraxis und Interpretation“, „Work in Progress“, „Sprechen und Singen“ und „Mediale Erweiterung“ (S. VI). Die vorgelegte Salieri-Oper ist dem ersten thematischen Schwerpunkt zugeordnet. Die Vielschichtigkeit der *OPERA*-Reihe erschöpft sich jedoch nicht nur in der unkonventionellen und neugierig machenden inhaltlichen Ausrichtung, sondern manifestiert sich auch durch ihre Präsentationsform „in sogenannten Hybrid Ausgaben, bei welchen die Partituren im traditionellen Leinenband erscheinen; die musikalischen und textlichen Quellen, die Editionen der dramatischen Texte sowie die kritischen Berichte werden auf einer elektronischen Plattform (Edirom) erstellt und präsentiert.“ (<http://www.opera-edition.com>; Aufruf: 11. Mai 2015.)

Einer kritischen Edition von *Prima la musica* stellen sich zunächst keine besonderen Schwierigkeiten entgegen. Mehrere Quellen der Partitur sind überliefert und filiatorisch vergleichsweise unproblematisch einzuordnen. (Lediglich die Frage, ob die in der autographen Partitur vorhandene, in späteren Abschriften und im gedruckten Libretto aber fehlende No. 9 Teil der Uraufführung bzw. von drei nachgewiesenen Folge-Aufführungen gewesen ist, lässt sich wohl nicht eindeutig klären. Die Präsentation dieser Nummer im Rahmen einer historisch-kritischen Ausgabe versteht sich gleichwohl und erfolgt auch in der vorgelegten Editi-

on.) Die vorliegende Ausgabe geht in ihrem Vorhaben jedoch über die „bloße“ kritische Edition des Notentextes hinaus, indem sie erstens die von Casti/Salieri verwendeten (nicht nur von Sarti stammenden) Teile aus der Wiener *Giulio-Sabino*-Produktion in die Edition einbezieht und zweitens eine eigenständige Edition des Librettos anbietet. Die Edition der Meta-Oper wird auf diese Weise ihrerseits tendenziell zu einer Meta-Edition, indem sie die intertextuell auf die zu edierenden Texte bezogenen „Fremdtexte“ bzw. „Prätexte“ nicht nur als Appendix vorlegt, sondern versucht, die erkennbaren Bezüge in die Konstituierung der edierten Noten- und Libretto-Texte von *Prima la musica* einfließen zu lassen. So wird gesungener Text aus „präexistenten Text-Musik-Komplexe[n]“ (S. XLVI) nach einem ausgeklügelten Auszeichnungssystem in unterschiedlichen Kombinationen von Anführungszeichen und Kursivierung dargestellt. (Dass zur Auszeichnung sowohl der entsprechenden in der Regel italienischsprachigen Gesangstexte als auch aller gewöhnlichen Zitate in der deutschen Übersetzung der Einleitung ausschließlich amerikanische Anführungszeichen verwendet werden, wirkt etwas starr.) Man kann darüber diskutieren, ob dieses Vorgehen ein genuin (text-)kritisches ist oder ob die Information nicht einem separaten Kommentar vorbehalten bleiben sollte. (Die auch ansonsten sehr informative Einleitung stellt die erkennbaren intertextuellen Bezüge bereits ausführlich dar.) Die Einbettung kommentierender Meta-Aspekte führt nämlich zu einer Darstellung der edierten Texte, die sich erheblich von der Textform der zugrundeliegenden Quellen unterscheidet. Dieses „Manko“ wird zwar dadurch kompensiert, dass die überlieferten Quellen sämtlich als digitale Reproduktionen dem kritischen Bericht beigelegt sind und über Edirom-Software eingesehen und verglichen werden können. (Ein „Concordance navigator“ erlaubt das taktgenaue Aufrufen der verschiedenen Quellen, die Software scheint aber

ab einer etwas größeren Anzahl gleichzeitig angezeigter Fenster gewisse Performanz-Probleme zu haben.) Die Frage nach der Funktion und (idealerweise: daraus abgeleiteten) Darstellungsform der edierten Texte bleibt allerdings bestehen: So ist insbesondere der Notentext auch unabhängig von intertextuellen Bezügen in zahlreichen Hinsichten an heutige Gepflogenheiten des Notensatzes angeglichen (Instrumentenanordnung, Schlüssel usw.), vermutlich um seine musikpraktische Verwendung zu gewährleisten. Wie sich aber dazu z. B. eine singulär aus den Quellen übernommene (heute unübliche) Reihenfolge der Akzidenzien vor mehreren Noten in einem System (Sinfonia, T. 135f., Fagotti) verhält, ob diese überhaupt eine bewusste Entscheidung darstellt und welche editorische Funktion damit verbunden ist, bleibt offen. Der kommentierende Hinweis auf intertextuelle Bezüge spiegelt zudem einen bestimmten Forschungsstand wider. Bedeutet dies, dass bei (im konkreten Fall nicht im größeren Umfang zu erwartenden) neuen Erkenntnissen auch immer neue Editionen der Texte nötig wären? Man darf trotz dieser Problematik bzw. gerade aufgrund ihres experimentellen Charakters auf die weiteren Bände des Editionsprojektes gespannt sein.

(Mai 2015)

Thomas Ahrend

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie II: Kantaten, Huldigungsmusiken und andere Gelegenheitswerke. Band 1: Der erste Ton. Musik zur Declamation (WeV B.2). Text von Friedrich Rochlitz. Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr“ (WeV B.8). Text von Friedrich Rochlitz. Hrsg. von Frank ZIEGLER und Johannes KEPPER. Mainz: Schott Music 2013. XXIX, 266 S.

Beide in diesem ersten Band der Serie II der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe vereinten Kompositionen basieren auf ei-

nem Text von Friedrich Rochlitz. Dieser sollte im Nachhinein die Kompositionen Webers sehr unterschiedlich einschätzen: *Der erste Ton*, den Weber ohne Rochlitz' Wissen auf einen seiner Texte schrieb, schien ihm noch so viele „Spuren der Jünglingszeit“ des Komponisten zu enthalten, „daß es mir nie gefallen hat, wenn auch einzelne gute Gedanken mitunter vorkommen [...]“ (S. 173). Mit seiner plakativen Tonmalerei der deklamatorischen Textteile vor allem im ersten Satz und den erkennbaren Unsicherheiten bei der Fuge bot seine Komposition freilich auch Angriffspunkte. Die *Hymne* hielt Rochlitz hingegen für „eine der würdigsten Arbeiten dieses Meisters“ (S. 211). In ihrer Anlage freilich sind beide Kompositionen recht unterschiedlich und können nur schwerlich einer bekannten Gattung zugeordnet werden. Frank Ziegler, der für die Edition von *Der erste Ton* verantwortlich zeichnet, widmet sich im Vorwort denn auch ausführlich den Fragen der Gattungstypologie und distanziert sich mit guten Gründen von der lange Zeit üblichen Einschätzung als melodramatische Kantate. Sein Plädoyer für die Verwendung des Terminus „Deklamatorium“ geht einher mit einer Diskussion der in der Zeit üblichen verwandten Termini. Ziegler setzt Webers Werk etwa auch in Parallele zum Melodram, ohne die Unterschiede zu verkennen (S. XV–XXI).

