

DIE MUSIKFORSCHUNG

69. Jahrgang 2016 / Heft 1

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

Christiane Wiesenfeldt: „Der erste deutsche ‚Großmeister‘ der Musik“. Heinrich Fincks seltsame <i>Missa de Beata Virgini</i>	1
Paul Thissen: Ein Wort-Ton-Kunstwerk im Sinne Richard Wagners? Zu Hans Pfitzners <i>Lethe</i>	14
Karin Martensen: Der annotierte Klavierauszug – eine Quelle für die Interpretationsforschung?	25
Axel Schröter: Ein Plädoyer für Schalk und Löwe? Hans Knappertsbusch und seine Interpretationen der Symphonien Anton Bruckners	46

Besprechungen

S. Barrett: The Melodic Tradition of Boethius' "De consolatione philosophiae" in the Middle Ages (Hope; 57) / A. Ziegenmeyer: Yvette Guilbert. Pionierin einer musikalischen Mediävistik zum Hören (Hope; 58) / „Die süße Macht der Töne ...“. Zur Bedeutung der Musik in Shakespeares Werken und ihrer Rezeption (Knoth; 61) / M. Heinemann: Die „alte“ Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Mario Scacchi und Paul Siefert; M. Scacchi: *Cribrum Musicum; Iudicium Cribri Musici*. Dokumente zum Streit zwischen Mario Scacchi und Paul Siefert (Werbeck; 62) / E. Sala: The Sounds of Paris in Verdi's „La traviata“ (Schroedter; 65) / H. Danuser: Gesammelte Vorträge und Aufsätze (Schubert; 68) / Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977). Rhythmus – Sprache – Musik. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München (Rothkamm; 70) / G. Heldt: Music and Levels of Narration in Film. Steps across the Border (Moormann; 72) / Gr. Herzfeld: Poe in der Musik. Eine versatile Allianz (Petersen; 73) / S. J. dos Santos: Narratives of Identity in Alban Berg's „Lulu“ (Knaus; 78) / K. Voigt: Vers und Atonalität. Verfahren der Textvertonung in den drei atonalen Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns (Wißmann; 80) / P. Hawig: „Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt“. Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926–1936) (Fischer; 82) / Chr. Richter-Ibáñez: Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen (Heile; 84) / V. Kramarz: Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Volksmusik (Tischer; 87) / Kulturelles Handeln im transkulturellen Raum.

Symposiumsbericht Kulturhauptstadt RUHR 2010 (Kim; 88) / M. Gardner/S. Springfeld: Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung (Janke; 90) // Repertorium Troporum Bohemiae Medii Aevi. Band IV: Tropi Ordinarii Missa, Agnus Dei (Pfisterer; 92) / J. A. Hasse: Werkausgabe. Abteilung IV: Kirchenmusik. Band 3: Missa in g (Poppe; 93)

Eingegangene Schriften	94
Eingegangene Notenausgaben	99
Mitteilungen	100
Tagungsberichte	101
Die Autoren der Beiträge	102
Hinweise für Autoren	103

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 69. Jahrgang 2016 / Heft 1. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Klaus Pietschmann (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt.
ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 86,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 26,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

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

Dieser Ausgabe liegt folgende Beilage bei: Bärenreiter-Verlag, Kassel

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

Christiane Wiesenfeldt (Weimar/Jena)

„Der erste deutsche ‚Großmeister‘ der Musik“ – Heinrich Fincks seltsame *Missa de Beata Virgine* und die Musikforschung um 1900

Dass die Anfänge der Erforschung ‚alter‘ Musik im 19. Jahrhundert von zahlreichen Missverständnissen und Fehldeutungen geprägt waren, ist weder unbekannt noch allzu sensationstauglich, sondern heute in der Regel von nachsichtigem Verständnis für die Pioniere der Musikwissenschaft geprägt. Die bedeutendste Leistung der ersten Sammler und Forscher, die sich seit dem frühen 19. Jahrhundert durch europäische Archive arbeiteten, transkribierten, spartierten, übersetzten und kommentierten, war wohl die neu begründete Gattung des abschriftlichen archivalischen Dokuments, dem wir heute nicht selten die einzigen Nachweise einer inzwischen verschollenen oder zerstörten musikalischen Quelle verdanken. Wer sich mit den verdienstvollen Sammlungen Carl Friedrich Zelters (Berlin), Fortunato Santinis (Münster), Friedrich Ludwigs (Göttingen) oder auch Raphael Georg Kiesewetters (Wien) befasst hat, kann kaum unbeeindruckt bleiben von den enormen Mühen und Anstrengungen, deren Ergebnisse heute längst ebenso historische Dokumente und als solche zu behandeln sind.

In vielen Fällen sind sie allerdings weit mehr als das: Ebenso wie sie ihre jeweilige Quelle dokumentieren, lassen Art und Weise der Dokumentationen auf ein Wissenschafts- wie Musikgeschichtsbild schließen, lassen sich aus Gegenstandswahl, Vorlieben und Duktus der Beurteilung Rückschlüsse ziehen, die Leitlinien der Geschichtsschreibung erklären, von denen manche noch heute rote Fäden zur Interpretation bilden. Die Kanonisierung alter Musik hat in diesen Arbeiten oft nicht nur ihren Anfang, sondern auch ihre Methoden gefunden. Das betrifft weniger die editorischen Aspekte von alter Musik, die heute kaum noch etwas mit jenen pragmatischen Zugriffen des 19. Jahrhunderts zu tun haben, als vielmehr die durch die Aufbereitung gelenkten Rückschlüsse aus dem erstmals gesichteten Material. Ein solches Beispiel, das in mehr als einer Hinsicht nachhaltige Konsequenzen sowohl für die Deutung einer Messgattung als auch ihres Komponisten, ihrer unikaten Quelle und nicht zuletzt für die Rolle und Bedeutung deutschsprachiger Komposition um 1500 gehabt hat, soll hier vorgestellt werden: Die Geschichte von Heinrich Fincks (1444–1527) Entdeckung als Messenkomponist am Beispiel seiner *Missa de Beata Virgine*. Sie gibt in ihrer dokumentarischen Substanz Anlass, über das einzelne Werk oder dessen Kontexte hinaus in bewusster Breite die Frage nach historiographischen Mechanismen, ihren Ausprägungen und wirkmächtigen Definitionen zu stellen, mit denen sich die Messenforschung zur Frühen Neuzeit bisweilen noch heute auseinanderzusetzen hat.

Als der Musikhistoriker August Wilhelm Ambros 1876 unerwartet früh verstarb, blieb seine *Geschichte der Musik*, von der die ersten zwei Bände bereits erschienen waren, zunächst unvollendet.¹ Band 3 und 4 erschienen auf der Basis seines Manuskriptes erst posthum, und für den geplanten Beilagenband 5 musste ebenfalls ein Herausgeber gefunden werden, der das Material nicht nur auswählen und edieren, sondern auch quellenkritisch prüfen und kommentieren konnte. Zu diesem Zeitpunkt gab es im deutschsprachigen Raum nur einen in Frage kommenden Kandidaten, der bereits im Vorfeld als unverzichtbarer Gutachter und Ratgeber für das „Projekt Ambros“ gewirkt hatte: der Schweriner Musikdirektor und Dirigent Otto Kade (1819–1900). Seit seinen Italienreisen der 1840er Jahre, die er im Wesentlichen damit verbracht hatte, alte Musik aus diversen italienischen Archiven zu transkribieren, galt er als Experte für die Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts. Seine nachgelassenen Dokumente und Briefe, die sich in Bibliotheken in Regensburg, Lübeck und seinem Wirkungsort Schwerin befinden und bislang keine detaillierte Auswertung erfahren haben, geben Auskunft über zahlreiche gutachterliche und zertifizierende Tätigkeiten. Viele Bibliothekare und Archivare im deutschsprachigen Raum wandten sich nach Schwerin, wenn es um die Entzifferung oder Zuweisung von Quellen ging, so dass – heute undenkbar – viele Unika des 15. und 16. Jahrhunderts bedenkenlos an Kade verschickt wurden, damit dieser monatelang ungestört seine Forschungen betreiben konnte.² Ebenso war es ihm möglich, selbst Musikalien aus dem Zeitraum vor 1700 zu erwerben.³ Um diese Quellen und sein wachsendes Fachwissen hatte sich ab den 1860er Jahren ein regelrechtes Forschernetzwerk gebildet, in dem Kade als Experte für alte Musik galt. So ließ sich der Lübecker Musikhistoriker Carl Stiehl, der als einer der ersten die bedeutenden Quellenbestände in Uppsala / Schweden einsehen konnte, von Kade über viele Jahre hinweg intensiv beraten, bevor er seine Studien veröffentlichte.⁴ Die Identifizierungen der Lübecker Alte-Musik-Bestände gehen ebenfalls größtenteils auf Kade zurück,⁵ er vermittelte Kontakte zur schwedischen

1 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, 5 Bde., Breslau und Leipzig 1868–1882.

2 So belegt etwa für das Regensburger Manuskript B Mus Ms. 216–219, vgl. die ebenfalls in Regensburg erhaltenen Briefe Otto Kades an den Kustos Dr. Georg Jakob (1825–1903) aus Schwerin, 22.9.1880 („Betreff der leihweisen Ueberlassung des Manuscriptes, drei=stimmige Messen von Heinrich Isaac enthaltend“; von Georg kommentiert am Rand: „abgesendet am 4/11.80“) und Schwerin, 8.1.1881 („Hoch Ehr Würden erhalten hiermit das werthvolle Manuscript aus der Bischöflichen Bibliothek zu Regensburg, drei Stimmbände, mit dem verbindlichsten Danke wieder zurück“).

3 Vgl. den Brief an Stiehl vom 26.9.1888, Stadtbibliothek Lübeck, in dem er Auskunft über eine „Sammlung“ alter Musik gibt, die er aus Dresden „erworben“ habe. Dem Team der Handschriftensammlung der Stadtbibliothek Lübeck gilt mein herzlicher Dank für die Unterstützung bei der Archivarbeit. Dass Kade über Erwerbungen hinaus offensichtlich auch Quellen einfach einbehalten hat, zeigen seine Nachlassbestände, die „Entleihungen“ aus der Ratsschulbibliothek in Zwickau betreffen, die ihren Weg nicht zurückfanden, allzu deutlich.

4 Vgl. die Briefe Otto Kades an Carl Stiehl und Theodor Rother in der Lübecker Stadtbibliothek (Nachlass Stiehl 1,2). Stiehls Nachlass-Dokumenten ist des Weiteren zu entnehmen, dass Kade für Stiehls *Lübecker Musikgeschichte* seine Spartierung des Gustav-Adolf-Wallfahrtsliedes zur Verfügung stellte, das er in Dresden entdeckt hatte.

5 Zu nennen ist insbesondere das in der Stadtbibliothek Lübeck unter der Signatur Mus. A 203 verwahrte handschriftliche Konvolut von insgesamt 114 Werken in fünf Stimmbüchern im Hochformat, das offenbar in mehreren Etappen im Laufe des 16. und frühen 17. Jahrhunderts kompiliert worden ist. Vgl. dazu von der Verfasserin: „Vergessene Vorgeschichte(n) – Katholische Kirchenmusik der Renaissance in Lübecks Hauptkirchen“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 94 (2011), S. 7–21.

Forschung⁶ oder auch zu Robert Eitner und Philipp Spitta.⁷ Insgesamt empfand er sich als Musikhistoriker und deren eher peripheren Status in seiner Zeit als bedauerlich: „Das Stiefkind der Tonkunst, die Musikwissenschaft, ist zu wenig beachtet“, schreibt er im September 1888 an den Lübecker Kollegen Stiehl, „vom Staate kaum gekannt, während für alle anderen Zweige des Culturlebens reichliche Unterstützungen gewährt werden.“⁸ (Wer möchte angesichts solcher Äußerungen nicht eine Anmerkung zu heutigen Zuständen machen?)

Kades Forschungsergebnisse sind im Einzelnen zu zahlreich, um sie hier zu benennen und angemessen zu würdigen. Allein die vielen kommentierten Spartierungen im Besitz der Regensburger und Schweriner Bibliotheken sprechen für sich.⁹ Den Komponisten Mattheus Le Maistre¹⁰ und Antonius Scandellus¹¹ widmete er umfangreiche quellenbasierte Studien, er konnte in den 1850er Jahren die heute zum Teil zerstörten Hof- und Staatsarchivakten zum Musikleben des sächsischen Hofes transkribieren,¹² hielt Vorlesungen über die sächsische Kapelle, die er mit Musikbeispielen der Zeit begleitete,¹³ und

6 Vgl. den Brief Kades an Stiehl von 3.9.1888, Stadtbibliothek Lübeck.

7 Vgl. den Brief Kades an Stiehl ebd. vom 30.10.1883.

8 Vgl. den Brief Kades an Stiehl ebd. vom 26.9.1888.

9 Vgl. die Spartierungen Kades in Regensburg Mus. Ms. 2318 und 2319, siehe dazu Gertraut Haberkamp (Hrsg.), *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. Sammlung Proske Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., B, C, AN* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/1), München 1989, sowie die Spartierungen Kades in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Teilnachlass Kade, Bestand 3037/8 (darin ein masch. „Verzeichnis der Werke, die von Kade in Partitur gebracht wurden“). Dr. Raymond Ditttrich (Regensburg) und Dr. Andreas Roloff (Schwerin) sei an dieser Stelle für die Unterstützung bei der Recherche und Auswertung herzlich gedankt.

10 Otto Kade, *Mattheus le Maistre, niederländischer Tonsetzer und Churfürstlich Sächsischer Kapellmeister. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1862.

11 Im Manuskript erhalten in Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Teilnachlass Kade, Mappe 6 (3037/8f): „Antonius Scandellus. Chursächsischer Kapellmeister. Ein Beitrag zur sächsischen Musikgeschichte des sechszehnten Jahrhunderts. Nach Urkunden des Königl.-Sächsischen Hauptstaatsarchivs und nach Originalwerken Scandellis bearbeitet und mit musikalischen Beilagen versehen von O. Kade“.

12 Vgl. Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Teilnachlass Kade, Bestand 3037/8b–e. Im Einzelnen: 3037/8b „Allgemeines aus Akten des H.St.A. Musik betreffend“ (Index der Personen aus den Akten mit Seitenzahlangaben zu der 102 Seiten umfassenden Abschrift von Aktenstücken aus dem Dresdener Hof- und Staatsarchiv), 3037/8c: „Hofkantorei“ (darin: Kapellverzeichnisse und -ordnungen in Dresden [1555], Torgau [1566], Meißen und Würzen sowie „Kantorei-Sachen an Rudolfs und Ferdinands Hofe zu Prag“; Kantoreivermerke zu Torgau bereits von 1535 und 1536, dazu Sängerverzeichnisse aus späteren Jahrzehnten; Kantoreiordnung Dresden 1592; Liste der „Kantoren in Meissen seit dem Jahre 1271 bis 1535“; Bericht von der „Visitation in Würzen von Dr. Georg Spalatin im Jahre 1542“, Aufstellung zum Hofstaat Rudolfs II. in Prag von 1612 sowie 1582 [unter Philippus de Monte]; Aufstellung zum Hofstaat des Kurfürsten zu Bayern auf dem Reichstag zu Augsburg 1594, dass. für den Erzherzog Maximilian von Österreich [unter Egidius Bassenegge]; Hofstaats-Liste Kaiser Ferdinands I. auf dem Kurfürstentag Frankfurt 1562 [unter Petrus Gosenius Moderatus]; Hofstaats-Liste Kaiser Ferdinands II., 1636 [unter Johann Valentini]); 3037/8d: „Akten und Anderes zu einzelnen Musikern“ (Martin Agricola, Seth Calvisius, Matthias Gastritz, Jacobus Handl, Johann Leo Hassler, Leonard Lechners Vorrede zu Orlando di Lasso, Martin Luther, Thomas Manzini, Georg Rhaw, Leonhart Schroeter, Ludwig Senfl); 3037/8e: „Verzeichnis der Aktenbände im Kgl. Staatsarchiv zu Dresden, die von O. Kade benutzt sind 1852–1859“.

13 Vgl. ebd., Bestand 3037/8f: „Vier Vorlesungen über die Saechs. Kapelle zu Dresden 1854“.

war nicht zuletzt einer der ersten, der sich den Zwickauer Beständen intensiv annahm, wo er u. a. eine bis dato unbekannte Musiktheorie von 1496 entdeckte.¹⁴ Zudem komponierte Kade geistliche Musik,¹⁵ leitete den Schweriner Schlosschor und fertigte einen monumentalen mehrbändigen Katalog der großherzoglich-mecklenburgischen Musiksammlung an, der bis zum 16. Jahrhundert zurückreicht und noch heute¹⁶ in Gebrauch ist.

Wie ernst Kade seine Aufgabe als Vollender des „Projekt Ambros“ nahm, zeigt sich auch an seinem Anspruch im Umgang mit den Musikbeispielen: Anstatt die bereits gesammelten Werke einfach abzdrukken, die Ambros größtenteils aus der Wiener Sammlung seines Onkels Raphael Georg Kiesewetter erhalten hatte, prüfte Kade jede Quelle gründlich und entschied sich schließlich, den 26 Nummern von Ambros noch 59 Nummern aus der eigenen Sammlung zur Seite zu stellen.¹⁷ Zu zwei Dritteln also repräsentiert der fünfte Band der Ambros'schen Musikgeschichte die spartierten Bestände Kades. Zudem legte er besonderen Wert auf die gleiche Gewichtung von italienischem, „niederländischem“ (gemeint: franko-flämischem) und deutschem Repertoire, um der bislang nur sporadischen Erschließung der deutschen Musik bis 1600 entgegenzuwirken.¹⁸ Hierzu trug nicht nur bei, dass Kade als Experte der sächsischen Musikgeschichte zu den ersten gehörte, die sich intensiv der deutschen Musik vor 1600 gewidmet hatten und hier dringend musikologischen Handlungsbedarf sahen. Auch kam hinzu, dass ihm im Rahmen der Vorbereitungen zum Beilagenband der besondere Fund eines Unikums in der Proske-Sammlung in Regensburg geglückt war: die Stimmbücher Mss. 216–219 mit 30 dreistimmigen Nummern, darunter sechs Messen. Der Großteil der Musik, glaubt man den nachträglich aufgebraachten Zuschreibungen, stammt von deutschsprachigen Komponisten. Kade hatte die Sammlung schon in den späten 1870er Jahren wahrgenommen und sich einiges daraus transkribieren lassen, das Wasserzeichen untersucht sowie handschriftlich eine Beschreibung des Manuskripts angefertigt.¹⁹ Als Ergebnis seiner Untersuchungen war er sich sicher, neben drei Isaac-Messen und der einzigen bis dahin bekannten Messe eines Johannes Aulen, Heinrich Fincks überhaupt erste Messe entdeckt zu haben.

14 Vgl. ebd., Bestand 3037/9, darin Abschrift des „Michaelis Keinspeck: *Lilium musice plane*, 1496, nach Zwickau Man. Sen. dic. G. 129.26“ und Erläuterungen des Musiktheorie-Traktats von Kade.

15 Darunter befinden sich im Schweriner Nachlass diverse Kompositionsmanuskripte Kades, zumeist geistliche Musik, etwa *Sei getreu bis an den Tod*, Konfirmationsgesang für den Schlosskirchenchor (3037/7a), eine *Abendmahlsliturgie und Introitus für die Trinitatiszeit* (3037/7c und e), eine *Missa brevis* für Streicher, Bläser, 4-stimmigen Chor und Continuo (3037/1) oder eine Sammlung *Kleine Kompositionen* mit einer *Hymne (1864)*, *Urbs Jerusalem Beata à 5* und *Wandrer's Nachtlid nach Goethe* (3037/7h). Werke gingen vereinzelt auch in den Druck, wie die *Sechs altdeutsche weltliche Liedweisen für gemischten Chor*, Leipzig (Leuckart) 1884.

16 Nach Auskunft Dr. Andreas Roloff (Musiksammlung Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern). Otto Kade, *Die Musikaliensammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Schwerin 1893; dazu: *Der Musikalische Nachlass [...] der [...] Frau Erbgrössherzogin Auguste [...] als [...] Nachtrag zur Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, Schwerin 1899; Reprint (inclusive Nachtrag) Hildesheim und New York 1974.

17 Vgl. Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, S. VII.

18 Vgl. ebd., S. VI.

19 Vgl. Otto Kades Beschreibung des Konvoluts B Mus Ms. 216–219 (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek) als Beilage zu den Spartierungen Mus Ms. 2319. Zum Manuskript vgl. zudem *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, 5 Bde., Neuhausen-Stuttgart 1979–1988, Bd. 3, S. 97.

Nach heutigen Erkenntnissen sind diese Entdeckungen freilich zu korrigieren: So sind in den nach 1500 kompilierten Stimmbüchern nicht nur mindestens „6 Schreiber“²⁰ zu identifizieren, so dass von einem mehrteiligen, zeitlich nicht unbedingt kurzen Entstehungsprozess auszugehen ist. Auch die Werktitel und Autorzuweisungen stammen größtenteils von späterer Hand. So ist für Fincks Messe die Angabe der Autorschaft nachträglich in roter Farbe und nur in der Tenorstimme der drei Stimmbücher angebracht. Zwar ist der Rotstift im Duktus definitiv dem 16. Jahrhundert und möglicherweise einem Schreiber zuzuordnen, der mit dem Repertoire vertraut war und entsprechende Auskünfte geben konnte, doch ist dies keinesfalls sicher. Solange keine konkordante Quelle vorliegt, kann die Autorschaft Fincks bis auf weiteres nurmehr fraglich bleiben. Für Kade stellte sich dieser Zweifel hingegen nicht ein, wie seinem Vorwort zur Edition zu entnehmen ist: „Das hier gegebene Werk ist zunächst darum von hohem Werthe, weil bis jetzt eine Messe von Heinrich Finck nicht bekannt ist, so thätig dieser Meister auch sonst im Hymnenfache, in der geistlichen wie weltlichen Liedcomposition gewesen ist. Sieht sich doch selbst Ambros zu der Bemerkung [...] genöthigt: ‚So ist auch von Heinrich Finck eine Messe nicht nachweisbar.‘ Zu diesen äusseren Gründen kommen aber auch innere, die das hochbedeutende Werk uns werthvoll und schätzbar machen [...]“²¹

Kades These der Autorschaft wurde hingegen auch schon von dem Kustos in Regensburg, Georg Jacob, in Frage gestellt. Offenbar hatte sich dieser direkt an den Leipziger Verleger Constantin Sander (F. E. C. Leuckart) gewandt, der die Musikgeschichte von Ambros publizierte, und diesen vor einer allzu leichtfertigen Zuschreibung der Messen gewarnt.²² Kade rechtfertigte sich in einem Brief an Jacob folgendermaßen und bat zur Prüfung der Vorwürfe um die Übersendung des Originals nach Schwerin:

„Hochehr Würden

werden verzeihen, wenn ich in der Angelegenheit meines Verlegers Dr. Sander in Leipzig in Betreff der leihweisen Ueberlassung des Manuscriptes (drei=stimmige Messen von Heinrich Isaac enthaltend) noch einmal das Wort ergreife. Die Sache ist mir viel zu werth= und bedeutungsvoll, als dass ich mit dem Vorwurfe eines Irrthums, der mich in eine eigenthümlige Lage mit meinem Verleger gebracht hat, mich sofort beruhigen könnte. Der von Ihnen angedeutete Irrthum kann sich höchstens auf Nebendinge, vielleicht auf die Reihenfolge der Stücke beziehen, da die Thatsache selbst unbestritten ist. Ob die Einsätze dann von Fink [sic!] oder einem unbekanntem Componisten herrühren, sollte ja eben Gegenstand näherer Prüfung werden. Wohl können Gründe obwalten, welche der Benützung dieses wichtigen Documentes sowohl jetzt wie in Zukunft nicht dienlich erscheinen lassen. Wir würden diese Gründe nur im hohen Grade achten und respectieren müssen. Allein dem Verdachte unsichere Angaben in einer Sache gemacht zu haben, zu deren Ermittlung ich weder Zeit noch Mühe gespart habe, muß ich zu begegnen suchen. Ich erlaube mir daher noch einmal das von meinem Verleger Dr. Sander in höflichster Weise ausgesprochene Gesuch um leihweise Ueberlassung der Manuscriptensammlung (3 Stimmbände) mit den 3stimmigen Messen von Heinrich Isaac (hen. yzach) inclusive der dreistg. Tonsätze :(z. B. Wir gleichen all an einen Gott:) zu wiederholen, um das darin niedergelegte Noten-

20 Vgl. Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, Bern und Stuttgart 1977, Bd. 1, S. 77. Staehelin korrigiert hier zudem die Ansicht von Peter Mohr (*Die Handschrift B 211–215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg: mit Kurzer Beschreibung der Handschriften B 216–219 und B 220–222*, Kassel und Basel 1955), „alle drei fraglichen Handschriften [= Mus Ms. 216–219] seien das Werk eines einzigen Schreibers als unhaltbar“. Mohr hingegen hatte dies nicht behauptet, sondern lediglich darauf aufmerksam gemacht, ein Schreiber sei allen drei Stimmbüchern auszumachen, was korrekt ist, die Schreiberdisposition hingegen nicht vollständig erfasst.

21 Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, S. 247–279; hier das Vorwort zum Notentext.

22 Georg Jacob war u. a. Verfasser des Buches *Die Kunst im Dienste der Kirche* und vermutlich wenig angetan von der Kunstwerk-Emphase der Ambros-Kade-Schrift.

material bei der in Aussicht stehenden Veröffentlichung des Beilagenbandes zur Musikgeschichte von Ambros, welchem dazu kostbare Documente zur höchsten Zierde gereichen dürften, in entsprechender Weise verwerten zu können. In dem ich Eur. Hochehr Würden ergebenst bitte meinem Gesuche freundlichst Genehmigung gewähren zu wollen, unterzeichne ich in großer Hochachtung

Ihr
 ergebenster
 O. Kade, Großherz. Musikdirector und Dirigent
 des Schloßchores daselbst
 Paulsstraße No 8 I^a²³

Der weitere Verlauf der Diskussion ist unbekannt,²⁴ aber das oben zitierte Vorwort in Ambros' Musikgeschichte lässt keinen Zweifel offen, dass Kade seiner ersten Zuschreibung schließlich treu blieb.

Aber nicht nur hinsichtlich der Autorzuschreibung dürfen Zweifel geäußert werden. In weitaus größerem Maße gilt dies für den Werktitel „Missa de beata virgine“. Von Kade in seiner Edition selbstverständlich verwendet und bis zum heutigen Tag in Verzeichnissen und Lexika fortgeschrieben,²⁵ sind weder die philologischen noch choralen Grundbedingungen geeignet, diesen Titel zu vergeben. Dies betrifft einerseits die von einer fremden (siebten?) Hand notierte Titulung „de beata virgine“ in der Tenorstimme selbst, die eine weitere, nachträgliche Schicht an Identifizierungsmaßnahmen der Messe (wie die Autorzuweisung) bildet. Zumal beinahe ganz an den Rand des betreffenden Blattes in kleinen Lettern gesetzt und in keiner der beiden anderen Stimmen wiederholt, erscheint auch dies bereits aus rein philologischer Perspektive kaum den Rückschluss auf den Werktyp zu rechtfertigen. Hinzu tritt, dass lediglich die ersten vier Töne der mittig liegenden Tenorstimme im Kyrie (*d – f – g – a*) mit der Choralvorlage des zur *Missa de Beata Virgine* gehörenden *Kyrie IX* als kongruent bezeichnet werden können, nicht aber irgendein anderer Bestandteil des Satzes oder einer Stimme. Ebenso weisen alle anderen Sätze keinerlei Bezug zu dem seit dem späten 15. Jahrhundert tradierten Choralformular einer *Missa de Beata Virgine* gleich welcher regionalen Prägung auf,²⁶ was die Titulung spätestens hinfällig macht. Bevor zur Messe nähere Überlegungen formuliert werden, sind die Konsequenzen aus dieser frühen Edition und ihrer formalen und interpretatorischen Parameter für die Messenforschung anzudeuten.

Otto Kade ging es zeitlebens in seinen Forschungen um nichts Geringeres als die Frage, seit wann es ‚deutsche‘ mehrstimmige Musik gab.²⁷ Sämtliche Forschungen, Transkripti-

23 Brief Kades an Georg Jakob, Schwerin, 22.9.1880; Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg.

24 Im folgenden Brief nach Regensburg sandte Kade das Manuskript zurück und ging nicht auf die Autorschaft ein, vgl. den Brief Kades an Georg Jakob, Schwerin, 8.1.1881; Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg.

25 Noch im Messe-Artikel der neuen *MGG* (Ludwig Finscher/Laurenz Lütteken, Art. „Messe“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 203) firmiert das Stück als „(Marien)Messe“, ebenso als „Missa BMV“ im Verzeichnis *Die Messe in der Musik* von Peter und Verena Schellert, Arlesheim 1999.

26 Vgl. zum Gattungskontext von der Verfasserin „*Majestas Mariae*“. *Studien zu marianischen Choralordnungen des 16. Jahrhunderts* (= *BzAfMw* 70), Stuttgart 2012.

27 In dieser Ursachenforschung deutscher Polyphonie steht er zwar nicht allein da, ist aber für die Renaissance-Forschung eine Art Gründerfigur. In den Umkreis dieser Ambitionen deutscher Vereinnahmung von Komponisten wie Heinrich Isaac gehört auch die zeitgenössische „eingedeutschte“ Titulierung Johannes Ockegheims als „Ockenheim“, vgl. Arrey von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1868.

onen, Vorworte, ja auch seine Kommentar-Edition des „Luthercodex“ von 1530²⁸ weisen darauf hin, dass es galt, den ersten deutschen Komponisten von Rang sowie eine daraus erwachsene Eigenständigkeit in Stil und Typus auszumachen. Damit einher musste eine Aufwertung der deutschen polyphonen Musik der Frühen Neuzeit gehen, die sich im Zuge des deutschen Patriotismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch rückblickend einer gewissen Eigenständigkeit, wenn nicht Gleichwertigkeit im nationalen Tableaux mehrstimmiger Musik zu versichern hatte.²⁹ Schon 1854 hatte Kade dies in seinen „Vorlesungen über die Saechs. Kapelle zu Dresden“ formuliert: „Die musicalischen Verhältnisse Deutschlands waren im Allgemeinen denen der übrigen gebildeten Länder gleich. Der deutschen Nation kann ein tiefer Sinn für das Reich der Töne und auch eine eigenthümliche Erfindungskraft seit den frühesten Zeiten nicht abgesprochen werden. Denn der Gesang war schon bei unsern ältesten Vorfahren die natürliche Steigerung des Wortes gewesen. Allein diese musicalische Natursprache erstreckte sich bis zum Ausgang des 15ten Jahrhunderts keinesweges [sic!] auf wirkliche Leistungen in künstlerischer Beziehung. Sowie Deutschland in mehr als einem Zweige des geistigen Lebens erst einer Anregung von Außen bedurfte, um zu eigenen nationalen Schöpfungen angespornt zu werden, so auch in der Musik. Es darf uns daher nicht wundern, wenn die Kunstgeschichte des 15ten Jahrhunderts in Deutschland meist nur von Annahme und Aneignung fremdländischer Erzeugnisse spricht. Die steten Verbindungen und wechselseitigen Beziehungen, die Deutschland in politischer und mercantilistischer Hinsicht mit Italien verknüpften, machen es erklärlich, dass auch auf musicalischem Gebiete die ersten Einwirkungen von dort her auf Deutschland erfolgten. [...] Niederländer waren es daher vorzugsweise, die nicht bloß nach Italien ihre Kunst verbreiteten und verpflanzten, sondern auch für Deutschland waren Niederländische Componisten und Sänger die ersten Lehrer. [...]“³⁰

Formuliert wird hier wie andernorts in Kades Schriften die Idee eines Einfluss- und Lösungsprozesses in der mehrstimmigen Musik, deren national-deutsche Identitätsbildung sodann auf „um 1500“ datiert wird. Träger dieses neuen deutschen polyphonen Tones, wurzelnd in Italien und dem franko-flämischen Raum, aber bereits auf dem Weg zur stilistischen Eigenständigkeit, ist für Kade neben Heinrich Isaac seit der Entdeckung der besagten Messe eben Heinrich Finck: Die Edition sollte hier die entscheidende Vorarbeit leisten. Und nicht nur dies: Kade lieferte die entsprechende Analyse gleich mit, indem er das ebenfalls in der Regensburger Quelle notierte *Salve Regina* von Obrecht vergleichend nutzte: „Gerade der Vergleich zweier derartig grösserer Tonwerke, wie das *Salve Regina* von Hobrecht und die vorliegende *Missa* von Heinrich Finck, die unter gleicher Beschränkung der Kunstmittel [gemeint ist die Dreistimmigkeit, CWie] von zwei so hochbedeutenden Meistern geschaffen wurden, macht das Eingehen in die Kunsttechnik, das hier nur leicht angedeutet, nicht ausgeführt werden konnte, so interessant und lehrreich. Was der erste

28 Otto Kade, *Der neu aufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530 von d. großen Reformator eigenhändig benutzte u. ihm von d. kursächs. Kapellmeister Johann Walther verehrte handschriftl. Sammlung geistl. Lieder u. Tonsätze [...]*, Dresden 1871.

29 Dies zeigt sich auch in Kades Vorwort zu Ambros' *Musikgeschichte*, wo er explizit darauf verweist, es gehe ihm mit den ausgewählten Notenbeispielen auch darum, „einen Ausgleich zwischen niederländischer, italienischer und deutscher Composition anzubahnen, da letztere im Vergleich zu den beiden ersteren bei der Textdisposition [der Ambros'schen *Musikgeschichte* insgesamt, Anm. der Autorin] im Nachtheil zu stehen schien“, Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, S. VIII.

30 Ms. „Erste Vorlesung“: *Die kursächsische Kapelle bis zum Abgang Le Maistre's im Jahre 1566*, fol. 15 (Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Bestand 3037/8f).

[also Obrecht] an Milde, Innigkeit und Lieblichkeit besitzt, das ersetzt der andere [Finck] durch Kraft, Kühnheit und Stärke des Ausdrucks!³¹

„Kraft, Kühnheit und Stärke des Ausdrucks“ – die Etikettierung der (angeblich) frühesten deutschen mehrstimmigen Musik mit diesen Metanarrativen findet ihre ideologische Fortsetzung bekanntermaßen in den patriotischen bis nationalistischen Musikgeschichten des anschließenden 20. Jahrhunderts.³² Interessanterweise rückte der (vermeintliche) Bamberger Heinrich Finck dann noch auf den Platz vor Isaac, dessen Geburtsort trotz verschiedener Versuche schließlich doch nicht einwandfrei im deutschsprachigen Raum nachgewiesen werden konnte. Viele erst in den 1930er Jahren initiierte Editionen weisen in diese Richtung, flankiert von national gefärbten Deutungen.³³ An ihre Seite traten die Musikgeschichten des frühen 20. Jahrhunderts, die diese These willig aufgriffen, wie etwa von Hans-Joachim Moser, der Finck schon 1920 als „erste[n] deutsche[n] Meister großen Stiles [...] am Ausgang des 15. Jahrhunderts“³⁴ bezeichnete. Andere Musikologen konzentrierten sich auf den als bedeutsam verstandenen Akt musikalischer Emanzipation der frühen ‚deutschen‘ Polyphonie. So formulierte Heinrich Bessler 1931 in seiner wirkmächtigen Abhandlung *Musik des Mittelalters und der Renaissance*: „Neben der Cantus firmus-Gesinnung gehört zu den besonderen Zügen der altdeutschen Polyphonie die Vorliebe für prächtig-schweren Vollklang und ausdrucksstarkes Linienspiel. Auf diesem Gebiet ist das niederländische Vorbild, wenn auch nicht an Formkultur, so doch an innerer Mächtigkeit erreicht und fast übertroffen worden, wie zum Beispiel in Heinrich Fincks kühner, dreistimmiger Messe.“³⁵

Hans Mersmann griff dies kurze Zeit später auf, wenn er folgerte: „In Isaac und Finck verschmilzt die polyphone Technik der Niederländer mit eigentümlichen Ausdruckswerten der deutschen Musik. Diese baut auf der niederländischen Messenkunst auf, kennt wie sie alle artistischen Rätselspiele des Kanons, alle konstruktiven Baugesetze der Vierstimmigkeit. Aber die Technik wird nie in dem Grade Inhalt, wie dies bisweilen bei den Niederländern der Fall war. Die Wurzeln der deutschen Polyphonie liegen mehr im Organischen als im Konstruktiven.“³⁶

Und noch 1955 befand die erste Auflage der *MGG*, Heinrich Finck sei „der erste deutsche ‚Großmeister‘ der Musik“.³⁷ Fundament und Intention dieser wirkmächtigen Interpretationen und ihrer historiographischen Haltbarkeit war nicht zuletzt, jene vermeintliche Eigenständigkeit der deutschen Musik herauszustellen, die eine genealogische Folge der

31 Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 5, S. XXXIII.

32 Zu national gefärbten Deutungen in Editionen des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. auch Andrea Lindmayr-Brandl, „The Modern Invention of the ‚Tenorlied‘: A Historiography of the Early German lied setting“, in: *Early Music History* 32 (2013), S. 119–177.

33 Rudolf Gerber als Herausgeber der *Acht Hymnen (Das Chorwerk)*, Bd. 9, Berlin 1931) merkt an, Heinrich Finck sei „die bedeutendste und charaktvollste Erscheinung unter den deutschen Tonsetzern“ (ebd., S. 2). Und Friedrich Blume als Reihenherausgeber des *Chorwerks* notiert zur *Missa in summis* Fincks (Bd. 21, Berlin 1932), sie sei ein „Glanzstück deutscher Kunst“ (Vorbemerkung zum Heft), und sie zeige überdies „ein ganz anderes Wesen als Josquin“. Arnold Scherings *Sammlung der Musikgeschichte in Beispielen*, Berlin 1931, enthält gleich zwei Werke Fincks (Nr. 57 und 87).

34 Hans-Joachim Moser, *Die Geschichte der deutschen Musik*, Band 1, Stuttgart u. a. 1920, S. 369. Selbstverständlich taucht Finck auch mehrfach in Mosers *Die Musik der deutschen Stämme* von 1957 auf.

35 Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (= Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Ernst Bücken), Potsdam 1931, S. 261.

36 Hans Mersmann, *Eine deutsche Musikgeschichte*, Berlin [1934], S. 109f.

37 Hans Albrecht, Art. „Finck, Heinrich und Hermann“, *MGG* 4, Kassel 1955, Sp. 211.

Komponisten konstruieren half, der schon Ambros, ohne dies freilich nationalistisch zu meinen, das Wort geredet hatte: „Es gibt Stücke von Heinrich Finck, bei denen man glauben könnte, eine der gewaltigen Harmonieen Händel’s zu hören; und in [seinen] mehrstimmigen Bearbeitungen altdeutscher Kirchenlieder [...] sind die ersten tüchtigen Gründe für die Wunderbauten der figurirten und contrapunktirten Choräle Bach’s gelegt. [...] Heinrich Finck ist in seiner, man könnte sagen reckenhaften Tüchtigkeit, in seiner anspruchlosen Grösse, in seinem treuen, innig empfindenden Gemüthe, sogar in seinen gelegentlichen Schroffheiten und Härten ein echtdeutscher Meister.“³⁸

Von Finck über Bach zu Händel und schließlich ins 19. Jahrhundert – was heute naiv anmutet, sitzt in vielen Bezüglichkeiten noch zwischen den Zeilen so mancher Musikgeschichte. Heinrich Fincks prominenter, gründerväterlicher Platz in diesem ‚Komponisten-Stammbaum‘ verdankt sich im Wesentlichen den Forschungen Otto Kades.

Abschließend sei das Regensburger Manuskript mit der dort als Unikum überlieferten und doch so nachhaltig einflussreichen *Missa* kurz betrachtet. Bei näherer Untersuchung stellt das von mindestens sechs Schreibern notierte dreistimmige Manuskript ein Buch mit sechs Messen und einem *Salve Regina* dar, auf den Leerblättern nachträglich ergänzt um 23 deutsche und lateinische Kirchenlieder, was für die Provenienz der Quelle nicht unerheblich ist:³⁹

- 2 Leerblätter [mit Nachträgen Nr. 1 bis 4]
- Missa paschale* (Isaac zugeschrieben) [Nr. 5]
- Missa solemne* (Isaac zugeschrieben) [Nr. 6]
- Missa summum* (Isaac zugeschrieben) [Nr. 7]
- Missa BMV* (Isaac) [Nr. 8]
- 2 Leerblätter [mit Nachträgen Nr. 9 und 10]
- Missa* (Aulen) [Nr. 11]
- 1 Leerblatt [mit Nachträgen Nr. 12 bis 15]
- Salve Regina* [Nr. 16]
- 3 Leerblätter [mit Nachträgen Nr. 17 bis 23]
- Missa* (Finck zugeschrieben) [Nr. 24]
- 2 Leerblätter [mit Nachträgen Nr. 25 bis 30]

Die liturgische Anordnung der Messen ist typisch: Einer *Missa paschale* (Ostermesse) folgen eine *Missa solemne* (Heiligenmesse), eine *Missa summum* (für die Hochfeste; *Missa Communis in summis festis*), eine Marienmesse (Isaac), das erwähnte *Salve Regina* (Obrecht) sowie zwei *Missae sine nomine* (Aulen⁴⁰ und Finck). Zur liturgischen Komplettierung – lässt man einmal die um *Gloria* und *Credo* verknappte *Missa ferialis* außer Acht – wären eine

38 Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 374 und 377.

39 Vgl. zur Nummerierung des Inhaltes im Einzelnen KBM 14/1.

40 Eine Vorlage für Aulens Messe konnte bislang nicht ausgemacht werden. Vgl. die Edition von Herbert Birtner, *Aulen, Johannes: Missa: Zu 3 Stimmen*, in: *Das Chorwerk*, Wolfenbüttel 1934. Auch diese Messe galt den Editoren als Nachweis frühester, eigenständiger ‚deutscher‘ Kunst: „Das Profil der deutschen Musik der vor-reformatorischen Zeit beginnt sich allmählich etwas schärfer und klarer gegen den allgemeinen ‚niederländischen‘ Hintergrund abzuheben. Gerade das ‚Chorwerk‘ hat mit seinen Veröffentlichungen repräsentativer Werke von Isaac, Stoltzer und Finck wichtige Schritte in dieser Richtung getan. Mit der Veröffentlichung der vorliegenden Messe wird dieser Weg fortgesetzt, zugleich aber der Blick in eine neue Richtung gelenkt.“ (Vorwort, S. 2).

Missa Dominicalis, ein *Requiem* sowie auch eine *Missa de Spiritu Sancto* oder *de Martyribus* denkbar. Hingegen konnten trotz intensiver Recherchen bislang keine Choralvorlagen für Fincks *Missa* ausfindig gemacht werden, weder in den entsprechenden Datenbanken, zeitgenössischen Gradualia oder auch den süddeutschen Choralquellen,⁴¹ denen Finck ansonsten seine Vorlagen entlehnte. So handelt es sich nicht nur *nicht* um eine *Missa de Beata Virgine*, sondern nach jetzigem Kenntnisstand ebenso um keine Chormesse.

Hinweise auf die Provenienz der Quelle vermittelt einzig das Wasserzeichen der ersten Manuskript-Schicht der Isaac-Messen, das entgegen bisheriger Annahmen nicht nach Italien gehört,⁴² sondern mit seinen Abmaßen exakt jenem einer Grazer Quelle des Jahres 1506 entspricht. Hinzu tritt eine in den Abmaßen beinahe identische Quelle aus Grätz aus demselben Jahr.⁴³ Erstere wird in den Beständen Maximiliana 10b des Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien verwahrt,⁴⁴ zweite im Stuttgarter Hauptstaatsarchiv;⁴⁵ beide entstammen der Steiermark. In den Jahren 1506 und den Folgejahren weilte Maximilian I. häufig in der Steiermark⁴⁶ – hierher stammt die Wiener Quelle vom September und ebenso die Stuttgarter Quelle, die der kaiserliche Kanzler Niclas Ziegler verfasste.⁴⁷ In diesen Zeitraum der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts lässt sich möglicherweise – ohne dass dafür freilich Belege beigebracht werden können – die erste Schicht des Manuskriptes mit dem identischen Wasserzeichen setzen: die Niederschrift der ersten Manuskriptschicht (Schreiber 1: Nr. 5-8, 11) mit den Isaac zugeschriebenen Messen sowie der mehrfach im deutschsprachigen Raum belegten Aulen-Messe. Womöglich erfolgte die Zusammenstellung dieses Repertoires um oder nach 1506 im Umfeld des Kaisers selbst, der sich in der Steiermark möglicherweise mit seiner Hofkapelle aufgehalten haben kann. Denkbar wäre auch eine an den Habsburger Hof gerichtete Bestellung dreistimmigen Messrepertoires, etwa aus dem institutionellen Umfeld eines Klosters o. ä. Möglicherweise wurde das Manuskript, das u. a. Repertoire des habsburgischen Hofkomponisten Isaac enthielt, sodann aus der Steiermark zum württembergischen Hof nach Stuttgart gesandt, wo zwei weitere Schreiber (2 und 3: Nr. 16 und 24) direkt anschließend das *Salve Regina* von Obrecht sowie die Finck zugewiesene Messe auf anderem Papier ergänzten, bevor die Quelle an ihren beauf-

41 Etwa zur sechsstimmigen *Missa [in summis]* aus dem Choralkodex HB XVII Cod. Mus. 2 der Landesbibliothek Stuttgart (16. Jahrhundert); oder zur *Missa Dominicalis* aus der Tegernseer Kloster-Handschrift Clm 19267, der St. Emmeramer Kloster-Handschrift Clm 14013 sowie aus der Stiftsquelle Hl. Kreuz in Augsburg Clm 4101 (heute sämtlich Staatsbibliothek München).

42 Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, Bd. 1, S. 77.

43 Piccard „Graz 16. September 1506“ (<http://www.piccard-online.de/?nr=118799>, 11.11.2015) und „Grätz 1506“ (<http://www.piccard-online.de/?nr=118762>, 11.11.2015); beide sind ähnlich, wobei das Grätzer Modell länger als breiter ist (38 × 32 cm), so dass das Wiener Modell (38 × 35 cm) dem vorliegenden symmetrischen weitaus ähnlicher ist (was auch auf den Abstand der Bindedrähte: 55 statt 46 cm zutrifft).

44 HHStA Wien (= Haus-, Hof- u. Staatsarchiv Wien) Maximiliana 10b.

45 HStA (= Hauptstaatsarchiv Stuttgart) B 203 Bü. 15; Aussteller: „Niclas Ziegler, obrister Secretary“.

46 Vgl. u. a. *Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, hrsg. vom Historischen Verein für Steiermark, Heft 12, Graz 1863, S. 224.

47 Leider steht die Stuttgarter Quelle in keinem Zusammenhang mit einer eventuellen Manuskript-Übersendung. Dr. Franz Moegle-Hofacker vom Hauptstaatsarchiv Stuttgart war so freundlich, den Bestand B203 Bü. 15 durchzusehen, allerdings ohne Hinweise auf Musikalien o. ä. ausmachen zu können. Im Wesentlichen geht es um „güterrechtliche und jagdrechtliche Angelegenheiten, v. a. aus der Zeit 1511“ (E-Mail an die Verfasserin). Für die freundliche Auskunft sei Herrn Dr. Moegle-Hofacker hiermit herzlich gedankt. Bestätigt ist hiermit allerdings erneut die Papierdatierung in der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts.

tragenden Bestimmungsort gelangte. Dort kann sie einige Jahre in Gebrauch gewesen sein, bevor die hereinbrechende Protestantisierung mit der sukzessiven Addition lateinischer und deutscher Kirchenlieder (Nr. 1–4, 9–10, 12–15, 17–23, 25–30) ihre Spuren im Manuskript hinterließ und es in die heutige kompilierte Form überführte.

Ist dieses hypothetische Szenario zutreffend (und Wasserzeichen, historischer Kontext, Schreiberanalyse und Repertoirezusammenstellung sowie -abfolge machen es zumindest plausibel), so hat dies – immer auch vorausgesetzt, es handelt sich überhaupt um eine Messe von Finck – für den Gegenstand erhebliche Konsequenzen:

1. wäre die Messe damit keineswegs ein Frühwerk des 1444 geborenen Fincks, worauf die Musikforschung stets mit Bezug auf die Dreistimmigkeit anspielt, der angeblich etwas Konservatives, ja Altertümelndes anhafte,⁴⁸ da diese nicht als künstlerisches Ausdrucksmittel, sondern ontologisches Vorstadium von Vierstimmigkeit aufgefasst wird. Im Gegenteil wäre sie nunmehr ein Reifewerk des württembergischen Kapellmeisters Finck aus Stuttgart, wo er mit Unterbrechungen seit 1498 wirkte, das neben Isaac bestehen konnte und sollte.
2. wäre das Manuskript damit in seiner Urschicht klar in Bezug zur habsburgischen Kapelle zu setzen, und schließlich
3. gibt die Quelle Aufschluss über den aus Habsburg stattfindenden Repertoiretransfer, sowohl zunächst Hof-übergreifend, als später auch Konfessions-übergreifend.

Hinzu tritt, dass die Finck zugeschriebene Messe (ebenso wie Aulens) im Gegensatz zu den übrigen Messen des Manuskripts keine eindeutige liturgische Konnotation aufweist, ja für beide nicht einmal Choralvorlagen ausgemacht werden können. Sollten – was bislang ebenfalls nicht gelungen ist – auch keine Lied- oder Chansonvorlagen für die beiden Messen ermittelt werden können, haben wir es womöglich mit den beiden frühesten Beispielen frei paraphrasierender, dreistimmiger Messkompositionen im deutschen Sprachgebiet um 1500 zu tun. So verweist der Quellenbefund aus heutiger Perspektive vor allem darauf, dass diese erste ‚deutsche‘ Messe eben *nicht* im Sinne Mosers, Besslers, Mersmanns, Albrechts bis hin zum Finck-Forscher Lothar Hoffmann-Erbrecht⁴⁹ danach trachtete, sich auf der Basis des Chorals stilistisch und kulturgeographisch von ihrem Umfeld ‚zu emanzipieren‘, sondern als frühe Form polyphoner Durchkomposition im deutschen Sprachraum klar franko-flämischen Vorbildern folgt.⁵⁰ Für den lebenslang nach dem Ursprung deutscher Musik fahndenden Musikforscher Otto Kade wäre dies sicherlich kaum befriedigend gewesen, hätte es doch gezeigt, dass selbst noch *nach* 1500 deutsche Musik kaum frei von Vorbildern sein konnte und dies vielleicht auch gar nicht wollte. Mit dieser Einsicht freilich hätte so manche Musikgeschichte zur Frühen Neuzeit wohl anders ausgesehen.