Auch die *Hymne* wird gemeinhin als Untergruppe der Kantate gesehen, was von Johannes Kepper angemessen problematisiert wird (S. XXI–XXVI). Da er den Kantatenbegriff sehr weit als „nicht genauer bestimmte, instrumental begleitete Vokalmusik“ (S. XXV) fasst, behält er freilich die Bezeichnung bei. Zumeist allerdings ist im weiteren Verlauf des Bandes eher von „Hymne“ die Rede. Diese Benennung rechtfertigt sich natürlich aufgrund der Textform, so wie sich zahlreiche andere vokale Gattungsbezeichnungen der zugrundeliegenden Textform verdanken.

Im eigentlichen Apparat folgt der Band der bei der Carl Maria von Weber-Ausgabe übli-

chen Einteilung, wobei der Werkgenese traditionell breiter Raum zuerkannt wird. Hier wird erstaunlich viel Material bereitgestellt, nicht zuletzt freilich auch, weil Erkenntnisse aus den Rezeptionskapiteln hier partiell einfließen. Mit bewundernswerter Akribie und Faktenfülle breiten beide Herausgeber ihre Kenntnisse zu den nachweisbaren Auführungen aus, die beim *Ersten Ton* zugleich wesentliche Erkenntnisse zu den überlieferten Fassungen liefern. Aufgrund der partiell nur fragmentarischen Überlieferung sind hier – letztlich auch für die Textkonstitution des Notenteils – einige Hürden zu nehmen. Leider werden die Fassungen konventionell hintereinander abgedruckt, so dass sich der Nutzer die Fassungsunterschiede mühsam erarbeiten muss. Dabei hätte Edirom das nötige Tool bei der Hand, um die Unterschiede sehr viel benutzerfreundlicher darzustellen. Dem Vernehmen nach war diese Entscheidung dem Kosten- und Zeitdruck geschuldet. Schade! Die ausführlichen Beschreibungen lassen allerdings den Nachvollzug der Fassungsbewertung zu und machen verstehbar, warum Weber Eingriffe am Werk für notwendig erachtete (etwa aufgrund von Kritik von außen). Die Ausführlichkeit, mit der alle diese Fakten dargeboten werden, bedingt freilich die eine oder andere Wiederholung (der diplomatische Wortlaut des Titelblattes zum Deklamatorium mit seiner Widmung an Franz Danzi wird gleich dreimal geboten). Doch lässt sich damit dank der insgesamt so stringenten Darstellung sehr gut leben.

Die Quellenbeschreibung und -bewertung erfüllt damit alle Erfordernisse nach Vollständigkeit und Präzision. Vor allem nimmt die Ehrlichkeit der Herausgeber für sich ein, die freimütig einräumen, die eine oder andere Quelle nicht autopsiert zu haben, oder einzelne Sachverhalte nicht eindeutig zuordnen zu können. Eine derartige Transparenz, die sich bei den Speziellen Anmerkungen fortsetzt, ist leider bei vielen Gesamtausgaben immer noch nicht selbstverständlich.

So hilfreich die im Anmerkungsapparat vorgenommene Kategorisierung der Einzelanmerkungen auch sein mag, so birgt diese doch auch eine Gefahr: Wer etwa auf die Idee käme, unter „Hg.-Korrektur“ alle Stellen zu finden, an denen der Herausgeber gegenüber seiner Vorlage etwas geändert hat, läuft in die Irre, weil dergleichen auch bei den anderen Kategorien durchaus begegnen kann.

Auch wenn der Wissenschaftler mit dem gleichwohl übersichtlichen und informativen Apparat zufrieden sein kann, so wird der Musikpraktiker sich doch gelegentlich wünschen, dass die Herausgeber etwas stärker in den Notentext eingreifen würden. So wird etwa die unterschiedliche Bogensetzung bei den Vorschlagsnoten in den T. 240–245 der *Hymne* mit ihren Inkonsequenzen so übernommen, wie es die Quelle vorgibt. Eine Angleichung im Sinne der dritten Notengruppe läge auf der Hand und würde dem Musiker ersparen, den Bleistift zücken zu müssen. Hier wird die Quellentreue vielleicht ein wenig überstrapaziert. Auf der anderen Seite verwundert, dass etwa bei der Übertragung des Titelblattes zur *Hymne* wohl die doppelt gesetzten Punkte (hinter „Rochlitz“) übertragen werden, nicht aber der darauf folgende Aufteilungsstrich. Hier hätte die Ausgabe ebenso wie bei den orthographischen Differenzen vor allen in den beschließenden Chorsätzen durchaus etwas mehr Freiraum zur Angleichung gehabt, ohne dass dadurch der Nutzer vor Probleme gestellt worden wäre.

Der Notentext erfüllt selbst hochgesteckte philologische Ansprüche. Freilich ließe sich auch hier fragen, ob die minutiöse typographische Differenzierung etwa bei Bogenlängen notwendig ist, da Ende und Anfang eines Bogens erfahrungsgemäß oftmals nicht eindeutig bestimmbar sind; doch entspricht dies selbstredend den Editionsrichtlinien und die jeweilige Klammerung der verlängerten Bögen stört nie die gute Lesbarkeit. Auch die in der *Hymne* erstmalig in T. 25

(Violino I und Soprano) genutzte Figur würde wohl nicht zwingend derart viele Bogenergänzungen benötigen – zumal dann nicht, wenn sie lediglich die Funktion von Silbenbögen haben (in T. 153 fehlt dafür der notwendige Haltebogen von der zweiten bis dritten Note dieser Figur).

Etwas abweichend von den Editionsrichtlinien werden Warnungsakzidentien behandelt. In den Richtlinien heißt es: „Warnungsakzidentien der Hauptquelle werden dann weggelassen (und im KB vermerkt) wenn sie eindeutig verzichtbar sind. Der Herausgeber sollte Warnungsakzidentien [...] nur in Ausnahmefällen zur Vermeidung von Mißverständnissen ergänzen [...]“ (S. 397). Die Frage nach der Notwendigkeit von Warnungsakzidentien steht hier – wie in anderen Ausgaben auch – im Ermessen der Herausgeber. Allerdings wurden keine überflüssigen Akzidentien Webers, von denen es einige gibt, weggelassen; umgekehrt wurden Akzidentien auch an Stellen ergänzt, an denen sie eigentlich entbehrlich sind. In lediglich zwei Takten (*Der erste Ton*, T. 55, Flauti und Klarinetten, sowie *Hymne*, T. 35, Bassi) ist wegen des Untersatzes der horizontale Notenabstand unschön und hätte manuell etwas ausgeglichen werden können.

Das freilich sind reine Schönheitsfehler, die nichts an dem überaus positiven Gesamteindruck des gesamten Bandes ändern. Manchen anderen Gesamtausgaben wäre zu wünschen, dass auch sie diese Qualität, verbunden mit der Transparenz aller editorischen Entscheidungen, erreichen würden.

(Juni 2015)

Reinmar Emans

Eingegangene Schriften

HEINRICH AERNI: Zwischen USA und Deutschem Reich. Hermann Hans Wetzler (1870–1943). Dirigent und Komponist. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 476 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 22/Schriftenreihe der Stiftung Franz Xaver Schnyder von Wartensee. Band 66.)

The „Ars musica“ Attributed to Magister Lambertus/Aristoteles. Hrsg. von Christian MEYER, übersetzt von Karen DESMOND. Mit einer Einleitung und kritischen Anmerkungen von Christian MEYER, übersetzt von Barbara HAGGH-HUGLO. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing 2015. XXXVIII, 127 S., Abb., Nbsp. (Royal Musical Association Monographs 27.)

ANNKATRIN BABBE: Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. Mit einem Vorwort von Freia HOFFMANN und Beiträgen von Markus GÄRTNER und Ulrike KEIL. Oldenburg: BIS-Verlag 2015. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts. Band 11.)

Bahnbrüche: Gustav Mahler. Hrsg. von Christian BERGER und Günter SCHNITZLER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2015. 361 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 16. Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft.)

Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica. Hrsg. von Sabine MEINE unter Mitarbeit von Henrike ROST. Rom: Viella – Centro Tedesco di Studi Veneziani 2015. 184 S., Abb., Nbsp. (Venetiana. Collana diretta da Romedio Schmitz-Esser. Band 16.)

MARGARET BENT: Magister Jacobus de Ispania, Author of the „Speculum Musicae“. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing 2015. XVI, 211 S., Abb. (Royal Musical Association Monographs 28.)

MARIA BIRBILI: Die Politisierung der Oper im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: PL Academic Research/Peter Lang GmbH 2014. 379 S., Abb., Nbsp. (Perspektiven der Opernforschung. Band 21.)

GUNTHER BRAAM: Richard Wagner in der zeitgenössischen Fotografie. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2015. 228 S., Abb.

Choreografischer Baukasten. Das Buch. Hrsg. von Gabriele KLEIN. Bielefeld: transcript Verlag 2015. 280 S., Abb.

Classical Music in the German Democratic Republic. Production and Reception. Hrsg. von Kyle FRACKMAN und Larson POWELL. Rochester/New York: Camden House 2015. 264 S., Abb., Nbsp. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture.)

À la croisée des arts. Sublime et musique religieuse en Europe (XVIIe–XVIIIe siècles). Unter der Leitung von Sophie HACHE und Thierry FAVIER. Paris: Classiques Garnier 2015. 524 S., Abb., Nbsp. (Lire le XVIIe Siècle 32/Musique et littérature 4.)

KURT DREXEL: Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg 1938–1945. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2014. 325 S., Abb., Nbsp.

Der entfesselte Prometheus. Der antike Mythos in der Musik um 1900. Zürcher Festspiel-Symposium 2014. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 166 S., Abb., Nbsp. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 6.)

Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750). Hrsg. von Anne-Madeleine GOULET und Gesa ZUR NIEDEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 719 S., Abb. (Analecta musicologica. Band 52.)

JOACHIM FISCHER: Johann Franz Xaver Sterkel (1750–1817). Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Heigen-

brücken: J. F. X. Sterkel Gesellschaft e. V. 2014. 512 S.

MARK FITZGERALD: *The Life and Music of James Wilson*. Cork: Cork University Press 2015. IX, 249 S., Nbsp.

GERHARD FOLKERTS: *Mikis Theodorakis. Seine musikalische Poetik*. Neumünster: von Bockel Verlag 2015. 411 S., Nbsp.

Alberto Franchetti. *Luomo, il compositore, l'artista*. Atti del convegno internazionale Reggio Emilia, 18–19 Settembre 2010. Hrsg. von Paolo GIORGI und Richard ERKENS. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2015. XXII, 429 S., Abb., Nbsp.

ANDREA GARAVAGLIA: *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*. Mailand: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2015. 224 S., Abb., Nbsp. (Cantar sottile.)

WOLFGANG GRANDJEAN: *Orgel und Oper. Georges Schmitt 1821–1900. Ein deutsch-französischer Musiker in Paris. Biographie und Werk mit einem Werkverzeichnis und einer Notenbeilage „Armide et Renaud“ (E. Moreau)*. Scène II & III. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 544 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 43.)

Händel-Jahrbuch. 61. Jahrgang 2015. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). Schriftleitung: Annette LANDGRAF. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 593 S., Abb., Nbsp.

MATTHIAS HANDSCHICK: *Musik als „Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung“*. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. IX, 325 S., Abb., Nbsp. (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 3.)

DANIEL HEARTZ: *Artists and Musicians. Portrait Studies from the Rococo to the Revolution with Contributing Studies by Paul CORNEILSON and John A. RICE*. Editiert von Beverly WILCOX. Ann Arbor: Steglein Publishing 2014. XVII, 407 S., Abb., Nbsp.

ANNE HOLZMÜLLER: *Lyrik als Klangkunst. Klanggestaltung in Goethes Nachtliedern und ihren Vertonungen von Reichardt bis Wolf*. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2015. 467 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 212.)

BARBARA HOOS DE JOKISCH: *Die geistige Klangvorstellung. Franziska Martienßen-Lohmann. Gesangstheorie und Gesangspädagogik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015. 600 S., Abb., CD.