48 Vgl. noch in Jürgen Heidrich, Art. „Finck“, *MGG2*, Personenteil 6, Sp. 1176: „die sicherlich konservative dreistimmige Messe“.

49 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445–1527)*, Köln 1982.

50 Martin Staehelin hat bereits in einer Rezension des Hoffmann-Erbrecht-Buches die Choralzuweisung zur Messe angezweifelt und sie als frei komponierte Messe nach burgundisch-niederländischem Vorbild, insbesondere in den Satzköpfen, bezeichnet, in: *Mf40* (1987), S. 167–174, insbes., S. 170f. Leider fand diese Feststellung bislang keine gebührende Berücksichtigung in der Forschung.

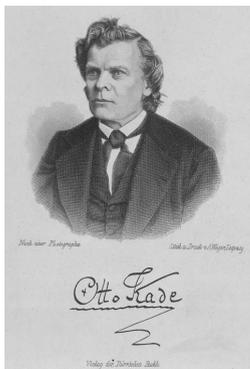


Abbildung 1: Otto Kade (1819–1900)

Handwritten musical score for "Missa de beata Virgine trium vocum - Hiericus Finck". The score is written in three systems, each with three staves. The first system is labeled "Prima vox", "Secunda vox", and "Tertia vox". The second system is labeled "Kyrie". The third system is labeled "Gloria". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in German, such as "(Hauptfakt)", "(ohne Haupt)", and "* für Original F. Hoffmann'scher 3. Ton". The page number "3." is visible in the top right corner.

Abbildung 2: Otto Kades Abschrift von Fincks *Missa* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Mus ms. 2318-3, 1. Seite)

XVI.
Henricus Finck.

247

35. Missa de beata Virgine, trium vocum.
(Siehe Ambros, III. S. 377.)

Manuscript (Unicum) der Proske-
Bischöflichen Bibliothek zu Regensburg.
Siehe Vorwort.

1.

Prima vox. Ky- ri - e

Secunda vox. Ky-ri - e Ky - - - ri -

Tertia vox. Ky- ri - e

(#) 5.

Ky - - - - -
- e Ky - - - - - ri - e Ky - - -
Ky - - - - -

(b b) (b) (b)

- - - - - ri - e Ky - rie
- - - - - *1) (b) - ri - e
Ligatur
- - - - - ri - e

10. (b) (#)

Ky-ri - - - - e - ley - - - son.
Ky- ri - e Ky-ri - e e-ley son. *2)
Ky - - - ri - - e e - ley - - - son. (b) *2)

Anmerkung. *Si quid difficultius erit in duplo canitor*, (unten am Rand mit rother Tinte bemerkt.) R.

*1) In allen Stimmen originalgetreu. R.

*2) Ohne Firmate. R.

F.E.C.L. 8514

Abbildung 3: 1. Seite der Erstausgabe Kades, *XVI. Henricus Finck. Nr. 35. Missa de Beata Virgine* (Ambros, Bd. V, S. 247–279)

Paul Thissen (Detmold)

Ein Wort-Ton-Kunstwerk im Sinne Richard Wagners? Zu Hans Pfitzners *Lethe*

Das Lied bildet den Ausgangspunkt in Pfitzners Schaffen und ist zugleich die Gattung, die in seinem Œuvre einen überaus prominenten Platz einnimmt. Während die Lieder wiederholt Gegenstand von Untersuchungen waren,¹ standen die Orchestergesänge im Allgemeinen – im Gegensatz zu den entsprechenden Werken Mahlers, Strauss', Schönbergs sowie Schoecks – und *Lethe* im Besonderen bisher kaum im Blickpunkt des wissenschaftlichen Interesses.² Pfitzner bedachte das Orchesterlied, von Bearbeitungen abgesehen,³ mit fünf Werken: *Herr Oluf* op. 12 (1891), das mit zum Beginn der Gattungsgeschichte gehört (1897 entstanden Strauss' *Vier Gesänge* und 1899 *Zwei größere Gesänge*), *Heinzelmännchen* op. 14 (1902/03), *Zwei deutsche Gesänge* op. 25 (1916) sowie schließlich *Lethe* op. 37 (1926), womit er nach zehnjähriger Unterbrechung nochmals zum Orchesterlied zurückkehrte und, obwohl die Blütezeit der Gattung eher als vergangen angesehen werden muss, ein, wie ich zu zeigen versuchen möchte, im Vergleich zu seinen früheren Beiträgen gattungsgeschichtlich herausragendes Werk vorlegte, das den *Vier Letzten Liedern* (1948) von Richard Strauss zumindest im Hinblick auf den ästhetischen Anspruch durchaus nicht nachsteht.

*

Als eine eigenständige, für das *Fin de siècle* besonders typische Gattung, deren ästhetisch-soziologische Voraussetzungen, wie Danuser ausführlich dargelegt hat, sich deutlich von denen des orchestrierten Liedes unterscheiden, tritt das Orchesterlied erst Ende des 19. Jahrhunderts in Erscheinung.⁴ Den von Danuser benutzten Terminus „Orchestergesang“ hat, soweit ich es sehe, Siegmund von Hausegger in die Diskussion eingebracht,⁵ möglicherweise in Anlehnung an Zuccalmaglio, der mit dem Sprechen vom „Gesang“ statt vom „Lied“ eine neue ästhetische Haltung verbunden wissen wollte: „Im Gesange“, so Zuccalmaglio, „ver-

-
- 1 Werner Diez, *Hans Pfitzners Lieder. Versuch einer Stilbetrachtung*, Regensburg 1968; Wolfgang Osthoff (Hrsg.), *Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposium Hamburg 1989* (= Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, hrsg. von Wolfgang Osthoff, 6), Tutzing 1994.
 - 2 Während Hans Rectanus' Text *Die Orchesterlieder Hans Pfitzners im Kontext seines Liedschaffens* (in: *Pfitzner, Hindemith, Frankfurt und die Moderne* [= Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, Neue Folge 71] hrsg. von Rolf Tybout, Tutzing 2011, S. 44–59) als eine überblicksartige Einführung in den entsprechenden Werkkomplex verstanden werden kann, thematisiert Rolf Urs Ringger (*Hans Pfitzners Orchesterlied „Lethe“*, in: ders., *Von Debussy bis Henze. Zur Musik unseres Jahrhunderts*, München 1986, S. 94–100) vor allem die Bedeutung des Orchesters und die avancierte Harmonik in *Lethe*.
 - 3 Pfitzner orchestrierte Schumann- und Loewe-Lieder sowie eigene Lieder (op. 5.1, op. 4.1). Siehe Edward F. Kravitt, *Das Lied – Spiegel der Spätromantik [The Lied. Mirror of late Romanticism]*, Yale 1966], Hildesheim 2004, S. 347, Anm. 27, sowie Rectanus, *Die Orchesterlieder Hans Pfitzners*, S. 45ff.
 - 4 Hermann Danuser, *Der Orchestergesang des Fin de siècle: eine historische und ästhetische Skizze*, in: *Mf* 30 (1977), S. 425–452.
 - 5 Siegmund von Hausegger, *Über den Orchestergesang* (1912), in: *Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze* (= Die Musik, 39.–41. Bd.), Leipzig o. J. [1921], S. 205–214.

zichten wir auf die anspruchslose Naivetät“.⁶ Auch Adolf Bernhard Marx vermeidet, indem er das entsprechende Kapitel seiner Kompositionslehre „Gesang mit Orchesterbegleitung“⁷ überschreibt, den Begriff „Lied“, verweist also auf einen von dieser Gattung unterschiedenen Kontext und antizipiert damit die spätere These Walther Dürrs, dass „Orchesterlieder [...] über den Rahmen der Gattung hinausführen“.⁸

Der im Wesentlichen von Siegmund von Hausegger und Rudolf Louis geführte gattungsästhetische Diskurs muss hier nicht im Einzelnen wiederholt werden; es genügt der Hinweis, dass von Hausegger im Gegensatz zu Louis das Orchesterlied als eine zukunfts-trächtige Gattung sah. Einig waren sich beide in der Ablehnung des im engeren Sinne lyrischen Orchesterlieds, entsteht doch, wie Louis formuliert, „allzu leicht [...] ein störendes Missverhältnis zwischen der Intimität des Inhalts und der Stärke der in Anspruch genommenen klanglichen Mittel [...]“.⁹ Kaum zu überhören ist in diesen Worten des promovierten Philosophen Louis die Auffassung G. W. F. Hegels, zu einer wirklichen Verschmelzung von Wort und Musik könne es nur bei Liedern kommen, „in welchen die Stimmung, das Gemüt das Vorwaltende bleibt, und die Musik nun diesen inneren Klang der Seele zur Melodie zu verstärken und auszubilden hat“.¹⁰

Wie lange ein solches Denken noch wirksam sein konnte, erhellt aus einer Kritik in der *London Times* nach der Uraufführung der *Vier Letzten Lieder* von Strauss am 22. Mai 1950 in der *Royal Albert Hall*:

„as is also case in Mahler's orchestral songs, there seems some disproportion between the magnitude of the medium and the essential intimacy of lyrical utterance“.¹¹

Da die mit der Gattung zwanghaft verbundene Intimität bei der Ballade ebenso wenig erforderlich ist wie die Identifizierung mit dem Sänger als Träger des lyrischen Ichs, ließ Rudolf Louis konsequenterweise der erzählenden Grundhaltung, des epischen Charakters wegen einzig den balladesken Dichtungstypus als Grundlage von Orchesterliedern gelten¹² und hob deshalb im Hinblick auf die Orchestergesänge Pfitzners hervor, „dass es ausschließlich balladenartige Dichtungen sind, zu deren Vertonung er den anspruchsvollen Apparat des vollen Orchesters aufbot“.¹³ Inwieweit das auch für *Lethe* Gültigkeit hat, wird noch zu diskutieren sein.

Wenn dem Liedbegriff im 19. Jahrhundert die Aura des Einfachen auch abhandenzukommen scheint – dies zeigt nicht zuletzt die Ausprägung der Polarität von Volks- und Kunstlied –, so bleiben doch die auf Haus und Salon verweisende Innerlichkeit und Intimität Gattungskonstituenten, die beim Vortrag im bürgerlich-öffentlichen Konzertbetrieb durchaus als verletzt angesehen wurden. Damit tut sich ein zweites Problemfeld auf, das aber schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Virulenz erlangte, als das Lied mit

6 August Wilhelm von Zuccalmaglio, *Das deutsche Lied*, in: NZfM 20 (1844), S. 70.

7 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der Komposition*, Bd. IV, Leipzig 1879, S. 485.

8 Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven 1984, S. 300.

9 Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München 1909, S. 237.

10 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970 [= *Werke*, Bd. 15], S. 450.

11 Zitiert nach Hans-Joachim Bracht, *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied*, Kassel usw. 1993, S. 77.

12 Louis, *Die deutsche Musik*, S. 236f.

13 Bracht, *Nietzsches Theorie*, S. 20.

der Institutionalisierung von Liederabenden¹⁴ aus der Sphäre des Privaten, des intimen Salons hinaustrat in den Konzertsaal und damit öffentlich wurde. Diesem Strukturwandel der Aufführungssituation trat Brendel, der Apologet der Neudeutschen Schule, mit der These, das Lied als das „nur Subjective“ sei ungeeignet für den öffentlichen Vortrag,¹⁵ ebenso entgegen wie später noch Hermann Kretzschmar¹⁶ und Paul Bekker.¹⁷ Alle Bedenken konnten jedoch nicht verhindern, dass der öffentliche Liederabend gleichberechtigt neben andere geschlossene Programmtypen trat, das Lied also nicht mehr nur als Einlage eines Konzertprogramms diente.

*

Der ausführlicheren Auseinandersetzung mit *Lethe* sei ein für die angemessene Bewertung von Pfitzners letztem Beitrag zur Gattung unverzichtbarer kurzer Blick auf die übrigen Orchestergesänge vorangestellt. Wenn auch nicht von einer Verschmelzung von Lied und Symphonie wie im Falle von Gustav Mahlers *Lied von der Erde* die Rede sein kann, zeigt Pfitzners Gattungserstling *Herr Oluf*¹⁸ – die Vertonung einer von Johann Gottfried Herder bearbeiteten und übersetzten dänischen Volksballade,¹⁹ 1777 im zweiten Teil der *Volkslieder* unter dem Titel „Erlkönigs Tochter“ publiziert – im Hinblick auf Formverlauf und Motividiskurs durchaus symphonisch zu nennende Charakteristika. Die den Strophen 1 bis 12, 13 bis 17 und 18 bis 21 zugeordneten drei Szenerien der Ballade finden sich wieder in den drei durch größere Orchesterzwischenstücke getrennten Abschnitten der Komposition. Während die beiden antagonistischen Themen („Herr Oluf“-Thema und „Erlkönigs Tochter“-Thema) im ersten Teil exponiert werden, kommt dem ersten Orchesterzwischenstück (als Buchstabe M) mit der Konfrontation der beiden Themen durchaus Durchführungscharakter zu. Die zentralen Themen bzw. motivischen Gestalten beruhen zum großen Teil auf dem Prinzip der kontrastierenden Ableitung, mit dem, ähnlich wie in Franz Liszts Symphonischen Dichtungen, das Auseinanderfallen in „ein Potpourri von Momentaneffekten“²⁰ verhindert werden soll. So greift das „Erlkönigs-Tochter“-Thema (T. 5, Pos.) den gebrochen-aufsteigenden Quartsextakkord des „Herr-Oluf“-Thema (ab dem 3. T. nach Buchstabe C) auf, das seinerseits in zwei Gestalten existiert: Einmal als unverändertes Instrumentalthema und einmal als unverkennbar deutlich aus dem Instrumentalthema abgeleitetes Vokalthema mit verschiedenen Derivaten (z. B. 4 T. vor Buchstabe B). D. h. es gibt keine Motive oder Figuren, die ausschließlich im Orchester oder in der Gesangsstimme zu finden sind. Damit

14 Ulrich Mahler, *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 13, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht), München 1983, S. 39.

15 Franz Brendel, *Thesen über Concertreform*, in: *NZfM* 45 (1856), S. 97ff., S. 109ff., S. 117ff., S. 129ff.

16 Hermann Kretzschmar, *Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Reprint der Ausgabe 1911, hrsg. von Karl Heller, Leipzig 1973, S. 27.

17 Paul Bekker, *Das Lied. Ein kritisches Fragment (1921)*, in: ders., *Klang und Eros. Zweiter Band der gesammelten Schriften*, Stuttgart und Berlin 1922, S. 284–293.

18 Berlin 1902 (Bote & Bock)

19 Goethe übernahm für seinen *Erlkönig* daraus das Hauptmotiv, die unheilvolle Begegnung mit dem Jeneseitigen, und die Nebenmotive: den nächtlichen Ritt und die steigende Lockung bis zur todbringenden Berührung.

20 Carl Dahlhaus, *Liszts Bergsymphonie und die Idee der Symphonischen Dichtung*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Kassel 1975, S. 96–131, hier: S. 99

deutet sich in Pfitzner Komposition eine Vereinheitlichung des Satzes in der Vertikalen an, wie sie typisch sein wird z. B. für Mahlers *Kindertotenlieder* (1901–1904) und für Schönbergs *Gurre-Lieder*.

*Die Heinzelmännchen*²¹ ist eine wahrscheinlich auf einer Kölner Sage beruhende volkstümliche, aus der Feder August Kopischs stammende Ballade. Die zum für das Biedermeier typischen naturmagischen Typus²² zählende Ballade – sie erzählt die Geschichte von der Schar Heinzelmännchen, die faulen Handwerkern nachts die Arbeit verrichten – besteht aus 8 Strophen mit jeweils 14 Paarreime bildenden Versen, wobei das Versmaß in regelmäßigen Abständen wechselt. Die Zeilen 1–4 und 13/14 jeder Strophe stehen im vierhebigen Jambus, die Zeilen 5–8 sowie 11/12 im zweiehebigen Daktylus, und die Zeilen 9/10 ergeben einen einhebigen Daktylus. Die Singstimme ist der solchermaßen streng gebauten Dichtung im Hinblick auf Phrasenbildung und Deklamationsstruktur eng angelehnt. Betrachtet man die einzelnen Handlungen der Heinzelmännchen aufzählenden Zeilen 7 bis 12 einer jeden Strophe, so zeigt die Vertonung mit dem Aufstellen eines Modells, das aus der Konjunktion „und“ sowie einem Verb bestehende Einheiten durch Pausen trennt, die Tendenz zu einer der Textvorlage korrespondierenden Vereinheitlichung des Parameters Rhythmus. Abweichungen gründen in der jeweiligen syntaktischen Situation: In der 1. Strophe z. B. entfällt die Pause, weil der Anfang der 7. Zeile das Subjekt der 5. Zeile nachliefert, in der 3. Strophe, weil das Verb mit einem Adverb verbunden ist. Löst sich die Singstimme von der Textstruktur, gründet dies vorwiegend in der Intention, semantische Details zu akzentuieren. Hierfür zwei Beispiele. Markant kontrastierend ist die zwölfte Zeile der 7. Strophe gearbeitet: Vorbereitet durch auf eine Gewichtung der Silben verzichtende elfte Zeile, wird das „vermaledeien“ gleich einer *exclamatio* auf einem Ton mit einer übermäßigen Dehnung der Akzentsilbe regelrecht hinausgeschrien. In den Zeilen neun bis zwölf der 8. Strophe schließlich fallen Versakzent und rhythmischer Akzent auseinander. Das hier aufgestellte neue Deklamationsmuster ist gleichsam die musikalische Umsetzung der in der Partitur notierten Anweisung „missmutig“.

Dass Pfitzner die Textvorlage für eine Reihe von Orchestereffekten nutzt, ist schon häufiger festgestellt worden. Dabei erschöpft sich die Musik keineswegs in „malender“ Darstellung. Wie schon in *Herr Oluf* verhindert Pfitzner durch einen dichten motivischen Konnex, dass die Komposition in eine bloße Reihung von Tableaux zerfällt. Der erste Takt der Singstimme erweist sich dabei als zentral für die motivische Erfindung. Motivderivate bilden am Ende der 1. Strophe den Übergang zur 2. Strophe sowie den Übergang zur dritten Strophe. Zwischen 4. und 6. Strophe bilden sie ein Ritornell. Am Ende der 1. Strophe ist ein Motivderivat gleichzeitig Antizipation der Begleitung der ersten vier Zeilen der 2. Strophe. Zu Beginn der 4. Strophe bildet es den Kontrapunkt zu den Sechzehntelfigurationen. Und in der 7. Strophe, verkürzt auf getupfte Achtel, erklingt es zwischen dritter und vierter Zeile der 1. Strophe.

Die politisch motivierten *Zwei deutsche Gesänge*²³ op. 25, dem „Großadmiral von Tiritz zugeeignet“, auf Gedichte von August Kopisch und Joseph von Eichendorff, stellen sowohl inhaltlich als auch ästhetisch den denkbar größten Gegensatz zu *Lethe* dar, ist dieses Werk doch, wie noch zu zeigen sein wird, ein zutiefst emotionaler, aufgrund des vielschichtigen Verweischarakters der musikalischen Strukturen hochkomplexer Reflex auf eine

21 Rolandswerth, 2. Aufl. o. J. (Mat. Brockhaus)

22 Vgl. Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936, S. 199.

23 Leipzig o. J. (Max Brockhaus)

konkrete autobiografische Situation, wohingegen op. 25, ähnlich wie die 1916 entstandene *Vaterländische Ouvertüre* Max Regers, als eine typische, durch den Ersten Weltkrieg motivierte nationalistische Erscheinung verstanden werden muss, als deren französisches Gegenstück etwa Henri Büssers *Hymne à la France* op. 57 auf einen Text Victor Hugos gelten kann.²⁴ Pfitzner war der Überzeugung, „von eigentlicher Politik nicht das geringste“ zu verstehen und lediglich „die gefühlsmäßige nationale Einstellung“²⁵ zu haben. Thomas Mann, der in Pfitzner „ein Bollwerk gegen die Zeitströmungen“ sah, „die ihn ästhetisch und politisch verunsicherten“,²⁶ scheint diese Einschätzung zu bestätigen, denn er kennzeichnete Pfitzner als „national, aber unpolitisch“.²⁷ Der Krieg aber, so Mann, habe „die unausbleibliche Politisierung seines nationalen Empfindens“²⁸ bewirkt. Das Ergebnis, die, wie nicht zuletzt der Ad-libitum-Einsatz eines Männerchors zeigt, ganz auf Außenwirkung abzielenden *Zwei deutsche[n] Gesänge*, nimmt in Pfitzners Schaffen eine Sonderstellung ein, verkündet er, der im *Palestrina* Politik als Antagonistin der Kunst thematisierte, hier doch das erste und einzige Mal,²⁹ wenn auch lyrisch verbrämt, eine politische Botschaft, wofür der große öffentliche Raum des Konzertsaals denkbar geeignet war. Die Lieder bedeuteten für Mann eine politische Stellungnahme eines „nationale[n] Künstler[s]“, der „sich zum antidemokratischen Nationalismus politisiert“³⁰ hatte, womit Thomas Mann durchaus sympathisierte, denn mit Pfitzner verband ihn damals der Glaube, Deutschland kämpfe im Krieg um seine kulturelle Selbstverwirklichung, wobei die Musik – und hier sedimentiert sich einmal mehr die von Veget betonte „Rolle der Musik in der Legitimationsstrategie des deutschen Imperialismus“³¹ – substantiell ist für die deutsche Identität: Pfitzner, so Mann „ersehte den kriegerischen Triumph Deutschlands, widmete demonstrativ, als die Wogen des U-Boot-Streites am höchsten gingen, ein Kammermusikwerk [sic] dem Großadmiral von Tirpitz [...]“.³² Dass Thomas Mann von einem „Kammermusikwerk“ spricht, mag auf

24 Siehe Annegret Fauser, *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 192*, Laaber 1994, S. 174.

25 Hans Pfitzner, *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 4, hrsg. von Bernhard Adamy, Tutzing 1987, S. 594.

26 Hans Rudolf Veget, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a. M. 2006, S. 208. In diesem Kontext ist auch an die Politisierung der Literatur z. B. durch Emile Zola und Heinrich Mann zu denken.

27 Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918], hrsg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke (= Thomas Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, hrsg. von Heinrich Detering u. a., Bd. 13.1), Frankfurt a. M. 2009, S. 462.

28 Ebd.

29 Trotz Pfitzners nationalistisch-antisemitischer Einstellung ist es m. E. eine erhebliche Fehleinschätzung, die Kantate *Von deutscher Seele* zu den „politisch intendierte[n] Werke[n]“ (Birgit Jürgens, „*Deutsche Musik*“ – *das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner* [= Historische Texte und Studien 24], Hildesheim/Zürich/New York 2009, S. 137) zu zählen, verzichtet das Werk, romantische Topoi wie Einsamkeit und Vergänglichkeit thematisierend, doch auf jedes nationalistische Pathos. Der Titel, den Pfitzner möglicherweise der Volksliedsammlung *Aus deutscher Seele* des mit ihm befreundeten jüdischen Schriftstellers Ludwig Jacobowski entlehnte, rekuriert offenbar auf die Vorstellung, das deutsche Wesen sei romantisch (deshalb kann Rüdiger Safranski sein Buch zur Romantik „Eine deutsche Affäre“ nennen), was wiederum in der zeitgenössischen Überzeugung gründet, die Musik, von E. T. A. Hoffmann als „die romantischste aller Künste“ bezeichnet, sei von substanzieller Bedeutung für die deutsche Identität.

30 Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 462.

31 Veget, *Seelenzauber*, S. 14.

32 Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 462. Alfred von Tirpitz war von 1897 bis 1916 Staatssekretär des Kaisers Wilhelm II. direkt unterstellten Reichsmarineamtes. Tirpitz, Mitbegründer des Deut-

den ersten Blick verwundern, ist aber schnell und einfach damit zu erklären, dass er die für seine musikalische Sozialisation ganz wesentliche Gattung „Lied“ – und dies ist im Hinblick auf den oben erwähnten gattungsästhetischen Diskurs nochmals sehr erhellend – nur innerhalb des aus dem Elternhaus gewohnten Aufführungskontextes des Salons sehen konnte.³³

Die beiden Gedichte lassen sich zum einen auf die historische Situation, zum anderen auf die Person von Tirpitz applizieren. Im Falle des Gedichts *Der Trompeter* von August Kopisch³⁴ (1799–1852) ist der Sachverhalt recht schlicht, kann die siebte Zeile der ersten Strophe des Gedichts („Das war ein Mann von Stahl, ein Mann von edler Art“) doch keinen Zweifel daran lassen, dass hier der Widmungsträger gemeint ist. Im Falle des 1815 erstmals publizierten Gedichts *Klage* aus der Feder Eichendorffs ist der Konnex nicht wesentlich komplexer. Das Gedicht steht in Verbindung mit der zeitgenössischen historischen Situation, was die von Eichendorff selbst im Untertitel angegebene Datierung „1809“³⁵ verdeutlicht. Das „unrechte Regiment“, von dem im Gedicht die Rede ist, bezieht sich auf Napoleon, der nach der verlorenen Schlacht gegen Österreich bei Aspern im Mai 1809 drei Monate später bei Wagram nochmals siegte und erneut Wien besetzte. Pfitzner nutzt Eichendorffs Verse zum Verkünden seiner nunmehr politischen Überzeugung im Hinblick auf die innenpolitische Situation.³⁶ Dass Birgit Jürgens hierin „einen Missbrauch des Dichters“³⁷ sieht, ist angesichts der weit verbreiteten Instrumentalisierung Eichendorffs für deutsch-tümelnd-nationales Denken verständlich, aber im konkreten Zusammenhang doch eher ungerechtfertigt, zumal es sich um einen Text handelt, den auch Eichendorff in der Zeit der Befreiungskriege mit durchaus politischer Intention verfasst hat.

Während in *Klage* die Harmonik aufgrund ihrer nahezu ausnahmslosen Diatonik ebenso schlicht ist wie die Marschrhythmik, erschöpft sich in *Der Trompeter* die Musik nicht in reiner Äußerlichkeit, also im Geschmetter des Blechs und im Rasseln des Schlagwerks, sondern zeigt zumindest Ansätze von motivischer Kontingenz und aus dem Text resultierende motivische Bezugnahmen mit Verweischarakter, auf die an dieser Stelle allerdings nicht näher eingegangen werden soll.

*

schen Flottenvereins, in dem die „Pangermanisten“ ihren antisemitischen Ressentiments nachhingen, forcierte den Aufbau der deutschen Schlachtflotte. 1916 trat er aus Protest gegen eine Einschränkung des U-Boot-Krieges zurück.

33 Vaget, *Seelenzauber*, S. 48ff.

34 Der mit Eichendorff und Hoffmann von Fallersleben zum sog. „Breslauer Künstlerverein“ gehörende Kopisch studierte zunächst Malerei in Prag, Wien und Dresden, wandte sich dann aber zunehmend der Dichtung zu.

35 *Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff*, Berlin 1837, S. 145. Siehe hierzu: Joseph von Eichendorff, *Werke in sechs Bänden*, Bd. 1, hrsg. von Hartwig Schulz, Frankfurt a. M. 1987, S. 890f.

36 Robert Braunnüller, *Deutsche Seelen. Pfitzners Kantate und die Eichendorff-Rezeption*, in: *Mitteilungen der Pfitzner-Gesellschaft* 66 (2006), 14–29, hier: S. 23.

37 Jürgens, „*Deutsche Musik*“ – *das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner*, S. 137.

*Lethe*³⁸ ist eine Vertonung des gleichnamigen Gedichts von Conrad Ferdinand Meyer, dessen Texte bereits dem Liederzyklus op. 34 zugrunde lagen und, neben Dichtungen anderer Autoren, auch Eingang in die Chorphantasie *Das dunkle Reich* op. 38 (1929/30) gefunden haben. Die Dichtung wurde inspiriert durch das heute im Louvre befindliche allegorische Gemälde *Le soir* von Charles Gleyre, „das einen Dichter zeigt, dem die Leier entsinkt, während sich im Hintergrunde ein Boot mit elf Frauen und einem geflügelten Knaben vom Ufer entfernt, dem jener wehmütig nachschaut“.³⁹ Die ganz auf Verinnerlichung angelegte Vertonung entstand als Reaktion auf den Tod der Ehefrau im Jahr 1926 im Kontext der o. g. Chorphantasie, der Oper *Das Herz* op. 39 und der neun Klavierlieder op. 40 und 41. „Ein treuer Hund legt sich aufs Grab und stirbt, ich komponierte das Lied ‚Lethe‘“, so kommentierte Pfitzner später die Entstehung.

Das schon aus *Die Heinzelmännchen* bekannte Prinzip, mittels deklamatorischer Auffälligkeiten semantische Details zu akzentuieren, begegnet in *Lethe* wieder, ist hier aber insofern noch wirkmächtiger, weil die nahezu durchgängige Achteldeklamation mit Hervorhebung akzent- und bedeutungstragender Silben durch punktierte Viertel Abweichungen umso mehr hervortreten lässt. Von besonderer Prägnanz ist die den dramatischen Höhepunkt der Dichtung darstellende 6. Strophe („Dir entriß in trotz'gem Liebesdrange / Ich die Schale, warf sie in die Flut, / Sie versank, und siehe, deine Wange / Färbte sich mit einem Schein von Blut“). Ein stürmischer Walzerrhythmus, der als Ausdruck des „trotz'gen Liebesdranges“ den ersten anderthalb Zeilen zugrunde liegt, mündet in einen mit einer Quartole vertonten Aufschrei („warf sie in die Flut“), dem, mit pausendurchsetzter Deklamation vorgetragen, der Kulminationspunkt der Traumvision („... und siehe, deine Wange / Färbte sich mit einem Schein von Blut“) folgt, das Bild der wieder lebend geglaubten Geliebten.

Im Fokus der vierten Zeile der 2. Strophe („Eine Schale, draus ein jeder trank“) steht ganz das hier erstmals erwähnte Substantiv „Schale“, was durch die inmitten der Achteldeklamation umso auffälligere Dehnung der Akzentsilbe gleichermaßen wie durch den relativen Hochtton mit nachfolgendem Oktavsprung unmittelbar evident wird. Dass Pfitzner an dieser Stelle gleichzeitig in die Versstruktur des Gedichts eingreift, das Ende der dritten Zeile („Kreisend durch die Reihe sah ich glänzen“), indem er vor „sah“ eine Pause einfügt, mit der vierten Zeile verbindet, so dass die letzten Worte der dritten Zeile („sah ich glänzen“) ganz im Sog des folgenden Substantivs „Schale“ stehen, unterstreicht die große Bedeutung dieses Gefäßes, das den Trank des Vergessens enthält und einen nahezu sakralen Charakter zu besitzen scheint, erinnert es doch an den Erlösung verheißenden Kelch mit dem Blut Christi in der katholischen Liturgie. Diese Assoziation scheint die Vertonung der ersten Zeile der 5. Strophe „Die Reihe war an Dir zu trinken“ mit einer Folge, die Liszt als „tonisches Symbol des Kreuzes“ bezeichnet hat, zu bestätigen, wird doch auch hier, nun durch ein Fremdzitat und die quasi psalmodische Deklamation, der rituelle Charakter der Situation verdeutlicht, eine Überhöhung in das christliche Abendmahl vollzogen.

Innerhalb der ersten Zeile der 3. Strophe („Jetzt erscholl ein Lied voll süßer Wehmut“) springen die Zweierligaturen unmittelbar ins Auge. Im Zusammengehen mit der schlichten *colla parte*-Begleitung des Orchesters können sie als Ausdruck der um 1800 geltenden Bestimmungsmerkmale des Liedes, nämlich Einfachheit und Naivität, verstanden werden.

38 Berlin 1926 (Adolph Fürstner).

39 Dieter Borchmeyer, *Letales Symposium: Conrad Ferdinand Meyers Lethe*, in: Olaf Hildebrandt/Thomas Pitroff (Hrsg.), *Auf klassischem Boden begeistert. Antike-Rezeption in der deutschen Literatur*, Freiburg i. Br. 2004, S. [283]–288, hier S. 285.

Solchermaßen eher lediglich Illustrierendes – als einziges weiteres Element sei die als Bild der durch die Reihe „kreisenden“ Schale verstehbare Pendelbewegung in den Fagotten ab dem 7. T. nach Buchstabe A genannt – sinkt in dieser Komposition aber ab zur Bedeutungslosigkeit. Vielmehr eignet der Musik ein symbolisches und verweisendes Meinen, das sich einerseits in der Harmonik, andererseits in Zitaten aus eigenen Werken und, wie eben schon gezeigt, Fremdzitaten manifestiert.

Der Anfang von *Lethe* offenbart einmal mehr ein Charakteristikum Pfitzner'scher Kompositionsweise, das ihn deutlich z. B. von Reger unterscheidet, nämlich die Trennung von komplexer Chromatik und schlichter Diatonik – letztere ist vornehmlich mit dem „Nachen ohne Ruder“ (1. Strophe, zweite Zeile) bzw. der „leise zieh'nden Barke“ (4. Strophe, dritte Zeile) verbunden – sowie ihr unvermitteltes Nebeneinanderstellen. Das Werk beginnt mit einem verminderten Septakkord, der bei enharmonischer Umdeutung des Tonmaterials als verkürzte Dominante mit None von E-Dur verstanden werden kann. Während des bereits erwähnten Höhepunkts der Traumvision innerhalb der 6. Strophe, als das lyrische Ich Leben in der vermeintlich Toten zu entdecken glaubt („[...] deine Wange, Färbte sich mit einem Schein von Blut“), erklingt, vom nachfolgenden Verlauf durch eine Generalpause abgegrenzt und dadurch umso deutlicher akzentuiert, über vier Takte eben dieser E-Dur-Akkord, jene Tonart also, die offenbar, wie in Schuberts *Der Lindenbaum* oder in *Verführung* op. 33/1 von Richard Strauss, eine Traumatmosfera, das Entrücktsein in eine glücklichere Vergangenheit symbolisiert. Die dominantische Korrelation vermag auf eine aus dem Spannungsverhältnis resultierende Sehnsucht nach der Vergangenheit, nach dem geliebten Wesen zu verweisen. Der Dominante ist nun eine motivische Wendung unterlegt, ein weiteres Fremdzitat, das unschwer als das nach einer fallenden Terz chromatisch weitergeführte „Schicksalsmotiv“ aus Wagners *Ring* zu identifizieren ist. Der es-Moll-Akkord, mit dem der Anfangston des Motivzitats harmonisiert ist, besitzt offenbar eine eigene semantische Dimension: Da er ebenso für das erste der *Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier* op. 30/1 Pfitzners, einer Vertonung des mit der Anrufung „Lethe!“ beginnenden Gedichtes *Sehnsucht nach Vergessen* von Nikolaus Lenau, von zentraler Bedeutung ist, darf der Akkord als Chiffre der Sehnsucht nach Vergessen verstanden werden. Die Dechiffrierung dieser dem Orchester zugewiesenen und im Verlauf der Komposition leitmotivisch mehrfach wiederholten Konstellation von harmonischer Struktur und Zitat leistet ihr letztmaliges Erklingen nach der abschließenden Feststellung des lyrischen Ich's „Und ich wusst' es wieder, Du bist tot“, d. h.: Es gibt kein Vergessen. Der Tod des geliebten Menschen ist unumkehrbar. Dass hier das Adjektiv „tot“ nur von einem funerals Kontexten vorbehaltenen Tamtam-Schlag im *ppp* begleitet wird, unterstreicht die definitive Realität des Todes und zeigt damit einmal mehr den für die Gattung so typischen essentiellen Charakter der Instrumentation. Mit dem Ineinanderführen von Wagner-Zitat und fest umrissener akkordischer Struktur gelingt es Pfitzner, gleich zu Beginn in der Musik mehrere Ebenen zu verschränken, nämlich den im Gedicht formulierten Traum (Dominante von E-Dur), die Sehnsucht nach Vergessen (es-Moll-Akkord), gleichzeitig aber auch das Wissen des lyrischen Ichs um die Tatsache des nicht mehr ungeschehen zu machenden Todes des geliebten Menschen („Schicksalsmotiv“). Die Musik suggeriert also einen Bewusstseinszustand, den man im Kontext des Wagner'schen Diktums von „Ahnung und Erinnerung“ sehen darf.

Bemerkenswert ist nun die Hinführung zum Höhepunkt der Traumvision, die Vertonung der dritten und vierten Zeile der sechsten Strophe. Der anfänglichen Walzerepisode – dass sie gleich zu Beginn von der das Werk einleitenden, semantisch hoch bedeutsamen Konstellation grundiert wird, verdeutlicht umso mehr ihren Trugcharakter – schließt

sich eine neuerliche, vom ursprünglichen harmonischen Kontext losgelöste Exposition des „Schicksalsmotivs“ in den tiefen Streichern an, der dreimal eine diastematische Variante des Motivs folgt. Die Vergrößerung aller Intervalle um eine kleine Sekunde (bei Buchstabe F und 4. T. nach Buchstabe F) bedeutet eine Transformation des Motivs, bewirkt sie doch seine Aufhellung und damit die Suspendierung seines Gehalts, die aber nurmehr transitorisch ist, ein Traum eben, wohingegen schon beim dritten Erklingen (7. T. nach Buchstabe F) das Orchester die Vision wieder der Realität zuführen zu wollen scheint, beschränkt sich die Augmentation der Intervallik hier doch nur auf das Anfangsintervall. Der neuen diastematischen Anlage korrespondiert eine gänzlich neue harmonische Situation. Ist die Ursprungs-version des „Schicksalsmotivs“ in einen komplexen harmonischen Kontext eingebunden, so ist seine Transformation Oberstimme von zwei pentatonisch zu verstehenden Akkordgebilden, also von zwei Akkorden, die in keinem funktionalen Verhältnis stehen, sondern einen reinen Farbwert haben und somit als Symbol des „färbte sich“, wie es in der Gedichtvorlage heißt, verstehbar sind.

Die von Pfitzner in einem Brief vom 24.10.1926 an Margitta Fischer selbst erwähnten Eigenzitate⁴⁰ sind für die Entschlüsselung des Gehaltes von *Lethe* von zentraler Relevanz. Das Erklingen des mit der Erscheinung Lukrezias, der verstorbenen Ehefrau Palestrinas, verbundenen Motivs aus dem 1. Akt (Z 167) des *Palestrina* nach der Textstelle „ich erkannte ... deine Stimme, die den Chor durchdrang“ (ab Buchstabe C, Solo-Violine) ist ein Zitat von höchst prägnanter Referentialität: Indem Pfitzner auf die entsprechende Szenerie der Oper, auf die Vision Palestrinas rekurriert, dessen Schaffenskraft nach dem Tod seiner Gattin erlosch, gibt er sich selbst als lyrisches Ich zu erkennen. Während in Meyers Gedicht persönliche Erfahrungen allenfalls „symbolisch versetzt“⁴¹ aufscheinen, ist die tote geliebte Frau in Pfitzners Orchesterlied eben nicht mehr nur bloße Fiktion, sondern, für Pfitzner gleichermaßen wie für seinen Opernhelden Palestrina, bedrohliche Realität. Ein weiteres Eigenzitat, den Worten „kühl sie war“ (4. Strophe, zweite Zeile) unterlegt, scheint dies zu bestätigen: Es handelt sich um die ersten vier, tristangesättigten Akkorde des Liedes *Abbitte* op. 29,1 auf einen Text von Friedrich Hölderlin. Ein Zweifaches ist hier von Bedeutung: Mit dem Zitat huldigt Pfitzner der geliebten Gattin, die im Hölderlinschen Text als „Heilig Wesen“ bezeichnet wird, und gleichzeitig ist es die Musik, die „weiß“, dass dem Tod, als dessen Chiffre die Kälte des Wassers fungiert, Realität eignet, denn das Gedicht Hölderlins ist keine Traumvision, sondern vom Wissen um ihren Tod geprägte Zwiesprache mit der Geliebten. Auf diese Weise wird in der Vertonung das Gedicht tatsächlich zu „Erlebnislyrik“ im Sinne Wilhelm Diltheys, der bekanntlich jedes Gedicht als sprachlichen Niederschlag persönlicher Erlebnisse des Verfassers verstand. Der Text liefert auf diese Weise die Grundlage für ein musikalisch gefasstes Stück Autobiographie. Das Lied ist also auch Medium der Selbstaussage, die, in der Gestalt eines Orchesterlieds präsentiert, eine öffentliche Bekundung bedeutet, die von existenzieller Betroffenheit zeugt und offenbar weniger gemein hat weder mit dem im Kontext der Zweiten Wiener Schule häufig zitierten Schlagwort der „öffentlichen „Einsamkeit“⁴² noch mit einer öffentlichkeitswirksamen Selbststilisierung.

40 Walter Abendroth, *Hans Pfitzner*, München 1935, S. 269.

41 Borchmeyer, *Letales Symposion*, S. 285.

42 Nikolaus Urbanek, „Öffentliche Einsamkeit“? *Anmerkungen zum atonalen Liedschaffen Alban Bergs und Anton Weberns*, in: *Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Köln 2009, S. [95]–121.

Mit der in den Vordergrund gerückten Poetisierung des Begleitsatzes geht das Orchester in seiner Funktion als Träger des musikalischen Ausdrucks deutlich über die Klavierbegleitung in den Liedern Hugo Wolfs hinaus, so dass in *Lethe* das neudeutsche Prinzip der textexegetischen Vergegenwärtigung durch die Orchesterbegleitung zweifellos den gleichen Rang erreicht z. B. wie in Richard Strauss' *Nächtlicher Gang*. In den früheren Orchester gesängen Pfitzners liegt die Wahl des Orchesters offenbar nicht zuletzt in der Möglichkeit orchestraler Effekte begründet, wie sie Fauser schon für *L'Égyptienne* von Félicien David geltend gemacht hatte.⁴³ D. h. die Musik ist eher „tönende Illustration“ der Dichtung denn Sprache über der Wortsprache.⁴⁴ *Lethe* dagegen lässt, da, um mit Schumanns Worten zu sprechen, die „Singstimme allein [...] nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben“⁴⁵ kann, das „Gedicht mit seinen kleinsten Zügen im feineren musikalischen Stoffe“⁴⁶ nachwirken. Mag in *Die Heinzelmannchen* z. B. das Orchester „mehr aus äußerem Schmuckbedürfnis“ erscheinen, so ergibt sich seine Wahl im Falle von *Lethe* aus der von Hausegger geforderten „inneren Notwendigkeit“.⁴⁷ Pfitzner erliegt hier nicht einmal ansatzweise der „Versuchung, auf Äußerlichkeiten, wie tonmalerische Illustration, bloßen Klangeffekt u. dergl. mehr Nachdruck zu legen“,⁴⁸ die Louis mit einer auf Verinnerlichung angelegten lyrischen Dichtung als nicht vereinbar ansieht. Mit *Lethe*, für die einmal mehr von Hauseggers These gilt, nur „ein ganz kultiviertes Publikum vermag die Musik in ihrem steten Zusammenhang mit der Dichtung verfolgen“,⁴⁹ hat Pfitzner einen Orchestergesang geschaffen, der nicht nur die ästhetische Höhe zeigt, die der Gattung zukommt, sondern zudem, ganz im Sinne Richard Wagners, ein „Wort-Ton-Kunstwerk“, in welchem in der Musik „der dichterische Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Gefühlsmomente“⁵⁰ wird und sich das „Sprachvermögen des Orchesters“⁵¹ zum „Vermögen der Kundgebung des *Unaussprechlichen*“⁵² – und das ist der „unsagbare“ Tod des geliebten Menschen – steigert.

Eine abschließende Bemerkung soll dem im Hinblick auf Pfitzners Denken über das Komponieren von Vokalmusik bedeutsamen produktionsästhetischen Aspekt von *Lethe* gelten. Unbestreitbar ist es hier der Text, der in Koinzidenz mit der konkreten Lebenssituation einen komplexen Schaffensprozess generieren konnte. Damit lieferte Pfitzner allerdings ein Beispiel für einen Typus von Liedkomposition, gegen den er selbst heftigst polemisiert hat. „Das Gros der Vokalmusik späterer und jetziger Zeit“, so Pfitzner, „füllt das zweite Gebiet. Da geht die Komposition vom Wort aus. In diesem Satz liegt das Gefährliche und Unmusikalische des Verfahrens.“⁵³ *Lethe* führt diese These aber ad absurdum, denn mit Hilfe von Deklamation, Zitaten und harmonischer Konzeption fasst Pfitzner hier die Verknüpfung des Gehalts der Textvorlage und seiner autobiografischen Situation auf höchst artifizielle und ästhetisch überzeugende Weise in Musik, von der kaum vorstellbar ist, dass sie, wie man

43 Siehe Fauser, *Der Orchestergesang in Frankreich*, S. 29

44 Vgl. Jean Paul, *Hesperus*, in: *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 1, S. 776f.

45 Robert Schumann, in: *NZfM* 1843, Bd. 18, S. 120.

46 Ders., in: *NZfM* 1840, Bd. 13, S. 118.

47 Hausegger, *Über den Orchestergesang*, S. 211.

48 Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, S. 237.

49 Hausegger, *Über den Orchestergesang*, S. 210.

50 Richard Wagner, *Oper und Drama*; ders., *Dichtungen und Schriften*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Bd. 7), Frankfurt a. M. 1983, S. 293.

51 Ebd., 321.

52 Ebd., 329.

53 Hans Pfitzner, *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, 2, Augsburg 1926, S. 211.

es z. B. von Reger kennt, schon vor der Dichtung existierte. Insofern ist der Begriff „absolute“ Musik den Rudolf Stephan für manche der Lieder Pfitzners wohl zu Recht in Anspruch nahm,⁵⁴ auf *Lethe* keinesfalls applizierbar.

*

Die Musikgeschichtsschreibung hat sich von manchen ideologischen Verengungen zu befreien begonnen. Qualifizierende Kategorienpaare wie Fortschritt und Restauration sind als Hilfsmittel der Geschichtskonstruktion allmählich in den Hintergrund getreten, um den Blick auf die Vielfalt der Konzepte und Stile freizugeben, was nicht zuletzt auch einen unbefangeneren Umgang mit dem Konservativen Hans Pfitzner ermöglicht, natürlich die Akzeptanz der These vorausgesetzt, dass die Person nicht das Werk kompromittiert, seine geistige Kumpanei mit dem Nationalsozialismus also, sein kruder Antisemitismus und das bestenfalls mit Naivität und Altersstarrsinn erklärbare Festhalten an alten Feindbildern und Ideologien auch noch nach Kriegsende außen vor bleiben. Es eröffnet sich dann die Möglichkeit, auch in seinem Werk zumindest punktuell und annäherungsweise der Zeitgenossenschaft zwar nicht mit der neuen Musik – wann die zu beginnen habe, ist nach wie vor nicht geklärt⁵⁵ –, zumindest aber mit der modernen Musik gewahr zu werden. Denn trotz des streitbaren Wagnerianers Pfitzner bekanntermaßen ausdrücklicher Ablehnung der Moderne, die sich in den Invektiven gegen Ferruccio Busoni und Paul Bekker niedergeschlagen hatte, finden sich in *Lethe* Sedimente des Bewusstseins für den historischen Standort. Unübersehbar ein Wort-Ton-Kunstwerk im Sinne Richard Wagners, realisiert dieser Orchestergesang gleichzeitig, wenn auch als verspäteter Gattungsbeitrag, in paradigmatischer Weise ein „dialektisch verschränktes Streben nach äußerer Monumentalität und innerer Differenzierung“⁵⁶, das Hermann Danuser als ein Charakteristikum der Ästhetik der Moderne verstand.

54 Rudolph Stephan, *Sind Hans Pfitzners Lieder „Absolute“ Musik?*, in: *Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposium Hamburg 1989*, hrsg. von Wolfgang Osthoff, Tutzing 1994, S. 221–236.

55 Siehe hierzu Siegfried Mauser, *Musikalische Moderne und Neue Musik als kompositionsgeschichtliche Paradigmen*, in: Siegfried Mauser/Matthias Schmidt (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 1), Laaber 2005, S. 31–39.

56 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= NHbMw 7), Laaber 1984, S. 13.

Karin Martensen

Der annotierte Klavierauszug – eine Quelle für die Interpretationsforschung?¹

1. Einleitung

Als Richard Strauss' *Elektra* am 24. März 1909 in Wien erstmals aufgeführt wurde, hatte Anna Bahr-Mildenburg (1872–1947) die Rolle der Klytämnestra übernommen. Mit ihrer Darstellung konnte sie, auch bei späteren Aufführungen in ganz Europa,² große Erfolge verbuchen. In einer Rezension von Richard Specht in der Zeitschrift „Die Musik“ hieß es etwa:

„Die Mildenburg ist als Klytämnestra von grauenvoller tragischer Gewalt, einem beklemmenden Phantom gleich, von bösen Träumen gejagt, von tückischer Angst geschüttelt; ihre Schritte, die wie unter blutiger Last taumeln, ihre tastenden Hände, die nicht fassen können, was sie greifen wollen, ihre schweren Lieder, auf denen die Müdigkeiten eines verwüsteten, grausamen Lebens lagern – eine Gestalt, wie sie die Opernbühne vor dieser großen Künstlerin kaum geahnt hat.“³

Die nachfolgenden Ausführungen haben nicht nur zum Ziel, die Künstlerin als Darstellerin der Klytämnestra zu würdigen, sondern sollen vor allem ihr Darstellungskonzept anhand ihres mit handschriftlichen Eintragungen versehenen Klavierauszuges zur *Elektra* beleuchten. Gefragt werden soll einerseits, wie dieses in den zeitgenössischen Diskursen zur Bühnendarstellung positioniert war. Andererseits geht es um die Frage, ob mit diesem Konzept eine in der Partitur möglicherweise immanente gestische Interpretation der Figur oder jedenfalls die Medialität von Körper und Stimme sichtbar und einer wissenschaftlichen Betrachtung zugänglich gemacht werden kann.

Bereits vor ihrem ersten Auftreten als Klytämnestra hatte sich Anna Bahr-Mildenburg Ruhm als hochdramatischer Sopran erworben. Zu Beginn der Spielzeit 1895, also mit knapp 23 Jahren, war die junge Sängerin an das Hamburger Stadttheater (heutige Staatsoper) verpflichtet worden. Hier debütierte sie unter Leitung von Gustav Mahler mit großem Erfolg im September 1895 als Brünnhilde in Wagners *Walküre*. Bereits 1897 gastierte sie zum ersten Mal als Kundry in Bayreuth. Ein Jahr später wurde sie auf Vermittlung Mahlers als Ensemblemitglied an die Wiener Hofoper verpflichtet. Dort trat sie als Ortrud in Wagners *Lohengrin* erstmals auf und feierte ihr Rollendebüt als Isolde in dessen *Tristan und Isolde* am

-
- 1 Dieser Aufsatz stellt eine überarbeitete Fassung meines Vortrags vom 8. Mai 2015 beim Symposium „Interpretationsforschung – Künstlerischer Vortrag im Spiegel historischer Texte und Tonaufnahmen“ an der Hochschule der Künste Bern dar. Für das Korrekturlesen und für hilfreiche Hinweise bedanke ich mich bei Beatrix Obal, Berlin.
 - 2 Die Londoner Premiere der *Elektra* fand mit Anna Bahr-Mildenburg als Klytämnestra am 19. Februar 1910 im Royal Opera House Covent Garden statt. Über den enormen Erfolg berichtete die Wiener „Neue Freie Presse“ (mit Bezug auf die Berichterstattung in englischen Zeitungen) gleich zwei Mal in Superlativen: „das größte musikalische Ereignis Englands seit vielen Jahren“ (NFP, 20.2.1910, S. 15); „ein Theaterereignis ersten Ranges“, es sei „noch niemals ein so schrankenloser Enthusiasmus“ erlebt worden (NFP, 24.2.1910, S. 10). Die Sängerin selbst berichtet über dieses Ereignis in ihren Erinnerungen („Londoner Erinnerungen“, in: Anna Bahr-Mildenburg, *Erinnerungen*, Wien 1921, S. 159–168) sowie in der NFP vom 16.4.1911, S. 17f.
 - 3 Richard Specht, in: *Die Musik*, 2. Aprilheft, 1908/09, S. 112.

13. Februar 1900. Große Anerkennung erhielt sie auch für andere Rollen, etwa die Elisabeth in *Tannhäuser* und die Brünnhilde in der *Götterdämmerung* sowie für ihre Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni*, in der sie zur Größe einer „singenden Tragödin“ vom Rang einer Eleonora Duse aufstieg, wie ihr Ehemann Hermann Bahr enthusiastisch urteilte. Ebenso erfolgreich fielen ihre Debüts in der Titelrolle von Verdis *Aida* sowie als Senta in Wagners *Fliegender Holländer* aus. 1901, also nach dreijähriger Zugehörigkeit zur Hofoper, wurde sie dort zur k.u.k. Kammersängerin ernannt. 1905 gastierte Anna Bahr-Mildenburg als Isolde am Deutschen Landestheater in Prag sowie im Juni 1906 in London; mit dieser Aufführung hatte sie so großen Erfolg, dass man ihr einen Gastspielvertrag an der Metropolitan Opera in New York anbot, den sie jedoch ablehnte. Künstlerische Erfolge in der Spielzeit 1904/05 waren die Mitwirkung der Sängerin in Beethovens *Fidelio* sowie in der Neuinszenierung des *Ring des Nibelungen*, die Gustav Mahler in Zusammenarbeit mit Alfred Roller vorbereitet hatte. Nach dem Weggang Mahlers von der Wiener Bühne Ende 1907 gehörte – wie schon erwähnt – die Darstellung der Klytämnestra zu Anna Bahr-Mildenburgs herausragendsten künstlerischen Erfolgen. 1916 verabschiedete sie sich mit dieser Rolle von der Bühne der Wiener Hofoper. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges war sie nur noch sporadisch Gast an der Staatsoper (wie die Hofoper seitdem hieß), dann vor allem in der Rolle der Klytämnestra. Mit dieser Partie nahm sie 1931 bei den Augsburger Opernfestspielen ihren endgültigen Abschied vom öffentlichen Bühnenleben.⁴

Auf der Suche nach einem Darstellungskonzept Bahr-Mildenburgs für die Klytämnestra wird man zunächst enttäuscht. Es gibt kaum direkte Äußerungen der Künstlerin darüber, welche Intentionen sie in Bezug auf diese Figur verfolgte, was sie also mit Hilfe von Stimme, Kostüm und Gestik auf der Bühne über die Klytämnestra ausdrücken wollte. Einer kurzen Tagebuchnotiz ist lediglich zu entnehmen, dass es ihr um die Darstellung eines „gepeinigten, gefolterten Weibes“ ging.⁵ Eine umso deutlichere Sprache scheint der von ihr mit handschriftlichen Eintragungen versehene Klavierauszug der *Elektra* zu sprechen, der sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien befindet.⁶ Diesen hat Bahr-Mildenburg so überreich mit emotionalen Anweisungen und Bewegungsvorschriften für die Klytämnestra versehen, dass daraus ein Charakterbild dieser Figur entsteht.

Sehr bezeichnend für die Darstellungsideale der Künstlerin und ihre Ästhetik – und darauf werde ich im Folgenden noch weiter eingehen – ist eine weitere Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1928, die wie folgt lautet:

„[...] denn alles, alles vermag mein Genie zu erfassen, zu begreifen, zu verkörpern. Tod und Leben, Liebe und Hass, Lachen und Weinen – eine ungeheure Scala mit tausend und tausend Zwischentönen

4 Vgl. zu diesen biographischen Angaben Franz Willnauer, *Gustav Mahler: „Mein lieber Trotzkopf, meine süße Mohnblume“*. Briefe an Anna von Mildenburg, Wien 2006, insbesondere S. 419ff.

5 Mit Ausnahme der Jahre 1890 bis einschließlich 1903, die nach dem jetzigen Stand der Forschung verloren sind, befinden sich die Tagebücher bei ihrem Nachlass im Theatermuseum in Wien (Kartons 78 bis 82, Sign. A-BaM). In diesen Tagebüchern, die Bahr-Mildenburg sämtlich handschriftlich geführt hat (zum Teil in Form einer Vielzahl dicht beschriebener Schreibhefte im Format DIN-A5 – oft mehrere Hefte pro Jahr –, zum Teil stichwortartig in Taschenkalendern), schildert sie nicht nur Begebenheiten und Begegnungen ihres Privatlebens, sondern beobachtet auch genau die Ereignisse, die sich in ihrer Umgebung abspielten. Ferner nimmt sie ausführlich Stellung zu Erlebnissen ihrer Berufsbiographie. Ein weiteres Tagebuch Bahr-Mildenburgs aus dem Jahr 1911 befindet sich (ohne Sign.) im Archiv des Forschungsinstituts für Musiktheater (fimt) in Schloss Thurnau.

6 Signatur M.S. 67375; eine Kopie der Szenen, in denen die Klytämnestra auftritt, wurde mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

spielt der Genius in mir. Töne, die aus den letzten verborgensten Winkeln der menschlichen Seele erklingen, höre ich und lasse sie wiedererklingen, zur Seligkeit, zur Angst, zum Entsetzen, zum Schauer, zur lichten Freude der Menschen, und ich weine und lache und sie weinen und lachen mit mir und vergehen mit mir zu Schauern der Liebe und Hingabe, alles alles mache ich durch, und sie mit mir.⁷

Auch wenn es sich hierbei sicherlich in hohem Maße um Selbststilisierung handelt, so steckt in diesem Zitat meines Erachtens ein starkes Movens auch für ihre Klytämnestra-Darstellung. – Bevor ich hierauf und auf den Klavierauszug näher eingehe, seien kurz die Umstände der Wiener *Elektra*-Aufführung skizziert.

2. *Elektra* in Wien

Strauss und sein Librettist Hugo von Hofmannsthal hatten im Vorfeld aller Aufführungen (also auch der Uraufführung im Januar 1909 in Dresden und einer Folgeaufführung im Februar 1909 in Berlin) dafür gesorgt, dass ein Klavierauszug erstellt wurde, der den jeweiligen Sängerinnen und Sängern zur Vorbereitung zur Verfügung stand, wie dies allgemein üblich war. Allerdings waren Darstellungs- und Bewegungsanweisungen in Partitur und Klavierauszug nur rudimentär vorhanden. Das Autorenteam ging offenbar davon aus, dass dies für eine Erarbeitung der Figuren ausreichend sei und getrost in die Hände der jeweils verpflichteten Sänger und Sängerinnen gelegt werden könne. Hierfür konnten sie sich auf eine seit langer Zeit bestehende Tradition an den europäischen Opernbühnen berufen, wonach angehende Sängerinnen und Sänger eine umfassende Ausbildung in der vokalen Gestaltungspraxis erhielten. Diese war auch Grundlage für die Bühnendarstellung und ließ den Sängern einen großen Gestaltungsspielraum für die Interpretation der Figuren, die sie nach den erlernten Regeln, aber auch nach ihren individuellen Fähigkeiten auszufüllen hatten.⁸ Diese Ausbildungspraxis blieb bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein üblich und gehörte daher in dieser Zeit zum Kernbestand des Gesangsunterrichts.⁹ Auf diese Weise wurden die Darsteller in die Lage versetzt, hinsichtlich der Interpretation einer Opernfigur auch die Verantwortung für deren Umsetzung zu übernehmen.¹⁰

Dies bedeutete freilich, dass die Sängerinnen und Sänger für die Erarbeitung einer Opernrolle vollkommen auf sich selbst angewiesen waren. Die (später absolut übliche und

7 Quelle: Nachlass Anna Bahr-Mildenburg im Theaternuseum Wien, Tagebuch 1928, Karton 80.

8 Wie die Traditionslinien der Gesangsausbildung verliefen, die auf eine Tätigkeit als Opernsänger bzw. -sängerin vorbereiten sollte, ist freilich in vielen Einzelheiten noch nicht erforscht. Vgl. zu diesem Thema z. B. Susan Rutherford, *The Prima Donna and Opera, 1815–1930*, Cambridge 2006; Dörte Schmidt, „Die Diva als Interpretin oder Warum Sophie Arnould das ‚Kleid‘ nicht wollte, das Glück ihr anbot“, in: *„Per ben vestir la virtuosa“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, hrsg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf (= Forum Musikwissenschaft, Bd. 6), Schliengen 2011, S. 113–129; Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.), *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen 2011; Rebecca Grotjahn, „Stimmbesitzer und Sängerdarsteller. Die Inszenierung des Singens auf der Musiktheater-Bühne in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft 14*, 2011, S. 1–25; Thomas Seedorf, Art. „Singen“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Sp. 1427ff., bes. Sp. 1442ff.; Thomas Seedorf (Hrsg.), *Gesang* (= MGG prisma), Kassel u. a. 2001; Mary Simonson, „Screening the Diva“, in: *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, hrsg. von Rachel Cowgill und Hilary Poriss, Oxford 2012, S. 83–100.

9 Grotjahn, „Stimmbesitzer und Sängerdarsteller“, S. 12.

10 Vgl. ebd., S. 3ff., bes. S. 9ff.

unverzichtbare) Unterstützung eines Regisseurs konnten sie nur selten in Anspruch nehmen. Meist kamen sie mit Regisseuren erst in Kontakt, wenn sie sich nach Abschluss ihrer Ausbildung im Engagement auf einer Bühne befanden.¹¹ Zudem entwickelte sich dieser Berufszweig erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts zur künstlerisch inspirierenden und ordnenden Instanz. Im Vergleich zu Frankreich, wo die lyrische und dramatische Ausbildung der Opernsänger und -sängerinnen von jeher als „zwei Seiten derselben Medaille“¹² verstanden wurde, vollzogen sich diese Erneuerungen im deutschsprachigen Raum deutlich später; hier genoss der Darsteller gegenüber dem Regisseur, wie Martin Knust schreibt, „noch recht lange eine ziemlich große Autonomie“.¹³ Anders formuliert: Es gab kein zentrales Regiekonzept, das über die Ausfüllung der Rollen oder über Mimik und Gestik der Darsteller gewacht hätte. Vielmehr bestimmten die Akteurinnen und Akteure eigenständig, wie sie auf der Bühne agierten, und waren dabei nur vom (Noten-)Text, vom Standort der Requisiten und den Handlungen der Mitspieler abhängig.¹⁴

Das Beispiel *Elektra* zeigt, dass es schon kurz nach der Jahrhundertwende mit einer solchen Vorbereitung einer Rolle bzw. einer Aufführung durch die Darstellerinnen und Darsteller, die auf dem Klavierauszug als zentralem musikalischem Hilfsmittel beruhte, nicht mehr getan war. Was Strauss von seinen Sängern erwartete, geht aus einem Brief an Hofmannsthal vom 4. Mai 1909 hervor, den er diesem über die Fertigstellung des *Rosenkavalier* schrieb: „[...] Alle Figuren sind famos, scharf gezeichnet, brauche leider wieder sehr gute Schauspieler, mit den gewöhnlichen Opernsängern geht's schon wieder nicht. [...]“ – „Schon wieder nicht“, das bezog sich auf die *Elektra*. Auch hier also, so wollte Strauss sagen, war es seiner Ansicht nach nicht ausreichend, wenn die Ausführenden lediglich über gute gesangliche Fähigkeiten verfügten. Vielmehr hielt er es für erforderlich, dass die Sängerinnen und Sänger ebenso über hervorragende darstellerische Fähigkeiten verfügen müssten. Daher kamen seiner Ansicht nach „gewöhnliche Opernsänger“ für die Ausführung der *Elektra* nicht in Frage. Strauss nahm damit Bezug auf eine neue Darstellungsästhetik, die sich seit der Jahrhundertwende auf den europäischen Bühnen mehr und mehr durchzusetzen begann. Dazu gehörte, dass Sänger und Sängerinnen den Charakter der darzustellenden Person auch durch Gestik ausdrücken sollten. Dies war der Fall, weil der leiblich-lebendigen Menschendarstellung auf der Bühne jetzt mehr und mehr Gewicht zukam, die auch eine veränderte Haltung zur Körperlichkeit des Darstellers bzw. Sängers nach sich zog. Dass es hier zu Modifikationen kam, hatte mit Veränderungen im ästhetischen Selbstverständnis der Sängerinnen und Sänger auf der Opernbühne zu tun und ebenso mit Veränderungen im Ausbildungssystem, die sich – im Vergleich zu Frankreich – in Deutschland nur sehr langsam durchsetzten.¹⁵

11 Dies berichtet etwa die Sängerin Frida Leider (1888–1975), die später besonders für ihre darstellerischen Leistungen gerühmt wurde. Sie studierte privat Gesang, während ihre dramatische Ausbildung auf das Üben vor dem Spiegel beschränkt blieb (vgl. Leider, *Das war mein Teil*, Berlin 1959, S. 30).

12 So beschreibt es etwa Laura Moeckli in ihrem Aufsatz „Singers as actors on the Paris Grand Opéra stage“, in: *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik*, hrsg. von Anette Schaffer et al. (= Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, hrsg. von Martin Skamletz, Band 5), Schliengen 2014, S. 11–40 (Zitat S. 14).

13 Martin Knust, „Die Bühnengestik im 19. Jahrhundert. Quellen und Ansätze einer szenisch-musikalischen Rekonstruktion“, in: *Musiktheorie* 26, H. 4, S. 325–344, hier S. 340. Als Beleg führt Knust u. a. die Schriften von Richard Wagner und Eduard Devrient an, die dort „beständig gegen das von ihnen so genannte schauspielerische ‚Virtuosentum‘ [‚gewettert‘]“ hätten. – Vgl. zum Thema auch: Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt 1997.

14 Vgl. Grotjahn, „Stimmbesitzer und Sängerdarsteller“, S. 9f.

15 Vgl. die in Fußnote 8 genannte Literatur.

Der Klavierauszug der *Elektra* half den Sängern jedoch auch hinsichtlich der dramatischen Darstellung einer Figur wenig weiter; vielmehr musste diese mangels entsprechender Einzeichnungen ebenfalls selbständig einstudiert werden. Es verwundert daher nicht, dass Anna Bahr-Mildenburg die Figur der Klytämnestra so gestaltete, wie sie es selbst für richtig hielt.¹⁶ Handschriftliche Notizen der Künstlerin über diesen Prozess finden sich in ihrem Klavierauszug. Fügt man diese montageartig aneinander, entsteht das Bild der Klytämnestra, die zwischen Wut und Verzweiflung hin- und hergerissen ist. Den Satz „bin ich lebendigen Leibs wie ein wüstes Gefild“ etwa soll Klytämnestra „*verzweifelt*“ singen und dabei die Arme auseinanderbreiten „*wie: seht mich an*“.¹⁷ Im Anschluss an die Worte „und ich schlachte, schlachte, schlachte Opfer um Opfer“ soll Klytämnestra „*verzweifelt stehen weil alles vergeblich*“ und „*stöhnen*“.¹⁸ Dass diese Verzweiflung bei Klytämnestra geradezu alptriumphante Züge angenommen hat, verdeutlicht die Anmerkung Bahr-Mildenburgs zu den Worten „[ich will nicht mehr hören:] das ist wahr und das ist Lüge“; dort heißt es im Klavierauszug: „*verblödet nach beiden Seiten Hände fallen lassen*“¹⁹ – wobei ich annehme, dass mit „verblödet“ nicht „dumm“, sondern „irre“ also „geisteskrank“ gemeint ist.

Es stellt sich die Frage, auf welcher Grundlage Bahr-Mildenburg zu einer solchen Ausdeutung der Figur kam. War dies wohl allein der Text, den sie in ihrem Klavierauszug vorfand? Oder könnte man die Hypothese wagen, dass sie für ihre Interpretation der Klytämnestra – unabhängig vom Text – auch die harmonischen Kühnheiten der Partitur des Werkes herangezogen bzw. diese ausgedeutet hat?

Es ist in der Musikwissenschaft seit längerem bekannt und gut erforscht,²⁰ dass in der *Elektra* statt einer äußeren Handlung die psychischen Befindlichkeiten der Personen im Zentrum einer inneren Handlung stehen, die die Musik mit „nervösen Contrapunkten“ (wie Strauss das Phänomen selbst bezeichnete²¹) abbildet. Zusätzlich stimulierten Strauss zentrale expressive Pantomimen (etwa Elektras Tanz am Schluss der Oper) zum Einsatz analoger musikalischer Mittel. Nicht zu Unrecht sprach Norman Del Mar hinsichtlich *Elektra* und *Salome* von „stage tone poems“.²² Auch im Lexikon der Oper heißt es über die Figurenpsychologie in der *Elektra* und deren musikalischer Umsetzung, dass Strauss der Oper damit „völlig neue Ausdrucksbereiche“ erschlossen habe. Als das vielleicht herausragendste Beispiel der in musikalisches Neuland vorstoßenden Personencharakterisierung wird die Schilderung von Klytämnestras Angstzuständen genannt. Die musikalische Faktur tendiert hier zur Bildung von Klangflächen, wobei separate, bereits in sich dissonierende Akkordschichten ohne

16 Wie sich die Künstlerin in dem oben nur cursorisch angerissenen ästhetischen Diskurs positionierte und wie sie praktisch arbeitete, habe ich in meiner Dissertation anhand ihrer Regiebücher zu Richard Wagners *Ring des Nibelungen* dargestellt (Karin Martensen, *Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des Ring des Nibelungen. Mit einem Anhang: Regiebücher zu Walküre, Siegfried und Götterdämmerung* [= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Bd. 7, hrsg. von Rebecca Grotjahn], München 2013).

17 Vgl. Klavierauszug *Elektra*, S. 62. Zitate Bahr-Mildenburgs aus dem Klavierauszug sind hier und im Folgenden kursiviert, um sie von anderen Zitaten deutlich zu unterscheiden.

18 Vgl. Klavierauszug *Elektra*, S. 70.

19 Vgl. Klavierauszug *Elektra*, S. 71.

20 Vgl. dazu beispielhaft die in Fußnote 23 genannte Literatur.

21 Vgl. Richard Strauss. *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Freiburg 1949, S. 182, zitiert nach Walter Werbeck, Artikel „Strauss, Richard (Georg)“, in *MGG2*, Personenteil 16, Sp. 55–115 (hier Sp. 97).

22 Norman Del Mar, *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works*, Bd. 1, Kap. 2, zitiert nach Werbeck, ebd., Sp. 98.

harmonische Beziehung übereinandergeblendet und im weiteren Verlauf wie clusterartige Blöcke chromatisch gegeneinander verschoben werden. Kurz: Der Stil der Musik wird aus der dramatischen Aktion gewonnen; Chrysothemis' eingängige Dreiklangsharmonik steht genauso wie die harmonischen Kühnheiten der Klytämnestra-Musik im Dienst der Verdeutlichung des Dramas.²³

In ihren Interpretationsnotizen im *Elektra*-Klavierauszug hat sich Anna Bahr-Mildenburg auch mit der psychischen Befindlichkeit der Klytämnestra beschäftigt. Besonders bemerkenswert ist die Musik- und Textausdeutung der Sängerin in der Szene zwischen Elektra und Klytämnestra, in der letztere von ihren furchtbaren Träumen erzählt: Bereits die erste Frage, die Klytämnestra an Elektra richtet („Weißt du kein Mittel gegen Träume“) ist nur vordergründig freundlich; die Musik mit ihren überaus vieldeutigen Akkorden (zwei Takte nach Ziffer 178) deutet hingegen an, dass es natürlich keine angenehmen Träume sein werden, von denen dann im Anschluss die Rede ist. Bahr-Mildenburg notiert zu diesen beiden Takten: „*lächeln wollen, aber dabei schaudern*“.²⁴ Zu den Worten Klytämnestras an Elektra „du könntest vieles sagen, was mir nützt“ hat die Sängerin sowohl das im Klavierauszug abgedruckte „*espressivo*“ mit Bleistift eingekreist als auch den Einsatz des ersten Horns mit einer Ziffer 1 markiert, mit dessen „befremdlichen“ Tönen die zuvor „rauschhafte“ Musik abbricht. Ihre Anweisung an Klytämnestra zu diesen Worten lautet, dass sie „*schläfrig und blöd*“ klingen müssten (wobei ich „blöd“ wiederum mit „wahnhaft-krank“ gleichsetze).²⁵ Und auch in den Worten „ich bin nicht einmal krank“ (in der die Geigen mit einer *sfz*-Anweisung quasi in die Tiefe abstürzen) hört die Künstlerin Ausbrüche des geistigen Wahns Klytämnestras: die Anweisung lautet: „*blöd*“ „*furchtgepeinig*“.²⁶ – Man könnte in allen diesen Fällen überlegen, dass Bahr-Mildenburg durch ihre genannten Anweisungen die skizzierten Spannungsverhältnisse zwischen Text und Musik gestisch sichtbar gemacht hat. Dagegen spricht aber bereits, dass zahlreiche andere Eintragungen der Künstlerin zur Klytämnestra eindeutig nicht auf die Musik, sondern nur auf den Text bezogen sind. Dies betrifft etwa ihren Eintrag zum Text „die mir das Blut aussaugen“; hier heißt es: „*saugend im Ton*“.²⁷ Hier sei aber grundsätzlich die Frage gestellt, ob ein annotierter Klavierauszug überhaupt sichtbar machen kann, was in der Musik eines Werkes möglicherweise „verborgen“ ist; oder anders: ob er ein „Text“ ist, der Musik „lesbar“ macht.

3. Die Partitur als Regiebuch?

Der außerordentliche Erfolg Anna Bahr-Mildenburgs, den sie mit ihrer Interpretation der Klytämnestra erzielte, ist unbestreitbar und ging in die Theatergeschichte ein. Dennoch bleibt die Frage: Hat die Künstlerin mit den vorstehend skizzierten Anweisungen die „Sprache der Musik“ erfasst? Ist in ihren schriftlichen Interpretationsnotizen eine gestische Umsetzung des von Text und Musik Angedeuteten zu erblicken? – Hierfür ergeben sich meiner Ansicht nach letztlich keine Belege. Denn wäre dem so, müsste man wohl tatsächlich von

23 *Lexikon der Oper*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Band I, Laaber 2002, S. 445f. – Vgl. zu diesem Thema auch: Tethys Carpenter, „The musical language of *Elektra*“, in: *Richard Strauss: Elektra*, hrsg. von Derrick Puffett (= Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 1989, S. 74–106; Carolyn Abbate, „Elektra's voice: Music and language in Strauss's opera“, in: ebd., S. 107–127.

24 Klavierauszug *Elektra*, S. 77.

25 Ebd., S. 80.

26 Ebd., S. 82.

27 Ebd., S. 70.

der Sprachhaftigkeit der Musik ausgehen, wie sie sich in der Partitur bzw. im Klavierauszug findet. Es soll mit diesen Überlegungen nicht an die in der Musikwissenschaft seit langem geführte Diskussion über „Musik als Sprache“, „Musik als Text“,²⁸ über die Zeichenhaftigkeit von Musik oder allgemein zum Werkbegriff²⁹ angeknüpft werden. Es geht mir vielmehr um die Frage, ob Musik, wie sie in einer Partitur vorhanden ist, eine bestimmte gestische Interpretation quasi in sich tragen kann. Oder noch anders: Ist die Partitur ein Regiebuch?

Die komplizierten Fragestellungen, ja hitzigen Diskussionen zur Zeichenhaftigkeit von Musik und zur Semiotik können im Rahmen dieses Aufsatzes allenfalls angerissen werden. Erwähnt seien etwa die Ausführungen von Christian Kaden, der bestreitet, dass Musik ein Zeichensystem katexochen auspräge.³⁰ Karlheinz Stierle legt in seinem Aufsatz „Der Text als Werk und als Vollzug“ dar, dass die Partitur nur das „Projekt eines Werks“ sein könne, „das sich als werdendes Werk erst in der Konkretheit seiner Einlösungen verwirklichen kann“. In diesem Sinne sei „das musikalische Werk nichts anderes als eine Abstraktionsklasse maßgeblicher Realisierungen“³¹. Martin Zenck hingegen meint, dass die Kategorie des Performativen vom Notat nicht zu trennen sei, sondern ihm eingeschrieben ist: „Der Notentext, die Musik, wird nicht erst durch den Vortrag und die Aufführung performativ.“ In der Partitur finde sich eine „strukturierende Vorordnung“ des klingenden Ereignisses, zu der Aspekte wie Korporalität, Energetik und Materialität gehören. In diesem Sinn seien Partituren „Körperschrift“.³² Werden daher „Parameter des Vokalen [...] durch die Partitur formuliert“, wie es Stephan Mösch beschreibt?³³

Dem möchte ich widersprechen. Es ist sicher richtig, dass jeder Komponist andere Vorstellungen darüber hat, wie seine Partitur umgesetzt werden soll, und daher das ihm erforderlich Erscheinende mehr oder weniger detailliert dort notiert. Möglicherweise kann man sogar sagen, dass sich in manchen Kompositionen Vortrags- und Ausdruckshinweise in der

28 Vgl. etwa: Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber 1996; Karlheinz Stierle, „Der Text als Werk und als Vollzug“, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993. Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel 1998, S. 8–15.

29 Zu der neueren Diskussion vgl. etwa Gerhard R. Koch, „Was sehen wir beim Hören, was hören wir beim Sehen? Das Musiktheater, ein unbekanntes Wesen – Wagner hat sein Verschwinden mitkonzipiert“, in: *Wagnerspectrum. Schwerpunkt – focusing on Regietheater*, hrsg. von Udo Bermbach u. a., Würzburg 2005, S. 9–21; Egon Voss, „Werktreue und Partitur“, in: ebd., S. 55–64; Laurenz Lütteken, „Wider den Zeitgeist der Beliebigkeit. Ein Plädoyer für die Freiheit des Textes und die Grenzen der Interpretation“, in: ebd., S. 23–28.

30 Christian Kaden, Art. „Zeichen“, in: *MGG2*, Sachteil 9, Sp. 2149ff.

31 Stierle, „Der Text als Werk und als Vollzug“, S. 12.

32 Diese Zitate finden sich in der Ankündigung der Vortragsreihe „Kompositorische Perspektiven des Vokalen von Monteverdi bis Rihm“, die vom 13. Oktober 2014 bis 6. Juli 2015 an der Hochschule für Musik Karlsruhe stattfand und in der „Musikforschung“ wie vorstehend angeführt abgedruckt war (siehe <http://www.musikforschung.de/index.php/de/aktuelles/mitteilungen/796-karlsruhe>; 3.10.2014). Den eigentlichen Fundort für das genannte Zitat von Zenck konnte ich nicht eruieren. Diesen Ansatz vertritt er jedoch auch in seinem Aufsatz „Gestisches Tempo. Die Verkörperung der Zeit in der Musik – Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen“, in: *Verkörperung*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a., Tübingen 2001, S. 345–368 sowie in dem Aufsatz „Vom Berühren der Klaviertasten und vom Berührtwerden von Musik“, in: *Verkörperungen der Musik: interdisziplinäre Betrachtungen*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing, Bielefeld 2014, S. 117–136, insbesondere im Einleitungskapitel „Das Anathema ‚Musik und Körper‘“.

33 <http://www.musikforschung.de/index.php/de/aktuelles/mitteilungen/796-karlsruhe>; 3.10.2014.

Kompositionsstruktur selbst verbergen.³⁴ So ist es denkbar, dass sich etwa ein Textinhalt im Klang, sogar im Klang eines Gesangstons vermittelt, und nicht im deklamierenden Gestus.³⁵ Insofern könnte eine Partitur tatsächlich Interpretationsanweisungen an den Sänger enthalten. Zudem ist Musik selbstverständlich in der Lage, Emotionen im Darsteller hervorzurufen und zu einer (gesanglichen und/oder gestischen) Umsetzung quasi aufzufordern.³⁶ Aber welche Umsetzung dabei konkret geschieht oder geschehen soll, vermerkt die Partitur eben nicht und kann dies auch nicht vermerken.

Wilfried Gruhn etwa wies am Beispiel des ersten Teils der Introduction des I. Akts von Mozarts *Zauberflöte* („Zu Hilfe, zu Hilfe ...“) darauf hin, dass auch gestisches Verstehen nur eine Verstehensmöglichkeit bietet, die ein Sänger nicht zwangsläufig umsetzen muss.³⁷ Daraus ergibt sich bereits, dass der Körper bzw. die „Geste des Komponisten“, die Zenck ebenfalls in der Partitur auffinden will³⁸, für Sängerinnen und Sänger unüberprüfbar und damit irrelevant bleiben muss. Auch Zenck bleibt die Antwort auf die Frage schuldig, wie denn Interpret und Komponist „mit ihrer Körperlichkeit“, vermittelt durch die Notenschrift, miteinander kommunizieren könnten.³⁹ Hier wird meines Erachtens ein Werkbegriff sichtbar, der nicht nur von einer vollständigen Notierbarkeit des vom Komponisten Gemeinten ausgeht, sondern auch die Begriffe „Komponist“ und „Werk“ vollkommen gleichsetzt. Es wird aber anhand des *Elektra*-Klavierauszugs zu zeigen sein, dass ein solcher Werkbegriff – der ohnehin in den letzten Jahren aus guten Gründen stark in die Kritik geraten ist⁴⁰ – zu keiner Lösung in der Interpretationsforschung führen kann. Dies ist schon deshalb der Fall, weil die Vorschriften, die ein Komponist in seiner Partitur vermerkt, nicht verallgemeinert werden können: Was etwa

34 Stephan Mösch hat dies für Wagners *Parsifal* herausgearbeitet in *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel 2009, S. 208ff.

35 Vgl. dazu ebd., S. 213.

36 Vgl. dazu etwa Robert S. Hatten, *Interpreting musical gestures, topics, and tropes*, Bloomington 2004; Anthony Gritten, Elaine King (Hrsg.), *Music and gesture*, Farnham 2006; Rolf I. Godøy, Marc Leman (Hrsg.), *Musical gestures. Sound, movement, and meaning*, New York/London 2010; Aniruddh D. Patel, *Music, Language, and the Brain*, Oxford/New York 2008.

37 Vgl. Wilfried Gruhn, *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, Hildesheim 2014, S. 73f.

38 Vgl. Zenck, „Gestisches Tempo“, S. 348ff. Zenck hält die Arbeit am Instrument durch den Komponisten für eine entscheidende Voraussetzung für körperliches Komponieren (vgl. ebd.). Ob und inwieweit dies geschieht, dürfte von Komponist zu Komponist unterschiedlich sein und ist daher (insbesondere für bereits verstorbene Komponisten) unüberprüfbar. Die wissenschaftliche Verwertbarkeit dieser Kategorie ist daher meines Erachtens problematisch.

39 Ebd., S. 352f. – In seinem Aufsatz „Luigi Nono – Marina Abramovic. Eingeschriebene, bewegte und befreite Körper zwischen Aufführungspartitur, Live-Elektronik und freier Improvisation/Performance“ (in: *Performance im medialen Wandel*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Paderborn 2006, S. 119–145) formuliert Zenck, dass es sich um einen „corporalen Subtext“ des Komponisten handele, der „vermöge einer performativen Einschreibung im Notentext“ vorhanden und „in der Aufführung in die Gegenwart zu ziehen“ sei (ebd., S. 120). Er führt dies in Bezug auf Kompositionen von Nono und Ligeti sowie in Bezug auf Performances von Marina Abramovic aus, kann für die genannte Behauptung aber keine generelle Begründung geben, die sich auch auf andere Komponisten und/oder Interpreten beziehen ließe.

40 Vgl. dazu stellvertretend Martin Elste, „Von der Partitурwissenschaft zu einer Klangwissenschaft. Überlegungen zur Schallplattenforschung“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1983/84*, Kassel 1987, S. 115ff. Grundsätzliche Ausführungen zum Werkbegriff macht auch Thomas Seedorf im Artikel „Singen/Komponist und Sänger“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Sp. 1435ff.

Richard Wagner für *Rienzi* notierte, kann nicht automatisch auch in der *Götterdämmerung* Geltung beanspruchen. Vielmehr handelt es sich um verschiedene Anwendungen derselben Interpretationstermini. Erst recht gelten Anweisungen eines Komponisten in einer Partitur nicht für Partituren anderer Komponisten. Zudem steht nicht in der Partitur, wie etwa Mozart ein „messa di voce“ aufgefasst haben wollte. Ausführungen hierzu könnten höchstens indirekt aus zeitgenössischen Texten entnommen werden, doch können auch diese keine Allgemeinverbindlichkeit beanspruchen, sondern sind selbst Ausdruck des Diskurses, in dem sie stehen und spiegeln daher die Haltung des jeweiligen Autors zu dem betreffenden Diskurs wider.⁴¹ Und schließlich zeigt sich gerade an dem *Elektra*-Klavierauszug, dass sich Interpretationsansätze dadurch entscheidend verändern können, wenn sich zwei unterschiedliche Sängerinnen dem Werk auf verschiedene Art und Weise nähern, wie nachfolgend noch weiter ausgeführt werden soll.

Es bleibt aber die Schwierigkeit bestehen, wie die Leiblichkeit des Darstellers schriftlich fixiert werden könnte, angesichts der Binsenweisheit, dass der Körper des Sängers bzw. der Sängerin für die angemessene Darstellung einer Figur auf der Bühne unbedingt erforderlich ist. Auch in der Musikwissenschaft ist unbestritten, dass keine Gestaltung, keine Musik, keine darstellende und keine bildende Kunst jenseits von Korporalität zu denken ist. Diese wird dementsprechend als Medium oder Instrument, als Produkt sowie als Produzent von Wirklichkeit erfasst. Korporalität als sozial und kulturhistorisch bedingtes Medium⁴² sowie als Produkt gesellschaftlicher Machtverhältnisse⁴³ ist mittlerweile gut untersucht und auch die deutschsprachigen Kulturwissenschaften beschäftigen sich seit dem *performative turn* in den

41 Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes bei weitem sprengen, wollte ich hierzu weitere Ausführungen machen. Hingewiesen sei daher nur auf den bereits um 1900 einsetzenden Natürlichkeitsdiskurs in der Gesangspädagogik (parallel dazu auch in der Instrumentalpädagogik), der sich gegen die von ihren Vertretern sogenannte „Technisierung“ der Stimme (resp. des Gesangsunterrichts) wandte. Stattdessen plädierte man für einen möglichst „natürlichen“ Gebrauch der Singstimme, die „seelischer Ausdrucksfaktor eines lebenden Körpers“ sein müsste (so etwa Michael Arnolds, *Das bewusst technisch richtige Singen. Versuch einer körperlich ursächlichen Darstellung*, Würzburg 1938, S. 5). Damit wird die Nutzung des Körpers als „Gesangsorgan“ und das Schlagwort der „Natürlichkeit“ in einen engen Zusammenhang gebracht, ja geradezu synonym verwendet. Ausführungen in gesangspädagogischen Schriften zur Natürlichkeit des Gesangs dürfen daher nicht ungeprüft für wahr gehalten, sondern müssen stets in Bezug auf den genannten Diskurs gelesen werden. – Vgl. zum Ganzen etwa Maren Möhring, *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890 bis 1930)*, Köln 2004; Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen: Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt am Main 2001.

42 Vgl. dazu etwa Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt 1982 sowie Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*. Band III: *Die Aufführung als Text*, Tübingen 1999 und dieselbe: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2004; Barbara Duden, „Vom ‚Ich‘ jenseits von Identität und Körper“, in: *Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben*, hrsg. von Elisabeth Rohr, Königstein 2004, S. 16–31; Kornelia Hauser, „Die Repräsentation des authentischen Körpers“, in: *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper*, hrsg. von Kornelia Hahn und Michael Meuser, Konstanz 2002, S. 279–301.

43 Vgl. etwa: Stuart Hall, *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften*, Bd. 4, hrsg. von Juha Koivisto u. a., Hamburg 1994; Bell Hooks, *Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus*, Berlin 1994; Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg 2010; John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1972; Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt 1973; Ders., *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt 1991; Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt 2002; Jean Baudrillard, *Von der Verführung*, München 1992; Karin Hausen, „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.

90er-Jahren mit Korporalität als Produzent von Wirklichkeit.⁴⁴ Dieser performative Aspekt von Korporalität wird – auch in der Tanzwissenschaft⁴⁵, der Literatur zur elektronischen Musik⁴⁶ bzw. der Populärmusik⁴⁷, der Anthropologie⁴⁸ und der Musikpädagogik⁴⁹ – mit den Termini „Leib“ bzw. „Körper“ beschrieben. Ferner ist die Materialität von Stimme und Sprache seit einigen Jahren gut erforscht⁵⁰ und es darf als anerkannt gelten, dass im mimischen, gestischen und körpersprachlichen Vollzug nicht nur die Medialität der Sprache greifbar wird, sondern – durch Analogisierung des Sprechens mit einem musikalischen Geschehen – auch eine solche der Singstimme.⁵¹ Auch in der Musikwissenschaft haben diese Überlegungen inzwischen starken Widerhall gefunden.⁵²

44 Vgl. etwa: Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt¹1997; dies., *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998; Robert Gugutzer, *Soziologie des Körpers*, Bielefeld 2004; Markus Schroeter (Hrsg.), *Soziologie des Körpers*, Frankfurt¹2005.

45 Vgl. etwa: Thomas Betzwieser u. a. (Hrsg.), *Tanz im Musiktheater*, Würzburg 2009; Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt 1995.

46 Vgl. etwa: Meike Jansen, *Gendertronics: Der Körper in der elektronischen Musik*, Frankfurt 2005.

47 Vgl. etwa: Sabine Meine, Nina Noeske (Hrsg.), *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*, Münster 2011; Peter Wicke: „Move your body“. Über den Zusammenhang von Klang und Körper“, in: *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts: Wesenszüge und Erscheinungsformen*, hrsg. von Claudia Bullerjahn und Hans-Joachim Erwe, Hildesheim 2001, S. 61–81.

48 Vgl. zur Konzeptualisierung der Musik innerhalb einer Historischen Anthropologie insbesondere Max Peter Baumann, „Musik“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hrsg. von Christoph Wulf, Weinheim 1997, S. 974–984.

49 Vgl. etwa: Anja Kraus (Hrsg.), *Körperlichkeit in der Schule. Aktuelle Körperdiskurse und ihre Empirie I*, Oberhausen 2008.

50 Vgl. Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt 2006; Doris Kolesch, Jenny Schrödl (Hrsg.), *Kunst-Stimmen. Auditive Inszenierungen zwischen Live-Performance und Aufzeichnung*, Berlin 2004; Kolesch u. a. (Hrsg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2009; Brigitte Felderer, *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin 2004; Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel (Hrsg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung: zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin²2008.

51 Vgl. Sybille Krämer, „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt 2002, S. 323ff.; Dieter Mersch, „Jenseits von Schrift. Die Performativität der Stimme“, in: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie*, 2002/2, S. 79ff.

52 Eine Aufzählung auch nur der wichtigsten Titel zu diesem Themenbereich geriete ins Uferlose; es seien daher beispielhaft genannt: Maren Lorenz, *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*, Tübingen 2000; Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*. Frankfurt/Main 1988; Philip Sarasin, *Reizbare Maschinen*; Daniel Siemens, „Von Marmorleibern und Maschinenmenschen. Neue Literatur zur Körpergeschichte in Deutschland zwischen 1900 und 1936“, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 47, 2007, S. 639–682; Julia Reuter, *Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*, Bielefeld 2011; Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig 2012; Tim Becker, *Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 2005; Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten der Theater- und Musikwissenschaft*, Tübingen 1999; Josef Früchtel, Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt 2001; Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen 2002; Christa Brüstle, Albrecht Riethmüller (Hrsg.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen 2004; Clemens Risi, *Mozart-Musiktheater – Wege des Performativen*, Winterthur 2006, S. 137–148; Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004; Anno Mungen, „Spiel und Theatralität. Zur Frage der Performanz in der Dialo-

Ausnahmen von alledem scheinen auf den ersten Blick für die französische Opernpraxis zu gelten, für die nicht nur andere Modalitäten in der Ausbildung der Sängerinnen und Sänger galten, wie oben schon angedeutet, sondern auch andere Konventionen hinsichtlich der Umsetzung, die durch Bilder, schriftliche Zeugnisse und sogenannte „livrets du mise-en-scène“ bzw. (in Italien) „disposizioni sceniche“⁵³ übermittelt, von den Akteuren praktiziert⁵⁴ und vom Publikum – bis in das 20. Jahrhundert hinein – verstanden wurden.⁵⁵ Es ist allerdings die Frage, ob dies auch heute noch gilt, da die genannten gestischen Konventionen auf den Bühnen längst vergessen sind bzw. vom Publikum mutmaßlich als unmodern eingestuft würden. Bereits Marcel Mauss wies darauf hin, dass körperliche Präsentationen stets auf kulturelle Referenzsysteme des Körperwissens und von Körpertechniken angewiesen sind, um verstanden zu werden. Oder anders: „Es gibt keine Technik und keine Überlieferung, wenn es keine Tradition gibt.“⁵⁶

Gestützt wird diese Annahme auch durch Ergebnisse der historischen Emotionsforschung. Diese hat in den vergangenen Jahren vielfach dokumentiert, dass nicht nur die Ausdrucksformen bestimmter Empfindungen wie Freude oder Trauer historischem Wandel

goper“, in: *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, hrsg. von Marcus Lippe, Kassel 2007, S. 93–107.

- 53 Es handelte sich dabei um „spezielle[] Druckerzeugnisse[] zur Inszenierungsreproduktion“, die keinen dramatischen Text enthielten und deren Gebrauch ausschließlich auf den Theaterpraktiker zielte. Aufgrund dieser Unterlagen konnten sich Bühnen außerhalb der französischen Hauptstadt ihre Inszenierungen erarbeiten (vgl. Langer, *Der Regisseur*, S. 198; dort findet sich auch das o.g. Zitat). Im Detail sehr unterschiedlich, enthielten die mise-en-scène Bühnenbildbeschreibungen, Angaben über Stellungen der Personen sowie deren Kostüme und Beschreibungen der einzelnen Szenen. Diese Praxis war in Frankreich und Italien (= *disposizioni sceniche*) bis nach 1900 üblich und wurde im unterhaltenden Musiktheater bzw. der Operette bis in die 1920er Jahre hinein gepflegt. Auch wenn es sich bei diesen Spezialpublikationen sicherlich um Paratexte zur Partitur handelte, blieb die Durchdringung der Rolle im Detail dennoch Aufgabe der DarstellerInnen. Für den Bereich der Oper hält Langer zudem fest, dass „von vielen Spitzenwerken der Opéra-Comique und noch mehr der Opéra keine derartigen Zeugnisse vorliegen.“ (ebd., S. 226) Im übrigen Europa konnten sich die mise-en-scène hingegen nicht durchsetzen (vgl. zum Ganzen Langer, ebd., S. 193–226). In Deutschland gab es diesbezüglich nur vereinzelte Ansätze, doch lag der Schwerpunkt hier „eher auf dem Bühnenbildnerischen als auf dem gestischen Moment der Inszenierung“ (Knust, „Die Bühnengestik im 19. Jahrhundert“, S. 32). Einzig für die Werke Richard Wagners ist bei Vorhandensein von Aufführungsprotokollen Dritter und gedruckten Regieanweisungen „stellenweise ein dichtes Netz von dramatischen Vorgaben“ festzustellen (Knust, ebd., S. 330). Schließlich sei angemerkt, dass dezidierte Rollenstudien so gut wie überhaupt nicht veröffentlicht wurden; ich vermute daher, dass es sie nicht gab. Langer nennt als einziges Beispiel die Arbeit von Jurij von Arnold (vgl. Langer, *Der Regisseur*, S. 247f.). Eine ähnliche Arbeit von Hermann Starcke aus dem Jahr 1874 nennt Langer eine „Privatinitiative“, über deren Rezeption nichts bekannt sei (ebd., S. 252). Langer führt dies darauf zurück, dass sich „im deutschsprachigen Raum sowohl die Komponisten als auch die Verlage offenbar wenig für die Verbreitung von Inszenierungsmustern interessierten“ (ebd.).
- 54 Vgl. dazu: Anette Schaffer, „Der beredete Leib. Das Bild und die französische Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts“, in: *Sänger als Schauspieler*, S. 41–73.
- 55 Vgl. dazu Moeckli, „Singers as actors on the Paris Grand Opéra stage“, die auch zahlreiches Bildmaterial hinsichtlich der gestischen Umsetzung von Emotionen auf der Bühne anführt. Ausführlich wird die Thematik behandelt in: Manuela Jahrmärker, *Comprendre par les yeux. Zur Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra*, Laaber 2006, bes. S. 99–163.
- 56 Marcel Mauss, „Körperwissen“, in: *Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie*, Zürich 1997, S. 70–76 (Zitat S. 75).

unterliegen, sondern auch die Empfindungen selbst.⁵⁷ Aus dieser Perspektive, so heißt es im Forschungsbericht von Sarah Zalfen, „ist das Verhältnis von Musik und Gefühl keine Universalie, sondern von historischen und soziokulturellen Faktoren abhängig“.⁵⁸ Verständlichkeit der dramatischen Umsetzung beruht daher auf der Verständlichkeit der zugrundeliegenden gestischen und mimischen Konventionen; es besteht „kein kausaler Nexus zwischen einem bestimmten Musikstück und einer spezifischen emotionalen Wirkung“.⁵⁹ Letztlich handelt es sich hier um ein Weiterdenken der Überlegungen von Jonathan Sterne, dem „Gründervater“ der historischen Klangforschung, wonach Hören und Sehen nicht einfach biologisch verankerte kognitive Vermögen des Menschen sind, sondern historisch geformte Kulturtechniken, deren Bedeutung und Hierarchisierung wandelbar sind und die deshalb in dieser Wandelbarkeit untersucht werden müssen.⁶⁰ – Folglich gilt: Geraten auf der Opernbühne Konventionen deshalb in Vergessenheit, weil der zugrundeliegende ästhetische und soziohistorische Kontext verschwunden ist, zeigt sich, dass die Partitur eines Werkes aus einer solchen Periode keine Sprache und keine Umsetzung in sich selbst aufbewahrt, die nachfolgende Generationen nur hervorholen müssten. Partituren sind auch in diesem Fall keine Regiebücher und können eine bestimmte Umsetzung nicht bindend vorschreiben.⁶¹

Zudem warnte auch schon die französische Schauspieltradition vor einem unreflektierten Umgang mit Vorgaben. Der Theatertheoretiker Aristippe etwa schrieb, dass man als Schauspieler selbst bestimmen müsse, welchen Charakter und welche Emotion man mit einer Rolle verbinde. Eine einfache Befolgung von Regeln und Konventionen führe zur Monotonie und stehe damit im Widerspruch zur Natur, da diese nie zweimal das Gleiche hervorbringe.⁶² – Auch in der Wiener respektive in der italienischen Oper war es bis etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts üblich, dass sich Sänger und Schauspieler in der szenischen Darstellung grundsätzlich nicht unterschieden, zumal sie die gleiche Ausbildung erhielten. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Wiener Lehrbücher der Schauspielkunst des

57 Vgl. hierzu etwa: Ute Frevert, „Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 35 (2009), S. 183–208 sowie dies. et al., *Gefühlswissen: Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*, Frankfurt 2011 (jeweils zitiert nach: Sarah Zalfen, *Gefühlsbildungen des Musik-Erlebens. Forschungsbericht 2013* – Max-Planck-Institut für Bildungsforschung; Quelle: http://www.mpg.de/6769466/MIPIB_JB_2013?c=7291695&force_lang=de, 26.5.2015)

58 Zalfen, ebd.

59 Ebd.

60 In seiner wegweisenden Untersuchung wendet sich Sterne gegen gängige wirkungsgeschichtliche Erzählungen, die die Erfindung akustischer Medien wie des Telefons oder des Phonographen zum Ausgangspunkt nehmen, um dann deren Auswirkungen auf Hörgewohnheiten und -praktiken zu beschreiben. Sterne dreht diese Argumentation um und geht davon aus, dass die akustischen Medien nur erfunden werden konnten, weil sich bereits vorher Veränderungen im Status und in der Art des Hörens vollzogen hatten (vgl. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/London 2003).

61 Nur am Rande sei angemerkt, dass diese Überlegungen meines Erachtens auch für reine Instrumentalmusik gelten müssen. Die Leiblichkeit des Interpretens ist Teil des Spielens und ebenso seine Emotionen. Ob und inwieweit diese beiden Aspekte jedoch im konkreten Spiel eine musikalisch-gestische Umsetzung erfahren, ist nicht nur von Interpret zu Interpret verschieden, sondern in ihrer Historizität wandelbar und daher veränderlich. Eine ganz bestimmte Interpretation bzw. Interpretationspraxis ist daher aus den Werken nicht ableitbar. Interpretationsforschung muss folglich auch hier berücksichtigen, dass Aufführungsgewohnheiten und -praxen stets der Veränderung unterliegen. Vgl. zum Ganzen etwa: Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014.