ARNOLD JACOB SHAGEN: *Gioachino Rossini und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag 2015. 378 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Friedrich-Kiel-Forschungen. Band 4. Im Auftrag der Friedrich-Kiel-Gesellschaft e.V. und in Verbindung mit dem Archiv der Universität der Künste Berlin hrsg. von Peter PFEIL und Dietmar SCHENK. Sinzig: Studio Verlag 2014. 169 S., Abb., Nbsp.

Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur in 2 Bänden. Teilband I. Hrsg. von Ulrich FÜRST und Andrea GOTTDANG. Laaber: Laaber-Verlag 2015. 310 S., Abb. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 5/I.)

Konstellationen. Symposium: Felix Mendelssohn und die deutsche Musikkultur/Ausstellung: Felix Mendelssohn und Johannes Brahms. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. Lübeck: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck/Schleswig-Holstein Musik Festival/München: edition text + kritik 2015. 143 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts der Musikhochschule Lübeck. Band 7.)

IRYNA KRYTSKA: *Karlheinz Stockhausens Klavierstück XI (1956)*. Interpretati-

onsanalysen. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2015. 353 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 17.)

JUDY LOCHHEAD: *Reconceiving Structure in Contemporary Music*. New Tools in Music Theory and Analysis. New York/Abingdon: Routledge 2015. 180 S. (Routledge Studies in Music Theory. Band 2.)

RALPH P. LOCKE: *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press 2015. XXII, 449 S., Abb., Nbsp.

HANNAH LÜTKENHÖNER: *Eduard Lassens Musik zu Goethes „Faust“ op. 57. Studien zur Konzeption, zu den Bühnenfassungen und zur Rezeption*. Sinzig: Studio Verlag 2015. 232 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 10.)

MATTHEW MACDONALD: *Breaking Time's Arrow. Experiment and Expression in the Music of Charles Ives*. Bloomington: Indiana University Press 2014. 216 S., Abb., Nbsp. (Musical Meaning and Interpretation.)

SALAH EDDIN MARAQA: *Die traditionelle Kunstmusik in Syrien und Ägypten von 1500 bis 1800. Eine Untersuchung der musiktheoretischen und historisch-biographischen Quellen*. Tutzing: Hans Schneider 2015. 390 S., Abb., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 4.)

JOHANNES MENKE: *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*. Laaber: Laaber-Verlag 2015. 324 S., Abb., Nbsp. (Grundlagen der Musik. Band 2.)

Darius Milhaud: *Compositeur et expérimentateur*. Hrsg. von Jacinthe HARBEC und Marie-Noëlle LAVOIE. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin 2014. 286 S., Abb., Nbsp.

Music and International History in the Twentieth Century. Hrsg. von Jessica C. E. GIENOW-HECHT. New York/Oxford:

Berghahn Books 2015. XIII, 264 S., Abb. (Explorations in Culture and International History Series. Band 7.)

Musik und Konfessionskulturen in der Oberlausitz der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Thomas NAPP und Christian SPEER. Görlitz: Verlag Gunter Oettel 2013. 160 S. (Neues Lausitzisches Magazin Beiheft 12.)

Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven. Hrsg. von Stephanie KLAUK, Luca AVERSANO und Rainer KLEINERTZ. Sinzig: Studio Verlag 2015. XVI, 283 S., Nbsp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 19.)

Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden. Hrsg. von Felix DIERGARTEN. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 330 S., Abb., Nbsp. (Grundlagen der Musik. Band 8.)

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 15. In Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig hrsg. von Helmut LOOS und Eberhard MÖLLER. Redaktion: Klaus-Peter KOCH. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2015. VIII, 228 S., Abb., Nbsp.

Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der „musica sacra“ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Stefan KEYM und Stephan WÜNSCHE unter Mitarbeit von Benedikt LEßMANN, Katrin STÖCK und Gilbert STÖCK. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2015. XVIII, 782 S., Abb., Nbsp.

Musiksammlungen in den Regionalbibliotheken Deutschlands, Österreichs und der Schweiz. Im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft der Regionalbibliotheken hrsg. von Ludger SYRÉ. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2015. 446 S., Abb. (Zeitschrift

für Bibliothekswesen und Bibliographie. Sonderband 116.)

BARBARA NEUMEIER: *Der Pommer. Bauweise, Kontext, Repertoire.* Sinzig: Studio Verlag 2015. X, 426 S., Abb., Nbsp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 17.)

ADOLF NOWAK: *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 433 S., Nbsp. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 10.)

Orgelndenkmalpflege. Klangdenkmale für die Zukunft bewahren. Dokumentation zum 19. Kölner Gespräch zu Architektur und Denkmalpflege in Wuppertal-Barmen, 17. November 2014. Hrsg. von Andrea PUFKE. Redaktion: Eva-Maria BECKMANN und Ludgar J. SUTTHOFF. Köln: Landschaftsverband Rheinland/Pulheim: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland/In Kooperation mit der Fachhochschule Köln u. dem Forum „Bewahrung und Entwicklung des Orgelkulturerbes e. V.“. 104 S., Abb. (Mitteilungen aus dem LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland. Heft 21.)

PHILIPP PELSTER: *Hermann Grabner. Pädagoge, Musiktheoretiker und Komponist.* Köln: Verlag Dohr 2015. 242 S., Abb., Nbsp.

SIEGBERT RAMPE: *Generalbasspraxis 1600–1800.* Laaber: Laaber-Verlag 2014. 261 S., Nbsp. (Grundlagen der Musik. Band 5.)

KLAUS RÖHRING: *Ulrich Gasser. Die aufgehobene Zeit. Eine Monographie in Essays zu Leben und Werk des Komponisten.* Hofheim: Wolke-Verlag 2015. 335 S., Abb., Nbsp.

Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1. Hrsg. von Claudio BACCIAGALUPPI und Martin SKAMLETZ unter redaktioneller Mitar-

beit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2015. 321 S., Abb., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 4.)

GIANGIORGIO SATRAGNI: *Richard Strauss dietro la maschera. Gli ultimi anni.* Torino: EDT srl 2015. XVI, 426 S., Nbsp. (Biblioteca di cultura musicale. Contrappunti.)

ANNA MAGDALENA SCHMIDT: *Die imaginäre Grenze. Eine Untersuchung zur Bedeutung von Musik für Jugendliche türkischer Herkunft in Deutschland und ihre Verortung im Diskurs der interkulturell orientierten Musikpädagogik.* Köln: Verlag Dohr 2015. 214 S. (musicologia. Band 14.)