62 Aristippe, *Théorie de l'art du comédien*, Paris 1826, S. 241 und S. 236, zitiert nach Schaffer, „Der beredete Leib“, S. 63f.

19. Jahrhunderts nach den Feststellungen von Christine Pollerus nicht die Geste oder die Mimik in den Vordergrund stellten, sondern die Empfindung, die der Akteur bei seiner Bühnendarstellung haben müsse, da die dramatische Wahrheit ausschließlich in der Tiefe der menschlichen Seele zu finden sei.⁶³ Dies unterstreicht meines Erachtens, dass zwischen den französischen und den übrigen europäischen Ausbildungs- und Darstellungstraditionen gravierende ästhetische Unterschiede bestanden und dass diese daher nicht in einen Topf geworfen werden dürfen.

Dies lässt sich auch im Detail mit Blick auf die Gesamtdisposition der Opern Giacomo Meyerbeers erhärten. Heinz Becker⁶⁴ legte dar, dass Meyerbeer seine Werke vom Sängersischen her entwickelt habe. Daher sei bei ihm „das Spektrum des Ausdrucksgesangs [geweitet] und differenziert“ und deshalb seien hier im Nebentext reiche Vortragsanweisungen für Sänger zu finden, die den stimmlichen Ausdruck „bis in die kleinste Reaktion hinein [...] differenziert und determiniert.“⁶⁵ Vollkommen anders stellt sich die Situation aber bei der *Elektra* dar, wie oben gezeigt: Es gibt so gut wie keine Anweisungen für die Sänger, vielmehr müssen sich diese die stimmliche Umsetzung selbst erarbeiten. Dies galt noch mehr für die gestische Ausgestaltung einer Figur: Hier wollte man keine Interpretation sklavisch vorschreiben, sondern – wie es in der *Elektra*-Partitur sichtbar ist – auch dies den Intentionen und Fähigkeiten der Darsteller überlassen. Französische und nicht-französische Opern(praxis) miteinander vergleichen zu wollen, halte ich daher auch aus diesem Grund nicht für möglich.

Schließlich sei im Zusammenhang mit Richard Wagners Musikdramen darauf hingewiesen, dass der Komponist zwar einen engen Konnex zwischen gestischer und mimischer Gebärde herstellte⁶⁶ und sich auf der Bühne Inszenierungskonventionen hinsichtlich der Umsetzung von Melodie und Rhythmus eines Werkes etablierten. In schriftlichen Stellungnahmen (etwa von Hans von Wolzogen, einem engen Mitarbeiter Wagners) wurde suggeriert, dass eindeutig die mimische Gebärde Vorrang vor der musikalischen habe. Stephan Mösch führt dagegen aus, dass es sich dabei zwar um einen Lieblingstopos der Wagnerliteratur gehandelt habe, aber völlig unklar blieb, durch welche Parameter der intermediale Zusammenhang zwischen diesen beiden Gebärden hergestellt werden sollte, was mit „musikalischer Gebärde“ überhaupt gemeint war und dass zwischen „Geste“ und „Gebärde“ kein großer Unterschied gemacht wurde.⁶⁷ Was Wagner mit seinen Überlegungen bezweckte, beschreibt Mösch als den Versuch, „Körperbewegungen als gestische und proxemische Zeichen einzusetzen, nämlich kontextbezogen und intersubjektiv bedeutungsgenerierend.“⁶⁸ So selbstverständlich diese Forderung erscheint, so schwierig war und ist sie zu realisieren, da Wagner mit und durch Musik nicht den realistischen Ablauf einer dramatischen Szene beschreiben

63 Christine Pollerus, ‚„Zeichen der innern Empfindung‘. Zur Gestik in der Wiener Oper 1800-1850“, in: *Sänger als Schauspieler*, S. 124–141, insbes. S. 130ff.

64 Heinz Becker, ‚Zwischen Oper und Drama. Zu Meyerbeers Konzeption der dramatischen Szene“, in: *Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium München 1983*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss, Mainz 1985, S. 86–94.

65 Alle Zitate: Ebd., S. 91

66 In Wagners Schrift *Über die Benennung „Musikdrama“* etwa heißt es, dass die Musik die „Mutter des Dramas“ sei. Die Musik tönt, „und was sie tönt, möget ihr dort auf der Bühne erschauen“; sie öffnet sich den Zuschauern „wie das szenische Gleichnis, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt“ (Richard Wagner, ‚Über die Benennung ‚Musikdrama‘“, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bände 1–12 und 16, Leipzig o. J. [1911], hier Bd. 9, S. 305).

67 Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 243ff.

68 Ebd., S. 107.

konnte (oder wollte). Weil er außerdem mit musikalischen Mitteln alles Szenisch-Gestische über jedes Gebärdenspiel hinaus mit Ausdruck erfüllt und erfüllbar gemacht habe, ist Mösch der Ansicht, dass daher auch dem brilliantesten Sängerdarsteller Grenzen gesetzt seien, sobald dieser die kinetische Oberfläche der Musik als Regiebuch verstünde.⁶⁹ Das Thema „Musik und Gestik bei Wagner“ hat sich wegen dieser Unschärfen bereits früh zu einem Topos der Wagner-Literatur verfestigt, den so gut wie alle Exegeten in unterschiedlicher Ausprägung aufgegriffen haben.⁷⁰ Bis heute gehört das Thema zu den schwierigsten, mit denen sich die Forschung beschäftigt.⁷¹

Zuletzt sei angefügt, dass die gesangliche und gestisch-dramatische Ausgestaltung einer Partie – wie oben schon angedeutet – bis weit ins 20. Jahrhundert hinein den Sängerinnen und Sängern selbst überlassen war. Wie zahlreiche Zeugnisse belegen, wurde dies lange Zeit gar nicht als Mangel empfunden, sondern war Bühnenalltag. Auch wenn die dramatische Bühnendarstellung selbstverständlich keine Erfindung des 20. Jahrhunderts ist, so ist dennoch zu konstatieren, dass schon vor 1900 Sängerinnen und Sänger die Bühnen betraten, denen die Präsentation einer schönen Stimme nicht mehr genügte, sondern künstlerisch-dramatische Intentionen auf dem Podium umzusetzen wünschten. Doch eine neue Art der Gesangsbildung, die sich hinsichtlich der dramatischen Arbeit nicht mehr primär an den Gepflogenheiten der Sprechbühne und damit ausschließlich an den dramatischen Möglichkeiten der Stimme orientierte, gab es eine lange Zeit hindurch nicht. Im Gegenteil wurde von zahlreichen Sängerinnen und Sängern kritisiert, dass die große Masse der Gesangslehrerinnen und -lehrer ihren Schülern aufgrund eigener Uninformiertheit eher schaden als nützen könnten. Dramatischer Unterricht war – bis in unsere Tage hinein – nicht Gegenstand der Gesangsbildung, und zwar auch dann nicht, wenn er für die Oper qualifizieren sollte. Vielmehr mussten sich die ELEVinnen und ELEVen selbst entsprechend um „Nachhilfe“ bemühen.⁷² Doch auch Regisseure hatten es lange Zeit hindurch schwer, eine den neuen Anforderungen genügende Ausbildung durchzusetzen. Hans Pfitzner etwa scheiterte in Straßburg mit seinem Versuch, eine Opernschule einzurichten, in der die Sängerinnen und Sänger nicht nur Partien lernen, sondern zugleich Unterricht im Bühnenspiel erhalten sollten.⁷³ Und

69 Vgl. ebd., S. 107. – Stefan Kunze bezeichnete es sogar als „abwegig“, Wagners Musik als komponierte Regieanweisung zu verstehen. Er fügte jedoch auch an, dass die Leugnung der szenischen Komponenten dieser Musik nicht weniger an den wesentlichen Qualitäten der Wagnerschen Konzeption vorbeinge (siehe Kunze, „Dramatische Konzeption und Szenenbezug in Wagners *Tannhäuser*“, in: *Wagnerliteratur – Wagnerforschung*, S. 196–210, hier S. 198f).

70 Siehe hierzu etwa: Friedrich Nietzsche, „Der Fall Wagner“, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinar, München 1999, S. 30ff; Paul Bekker, *Wagner. Das Leben im Werke*, Stuttgart 1924, S. 7; Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*. Berlin 1952, S. 28; Carl Dahlhaus, „Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen“, in: *Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*, hrsg. von Hermann Danuser (= Gesammelte Schriften, Bd. 7), Laaber 2004, S. 337ff.

71 Vgl. Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 243. Vgl. zu diesem Thema etwa: Stefan Kunze, „Szenische Vision und musikalische Struktur in Wagners Musikdrama“, in: *De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Rudolf Bockholdt, Tutzing 1998, S. 441–451; Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Würzburg 2006, S. 183. Janz nennt ferner neuere Literatur, die sich dem Thema unter medientheoretischen bzw. Performanzaspekten nähert (vgl. Janz, ebd., S. 184).

72 Dies vermerkt etwa die Sängerin Frida Leider in ihrer Autobiographie (*Das war mein Teil*, S. 30ff.). – Vgl. zum Ganzen etwa Rebecca Grotjahn, „Stimmbesitzer und Sängerdarsteller“. Mit dieser Thematik habe ich mich auch ausführlich in meiner Dissertation befasst, vgl. *Die Frau führt Regie*, S. 29ff.

73 Vgl. Jeroen van Gessel, *Die Praxis der Oper. Das Straßburger Stadttheater 1886-1944*, München 2014, S. 339ff. – Zwischen 1908 und 1919 lebte Pfitzner mit seiner Familie in Straßburg. Dort leitete er das

noch 1928 bemängelte der Regisseur Lothar Wallerstein, dass die dramatische Ausbildung der Sänger „nach wie vor“ sträflich vernachlässigt werde.⁷⁴ Daher forderte er, in das Gesangsstudium eine rhythmisch-gymnastische Ausbildung nach Jaques-Dalcroze einzuführen, in der sich die angehenden Sänger ein Repertoire von Gesten und Bewegungen erarbeiten sollten.⁷⁵ Wie lange es dann tatsächlich noch dauerte, bis diese Forderungen umgesetzt wurden, ist auch daran zu erkennen, dass der dramatische Unterricht in die Gesangsausbildung an den Hochschulen erst vor etwa 40 Jahren Eingang gefunden hat.⁷⁶ – Um abschließend auf die Ausgangsfrage zurückzukommen: Aufgrund ihrer (aus heutiger Sicht) mangelhaften Gesangsausbildung waren die Sängerinnen und Sänger bis ins 20. Jahrhundert hinein zu dramatischer Aktion nur mit starken Einschränkungen befähigt. Daher wären sie – selbst wenn sie in der Partitur ein Regiebuch vorgefunden hätten – gar nicht in der Lage gewesen, dies zu bemerken und umzusetzen.

Zusammengefasst lässt sich daher festhalten: Es ist und bleibt Aufgabe einzig des Darstellers, die linguistischen und die paralinguistischen Zeichen der Partitur in konkrete Aktion umzusetzen. „Körperschrift“ im Sinne von Regiebuch-Vorschriften gibt es meines Erachtens in keiner einzigen Partitur. – Zudem kann man aus einem annotierten Klavierauszug, wie wir ihn hier vorliegen haben, die Interpretationsabsicht desjenigen erkennen, der ihn verfasste; in diesem Fall also die Absicht Anna Bahr-Mildenburgs. Aber dies lässt keine Rückschlüsse auf die spätere Aufführungssituation zu und erst recht kann man aus einem solchen Klavierauszug nicht schließen, dass er die Interpretationsabsicht des Komponisten hörbar oder sichtbar machen könnte oder würde. Oder noch anders: es handelt sich bei dem hier vorliegenden annotierten Klavierauszug nicht um einen „Text“, sondern um einen Akt der Rezeption.

4. Vergleich: Ernestine Schumann-Heink als Klytämnestra

Ein starkes Indiz hierfür lässt sich auch im Vergleich des Mildenburg'schen Klavierauszugs mit dem ihrer Kollegin Ernestine Schumann-Heink (1861–1936) aufzeigen. Diese war zwischen 1883 und 1897 an der Hamburger Oper engagiert und lernte dort Anna Bahr-Mildenburg kennen, die – wie oben erwähnt – 1895 in das Hamburger Ensemble aufgenommen wurde. Mit Rollen wie George Bizets *Carmen* und der Ortrud in Wagners *Lohengrin* gelang Schumann-Heink in Hamburg der Durchbruch als bedeutende Opernsängerin. Mit Bahr-Mildenburg war sie seit dieser Zeit befreundet; mit ihr verband sie zudem die gemeinsame Arbeit am Festspielhaus Bayreuth, die diese in ihren *Erinnerungen* beschrieb.⁷⁷ Im Januar 1909 übernahm Ernestine Schumann-Heink in der Dresdner Uraufführung der *Elektra* un-

Städtische Konservatorium und die Sinfoniekonzerte der Straßburger Philharmoniker. 1910 übernahm er zugleich die musikalische Leitung der Straßburger Oper, wo er auch als Regisseur wirkte.

74 Lothar Wallerstein, „Der Opernsänger von heute und seine Schulung“, in: *Musikblätter des Anbruch*, 1928, S. 362 (zitiert nach: Grotjahn, „Stimmbesitzer und Sängerdarsteller“, S. 4).

75 Wallerstein, ebd. S. 360f. (zitiert nach Grotjahn, ebd.). – Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) gilt als der Begründer der rhythmisch-musikalischen Erziehung. Von Genf aus verbreitete sich die seit 1902 gemeinsam mit Nina Gorter entwickelte Methode, die Methode Jaques-Dalcroze (MJD), unter dem Begriff „Rhythmische Gymnastik“ nach Deutschland und Österreich. Etwa seit 1925 ist Rhythmik ein Studiengang an den Musikhochschulen Deutschlands.

76 Auskunft von Prof. Matthias Remus, Dozent für Opernregie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, im Gespräch mit der Verfasserin am 1. Dezember 2010.

77 Vgl. Bahr-Mildenburg, „Gruß an Ernestine Schumann-Heink“, in: *Erinnerungen*, S. 105–113, der mit der Anrede „Meine liebe Tini!“ beginnt.

ter Ernst von Schuch die Rolle der Klytämnestra. Es handelt sich daher um eine Vorstellung, die nur zwei Monate vor der Wiener Aufführung mit Anna Bahr-Mildenburg in derselben Rolle stattfand.

Zwar versah auch Schumann-Heink ihren Klavierauszug der *Elektra* mit handschriftlichen Eintragungen zur Figur der Klytämnestra, doch beschränkte sie sich dabei auf solche, die die korrekte, ausdrucksstarke Deklamation des Textes sicherstellen sollten. Daher finden sich in ihrem Auszug, der sich heute in der Claremont University in Kalifornien befindet,⁷⁸ beinahe in jedem Takt Zählzeichen, ferner einige Wortunterstreichungen, Crescendogabeln und Atemzeichen. Gelegentliche wortsprachliche Eintragungen wie „aufpassen“ dienten lt. Stephan Lowell Moss, der seine Dissertation über diesen Klavierauszug verfasste, der Abstimmung zwischen Schumann-Heink und ihrer Klavierbegleiterin, mit der sie die Rolle einstudierte.⁷⁹ Zugleich dürften sie der Künstlerin als Hilfestellung angesichts der schwierigen rhythmischen Verhältnisse in der Partie gedient haben. Eintragungen hinsichtlich der dramatischen Ausgestaltung der Figur gibt es jedoch nicht. Schumann-Heink konzentrierte sich vielmehr auf die Ausgestaltung des Textes und war dadurch bestrebt – so formuliert es zumindest Stephan Lowell Moss –, „to project the verbal content of the libretto clearly, and to carry the emotional horror and intensity to the audience.“⁸⁰

Man wird aus diesem Vorgehen sicher nicht schließen dürfen, dass Ernestine Schumann-Heink die dramatische Umsetzung der Klytämnestra gleichgültig war oder dass sie hierauf bei der praktischen Darstellung auf der Bühne überhaupt kein Augenmerk richtete. Doch kann man – mit Blick auf die Klavierauszüge – angesichts der vollkommen unterschiedlichen Herangehensweise an die Ausgestaltung der Figur der Klytämnestra durch die beiden Künstlerinnen festhalten, dass man auch schriftliche Zeugnisse immer nach ihrer Medialität befragen muss. Für die Bewertung der beiden Klavierauszüge sollte man also unbedingt die Umstände ihrer Entstehung beachten. Hier zeigt sich, dass die beiden Künstlerinnen in Bezug auf die Klytämnestra eine sehr unterschiedliche Rezeptionshaltung an den Tag legten: Während Schumann-Heink ihre Interpretation offenbar ausschließlich auf den Text stützte und Eintragungen hinsichtlich der dramatischen Umsetzung auf der Bühne nicht für erforderlich hielt, liegt auf den gestisch-mimischen Notizen gerade der Schwerpunkt der Einzeichnungen Anna Bahr-Mildenburgs. Hieraus lässt sich wiederum der Schluss ziehen, dass es sich bei den Zeichen des *Elektra*-Klavierauszuges nur eingeschränkt um Aufführungsvorschriften handelt: Weder aus dem Text noch aus den Noten gehen bindende oder beschreibende Vorschriften hinsichtlich der Umsetzung der Klytämnestra hervor.

Wenn also die Partitur keine verbindliche Quelle für die Bühnendarstellung ist, kann folglich über „richtig“ oder „falsch“ der einen oder der anderen Interpretation überhaupt nichts gesagt werden. Instruktiv sind diesbezüglich die Rezensionen zur Mildenburg'schen Interpretation der Klytämnestra in der zeitgenössischen Presse. Ganz überwiegend waren

78 Dies ist vermutlich dadurch zu erklären, dass Schumann-Heink seit 1908 amerikanische Staatsbürgerin war und später in Hollywood/USA verstarb. – Für den Hinweis auf den Klavierauszug und die Dissertation von Stephan Lowell Moss („Ernestine Schumann-Heink as Klytemnestra in the Premiere of *Elektra*: An Analysis of Annotations in Her Working Scores“, The Claremont Graduate School, 1989), die sich gleichfalls in der Bibliothek der Claremont University befindet, bedanke ich mich herzlich bei Herrn Dr. Alexander Erhardt, wiss. Mitarbeiter an der Richard Strauss Gesamtausgabe an der LMU München.

79 Vgl. etwa Klavierauszug Schumann-Heink, S. 67 zum Text „was ist wahr und was ist Lüge“. – Bei Anna Bahr-Mildenburg gibt es solche Eintragungen nicht.

80 Lowell Moss, „Ernestine Schumann-Heink“, S. 89.

diese positiv, wie eingangs dieses Aufsatzes schon angedeutet.⁸¹ Doch gab es auch negative Einschätzungen:

„War dieses in Krämpfen sich windende weibliche Ungetüm, daß in seiner weiten, faltenreichen, gelben Tracht unwillkürlich den Gedanken an die unförmliche Kaiserin-Mutter von China wachruft und dessen unnatürliche Bewegungen alle Augenblicke den Eindruck machten, als ob es Lust habe, an den Wänden emporzuklettern, wirklich Klytämnestra? [...] Wir finden beispielsweise Fräulein von Mildenburg in Rücksicht auf ihre haarsträubenden Gliederverrenkungen für reif zu einem Engagement als Schlangentänzerin in einem Varieté.“⁸²

Wichtig erscheint mir, dass angesichts dieser Rezension und auch angesichts der nicht überragenden Kritiken, die Ernestine Schumann-Heink für ihre Klytämnestra-Darstellung erhielt⁸³, noch nicht einmal ein sicheres Urteil darüber erlaubt sein kann, ob Bahr-Mildenburgs (oder Schumann-Heinks) Interpretation der Klytämnestra werkangemessen war oder nicht. Vielmehr trifft es die Sache wohl am besten, wenn man sagt, dass es sich hierbei um ihre jeweils höchstpersönliche Interpretation der genannten Figur handelt. Folglich handelt es sich nicht um Aussagen darüber, wie „man“ die Klytämnestra interpretieren „muss“ oder „soll“, sondern um die persönliche Rollenauffassung der Künstlerinnen.

5. Andere Grundlagen für die szenische Darstellung?

Kann die Frage, auf welcher Grundlage Bahr-Mildenburg in ihrem annotierten Klavierauszug die gestische Darstellung der Klytämnestra festlegte, vielleicht auf andere Weise geklärt werden?

81 „Die Mildenburg ist als Klytämnestra von grauenvoller, tragischer Gewalt, einem beklemmenden Phantom gleich, von bösen Träumen gejagt, von tückischer Angst geschüttelt; ihre Schritte, die wie unter blutiger Last taumeln, ihre tastenden Hände, die nicht fassen können, was sie greifen wollen, ihre schweren Lider, auf denen die Müdigkeiten eines verwüsteten, grausamen Lebens lagern – eine Gestalt, wie sie die Opernbühne vor dieser großen Künstlerin kaum geahnt hat.“

82 Hans Puchstein, in: *Deutsches Volksblatt*, Wien, 25. März 1909.

83 In der Rezension von Ferdinand A. Geißler über die Uraufführung heißt es, dass Annie Krull als Elektra „einen Triumph [errungen]“ habe, „der ihren Namen in die allererste Reihe rückt“. Über Margarete Siems als Chrysothemis und Schumann-Heink heißt es im nächsten Satz zurückhaltender, dass sie „hervorragende Leistungen“ erzielt hätten. (Franzpeter Messmer (Hrsg.), *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss* (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, hrsg. von Franz Trenner, Bd. 11), Pfaffenhofen 1989, S. 77). Es erscheint daher bezeichnend, dass der Kritiker August Spanuth in Bezug auf diese Aufführung monierte, der zu singende Text sei kaum zu verstehen gewesen – mit Ausnahme von Schumann-Heink. Sie „hatte eine solch' konzentrierte Schärfe in der Aussprache, daß fast jede Silbe in's Ohr fiel [...]“ (ebd., S. 75). Schumann-Heink konnte ihre künstlerischen Intentionen in Bezug auf die korrekte, ausdruckshafte Deklamation des Textes (vgl. oben im Haupttext) daher anscheinend erfolgreich umsetzen. Strauss selbst hatte keine sonderlich hohe Meinung von Schumann-Heinks Leistung als Klytämnestra. In seinen Erinnerungen schreibt er, dass die einstige berühmte Wagner-Sängerin sich als ein „Fehlgriff“ herausgestellt habe: „Mit alten Stars ist für mich nichts zu machen, – damals ahnte mir schon selbst, wie grundlegend mein Gesangstil sich selbst vom Wagnerschen unterscheidet.“ (beide Zitate in: Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, 1949, S. 188f.). Anna Bahr-Mildenburg erhielt Strauss' Skizzenbuch zur *Elektra* bekanntlich von diesem als Geschenk. Dort findet sich folgende Widmung für die Künstlerin: „Der genialen Darstellerin der Klytämnestra in Wien[,] Fr. von Mildenburg[,] zur freundlichen Erinnerung an ihren größten Bewunderer. Der dankbare Componist der Elektra. Dr. Richard Strauss, Garmisch, 7. Mai 1909“ (Quelle: Theaternuseum Wien, Sig.: HS_Vk904BaM).

Zunächst ist hierfür natürlich das Libretto von Hugo von Hofmannsthal selbst zu nennen, das wiederum auf dessen gleichnamiger Adaption des Stoffes beruhte. Nicht unerwähnt bleiben soll in diesem Zusammenhang auch, dass die *Elektra* als Schauspiel 1903 von Max Reinhardt inszeniert worden war. Strauss und Hofmannsthal kannten und bewunderten diese Inszenierung⁸⁴; sie bzw. der Schauspieltext sind als Bezugsrahmen für das später entstandene Musikdrama mitzudenken.

Ob Anna Bahr-Mildenburg diese Inszenierung ebenfalls bekannt war, muss offen bleiben. In ihren Tagebüchern macht sie diesbezüglich keine Ausführungen. Die Wichtigkeit jedoch, die sie dem Text und seiner gestisch-dramatischen Umsetzung zumaß, ist bereits daraus zu erkennen, dass die Künstlerin in verschiedenen Aufsätzen zwar angab, für ihre Bühnendarstellung stets Musik und Text zur Grundlage ihrer künstlerischen Arbeit zu nehmen. In einem Aufsatz von ihr heißt es sogar, dass die Musik „klar und laut“ eine realistische Darstellung von Bühnenvorgängen „fordere“⁸⁵, also eine Sprachhaftigkeit besitze. In meiner Dissertation über die *Ring*-Inszenierung Bahr-Mildenburgs 1922 in München konnte ich jedoch zeigen, dass sie für ihre Darstellung der Brünnhilde, für die sie für alle drei Werkteile des *Ring* jeweils ausführliche Regiebücher verfasste, vor allem den subjektiv-emotionalen Gehalt nutzte, der dem Text/dem Libretto in ihren Augen innewohnte. Die Musik der drei *Ring*-Werkteile hingegen nutzte sie nur als „Anker“ bzw. sah sie als Impuls für die emotionale Haltung der Figuren an.

Dass es sich dabei nicht um einen Einzelfall handelt, sondern sich mit Bahr-Mildenburgs generellen ästhetischen Vorstellungen deckt, ergibt sich aus dem oben bereits erwähnten Zitat aus dem Tagebuch der Künstlerin aus dem Jahr 1928.⁸⁶ Ganz grundsätzlich kann man daher sagen, dass sie ihre jeweilige Rolle aus ihrem persönlichen Empfinden entwickelte. Dieses wiederum kristallisierte sich aus den „Tönen“ heraus, die ihrer Ansicht nach „aus den letzten[,] verborgensten Winkeln der menschlichen Seele erklingen“, die sie hören und verkörpern könne. Sie spürte also den Emotionen der von ihr verkörperten Figuren nach und ließ diese bei ihrer Bühnendarstellung „wiedererklingen“ – und es sei angemerkt, dass Bahr-Mildenburg mit dieser Darstellungsweise, in der sie sich die Emotionen der Figuren ganz zu eigen machte, nicht nur den Nerv der Zeit traf, sondern ihr auch ihren europaweiten Ruhm als Sängerdarstellerin verdankte.⁸⁷

84 Ein Max Reinhardt zugedachtes Exemplar der *Elektra* versah Hofmannsthal mit folgender Widmung: „Max Reinhardt, dem wirklichen Regisseur [...]“ (zitiert nach: Konstanze Heining, *„Ein Traum von großer Magie“*. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt, München 2015, S. 91, Auslassung wie dort).

85 Bahr-Mildenburg, „Moderne Inszenierung“, in: *Neue Freie Presse*, 25. Dezember 1926; *Neue Freie Presse*, 20. Februar 1927. Nachdruck in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 26. Februar 1927 (Quelle: Theatermuseum Wien, Nachlass Anna Bahr-Mildenburg, Karton 70 [Eigenmanuskripte A bis K; Mappe „Inszenierung“]).

86 „[...] denn alles, alles vermag mein Genie zu erfassen, zu begreifen, zu verkörpern. Tod und Leben, Liebe und Hass, Lachen und Weinen – eine ungeheure Scala mit tausend und tausend Zwischentönen spielt der Genius in mir. Töne, die aus den letzten verborgensten Winkeln der menschlichen Seele erklingen, höre ich und lasse sie wiedererklingen, zur Seligkeit, zur Angst, zum Entsetzen, zum Schauer, zur lichten Freude der Menschen, und ich weine und lache und sie weinen und lachen mit mir und vergehen mit mir zu Schauern der Liebe und Hingabe, alles alles mache ich durch, und sie mit mir.“ (Tagebuch 1928)

87 Ausführlich habe ich dieses Thema in meiner Dissertation behandelt, siehe dort S. 140ff. und S. 250ff. jeweils zum Stichwort „Weiblichkeit und Weiblichkeitskonstruktionen auf der Bühne“.

Diese Überlegungen müssen meines Erachtens auch für Bahr-Mildenburgs Umsetzung der *Elektra* gelten: Auch hier scheint mir, dass Grundlage für die gestische Darstellung der Klytämnestra ebenfalls der Text ist sowie der emotionale Gehalt, den die Künstlerin ihm zumäß. Mit diesen Emotionen sind die Gesten und Gebärden verknüpft, die sie in ihrem Klavierauszug notierte. Letztlich ist dies als Versuch zu bewerten, eine intersubjektive und werkangemessene Gültigkeit der Interpretationsleistung herzustellen, der sich für die Sängerin vermutlich aus dem (unausgesprochenen) Erkennen entwickelte, dass es kein körpersprachliches Äquivalent zur musikalischen Charakterisierung gibt. Der Problematik des defizitären Sprachvermögens der kinetischen Zeichenebenen weicht Bahr-Mildenburg dadurch aus. Spezifika der *Elektra*, nämlich die Seelenlage der Klytämnestra und ihr Geisteszustand, wie sie sie aus dem Text herauslas und deutete, konnte sie auf diese Weise herausarbeiten.

Als weitere Grundlage für die Erarbeitung der Klytämnestra-Figur käme eine Zusammenarbeit oder jedenfalls eine Kontaktaufnahme Bahr-Mildenburgs mit dem Komponisten in Frage. Tatsächlich geht aus Briefen der Künstlerin an ihren Ehemann Hermann Bahr aus der Zeit vor der Wiener Erstaufführung der *Elektra* hervor, dass es bei ihr bis zur Generalprobe des Werkes erhebliche Unsicherheiten über die Richtigkeit ihrer Interpretation gab. Am 19. Februar 1909 etwa heißt es: „Wir arbeiten also mit Strauss! [...] Ob ihm meine Klytämnestra recht ist, hab ich eigentlich nicht herausgebracht. Fast hab ich das Gefühl, dass er mehr oder Anderes erwartet hat. Meine Leistung ist ja noch total unfertig und dann glaube ich, dass ich ihm zu wenig verblödet und krankhaft die Rolle auffasse. Wenn er mich auf der Bühne sehen würde – mit allem, was drum und dran ist, würde er mir ganz sicher recht geben und mich verstehen. Leider kommt er nicht zur Aufführung, weil er in Italien ist.“ Und nach der öffentlichen Generalprobe der *Elektra* am 22. März, die für Bahr-Mildenburg ein großer Erfolg war, schreibt sie: „Strauss kommt und der soll einen vollen Eindruck haben, wenn ich die Klytämnestra darstelle. Ich gestalte sie mir innerlich immer mehr aus und die Figur klärt sich in mir immer mehr.“⁸⁸

Daher bemühte sich die Künstlerin, mit Strauss über die Umsetzung der Klytämnestra ins Gespräch zu kommen. Doch war dies ein vergebliches Unterfangen: Wie es wohl bei allen bis dahin entstandenen Werken seine Gewohnheit war, reiste Strauss nur für Uraufführungen im Vorfeld an, um mit den Sängern und Sängerinnen „auf Ausdruck“ zu studieren.⁸⁹ Alles Übrige wollte er, wie dies bei anderen Einstudierungen auch geschah, Regisseur und Dirigent vor Ort überlassen.⁹⁰ Auch der Librettist Hugo von Hofmannsthal war kein rechtzeitig erreichbarer Ansprechpartner für die Künstler: Zur Uraufführung der *Elektra* (die am 25. Januar 1909 stattfand) reiste er auf Strauss' Bitte Mitte Januar nach Dresden, um dort „nach dem Rechten

88 Vgl. hierzu: Theatermuseum, Wien, Nachlass Anna Bahr-Mildenburg, Karton 46 (Briefe Anna Bahr-Mildenburg an Hermann Bahr der Jahre 1909 und 1910).

89 Vgl. dazu den Brief von Strauss an Schuch vom 15. November 1910, in dem es um Strauss' Anwesenheit in Dresden für eine Probe des *Rosenkavalier* ging, dessen Uraufführung am 26. Januar 1911 stattfand: „Aller Voraussicht nach werde ich am 11. Dezember Abends 7 Uhr in Dresden ankommen und kann bis 12. Dezember abends da bleiben, natürlich wenn ich in diesen 2 Tagen eine vollständige Klavierprobe des Rosencavalier anhören kann. Ich darf wohl annehmen, daß der I u. II. Akt bis dahin bereits auswendig u. d. III. Akt von Noten wenigstens so korrekt gesungen werden kann, daß man mit den Sängern bereits auf den Ausdruck hin studieren kann. Sonst nämlich hat meine Anwesenheit keinen Zweck.“ (siehe Gabriella Hanke Knaus (Hrsg.), *Richard Strauss – Ernst von Schuch: Ein Briefwechsel* [Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Bd. 16], Berlin 1999, S. 161) – Für den 16. Januar 1911 kündigte Strauss sein abermaliges Kommen an (ebd., S. 172).

90 Für den *Rosenkavalier* ist davon die Rede, dass Strauss mit Ausnahme der o. g. Probe die Arrangierproben Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal und Alfred Roller überlassen wollte (Hanke Knaus, ebd., S. 165).

zu sehen“.⁹¹ In Wien traf Hofmannsthal erst zehn Tage vor der Aufführung ein, Strauss noch deutlich später. Ausweislich der Briefe an Hermann Bahr kamen zwischen dem Autorenteam und Anna Bahr-Mildenburg keinerlei schriftliche oder mündliche Verabredungen zur Umsetzung der Klytämnestra zustande.⁹² Hieraus wird man freilich nicht schließen dürfen, dass Strauss und Hofmannsthal die gesangliche und dramatisch-gestische Umsetzung ihrer Figuren auf der Bühne gleichgültig war. Im Gegenteil ergibt sich aus dem eingangs angeführten Zitat, dass Strauss auch auf die schauspielerische Arbeit seiner Sänger allergrößten Wert legte. Vielmehr wollte er offenbar Auktorialität im Hinblick auf die Umsetzung seiner Figuren nicht in Anspruch nehmen. Es verwundert daher weder, dass Bahr-Mildenburg von Strauss keinerlei Hinweise zu der Frage bekam, was in der Partitur möglicherweise in Bezug auf die gestische Ausgestaltung zu „entdecken“ sei, da er dies seinen Künstlern nicht vorschreiben, sondern – wie dies auch 1909 offensichtlich noch immer üblich war – ihrer jeweils eigenen Gestaltungskraft überlassen wollte. Es verwundert auch nicht, dass Bahr-Mildenburg die Arbeit an der Figur auf der Grundlage ihrer Notizen im Klavierauszug ganz allein leistete, und zwar so, wie sie es selbst für richtig hielt. Wie aus den zitierten Briefen an ihren Mann hervorgeht, gab es auch für sie keine bindenden Vorschriften in der Partitur hinsichtlich der Interpretation der Klytämnestra. „Körperschrift“ in der Partitur entdecken zu wollen, hielte ich daher schon aus diesem Grund für problematisch.

Und noch ein letztes theatergeschichtliches Detail sei zum Schluss angeführt: Vergleicht man die Fülle der Eintragungen im Klavierauszug Anna Bahr-Mildenburgs mit einer heutigen Aufführung (etwa mit Eva Marton als Elektra und Brigitte Fassbaender als Klytämnestra in der Wiener Staatsoper unter Leitung von Claudio Abbado aus dem Jahr 1989), kann ich mir angesichts des von Abbado angeschlagenen Tempos nicht vorstellen, wie die zahlreichen Bewegungsvorschriften der Künstlerin dort unterzubringen sein könnten. Diese sind meines Erachtens nur sinnvoll bei einem deutlich langsameren Tempo auszuführen. Dass in der Wiener Erstaufführung wohl tatsächlich ein vergleichsweise langsames Tempo gewählt worden ist, legt ein Brief Anna Bahr-Mildenburgs an ihren Ehemann vom 26. Januar 1909 nahe. In diesem berichtet sie Bahr, die Klytämnestra mit Kapellmeister Hugo Reichenberger zu studieren, doch stellte sich später heraus, dass dieser ganz andere Tempi genommen habe, als Strauss es wollte. „Wir haben sehr gelacht“, heißt es bei ihr, „weil ich den Componisten so hetzte und trieb, dass er ganz erschöpft zum Schluss war.“ – Strauss wollte also ein deutlich langsames Tempo haben, als Reichenberger es zunächst einstudiert hatte. Ob dieses dann in der Aufführung tatsächlich realisiert wurde, muss natürlich dahin gestellt bleiben. Deutlich wird hieraus aber, dass die Variablen, denen eine Aufführung unterliegt, außerordentlich vielgestaltig sind. Und wenn dies schon für das genaue Tempo gilt, dann gilt dies erst recht für die gestische Ausgestaltung einer Figur, die vielfältigen historischen Einflüssen unterliegt und daher nicht in einer Partitur festgeschrieben sein kann.

91 Vgl. Willi Schuh (Hrsg.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal*. Briefwechsel, München 1990, S. 52.

92 Nach meinen Feststellungen datieren die im Wiener Nachlass der Künstlerin befindlichen Briefe von Strauss sämtlich erst nach der Wiener Aufführung (vgl. Theatermuseum, Wien, Karton 27, Korrespondenz St1 bis Sz). Im Richard-Strauss-Archiv in Garmisch gibt es aus dieser Zeit ebenfalls keine Korrespondenz; die dort vorhandenen Briefe der Sängerin beschränken sich auf die 1930er Jahre (für diese Mitteilung bedanke ich mich herzlich bei Herrn Dr. Jürgen May, Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen).

6. Fazit

Der Klavierauszug Anna Bahr-Mildenburgs zur *Elektra* ist aus vielerlei Gründen von hohem theatergeschichtlichem Wert: Er reflektiert die fortschrittlichen Bestrebungen hinsichtlich der gestischen Ausgestaltung der Figuren, die seit der Jahrhundertwende ganz allmählich auf der Bühne Raum gewannen, und zeigt die Künstlerin als Fahnenträgerin dieser neuen Denkungsarten. Sie entsprach damit zugleich den Vorstellungen des Komponisten, der sich nicht „gewöhnliche Opersänger“ für seine Werke wünschte, sondern – wie man heute sagen würde – Sängerdarsteller.

Wissenschaftlich fast noch interessanter erscheint mir jedoch, dass mit Hilfe der Einzeichnungen Anna Bahr-Mildenburgs in ihrem *Elektra*-Klavierauszug die Medialität von Körper und Singstimme der Darsteller und Darstellerinnen im Musiktheater auch für die Forschung nutzbar gemacht werden kann. Diese Einzeichnungen beschreiben nämlich, wie Emotion auf der Bühne sichtbar wird. Sie verweisen damit auf die Leiblichkeit des Darstellers, die zeigt, was die Rede / die (Sing-)Stimme verschweigt bzw. nicht zeigen kann.⁹³ Dies setzt freilich voraus, dass man Sprache und Stimme im Sinne von Sybille Krämer und Dieter Mersch als „verkörperte Sprache“ ansieht. Die Stimme erfüllt eine performative Funktion, indem sie Geschriebenes bezeichnet und Gesprochenes zeigt.⁹⁴ Zudem lässt die Stimme nicht nur die Botschaft, sondern auch den Leib des Sprechers / der Sprecherin hören; in ihr wendet sich der / die Redende dem Gegenüber zu.⁹⁵ Im mimischen, gestischen und körpersprachlichen Vollzug wird nicht nur die Medialität der Sprache greifbar, sondern – durch Analogisierung des Sprechens mit einem musikalischen Geschehen⁹⁶ – auch eine solche der Singstimme. Ausgehend von der Vorstellung, „dass Musik Aktion ist und daher stets den ganzen Menschen fordert“⁹⁷, scheint mir, dass auf diese Weise die Begriffe „Performanz“ und „Performativität“ neu akzentuiert werden könnten, was freilich zu einer Verschiebung, wenn nicht sogar einer Revision des Austin'schen Performanzbegriffs nötigte: nicht der Sprechakt als solcher steht im Mittelpunkt des Interesses, sondern die Art und Weise des Vollzugs seines Gehalts.

Auch wenn nach dem vorstehend Ausgeführten die Partitur der *Elektra* nicht als Regiebuch aufgefasst werden kann und die Einzeichnungen Bahr-Mildenburgs daher nicht als „Umsetzung“ des von der Musik möglicherweise Angedeuteten gesehen werden dürfen, so bieten diese Einzeichnungen dennoch eine Möglichkeit, der Musik und Text einkomponierten Performativität auf die Spur zu kommen.

93 Vgl. Krämer, „Stimme – Sprache – Schrift. Schrift“, S. 323ff.

94 Mersch, „Jenseits von Schrift“, S. 79ff.

95 Ebd., S. 86 und S. 90.

96 Vgl. Krämer, „Stimme – Sprache – Schrift“, S. 338f.

97 Monika Woitas, „Die Bühne als Partitur“, in: *Erkenntnisgewinn durch Methode? Kulturwissenschaft, Genderforschung und Musikwissenschaft*, hrsg. von ders. und Corinna Herr, Köln 2006, S. 239ff, Zitat S. 246.

Axel Schröter (Bremen)

Ein Plädoyer für Schalk und Löwe? Hans Knappertsbusch und seine Interpretationen der Symphonien Anton Bruckners

Hans Knappertsbusch (1888–1965) nimmt in der Geschichte der Interpretation der Symphonien Anton Bruckners eine Sonderstellung ein. Denn er dirigierte zeitlebens die nach dem Erscheinen der ersten Gesamtausgabe (1933–1944) zunehmend verfeimten Fassungen der Bruckner-Schüler.¹ Selbst die ohne Frage sehr stark veränderte und im Finale drastisch gekürzte 5. Symphonie, von der Wilhelm Furtwängler meinte, sie sei der Menschheit durch die Publikation der „Originalfassung“ gleichsam „neu geschenkt“ worden,² führte Knappertsbusch noch 1959 in der Bearbeitung von Franz Schalk auf.³ Damit bewahrte er bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Aufführungstradition, die bis 1932, dem Erstaufführungsjahr der 9. Symphonie in der sogenannten „Originalfassung“, selbstverständlich war und das Bruckner-Verständnis entscheidend geprägt hatte.⁴ Franz Schalk selbst hielt Knappertsbusch dazu für prädestiniert. Nach Erwin Mittag hat der Bruckner-Schüler Schalk wiederholt Knappertsbusch als denjenigen unter der jüngeren Dirigentengeneration bezeichnet, der „berufen sei, die *richtige* Bruckner-Tradition fortzusetzen“.⁵

Knappertsbusch stand allein schon durch seine musikalische Verwurzelung in München und Wien chronotopologisch mit der alten, heute nahezu vergessenen Bruckner-Tradition in Berührung. Denn ähnlich wie in München der Bruckner-Schüler Ferdinand Löwe mit dem Münchner Kaim-Orchester (den späteren Münchner Philharmonikern)⁶ hatte in Wien Franz Schalk mit den Wiener Philharmonikern eine eigene Bruckner-Tradition begründet. Schalk, eigentlich Dirigent der Wiener Hofoper, aber auch als Konzertdirigent erfolgreich, dirigierte zwischen dem 29. November 1917 bis 27. April 1931 in nicht weniger als 31 Konzerten Bruckners Symphonien.⁷ Löwe hatte bereits 1905 in München das erste Bruckner-Fest und 1910/11 dann die erste zyklische Aufführung aller Bruckner-Symphonien geleitet.⁸

1 Vgl. dazu Franz Braun, „Ehrfurcht hielt mich in Acht...!“ *Hans Knappertsbusch zur Erinnerung. Zum 100. Geburtstag des berühmten Dirigenten am 12.3.1988*, München 1988, S. 92–98.

2 Wilhelm Furtwängler, *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge*, Wiesbaden 1954, S. 105.

3 Die remasterte Live-Aufnahme mit den Münchner Philharmonikern wurde zum Beispiel 2002 auf CD von Music and Arts vorgelegt (Box 771).

4 Wolfgang Doebel, *Bruckners Symphonien in Bearbeitungen. Die Konzepte der Bruckner-Schüler und ihre Rezeption bis zu Robert Haas*, Tutzing 2011, vor allem S. 220–226.

5 Erwin Mittag, *Aus der Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Wien 1950, S. 77.

6 Alfons Ott, *Die Münchner Philharmoniker 1893–1968. Ein Kapitel Kulturgeschichte*, München 1968, S. 21f. sowie 28f.

7 Alfred Orel, *Bruckner Brevier. Briefe, Dokumente, Berichte*, Wien 1953, S. 286–305. Insgesamt führte Schalk mit den Wiener Philharmonikern mit Ausnahme der Zweiten sämtliche Symphonien Bruckners auf, wobei die Symphonien, die auch Knappertsbusch bevorzugt dirigierte, die zahlreichsten Wiederholungen erfuhren. Die vierte Symphonie erklang unter Schalks Leitung fünfmal, die siebte siebenmal, die achte viermal und die neunte fünfmal.

8 Ott, *Die Münchner Philharmoniker 1893–1968*, S. 21 und 28.

Nach dem Tode Schalks und Löwes führte Knappertsbusch vor allem mit den Wiener und Münchner Philharmonikern deren Traditionen nachhaltig fort, wobei er sich zum Teil wohl noch auf das kollektive Gedächtnis der Orchestermusiker stützen konnte. Gemäß John Hunts Zusammenstellung aller verfügbaren Konzertprogramme dirigierte Knappertsbusch in 52 Konzerten Bruckner-Symphonien. An der Spitze standen dabei mit 18 Aufführungen die 8. Symphonie sowie mit elf Aufführungen die 4. Symphonie. Die Münchner Philharmoniker leitete er zwölfmal, die Wiener Philharmoniker 26mal.⁹

Wie die zahlreichen heute auf Tonträger verfügbaren Aufnahmen zeigen, ist Knappertsbusch von den Erstdrucken bzw. den Ausgaben von Ferdinand Löwe (4. und 9. Symphonie), Franz Schalk (5. Symphonie) sowie Josef Schalk/Max von Oberleithner (8. Symphonie) zeit lebens nicht abgerückt, und zwar nicht nur nicht, nachdem die Gesamtausgabe von Robert Haas erschienen war, sondern auch nicht, nachdem der Musikwissenschaftliche Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft Wien unter Leopold Nowak historisch-kritische Ausgaben vorlegte, die sich von Haas' Idee, jeweils eine einzige, definitiv gültige Fassung einer Symphonie zu erstellen, verabschiedet hatten.

Über die Gründe dafür, warum Knappertsbusch sich auf die Neueditionen nicht einließ, ist nach derzeitigem Forschungsstand nichts bekannt. Möglicherweise war es der nachhaltige Einfluss Franz Schalks, der ihn glauben ließ, dass die bis zum Erscheinen der von Robert Haas (anfangs auch noch unter Mitwirkung von Alfred Orel) herausgegebenen Gesamtausgabe bekannten Partituren tatsächlich den authentischen Bruckner und gleichsam dessen letzten Willen darstellten. Vielleicht bewog ihn auch der Sachverhalt, dass mit dem Erscheinen der *Neuen Anton Bruckner Gesamtausgabe* bekannt wurde, dass Bruckners Symphonien ohnehin in mehreren Fassungen existieren, dazu, an den Erstdrucken festzuhalten. Auch könnte die Diffamierungskampagne der Nationalsozialisten gegen den Hauptverleger der Erstdrucke, die Universal Edition, sowie umgekehrt ihre Protektion der von Robert Haas herausgegebenen Gesamtausgabe Knappertsbuschs Skepsis bezüglich der Wissenschaftlichkeit letzterer hervorgerufen haben. Womöglich lagen ihm aber auch aufgrund seiner musikalischen Sozialisation und Prägung die Fassungen der Erstdrucke näher, womit er, wie schon Franz Braun andeutete,¹⁰ eine Affinität zu Furtwängler hatte, der aber ein konsequentes Festhalten an diesen dann doch scheute.¹¹

9 Die Symphonie Nr. 3 folgte mit zehn, Nr. 7 mit sechs, Nr. 9 mit vier und Nr. 5 mit drei Aufführungen. Vgl. John Hunt, *Kna. Concert register and discography of Hans Knappertsbusch 1888–1965*, London: Travis and Emery 2009. Hunts chronologische, 223 Seiten umfassende Konzertprogrammzusammenstellung weist mitunter Unstimmigkeiten auf. So dirigierte Knappertsbusch beispielsweise am 22. November 1939 nicht die Wiener Philharmoniker (Bruckner, 4. Symphonie), sondern die Wiener Symphoniker, mit denen er am 16. Dezember 1942 auch die 8. Symphonie aufführte. Vgl. dazu Manfred Permoser, *Die Wiener Symphoniker im NS Staat* (= Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs, Bd. 9), Frankfurt u.a. 2000, S. 134 und 185.

10 Braun, „*Ehrfurcht hielt mich in acht ...!*“, S. 92.

11 Furtwängler hatte etwa die 9. Symphonie in der Bearbeitung Löwes als „ausgezeichnete Arbeit“ angesehen und wiederholt seine Skepsis gegenüber den Ausgaben der „Wissenschaftler“ – mit Ausnahme der 5. Symphonie – kundgegeben. So äußerte er sich noch 1951 im Rahmen der von Werner Ekg initiierten öffentlichen Kolloquia der Hochschule für Musik Berlin: „Wenn man jetzt diese Urfassungen wirklich wortgetreu aufführt, wie es zum Teil die Wissenschaftler wollten, so kommt eben etwas Unmögliches heraus“. Die Tonbandaufnahmen der vom RIAS Berlin aufgezeichneten Gespräche wurden von der Deutschen Grammophon Gesellschaft zugänglich gemacht. Wilhelm Furtwängler, *Das Vermächtnis*, DGG 1976, mittlerweile auch greifbar auf Compact Disc (DGG: CD 439836–2). Vgl. dazu auch: Axel Schröter, „Interpretatorische Praxis unter dem Einfluss politischer Ideologie. Zu den

So notiert Knappertsbusch etwa die gedruckten Dynamikangaben oftmals nochmals größer mit Bleistift, so dass sie beim Dirigieren unmittelbar ins Auge springen. Analoges gilt für die hinzugefügten Instrumentenangaben in den Stimmen, die zwar eigentlich überflüssig sind, da die Systeme der Akkoladen entsprechend bezeichnet wurden, aber beim Dirigieren eine schnelle visuelle Erfassung ermöglichen. Des Weiteren pflegte Knappertsbusch auch, ein Piano oder Forte einfach, ein Pianissimo oder Fortissimo zweifach und ein Pianopianissimo oder Fortefortissimo dreifach zu unterstreichen. Ebenso verdeutlichte, verdeutschte oder italienisierte er frei Löwes bzw. Franz und Joseph Schalks Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen. Im Fall des reproduzierten Ausschnitts aus dem Adagio der 9. Symphonie notierte er unterhalb des „sehr allmählich etwas fließend“ beispielsweise „poco più“. Ferner wurden von ihm an Wendestellen gelegentlich bevorstehende Einsätze antizipierend eingetragen (zu sehen am rechten Blattrand)¹³.