ELISABETH SCHMIERER: *Geschichte des Konzerts. Eine Einführung.* Laaber: Laaber-Verlag 2015. 231 S. (Gattungen der Musik. Band 2.)

Schumann-Journal. Nr. 4/Frühjahr 2015. Publikation des Schumann-Netzwerks/Schumann-Forums. Hrsg. im Auftrag der Projektleitung des Schumann-Netzwerks von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT. Bonn: Verlag StadtMuseum 2015. 320 S., Abb.

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 9: Briefwechsel Clara Schumanns mit dem Verlag Breitkopf & Härtel 1856 bis 1895. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2015. 726 S.

Schütz-Jahrbuch. 36. Jahrgang 2014. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER und Eva LINFIELD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 104 S., Abb.

HOLGER SCHWETTER: *Teilen – und dann? Kostenlose Musikdistribution, Selbstmanagement und Urheberrecht.* Kassel: university press 2015. 354 S.

Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons. Hrsg. von Detlef ALTENBURG, Arnold JACOBSHAGEN, Arne LANGER, Jürgen MAEHDER und Saskia Maria WOYKE. Sinzig: Studio Verlag 2015. 288 S., Abb. (Musik und Theater 11.)

JULIA STADTER: Der Brief im Spiegel der Künste. Briefmotive und Bühnenbriefe in Malerei, Literatur und Musiktheater. Sinzig: Studio Verlag 2015. 539 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 9.)

MARIE SUMNER LOTT: The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composers, Consumers, Communities. Champaign: The Board of Trustees of the University of Illinois 2015. 328 S., Abb., Nbsp.

Traditio Iohannis Hollandrini. Band VI: Die Traktate XXII–XXVI, Ladislaus de Zalka und Szydlovita Appendices: Ptolomaeus, der Verstraktat „Palmam cum digitis“ und der Tonarius Vratislaviensis. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/Kommissionsverlag C. H. Beck 2015. XXII, 720 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 24.)

LENA VAN DER HOVEN: Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 350 S., Abb., Nbsp. (Musiksoziologie. Band 19.)

Die verzauberte Kunstwelt Ludwigs XIV. – Versailles als Gesamtkunstwerk. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Annette SIMONIS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. XII, 277 S., Abb., Nbsp. (Wegzeichen Musik 10.)

Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen – Strategien – Praktiken. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 29. September bis 1. Oktober 2011. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Armin RAAB. Bonn: Verlag

Beethoven-Haus 2015. VIII, 343 S., Abb., Nbsp.

Die Wiener Klassiker und das Italien ihrer Zeit. Festschrift für Christian Speck zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Petra WEBER. Paderborn: Wilhelm Fink 2015. 272 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Musik. Band 19.)

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Konzert Nr. 4 in G für Klavier und Orchester op. 58. Urtext. Partitur. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. VIII, 98 S./Klavierauszug nach dem Urtext von Marin SCHELHAAS: 59 S./Pianoforte: 55 S./Kritischer Kommentar: 54 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Konzert Nr. 5 in Es für Klavier und Orchester op. 73. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. Partitur: X, 104 S., Kritischer Kommentar: 61 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sonata quasi una Fantasia op. 27 no. 1/Sonata quasi una Fantasia op. 27 no. 2, „Mondscheinsonate“ für Klavier. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XIX, 50 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sonate für Violoncello und Klavier op. 69, 1. Satz. Faksimile des Autographs NE 179 im Beethoven-Haus Bonn. Kommentiert und hrsg. von Jens DUFNER und Lewis LOCKWOOD. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2015. 54 S.

FRANCESCO CAVALLI: Opern. Orione. Damma per musica von Francesco MELOSIO. Hrsg. von Davide DAOLMI und Nicola USULA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. CII, 146 S.

CHRISTIAN FLOR (1626–1697): Vokalwerke Band VI: Es ist genug, Herr. Geistliches Konzert für Sopran, Streicher und Bas-

so continuo. Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2015. 14 S.

French Baroque Music of New Orleans: Spiritual Songs from the Ursuline Convent (1736). Hrsg. von Alfred E. LEMMON. Faksimile-Ausgabe. New Orleans: The Historic New Orleans Collection 2014. XII, 284 S.

[GIROLAMO] FRESCOBALDI: Orgel- und Clavierwerke II. Il Primo Libro di Capricci fatti sopra diversi Soggetti, et Arie (Rom, Soldi, 1624). Urtext. Hrsg. von Christopher STEMBRIDGE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXVIII, 90 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 7: Lucio Cornelio Silla. Oper in drei Akten. HWV 10. Hrsg. von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LIII, 155 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie III: Kirchenmusik. Band 10: Coronation Anthems. HWV 258, 259, 260, 261. Hrsg. von Stephan BLAUT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXXIII, 176 S.

BOHUSLAV MARTINŮ: Gesamtausgabe. Serie II/1/4: Symphonien. Symphonie No. 4, H 305. Hrsg. von Sharon Andrea CHOA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XLVII, 249 S.

BOHUSLAV MARTINŮ: Gesamtausgabe. Serie VI/2/1: Oratorien. The Epic of Gílgamesh, H 351. Hrsg. von Aleš BŘEZINA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LVII, 287 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: „Ach Gott, vom Himmel sieh herein“. 2 Choralbearbeitungen: Fragment (Neuausgabe) – Gesang der Geharnischten (ergänzt) in Verbindung mit Johann Sebastian Bachs Choral aus der Kantate Nr. 2. Für Orgel eingerichtet und hrsg. von Eckart MESCH. Bischofsheim: Selbstverlag Eckart Mesch 2015. 12 S.

GOTTLIEB MUFFAT: Componimenti Musicali per il Cembalo. Hrsg. von Alexander OPATRNY. Graz: ADEVA 2015. 134 S., Notenbeilage. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 158.)

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 6: Magnificat III. Hrsg. von Katharina Larissa PAECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XII, 181 S.

GIACOMO PUCCINI: Musikalische Werke. Serie II: Instrumentalmusik, Band 1: Kompositionen für Orchester: Preludio a orchestra SC1/Preludio sinfonico SC 32. Hrsg. von Michele GIRARDI. Scherzo SC 34 e Trio in Fa SC 52. Hrsg. von Virgilio BERNARDONI. Adagetto SC 51/Capriccio sinfonico SC 55. Hrsg. von Dieter SCHICKLING. Stuttgart: Carus-Verlag 2015. XLVI, 162 S.

[MAURICE] RAVEL: Valses nobles et sentimentales für Klavier. Urtext. Hrsg. von Nicolas SOUTHON. Hinweise zur Interpretation und Fingersätze von Alexandre THARAUD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXII, 34 S.