Wenn es in den Aufführungspartituren Retuschen gibt,¹⁴ dann sind sie in der Regel ausgesprochen moderat. Im Scherzo der 4. Symphonie (T. 139–142) hob er beispielsweise die Zweiteilung der zweiten Violinen auf, so dass eine kontinuierliche Triolenbewegung – ähnlich den vorausgehenden Takten der Bratschen – an die Stelle des intendierten alternierenden Spiels tritt.¹⁵ Auch strich er ebendort in den Takten 229 und 230 die Auftakte zu den 16tel-Triolen in Klarinetten und Flöten, offensichtlich um die rhythmische Komplexität zu vereinfachen, die im schnellen Tempo sehr schwer zu realisieren ist. In der Fassung von 1878/80 hatte Bruckner die entsprechende Passage ohnehin auch anders gestaltet, nämlich in Form von Trillerbewegungen.¹⁶

Auch die gelegentlich vorgenommenen Dynamik- und Tempomodifizierungen halten sich in Grenzen. Im ersten Satz der 9. Symphonie – bei der reprisenartigen Wiederkehr des Hauptthemas (T. 333–338) – differenzierte Knappertsbusch beispielsweise den Streicher-satz.¹⁷ Die absteigende Skala (T. 335) wurde von ihm mit einem Decrescendo, die aufsteigende Linie (T. 336) analog mit einem Crescendo versehen, was eine Lichtung des massiven Orchestersatzes bewirkt und damit zur Transparenz beiträgt.

Gelegentlich präziserte Knappertsbusch auch die Tempi oder die musikalischen Ausdruckscharaktere durch verbale Zusätze. So ergänzte er in der Coda des ersten Satzes der 7. Symphonie vor der Apotheose des Hauptthemas¹⁸ „Adagio“ und elf Takte vor Schluss ein „quasi maestoso“.¹⁹ Ersteres zeigt, wie sehr er das Tempo zurückgenommen wünschte, zweiteres unterstreicht, dass die sich auf 31 Takte erstreckende Angabe „nach und nach etwas schneller“ nicht über einen „quasi maestoso“-Charakter hinausgehen sollte.

13 Die Partitur wurde nachträglich gebunden und dabei beschnitten, so dass die Eintragungen Knappertsbuschs gelegentlich abgeschnitten sind.

14 Zum Begriff der Retsche vgl. Andreas Eichhorn, *Beethovens 9. Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel u. a. 1993, S. 169.

15 Die hier und im Folgenden anhand der Aufführungspartitur Knappertsbuschs (Stadtbibliothek München, Nachlass Knappertsbusch „Kna 25“) getätigten Aussagen lassen sich durch einen Blick in die von Korstvedt vorgelegte Neuausgabe der Löwe-Fassung nachvollziehen, so dass weitere Notenbeispiele entbehrlich sind. Anton Bruckner, *IV. Symphonie Es-dur. Fassung von 1888 (Stichvorlage für den Erstdruck von 1889)*, hrsg. von Benjamin M. Korstvedt, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 2004.

16 Anton Bruckner, *IV. Symphonie Es-Dur. Fassung von 1878/80*, hrsg. von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1953, S. 94.

17 Stadtbibliothek München, Nachlass Knappertsbusch „Kna 29“, S. 35.

18 Stadtbibliothek München, Nachlass Knappertsbusch „Kna 27“, S. 28.

19 Stadtbibliothek München, Nachlass Knappertsbusch „Kna 29“, S. 31.

Für die Analyse der Tonträger sind die in den Partituren befindlichen Eintragungen höchst aufschlussreich. Denn wie die heute verfügbaren Mitschnitte der Aufführungen der Symphonien Bruckners zeigen, setzte Knappertsbusch seine Eintragungen, Präzisierungen oder marginalen Änderungen in einem hohen Maß bei seinen Konzerten und Studioproduktionen um. Insgesamt liegen 18 Konzertmitschnitte und zwei Studioproduktionen der Symphonien Bruckners unter der Leitung Knappertsbuschs vor: fünf Aufnahmen der dritten, drei der vierten, jeweils zwei der fünften und siebten, fünf der achten und drei der neunten Symphonie.

Übersicht der über Tonträger dokumentierten Bruckner-Aufführungen Hans Knappertsbuschs²⁰

Symphonie Nr. 3	1.–3. April 1954, Wiener Philharmoniker 11. Oktober 1954, Bayrisches Staatsorchester München 14. Februar 1960, Wiener Philharmoniker 15. Januar 1962, NDR-Symphonieorchester 16. Januar 1964, Münchner Philharmoniker
Symphonie Nr. 4	8. September 1944, Berliner Philharmoniker 29.–31. März 1955, Wiener Philharmoniker 12. April 1964, Wiener Philharmoniker
Symphonie Nr. 5	3.–6. Juni 1956, Wiener Philharmoniker 19. März 1959, Münchner Philharmoniker
Symphonie Nr. 7	30. August 1949, Wiener Philharmoniker 10. Mai 1963, Rundfunk-Sinfonie-Orchester Köln
Symphonie Nr. 8	7. und 8. Januar 1951, Berliner Philharmoniker 5. Dezember 1955, Bayrisches Staatsorchester 29. Oktober 1961, Wiener Philharmoniker 24. Januar 1963, Münchner Philharmoniker (Live-Mitschnitt) Januar 1963, Münchner Philharmoniker (Studio-Aufnahme)
Symphonie Nr. 9	28. Januar 1950, Berliner Philharmoniker (Studio-Aufnahme) 30. Januar 1950, Berliner Philharmoniker (Live-Mitschnitt) 10. Februar 1958, Bayrisches Staatsorchester

Diese Aufnahmen wurden allerdings inzwischen sehr häufig von diversen Labeln der Schallplattenindustrie remastert, neu abgemischt, bei offenkundig falscher Bandgeschwindigkeit im Tempo korrigiert oder auch von ein und demselben Label unter verschiedenen Produktionsnummern, zum Teil versehen mit einem neuen Cover, verlegt. Der Mitschnitt der 7. Symphonie, die Knappertsbusch mit den Wiener Philharmonikern im Rahmen der Salzburger Festspiele am 30. August 1949 dirigierte, wurde bislang nicht weniger als neunzehnmal veröffentlicht.²¹

20 Vgl. Hunt, S. 239–243 sowie die von John F. Berky zusammengestellte Onlinedatenbank (<http://www.abruckner.com/discography>).

21 ADAGIO CLASSICS: CD 4004, ANDROMEDA: CD 9010, ARCHIPEL: CD 0046, BRUNO WALTER SOCIETY: LP OS7154, HISTORY: CD 205229, HUNT: CD 712, ISTITUTO DISCOGRAFICO ITALIANO: CD 6316, KING: CD KICC 2155, LINE MUSIC: CD 500190, MELODRAM: CD GM 40008 (Box-Nr.), MELODRAM: LP MEL 711, MEMORIES REVERENCE: CD 2326/2331, MUSIC AND ARTS: CD 1028 (Box-Nr.), MUSIC AND ARTS: CD 1256 (Box-

Vergleiche der verschiedenen Aufnahmen ein und derselben Symphonie zeigen, dass die Interpretationskonzepte des Dirigenten im Hinblick auf die Proportionen und Steigerungen – allen Vorurteilen und Klischees entgegen – erstaunlich konstant gewesen sind und die einzelnen Aufnahmen – vor allem mit Blick auf die Rahmensätze – weitaus weniger stark voneinander abweichen, als es oft bei Furtwängler der Fall gewesen ist. So dirigierte Knappertsbusch den ersten Satz der 9. Symphonie am 28. Januar 1950 in einer Studioaufnahme in 22'31",²² zwei Tage später benötigte er für diesen im Rahmen des öffentlichen Konzertes im Titania-Palast Berlin zwei Sekunden länger.²³ Beim Scherzo beträgt die Differenz 7 Sekunden.²⁴ Auch über längere Zeiträume hinweg ist zumindest in den Ecksätzen eine erstaunliche Konstanz seiner Interpretationskonzepte erkennbar. So sind die zeitlichen Differenzen der beiden 14 Jahre auseinanderliegenden Aufnahmen der 7. Symphonie beim ersten Satz unerheblich (19'58" und 19'54").²⁵ Ähnliches gilt für den Kopfsatz der 4. Symphonie, den Knappertsbusch 1944 und 1955 aufnahm. Die Dauern desselben betragen 17'54" (1944) bzw. 17'50" (1955).²⁶

Veranschaulichen lassen sich die Korrespondenzen in Dynamik und Proportion der unterschiedlichen Interpretationen sehr gut mittels Sonogrammen. Wenngleich bei den langsamen Sätzen die zeitlichen Abweichungen in der Regel größer als bei den Ecksätzen und den Scherzi sind, so zeigen die mit den SONIC VISUALIZER²⁷ erstellten Sonogramme der drei Aufnahmen des Adagios der 9. Symphonie beispielsweise dennoch erstaunliche Korrespondenzen:

Nr.), MUSIC AND ARTS: CD 209, ORFEO: CD 655061, PREISER: CD 90408, REFERENCE RECORDINGS: LP 209, TIM: CD 205229 (Box-Nr.). Vgl. dazu Berky und Hunt, S. 241.

22 AUDITE: CD-BOX 21405, CD 1.

23 AUDITE: CD-BOX 21405, CD 5. Dass es sich hier ohne Frage um verschiedene Aufnahmen handelt, zeigen nicht nur die erhaltenen Protokolle der Bandmitschnitte – sie wurden der CD-Box nicht beigelegt, stehen aber online zur Verfügung (http://www.audite.de/de/product/5CD/21405-edition_hans_knappertsbusch_berliner_philharmoniker_the_complete_rias_recordings.html) –, sondern auch der Sachverhalt, dass Knappertsbusch im Rahmen des Live-Konzerts auf Streicherportamenti verzichtete, die er bei der Studioproduktion zwei Tage zuvor zur Ausdrucksintensivierung offenbar noch gestattete, besonders deutlich zu Beginn des dritten Satzes und während des zweiten Themas des Adagios.

24 Ebd.

25 Vgl. ANDROMEDA: CD-Box 9010, CD 4 (Aufnahme vom 30.8.1949) sowie MEMORIES MR 2245/2246 (Aufnahme vom 10.5.1963 mit dem Runfunk-Sinfonie-Orchester Köln, derzeit nicht greifbar).

26 Vgl. dazu ANDROMEDA: CD-Box 9010, CD 2 (Aufnahme vom 8.9.1944, die Dauerangabe im Booklet (18'12") trifft nicht zu) sowie TESTAMENT CD SBT 1340 (Aufnahme 29.–31. März 1955). Lediglich die Aufnahme der 4. Symphonie aus dem Jahr 1964 mit den Wiener Philharmonikern (MELODRAM: CD-Box GM 40008, CD 2) weicht davon ab. Den Kopfsatz dirigierte Knappertsbusch im Rahmen seines Konzertes mit den Wiener Philharmonikern über drei Minuten langsamer (20'54").

27 <http://www.sonicvisualiser.org/>.



Sonogramm 1: Adagio, 9. Symphonie. Aufnahmen vom 8.2.1858 (19'30"), 30.1.1950 (22'50") und 28.1.1950 (21'50")

Zwar dirigierte Knappertsbusch am 30. Januar 1950 den Satz in 22'50" (mittleres Sonogramm), zwei Tage zuvor in 21'50" (unteres Sonogramm) und rund 8 Jahre später, am 8. Februar 1958, in 19'30" (oberes Sonogramm).²⁸ Rechnet man aber die schnelleren Aufführungen auf die Dauer von 22'50" hoch, so erweisen sich der dynamische Verlauf sowie die Streckungen und Dehnungen einzelner Abschnitte indes als nahezu konstant.

Das Interpretationskonzept Knappertsbuschs änderte sich damit, allen Rezeptionskonstanten bezüglich der Spontaneität seiner Dirigate zum Trotz, im Wesentlichen, insbesondere in den Proportionen der Formteile und in den Dynamikwellen, kaum, und damit kann man Knappertsbusch auch den Willen zu einer wirklichen Traditionsbewahrung unterstellen. Wie diese Traditionsbewahrung sich im Detail zeigte, sei an zwei Beispielen genauer demonstriert, dem Beginn des Adagios der 9. Symphonie in der Fassung Ferdinand Löwes sowie dem Schluss des Finales der 4. Symphonie in der von Bruckner autorisierten Fassung Löwes.

Adagio der 9. Symphonie

Die drei Aufnahmen des Adagios der 9. Symphonie belegen, dass Knappertsbusch Löwes Fassung stets minutiös wiedergibt und damit eine Konformität zu seinen Eintragungen in der Aufführungspartitur. Grundlage seiner Interpretation des Satzbeginns ist der Streicherklang, der durch die hinzutretenden Bläser lediglich gefärbt wird. Dies wird vor allem deutlich anhand des Trompeteneinsatzes in Takt 5, der sowohl in der Studioaufnahme als auch beim zwei Tage später entstandenen Livemitschnitt abgetönt ist. Er erhebt sich bei

²⁸ AUDITE: CD-Box 21405, CD 1 sowie CD 5, ORFEO: CD 578021. Der bei den Live-Mitschnitten teilweise mitdokumentierte Schlussapplaus (in der ORFEO-Aufnahme 34 Sekunden dauernd) wurde hier nicht mitgerechnet.



Sonogramm 2: Adagio, 9. Symphonie, ohne Schlussapplaus und graphisch angeglichenen Aufnahmen vom 8.2.1858, 30.1.1950 und 28.1.1950

Knappertsbusch weder zum Substanzträger noch erweckt er den Eindruck eines großartigen Solos. Löwe schrieb hier – abweichend gegenüber Bruckners Autograph, wo die erste Trompetenstimme akzentuiert ist – in den Trompeten ein *f*, in den Streichern hingegen ein *ff* vor und setzte überdies in der zweiten Takthälfte in den Trompetenstimmen ein Decrescendo sowie die Vorschrift „Sehr gehalten“, wohingegen er in den Streichern ein „*marcato*“ notierte. Knappertsbusch unterstrich in seiner Partitur dann auch das Fortissimo in den hohen Streichern mit Bleistift noch einmal ganz deutlich, und seine Aufnahmen von 1950 zeigen, wie sehr er die erste Trompetenstimme im Streichersatz aufgehen lässt.²⁹

Die Überleitung ist in allen drei Einspielungen – wie von Löwe vorgeschrieben – mit einer Tempobeschleunigung verbunden, die in den ersten Kulminationspunkt (T. 17) mündet, den Knappertsbusch wiederum ganz im Sinne Löwes dirigierte, nämlich mit zart im *mf* einsetzenden Streichern, die sodann imposant crescendieren und decrescendieren. Ganz markant treten an dieser Stelle die Hörner hervor, und nicht – wie Bruckner es im Autograph vorschrieb – die Trompeten. Der Erstdruck fordert das *ff* der Hörner ausdrücklich, offenbar deshalb, weil sie die thematische Substanz, den Nonensprung exponieren. Knappertsbusch hat die Hornstimmen vermutlich aus diesem Grunde mehrfach angekreuzt. Durch Löwes Dynamik wird zugleich die Dissonanz auf den Haupttaktzeiten gemildert. Die Undezime der Trompeten wirkt dadurch so schwach, dass der Eindruck eines terzlosen Nonenakkordes, nicht aber der eines terzlosen Undezimenakkordes auf *Fis* entsteht.

29 Dass es sich um Fauxpas' des Solotrompeters handelt, ist nicht anzunehmen, da die Abschwächung bei beiden Aufnahmen vorgenommen wurde und zwar sowohl zu Beginn (T. 5f.) als auch beim Wiederaufgriff der Stelle im A'-Teil (T. 81f.).

The image shows a page of a musical score for Anton Bruckner's 9th Symphony, Adagio, measures 17-23. The score is for a full orchestra and includes parts for Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including 'mf', 'ff', 'dimin.', 'trem.', 'nicht trem.', 'nicht get.', 'geteilt', and 'dim'. The score is published by Universal Edition A. G. (U. E. 2891).

Abb. 2: Anton Bruckner, 9. Symphonie, Adagio, T. 17–23. Partiturdruk der Universal Edition A. G.: Wien und Leipzig, o. J. [Pl.-Nr. 2891], S. 114. Aus dem Besitz von Hans Knappertsbusch, mit eigenhändigen Eintragungen. D-Mmb, Nachlass „Hans Knappertsbusch“, Kna 29 (Ausschnitt).

Die Streicherdominanz, die Abtönung der Trompeten, die Hervorhebung der Hörner sowie die Beschwichtigung der schroffen Dissonanzen behält Knappertsbusch in allen drei Aufnahmen bei,³⁰ ebenso wie die Ansteuerung der Satztonika in Takt 7 mittels eines deutlichen Diminuendos.³¹

30 1958 hat Knappertsbusch jedoch das Decrescendo der Solotrompete nicht ganz so stringent zurückgenommen wie im Jahr 1950, wobei allerdings nicht auszuschließen ist, dass die entsprechende Stelle gemäß den heutigen Hörgewohnheiten tontechnisch nachbereitet wurde.

31 Hier mag Knappertsbusch die Nähe zum sogenannten „Gralsmotiv“ aus *Parsifal* bewusst gewesen sein, die auch bei einer gehaltlichen Deutung des Bruckner'schen Tonsatzes evident ist. Vgl. dazu Albrecht von Massow, „Musikalischer Formgehalt“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55 (1998), S. 269–288.

Finale der 4. Symphonie

Spezifisch für Knappertsbusch und damit im Sinn der Tradition der Bruckner-Schüler ist auch dessen Interpretation des Finales der 4. Symphonie in der von Bruckner autorisierten Fassung Löwes. Dieses Finale weist gegenüber dem gemeinhin gespielten, nachkomponierten Finale der zweiten Fassung von 1880 neben mehrfachen, wie Peter Gülke gezeigt hat, nicht unbedingt vorteilhaften instrumentatorischen Änderungen³² vor allem zwei nicht unerhebliche Probleme auf, die die formale Geschlossenheit betreffen. Zum einen fehlt am Schluss die Apotheose des Hauptthemas des ersten Satzes, die die Symphonie in der Fassung von 1880 zu einem Ganzen rundet und zugleich ein gesteigertes Pendant zum Erscheinen dieses Themas in der Exposition des Finalsatzes darstellt. Zum anderen ist im Erstdruck die Reprise des Hauptthemas (T. 383–413 der Zweitfassung) getilgt. Das heißt, das Ende der Durchführung mündet quasi direkt in das zweite Thema, womit der Sonatensatz als solcher empfindlich gestört ist. Die beiden Veränderungen lassen sich jedoch mit Blick auf ein individuelles Finalkonzept auch anders interpretieren. Durch die Tilgung des Hauptthemas des ersten Satzes am Schluss des Finales hat die Symphonie nichts Schablonenhaftes mehr. Denn Bruckner griff bekanntlich sehr gern gegen Ende seiner Symphonien das Hauptthema des ersten Satzes wieder auf und machte es insofern zum Hauptthema der gesamten Symphonie, als er Anfang und Ende miteinander in Beziehung setzte.³³

Auch die getilgte Reprise des Hauptthemas des 4. Satzes ist logisch erklärbar. Denn Bruckner hatte zuvor just dieses Thema breit verarbeitet und es gleichsam zum Kulminationspunkt der Durchführung gemacht, auf den dann eine Rückentwicklung bzw. Überleitung zur Reprise folgte. Bei einer formschematagetreuen Reprise hätte nun dieses Thema erneut exponiert werden müssen, wodurch eine Art doppelter Höhepunkt entstanden wäre, wie ihn die Fassung von 1880 auch aufweist. Bruckner zog – möglicherweise auf Anregung Löwes – aus der Überlastigkeit des 1. Themas in der Durchführung und dem Problem eines doppelten Höhepunktes offenbar in seiner vierten Fassung des Finales die Konsequenz, dieses zu Beginn der Reprise zu streichen und gehorchte damit gleichsam einem dem Formverlauf übergeordneten Prinzip eines proportional vergleichsweise ausgewogenen Wechsels von Bewegung und Ruhe bzw. Ruhe und Bewegung.

Knappertsbusch war das Problem des doppelten Höhepunkts ohne Frage bewusst. Sein Interpretationskonzept weicht von dem bei Bruckner so häufigen Prinzip der Überbietung im Sinne einer gesteigerten Wiederkehr von bekanntem Themenmaterial folglich auch konsequent ab. So vermerkte er auch zu Beginn jenes Abschnitts, den man gemeinhin als Coda bezeichnen würde (T. 440ff.) in seiner Partitur: „Ausklang“³⁴. Damit fasste er diesen nicht im Sinne einer Überbietung des Vorangegangenen und als Beginn einer neuen Steigerungswelle auf. Wenn sich im Beginn der Symphonie – bildlich gesprochen – gleichsam eine Morgendämmerung zeigen sollte,³⁵ so wäre der „Ausklang“ gewissermaßen das Abendrot eines erfüllten Tages. Knappertsbuschs Interpretation zielt somit am Ende nicht auf die gigantische Überbietung, sondern lediglich auf einen würdevollen, affirmativen Abschluss.

32 Peter Gülke, „Neu instrumentiert und zusammengezogen‘ – wo und welche ist Bruckners Vierte Symphonie?“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009), S. 209–217.

33 Hans-Joachim Hinrichsen: „Bruckner als Sinfoniker“, in: *Bruckner-Handbuch*, hrsg. von demselben, Stuttgart und Weimar 2010, S. 90–109, hier S. 100.

34 Stadtbibliothek München, Nachlass Knappertsbusch „Kna 25“, S. 92.

35 August Göllerich / Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffens-Bild*, Bd. 4/1, Regensburg: Bosse 1974, S. 518. – Unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1936.

Es fehlt damit zugleich auch eine übermäßige Monumentalisierung, die wiederum – mit Ausnahme des Finales der 5. Symphonie – für die Bruckner-Interpretation vor 1933 nicht selten ist, soweit es aus den existierenden Aufnahmen erschlossen werden kann. Auch damit knüpft Knappertsbusch an im Zuge des Nationalsozialismus verlorengegangene Interpretationskonzepte an, tradiert diese weiter und interpretiert Bruckner im Sinne einer Aufführungspraxis des frühen 20. Jahrhunderts.³⁶

Knappertsbuschs Konzert- und Operndirigate zeichneten sich gemäß herkömmlicher Sicht durch einen großen Raum für Spontaneität aus, sie waren nicht stereotyp-perfektionistisch und schon gar nicht metronomisch-mechanisch.³⁷ Knappertsbusch verzichtete nicht zuletzt, um der Lebendigkeit der Aufführung willen – und wohl auch, um einer drohenden Verkrustung durch zu häufige Wiederholung entgegenzuwirken –, sogar sehr gerne auf Probenarbeit. Die Anekdote, er sei einmal pünktlich zu einer Probe erschienen, habe sich dann aber sehr schnell wieder verabschiedet mit den Worten: „Sie, meine Damen und Herren, kennen das Stück, ich kenne es auch, wir sehn uns heute abend“,³⁸ ist verbürgt. Die vergleichende Analyse seiner Bruckner-Interpretationen zeigt indes, dass Knappertsbuschs interpretatorische Konzepte wesentlich überlegter und konstanter waren, als es Anekdoten insinuieren. Dass sich im Einzelnen freilich Unterschiede innerhalb der verschiedenen Aufnahmen zeigen, die zum Teil auch der Raumakustik geschuldet sind, dürfte gleichwohl niemand bestreiten wollen. Ob jedoch deshalb eine These, wie die von Rolf Betz und Walter Panofsky aufrechtzuerhalten ist, der zufolge „gerade die Relativierung des Tempobegriffes für seine intuitive Gestaltung zeuge“ und „jedes Tempo für ihn ‚richtig‘ sei, weil er es nie errechne, sondern immer nur fühle“³⁹, mag in Anbetracht der Bruckner-Interpretationen Knappertsbuschs mehr als fraglich sein. Knappertsbuschs Bruckner-Aufführungen, wie sie heute über das Medium der Compact Disc dokumentiert sind, sowie seine Eintragungen in seinen Partituren zeigen eher Gegenteiliges, versah er doch sogar einzelne Sätze mit Satz-dauern, die wohl seiner inneren Vorstellung und Überzeugung entsprungen sind.⁴⁰ Dessen ungeachtet sind diese Aufnahmen ein überzeugendes Plädoyer für Schalk und Löwe, das seine Wirkungen bislang allerdings vorwiegend in der Tonträgerindustrie entfaltetete, die Knappertsbuschs Bruckner-Hingabe als fesselnde Klangdokumente edierte.

36 Als Referenzaufnahme sei Jascha Horensteins Aufnahme der 7. Symphonie mit den Berliner Philharmonikern aus dem Jahr 1928 (BPH 0602 / LC 13781) genannt. Von Franz Schalk sind leider keine Bruckner-Aufnahmen überliefert. Sein Dirigat der 6. Symphonie Beethovens mit den Wiener Philharmonikern (GRAMMOFONO 2000: CD 1161248) ist aber ebenfalls frei von Pathos und von extrem schnellen Tempi geprägt.

37 Rudolf Betz und Walter Panofsky, *Knappertsbusch*, Ingolstadt [1958], S. 58f.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 43.

40 So vermerkte er etwa auf S. 112 seiner Partitur der 9. Symphonie am oberen Blattrand links (Beginn des Adagios): „19 Min“.

Besprechungen

SAM BARRETT: *The Melodic Tradition of Boethius' "De consolatione philosophiae" in the Middle Ages*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. Band 1: Text, XVII, 279 S., Abb., Band 2: Transkription und Kommentar. XI, 249 S. (*Monumenta Monodica Medii Aevi*. Subsidia. Band 7.)

The Melodic Tradition of Boethius' De consolatione philosophiae in the Middle Ages ist im Grunde eine Fehlbesetzung für Sam Barretts Studie in der Würzburger Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi*, denn der Autor macht gleich zu Beginn deutlich, dass Boethianische Metra als musikalisch aufgefasst werden können, auch wenn sie ohne notierte Melodien überliefert werden. Die meisten der Texte selbst verweisen auf ihren Status als aufgeführte Gesänge („cantus“) und an einigen nicht-notierten *Aufzeichnungen* lässt sich der Versuch ablesen, „to clarify musical structure through the additional technological means afforded by script“ (S. 19; alle Zitate in dieser Rezension sind dem ersten Band entnommen). Für Barrett ist Musikalität also „immanent“ in Boethius' *De consolatione* und nicht bloß auf deren Melodieüberlieferung beschränkt (S. 11).

Tatsächlich ist das Phänomen der Boethianischen Metra Musikwissenschaftlern spätestens seit 1784, seit Martin Gerberts Ausgabe des Pseudo-Odo Traktats, welches ein solches Metrum in Buchstabennotation enthält, bekannt. Trotz einzelner Arbeiten zu diesem Thema, etwa von Edmond de Coussemaker, Ewald Jammers oder Bryan Gillingham, hatte man bisher jedoch keine Vorstellung von Bedeutung und Ausmaß dieses Phänomens. Barretts Monographie schafft hier Abhilfe: 34 der 39 Metra aus der *De consolatione* finden sich in einem Zeitraum von der Mitte des 9. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts in 125 Einzelaufzeichnungen (zusätzlich zu den

vier notierten Fassungen eines Boethius-Metrums im Pseudo-Odo Traktat). Barretts Arbeit ersetzt damit die bislang unvollständigen und, von musikwissenschaftlicher Warte betrachtet, problematischen Katalogisierungsversuche von Yves-François Riou, Fabio Troncarelli und Margaret Gibson.

Die Auswertung dieser Quellenfülle hinsichtlich ihrer Provenienz, Beschaffenheit, Schreiber, und ihres Inhalts bildet folglich den ersten umfassenden Teil von Barretts Arbeit, unter der Maxime, dass „the surest guide to the historical context of the notated Boethian metra lies in the manuscripts in which they are transmitted“ (S. 25). So verortet er die frühesten Handschriften, welche jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt mit Notation versehen wurden, entlang der Loire, möglicherweise in der Abtei von Fleury. Der früheste Beleg einer gesungenen Verwendungspraxis für ein Boethianisches Metrum liefert wohl die Aufzeichnung von „Felix nimium prior aetas“ in einer Handschrift aus der Abtei zu Corbie (PA13377). Bei diesen Studien zeigt sich, dass sich die Tradierung von Glossen und Neumierungen in beträchtlichem Maße überschneidet, so dass Barrett das Singen von Metra in Verbindung mit „learning in its broadest sense“ (S. 46) sehen will. Einer der besonderen Stärken von Barretts Publikation ist insbesondere sein umsichtiges Vorgehen. So betont er an späterer Stelle nachdrücklich, dass sich trotz der Verbindung von Glossen und Notation letztere auch eigenständig verbreitet habe. Konsequenterweise sei es „difficult to sustain any direct comparison in terms of paths of transmission“ (S. 198).

Ähnlich differenziert betrachtet er auch den Sitz im Leben dieses Repertoires. Barretts akribische Studie der einzelnen Überlieferungsstränge macht deutlich, dass die Neumen dieser Handschriften mal als Hilfen zur metrischen Analyse der Texte dienten, mal als genuine Melodie-Träger fungierten und manchmal auch unbefriedigende, vielleicht nicht bis ins Letzte durchdachte musikalische

Vertonungsversuche liefern. Die von Barrett untersuchten Handschriften waren teils Bestände bedeutender Institutionen, teils aber auch im Privatbesitz klerikaler sowie höfischer Eliten. Bei Quellen wie dem Psalter Ludwigs des Deutschen (BER58) findet sich ein notiertes Metrum sogar im Kontext eines privaten Gebetsbuchs. Demgegenüber steht die Verwendung von „Bella bis quinis“ im Pseudo-Odo Traktat, welcher dieses Metrum ohne viel Aufsehen zur Erläuterung der Quinte verwendet – ein Indiz dafür, dass solche Lieder (und ihre Melodien) den Nutzern bekannt gewesen sein dürften und möglicherweise in der Erziehung junger Sänger eine Rolle spielten. Pointiert fasst Barrett zusammen: „we need to bear in mind a range of potentially intersecting performance practices when considering the notated melodies added to Boethian metra“ (S. 97).

Mit dieser Vielfalt der Aufführungskontexte verbunden ist ebenfalls die Diversität musikalischer Gestaltungsformen, die sich in den überlieferten Melodien trotz ihrer fast ausnahmslos adiastematischen Aufzeichnungsweise ausmachen lassen. Neben der Anwendung rezitativischer Modelle, welche Hochtöne auf metrisch-skandierten Längen platzieren, verweist Barrett auf die Verwendung des Formelvorrats der Psalmtonen. Doch auch hier unterstreicht der Autor die Hybridität und Vielfalt der Überlieferung: „even in the clearest cases there appears to have been a tendency to record musical renditions in which simple and systematic readings are transformed into complex and varied melodic realisations“ (S. 115).

Besondere Beachtung verdient seine ausführliche Beschäftigung mit den Transformationsprozessen der nicht-strophischen Boethianischen Texte unter dem Einfluss von genuin liedhaften Formen wie dem Hymnus oder diverser Refrain-Schemata. Mit der Entwicklung des „neuen Liedes“ im 12. Jahrhundert schließlich verbindet Barrett auch das allmähliche Ausklingen der vielschichtigen, weitverbreiteten Gesangspraxis der Metra.

Bei der differenzierten Vorgehensweise und reichhaltigen Tiefe der Arbeit wird sich wohl manch ein unbeflissener Leser anstatt des in medias-res-Beginns eine pragmatischere Einführung wünschen, welche Schlüsseldaten wie etwa die Namen der Handschriften, die Incipits der Metra usw. klar herausstellt. Auch im weiteren Verlauf hätten tabellarische Übersichten den Detailstudien ein zusätzliches Maß an Übersichtlichkeit verschafft, denn im Gegensatz zu den zahlreichen Illustrationen und Beispielen finden sich abstrahierende Übersichten kaum. Vor allem aber wäre ein deutlicher, erklärender Hinweis auf die Schätze des Editionsbandes hilfreich gewesen – gleich zu Beginn und auch an vielen Stellen innerhalb der Diskussion. Die wenigen Verweise auf Lied- und Handschriftennummern im Editionsband, die sich im Textband finden, sind eher unglücklich: Seitenzahlen hätten das Auffinden der relevanten Stellen erheblich beschleunigt.

Vor diesen praktischen Hürden sollte jedoch kein Leser zurückschrecken. Die Reichhaltigkeit von Barretts Studie lohnt die intensive Lektüre nicht nur für Spezialisten, die sich mit der Vertonung klassischer Texte im Mittelalter befassen, sondern für jeden, der sich mit adiastematischer Notation, der Verwendung und Überlieferung von Musik in Bildungskontexten oder mit anderen mittelalterlichen Liedrepertoires beschäftigt.

(Juli 2015)

Henry Hope

ANNETTE ZIEGENMEYER: Yvette Guilbert. Pionierin einer musikalischen Mediävistik zum Hören. Köln: Verlag Dohr 2013. 429 S., Abb. (musicologia. Band 11.)

Eindringlich belegt Annette Ziegenmeyer in ihrer Promotionsschrift Yvette Guilberts (1865–1944) Bedeutung für die Etablierung der musikalischen Mediävistik als Forschungsgegenstand im ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts und nutzt dabei

die Ideen Guilberts als Ausgangspunkt für grundsätzliche Überlegungen zu Methode, Wissenschaftsbegriff und Forschungsgegenstand der heutigen Musikwissenschaft.

Auf knapp 300 Seiten beschäftigt sich der Band in drei äußerst kleingliedrig strukturierten Abschnitten mit Guilberts Ästhetik, ihrer Rolle im wissenschaftlichen Umfeld ihrer Zeit sowie mit ihrer Rezeption und Bedeutung. Im Zentrum der Studie steht Guilberts Auseinandersetzung mit altfranzösischem Liedgut, insbesondere mit mittelalterlichen Chansons. Im Jahr 1899 löste sich die Diseuse vom Pariser Café concert und begann damit, dieses neue-alte Repertoire in Konzerten – Concerts-conférences – in Frankreich und den USA (1915–1922) sowie in Noteneditionen zu verbreiten. Ziegenmeyers Studie untersucht unter anderem Guilberts Konzertprogramme und stellt fest, dass der Mediävistin in den USA – insbesondere am New Yorker Neighborhood Playhouse – breiter Spielraum gegeben war, um mittelalterliches Liedgut aufzuführen. Man stand hier neuen Repertoires offener gegenüber als in Frankreich, wo Guilbert in den 1920er Jahren auf Drängen des Publikums (und aufgrund ihrer schwierigen finanziellen Situation) noch einmal auf ihr erstes Repertoire der „Gants noirs“ zurückgriff.

Guilberts ganzheitliches Verständnis mittelalterlicher Chansons ist besonders charakteristisch. So ist für sie, neben dem Text und der Musik der Lieder, vor allem deren gestischer, tänzerischer Ausdruck entscheidend. Konsequenterweise spielt die schauspielerische Ausbildung auch eine wesentliche Rolle in Guilberts Versuchen, eine Theaterschule zu etablieren. Zwischen 1919 und 1922 unterhält sie in New York die School of the Theatre, an welcher neben praktischen Fertigkeiten auch historisches Wissen (unter anderem durch Jean-Baptiste Beck und Charles Sears) vermittelt wird und an der Guilbert Gautier de Coincys Marien-Mirakel *Guibour* zur Aufführung bringt. Guilbert selbst sieht die Lieder als „Miniaturdramen“, und

so ist bei ihr „nicht der Text im Zentrum des Vortrags, sondern das, was er impliziert und ausdrückt“ (S. 97).

Entscheidend ist für sie einerseits die Vorstellung, dass das Mittelalter und die Gegenwart von gemeinsamen, menschlichen Empfindungen geprägt sind – ein Gedanke, den sie im Rückgriff auf Honoré Balzac entwickelt und aus dem heraus sie die thematische Anlage ihrer Programme begründet. Andererseits ist das Konzept der Authentizität für Guilbert zentral. Gemeint ist hier nicht die historisch genaue Rekonstruktion von Instrumenten oder Gesangstechniken, sondern eine atmosphärisch-emotionale Echtheit: „Durch das Zusammenspiel von künstlerisch-emotionaler Einfühlung, schauspielerischer Darstellung, Bühnenbild, Requisiten und Kostümen verleiht Guilbert ihren Vorträgen eine fast suggestive und hypnotische Wirkung. [...] Schließlich versetzt Guilbert nicht nur das Publikum, sondern auch sich selbst in einen fast ekstatischen Zustand, indem sie die darzustellenden Charaktere so stark verinnerlicht, dass sie selbst glaubt, beim Geschehen ‚dabei zu sein‘, wodurch der Vortrag umso überzeugender wirkt“ (S. 108f.).

Der zweite Abschnitt des Bandes illustriert Guilberts Versuche, ihr ökonomisches, symbolisches und soziales Kapital einzusetzen, um das ihr fehlende kulturelle Kapital einer akademischen Ausbildung auszugleichen und Fuß zu fassen in akademischen Kreisen. Bemerkenswert ist hier vor allem die Reihe namhafter Wissenschaftler, mit denen Guilbert in Kontakt steht, etwa Jean-Baptiste Beck, Pierre Aubry, Julien Tiersot oder Gustave Cohen. Sie wird nicht nur als Sängerin geschätzt, sondern spielt auch eine entscheidende Rolle in der Vermittlung und Verbreitung von Quellenmaterial. Am Beispiel von Guilberts zweifacher Edition des Liedes *Pourquoi me bat* wird darüber hinaus deutlich, wie sich die Mediävistin über ihre Kontakte zu Bibliothekaren und Wissenschaftlern diverse Primärquellen beschafft, bevor sie diese

„zusammenfügt und hierbei dem poetischen Textrhythmus und ihrem künstlerischen Instinkt folgend Veränderungen vornimmt“ (S. 228).

Auf Grundlage dieser und anderer Beispiele ordnet Ziegenmeyer Guilbert als Verfächterin der von Annette Kreuziger-Herr umrissenen Kategorie einer „Mediävistik zum Hören“ ein und grenzt sie von der heute dominanten „Mediävistik zum Sehen“ ab (Annette Kreuziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter*, Köln u. a. 2003, S. 167ff.). Die spätere Anerkennung von Guilberts Leistungen habe unter dieser methodologischen Scheidung gelitten, ebenso wie unter der Professionalisierung und Rationalisierung der Wissenschaft. Ziegenmeyer kritisiert vor allem die „begradigte Musikgeschichtsschreibung“ (Melanie Unseld, „Wider die Begrädigung eines Stromes – Gedanken über Musikgeschichtsschreibung“, in: *Panta Rhei*, hrsg. von Herbert Colla und Werner Faulstich, München u. a. 2008, S. 109–124), in der die eigentlichen, oft weiblichen Pioniere der Wissenschaft in eine „Schattenökonomie“ abgedrängt werden (Monica Mommertz, „Schattenökonomie der Wissenschaft. Geschlechterordnung und Arbeitssysteme in der Astronomie der Berliner Akademie der Wissenschaften im 18. Jahrhundert“, in: *Frauen in Akademie und Wissenschaft*, hrsg. von Theresia Wobbe, Berlin 2002, S. 31–63). Insgesamt ist diese Argumentation schlüssig, doch scheint die Scheidung und die Terminologie einer „Wissenschaft zum Hören“ und einer „Wissenschaft zum Sehen“ zuweilen zu schematisch. Das Schaffen vieler Mediävisten des frühen 20. Jahrhunderts ließe sich wohl am ehesten in einen Graubereich einordnen, und tatsächlich geht es Guilbert nicht ausschließlich um das Hören, sondern um das gesamt-sinnliche „Erleben“ dieser Repertoires.

Abschließend umreißt der Band zahlreiche diskussionswürdige Neuausrichtungen, unter denen die Musikwissenschaft Guilbert und andere, bisher ausgeblendete Pioniere der Mediävistik wiederentdeckt, und skizziert,

auf welche Weise Guilberts Schaffen der heutigen Wissenschaft neue methodische Anregungen für die Erforschung mittelalterlicher Liedrepertoires bieten kann. Verwunderlich ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass etwa Christopher Smalls Auffächerung des Wissenschaftsbegriffs hinsichtlich der Ausführung und Wahrnehmung von Musik keine Beachtung findet. So argumentiert Small nachdrücklich, ganz im Sinne Guilberts und Ziegenmeyers, dass „the fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfils in human life“ (Christopher Small, *Musicking*, Middletown 1998, S. 8).

Ergänzend zu Ziegenmeyers eigenen Überlegungen bietet der etwa 100-seitige Anhang eine Fülle an Materialien zu Guilberts Wirken und Rezeption, welche die Beschäftigung mit der Mediävistin in Zukunft erleichtern wird, auch wenn hier eine tabellarische Übersicht aller bekannten Primärquellen zu Guilbert zusätzlich wünschenswert gewesen wäre. Die Entscheidung, die häufigen Zitate Guilberts fast ausnahmslos in der Originalsprache zu belassen, mag einigen Lesern den Zugang zu diesem Band erschweren, und der Anhang hätte hier eine gute Möglichkeit geboten, die wichtigsten Textpassagen in Übersetzung nachzuliefern.

Nicht nur Mediävisten, sondern allen, die ein Interesse an der Geschichte und Weiterentwicklung der Musikwissenschaft haben, sei Ziegenmeyers Studie dennoch als anregende Diskussionsgrundlage empfohlen.

(April 2015)

Henry Hope

„Die süße Macht der Töne...“. Zur Bedeutung der Musik in Shakespeares Werken und ihrer Rezeption. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Annette SIMONIS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 284 S., Abb., Nbsp. (Wegzeichen Musik. Band 9.)

William Shakespeare hat in hohem Maße musikalisch gedichtet und seither unzählige Komponisten zu den unterschiedlichsten Vertonungen seiner Ideen angeregt. Der Versuch, beides überblicksartig darzustellen, gleicht einem Wagnis, das ebenso unmöglich wie wichtig innerhalb der deutschen Musikwissenschaft anmutet. Ist in englischer Sprache bereits mit einschlägigen Katalogen, Handbüchern sowie der *Music in Shakespeare*-Onlinedatenbank das Thema Shakespeare und Musik eingehend aufgearbeitet, sind entsprechende Abhandlungen im deutschsprachigen Bereich nur vergleichsweise punktuell publiziert worden. In diesem Sinne ist der Sammelband der Musikwissenschaftlerin und -pädagogin Ute Jung-Kaiser und der Anglistin Annette Simonis, der auch die beiden englischsprachigen Beiträge in deutscher Übersetzung abdruckt, ein lesenswerter Einstieg in die musikalischen Seiten Shakespeares und seiner Rezeption, zumal der Band mit einer Fülle unterschiedlicher wissenschaftlicher Perspektiven vielfältige Zugänge anbietet.

Den Grundstein legen die beiden ersten Beiträge von Christopher R. Wilson und Jung-Kaiser, die sich eingehend mit unterschiedlichen Facetten musikalischer Anknüpfungspunkte in Shakespeares Dramen beschäftigen. Wilson fokussiert unter dem Begriff der „Bildlichkeit“ („imagery“) symbolische und metaphorische Deutungsebenen wiederkehrender Instrument- und Naturmotive in Shakespeares Texten und Regieanweisungen. Diese Überlegungen zu dichterisch angelegten, subtilen musikalischen Elementen ergänzt Jung-Kaiser mit Überlegungen zur historischen Umsetzung von konkret durch Regieanweisungen und

Liedeinlagen verlangter Musik und stellt die entsprechende problematische Überlieferungslage dar. Beide Texte arbeiten dabei den Stellenwert der Musik als atmosphärisch tragende Rolle für „süße“ Gemütszustände sowie irritierend-entrückende Stimmungs- bis Charaktertransformationen gendersensibel heraus und setzen diese fallweise mit elisabethanischen Vorstellungen einer Sphärenharmonie in Verbindung.

Auf dieser Basis folgen die nächsten drei Aufsätze mit unterschiedlichen Tiefenbohrungen. Till Kinzel beschäftigt sich mit den Auswirkungen von Musik auf Shakespeares melancholische Figuren als ambivalente Charaktere zwischen Krankheit und Selbstinszenierung, vor dem Hintergrund des zeitgenössischen musiktherapeutischen Diskurses (v. a. Robert Burtons *Anatomy of Melancholy*, 1621). Annette Simonis spürt der Bedeutungsoffenheit fremdartiger Musik in *The Tempest* nach, und Christian Kelnberger stellt philologische Untersuchungen zu zwei erhaltenen Liedvertonungen aus Shakespeares Dramen an.

Der Rest des Bandes dreht sich um „einige repräsentative Beispiele“ (S. IX) der musikalischen Shakespeare-Rezeption und verfolgt dabei rezeptionsgeschichtliche, musikanalytische und performative Herangehensweisen an Opern-, Instrumental- und Ballettmusik aus drei Jahrhunderten. Die Stärke der Beiträge liegt dabei vor allem darin, dass die Autorinnen und Autoren sowohl einzelne Beispiele in ihren Kontexten intensiv besprechen als auch den Blick über die Jahrhunderte hinweg zu Vergleichsvertonungen und Inszenierungen sowie deren jeweiligen Ästhetik schweifen lassen.

Ein klarer Schwerpunkt liegt auf Giuseppe Verdis Umgang mit Shakespeare-Dramen und deren Wirkungsgeschichte: Caroline Lüderssen fokussiert die Inszenierung von Verdis *Falstaff* an der Frankfurter Oper 2013/14, während Susanne Popp Fritz Buschs Bemühungen um Inszenierungen von Verdis *Macbeth* in Dresden (1928), Berlin (1931), Glyn-

debourne (1938/39), New York (1941) und Stockholm (1947) nachzeichnet. Joachim Campe spürt der schwierigen Entstehungsgeschichte von Verdis und Arrigo Boitos *Otello* nach und arbeitet dabei vor allem die Charakterzeichnungen Jagos und Desdemonas heraus.

Jörn Rieckhoff widmet sich den *Sommernachtstraum*-Kompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys. Er kann durch seine breite Einbettung in die Quellen – bei denen er allerdings ausgerechnet eine im folgenden Beitrag von Geraldine Morris angesprochene Übersetzung von *A Midsummer Night's Dream* durch Moses Mendelssohn nicht einbezieht – und zeitgenössische Bezugstexte überzeugende neue musikanalytische Einsichten in die Ouvertüre von 1826 gewinnen. Höchst lesenswert sind außerdem die Schlaglichter auf weniger bekannte Beispiele: Michael Schwarte stellt pointiert Thomas Adès' kompositorische Auseinandersetzung mit Shakespeare zwischen Vorbildorientierung und Eigenständigkeit in dessen *The Tempest* (2004) heraus. Einen in musikwissenschaftlichen Sammelbänden seltenen und intensiven Einblick in Tanzchoreographien gewährt Geraldine Morris anhand des an Mendelssohn später Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* (1842) orientierten Ballettstücks *The Dream* (1964) von Frederick Ashton.

Diese Vielfalt beeindruckt und garantiert eine anregende Lektüre. Heikel bleibt allerdings die ohne Frage schwierige Auswahl der besprochenen Stücke. Die Entscheidung der Herausgeberinnen, für die Shakespeare-Rezeption nur „bedeutende Adaptionen“ „mit nachhaltiger Rezeptionsgeschichte“ (S. X) herauszugreifen, führt zu auffälligen Schwerpunkten auf Verdi und Mendelssohn, obgleich diese durch einige weniger bekannte Beispiele gewissermaßen aufgefangen werden. Allerdings hätte die Auswahl unter den Shakespeare'schen Dramen auch noch andere Möglichkeiten für den Nachvollzug von deren musikalischer Rezeption zugelassen. Leuchtet etwa ein Schwerpunkt auf *The*

Tempest als Shakespeares „most musical play“ (Lindley/Simonis, S. 97) durchaus ein, so bleibt unverständlich, dass die kanonische Präsenz der Komödie im englischen Theaterrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts, die u. a. zur Auslobung von Kompositionswettbewerben führte, nicht einmal erwähnt wird. Schade ist außerdem, dass zwar durchgehend eine reiche Bebilderung den Einblick ins Thema ergänzt, die Abbildungen aber nur in wenigen Beiträgen argumentativ eingebunden werden. Ungeachtet dieser Kritikpunkte bietet das Buch einen soliden Einstieg in das ebenso umfangreiche wie faszinierende Themengebiet Shakespeare und Musik.

(Juni 2015)

Ina Knoth

MICHAEL HEINEMANN: *Die „alte“ Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Köln: Verlag Dohr 2014. 189 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 3.)*

MARCO SCACCHI: *Cribrum Musicum. Kommentierte lateinisch-deutsche Edition der Ausgabe Venedig 1643 inkl. Auflösung des Rätselkanons. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2014. 388 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 4.)*

Iudicium Cribri Musici. Dokumente zum Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Kommentierte lateinisch-italienisch-deutsche Edition der Schriften von Paul Siefert, Marco Scacchi und Hieronymus Ninius. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2014. 227 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 5.)

In der Reihe der von Michael Heinemann in Dresden edierten und im Kölner Dohr-Verlag publizierten *Schütz-Dokumente* sind gleich drei Bände (in der Reihe die Nummern 3–5) neu erschienen, die thematisch eng zusammengehören. Band 3 enthält Heinemanns Schrift *Die „alte“*

Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert, und in den Bänden 4 und 5 werden die zentralen Texte der Polemik präsentiert. Der Titel von Band 3 erinnert deutlich an denjenigen von Heinemanns Habilitationsschrift (Berlin TU, 1997): *Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Musiktheorie und kompositorische Praxis im protestantischen Deutschland des 17. Jahrhunderts* (so die Formulierung im Literaturverzeichnis von Band 1 der *Schütz-Dokumente*). Der Leser freut sich und begrüßt die Publikation der Arbeit, auch Jahre nach ihrer Entstehung, handelt sie doch von einem keineswegs peripheren Gegenstand. Üblicherweise klärt der Autor im Vorwort seines Buches die Zusammenhänge. Merkwürdigerweise ist das hier nicht geschehen. Mit keiner Silbe wird erläutert, dass die drei Bände auf Heinemanns Habilitationsschrift zurückgehen oder doch in engem Zusammenhang mit ihr stehen. Stattdessen erweckt der Autor den Eindruck, es handele sich um eine aktuelle Publikation. Vermutlich spielt Heinemann nicht mit offenen Karten, weil sein Text ganz offenbar nicht wirklich aktualisiert wurde. Der Verdacht liegt jedenfalls nahe, denn der weit überwiegende Teil der Sekundärliteratur, die sein Buch verzeichnet, ist vor 1995 erschienen; Titel, die nach 2000 publiziert wurden, gibt es nur von Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Aleksandra Patalas und Heinemann selbst. Gewiss, zur Scacchi-Siefert-Polemik ist in den letzten Jahren nicht übermäßig geforscht worden. Aber Heinemann greift weiter aus, und wenn er sich etwa in Kapitel 4 zu Kircher oder Mattheson äußert, vermisst man schon beispielsweise die Einbeziehungen der Arbeiten von Melanie Wald-Fuhrmann oder von Bernhard Jahn und Wolfgang Hirschmann. Auch hätten die Ausführungen zu Schütz fraglos von den einschlägigen Forschungen etwa Mary Frandsens profitiert; selbst ein schon älterer, das künstlerische Selbstverständnis von Schütz

erhellender Text Joshua Rifkins aus dem *Schütz-Jahrbuch* 1987 fehlt. Warum Heinemann auf eine Aktualisierung verzichtet hat, warum er, mit anderen Worten, eine Arbeit vorlegt, die zumindest in manchen Passagen nicht den aktuellen Stand der Forschung repräsentiert, bleibt rätselhaft und jedenfalls bedauerlich.