GIOACHINO ROSSINI (1792–1868): Addio di Rossini. Cavatina für Singstimme (Mezzosopran oder Bariton) und Klavier in zwei Versionen. Moderne Erstausgabe hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2014. 22 S.

GIOACHINO ROSSINI (1792–1868): Se il vuol la mulinara. La Meunière („Oh! J’aime la meunière“). Canzonetta für Singstimme (Sopran) und Klavier. Musik-kritische Erstausgabe hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2014. 14 S.

GIOACHINO ROSSINI: Werke. Band 5: Le Comte Ory. Kritischer Kommentar von Damien COLAS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 359 S.

PANCRACE ROYER: Pirrhus. Hrsg. von Lisa GOODE CRAWFORD. Versailles: Éditions du Centre de musique baroque de

Versailles 2015. CLXV, 248 S. (anthologies: musique de scène. Band IV.3.)

[ERIK] SATIE: Embryons desséchés. I. d'Holothurie, II. d'Edriophthalma, III. de Podophthalma für Klavier. Urtext. Hrsg. von Jens ROSTECK. Hinweise zur Aufführungspraxis von Steffen SCHLEIERMACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XI, 14 S.

[ERIK] SATIE: Le Fils des étoiles. Pastorale Kladéenne du Sar Josephin Peladan (Bühnenmusik). Le Fils des étoiles. Wagnérie Kaldéenne du Sar Peladan. Préludes (Druckfassung der Préludes). Für Klavier. Urtext. Hrsg. mit Hinweisen zur Interpretation von Steffen SCHLEIERMACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXI, 48 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 9: Rosamunde, Fürstin von Cypern. Vorgelegt von Christine MARTIN (Nr. 1–9) und Walther DÜRR (Ouvertüre). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXX, 225 S.

[FRANZ] SCHUBERT: Sonate in c für Klavier. Hrsg. von Walburga LITSCHAUER. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XVI, 42 S.

[ROBERT] SCHUMANN: Liederkreis op. 39 von Joseph Freiherrn von Eichendorff. Hrsg. von Hansjörg EWERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XIV, 39 S.

[JOSEF] SUK: Erlebtes und Erträumtes op. 30. Urtext. Hrsg. von Jarmila GABRIELOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. VII, 53 S.

[JOSEF] SUK: Streichquartett Nr. 2 op. 31. Urtext. Stimmen. Hrsg. von Zdeněk NOUZA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 16/16/19/15 S.

[JOSEF] SUK: Streichquartett Nr. 2 op. 31. Urtext. Studienpartitur. Hrsg. von Zdeněk NOUZA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XIV, 74 S.

GUIDO TACCHINARDI (1840–1917). Requiem a Rossini (12. März 1869) für achtstimmigen Chor a cappella. Chorpartitur. Musikkritische Erstausgabe hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2014. 18 S.

CHRISTIAN GOTTHILF TAG (1735–1811): Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis. Kantate für vier Soli, gemischten Chor und Orchester. Partitur. Erstveröffentlichung. Urtextausgabe. Hrsg. von Neithard BETHKE. Kassel: Verlag Merseburger 2014. 55 S. (Musikarchiv des Ratzeburger Doms. Band 2.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LV: Jahrgang ohne Recitativ. Kirchenmusiken von Oculi bis Cantate und Mariae Verkündigung. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LXIII, 307 S.

[LOUIS] VIERNE: Sämtliche Orgelwerke IV: 4. Symphonie op. 32 (1913/14). Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXVIII, 56 S.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Wolfram STEINBECK zum 70. Geburtstag am 5. Oktober,

Prof. Dr. Beatrix BORCHARD zum 65. Geburtstag am 8. Oktober,

Prof. Dr. Ulrich SIEGELE zum 85. Geburtstag am 1. November,

Prof. Dr. Karl HELLER zum 80. Geburtstag am 10. Dezember,

Prof. Dr. Hans-Joachim MARX zum 80. Geburtstag am 16. Dezember,

Prof. Dr. Eva RIEGER zum 75. Geburtstag am 21. Dezember.

*

Frau Professorin Dr. Panja MÜCKE hat einen Ruf an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim angenommen.

*

An der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom (<http://musica.dhi-roma.it/>) wurde das von Dr. Roland Pfeiffer geleitete und von der DFG finanzierte *Forschungsprojekt zu den Opernbeständen der Privatbibliotheken römischer Fürstenhäuser* abgeschlossen. Innerhalb der Projektlaufzeit wurde die Digitalisierung von etwa 180 Opernpartituren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts abgeschlossen. Es handelt sich zum größten Teil um Abschriften im Besitz der Privatbibliothek des Fürstenhauses Massimo (RISM siglum: I-Rmassimo), darunter ca. 60 Opern von Domenico Cimarosa, 23 von Pietro Alessandro Guglielmi (einige davon Unikate), 21 von Giovanni Paisiello und zahlreiche weitere Kopien etwa von Valentino Fioravanti, Giuseppe Nicolini oder Niccolò Zingarelli. Ferner waren 36 vollständige Opernpartituren und 28 Arien-Sammelbände aus dem römischen Archivio Doria Pamphilj (RISM siglum: I-Rdp) Objekt der Digitalisierung, außerdem ca. 125 Einzelfaszikel von Arien und Ensembles. Sämtliche Partitur-Dateien wurden mit Inhaltsverzeichnissen versehen und können innerhalb der Musikgeschichtlichen Forschungsbibliothek des DHI Rom eingesehen werden. Rund 150 detaillierte Datensätze zu den Opernpartituren aus der Privatbibliothek Massimo, die neben allgemeinen Angaben zu den Handschriften auch ca. 8.800 Incipits sämtlicher Musiknummern umfassen, können dank einer Kooperation über den RISM-OPAC <https://opac.rism.info/> konsultiert werden. Kontakt: pfeiffer@dhi-roma.it.