Mit dem Titel seines Buches zielt Heinemann auf den Diskurs über „alte“ Musik im 17. Jahrhundert, aufgehängt an der Polemik zwischen Scacchi und Siefert, in die bekanntlich noch weitere Personen, darunter Heinrich Schütz, involviert waren. Als zentrale Themen erweisen sich schon im ersten Kapitel (in dem die Chronologie des Streits instruktiv nachgezeichnet wird) zwei Fragestellungen: Welche Möglichkeiten und Grenzen haben die seit Scacchi vorgelegten Entwürfe für eine Stillehre und wie hat man vor dem Hintergrund einer solchen Lehre die zeitgenössische protestantische Kirchenmusik positioniert?

Die Entwicklung der Stillehren verfolgt der Autor vor allem im letzten Kapitel über Bernhard, Berardi und Fux, über Werckmeister und Mattheson bis hin zu Bach. Heinemann referiert die jeweiligen Positionen und macht gegen Ende des 17. Jahrhunderts einen Säkularisierungsprozess aus, erkennbar am Verzicht auf ausführliche Regeln, an deren Stelle kompositorisch die Arbeit mit Klängen statt mit Linien und ästhetisch die Akzeptanz des Geschmacks getreten sei. Das ist fraglos zutreffend, wenn auch nicht wirklich neu. Spannender wird es bei der Frage nach dem Umgang und der Positionierung der Kirchenmusik. Heinemann zufolge zielte schon Scacchi bei seinen Invektiven gegen Siefert weniger auf satztechnische Details, als vielmehr auf „die Frage nach Bedingungen und Möglichkeit von Kirchenmusik [...], als einer Kunst, die durch Funktion, Aufführungsort und -anlass von anderen kompositorischen Gattungen getrennt ist und nun auch in ihren Gestaltungsmitteln einer Differenzierung

anscheinend bedarf“. Zwar sei jegliche Stillehre letztlich nicht dazu ungeeignet gewesen, der Kirchenmusik verbindliche Kompositionsregeln zu geben. Dennoch kommt Heinemann immer wieder auf die „Eigenständigkeit und Dignität von Kirchenmusik“ zurück, die Scacchi und alle seine Gewährsleute auch deshalb beschworen hätten, weil die Musik im Gottesdienst überhaupt gefährdet gewesen sei. In Kapitel 2 („Paradigma Kirchenmusik“) und vor allem in Kapitel 3 („Stilreines Komponieren“) versucht der Autor, diese These zu untermauern.

Das aber kann nicht gelingen. Erstens ist von einer Gefährdung der protestantischen Kirchenmusik im fraglichen Zeitraum keine Rede. Vielmehr haben sich ihre Komponisten seit Michael Praetorius in aller Regel an den jeweils modernen musikalischen Strömungen orientiert – ein Trend, der sich ungeachtet kritischer Stimmen bis zur theatralischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert verfolgen lässt. Zweitens sieht Heinemann darüber hinweg, dass Musik zu geistlichen Texten nicht eo ipso für die Liturgie des Gottesdienstes geschrieben wurde (auf die Schwierigkeiten, in die man hier bei Schütz gerät, hat schon Eberhard Schmidt 1961 aufmerksam gemacht), und dass es nicht gleichgültig war, ob man, wie Schütz, am Hof arbeitete oder, wie Hammerschmidt, als Kantor an einer städtischen Kirche. Schütz jedenfalls verstand sich nie als Kirchenmusiker, sondern als Hofkapellmeister. Die täglichen Gottesdienste in der Schlosskapelle überließ er seinem Vertreter, und in die Polemik zwischen Scacchi und Siefert schaltete er sich lediglich ein, weil ihm die Solidität des Komponierens am Herzen lag. In der Vorrede an den Leser seiner *Geistlichen Chor-Musik* von 1648 spricht Schütz zwar vom unverzichtbaren alten kontrapunktischen Stil auch als vom „Stylus der Kirchen-Music“. Doch wird seine Formulierung relativiert durch die Ausführungen wenige Zeilen zuvor, wo Schütz

in Erinnerung an seine frühen Jahre in Venedig Anfängern die „gute Ordnung“ empfiehlt, im generalbasslosen Stil Stücke mit weltlichem oder geistlichem Text zu schreiben. Heinemanns Schluss, Schütz sei an der Erhaltung einer „kompositorisch selbstständigen protestantischen Kirchenmusik“ (S. 110) interessiert gewesen, ist jedenfalls unhaltbar, und auch mit seiner Behauptung, der Dresdner Hofkapellmeister habe sich mit Rücksicht auf die Regeln Scacchis dazu gezwungen gesehen, ältere Sätze bei der Aufnahme in die *Geistliche Chor-Musik*, in die *Geistlichen Gesänge* oder in die Neuausgabe des *Becker-Psalters* zu revidieren, schießt der Autor weit übers Ziel hinaus.

Die Publikation der Dokumente zum Scacchi-Siefert-Streit in den Bänden 4 und 5 ist eine verdienstvolle Sache, für die man dem Herausgeber nur danken kann. Endlich sind alle Quellen mit Übersetzungen und mit Spartierungen sämtlicher Notenbeispiele beieinander. Bei Stichproben in Band 4 sind allerdings einige Fehler ans Licht gekommen; auf S. 18–24 etwa „versa“ statt „verba“, „intelligent“ statt „intelligere“, „potent“ statt „potest“, „genera“ statt „genere“, „paces“ statt „partes“, „velum“ statt „verum“, „interdictum“ statt „intellectum“. Die Übersetzungen scheinen weitgehend gelungen, auch wenn etwa die Übersetzung von „tonus“ mit „Ton“ statt mit „Kirchentonart“ wenig überzeugt. Die Kommentare sind leider äußerst knapp gehalten. Und in den Kopfzeilen hätten die jeweiligen originalen Seitenzahlen die Benutzung vor allem der umfangreicheren Texte gewiss erleichtert.

(März 2015)

Walter Werbeck

EMILIO SALA: *The Sounds of Paris in Verdi's „La traviata“*. Übers. von Delia CASADEI. New York: Cambridge University Press 2013. XV, 206 S., Abb., Nbsp. (Cambridge Studies in Opera.)

Die jüngst erschienene englische Übersetzung von Emilio Salas zunächst auf Italienisch verfassten Monographie zu dem Nachhall von Pariser Klängen in Giuseppe Verdis Operschaffen – *Il valzer delle camelie: echi di Parigi nella „Traviata“* (Turin 2008) – soll hier zum Anlass genommen werden, eine methodisch wegweisende Studie vorzustellen, deren beispielgebender Ansatz zu einer kulturwissenschaftlich orientierten Musiktheaterforschung kaum an Aktualität eingebüßt hat, stattdessen in seinem Potential noch lange nicht erschöpft ist. Und es ist gewiss kein Zufall, dass sich Sala bei seiner Spurensuche nach einem spezifischen Pariser „Sound“ in Verdis *La traviata* intuitiv einem Bereich nähert, dessen Bedeutung für die Musiktheaterforschung weiterhin auf bedauerliche Weise marginalisiert wird: Gemeint ist der Tanz und in diesem Fall insbesondere die Pariser Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts, die nicht nur ein Spiegel der sozialen Spannungen in der zwischen der Juli-Monarchie und dem Second Empire aufblühenden Großstadt waren, sondern die tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Umbrüche auch maßgeblich vorantrieben. Dass sie im Zuge der *Verstädterung der Oper* (Anselm Gerhard) daher gerade für das französische beziehungsweise französisch geprägte Musiktheater von eminenter Bedeutung waren, soll nicht weiter erstaunen – vielmehr erstaunt, dass dieser Sachverhalt in seinen musikdramaturgischen und letztlich kompositorischen Konsequenzen bislang noch kaum zur Kenntnis genommen wurde, sieht man von wenigen Arbeiten, wie eben jene von Emilio Sala, ab.

Sala begegnet dem lange Zeit vorherrschenden Verdi-Bild als einem italieni-

schen Nationalhelden ländlicher Abstammung mit äußerster Skepsis und sieht ihn vielmehr unter dem Einfluss der gerade aufblühenden Ästhetik der Moderne (im Sinne Charles Baudelaires). Es liegt nahe, dass sich Sala in diesem Zusammenhang auch wiederholt auf Walter Benjamins *Passagen*-Projekt bezieht, um den schmalen Grad beziehungsweise die subtilen Übergänge (Passagen) zwischen Realität und (künstlerischer) Imagination aufzuzeigen, die diese „Hauptstadt“ und gleichzeitig „Traumstadt“ des 19. Jahrhunderts (Benjamin) so charakteristisch prägten. Dennoch konzentriert er sich keinesfalls ausschließlich auf die Rezeption urbaner Erfahrungswirklichkeiten im (Musik-)Theater, vielmehr betont er ausdrücklich, dass gerade umgekehrt Kunst (und insbesondere Theater) soziokulturelles Leben maßgeblich beeinflusst: Menschen imitieren Produkte künstlerischer Phantasie, um sie sich anzueignen und sie in ihren Alltag zu integrieren (vgl. hierzu insb. S. 93ff.). In diesem Zusammenhang übt Sala sehr dezidiert Kritik an Theorien, die einen unmittelbaren Spiegeleffekt zwischen historischer Realität und Mythen kollektiver Einbildungskraft konstatieren. Stattdessen spricht er von „Verdichtungen“ mit einem psychoanalytischen Bedeutungshorizont (beispielsweise zwischen realen Personen und literarischen Gestalten): Die historische Realität verhält sich zu künstlerischen Produktionen ebenso wie Träume zum Bewusstsein nach dem Erwachen.

Sehr nachdrücklich betont Sala, dass es ihm bei seiner Spurensuche nach alltäglichen Mythen (Roland Barthes, vgl. S. 61) beziehungsweise nach dem Mythos der Stadt Paris (Karlheinz Stierle, vgl. S. 9) in Verdis *La traviata* darum gehe, sich einem relationalen Gefüge aus musikalischen und nicht musikalischen Phänomenen anzunähern, das zu einer doppelten Bewegung zwischen einer „Kontextualisierung des Textes“ und einer „Textualisierung des Kontextes“

führe (vgl. hierzu das „Prelude“, S. 6, sowie seine Ausführungen zu „Musicology and Ethnomusicology“, S. 173, im Folgenden zitiert): „I confess to a certain disappointment, or even irritation, with those cultural studies on music in which the subject matter is only that which surrounds the text. Yet a purely formal analysis of works treated as monads outside any relational network leaves me rather indifferent. The way I have searched within (and not just around) *La traviata* for the ‚system‘ of relations on which its historical meaning largely depends has led me instead to follow a double movement of ‚contextualization of the text‘ and ‚textualization of the context‘.“ Gerade diese dichte Vernetzung von Erörterungen zu kulturhistorischen Kontexten und originär musikalischen Argumentationen ist es auch, die seine Ausführungen so bestechend machen, zumal sie niemals die Musik als das eigentliche Zentrum der Untersuchungen aus dem Blick (beziehungsweise aus dem Ohr) verlieren.

Nicht ohne Grund beginnt Sala als ausgewiesener Spezialist für französische Melodramen mit seinen Recherchen bei den Pariser Boulevard-Theatern, die Verdi zeitweise mehr faszinierten als die „großen Produktionen“ der etablierten Häuser, allen voran der Pariser Opéra. Fünf Produktionen aus diesem Repertoire musiktheatraler Subkulturen, die sich seinerzeit nicht nur größter Beliebtheit erfreuten, sondern auch namhafte Dramatiker wie Alexandre Dumas (père) und Victor Hugo nachweislich zu eigenen Stücken anregten, schenkt Sala besondere Aufmerksamkeit: *Le Chiffonnier de Paris*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Monte-Cristo*, *Robert Macaire* und *Le Pasteur, ou L'Évangile et le foyer*. Besprochen werden in diesem Zusammenhang unterschiedliche Funktionen der obligatorischen Musikuntermalungen, die Sala zufolge veritable „Soundtracks“ darstellten: „In short, music – with its ability to remain in the mind – ‚fixes‘ the focal points of on-

stage development and functions as the nervous system of the performance. Since it had been made to be heard rather than listened to, it can be thought an integral part of the performance's ‚soundtrack‘, and thus as almost completely lacking in aesthetic autonomy.“ (S. 25f.) Mit Bezug auf *Le Chiffonnier de Paris* erörtert er, dass es sich bei diesem „Soundtrack“ aufgrund seiner „cultural and psycho-social (as well as dramaturgical) relevance“ geradezu um ein „Songbook“ einer ganzen Epoche gehandelt habe: „Life itself was, as it were, part of these pieces of music: the excerpts belong more to the physiological or existential sphere than to the realm of aesthetics.“ (S. 29) Am Beispiel von *Le Chevalier de Maison-Rouge* werden insbesondere die „spotlight effects“ von instrumentalen Soli vorgestellt, die einen Einblick in die „innere“, psychologische Konstitution eines Charakters gewähren, während an *Monte-Cristo* eine neuartige szenische Konzeption hervorgehoben wird, die Verdi nachhaltig beeinflusste. Anstelle eines (mehr oder weniger spektakulären) Dekors wurden durch die Bühnenbildgestaltung nun in erster Linie musikalisierte Räume eröffnet, die mit den dramatischen Vorgängen eng verbunden waren: „[...] the new mise en scène was primarily a new mise en musique and mise en espace.“ (S. 44) Und während Sala *Le Pasteur, ou L'Évangile et le foyer* als Modell für eine Verdi-typische Musikdramaturgie vorstellt, zumal dieses Melodram eine direkte Vorlage zu Verdis *Stiffelio* bildete, und in diesem Zusammenhang „Topoi einer melodramatischen Rhetorik“ erläutert, derer sich Verdi bediente, hebt er an *Robert Macaire* musikdramaturgische Topoi hervor, denen wir ebenso in den zeitgenössischen Ballets pantomimes und (wenngleich etwas seltener) in „großen Opernproduktionen“ begegnen: Zur Darstellung von Bewusstseinsweiterungen (wie in den seinerzeit überaus beliebten Schlafwandel-Szenen) und schließlich diabolischen alias inferna-

len Kontrollverlusten wurden obligatorisch Tanzkompositionen herangezogen, die auf Modelle seinerzeit beliebter Gesellschaftstänze zurückgriffen, zumal letztere auch in der „Realität“ des Stadtlebens zu ebensolchen, gleichermaßen bedrohlichen wie faszinierenden Bewusstseinsentgrenzungen führten.

Den vor allem auf „Bals publics“ (einer liberalen Errungenschaft der Juli-Monarchie) neu aufblühenden urbanen Tanzkulturen, die nicht zuletzt der Pariser Demimonde erstmals ein öffentliches Podium boten, nähert sich Sala mit Erörterungen zur Polka und Valse à deux temps, konkreter: einer walzerartigen Polka und einem polkaartigen Walzer aus Alexandre Dumas' (fils) *La Dame aux camélias* als besonders raffinierte Beispiele für die seinerzeit typische, überaus kreative und bisweilen auch (wie im vorliegenden Fall) sehr hintersinnige Vermischung unterschiedlicher Tanzformen. Dieses bemerkenswert erfolgreiche *Pièce mêlée de chant* erlebte seit seiner Premiere im Februar 1852 rund 100 Aufführungen, so dass von Verdis Kenntnis dieses Stücks ausgegangen werden kann. Dementsprechend spannt Sala von hier aus ein Netz an musikalischen Beziehungen zwischen stofflich verwandten Stücken wie *Manon Lescaut* (insbesondere in der melodramatischen Fassung von Théodore Barrière und Marc Fournier für das Théâtre du Gymnase, 1851, später ergänzt mit Hinweisen zu Daniel-François-Esprit Aubers gleichnamigen, Opéra comique von 1856, wobei sich auch ein Vergleich mit dem gleichnamigen Ballett von Jacques François Fromental Élie Halévy, 1830, angeboten hätte), *La Vie de Bohème* (eine Zusammenarbeit von Barrière mit Henry Murger für das Théâtre des Variétés, 1849) sowie dem *Dame aux camélias*-Derivat *Les Filles de marbre* (1853, auch hierzu gibt es ein Ballett-Pendant, vertont von Cesare Pugni, 1847), um Verdis *La traviata* erfrischend neue Facetten zu verleihen. Besondere Beachtung finden in

diesem Zusammenhang die musikalisch vermittelten „Körperbilder“ und charakteristischen Bewegungen (Gesten) der jeweiligen Protagonistinnen, Funktionen von Erinnerungsmotiven (insbesondere bei den Darstellungen ihres Sterbens) und schließlich das vermeintliche Gegensatzpaar von diegetischer und extra-diegetischer Musik, das Sala durch die Einführung einer dritten Größe, der „sonic subjectivisation“ (nach Sergio Micelli, vgl. S. 154f.), nivelliert. Aber auch seine grundsätzlichen Ausführungen zu seinem methodischen Vorgehen, die er in seine musikanalytischen Erörterungen immer wieder sehr dezent einwebt, gleichen einem salomonischen Urteil, das (in zahlreichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen) virulente Polarisierungen unversehens in Luft auflöst: „My work entails documentation but also the re-reading and re-appropriation of the materials collected, among which it is not always easy to tell fact from interpretation, original meaning from reconstructed meaning. [...] Therefore, even though we have just stumbled across the oft-quoted fragment 481 from Nietzsche's *The Will to Power* (‘there are no facts, only interpretations’), I do not wish to devalue empirical research or (worse still) deprive things of their immanent historical meaning. Yet I concede that the latter must be constantly reconstructed and renegotiated. Perhaps I can tailor Nietzsche's remark to the spirit of this study by juxtaposing the epigraph by Barilli that opens this book's Prelude: there are no facts without interpretations. This book takes distance from the neo-positivistic claim to facts without interpretations, but also from an excessively abstract critique – a postmodern stance, if you will – that philosophises on interpretations without facts.“ (S. 112f.) Diesem klaren Statement stimmt man gerne zu!

(September 2015) *Stephanie Schroedter*

HERMANN DANUSER: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSSEN, Christian SCHAPER und Laure SPALTENSTEIN. Schliengen: Edition Argus 2014. Band 1: *Theorie*, 556 S., Abb., Nbsp. Band 2: *Ästhetik*, 485 S., Abb., Nbsp. Band 3: *Historiographie*, 527 S., Abb., Nbsp. Band 4: *Analyse*, 455 S., Abb., Nbsp.

Hermann Danuser hat die musikhistoriographischen Veränderungen etwa seit Mitte der 1970er Jahre nicht nur kontinuierlich mitvollzogen, sondern vor allem auch – das geht aus seinen gesammelten Vorträgen und Aufsätzen eindrucksvoll hervor – maßgeblich initiiert und getragen: initiiert mit einer ungemein differenzierten, gänzlich unpolemischen Auseinandersetzung mit vorherrschenden historiographischen Konzeptionen, getragen durch die schier überwältigende Fülle seiner anregenden und weiterführenden Arbeiten, die jetzt problemlos erkennbar wird. In Deutschland mochten sich diese Veränderungen komplementär zu solchen der „kompositorischen Lage“ ergeben haben, wie sie besonders drastisch in den „Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik“ spürbar wurden, aber sie stellten sich als ein internationales Phänomen heraus, das im musikwissenschaftlichen Kontext von Danuser mit allen Folgerungen besonders eindringlich dargestellt, diskutiert und reflektiert wurde (vgl. zum Beispiel Bd. 2, S. 377 oder Bd. 2, S. 413ff.). Mögen seine Arbeiten auf diese Weise sich ihrerseits – neben allen musikhistorischen Informationen – als ein „historisches“ Dokument erweisen, so sind sie doch – leider! – keinesfalls „repräsentativ“; denn die Einsichten und Erkenntnisse, zu denen er gelangt ist, ihre Einbindung in einen übergreifenden kulturgeschichtlich-politischen Kontext, die Weite und Tiefe der fruchtbar gemachten Kenntnisse, über die er souverän verfügt, die abwägende argumentative Großzügig-

keit, die über Schwächen hinwegsieht, das darstellerische Vermögen: Das alles stand und steht eben doch nur ihm zur Verfügung. Seine schlechterdings bestechende Auseinandersetzung mit Thomas Manns *Doktor Faustus* (Bd. 1, S. 175ff.) vermag im Bereich wissenschaftlicher Prosa durchaus auch der Sprachkunst eines Thomas Mann standzuhalten. Das zählt umso mehr, als – wie Brecht im „Arbeitsjournal“ einmal von einer Diskussion mit Feuchtwanger berichtete – die „Beschreiber“ mit der „Qualität ihrer Formulierungen“ in letzter Instanz über „die Geschichte triumphieren“ werden. Das wäre auch von denjenigen zuzugeben, die mit guten Gründen rhetorischen Aufwand verachten.

Mit den vier hervorragend ausgestatteten und redaktionell betreuten Bänden – man traut sich kaum, Notizen einzutragen oder Unterstreichungen vorzunehmen – werden nicht weniger als 127 Aufsätze oder Vorträge veröffentlicht, davon immerhin 22 erstmals auf Deutsch, zumeist sogar erstmals überhaupt. Aus ganz unterschiedlichen Anlässen hervorgegangen, ergänzen, vervollständigen oder führen sie die Themen und Arbeitsbereiche weiter, die Danuser mit der ohnehin schon stattlichen Reihe seiner Buchpublikationen der Musikwissenschaft erschlossen hat; sie reichen entsprechend von grundlegenden Enzyklopädie-Artikeln (zum Beispiel die Artikel „Gattung“, „Interpretation“, „Neue Musik“, „Gustav Mahler“) bis hin zu substantiellen, bislang bibliographisch kaum erfassten Programmheft-Beiträgen (etwa „Zur Partitur der *Lukas-Passion* von Penderecki“), die mit ihren dem Anlass geschuldeten Pointierungen besonders willkommen sind. Die Reihe der Komponisten, denen sich Danuser zuwendet, reicht von Rameau bis Rihm mit dem Schwergewicht des 19./20. Jahrhunderts. Dass eine Vielzahl der Arbeiten der Musik und dem musikalischen Denken Mahlers und Schönbergs gewidmet ist, war zu erwarten und mag mittlerweile konven-

tionell wirken, doch wäre zu bedenken, dass Danuser vielfach überhaupt erst zur Etablierung ihres Ranges beitrug. Umso mehr überrascht es dann, dass er etwa auch Komponisten wie Strauss, Reger, Honegger, Eisler, Schostakowitsch, Cage, Carter, Rochberg oder Schnebel substantielle Beiträge widmete. Durchweg bringt Danuser dabei einerseits auch solche Aspekte von Wirkung zur Sprache, die zumeist eingeklammert werden, wie etwa die – taktvoll – konstatierte „geringe Neigung zur Bescheidenheit“ der Schönbergschule, die dann jedoch, wie er konstatiert, bis hin zur „Verunglimpfung“ von Komponisten wie Bartók oder Strawinsky ging, die nun einmal „andere Wege beschritten“ (Bd. 3, S. 124), wie er andererseits eindringlich für Werke wie etwa Hindemiths Neufassung seiner Oper *Cardillac* (Bd. 2, S. 471f.) plädiert, auf der ein geradezu „negativer“ Mythos lastet und die als Inbegriff von subalternen kompositorischer Selbstzensur gilt, die ihn aus dem Kreis ernst zu nehmender Komponisten katapultierte. Danuser zitiert grundsätzlich Lucien Febvre: „Am Ursprung jeder wissenschaftlichen Errungenschaft steht der Nonkonformismus.“ (Bd. 3, S. 274.) Doch zum Konformismus des Anderseins sind Danusers Arbeiten keinesfalls zu zählen.

Er plädiert denn auch nachdrücklich für Pluralismus (Bd. 1, S. 123) und für eine theoretisch und wissenschaftspraktisch freie Wahl von Perspektiven, unter denen Gegenstandsbereiche aufgeschlüsselt werden können (Bd. 1, S. 124). Konstatiert er etwas ironisch, dass „Niemand nach Methodologie“ dürstet (Bd. 1, S. 104), so erweist er zwingend, dass erst durch das Insistieren auf Methodenreflexion die freie und zugleich auch befreiende Perspektivwahl wohlbe-gründet hergestellt werden kann. Auf diese Weise lassen sich viele seiner Texte auch wie Anleitungen zum Gewinnen abwägender musikhistorischer Einsichten lesen. Das geht mit besonders großer Eindringlichkeit aus seinen Auseinandersetzungen mit

Adorno und Dahlhaus hervor. So stichhaltig er nachweist, dass sich Adornos vielbeschworene „Dialektik“ in Formanalysen zu einer „Ontologie“ verwandeln kann (Bd. 1, S. 316), dass seine Lehre vom „Stand des Materials“ gescheitert ist (Bd. 1, S. 377), dass in Werkinterpretationen nachgerade der „Jargon der Eigentlichkeit“ angeschlagen wird, um rhetorisch eigene Überlegungen geradezu als eine Art Selbstinterpretation des Werkes zu inszenieren (Bd. 2, S. 349), so sehr wirbt er dafür, Adornos Einsichten als „regulative Ideen“ fruchtbar zu halten. Die Auseinandersetzung mit der Musikgeschichtsschreibung von Dahlhaus wiederum repräsentiert ein bislang kaum einmal verwirklichtes Muster minutiöser Lektüre, die indirekt auch drastisch vergegenwärtigt, was es bedeutet, verantwortlich zu schreiben und zu formulieren. Danuser bestätigt über seiner Dahlhaus-Lektüre, dass der Geschichtsschreiber rigoros die musikhistorischen Fakten selektieren muss, die dann als Tatsachen in seiner Darstellung den Charakter von Hypothesen annehmen (Bd. 3, S. 265 bzw. 273). Und auf dieser Folie kann er zeigen, was bei der Selektion der Fakten mit welchen Konsequenzen ausgeklammert wird und was den hypothetischen Charakter der Geschichte ausmacht, die erzählt wird. Aber keinesfalls vergisst Danuser darüber seine Erkenntnis: „Es ist zum Schaden der Wissenschaft, wenn das, was einer Erkenntnis fehlt, für wichtiger gehalten wird als das, was eine Erkenntnis leistet.“ (Bd. 1, S. 126.)

Danusers bedeutender Aufsatz „Die Kunst der Kontextualisierung. Über die Spezifik in der Musikwissenschaft“ (Bd. 1, S. 104ff.), der in musikwissenschaftlichen Seminaren zur Pflichtlektüre gemacht werden müsste, entwirft so etwas wie eine grundsätzliche Methodologie: Er unterscheidet sieben Modi des Kontext-Begriffes, die er als „Möglichkeitsräume“ für analytisch zu gewinnende musikhistorische Einsichten auffasst und welche er ihrerseits

nach erkenntnisleitenden Interessen gruppiert: nach Spezifik (als Bündel von Eigenschaften eines bestimmten Gegenstandes bis hin zur besonderen Konfiguration einer kulturellen Praxis), nach Partialanalyse (die sich auf „lokale“ musikalische Ereignisse konzentriert), nach Transdisziplinarität (als Anschluss an und Verbindung mit andere(n) Disziplinen), nach Historisierung (als Einsicht in die Geschichtlichkeit von gewissermaßen Modellen, mit denen historische Prozesse verstanden werden) sowie nach flexibler Kontextualisierung (welche zwischen allgemeiner Kulturhistorik und konzentrierter Partituranalyse zu vermitteln vermag). Entscheidend ist, dass Danuser kein „Forschungsprogramm“ entwirft, das mit jeder Auseinandersetzung mit Musik(-geschichte) ungeschmälert durchzuführen ist, sondern mögliche Perspektiven aufzeigt, die aus nationaler Borniertheit, subalternem Dogmatismus oder ästhetischem Fundamentalismus hinausführen, deren Spuren sich leider immer noch bis in jüngste Publikationen (übrigens besonders häufig in Rezensionen) hinein verfolgen lassen.

Das alles bedeutet nun keinesfalls, dass Danuser auf geradezu harsche Urteile und Werturteile verzichtet; vielmehr vermag er sie – wie etwa bei der Differenzierung von Phänomenen, die zur Postmoderne gezählt wurden – überzeugend zu diskutieren und zu begründen, ohne dass er seine Erkenntnis vergisst: „Nichts ist leichter, als eine Aussage, die innerhalb eines Paradigmas gefällt wird, durch ein aus einem anderen Paradigma abgeleitetes Argument zu ‚widerlegen‘.“ (Bd. 1, S. 126.) Er spielt sich aber mit seiner Meinung auch dann nicht auf, wenn er etwa hochschulpolitische Folgen von pompös-wortreich eingeführten „neuen“ Forschungsgebieten, die er als verfehlt ausweist und begründet, mit größtem Sarkasmus kommentiert. (Bd. 1, S. 544f.)

Die gesammelten Aufsätze und Vorträge sind in den vier Bänden überzeugend ange-

ordnet: Sie schreiten von allgemein-theoretischen Arbeiten über ästhetische Studien, musikhistoriographisch akzentuierten Darstellungen zu spezifischen Werkanalysen fort und bilden unverkennbar eine Einheit. Ein dankenswerterweise im vierten Band beigefügtes Register verzeichnet Werke und Personen; die Erstpublikationen der Arbeiten werden in jedem Band jeweils nachgewiesen. Es wäre peinlich-verwegen, in Besprechungen wie der vorliegenden an irgendwelchen Einzelheiten besserwisserisch herumzumäkeln. Ein Urteil wird vielmehr mit und durch die musikwissenschaftliche Praxis gefällt, in der sich, wenn die Prognose erlaubt ist, Danusers Œuvre dauerhaft bewähren wird.

(Februar 2015)

Giselher Schubert

Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977). Rhythmus – Sprache – Musik. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 1.–2. November 2007. Mit der Erstpublikation von Georgiades' Schrift „Musik im Alterum“. Hrsg. von Hartmut SCHICK und Alexander ERHARD. Tutzing: Hans Schneider 2011. 189 S., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 70.)

Der vorliegende Band geht auf ein Symposium zurück, welches das Münchner Musikwissenschaftliche Institut zum 100. Geburtstag, als auch zum 30. Todestag des einstigen Lehrstuhlinhabers (1956–1972) veranstaltet hatte. Die versammelten Beiträge, fast allesamt von Schülern oder Weggefährten verfasst, fragen weniger nach dem Weg des einstigen Athener Formenkundlers und Wiener Korrepetitors nach München (der, wie ein näheres Aktenstudium im Universitätsarchiv ergeben würde, über Heidelberg gleichsam *primo et unico loco* an den Ort seines frühen Wirkens als Nachfolger seines Lehrers Rudolf von Ficker zurückkehrte –

mit deutlichem Abstand übrigens vor dem Exilanten Leo Schrade). Sondern sie fragen vielmehr nach den Inhalten und Methoden von Georgiades' Hauptwerk und dessen Aktualität bis heute. Hier gibt es freilich genügend Anknüpfungspunkte, die von der deutschsprachigen Erstpublikation eines allgemeinverständlichen einführenden Textes über „Musik im Altertum“ und näheren Betrachtungen zu alt- (Frieder Zamminer) und neugriechischer Musik (Reinhold Schlötterer), über mittelalterliche Musik (Marie Louise und Theodor Göllner sowie Rudolf Flotzinger) bis hin zu den besonders ausführlich thematisierten Schriften von Georgiades zur Musik der Klassik, zu Schubert sowie dem Verhältnis von Musik und Sprache generell reichen.

In mehrfacher Replik nähern sich Ludwig Finscher und Wolfgang Osthoff der Auffassung Georgiades' von der Musik der Klassik. Während Osthoff, inzwischen vielleicht etwas ahistorisch, die „Dirigiernotwendigkeit“ und den „Gerüstbau“ als Charakteristika herausstellt, die Georgiades für die Klassik wichtig gewesen seien (S. 81 und 90), stört sich Finscher an Georgiades' „Epiphanie des selbst bestimmten Individuums in der Musik der Wiener Klassik“ und an seiner „teleologischen Konstruktion der abendländlichen Musikgeschichte“ mit der „Rolle der Wiener Klassik als Höhepunkt und Ende dieser Geschichte“ (S. 100f.): „Die Klassiker waren ein Höhepunkt der Musikgeschichte nicht, weil sie ‚ein neues Verhältnis der Welt als Musik‘ gewonnen haben, sondern weil sie die besseren Komponisten waren.“ Für Osthoff jedoch liegt keine Wertung vor, vielmehr eine Andersartigkeit der Klassiker; er relativiert, dass Georgiades' phänomenologische Methode in der Nachfolge Heideggers stehe. Finscher hingegen sieht gerade in der „Verbindung von philosophischer Reflexion und historischer Arbeit“ den Grund, der „ihn unter den Fachkollegen so sehr isoliert und seine Wirkung so sehr begrenzt“ habe (S. 95).

Hierauf folgt sinnfällig die außerordentlich erhellende „Glosse“ von Andreas Haug, der die Beziehung zwischen Georgiades und Adorno unter der Prämisse untersucht, dass „beide Fremdlinge“ gewesen seien, was sie aber nicht verbunden habe (S. 113). Haug belegt, dass Georgiades gleichwohl bereits 1950 Adornos *Philosophie der Neuen Musik* als ein Buch begrüßt habe, „das das Merkmal des Notwendigen trägt“ (ebd.), was angesichts von Adornos Parteiname für Schönberg einen besonderen Akzent in der Frage einer teleologischen Geschichtsschreibung setzt. Auf der anderen Seite zeigt Haug, wie Adorno auf Georgiades' Vortrag 1956 zur „Idee des Festlichen“ in Mozarts *Jupiter-Sinfonie* zunächst positiv Bezug genommen hat, ihn später jedoch nicht nur in Hinblick auf Beethoven relativiert oder „fast in sein Gegenteil verkehrt“ hat (S. 115). Dabei urteilt Haug nachvollziehbar, dass Georgiades der „affirmative Grundzug, der Mozarts Sinfonien bis zu seiner letzten prägt, anscheinend kein Problem“ bereitet habe, während Adorno gezwungen gewesen sei, „zur ästhetischen Rettung sinfonischer Festlichkeit zu einer dialektischen Denkfigur zu greifen“ (S. 118). Adorno sah demnach zwischen Mozart und Beethoven eine „historische Kluft“, wie Georgiades sie nicht erkannt habe (S. 119). Gleichwohl folgert Haug, dass „die Plausibilität von Adornos geschichtsdiagnostischen Deutungsmustern [...] in hohem Maße von der Glaubwürdigkeit von Metanarrativen“ abhängen. Georgiades habe hingegen „weniger in seinen Deklarationen einer das Kunstreligiöse streifenden Kunstauffassung als in seinen konkreten Interpretationen etwas hinterlassen [...], was [...] überaus ‚anschlussfähig‘“ sei (S. 120).

Wie ein Beleg dieser These erscheint der Beitrag von Manfred Hermann Schmid, der sich detailliert Schuberts Lied *Fischermädchen* widmet. Schmid vermag zu zeigen, dass „das Moment des Ambivalenten [...] von Anfang an Teil der Komposition“ ist

(S. 133). In diesem Sinn formuliert er sein faszinierendes Fazit, dass sich „der Akt der Komposition“ durch die Begleitung ereigne: „Der Hörer erlebt gewissermaßen zwei Lieder gleichzeitig“ (S. 134). Entsprechend fordert Schmid mit Georgiades – und über ihn sinnvoll hinausgehend – bei syntaktischen Differenzierungen eine höhere Subtilität in der Analyse ein.

Auch Hans-Joachim Hinrichsen widmet sich der Frage der „Vertonung“ sehr erhellend am konkreten Schubert-Beispiel (*Furcht der Geliebten*), fragt aber auch grundsätzlich nach Bedeutung und Rezeption von Georgiades' Monographie *Musik und Sprache* (1954). Das Buch habe zwar auch Zustimmung, aber angesichts seiner Außenseiterrolle im Fach vor allem Widerspruch und betretenes Schweigen hervorgerufen (S. 142). Dabei habe Georgiades später „so radikal wie niemand vor ihm das Problem der Lyrikvertonung erkannt und benannt“ (S. 149f.): „Um dem Gedicht gerecht zu werden, muss ihm musikalisch widersprochen werden.“ Die Auseinandersetzung mit den von Georgiades aufgeworfenen Fragen, wie etwa dessen provokanter Deutung von der „Tilgung“ des Gedichts im Lied, lohne laut Hinrichsen noch heute (S. 142), wie er selbst multiperspektivisch vorführt.

Reinhard Wiesend und Petra Weber-Bockholdt (stellvertretend für den verstorbenen Rudolf Bockholdt) lassen abschließend auch in die Werkstatt der – laut Wiesend – „hermetisch gelebten“ sogenannten „Münchener Schule“ blicken, in der die „Verwendung von wissenschaftlichen Arbeiten externer Autoren nur unter großem Vorbehalt toleriert worden“ sei (S. 185). Gleichwohl habe Georgiades von der nächsten Generation eine größere Offenheit erwartet, ja sogar eingefordert. Weber-Bockholdt, die „eine teleologische Vorstellung von Musikgeschichte“ bei Georgiades denn auch nur „bis zur Musik einschließlich der Niederländer“ sieht, „sobald die

Menschendarstellung ins Visier auch der Komposition tritt“ und damit die Notwendigkeit entfällt, „primär ‚historisch‘ zu arbeiten“ (S. 180), schreibt vieldeutiger, dass Georgiades genau gewusst habe, dass „keine Fachtradition ihn wirklich“ trage (S. 184). Umso mehr macht der Band deutlich, welche Potentiale im Weiterdenken seiner unkonventionellen Ansätze liegen.

(Oktober 2015)

Jörg Rothkamm

GUIDO HELDT: Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border. Bristol/Chicago: Intellect 2013. X, 290 S., Abb., Nbsp.

Um es gleich vorwegzunehmen: Guido Heldt, Senior Lecturer in Music an der University of Bristol, hat mit seiner englischsprachigen Studie die Filmmusikforschung um eine grundlegende und wegweisende Publikation bereichert. Erstmals wird in solch einem Umfang (290 Seiten) Filmmusik mit Blick auf ihr narratives Potential analysiert und damit ein bislang wenig beachteter Aspekt ins Zentrum der Betrachtung gerückt.

Ausgehend von einer fundierten Auseinandersetzung mit Erzähltheorien der vergangenen 40 Jahre, wird im ersten Teil des Buches das konzeptionelle Analysewerkzeug entwickelt. Die in der Filmmusikforschung so gerne und oft gezogene Grenze zwischen diegetischer und nondiegetischer Musik löst der Autor auf, denn: „[A]nything can happen to and with music at any point in a film; the borderline is purely conceptual and offers no resistance.“ (S. 112) Stattdessen entwickelt er ein viel reicheres Kategoriensystem, das den Blick auf die vielschichtigen narrativen Qualitäten schärft, die durch solch starre dichotome Kategoriensysteme häufig unberücksichtigt bleiben. Unter Einbeziehung des Erzählmodells von Edward Branigan werden hierbei die verschiedenen Schichten der film-

musikalischen Narrationspotentiale und deren mannigfaltige Ausprägungen freigelegt, die von der extrafikionalen Ebene bis hin zu Subjektivitäts- und Fokalisierungsaspekten reichen.

Dem theoretischen Teil schließen sich zahlreiche sprachlich sehr sensible Filmanalysen an, anhand derer exemplarisch verschiedene narratologische Aspekte aufgezeigt werden. Hierbei werden zunächst zwei Genres fokussiert: das Hollywood-Musical und der Horrorfilm, wobei es gelingt, eine Vielzahl von genretypischen Einbindungen der Musik in die filmische Erzählung herauszuarbeiten. Im Fall des Horrorfilms werden Aspekte wie „implicit contract between audience and film“ (S. 175), „unsettling ambiguities“ (S. 177) oder „music as shock effect“ (S. 181) anhand zahlreicher Beispiele treffend verdeutlicht. Im Anschluss daran setzt sich der Autor mit verschiedenen narratologischen Strategien auseinander, die für die analysierten Filme aus weiteren Genres zentral sind. Anhand von *Once Upon a Time in America* wird etwa verdeutlicht, wie die Musik mit entsprechenden Objekten als Erinnerungsträger verknüpft und somit aufs Engste mit der Struktur des Films verwoben wird. Weitere Studien folgen zu *The Truman Show* mit Blick auf den Aspekt der Selbstreflexivität sowie zu *Far from Heaven* und *The Adventures of Robin Hood*, in denen die Verwendung von Leitmotiven als „retrospective prolepsis“ (S. 239) untersucht wird. Um aufzuzeigen, wie präsent die jeweiligen musikalischen Strategien generell sind, werden zahlreiche weitere Filme vergleichend hinzugezogen. Deutlich wird dabei immer wieder, dass die Musik im Film mit Blick auf ihre narrative Rolle höchst dynamisch sein kann und ihre besondere Qualität gerade dadurch gewinnt, dass sie sich eindeutigen Zuweisungen entzieht.

Verständlicherweise bilden „western, live-action fiction films“ (S. 245) das Zentrum der Untersuchungen. In seinem Aus-

blick versäumt es der Autor aber nicht, entsprechende Forschungsdesiderate aufzuzeigen, indem er darauf hinweist, dass „non-western films“ (S. 245), wie etwa das Bollywood-Musical, auf ganz anderen Erzähltraditionen beruhen und es ebenso lohnenswert erscheint, die Bereiche Animation, Experimentalfilm, Dokumentarfilm und vor allem die (mittlerweile auf höchstem Niveau produzierte) Fernsehserie mit jeweils ganz unterschiedlichen narrativen Formen genauer in den Blick zu nehmen.

Bemerkenswert ist, dass der Autor auf sperrige musikologische Termini weitgehend verzichtet und so – ohne dabei an deskriptiver Präzision einzubüßen – einem breiten Publikum ein Lesevergnügen bereitet. Man kann nur hoffen, dass diese Studie zum Nachdenken über die Terminologie und Kategorisierung in der Filmmusikforschung anregt und als neues Standardwerk entsprechend rezipiert wird.

(August 2015)

Peter Moormann

GREGOR HERZFELD: *Poe in der Musik. Eine versatile Allianz. Münster u. a.: Waxmann Verlag 2013. 232 S., Abb., Nbsp. (Internationale Hochschulschriften. Band 590.)*

Der nordamerikanische Erzähler und Lyriker Edgar Allan Poe (1809–1849) hat mit seinen Schauer-, Grusel- und Kriminalgeschichten nicht nur in seiner Zeit Erfolg gehabt, sondern auch auf Literatur, Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts mächtig eingewirkt. Sowohl sein großes Werk als auch sein kurzes Leben können als vielgestaltig, unstet, ruhelos und unberechenbar angesehen werden, waren also von einer „Versatilität“ bestimmt, die anziehend auf Künstler verschiedenster Genres wirkte: auf die Lied-, Song- und Chorgesangskultur des 19. Jahrhunderts ebenso wie auf symphonische, musikdramatische

und melodramatische Produktionen der musikalischen Hochkultur, auf die experimentelle Musikmoderne der jüngeren Vergangenheit ebenso wie auf Pop- und Rockmusiker und Gothic- und Heavy-Metal-Zirkel bis heute. Eine Monographie über das Thema „Poe in der Musik“, die bisher ein Desideratum war (in MGG² fehlt E. A. P.), muss sich zwangsläufig zu einem weit gespannten kulturgeschichtlichen Unterfangen auswachsen. Gregor Herzfeld hat sich dieser Herausforderung gestellt und ein Buch von bemerkenswerter Stofffülle, ideengeschichtlicher Tiefe und souveränem Darstellungsvermögen vorgelegt.

Um sich seinem Gegenstand adäquat zuwenden zu können, wäre die „alte“ Ästhetik mit ihrem elitär-bürgerlichen Begriff der hohen und wahren Kunst eher hinderlich gewesen. Herzfeld greift stattdessen auf die „neue“ Ästhetik Gernot Böhmes zurück, in der nicht das Kant'sche „Urteil“, sondern Leiblichkeit und Sinneswahrnehmung Ausgangspunkt der Kunstbetrachtung sind. Zentraler Begriff ist „Atmosphäre“, mit dem ästhetische Gegenstände in allen Formen von Kultur erörtert werden können, ohne auf den letztlich normativ gebundenen Benjamin'schen Begriff der „Aura“ zurückgreifen zu müssen. So wie Böhme „Das Machen von Atmosphären“ an Artefakten aller Sparten analysiert (Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2013), so erfasst Herzfeld die Vertonungen, Dramatisierungen, Musikalisierungen usw. Poe'scher Lyrik und Narration durch Beschreibung kompositorischer Mittel, seien diese nun einfach oder komplex. Wohl wissend, dass sein Ort in der konventionellen Diskurslandschaft unseres Faches als prekär angesehen werden könnte, bekennt Herzfeld, dass „Musik als atmosphärische Kunst zu beschreiben“ dazu einlade, „den an Details und ihrer komplexen strukturellen Anordnung geschulten musikwissenschaftlichen Analyseapparat zurückzusetzen und sich auf Basiseigen-

schaften der Musik samt ihren Wirkungsweisen zu konzentrieren.“ (S. 61)

Der enormen Fülle an Material, das sich in den diversen kulturellen Milieus im Zeitraum von gut 150 Jahren eingestellt hat, wird Herzfeld durch die Wahl von sechs Aspekten Herr: „Atmosphäre“, „Konstruktion“, „Biographie“, „Gender“, „Song“ und „Vertonung“. Gedacht als „Stichworte“, die durchaus austauschbar sind und vermehrt werden können, gliedern sie die Untersuchung und akzentuieren sie die Kapitel inhaltlich. Befragt werden im Einzelfall stets beide Seiten der medialen Verbindung: Dichtung und Musik. Im Fall der Kurzgeschichte *The Fall of the House of Usher* (1839) verortet Herzfeld die Erzählung zunächst in der Zeit ihrer Entstehung (durch Hinweise auf Vorgängertexte wie Horace Walpoles *The Castle of Otranto*, 1764, Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho*, 1794, und Nachfolger wie Nathaniel Hawthornes *House of Seven Gables*, 1851, und Charles Dickens' *The Haunted House*, 1859), um dann die spezielle Melancholie und die Todesstimmung von Haus und Figuren der Ushers zu kennzeichnen, wobei auf die beiden wichtigsten literaturtheoretischen Essays von Poe, *The Poetic Principle* und *The Philosophy of Composition*, zurückgegriffen wird. In Hinwendung auf das Opernfragment Claude Debussys, *La Chute de la maison Usher*, das der vom Symbolismus eingenommene Poe-Fan seit 1890 plante und teilweise parallel zu *Pelléas et Mélisande* skizzierte, bestimmt Herzfeld die kompositorischen Mittel, mit denen der düsteren Phantastik der Short Story entsprochen werden sollte – darunter häufig vorkommende Ganztonakkorde und Tritonusfortschreitungen.

Ist bei Debussy das Atmosphärische vorwiegend von dem unheimlichen und düsteren Haus der Ushers bestimmt, so geht bei Nikolaj Mjaskowski, der um 1909/10 die „Symphonische Erzählung“ *Silentium* schrieb, die Wirkung von einer Landschaft aus, die in Poes Erzählung *Silence* zunächst

apokalyptische Züge trägt, am Ende aber in absoluter Stille er stirbt, motiviert durch den dritten und letzten Fluch eines Dämons, der dem Menschen sein Ende in der Ruhe des Grabs prophezeit. Mjaskowskis Orchesterwerk, das in der Tradition symphonischer Programmmusik steht (ein Begriff, den Herzfeld zu umgehen bemüht ist), sucht der Erzählung durch langsames Tempo, Mollfärbung und dunkle Orchesterfarben zu entsprechen, wobei auch deskriptive Mittel zum Einsatz kommen. Für den „Klang der Stille“ mögen zwei Generalpausen stehen, die einen „verminderten *pianissimo*-Dreiklang der tiefen Posaunen und Tuba“ einrahmen (S. 42).

In der Erzählung *Shadow*, auf die ein Hörstück von Heiner Goebbels Bezug nimmt (1990), wird die unheimliche Atmosphäre schon im Erzähltext selbst als von einer Stimme ausgehend beschrieben: „For the tones in the voice were not the tones of one being, but of a multitude of beings, and, varying in their cadences from syllable to syllable, fell duskily upon our ears in the well remembered and familiar accents of many thousand departed friends.“ Diese Stelle dürfte Goebbels' entscheidende Stükkidee ausgelöst haben, „ehundert unvorbereitete Passanten in der Stadt Boston“ ins Mikrofon sprechen zu lassen, die Tonaufzeichnungen zu montieren und so eine von mehreren Schichten des Hörstücks *Shadow/Landscape* zu bilden. In einer anderen Schicht wird „ethnisch-kulturelle Vielfalt“ („multitude“) simuliert, indem der Komponist eine iranische Sängerin, einen mazedonischen Instrumentalisten und einen britischen Schlagzeuger musizieren lässt, deren kulturelle Herkunft teils auf die Region verweist, in der die Parabel spielt.

Ein viertes Unterkapitel von „Atmosphäre“ nennt Herzfeld „Mediale Räume“. Hier geht es u. a. um „Sonic Movies“ der Firma Walcott & Sheridan, in denen Geschichten und Gedichte Poes von Schauspielern gelesen und von Mood Music untermalt

werden. Diese Verfahren transformieren im Grunde genommen eine Praxis, die Poe selbst gepflegt hatte, indem er regelmäßig (und sehr erfolgreich) als Vorleser durch die USA reiste und mit seiner Emphase ein großes Publikum in Bann schlug. Einziger Zweck der Sound Movies, die heute als mp3-Dateien verkauft werden, ist es, die Hörer zu erschüttern und kommerziellen Gewinn zu erzielen. Gleiches gilt für Horrorfilme nach Poe, für die sich der Regisseur Roger Corman den Komponisten Les Baxter ausgesucht hat, der zu *The Fall of the House of Usher*, *The Pit and the Pendulum*, *Tales of Terror* und *The Raven* die Filmmusik schrieb. Er ließ sich von der schlichten Vorstellung leiten, dass „with a horror score the melodies can go much farther out, the notes can be extremely strange“ (S. 52).

Auch unter dem Stichwort „Konstruktion“ handelt Herzfeld von Atmosphären, jetzt aber unter dem besonderen Aspekt der Herstellung und des technischen Designs. Erster Bezugspunkt ist Maurice Ravel, dessen Vorliebe für Uhrwerke und andere Maschinen bekannt ist und dessen Essay von 1933, *Finding Tunes in Factories*, von Maschinenästhetik handelt. Ravel hat in keinem seiner Werke Poe direkt zitiert, aber er kannte und bewunderte ihn und hat – besonders bei gewissen motorischen Effektstücken wie *Boléro* oder *La Valse* – Gestaltungsmittel des Dichters aufgegriffen und analog umgesetzt, so dessen Vorliebe für prägnante Refrains, die sich manchmal zu einem einzigen, immer wiederkehrenden Begriff verdichten können (z. B. „nevermore“ in *The Raven*).

„Soundstyling“ gehört zum Handwerk des Toningenieurs, dessen „Kunst“ in der Pop- und Rockmusik so sehr gefragt ist, dass sogar ein Toningenieur den Spitznamen „der fünfte Beatle“ (George Martin) bekam. Mit Bezug auf die Texte Poes geht es ganz konkret um den Klang von Sprache – ihren Sound und den metrischen Fluss –, gestützt womöglich von Intros

und Bridges. Alan Parsons' Debütalbum *Tales of Mystery and Imagination* (1976), das auf Werke Poes zurückgriff, mündete in ein großes „Parsons-Projekt“ unter Verwendung von *House of Usher*, *Raven* und *Tell-tale Heart*. Alan Parsons verwirklichte es als „progressiver“ Rocker gemeinsam mit dem Songschreiber Eric Woolfson und dem Komponisten Andrew Powell. Laut Herzfeld handelt es sich bei derartiger Literaturadaptation wenn nicht um Kunst im emphatischen Sinn, so doch um eine hohe Form von Künstlichkeit (vgl. S. 90).

Das dritte Stichwort für die Gliederung der Abhandlung ist „Biographie“. Hier geht es um Poes Leben, das auf die Bühne gebracht wurde. Herzfeld weiß, dass er hier „ein vermintes Gebiet“ betritt, da die Musikwissenschaft „traditionell eher biographiefeindlichen Paradigmen“ folge (S. 93). Behandelt werden eine Oper (*The Voyages of Poe* von Dominick Argentos und Charles Nolte, 1975) und drei Musicals (*Edgar Allan Poe* von Eric Woolfson, 2010, *Poe. Pech und Schwefel* von Frank Nimsgern und Heinz Rudolf Kunze, 2004, und *POetry* von Lou Reeds und Robert Wilson, 2000). Poe selbst habe es nahegelegt, seine Erzählungen autobiographisch zu lesen, weshalb allerdings die Grenze zwischen faktisch verbürgter Autobiographie und fiktionalem Erzählen grundsätzlich kaum noch ausmachen sei. Die Oper wird von Herzfeld als „eklektisch“, aber „wirkungsvoll“ beschrieben, die Musicals hätten andererseits Züge von „Grusicals“ (S. 99). Interessant sei der Fall der „Velvet Underground-Legende Lou Reed“, weil hier eine potenziert biographische Konstellation vorliege, indem der Autor, ein drogen- und alkoholabhängiger und bereits psychiatrisch auffällig gewordener Singer-Songwriter, sein eigenes problematisches Leben in dem des Dichters gespiegelt sah. Am Ende diagnostiziert Herzfeld eine infantile Regression, die auf Poe projiziert werde, in Wirklichkeit aber Reeds und anderer Rock-

Musiker Problem mit dem Älterwerden meine.

Nicht weniger spannend ist das Stichwort „Gender“, bei dem Herzfeld von unserer „postfeministischen“ Gegenwart ausgeht, in der „Geschlecht als Habitus, als performativer Akt in der Gesellschaft“ verstanden und interpretiert wird. Die Anknüpfung an Poe erfolgt über dessen viel zitierten Satz in seinem Essay *Philosophy of Composition*: „the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.“ Mit einigen seiner Frauengestalten entsprach Poe tatsächlich den „im europäisch-amerikanischen Raum seit dem frühen 19. Jahrhundert“ bestimmenden Typen der *femme fragile* („Berenice“), und der *femme fatale* („Ligeia“) (S. 116). In zwei Opern wird der Gender-Aspekt und indirekt auch Poes Biographie thematisiert, wobei die männlichen Autoren bezeichnenderweise als Stoff eine *femme fragile* (*Berenice* von Johannes Maria Staud und Durs Grünbaum, 2003/04), die weiblichen Autoren eine *femme fatale* (*Ligeia* von Augusta Read Thomas und Leslie Dunton-Downer, 1993/94) gewählt haben. Herzfelds prägnante Charakterisierungen besagen, dass in einem Fall „Männerfantasien“ (S. 124) ausgelebt würden, im anderen Fall von „Emanzipation“ gehandelt werde (S. 120).

Das Kapitel über „Song“ leitet der Verfasser mit generellen Überlegungen zum Problem des Werturteils in den Bereichen Kunst- und Populärmusik ein. Einen Konsens über allgemein anerkannte Kriterien würde es nie geben, wohl aber ließen sich in beiden Bereichen verschiedene Levels an Kunsthaltigkeit oder Feinstrukturierung ausmachen und beschreiben. In Anwendung auf den Aspekt „Song“, dessen Merkmal jedenfalls die Einfachheit der Gestaltung ist, führt Herzfeld aus, die „Kunst des Songschreibers“ bestünde u. a.

darin, Eingängigkeit nicht in Langeweile umschlagen zu lassen, eine Atmosphäre zu schaffen, die der „Zielgruppe“ entspricht und so zum Erfolg führt (S. 133). Poe selbst war auf Popularität aus und hat erklärt: „In speaking of song-writing, I mean, of course, the composition of brief poems with an eye to their adaptation for music in the vulgar sense“ – also keineswegs „scientific music“, wie der Dichter und Rezitator an anderer Stelle bemerkt hat.

Songs bzw. Ballads auf Gedichte von Poe gab es seit 1858 in Hülle und Fülle, darunter von R. E. Best, Michael Balfe, Jane W. Bruner, Henry Leslie und William Charles Levey im englischen, Männergesang von E. S. Engelsberg im deutschen Kulturkreis, außerdem „zahlreiche Parodien“ über Poe-Poems. In der Zwischenkriegszeit finden sich praktisch keine Poe-Vertonungen, aber nach dem Zweiten Weltkrieg setzt die Rezeption wieder ein, und zwar in den Genres Western, Country und Folk. Größte Bedeutung kommt Joan Baez und ihrem Album *Joan* mit dem Strophen-Song *Annabel Lee* zu. Spätere wichtige Singer-Songwriter, die sich auf Poe bezogen, waren und sind Bob Dylan, James Taylor und Leonard Cohen. Noch wieder andere Traditionen von Poe-Songs bildeten sich in gewissen subkulturellen Szenen heraus, u. a. bei Gothic-Anhängern (z. B. in der 1990 gegründeten deutschen Gothic Rock-Band The House of Usher). Anders und härter ausgerichtet ist das Heavy Metal-Genre, dessen Hauptvertreter die Band Iron Maiden ist, die einen ihrer Horror-Songs *Murders in the Rue Morgue* betitelte, also nach Poes gleichnamiger Erzählung. Dazu passt das bei Poe mehrfach durchgeführte Motiv des „Lebendig-Begraben-Seins“, das sogar der deutsche Metalband Grave Digger den Namen gegeben hat. Herzfelds Fazit: „Die Komponisten und Akteure der Subkulturen passen ihre Werke daher nicht so sehr Poes Texten an, als sie umgekehrt vielmehr das, was Poe zur Verfügung stellt,

mit ihren Vorstellungen überformen.“ (S. 172)

Das Stichwort des letzten Kapitels – „Vertonung“ – überrascht ein wenig, handelt es sich doch in allen fünf vorangehenden Kapiteln auch überwiegend um Vertonungen von Poe-Texten. Offenbar wird das Wort hier mit Blick auf die „Klassik-Szene“ eingesetzt, soll also mit einem Bedeutungshof verstanden werden, der dem Bereich der musikalischen Hochkultur angehört. Herzfeld versammelt hier am Schluss Beispiele aus fünf Gattungen der E-Musik: „Melodram“, „Chorgesang“, „Oper“, „Tanz“ und „Sinfonische Dichtung“. Die Erzählung *The Tell-tale Heart* wurde 1924 von John Foulds in ein Melodram umgesetzt, dessen roter Musikfaden aus einem Herzschlag-Rhythmus besteht, der ganz leise beginnt und zum katastrophischen Ende hin dreifaches Forte erreicht. Von Poes berühmtem Gedicht *The Bells* fühlten sich viele Komponisten eingeladen, Chorwerke zu schreiben, da der Klang der Glocken bereits mit wortsprachlichen Mitteln vorgebildet erscheint. Von einem schlichten, tonmalerischen Chorsatz a cappella von Hugh S. Robertson (1909) reicht die Beispielkette bis zu Sergej Rachmaninoffs *Kolokola* – „Die Glocken“, einer großformatigen Kantate, die den Charakter von chorsymphonischen Reflexionen über Leben und Tod gewinnt. Sofern Opernkomponisten auf Poe zugegriffen haben, wählten sie fast immer die Erzählung *The Fall of the House of Usher*. Neben dem bereits im ersten Kapitel behandelten Fragment Debussys waren es Opern von Avery Claffin (1920/21), Larry Sitsky (1965), Philip Glass (1988) und Peter Hammill / Chris Judge Smith (1991/1999, Rock-Oper). Ballettmusik nahm dagegen gern von Poes Erzählung *The Masque of the Red Death* ihren Ausgangspunkt, wobei die grausige Geschichte eines festlichen Balls mit letalem Ausgang vor allem Komponisten am Beginn des 20. Jahrhunderts fasziniert hat (Joseph Holbrooke, 1907, Nikolaj Tscherepnin, 1913, und Friedrich Wilcken,

1926). Schließlich fungierten einige von Poes Grusel-Gedichten auch als Programme für Symphonische Dichtungen, unter denen Herzfeld Joseph Holbrookes *The Raven* und *Ulalume* näher bespricht. Der von Michael Mäckelmann ausführlich erörterte Fall von Sibelius' vierter Symphonie scheint Herzfeld entgangen zu sein (vgl. HJbMw 6, 1983).

Die keineswegs besonders umfangreiche Habilitationsschrift von Gregor Herzfeld kann zu den wichtigsten musikwissenschaftlichen Arbeiten der letzten Zeit gezählt werden. Wiederholt beschreibt der Verfasser Crossover-Phänomene, sobald die Grenzen zwischen Unterhaltung und Kunst, zwischen Idee und Kommerz, zwischen menschlichem Klang und technisch produziertem Sound usw. überschritten werden. Herzfeld selbst verkörpert in gewisser Weise den Crossover-Musikologen neueren Typs, indem er sich über alte Normgefüge hinwegsetzt und innerhalb seines Fachs tatsächlich Kulturwissenschaft breitester Ausrichtung betreibt. Dabei bewegt er sich auf einem hohen Diskursniveau, ohne in einen abstrakten wissenschaftlichen Jargon zu verfallen – mit seltenen Ausnahmen: Wäre der ein wenig präventöse Untertitel des Buchs – „Eine versatile Allianz“ – nicht einfacher zu fassen gewesen?

Herzfelds Schrift über *Poe in der Musik* liest sich überaus spannend und wird Leser weit über die Fachgrenzen hinaus finden. Ihr Verfasser lässt sich von einem realistischen Blick auf die gegenwärtige Lage im Musikleben der westlichen Welt leiten, in der „Musik“ den meisten Menschen „alles“ bedeutet, während „Klassik“ in kulturellen Nischen zu besichtigen ist. Herzfeld unterläuft diesen vermeintlichen Gegensatz. Er enthält sich jeglicher Werturteile, bestimmt aber gleichwohl die Unterschiede von ästhetischen Gegenständen. Seine Art der Kritik entspricht der ursprünglichen, neutralen Bedeutung des griech. „krinein“ = unterscheiden.

(Juli 2015)

Peter Petersen

SILVIO J. DOS SANTOS: Narratives of Identity in Alban Berg's „Lulu“. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2014. X, 226 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 110.)

Es ist ruhig geworden um Alban Bergs Oper *Lulu*. Den großen Studien von George Perle, Patricia Hall, Susanne Rode-Breymann oder Thomas Ertelt folgten seit der Jahrtausendwende nur wenige monographische Werke und selbst die Anzahl publizierter Aufsätze jüngerer Datums ist überschaubar. Ist bereits alles gesagt worden zu dieser vieldeutigen Frauenfigur, zur komplexen Kompositionstechnik, zum sozio-kulturellen Umfeld, in dem Bergs letzte Oper entstand? Silvio J. dos Santos verneint diese Frage mit seiner Monographie und unternimmt eine Deutung, die zwar an bekannte Themen der *Lulu*-Forschung anknüpft, aber doch in vielem neue Wege beschreitet. Ausgangspunkt seines Zugangs ist zum einen eine (im Laufe des Buches widerlegte) auf Theodor W. Adorno zurückgehende Kontrastierung von Berg und Wagner sowie zum anderen auf Paul Ricoeur rekurrierende Konzepte der titelgebenden Identitätsnarrative.

Dos Santos bewegt sich damit im ersten Teil der Arbeit, der „Berg's ideal identities“ erforscht und aus drei Kapiteln besteht, im Fahrwasser der umfangreichen Forschung zu autobiographischen Bezügen in Alban Bergs Werken. Zunächst argumentiert dos Santos auf Grundlage verschiedener Briefausschnitte, dass Berg sich zwar als treuer Schönberg-Schüler mit allen Konsequenzen für einen formalistischen Zugang zur Komposition positionierte, Richard Wagner aber zeit seines Lebens ein wichtiger Referenzpunkt seiner musikalischen Identität war. Anschließend verfolgt dos Santos die These von der Idealisierung Wagners in der Art weiter, dass er einen Ausdruck dieser idealen Identität vor allem in den ver-

steckten Programmen der Werke aus den 1920er Jahren erkennen will. Dabei wird anhand der *Lyrischen Suite* argumentiert, dass Berg in der musikalischen Verarbeitung seiner Liebe zu Hanna Fuchs auf das präexistente Narrativ von Richard Wagners Liebe zu Mathilde Wesendonck und deren Repräsentation in Wagners *Tristan und Isolde*, dessen Vorspiel Berg in der *Lyrischen Suite* prominent zitiert, zurückgreift. Einen neuen Kontext greift dos Santos in der Analyse von Identitätsnarrativen für die Figur von Alwa in *Lulu* auf, eine Figur der Berg bekanntlich einige autobiographische Züge gab. Dos Santos bringt Emil Luckas Konzept von den *Drei Stufen der Erotik* ins Spiel, in welchem Lucka bei der Herleitung der höchsten Stufe der Liebe Wagners *Tristan* und insbesondere den Liebestod einbringt. Bergs Rezeption dieser Theorien in seiner musikalischen Umsetzung von Alwas Rondo im zweiten Akt wird anhand zahlreicher Skizzen erläutert. Die musikalische Anlehnung des Reihenmaterials im Rondo an das leitmotivische Material des *Tristan* geht somit gleichsam aus der Rezeption des *Tristan* über den Weg der Theorien von Lucka hervor. Mit diesen Thesen gelingt der Übergang zum zweiten Teil des Buches, der sich in ebenfalls drei Kapiteln mit „personal and cultural identities“, wie sie in der Oper *Lulu* präsentiert werden, auseinandersetzt. Der in der Berg-Forschung bereits mehrfach untersuchten Konstruktion von Lulus Identität durch ihr Portrait und die dazugehörigen Bildakkorde fügt dos Santos eine neue Facette bei, indem er vor allem auf deren Verwendung in der Filmmusik eingeht und argumentiert, wie Lulu hier die ihr zunächst von den anderen Figuren zugeschriebene Identität im Bild annimmt, um sie später im dritten Akt zurückzuweisen. Im nächsten Kapitel wird der Blick wieder auf breitere kulturelle Kontexte sowie einige Nebenfiguren der Oper geweitet. Mit Bezug auf Otto Weininger, Karl Kraus und andere, wird Bergs starke Verbindung

oder sogar Ineinssetzung von Ehe und Prostitution sowie deren musikalische Umsetzung (insbesondere für die Figuren Prinz, Marquis und Schigolch) erläutert. Dabei erscheint mit dem Hochzeitsmarsch aus *Lohengrin* ein weiteres Wagner-Zitat am Ende des Duetts zwischen Alwa und dem Prinzen. Weitere Analysen zeigen, wie der Ton *c* in Bergs Musik symbolisch sowohl für die Ehe als auch die Prostitution (v. a. bei der Verwendung von Wedekinds Lautenlied im dritten Akt) steht. Im letzten Kapitel wird die Gräfin Geschwitz als Neue Frau der 20er Jahre positioniert. Die Bedrohung der kulturellen Ordnung, die sie als lesbische – und für dos Santos androgyne – Frau darstellt, wird insbesondere durch eine detaillierte Analyse der ersten Szene des zweiten Aktes verdeutlicht. Anschließend kommt dos Santos über Jacques Le Riders Anmerkungen zu Weiningers Androgynie-Konzept wieder auf Wagner zu sprechen. In Bergs Realisierung von Geschwitz' Schlussmonolog sieht er eine aus Isoldes Liebestod hergeleitete metaphysische Liebeserlösung.

Silvio J. dos Santos gelingt es in seiner Studie, eine sehr detaillierte und facettenreiche Auseinandersetzung mit der Präsenz von Wagner und mit ihr einhergehenden Ideen in Bergs *Lulu* vorzulegen, die aufgrund ihres theoretischen Zugangs über Identitätsnarrative auch nicht Gefahr läuft, in die plumpe Frage eines kompositorischen Einflusses abzugleiten. Die Analyse von Briefen, Skizzen, konzeptionellen und kompositorischen Prozessen, 12-Ton-Reihenherleitungen und -verwendungen sowie breiterer kultureller Konzepte wird zu einer sehr dichten Argumentation verwoben, die großteils zu interessanten Erkenntnissen führt, gelegentlich vielleicht auch stutzig macht. Nicht alles ist in gleichem Maße überzeugend: So scheint unklar, warum im zweiten Kapitel Bergs Beschäftigung mit *Tristan und Isolde* über das Pränarrativ der Affäre Wagners mit Wesendonck hätte geschehen sollen, und auch die Positio-

nierung der Geschwitz als Neue Frau im letzten Kapitel wirft die Frauenbewegung der Jahrhundertwende sowie subkulturelle Weiblichkeitsentwürfe von lesbischen Frauen zu leichtfertig in einen Topf mit der medial populären Neuen Frau der 1920er Jahre. Eine umfassendere Analyse verschiedener musikalischer Parameter wird häufig zugunsten eines starken Fokus auf die Verwendung der 12-Ton-Reihen vernachlässigt, was zwar im Hinblick auf die dahinterliegenden Narrative sinnvoll erscheint, gelegentlich aber analytische Leerstellen hinsichtlich der expressiven Qualitäten der Musik zum Vorschein treten lässt. Wenn dos Santos am Ende feststellt, dass Wagner eine besondere Bedeutung für Berg hatte, „in ways we are only now beginning to measure“ (S. 186), so ist zu hoffen, dass seine Monographie ein Anstoß ist für neue Wege, nicht nur der *Lulu*-, sondern der Berg-Forschung insgesamt.

(Januar 2015)

Kordula Knaus

KONSTANTIN VOIGT: Vers und Atonalität. Verfahren der Textvertonung in den drei atonalen Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns. Hrsg. von Ulrich KONRAD. Editions-kollegium: Friedhelm BRUSNIAK, Andreas HAUG, Bernhard JANZ, Ulrich KONRAD, Eckhard ROCH und Elena UNGEHEUER. Tutzing: Hans Schneider 2013. 261 S., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Band 3.)

Konstantin Voigt behandelt in seiner Dissertationsschrift das Spannungsfeld, das sich zwischen den Axiomen von Vers und Atonalität entfaltet. Während der Vers als gebundene Sprache einer Rhythmisierung unterliegt, welche auch die Wiederholung einbezieht, werde die Atonalität im herkömmlichen Sinne als Befreiung von einer ästhetisierenden Formensprache charakterisiert.

Methodisch orientiert sich Voigt an der Verstheorie von Roman Jakobson, um von hier ausgehend exemplarische Analysen vorzunehmen. Den Gegenstand seiner Untersuchung bettet der Autor in eine kritische Aufarbeitung der Forschungsgeschichte ein: Die Beschäftigung mit der Musik Arnold Schönbergs rechtfertigte sich dadurch, dass Schönbergs Werk selbst aus einer geschichtslogischen Folgerichtigkeit begründet wurde. Reinhold Brinkmann habe die Webern-Forschung durch seine analytischen Arbeiten substantiiert – und bedeute eine tatsächliche Auseinandersetzung mit Schönbergs Kompositionen wie seinen zuweilen apologetischen Schriften. Von besonderer Bedeutung ist für Voigt die Dissertationsschrift von Elmar Budde (*Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Anton Webern*, Wiesbaden 1971), da diese erstmalig die von Schönberg behauptete „Prosa-Auflösung der Verse“ (S. 14) kritisch hinterfrage und klare Bezüge zwischen den metrischen Texten in den atonalen Liedern von Schönberg und Webern nachweise.

Schon im ersten Kapitel findet sich eine Beispielanalyse von Schönbergs *Sprich nicht immer von dem Laub* (op. 15,14), in der Voigt die in der Schönberg-Rezeption vielfach behauptete „Prosaauflösung“ als musikhistorisches Narrativ enttarnt. Dass sich die freie Atonalität als „eigenmusikalische Form“ etabliert habe, sieht Voigt, ganz anders als Schönberg seine Leser glauben macht, nicht in Abgrenzung zum Text, sondern in der Nähe vokaler Texturen. Voigt bemerkt die Übertragung des Unbehagens gegen die Wiederholung als Regressionsverdacht gegenüber der Versform. Dabei sei der lyrische Text nicht nur Teil des kompositorischen Prinzips, sondern habe in Hinblick auf die kompositorische Form sogar „tragende“ Funktion (S. 65). Die vermeintliche „Verbiegung der Dichtung“ (S. 41) findet der Autor nicht so sehr in der musikalischen Faktur, als vielmehr in den

Diskursen vor. Voigt stellt jenen Befund plausibel in Zusammenhang mit dem ebenfalls überstrapazierten Begriff des „Formproblems“, der lange Jahrzehnte implizierte, die freie Atonalität sei als Übergang zur Dodekaphonie zu verstehen.

Die in den begrifflichen Koordinaten des „Formproblems“, des „Wiederholungsverbots“ und der „musikalischen Prosa“ stehende Diskrepanz zu den jeweiligen Textvorlagen relativiert Voigt insofern, als er sie als „topische Verallgemeinerung“ (S. 70) entkräftet. Was bedeutet das für die von ihm analysierten Lieder? Es heißt, dass die behauptete Irrelevanz der Versform für die „Formkraft freier Atonalität“ (S. 70) ein Mythos ist. Hellsichtig deckt Voigt unnütze Oppositionen auf, die den Stücken nicht gerecht würden, dafür aber eine Zementierung von Ideologien im Kontext der Wiener Schule bedeuteten.

In einem Kapitel zu „Versvertonung unter den Bedingungen von Tonalität und Takt“ stellt Voigt die Auflösung tonaler Harmonik in Zusammenhang mit dem Zurücktreten der metrischen Qualitäten. Anhand der Analyse von Hugo Wolfs *Auf ein altes Bild* differenziert der Autor die Möglichkeiten der Übersetzbarkeit von Text in musikalische Faktur. Er unterstreicht, dass bei Wolf keine Auflösung des Versmetrums erkennbar werde, sondern vielmehr eine Übertragung der textlichen Akzentabstufung auf musikalische Akzentuierung nachzuvollziehen sei. Die Korrelation von Text und Musik sei bei Wolf folglich als Äquidistanz von metrischer und musikalischer Faktur aufzufassen, wobei Voigt die Palette möglicher Bezugnahmen im Folgenden anhand von verschiedenen Vokalkompositionen durchdekliniert. Mahlers *Urlicht* ist ihm ein Beispiel für eine besonders komplexe Text-Musik-Relation, und anhand von Richard Strauss' *Ich schwebe* macht Voigt einerseits die Parzellierung in Versfußeinheiten, andererseits die Verbindung von Vershebungen und „stär-

ker betonten Zählzeiten“ (S. 99) anschaulich.

Im Zentrum der Arbeit stehen die Analysen der George-Lieder, nämlich Schönbergs op. 15 und Weberns op. 3 und op. 4. Hier knüpft Voigt insofern an die Schrift von Budde an, als schon dieser aufgezeigt hatte, wie stark Metrum und Syntax die rhythmische Struktur der Komposition beeinflussen. Voigt geht noch weiter, wenn er mit Blick auf Weberns op. 3.1 behauptet, dieser gewinne „die gesamte musikalische Struktur aus dem Gedicht“ (S. 116). Auch Weberns „aperiodische Gliederung“ (S. 125) in op. 3.5 führt Voigt in seiner Analyse auf sprachliche Irregularität in der Gedichtvorlage zurück. Anhand von op. 4.4 und op. 4.5 zeigt Voigt den Zusammenhang von Strophe und melodischer Kadenzfolge auf und veranschaulicht damit, dass die Bezüge auf die Textform sehr weitreichend sind.

Im Unterschied zu Webern, der in seinen Liedern offensichtliche lyrische Parameter aufruft, streicht Voigt in Schönbergs George-Liedern die Pluralität der Verfahren heraus: In Op. 15.6 nehme Schönberg auf ganz unterschiedlichen Ebenen Bezug zum Text, wobei er sowohl auf die Textform als auch auf die Syntax und Semantik in seiner musikalischen Lesart rekurriere. Bereits in op. 15.3 zeige sich, dass Schönberg die bipolare Perspektive des Gedichts anhand von gegensätzlichen musikalischen Prinzipien fortschreibe. Deutlich wird, dass Reim, Metrum und Vokalstruktur der Textvorlagen nicht nur die Zeitstruktur, sondern auch die Tonhöhenorganisation der Kompositionen beeinflussen.

Konstantin Voigt macht in seiner Dissertation deutlich, dass bei den atonalen Liedern der Wiener Schule eine Kongruenz „zwischen Verstyp und Vertonungstyp“ besteht. In Schönbergs George-Vertonung zeigt sich durch den analytischen Zugang, dass die Behauptung, Schönberg habe sich um die poetische Struktur der Gedichtvorlagen bewusst nicht gekümmert, eine

Chimäre ist. Es geht bei Voigt nicht darum, die Fortsetzung eines imitatorischen Text-Musikverhältnisses zu behaupten, sondern zu unterscheiden zwischen Ideologie (in der behaupteten Divergenz zwischen „Gedichtform und dem musikalischen Idiom ihrer Vertonung“, S. 245) und dem musikalischen Material selbst.

So vielfältig und komplex das Verhältnis von Text und Musik auch ist, so gibt es in den atonalen Liedern bei Webern als auch bei Schönberg durchaus positive Bezüge, die keineswegs einen „ästhetischen Makel“ (S. 248) bedeuten. Voigts Arbeit spürt feinsinnig traditionelle Verfahren der Textvertonung auf und macht die zentrale Rolle deutlich, welche die Versvertonungen am „Übergang zur freien Atonalität“ (S. 184) innehaben.

(August 2015)

Friederike Wißmann

PETER HAWIG: „Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt“. Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926–1936). Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2014. 370 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 4.)

Karl Kraus und Jacques Offenbach – das ist bislang kein Thema gewesen, dem die Forschung, soweit sie sich für Kraus oder Offenbach interessierte, besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Peter Hawigs Untersuchung bezeugt, dass dies ein Versäumnis war.

Im Zuge seiner von ihm inaugurierten „Offenbach-Renaissance“ hat Kraus ab Mitte der 1920er Jahre 14 Werke Offenbachs (von denen Hawig sechs ausführlich behandelt) bearbeitet und öffentlich vorgetragen. Die entscheidende Richtschnur für seine Arbeit war immer die Sicht Offenbachs als eines Musikedramatikers, bei dem Wort und Ton untrennbar verknüpft sind. Es kam bei der Bearbeitung also nicht darauf an, neue sprachliche Werte zu schaffen, son-

dern „nur eine analoge Operettenmöglichkeit herzustellen“, das heißt, der Musik die Möglichkeit zu geben, sich an und mit dem Text zu entfalten. Mit keinem anderen Bezirk seines „Theaters der Dichtung“, wie er seine ausgebreitete Vortragstätigkeit nannte, die immerhin 700 öffentliche Auftritte mit eigenen und fremden Texten umfasste, hat Kraus so viel Resonanz erfahren wie mit seinem Eintreten für Offenbach, eine Resonanz, die allerdings sowohl in positiver wie negativer Form auftrat. Positiv war zunächst die Tatsache, dass sich deutsche und österreichische Bühnen überhaupt für jene Offenbach-Werke zu interessieren begannen, die abseits der gängigen Werke (und das waren nur wenige) lagen. Ernst Krenek berichtet, dass für kurze Zeit Kraus die „Spur einer Hoffnung“ hatte, einem Sektor seiner ‚Wertwelt‘ weite Resonanz zu verschaffen. So kam es 1931 zu einer Aufführung der *Perichole* in Kraus’ Bearbeitung an der Berliner Staatsoper. Der Berliner Rundfunk war es dann, der ihm die Wortregie bei einem Offenbach-Zyklus von insgesamt zwölf Stücken übertrug, die zwischen 1930 und 1932 gesendet wurden. Dies war für Kraus wohl eine der beglückendsten Bestätigungen; auf die Begeisterung aller Mitwirkenden hat er immer wieder hingewiesen.

Dem stand allerdings entgegen, dass sich vielerorts eine „Offenbach-Renaissance“ begab, die nicht in Kraus’ Sinne sein konnte. Gegen solche „Offenbach-Schändungen“ zog er leidenschaftlich zu Felde. Dass seine eigenen Bearbeitungen und Lesungen dem nicht Einhalt zu gebieten vermochten, erfüllte ihn mit Zorn und Bitterkeit, ja sogar mit dem Gefühl einer Mitschuld, denn er hatte eine ‚denaturierte‘ Theaterwelt ja eigentlich erst auf Offenbach aufmerksam gemacht.

Es blieb ihm „die selbstsüchtige Wonne einer Flucht, die ich mir einmal im Jahr aus eben dieser Trostlosigkeit in einen neuen Offenbach gestatte, den ich – für den eigenen Podiumzweck – jeweils als den alten

wiederherstelle“, eine Flucht, die zumindest von Kennern gebührend gewürdigt wurde. Gerade Musiker aus dem Kreis um Schönberg wie Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch und Alban Berg (Ernst Krenek trat hinzu) waren es, die Kraus' Leistung als Bearbeiter und Vortragender (die Leistung eines Mannes, der Offenbach sang und sprachlich virtuos verkörperte, ohne Noten lesen zu können) in ihrer Bedeutung erkannten. Wenn man Gelegenheit hat, die kostbare Originalaufnahme von Kraus zu hören, wie er das Brief-Couplet der Metella aus Pariser Leben singt (in einem Sprechgesangsstil höchster Musikalität, der an Brechts entsprechende Aufnahmen erinnert), dann kann man auch heute noch die eminente Wirkung dieser ‚Aufführungen‘ durchaus nachspüren.

Als Kraus zum ersten Mal die *Kreolin* am 11. November 1935 las, war seine Hoffnung auf die Wirkung seiner Offenbach-Emphase bereits zerstoßen. Das Vorwort dazu ist wohl eine der bittersten Äußerungen aus Kraus' letzter Zeit. Er nimmt dieses ‚zeitferne Kunstwerk‘ in sein Repertoire auf „mit der bewußtesten Abzielung gegen alle Gegenwart der Welt und ihres Theaters, welche wir, solange wir sie noch mitmachen müssen und dürfen, Widerwart nennen wollen, mit dem unbestechlich radikalsten Abscheu vor dem Betrug eines ‚Zeittheaters‘“. Um die gleiche Zeit erreichte ihn die Nachricht von einer Begebenheit bei einer Militärparade vor Hitler: „Aber Offenbach triumphiert doch in dem dämonischen Witz, daß bei der letzten großen Parade vor Hitler, in dem Augenblick, da die Kavallerie an ihm vorbeiritt, sich das Orchester hingegrissen fühlte, nicht etwa den *Tannhäuser*-Marsch, sondern den Höllen-Cancan, den der Unterwelt, zu spielen.“

Bisher gab es zu dem großen Thema ‚Kraus und Offenbach‘ nur ein Buch des berühmten DDR-Musikwissenschaftlers Georg Knepler, der als junger Mann Kraus am Klavier bei seinen Offenbach-Verleben-

digungen begleitet hatte. Das Buch ist von hohem Wert, dies aber vor allem als Erinnerungsbuch eines Beteiligten. Eine größere wissenschaftliche Untersuchung gab es bisher nicht. Eine solche hat nun Peter Hawig vorgelegt. Hawig ist in mehrfacher Hinsicht für diese Aufgabe prädestiniert. Er hat sich in einer Vielzahl von Publikationen als eminenter Kenner des Offenbach'schen Werks (von denen es im deutschen Sprachraum nur eine Handvoll gibt) legitimiert und er hat sich vor geraumer Zeit mit einer Untersuchung über Kraus' Weltkriegsdrاما *Die Letzten Tage der Menschheit* als mit diesem Autor vertraut erwiesen, die besten Voraussetzungen also für das, was er sich vorgenommen hat.

Den Begriff der „Autorinszenierung“ übernimmt Hawig von französischen Theoretikern. Dass dem Werk und der Person von Kraus ein eminent theatralisches Element zugrunde lag, ist offensichtlich. Kraus dachte als junger Mensch an eine Schauspielerkarriere, das Theater war ein lebenslanger Bezugspunkt in mehrfachem Sinn, und Shakespeare, Nestroy und eben Offenbach waren seine Hausgötter. Unter diesen gewinnt Offenbach in der letzten Lebensphase zunehmend an Bedeutung. Die Zeitsatire und die raffinierte Zitattechnik, für die Kraus wie kein anderer steht, fand er in dessen Werken textlich wie musikalisch vorgebildet. Hawig stellt dar, wie die noch relativ unbeschwerte erste Phase der „Offenbach-Renaissance“ in der zweiten Hälfte der 20er Jahre bald eingetrübt wird durch die schlechten Erfahrungen mit deutschsprachigen Bühnen, die ihn zwar einbinden wollen in ihre Offenbachaufführungen, dem Rigorismus von Kraus und den Ansprüchen der Werke und ihres Stils aber nicht gewachsen sind. Sehr genau kann die Untersuchung zeigen, wie sich die Sicht von Kraus auf Offenbach vertieft. War zu Anfang die „krampflösende“ Funktion der Offenbach'schen Opéra bouffe als Gegengewicht gegen den aufgeblasenen ‚Ernst der

Zeit‘ wichtig, so wurde mit zunehmender Verdüsterung der Zeitläufe ab 1930 auch die zeitkritische Dimension Offenbachs für Kraus immer wichtiger. Hawig kann überzeugend nachweisen, dass ein Teil der Autorinszenierung von Kraus auch darin besteht, sich als Autor Kraus bei seinen öffentlichen Auftritten immer mehr zurückzunehmen, was heißt, dass die Lesungen aus eigenen Schriften (die das Publikum von ihm immer deutlicher verlangte) immer stärker zurücktraten gegenüber den Lesungen und Darstellungen der von ihm in einem durchdringenden Sinn bearbeiteten Werke von Shakespeare und Offenbach. Hawig hat eine gewisse Neigung, die Bedeutung Offenbachs gegenüber der Shakespeares für die letzten verdüsterten Jahre von Kraus höherzustufen. Demgegenüber wäre der späte Kraus zu zitieren: „Die Weltdummheit macht jede Arbeit, außer an Shakespeare, unmöglich“ – Offenbach wird da nicht erwähnt, aber die ebenso gründlichen wie gedankenreichen Darlegungen dieses Buches zeigen, dass Kraus hier neben Shakespeare auch Offenbach hätte nennen können – diese Gleichberechtigung ist durch Peter Hawig doch überzeugend hergestellt worden. Als Walter Benjamin 1928 eine Berliner Lesung von Kraus besuchte, der *Pariser Leben* vortrug, war er hingerissen: „Was auf dem Podium vorgeht, steht also völlig jenseits der verbohrten Alternative von produktiver und reproduktiver Leistung. Kraus ist als Vortragender so wenig ‚Virtuose‘ wie als Autor ein ‚Sprachbeherrscher‘. Er bleibt in beiden Fällen identisch: der Interpret, der den Schurken ertappt, indem er zwischen zwei roten Umschlagseiten ihn nachdrückt, der ein Werk wie das Offenbachs feenhaft ausstattet, indem er es spricht. Aber er spricht in Wahrheit nicht Offenbach; er (*sc. Offenbach*) spricht aus ihm heraus.“

Peter Hawig hat mit seinem bedeutenden Buch die zentrale Bedeutung von Offenbach für Kraus mit aller Deutlichkeit

umrissen und damit zweierlei erreicht: die Liebhaber Offenbachs, die meist Kraus und seinen eminenten Einsatz für diesen nicht oder zu wenig kennen, haben keine Entschuldigung mehr für ihre Unkenntnis, die Anhänger von Kraus, die sich meist für Offenbach nicht so interessieren, können ab jetzt dieses Desinteresse nicht mehr legitimieren.

(Februar 2015)

Jens Malte Fischer

CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ: Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 342 S., Abb., Nbsp.

Über Mauricio Kagels Jugendzeit in Argentinien war bis vor kurzem wenig bekannt. Der Komponist selbst äußerte sich nur vereinzelt zu diesem Thema, und seine Erinnerung war häufig selektiv oder ungenau, wenn er nicht sogar einzelne Sachverhalte verfälschte. Die Kagel-Forscher der ersten und zweiten Generation waren zumeist des Spanischen nicht mächtig und waren so auf Kagels Selbstaussagen angewiesen – wenn sie überhaupt Interesse an biographischen Zusammenhängen zeigten. Weiterhin waren Kagels frühe Kompositionen verschollen. Nachdem er sich 1957 mit einem DAAD-Stipendium in Köln niedergelassen hatte, gab nur sein im selben Jahr revidiertes Streichsextett, das auf eine Komposition von 1953 zurückgeht, einigen Aufschluss auf sein Jugendwerk. Wie sehr die revidierte Fassung von der ursprünglichen abwich, ließ sich aber bestenfalls erahnen: Wie sich später herausstellte, ist die Originalfassung für ein gemischtes Sextett und in zwei Sätzen; Kagel hatte in der Revision kurze Abschnitte aus beiden Sätzen interpoliert, so dass am Ende ein einsätziges Werk stand. Erst im Jahr 1991 ließ Kagel ein weiteres Frühwerk an die Öff-

fentlichkeit: die Variationen für Quartett. Im Rückblick stellt sich heraus, dass Kagel hier noch tiefgreifender in die Originalfassung (von 1952) eingegriffen hatte.

Erst in den letzten Jahren lichtet sich der Nebel. Autoren wie Matthias Rebstock und Björn Heile begannen, sich auf Spurensuche nach Buenos Aires zu begeben und Kontakt mit Kagels argentinischen Weggefährten und Zeitgenossen sowie dortigen Experten aufzunehmen. So stellte sich etwa heraus, dass Kagels Diktum, er sei „durch Kontakt mit ungenügenden Lehren zum Autodidakten ausgebildet“ (Kagel, *Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*, München u. a. 1975, S. 7) worden, so wohl kaum zutreffend war. Nicht nur hatte er hervorragende Privatlehrer in Klavier, Dirigieren und Musiktheorie, sondern er war auch stark von Juan Carlos Paz geprägt, einem der einflussreichsten südamerikanischen Komponisten und Leiter der Agrupación Nueva Música, der Kagel bereits als Achtzehnjähriger beitrug (wenn er auch offenbar nie formal Kompositionsunterricht bei Paz hatte). Nur hatte er sich aus nach wie vor nicht ganz geklärten Gründen 1953 mit Paz überworfen, was dazu führte, dass er dessen Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung ganz verschwiegen oder zumindest untertrieben.

Mit der Einrichtung der Mauricio-Kagel-Sammlung an der Paul Sacher Stiftung in Basel in den 1990er Jahren gelangten weitere Dokumente an das Licht der Öffentlichkeit, die Einblick in Kagels argentinische Phase erlaubten. So waren nun etwa die Skizzen und Manuskripte des Sextetts und der Variationen einsehbar. Paradoxiertweise sind detaillierte Forschungen zu Kagels Frühwerk und Lehrjahren aber erst seit seinem Tod 2008 möglich: Damit gelangte nämlich sein gesamter Nachlass in die Paul Sacher Stiftung, und, obwohl Kagel zwischenzeitlich behauptet hatte, dass sein Frühwerk in Argentinien verblieben sei, fanden sich hier viele Kompositionen, die

man nur dem Namen nach kannte und weitere, die zuvor nie erwähnt wurden.

Hier setzt Christina Richter-Ibáñez' Dissertation an. Sie beruht auf einer gründlichen Auswertung der in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Quellen, die durch weitere Archive, wie etwa das von Juan Carlos Paz, und Nachforschungen vor Ort, intensivem Presse-Studium sowie Interviews mit Informanten ergänzt wurden. Das Buch basiert auf einer profunden Kenntnis der argentinischen Musik, Geschichte und Kultur und ist insgesamt hervorragend recherchiert. In ihrer Detektivarbeit ist der Autorin auch vom Glück geholfen worden, so ist etwa ein Brief Kagels an den Musikwissenschaftler Francisco Curt Lange, in dem Kagel letzterem Auskünfte über seine Biographie und seine Kompositionen erteilte, nur durch Zufall in ihren Besitz geraten. Aber das Glück hilft bekanntlich dem oder der Tüchtigen.

So finden sich auf fast jeder Seite neue Einsichten in Kagels Leben und Werk. So wird etwa seine Mitarbeit in der Agrupación Nueva Música und sein Verhältnis zu seinen Mitstreitern und seine Karriere als Chorleiter und Dirigent erhellt oder die Umstände von Pierre Boulez' Besuchen in Buenos Aires erzählt, der zu Kagels Mentor wurde. Dabei stellt sich unter anderem auch heraus, dass Kagel um 1954 offenbar das Komponieren weitgehend aufgegeben hatte, um sich auf das Dirigieren zu konzentrieren. Zwischen 1955 und seiner Übersiedlung nach Deutschland 1957 entstanden nur einige Übungen, Entwürfe und kurze Gelegenheitskompositionen. Unklar bleibt dabei, warum zwischen dem von Boulez vermittelten Stipendiums-Antrag beim DAAD und Kagels Ausreise drei ganze Jahre vergangen sind (Kagel hatte Boulez zuletzt 1954 getroffen). Auch die Liste der prominenten Persönlichkeiten, mit denen Kagel Kontakt hatte, muss gründlich revidiert werden. So war das Verhältnis zu Jorge Luis Borges offenbar denkbar einseitig:

Zwar war Kagel von seinem Dozenten zutiefst beeindruckt, ob der aber umgekehrt den Studenten besonders wahrgenommen hat, ist zumindest fraglich. Dafür hatte Kagel aber mit einem weiteren großen argentinischen Schriftsteller der Zeit Kontakt, den er zeit seines Lebens kaum erwähnt hatte, nämlich Julio Cortázar.

Insgesamt gelingt es der Autorin hervorragend, Kagels Werdegang und Schaffen im Musik- und Kulturleben der argentinischen Metropole zu verorten. Dabei geht es nicht nur um einige biographische Details: Wie sich immer wieder herausstellt, blieb Kagel seinen argentinischen Vorbildern und den dort gefassten Idealen sein Leben lang verpflichtet, ist also mindestens ebenso ein Produkt der Moderne von Buenos Aires wie der europäischen Nachkriegs-Avantgarde – und letztere stellt sich im Rückblick als heterogener und kulturell hybrider dar als man es bis vor kurzem wahrhaben wollte und vielleicht auch konnte.

Kagels Kompositionen selbst sind von deutlich über 300 Seiten nicht einmal 50 gewidmet (von denen ein Großteil von großzügigen Notenbeispielen und Faksimiles eingenommen wird). Demensprechend sind die Analysen nicht sehr detailliert. Dennoch ist die Arbeit auch in diesem Bereich sehr sorgfältig und aufschlussreich. Richter-Ibáñez stellt etwa die Zwölftontechniken und -strukturen sehr klar dar und setzt sie überzeugend mit den Werken von Kagels älteren und gleichaltrigen Zeitgenossen, wie etwa Paz, Michael Gielen und Francisco Kröpfl, in Beziehung. Insbesondere gelingt es ihr, viele Umstände und Details des wohl verheißungsvollsten von Kagels Frühwerken, der *Música para una torre* („Turmmusik“, 1954), zu rekonstruieren, wenn auch die konkrete Gestalt des Werkes nach wie vor weitgehend im Dunkeln bleibt und wohl auch bleiben wird.

Wie nebenbei stellt Richter-Ibáñez auch Kagels Werkverzeichnis auf eine solide Grundlage. Hier müssen an den in frühe-

ren Studien erschienenen Verzeichnissen grundlegende Korrekturen vorgenommen werden. Viele dort genannte Werke sind entweder verschollen oder (was wahrscheinlicher ist) haben nie existiert, andere hatten einen anderen Titel als den offenbar durch Kagels Erinnerung überlieferten und wieder andere müssen ergänzt werden. Dennoch muss die Autorin feststellen, dass in den frühen Werken vor ihrer Entdeckung „mehr Potenzial vermutet“ wurde (S. 283, Anmerkung 105 – die Aussage bezieht sich konkret auf die Textumsetzung in Kagels frühen Vokalwerken, kann aber wohl verallgemeinert werden). Viele der Kompositionen, wie etwa die *Vier Klavierstücke* und die *Cinco Canciones del Genesis*, beide 1954 entstanden, sind durchaus interessant und vielversprechend und erlauben darüber hinaus Einblick in Kagels Kompositionsweise, aber bisher unbekannte Meisterwerke findet man hier nicht. Warum Kagel jedoch in Deutschland dem Sextett und den Variationen den Vorzug über die eben genannten Werke gegeben hat, ist nicht ganz klar, handelt es sich bei letzteren doch ziemlich eindeutig um reifere Kompositionen. Hierfür gibt es wahrscheinlich pragmatische Erklärungen. Das Sextett ist allem Anschein nach nicht in Argentinien zur Aufführung gekommen: Zwar war eine Aufführung durch die Agrupación Nueva Música geplant, diese ist aber offenbar dem Streit zwischen Kagel und Paz zum Opfer gefallen. Somit liegt es nahe, dass Kagel gerade dieses Werk der Öffentlichkeit präsentieren wollte. Warum er Jahrzehnte später ausgerechnet seine erste vollständige Komposition, nämlich die Variationen für Quartett, ausgegraben hat, ist schwerer nachzuvollziehen. Womöglich konnte so ein Programm vervollständigt werden (wie es häufig bei Kagels Gelegenheitskompositionen der Fall ist). Dennoch ist es im Nachhinein erstaunlich, dass Kagel seine reiferen frühen Kompositionen sein Leben lang zwar gut gelagert, aber unter Verschluss gehalten hat.

Das Buch ist klar geschrieben und gut redigiert, gestaltet und verarbeitet, und präsentiert eine Reihe von bisher unbekanntem Fotos und Originaldokumenten in Faksimile. Ein guter Apparat mit einem gründlichen Index erleichtert die Lektüre. Insgesamt setzt der Band neue Maßstäbe in der Kagal-Forschung; niemand, der an Kagels Werk interessiert ist, wird an ihm vorbeikommen.

(Februar 2015)

Björn Heile

VOLKMAR KRAMARZ: Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik. Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 390 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Populärmusik.)

Volkmar Kramarz untersucht in seinem Buch „Warum Hits Hits werden“ in fünf Abteilungen „Popmusik und Erfolg“, stellt dem Leser seine „Kategorien und Parameter der Analyse“ vor, unterbreitet seine „Parameter-Auswertung erfolgreicher Songs“, erläutert „eigene Experimente und Untersuchungen“ und schließt mit „Fazit und Diskussion“. Der Autor manövriert im Dienste seiner titelgebenden Ausgangsfrage sicher zwischen der Pophistorie und ihrem Repertoire, den Ratgeberbüchern aus der Praxis, vielfältigen musikanalytischen Herangehensweisen und empirischen Verfahren zwischen Konsumentenbefragung und der Messung von Hirnaktivitäten. Die polystilistische Sprache seines Buches lässt sich als Indikator des (eingelösten) Anspruchs lesen, sich gleichermaßen an „Kenner und Liebhaber“ zu richten, wobei es ebenso positiv auffällt, dass seine überreichen Kenntnisse und Insiderinformationen zuweilen die strenge Gliederung überspülen.