*

Das DFG-Forschungsprojekt „*Cristóbal de Morales und das frühneuzeitliche Magnificat*“ (Förderzeitraum 2015 bis 2018) nimmt am 1. Oktober 2015 am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar & Friedrich Schiller-Universität Jena seine Arbeit auf. Unter der Leitung von Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt und der wissenschaftlichen Mitarbeiterin Sabine Feinen M. A. soll die Geschichte des frühneuzeitlichen Magnificat in ihrer Abhängigkeit von den Magnificat-Vertonungen von Cristóbal de Morales (ca. 1500 bis 1553) beschrieben werden. Morales' Vertonungen des Canticums des 16. Jahrhunderts sind die mit Abstand meistgedruckten – in insgesamt 14 Auflagen. Das Vorhaben folgt der These, dass der enorme internationale Erfolg des Zyklus in der kompositorischen Faktur der acht bzw. 16 Sätze zu suchen ist. Es soll nachgewiesen werden, dass die in Zeitdokumenten immer wieder erwähnte Mustergültigkeit das Resultat seiner Einbindung einer äußerst umfangreichen Magnificat-Überlieferung war, auf die Morales vor allem in Sevilla und Rom zurückgreifen konnte. Ziel des Projektes ist die Darstellung der Geschichte des frühneuzeitlichen Magnificat anhand eines möglichst weitreichenden Traditionszusammenhanges. Auf diesem Wege soll auch die musikhistorische Schlüsselstellung von Cristóbal de Morales zwischen den Generationen von Josquin und Palestrina deutlich gemacht und die bisherige Marginalisierung spanischer Komponisten in der europäischen Musikgeschichtsschreibung in Frage gestellt werden.

*

Das *Deutsche Musikinformationszentrum* (MIZ) beleuchtet die über 130 in Deutschland existierenden Musikmuseen, die sich der Sammlung, Bewahrung und Vermittlung von Nachlässen bedeutender Musikerpersönlichkeiten, der Erhaltung und Präsentation von Zeugnissen des Musikinstrumenten-

baus oder anderen Aspekten des Musiklebens widmen. Träger dieser Museen sind Bund, Länder, Städte und Gemeinden, Stiftungen oder in einigen Fällen auch Vereine und Privatpersonen. Das MIZ, eine Einrichtung des Deutschen Musikrats, hat nun mit einem neuen Schwerpunktangebot die außergewöhnliche Vielfalt und Dichte der Museumslandschaft in Deutschland beleuchtet. Mit einer neuen topografischen Karte liefert das MIZ nun einen grundlegenden Überblick über die Museumslandschaft mit ihren spezifischen Merkmalen. Die Darstellungen sind Teil eines neuen Schwerpunktangebots des MIZ, das Strukturen und Entwicklungen der Museumslandschaft in Deutschland vermittelt und darüber hinaus die einzelnen Häuser mit ihren Aufgabenschwerpunkten und Sammlungsbeständen vorstellt. Berücksichtigt werden neben Komponistenhäusern und Musikinstrumentensammlungen auch Museen für Rock- und Popmusik, Museen mit Schwerpunkt Musikvermittlung oder regionale Musikgeschichte. In einem Fachbeitrag beschreibt die Museumsexpertin Heike Fricke aktuelle Entwicklungen. Betrachtet werden dabei Digitalisierungs- und Langzeitarchivierungsprojekte der Museen ebenso wie neue Anforderungen an Ausstellungskonzeptionen unter dem Stichwort zeitgemäßer Vermittlungsarbeit oder Herausforderungen in der internationalen Zusammenarbeit der Museen. Abrufbar ist das neue Schwerpunktangebot des MIZ unter: http://www.miz.org/fokus_musikmuseen.html

*

Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung

Die Jahrestagung 2015 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 29. September bis zum 2. Oktober mit dem Generalthema „Musikwissenschaft: Die Teildisziplinen im Dialog“ an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg in Halle (Saale) statt. Den inhaltlichen Rahmen bildeten zwei Sympo-

sien, die einen Bezug zu Forschungsschwerpunkten der Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für Musik hatten und sich Themen widmeten, die geeignet sind, den Dialog zwischen den Teildisziplinen der Musikwissenschaft zu befördern: „Musikanalyse im Spannungsfeld von Expertise und computergestützter Datenverarbeitung“. Die Leitung der Veranstaltung hatte Prof. Dr. Wolfgang Auhagen. Das zweite Symposium fand unter der Leitung von Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann zum Thema „Macht – Wissen – Widerstand: Musik als Ideologem“ statt. Die Fachgruppen der Gesellschaft führten weitere Symposien durch oder hielten ihre jährlichen Sitzungen ab. Die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute präsentierte das Projekt „Hallische Händel-Ausgabe“. Im Rahmen der Tagung wurde zudem jungen Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftlern die Möglichkeit geboten, ihre aktuellen Forschungen in thematisch freien Referaten vorzustellen. Die Teilnehmerliste der Jahrestagung ist im geschützten Bereich der Homepage der GfM abrufbar.

In der Mitgliederversammlung, die am 2. Oktober stattfand, wurde dem Vorstand nach den Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin auf Vorschlag der Sprecherin des Beirats, Frau Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt, Entlastung für das Haushaltsjahr 2014 erteilt. Die Mitglieder des Beirates hatten sich zuvor in ihrer Sitzung von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstands überzeugt. Die Versammlung beauftragte Frau Dr. Irmlind Capelle und Prof. Dr. Andreas Waczkat mit der Prüfung des Haushalts 2015.

In geheimer Abstimmung sprachen sich die Mitglieder für die Fortführung von Fachgruppen für die nächsten vier Jahre aus sowie für die Einrichtung einer neuen Fachgruppe „Musikwissenschaft im interdisziplinären Kontext“, deren interimistische Leitung Frau Prof. Dr. Melanie Wald-Fuhrmann übernehmen wird.

Im kommenden Jahr wird die Gesellschaft

für Musikforschung den XVI. Internationalen Kongress durchführen, der vom 14. bis 17. September 2016 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz stattfinden wird. Die Veranstaltung steht unter dem Titel „Wege der Musikwissenschaft“. Die Beschäftigung mit der Geschichte des Faches Musikwissenschaft hat in den letzten beiden Jahrzehnten stark an Bedeutung gewonnen. Die Konferenz möchte daher nun ein Forum bieten, die Erkenntnisse und Diskussionen um Vergangenheit und gewordene Gegenwart der Musikforschung als akademische (universitäre und außeruniversitäre) Disziplin zu bündeln und im Sinne einer Selbstreflexion als primär wissenschaftliche Debatte zu vertiefen. Ausgehend von den neueren Forschungen um personelle und institutionelle Strukturen (einzelne Protagonisten, Netzwerke, Hierarchien, Generationen, etc.) sollen dabei vorrangig thematisch-inhaltliche Phänomene verfolgt werden, weshalb Fragen nach jeweiligen Traditionen und gewachsenen Tendenzen in Themensetzung, Forschungsschwerpunkten und Interessensfeldern, Fragestellungen, Methodiken und Erkenntniswegen des Faches im Fokus stehen. Ausgehend von einer solchen Standortbestimmung ist auch die Diskussion zukünftiger Wege der Musikwissenschaft bezogen etwa auf Inhalte, Methoden, Medien und technische Weiterentwicklung sehr erwünscht.

Zu der Tagung sind Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler eingeladen, sich mit eigenen Beiträgen in freien Symposien, Round Tables, Postersessions sowie mit freien Referaten zu beteiligen. Zur Bewerbung um freie Symposien, Round Tables und Postersessions wurde bereits auf der Website der GfM mit einer Einreichungsfrist bis zum 15.10.2015 aufgerufen. Zur Bewerbung für ein freies Referat besteht noch Gelegenheit bis zum 31.1.2016.

Freie Referate sollen einen Eindruck von der Vielfalt aktueller musikwissenschaftli-

cher Forschung vermitteln und sind daher explizit nicht an das Rahmenthema des Kongresses gebunden. Es können neben Vorträgen von 20 Minuten Dauer mit 10 Minuten für Diskussion auch Lecture recitals von 30 Minuten Dauer vorgeschlagen werden. Außerdem besteht die Möglichkeit für die Präsentation individueller Poster. Bewerbungen sollen Thema und Fragestellung in einem Abstract von etwa 250 Worten Umfang darstellen und Angaben zur benötigten Konferenztechnik sowie die Kontaktdaten der Bewerberin bzw. des Bewerbers enthalten. Das Abstract soll die Arbeitsform (Referat, Lecture Recital, Posterpräsentation) klar benennen.

Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass freie Symposien, Round Tables, Postersessions und freie Referate keine finanzielle Unterstützung durch die Kongressveranstalter erhalten können.

Kongresssprachen sind Deutsch und Englisch.

Tagungsberichte

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

Leipzig, 22. bis 26. Oktober 2014
Beethovenrezeption in Mittel- und Osteuropa
von Stephan Wünsche, Leipzig

Bern und Basel, 27. bis 29. November 2014
Performing voice – Vokalität im Fokus angewandter Vokalitätsforschung
von Tom Rojo Poller, Berlin

Oldenburg, 3. bis 5. Juli 2015
„La cosa è scabrosa“. Musikkulturelles Handeln auf den Opernbühnen in Wien um 1780
von Levke Höpner, Oldenburg

Frankfurt am Main, 4. Juli 2015
„For Cathy Berberian“. Stimmerformance um 1960
von Caroline Lüderssen, Frankfurt a. M.

Die Autoren der Beiträge

AXEL BEER, geb. 1956 in Fulda, studierte Musikwissenschaft, Lateinische Philologie und Historische Hilfswissenschaften in Frankfurt, dort 1987 Promotion. Anschließend Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, dort 1995 Habilitation (*Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, erschienen 2000), seitdem Professor für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Forschungsschwerpunkt: Rahmenbedingungen des Musikschaffens, insbesondere Geschichte des Musikverlagswesens.

LARS E. LAUBHOLD, geb. 1971, Studium der Musikwissenschaft an der Universität Salzburg, dort 2013 Promotion. 2001–2005 freier Mitarbeiter am Forschungsinstitut für Salzburger Musikgeschichte, seit 2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter mehrerer Projekte zur Erforschung des historischen Musikrepertoires am Salzburger Dom, derzeit im Rahmen der Digitalen Mozartedition bei der Internationalen Stiftung Mozarteum beschäftigt. Publikationen zur Salzburger Musikgeschichte, zum frühneuzeitlichen Trompeterwesen (*Magie der Macht*, Würzburg 2009) sowie zur Geschichte der musikalischen Interpretation (mit Jürg Stenzl: *Herbert von Karajan 1908–1989*, Salzburg 2008). Zuletzt erschien: *Von Nikisch bis Norrington: Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger* (München 2014).

SALAH EDDIN MARAQA, geb. 1981 in Amman/Jordanien. Studium der Musikwissenschaft, Anglistik und Arabistik in Münster. 2013 Promotion an der Universität Würzburg mit einer Arbeit zur traditionellen Kunstmusik in Syrien und Ägypten von 1500 bis 1800. Seither wirkt er in Würzburg als Assistent am Lehrstuhl für Ethnomusikologie. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der vorderorientalischen und nordafrikanischen Musik in Geschichte und Gegenwart.

HENRIKE ROST, geb. 1977 in Berlin, ist seit Januar 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Als klassisch ausgebildete Sängerin studierte sie an der Humboldt-Universität zu Berlin Musik und Medien, Italienisch und Musikwissenschaft (Master of Arts 2014). Neben ihrer Tätigkeit als Sängerin arbeitete sie neun Jahre als Redaktionsassistentin für den Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB); seit 2008 ist sie als freiberufliche Lektorin und Korrektorin tätig. 2015 Stipendiatin des Deutschen Studienzentrums in Venedig im Rahmen ihres Dissertationsprojekts zu musikbezogenen Stammbüchern des 19. Jahrhunderts.

THOMAS SCHIPPERGES, geb. 1959, Studium der Musikwissenschaft, Vergleichenden Religionswissenschaft, Theologie, Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in Bonn, Karlsruhe, Freiburg i. Br., Kiel und Heidelberg. Promotion 1988 (*Serenaden zwischen Beethoven und Reger*), Habilitation 2000 („*Wider die Musik*“. *Untersuchungen zur Entdeckung der Musikfeindschaft als Idee im sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert*). Nach Tätigkeiten in der Betreuung von Haushalt und fünf Kindern sowie in Lehre und Forschung in Heidelberg, Jena/Weimar und Kiel, Professor für Musikwissenschaft in Leipzig, Mannheim und seit 2013 an der Universität Tübingen.

CHRISTINE WASSERMANN BEIRÃO, geb. 1961 in Berlin, absolvierte an der Hochschule der Künste Berlin das Musiklehrer- und das Schulmusikstudium und studierte dann an der Technischen Universität Musikwissenschaft und Anglistik, Promotion 1998 an der Universität der Künste Berlin. Zugleich dort Lehrbeauftragte in Musikwissenschaft. 1998/99 wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Das Werk Olivier Messiaens und sein Einfluss auf das zeitgenössische kompositorische Schaffen“, sodann Leiterin des Bereichs Musik der Guardini Stiftung Berlin. Seit 2009 Stipendiatin der Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal) mit dem Projekt „Portugiesische Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Entstehung eines Nationalstils“. Publikationen: u. a. *Catálogo do espólio musical de Luiz Costa (1879–1960)*, Porto 2013.