Nach den Jahrzehnten der Popsoziologie kann Kramarz' popmusikwissenschaftlicher Ansatz nicht genug gewürdigt werden:

„Die besonders in der europäischen, soziologisch motivierten Populärmusik-Forschung lange Zeit vorhandene Ansicht, dass Popmusik vorrangig als nicht transzendierende, eher funktional-nützliche Musik zu untersuchen sei und sie daher überwiegend als ein politisches und soziologisches, weniger als ein kulturell-musikalisches Phänomen gesehen werden müsse, rückte zuletzt, im Zuge einer nach und nach einsetzenden Emanzipation der musikalischen Elemente, in ein zumindest ungefähres Gleichgewicht und Nebeneinander.“ (S. 22) Bei solchen prinzipiellen Weichenstellungen fallen gelegentliche unkommentierte Übernahmen von fragwürdigen Behauptungen kaum ins Gewicht: „Die bürgerliche Musikkultur ist nach 1945 weitgehend erstarrt, während die industrielle Musikkultur sich in einer Gärungsphase befindet, deren weiteren Verlauf man noch gar nicht voraussehen kann.“ (Reinhard Flender, S. 15) Bringt doch Kramarz den Anspruch seiner Analysen folgendermaßen auf den Punkt: „Eine Popmusik-Analyse würde dann eine Lesart bilden, bei der das wissenschaftliche Ethos darin besteht, ihre Prämissen und Verfahren aufzudecken.“ (S. 22) In akribischer Detailarbeit dekliniert Kramarz die einzelnen Parameter populärer Musik durch, vom Großformalen bis in die kleinsten melodischen und harmonischen Details – ohne allerdings dem zentralen Phänomen von Pop – dem Sound – bei allen höchst lesenswerten Umkreisungen, tatsächlich zu Leibe zu rücken: letztlich wohl weniger ein Beleg des Scheiterns, als eine Frage der Machbarkeit. Mit seinem Streben nach Anschaulichkeit mittels zahlreicher Abbildungen und Notenbeispiele erreicht er mangels Legenden und Erklärungen manchmal eher das Gegenteil, was angesichts des Geleisteten allenfalls eine Randbemerkung bleiben muss. Kramarz wertet Handreichungen zum Songwriting bzw. Produzieren aus, analysiert erfolgreiche Songs und wertet klinische und umfrage-

gestützte Experimente aus. Seine Antwort auf der Suche nach den Erfolgsfaktoren von Popmusik lautet, dass sich nicht eindeutig klären lasse, warum ein Stück ein Hit wird, umso deutlicher allerdings, warum eine Produktion kein Hit wird (S. 361): „Und das Ergebnis dabei kann als eindeutig eingestuft werden: Nur bei

- einigen, wenigen Harmoniekombinationen
- mit entsprechend dazu konsonierenden, diatonisch angelegten Melodien und
- verbunden mit einem durchgehend pulsierenden Rhythmus

wird eine weitestgehend positive Gefallensbekundung hervorgerufen.“ (S. 363.)

Volkmar Kramarz ist ein erfahrener Grenzgänger zwischen Musikwissenschaft, -pädagogik, -produktion und -vermittlung, aktiver Musiker und Rundfunkmann. Die sich daraus ergebende Multiperspektivität auf den Diskurs musikalischer Popularität verleiht der vorliegenden Untersuchung ihren Glanz. Sie ist derart kenntnis- und faktenreich, dass auch der ein oder andere Lapsus (Barthés, S. 51), der in Richtung Namedropping weisen könnte, den Verdiensten dieser methodisch so vielfältigen Analyse keinen Abbruch leistet.

Der prinzipiellen Frage, ob es sich bei der Präferenz der Mehrzahl der Hörer für strukturell stark genormte und gut eingeführte Formen, Verläufe und Sounds um eine Frage der Natur oder Kultur handelt, stellt sich der Autor wohlweislich nicht.

Ob Konsumenten Songs durch ihr Kaufverhalten zum großen Erfolg verhelfen, weil diese sich anthropologischen Konstanten des klanglich Wohlgefälligen nähern (mithin komplexere Musik immer den Keim der „Unmenschlichkeit“ in sich trüge) oder aber die Konsumenten lediglich kaufen, was sie so oder so ähnlich kennen (mithin ein stufenweiser Bildungsprozess denkbar wäre, wie ihn Kramarz dezidiert für das Œuvre der Beatles konstatiert), bleibt wohl auch mit dem hier angewandten Instrumen-

tarium unbeantwortet, wenn nicht unbeantwortbar.

An vorliegendem Band zeigt sich erneut ein Dilemma des deutschsprachigen (Musik) Wissenschaftsbuchmarktes: Verlage, die ihre ureigenen Kompetenzen der Redaktion, des Lektorats und des Layouts an die Autoren abtreten, müssen sich mittelfristig die Frage nach ihrer Existenzberechtigung gefallen lassen.

(Februar 2015)

Matthias Tischer

Kulturelles Handeln im transkulturellen Raum. Symposiumsbericht Kulturhauptstadt RUHR 2010. Hrsg. von Andreas JACOB und Gordon KAMPE. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 366 S., Abb., DVD. (Folkwang Studien. Band 13.)

Im Rahmen des Kulturhauptstadtjahrs Ruhr 2010, veranlasst durch die erfolgreiche Bewerbung von Essen (stellvertretend für das Ruhrgebiet) zur Kulturhauptstadt Europas, fand eine Fülle von unterschiedlichen Veranstaltungen statt, die jeweils unterschiedlich den strukturellen Wandel der Region beleuchten. Der vorliegende Sammelband präsentiert Erträge eines in diesem Rahmen stattgefundenen Symposiums, das von der Folkwang Universität der Künste vom 18. bis zum 20. November 2010 am Campus in Essen-Werden veranstaltet wurde. Wie die beiden Herausgeber im Vorwort erörtern, haben sie es sich zur Aufgabe gestellt, der Besonderheit des kulturellen Handelns sowie kultureller Produktion unter den Prämissen fortwährenden Wandels in einem Kulturraum wie dem Ruhrgebiet nachzugehen. Die Aufmerksamkeit des Sammelbandes gilt dabei primär akteurbezogenen Perspektiven und kulturellem Handeln, dessen Bedingungen und Möglichkeiten.

Unter dieser Aufgabenstellung vereint der vorgelegte Band 17 interessante Beiträge. Der Beitrag von Andreas Jacob führt die

Leser in die generelle Thematik „Kulturelles Handeln im transkulturellen Raum“ ein, indem das theoretische Rahmenkonzept des Sammelbandes (Kulturbegriff, Transkulturalität, Glokalität u. a.) dargelegt und die Konstellation der beiden Begriffe ‚kulturelles Handeln‘ und ‚transkultureller Raum‘ erörtert wird. Daran schließen sich zwei sozialgeschichtlich ausgerichtete Beiträge an: Stefan Goch legt in seinem Beitrag dar, wie und unter welcher Zielsetzung die Arbeiterkulturen im Ruhrgebiet sich herausbildeten und welche kulturelle Praxen in ihnen wirksam waren. Und Dagmar Kift erörtert ausführlich kulturelles Handeln und Identitätskonstitution im Ruhrgebiet nach dem Zweiten Weltkrieg aus der Perspektive von Migration, Integration und Partizipation. Der Beitrag von Eberhard Grunsky „Bauen und Rückbauen im transkulturellen Raum“ behandelt eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts im Ruhrgebiet im Hinblick auf die im Zuge der Industrialisierung herausgebildeten Kulturen bzw. „kulturellen Schichtungen“ (S. 94), deren wechselnde Dominanz und Fluktuationen. Ronald Hitzler stellt die Loveparade im Ruhrgebiet dar und analysiert ihr düsteres Ende. Auf diese vier bzw. fünf Beiträge folgt eine Reihe von spezifisch musikbezogenen: Birger Gesthuisen stellt Musik und Migration in Nordrhein-Westfalen in einen engen konstruktiven Zusammenhang. Robert von Zahn erörtert die spezifische Bedeutung des Begriffs ‚Heimat‘ bei Migranten in Nordrhein-Westfalen und ihre Weltmusik-Imaginationen anhand verschiedener Ensemble- und Musikerbeispiele. In dem Beitrag von Jan Reichow geht es darum, die Bedingungen und Möglichkeiten transkultureller Verständigung und kultureller Abgrenzung zu thematisieren. Ralf Martin Jäger behandelt in seinem Beitrag Transkulturalität als musikgeschichtliches Problem und stellt neben dem Transkulturalitätskonzept von Wolfgang Welsch eine weitere methodische Überlegung an, die „Möglichkeit und Notwendigkeit der Übersetzung von Kultur“

(Homi K. Bhabha). Danach folgen Beiträge zum transkulturellen Handeln im gegenwärtigen Musiktheater (Monika Woitas), zur Jazz- und Popmusikszene (Martin Lücke), zu Musikprojekten am Beispiel der „Eichbaumoper“ (Stefan Drees), zur Neuen Musik als Medium gesellschaftlicher Bildung (Gordon Kampe) und zu einer „Musik-Theater-Tanz-Produktion mit Jugendlichen aus Chile, Weißrussland, Finnland und dem Ruhrgebiet“ (Matthias Schlothfeldt). In dem sich daran anschließenden Beitrag von Stefan Orgass geht es um die Analyse der Mikroprozesse des musikbezogenen Fremdverständnisses, ihre Grenzen und Möglichkeiten vor systematisch-theoretischem Hintergrund, bezogen insbesondere auf ein interkulturelles Lehr-/Lernprojekt an der Folkwang Hochschule. Anna-Maria Schatilow thematisiert die Möglichkeit, Theater in seiner Funktion als „Dritter Raum“ (Homi K. Bhabha) als gesellschaftlich integratives Medium zu gewinnen. Den Sammelband rundet der Text *RUHRLAUTSONATE* von Bruno Klimek ab. Und eine DVD mit einer Reihe von künstlerischen Produktionen im Rahmen von RUHR 2010 ist beigelegt (hergestellt in den Studios des ICEM FU).

Diese 17 Beiträge stellen eindrucksvoll eine spannende Kulturgeschichte des Ruhrgebiets dar und beleuchten, wie und unter welchen Bedingungen sich die ehemals industrielle Ausprägung der Region zur kulturell identitätsstiftenden umwandelte. Besonders gelungen an der Konzeption des vorliegenden Sammelbandes ist, dass der Untersuchungsgegenstand Ruhrgebiet sowohl in seiner lokalen Spezifik als auch als exemplarisches Beispiel für die allgemeine Historie der Urbanität in den Blick genommen wird. Die Vereinigung von lokaler Besonderheit und urbaner Allgemeinheit macht den Sammelband insgesamt interessant und ergiebig. Dazu verdient das beinahe in allen Beiträgen befolgte Konzept des Bandes, theoretische Reflexionen und empirische Studien miteinander zu verbinden, Anerkennung und zeigt

die Anschlussfähigkeit der hier behandelten Thematik an aktuelle kulturorientierte und gesellschaftliche Debatten. Als Mangel an der Konzeption des Sammelbandes erweist sich allerdings ein unausgewogenes Verhältnis zwischen musikwissenschaftlichen und nicht-musikwissenschaftlichen Beiträgen (12 zu 5), was der fachlichen Herkunft der beiden Herausgeber geschuldet ist, wie die Herausgeber selber im Vorwort anmerken. Eine stärkere Berücksichtigung interdisziplinärer Ansätze aus den Bereichen Literatur, Film, Tanz, Medien oder auch Psychologie hätte das thematische Spektrum des vorliegenden Bandes bereichern können und wäre dem Titel des Bandes eher gerecht geworden. Freilich fehlt ein grundlegender Beitrag aus der empirischen Soziologie, der anhand quantitativer Datenauswertungen einen geschichtlichen Überblick über Akteure, Projekte, Veranstaltungen etc. hätte geben können. Allerdings umfasst der Band mit seinen 17 Beiträgen bereits mehr als 360 Seiten.

(Januar 2015)

Jin-Ah Kim

MATTHEW GARDNER und SARA SPRINGFELD: *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung. Mit einem Geleitwort von Nicole SCHWINDT-GROSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 292 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 19.)*

Was ist eine Primärquelle? Wie finde ich die richtige Literatur? Wie zitiere ich korrekt?

Zur Beantwortung solcher grundlegenden Fragen stand innerhalb der Musikwissenschaft bisher Band 1 der Bärenreiter Studienbücher Musik zur Verfügung: *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel, Techniken, Aufgaben*, verfasst von Nicole Schwindt-Gross (1992ff.). Matthew Gardner und Sara Springfeld präsentieren nun mit dem vorliegenden Buch *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung* den Nachfolger des auf-lagenstarken Bandes von Schwindt-Gross.

Die Übernahme des Haupttitels verdeutlicht den Bezug zum Vorgänger, von dem die grundlegende Struktur weitgehend übernommen wurde – Adressaten sind weiterhin in erster Linie Studierende der Historischen Musikwissenschaft (S. 11).

Die Notwendigkeit einer Aktualisierung wird sowohl von Schwindt-Gross in einem Geleitwort (S. 9f.) als auch in der Einleitung von Gardner und Springfeld hervorgehoben (S. 11f.) und begründet sich insbesondere durch den technischen Fortschritt, der die Arbeitsweise von Musikwissenschaftlern verändert habe.

Am Ende der Einleitung (S. 23–26) wird kurz eine idealtypische Vorgehensweise für das wissenschaftliche Arbeiten skizziert – Fragestellung, Auffinden von Literatur und Quellen, deren kritische Sichtung sowie Interpretation und schließlich die – meist schriftliche – Darstellung der neu gewonnenen Erkenntnisse. Derart wird auf die folgenden Kapitel zu „Arbeitsmaterialien“, „Recherche und Beschaffen von Arbeitsmaterialien“ und schließlich auf „Wissenschaftliche Arbeitstechniken“ vorbereitet. Bereits hier fällt auf, dass Gardner und Springfeld viel Mühe auf klare, gut verständliche und angenehm zu lesende Texte verwendet haben. Auf diese Weise werden in den genannten Kapiteln alle für das musikwissenschaftliche Studium essentiellen Werkzeuge erläutert. Die Lesbarkeit wird durch einen logischen Aufbau der vielen Unterkapitel, aber auch durch diverse Querverweise innerhalb des Bandes vereinfacht. Ein chronologisches Lesen der Einführung ist für Studierende des ersten Semesters empfehlenswert, man kann aber problemlos jederzeit an verschiedenen Stellen des Buches einsetzen (S. 27). Somit wird es zu einem wertvollen Nachschlagewerk für das gesamte Studium. Hier reiht sich der „Leitfaden für bibliographische Angaben“ perfekt ein, der sinnvolle Zitierformen für Quellen aller Art (u. a. auch Blogs, Manuskripte und Musikinstrumente) vorschlägt und dabei unterschiedliche Formatierungen für das Quel-

len- oder Literaturverzeichnis, für Fußnoten und einer Kurzform anbietet. Abgerundet werden Kapitel und Unterkapitel durch passende Infokästen oder Exkurse (z. B. „Wie lese ich einen kritischen Bericht?“, S. 70), Literaturangaben sowie abschließende „Fragen zur Selbstüberprüfung“. Diese Fragen fordern leider nur zur Rekapitulation des gerade Gelesenen auf und verzichten auf Anwendungsaufgaben wie sie Schwindt-Gross stellte, die ohne Gang in die Fachbibliothek nicht zu lösen waren. Dies fällt jedoch weniger ins Gewicht, da das Buch ohnehin idealerweise im Zusammenhang mit der obligatorischen Einführungsveranstaltung zu Beginn eines musikwissenschaftlichen Studiums Verwendung findet.

Ein besonderes Augenmerk liegt auf dem Umgang mit Quellen aus dem Internet. So wird zunächst nach der Verwendbarkeit von „Wikipedia“ gefragt (S. 33–35); als ein Vorteil wird die schnelle Verfügbarkeit von Information hervorgehoben, als ein Nachteil hingegen die begrenzte Zitierfähigkeit, da meist der Autor und/oder die für den jeweiligen Artikel verwendete Fachliteratur unbekannt sind. Diese beiden Punkte werden im Zusammenhang mit Internetquellen mehrfach aufgerufen (S. 58ff., S. 108f.).

Besonders gründlich wird der Umgang mit den in der Musikwissenschaft gängigen Online-Bibliothekskatalogen – aber auch mit Suchmaschinen wie Google – besprochen und eingängig dargestellt, wie Suchergebnisse verbessert werden können. Zudem wird auf das Web 2.0 verwiesen, wo beispielsweise über Facebook oder Google+ aktuelle Publikationen in Erfahrung gebracht werden können. Zu ergänzen wären hier Plattformen wie Academia.edu oder ResearchGate.net.

Der Verweis auf digitale Musikeditionen, die sich in ihren Funktionen deutlich von herkömmlichen Editionen abheben oder diese ergänzen können, fehlt hingegen nicht – wichtig erscheint in diesem Zusammenhang die Nennung von Projekten wie Edirrom oder *OPERA* (S. 80).

Etwas uneinheitlich wirkt der Abschnitt über „Ältere musikalische Quellen“ (S. 82ff.), der zwar die besondere Stellung von Manuskripten herausstellt, jedoch wird im Gegensatz zu den folgenden gedruckten Quellen keine einzige Handschrift abgebildet. Zwar finden sich stilisierte Abbildungen von Dasia-Notation aus Manfred Hermann Schmid's *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900* (Bärenreiter Studienbücher Musik 18, Kassel 2012) und eine Neumentabelle, die fälschlicherweise erneut mit Schmid zitiert wird – hier hätte vielmehr auf Solange Corbin verwiesen werden müssen (*Die Neumen, Palaeographie der Musik* I,3, Köln 1977). An dieser Stelle wäre es anschaulicher gewesen, Ausschnitte aus Handschriften zu reproduzieren. Immerhin verweist etwas später ein Link zum St. Galler Cantatorium Cod. Sang. 359 (S. 86). Weitere Links zu Handschriften finden sich zwar bei der Erläuterung von Lesefelderteilungen (S. 96f.), jedoch führen diese nicht direkt zum jeweiligen Manuskript, sondern zu allgemeinen Suchmasken. Dies ist insofern inkonsequent, als im „Leitfaden für bibliografische Angaben“ unter den unterschiedlichen Internetquellen auch der Uniform Resource Name (URN) und seine Verwendung dargestellt sind (S. 263). Eben solche URNs hätten hier Verwendung finden müssen. Weiterhin fällt im Zusammenhang mit Handschriften auf, dass bei der Besprechung von Faksimiles (S. 78) keinerlei Angaben zu Faksimilereihen oder besonderen Ausgaben gemacht werden. Hier wäre ein entsprechender Infokasten – wie für die kurz vorher vorgestellten Gesamtausgaben und Editionsreihen (S. 74–77) – wünschenswert.

Aber dies sind nur Marginalien. Matthew Gardner und Sara Springfeld haben eine hervorragende Einführung vorgelegt, die Studierenden das musikwissenschaftliche Arbeiten erleichtern wird.

(Mai 2015)

Andreas Janke

NOTENEDITIONEN

Repertorium Troporum Bohemiae Medii Aevi. Band IV: Tropi Ordinarii Missae. Agnus Dei. Hrg. von Hana VLHOVÁ-WÖRNER. Prag: Bärenreiter-Verlag 2013. 152 S., Abb.

Während die mehrstimmige Musik des westeuropäischen Mittelalters größtenteils schon mehrfach ediert ist, steht man bei einstimmiger Musik einem kaum überschaubaren Berg von Material gegenüber, der nur in kleinen Schritten aufgearbeitet werden kann. Insbesondere die Randbereiche des liturgischen Gesangs sind so stark lokal geprägt, dass es üblich geworden ist, Teile einzelner Handschriften oder Handschriftengruppen zum Gegenstand von Editionen zu machen. Der zu besprechende Band ist der vierte einer fünfteiligen Editionsreihe, die das Repertoire der Tropen der Messe aus böhmischen Handschriften abdeckt. Während die Herausgeberin für die Propriumstropen im ersten Band 34 Handschriften heranziehen kann, liegen für das Agnus Dei nur 13 vor, von denen die meisten nur ein oder zwei relevante Stücke enthalten. Der größere Teil der hier edierten Agnus-Tropen stammt aus dem Repertoire der Prager Kathedrale, das hauptsächlich durch zwei Handschriften des 12. und 14. Jahrhunderts vertreten ist. Die Handschriften aus dem Bistum fügen wenige Stücke hinzu, haben aber nur eines gemeinsam mit der Kathedrale. Die von der Herausgeberin durchgeführte Untersuchung der Herkunft der Tropen und der Melodiefassungen zeigt, dass die Kirchen des Bistums an süddeutsche Tradition anschließen, die Kathedrale jedoch an eine französische Tradition, die vielleicht mit der erhaltenen Handschrift Cim. 4 des Metropolitankapitels im 13. Jahrhundert importiert wurde. Die Handschriften der Utraquisten, die eine dritte Gruppe bilden, enthalten kein Agnus Dei, fallen daher für diesen Band aus. Im Anhang der Ausgabe erscheinen noch drei weitere Stücke aus Frag-

menten vielleicht böhmischer Herkunft, die das Repertoire abrunden.

Die Melodien werden synoptisch nach allen Handschriften wiedergegeben, die in den Handschriften meist nur mit Incipit angegebenen Bezugsgesänge werden in Klammern ergänzt. Da die Handschriften sämtlich auf Linien notiert sind, halten sich die Übertragungsschwierigkeiten in Grenzen. Gelegentlich werden Terzverschreibungen korrigiert und Quinttranspositionen innerhalb eines Stückes vereinheitlicht. Problematisch bleiben vorhersehbar die Liqueszenzgraphien der Kathedralhandschriften, die man anhand der beigegebenen Faksimilenseiten studieren kann. In der Edition erscheinen abwärts gerichtete Liqueszenzen fast immer mit Tonverdoppelung, aufwärts gerichtete ohne. Auch graphisch liegt hier die Deutung der abwärts gerichteten Graphie als diminutive Liqueszenz der lothringischen Clivis nahe; dann wären diese Stellen ohne Tonverdoppelung zu singen. Für das Quilisma, das in der Handschrift Cim. 4 ziemlich inkonsequent verwendet wird, bietet die Edition vier verschiedene Graphien (zwei Haken links aufwärts, Haken+Notenkopf, Punkt+Notenkopf, zwei Notenköpfe); vermutlich ist die erste die eigentliche, die das graphische Erscheinungsbild nachahmt, die übrigen aber Versäumnisse der Endredaktion. In jedem Fall sollte der Leser wissen, dass hier keine Tonwiederholung zu singen ist – was auch immer das Zeichen sonst bedeuten mag. Ein weiteres Problem sind die b-Akzidentien. Die beigegebene Faksimilenseite der Handschrift XIII E 8 des Nationalmuseums zeigt mit feinem Strich geschriebene b-Zeichen, es sind jedoch eindeutig mehr, als in den Haupttext der Edition übernommen wurden. Da mit einer vollständigen Bezeichnung des b molle in den Handschriften ohnehin nicht zu rechnen ist, empfiehlt es sich, den Vorschlägen der Herausgeberin zu folgen, die noch erheblich mehr b-Zeichen über dem System zufügt. Bei Nr. 14 wäre in der tiefen Oktave wohl durchgehend b molle zu singen.

Aufgrund der Zufälle der Überlieferung bietet dieser Band einen gewissen Querschnitt durch die Gattung der Agnus-Dei-Tropen vom 10. bis zum 15. Jahrhundert. Man kann an diesem Material die Entwicklung der Tropenelemente zu strophischen Formen beobachten, die es ermöglichte, Tropen auch unabhängig vom Bezugsgesang zu singen oder – offenbar eine böhmische Besonderheit – Agnus-Dei-Tropen zum Sanctus zu verwenden. Die ausführliche zweisprachige Einleitung (tschechisch/englisch), die beigegebenen Tabellen sowie die Kommentare zu den einzelnen Stücken bieten eine gute Orientierung im unvertrauten Gelände. Da die bisherigen Forschungen und Editionen zum Agnus Dei sich schwerpunktmäßig mit den frühen Schichten des Repertoires beschäftigt haben, bietet der Band eine willkommene Horizonsweiterung.

(Juli 2015)

Andreas Pfisterer

JOHANN ADOLF HASSE: Werkausgabe. Abteilung IV: Kirchenmusik. Band 3: Missa in g. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. XXXIX, 248 S.

Die Musik von Johann Adolf Hasse ist lange ein Stiefkind der Musikwissenschaft gewesen. Nach einigen grundlegenden Studien aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gab es eine jahrzehntelange Unterbrechung, bevor sich einzelne Autoren wieder für diesen Komponisten interessierten. Der Forschungsrückstand – z. B. gegenüber den nur wenig jüngeren Carl Philipp Emanuel Bach oder Christoph Willibald Gluck – ist überall spürbar, und erst in den letzten beiden Jahrzehnten zeichnet sich eine verstärkte Auseinandersetzung mit Hasses Musik ab. Spätestens seit der 300. Wiederkehr des Geburtsjahres kamen eine faszinierende Musikerpersönlichkeit von gesamteuropäischer Ausstrahlung (wie von den Komponisten des 18. Jahrhunderts zu ihren Lebzeiten sonst

nur noch Händel und Haydn) und nicht weniger faszinierende Kompositionen in den Blick der Fachwelt, aber auch der musikin-teressierten Öffentlichkeit. Innerhalb der seit 1999 im Carus-Verlag erscheinenden Hasse-Werkausgabe hat Wolfgang Hochstein nun die Partitur der 1783 entstandenen Missa in g vorgelegt, die der Komponist ausdrücklich als „Terza nuova Messa“ bezeichnete und wie zwei Vorgängerwerke von Venedig aus an den kurfürstlichen Hof in Dresden einsandte, wo er trotz seiner Entlassung im Jahre 1763 bis zu seinem Tod als Oberkapellmeister geführt wurde. Der Öffentlichkeit war diese Messe schon länger bekannt, weil bereits zwei Einspielungen (1992 und 2006) unter der Leitung von Ludwig Güttler existieren, von denen die zweite im Zusammenhang mit der Wiedereinweihung der Dresdner Frauenkirche entstand, obwohl das Werk historisch nichts mit dieser Kirche zu tun hat.

Der Herausgeber stellt die Missa in g in Vorwort und Kritischem Bericht seiner Edition auf umfassende Weise in den Kontext von Hasses letzten Lebensjahren in Venedig und den weiterbestehenden Kontakten zum kurfürstlichen Hof in Dresden. Dazu gehört auch die Beurteilung der herangezogenen Quellen: Neben den komplementären Partituren in der Bibliothèque National de France zu Paris und in der Bibliothek des Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand, die jeweils ungefähr zur Hälfte vom Komponisten selbst und zur anderen Hälfte von Hasses venezianischem Kopisten stammen, gehören eine in Dresden aufbewahrte Abschrift des dazugehörigen Motetto *Ad te levavi* von der Hand des letzteren (mit autographen Eintragungen) und das für die Dresdner Hofkirche hergestellte Aufführungsmaterial dazu. Während die über einen handschriftlichen Katalog nachweisbare Partitur aus dem Hofkirchenfundus bei einer späteren Revision schon nicht mehr vorhanden war, existiert noch eine weitere, in der Mitte des 19. Jahrhunderts hergestellte Partitur aus dem Besitz des Dresdner Advokaten Carl Niese, die als

Basis für Konzertaufführungen des Werkes durch die Dreyssig'sche Singakademie in den Jahren 1855 und 1857 diente und später in die Bibliothek dieses Chores übernommen wurde. Hochstein vermutet zurecht eine Abhängigkeit der Niese-Kopie von der verschollenen Dresdner Partitur aus der Hofkirche, rechnet aber nicht mit der Möglichkeit, dass letztere mit der Pariser Partitur identisch sein könnte. Auf Niese geht auch die fragwürdige und vom Herausgeber kritisch kommentierte Vermutung zurück, das Werk sei für die Taufe der am 21. Juni 1782 in Dresden geborenen Prinzessin Maria Augusta bestimmt gewesen. Anlässlich dieser Taufe erklang eine Messe von Joseph Schuster (Partiturskopie mit Widmung in D-DI, Mus. 3549-D-16). Aus dem detaillierten Vergleich, vor allem zwischen der Pariser und der Mailänder Partitur, ergeben sich wichtige Einblicke in die wechselseitige Abhängigkeit, aber auch in Hasses Arbeitsweise und seine Zusammenarbeit mit dem bisher nicht identifizierten Kopisten, wobei das Bemühen des Herausgebers um eine „Fassung von letzter Hand“ nachdrücklich erkennbar wird. Bei der Lektüre des Lesartenvergleichs ist darüber hinaus nicht nur der geschulte Blick des Philologen, sondern auch die erfahrene Hand des Praktikers überall zu spüren, obwohl sich die Systematik der Fußnotenhinweise in der Partitur und des Kritischen Berichts dem Leser manchmal nur mit Mühe erschließt. Trotzdem ist jeder Dirigent, der eine Aufführung des Werkes vorbereitet, gut beraten, den Kritischen Bericht bis in alle Einzelheiten hinein genau zu studieren. Praxisnähe im traditionellen Sinn beweist die Ausgabe auch mit den Vorschlägen für Kadenzes und die Credo-Intonation sowie der Generalbassaussetzung. In jedem Fall eröffnet diese Edition dem Werk die verdiente Chance auf eine größere Verbreitung und schließt für die Kenntnis der katholischen Kirchenmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine wichtige Lücke. Zugleich provozieren Entstehungsumstände und mu-

sikalische Faktur dieser Messe weiterführende Fragen und Beobachtungen: Nach der vom Herausgeber aufgrund der Sängernamen im Aufführungsmaterial für die Jahre ab 1787 plausibel angenommenen Erstaufführung verhinderte offenbar der Umfang (mit einer Aufführungsdauer – ohne Motetto – von mehr als 50 Minuten) einen festen Platz des Werkes im Dresdner Hofkirchenrepertoire. Andererseits stand das Bemühen des Sächsischen Hofes um weitgehende Exklusivität der für ihn komponierten Kirchenmusik einer weiteren Verbreitung entgegen. In solchen Zusammenhängen drängt sich – sowohl aus der Faktur des Werkes als auch aus den äußeren Umständen – der Eindruck eines Schwanengesangs oder Epitaphs (so der Herausgeber) vonseiten des Komponisten auf, zu dem auch der nicht aus den liturgischen Vorlagen stammende Text des Motetto passt. Hasses Missa in g realisiert eine Art Idealtypus der spätvenezianischen Messe, den es in der Praxis so nie gegeben hat. Nimmt man noch Mozarts gleichzeitig entstandene, aber Fragment gebliebene Messe c-Moll KV 427 als Vergleichsobjekt hinzu, werden sowohl der gemeinsame Traditionsraum als auch der Abstand zwischen beiden Ausnahmewerken in aller Klarheit sichtbar.

(September 2015)

Gerhard Poppe

Eingegangene Schriften

CHRISTIAN AHRENS: Die Weimarer Hofkapelle 1683–1851. Personelle Ressourcen. Organisatorische Strukturen. Künstlerische Leistungen. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. 652 S. (Schriften der Academia Musicalis Thuringiae. Band 1.)

ANKLAENGE 2015. Musikkritik. Historische Zugänge und systematische Perspektiven. Hrsg. von Fritz TRÜMPI und Simon OBERT. Wien: Mille Tre Verlag 2015. 204 S. (Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft.)

PIETER BAKKER: *Modern Numbers. Source References in the Numerical Research of Bach's Musical Structures.* Schraard: Stichting Kunst en Wetenschap 2015. 40 S., Abb.

Rudolf Barschai. *Leben in zwei Welten. Moskaus Goldene Ära und Emigration in den Westen.* Aufgezeichnet und hrsg. von Bernd FEUCHTNER. Hofheim: Wolke Verlag 2015. 275 S., Abb., Nbsp.

Beyond Britten. The Composer and the Community. Hrsg. von Peter WIEGOLD und Ghislaine KENYON. Woodbridge: The Boydell Press 2015. XIV, 298 S., Abb., Nbsp. (Aldeburgh Studies in Music. Band 9.)

MINARI BOCHMANN: *Die Rezeptionsgeschichte der Dodekaphonie in Italien bis 1953: von Alfredo Casella zu Luigi Dallapiccola.* Studien zu Kulturpolitik und Musikdiskurs. Mainz: Are Musik Verlag 2015. IX, 347 S., Nbsp. (Musik im Metrum der Macht. Band 5.)

MATTHIAS BRZOSKA: *Geschichte der Oper. Eine Einführung.* Laaber: Laaber-Verlag 2015. 275 S. (Gattungen der Musik. Band 3.)

JOHN CARNELLEY: *George Smart and Nineteenth-Century London Concert Life.* Woodbridge: The Boydell Press 2015. XII, 329 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)

JÖRG EBRECHT: *Händels Klaviermusik. Kontexte – Strukturen – Didaktik.* Beeskow: ortus musikverlag 2015. VI, 541 S., Abb., Nbsp. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 3.)

Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno. Hrsg. von Steven Vande MOORTELE, Julie PEDNEAULT-DESLAURIERS und Nathan John MARTIN. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2015. VI, 456 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 127.)

Johann Joseph Fux: *Leben – musikalische Wirkung – Dokumente.* Hrsg. von Rudolf

Flotzinger. Graz: Leykam Buchverlagsgesellschaft 2015. 440 S., Abb., Nbsp.

JOHANNES C. GALL: *Hanns Eisler Goes Hollywood. Das Buch „Komposition für den Film“ und die Filmmusik zu „Hangmen Also Die“.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015. 325 S., Abb., Nbsp. (Eisler-Studien – Beiträge zu einer kritischen Musikwissenschaft. Band 5.)

MARTIN GECK: *Die Sinfonien Beethovens. Neun Wege zum Ideenkunstwerk.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 168 S., Abb.

CHRISTOPH GRAUPNER: *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis GWV. Geistliche Vokalwerke. Kirchenkantaten. Septuagesimä bis Ostern.* Hrsg. von Oswald BILL. Stuttgart: Carus-Verlag 2015. IX, 846 S.

PHILIPP HEITMANN: *Intertextualität als Weltanschauung und Ästhetik des Epigonalen. Das Instrumentalwerk Conrad Ansores.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. VI, 765 S., Abb., Nbsp. (Diskordanz – Studien zur neueren Musikgeschichte. Band 16.)

MATTHIAS HERMANN: *Kreativität und Struktur. Kompositorische Verfahren Neuer Musik zwischen 1977 und 2003.* Friedberg: Pfau-Verlag 2015. 236 S., Abb., Nbsp.

TIMO JOUKO HERRMANN: *Antonio Salieri und seine deutschsprachigen Werke für das Musiktheater.* Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2015. VII, 451 S., Abb., Nbsp.

DANIEL HESSELMANN: *In Metaphern über Musik sprechen. Grundlagen zur Differenzierung metaphorischer Sprache im Musikunterricht.* Köln: Verlag Christoph Dohr 2015. 265 S., Abb. (musicolonia. Band 15.)

SVEN HIEMKE: *Heinrich Schütz. Geistliche Chormusik.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 148 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

DAVID HUNTER: *The Lives of George Frideric Handel*. Woodbridge: The Boydell Press 2015. XVII, 515 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)

STEPHANIE JORDAN: *Mark Morris. Musician – Choreographer*. Binsted: Dance Books 2015. XII, 543 S., Abb., Nbsp.

JOACHIM JUNKER: „Die zarten Töne des innersten Lebens“. Zur Analyse von Luigi Nonos Streichquartett „Fragmente – Stille, An Diotima“. Büdigen: Pfau-Verlag 2015. 306 S., Abb., Nbsp.

Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur in 2 Bänden. Hrsg. von Ulrich FÜRST und Andrea GOTTDANG. Laaber: Laaber-Verlag 2015. Teilband 2, 304 S., Abb. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 5/2.)

Klangfarbe und Farbklang. Festschrift zum 85. Geburtstag von Hans-Martin Linde. Hrsg. von Dagmar WILGO. Köln: Verlag Christoph Dohr 2015. 190 S., Abb., Nbsp.

Zoltán Kodály's Kammermusik. Hrsg. von Klaus ARINGER. Wien u. a.: Universal Edition 2015. 239 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 57.)

ALEXANDER KOPP: „elastic form“ – Henry Cowells „ganze Welt der Musik“. Zu einer Frühform indeterminierten Komponierens. Büdigen: Pfau-Verlag 2015. 325 S., Abb., Nbsp.

MANANA KORDSAIA: Alexi Matchavariani. Der Komponist und seine Zeit. Hrsg. von Vaktang MATCHAVARIANI. Aus dem Georgischen von Natia MIKELADSE-BACHSOLIANI. Hofheim: Wolke Verlag 2015. 237 S., Abb.

MICHAELA KRUCSAY: Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung. Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2015. 155 S., Abb. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts. Band 10.)

ADRIAN KUHL: „Allersorgfältigste Ueberlegung“. Nord- und mitteldeutsche Sing-

spiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag 2015. IX, 580 S., Nbsp. (ortus studien. Band 17.)

Kunstreligion und Musik 1800 – 1900 – 2000. Hrsg. von Siegfried OECHSLE und Bernd SPONHEUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 203 S., Abb., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 53.)

„...und werde in allen Lexika als ‚British‘ ... aufgeführt...“. Beiträge des Symposiums über „Continental Britons“, Schwerin, 27.–29. September 2012. Hrsg. von Gerold GRUBER. Redaktion: Eva TEIMEL. Neumünster: von Bockel Verlag 2015. 163 S., Abb.

„Liebesgluth“ Op. 47, Nr. 2 von Johannes Brahms – Autograph für das Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. Deutsch/Englisch. Autoren: Rolf FISCHER und Wolfgang SANDBERGER. Redaktion: Fabian BERGENER und Wolfgang SANDBERGER. Englische Übersetzung von Brian CURRID. Lübeck: Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck 2015. 44 S., Abb. (Patrimonia. Band 292.)

STEFAN MENZEL: *Hōgaku*. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. VII, 338 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 87.)

BERNHARD MOOSBAUER: Johann Sebastian Bach. Sonaten und Partiten für Violine solo. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 209 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

BERN BRABEC DE MORI: *Die Lieder der Richtigen Menschen*. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien. Innsbruck u. a.: Helbling Verlag 2015. 781 S., Abb., Nbsp., DVD-ROM. (Helbling Academic Books. Musikwissenschaft.)

Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines „deutschen“ Musikdiskurses. Hrsg.

von Stefan KEYM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. VI, 247 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 12.)

W. A. Mozart im Spiegel des Musikjournalismus. Deutschsprachiger Raum, 1782–1800. Edition. Vorgelegt und kommentiert von Rainer J. SCHWOB. Salzburg: Stiftung Mozarteum/Stuttgart: Carus-Verlag 2015. XLII, 821 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Mozart-Dokumentation. Band 1.)

Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities. Hrsg. von Samantha OWENS, Barbara M. REUL und Janice B. STOCKIGT. Woodbridge: The Boydell Press 2015. XX, 484 S., Abb.

The *Musica* of Hermannus Contractus. Hrsg. und übersetzt von Leonard ELLINWOOD. Überarbeitete Ausgabe mit einer neuen Einleitung von John L. SNYDER. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2015. XVII, 221 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 128.)

Musik an den württembergischen Lehrerseminaren. Bericht der wissenschaftlichen Tagung anlässlich der Gründung des Esslinger Lehrerseminars im Jahre 1811. Hrsg. von Joachim KREMER im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V. Neumünster: von Bockel Verlag 2015. 325 S., Abb., Nbsp.

Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum. Franz Liszt zum 200. Geburtstag. Hrsg. von Dorothea REDEPENNING. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015. 311 S., Abb., Nbsp. (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beihefte. Band 67.)

Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Band 78, Jahrgang 2013. Redaktion: Rebecca WOLF, Stefan GASCH, Stephan HÖRNER und Bernhold SCHMID. München: Allitera Verlag 2015. 192 S., Abb., Nbsp.

Musikalisches Denken im Labyrinth der Aufklärung. Wilhelm Heineses „Hildegard von Hohenthal“. Hrsg. von Thomas IRVINE, Wiebke THORMÄHLEN und Oliver WIENER. Mainz: Are Musik Verlag 2015. XVII, 210 S., Abb., Nbsp. (structura & experientia musicae. Southampton-Würzburg Studies in Eighteenth Century Musical Culture. Band 3.)

Musikeditionen im Wandel der Geschichte. Hrsg. von Reinmar EMANS und Ulrich KRÄMER. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2015. XI, 741 S., Abb., Nbsp. (Bausteine zur Geschichte der Edition. Band 5.)

The Other Classical Musics. Fifteen Great Traditions. Hrsg. von Michael CHURCH. Woodbridge: The Boydell Press 2015. XXI, 404 S., Abb., Nbsp.

ANDREW PALMER: Encounters with British Composers. Woodbridge: The Boydell Press 2015. XXIV, 501 S., Abb.

HÉLÈNE PIERRAKOS: L'ardeur et la mélancolie. Voyage en musique allemande. Vorwort von Rémy STRICKER. Paris: Librairie Arthème Fayard 2015. 196 S. (Les chemins de la musique.)

TOM ROJO POLLER: Kompositorische Sprachübertragung in zeitgenössischer Instrumentalmusik. Hofheim: Wolke Verlag 2015. 293 S., Abb., Nbsp. (sinefonia. Band 23.)

BRYAN PROKSCH: Reviving Haydn. New Appreciations in the Twentieth Century. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2015. VIII, 292 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 124.)

SIEGBERT RAMPE: Beethovens Klaviere und seine Klavierimprovisation. Klangwelt und Aufführungspraxis. München/Salzburg: Musikverlag Bernd Katzwichler 2015. 149 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 49.)

Antoine Reicha, compositeur et théoricien. Actes du colloque international tenu à

Paris du 18 au 20 avril 2013. Hrsg. von Louise BERNARD DE RAYMOND, Jean-Pierre BARTOLI und Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 462 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 44.)

WARREN ROBERTS: Rossini and Post-Napoleonic Europe. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2015. VIII, 233 S., Abb. (Eastman Studies in Music. Band 126.)

KLAUS-JÜRGEN SACHS: Musiklehre im Studium der Artes. Die *Musica* (Köln 1507) des Johannes Cochlaeus. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 2 Teilbände, VI, IX, 465 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Band 21/Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 11.)

KATELIJNE SCHLITZ: Music and Riddle Culture in the Renaissance. Mit einem Katalog der Rätselkanon-Inschriften von Bonnie J. BLACKBURN. Cambridge: Cambridge University Press 2015. XXX, 513 S., Abb., Nbsp.

Schumann Briefedition. Serie I: Familienbriefwechsel. Band 7: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann. Band IV: Februar 1840 bis Juni 1856. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK, Anja MÜHLENWEG und Sophia ZEIL. Köln: Verlag Christoph Dohr 2015. 797 S., Abb.

Schumann Briefedition. Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Band 17: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ, Eva Katharina KLEIN und Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Christoph Dohr 2015. 999 S.

Schumann Briefedition. Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Band 18: Briefwechsel Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1856 bis 1896. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ, Eva Ka-

tharina KLEIN und Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Christoph Dohr 2015. 865 S.

Schumann-Studien 11. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Ute SCHOLZ. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. XI, 623 S., Abb., Nbsp.

Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel). Hrsg. von Konrad KÜSTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2015. 380 S., Abb.

THOMAS SEEDORF: Heldensoprane. Die Stimmen der eroi in der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini. Göttingen: Wallstein Verlag 2015. 88 S. (Figurationen des Heroischen. Band 1.)

BEATE SORG: Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen am Hof der Landgrafen zu Hessen-Darmstadt: Zwischen „Frohlockendem Jubel-Geschrey“ und „Demüthiger Andacht und Pflicht vor dem Angesichte des Herrn“. Norderstedt: Books on Demand 2015. 470 S., Abb., Nbsp.

Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen. Hrsg. von Wolf-Dieter ERNST, Nora NIETHAMMER, Berenika SZYMANSKI-DÜLL und Anno MÜNGEN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2015. 724 S., Abb. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 27.)

Live the Opposite Daring. Gerhard Stäbler. Music – Graphic – Concept – Event. Hrsg. von Paul ATTINELLO. Bidingen: Pfau-Verlag 2015. 274 S., Abb., Nbsp.

Der Tanz in der Dichtung – Dichter tanzen. Hrsg. von Gabriele BUSCH-SALMEN, Monika FINK und Thomas NUßBAUMER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. VI, 344 S., Abb., Nbsp. (Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 8.)

PETER VAN TOUR: Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. Up-

psala: Acta Universitatis Upsaliensis 2015. 318 S., Abb., Nbsp. (Studia musicologica Upsaliensia. Band 25.)

ALEXANDER TRUSLIT: Gestaltung und Bewegung in der Musik. Ein tönendes Buch vom musikalischen Vortrag und seinem bewegungserlebten Gestalten und Hören. Mit Vorworten und hrsg. von Hans BRANDNER und Michael HAVERKAMP. Augsburg: Wißner-Verlag 2015 (Reprint: Berlin 1938). XVII, 221 S., Abb., Nbsp., 2 Hefte mit Bildtafeln/Notentext, CD, DVD.

PHILIPP WEBER: Zwischen Avantgarde und Tradition. Ernst Kreneks neoklassizistische Werke. Schliengen: Edition Argus 2015. 265 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 6.)

Weibliche Mythen in Musik, Literatur und bildender Kunst. Öffentliche Ringvorlesung über *Frauengestalten – Mythos: Seismographische Exempla*, WS 2012/2013, Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena. Hrsg. von Helen GEYER und Maria STOLARZEWICZ. Neumünster: von Bockel Verlag 2015. 230 S., Abb.

ARNOLD WERNER-JENSEN: Die großen deutschen Orchester. Geschichte, Dirigenten, Repertoire, Spielstätten und Besonderheiten. Laaber: Laaber-Verlag 2015. 423 S., Abb.

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Konzert Nr. 4 in G für Klavier und Orchester Opus 58 bearbeitet für Klavier und Streichquintett. Urtext. Hrsg. von Jonathan DELMAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. IV, 55 S., Stimmen: 11/11/12/12/10 S., Klavier: 55 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Werke. Abteilung III. Band 1: Konzert C-Dur für Klavier, Violine und Violoncello mit Beglei-

tung des Orchesters Opus 56. Kritischer Bericht von Friedhelm LOESTI. München: G. Henle Verlag 2015. 47 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Werke. Abteilung VI. Band 5: Streichquartette III. Hrsg. von Emil PLATEN und Rainer CADENBACH †. München: G. Henle Verlag 2015. XI, 254 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Werke. Abteilung VI. Band 5: Streichquartette III. Kritischer Bericht von Emil PLATEN. München: G. Henle Verlag 2015. 130 S.

HANNS EISLER: Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 10: Klaviermusik I. Sonaten und Variationen. Hrsg. von Christoph KELLER und Johannes C. GALL. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015. XXIX, 152 S.

MELCHIOR FRANCK: „Threnodiae Davidicae“. Deutsche Bußpsalmen in Chorsätzen zu sechs Stimmen. Hrsg. von Dirk JAEHNER und Bernd KOSKA. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2015. XXIII, 114 S. (Denkmäler mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 9.)

[JOHANN JACOB] FROBERGER: Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII: Ensemblewerke und Verzeichnis sämtlicher Werke (FbWV). Urtext. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XII, 100 S.

JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741–1801): Missa in d-Moll für Soli SATB, Chor SATB und Orchester (1794). Partitur. Erstausgabe hrsg. von Katrin BEMMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2015. 152 S.

JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741–1801): Missa d-Moll (Dresden 1778) für SATB, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher, Pauke & Continuo. Hrsg. von Thomas J. MARTINO. New York: Mannheim Editions 2014. 106 S. (Master-

works from the 18th Century German States. Band 48.)

JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741–1801): *Missa g-Moll für Soli, Chor und Instrumente* (1764). Partitur. Hrsg. von Claudia LUBKOLL. Berlin: Musikverlag Ries & Erler 2015. VI, 176 S. (Musikschätze aus Dresden. Band 20.)

JOHANN GOTTLIEB NAUMANN: *Missa in G für gemischten Chor SATB, Soli und Instrumentalbegleitung* (großes Orchester oder Orgel/Klavier). Gesamtpartitur hrsg. von Klaus WINKLER. Esslingen u. a.: Helbling Verlag 2015. 140 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: *Opera Omnia. Serie IV, Band 5: Dardanus. Tragédie en un prologue et cinq actes. Livret de Charles-Antoine Leclerc de La Bruère. Version 1739.* Hrsg. von Cécile DAVY-RIGAUX und Denis HERLIN unter Mitarbeit von Sylvie BOUISSOU. Tauxigny: Société Jean-Philippe Rameau/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LIX, 413 S.

[ERIK] SATIE: *Avant-dernières pensées für Klavier. Urtext.* Hrsg. von Jens ROSTECK. Hinweise zur Aufführungspraxis von Steffen SCHLEIERMACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XI, 10 S.

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder. Band 15: Register.* Vorgelegt von Walther DÜRR unter Mitarbeit von Susanne ECKSTEIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. VIII, 160 S.

ALESSANDRO STRADELLA: *Sei cantate a voce sola dal manoscritto appartenuto a Gian Francesco Malipiero.* Hrsg. von Giulia GIOVANI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXIX, 103 S. (Concentus Musicus. Band 15.)

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie II: Kantaten, Huldigungsmusiken und andere Gelegenheitswerke. Band 5: Kleiner besetzte Huldigungsmusiken für den sächsischen Hof sowie sonstige Gelegenheits-*

werke für Geburtstage oder Begräbnisse. Hrsg. von Frank ZIEGLER. Redaktion: Markus BANDUR. Mainz u. a.: Schott Music 2015. XXV, 284 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

PD Dr. Eberhard MÖLLER am 19. Oktober 2015 in Zwickau,

Prof. Dr. Dr. h.c. Max LÜTOLF am 23. November 2015 in Uster, Schweiz,

Prof. Dr. Franz KRAUTWURST am 30. November 2015 in Erlangen,

Prof. Dr. Christian KADEN am 11. Dezember 2015 in Berlin.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hans SCHNEIDER zum 95. Geburtstag am 23. Februar,

Prof. Alfred REICHLING zum 85. Geburtstag am 21. Januar,

Dr. Bernhard BILLETER zum 80. Geburtstag am 1. Januar,

Prof. Dr. Martin GECK zum 80. Geburtstag am 19. März,

Prof. Dr. Victor RAVIZZA zum 75. Geburtstag am 19. Januar,

Dr. Uwe SCHWEIKERT zum 75. Geburtstag am 20. März,

Prof. Dr. Herbert SCHNEIDER zum 75. Geburtstag am 23. März.

*

Herr Dr. Ulrich KRÄMER hat sich am 28. Oktober 2015 an der Fakultät Musik der Universität der Künste, Berlin, mit der Arbeit „Arnold Schönbergs *Gurre-Lieder*: Kritische Edition und Studien zur Genese, Überlieferung, Rezeption und Exegese“ ha-

bilitiert und die Venia legendi für das Fach Musikwissenschaft erhalten.

Herr Prof. Dr. Christian UTZ, Kunstuniversität Graz, hat sich am 29. Mai 2015 an der Universität Wien mit der Arbeit „Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Theorien und Geschichte der Musikwahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert als Grundlagen einer Analyse posttonaler Musik“ habilitiert und die Venia legendi für das Fach Musikwissenschaft erhalten.

*

Die DFG hat das Forschungsprojekt „Thomas Selle – opera omnia“ von Prof. Dr. Ivana Rentsch (Universität Hamburg) für eine Laufzeit von drei Jahren bewilligt. Thomas Selle (1599–1663) gilt als der wichtigste Protagonist im Hamburger Musikleben des 17. Jahrhunderts, dessen kompositorischer Nachlass exzeptionellerweise in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky erhalten ist. Daher besteht ein Projektstrang darin, die 281 Werke seiner Opera omnia kritisch zu edieren und der Wissenschaft und Praxis auf einer neu einzurichtenden Datenbank digital zugänglich zu machen. Zugleich ist in einem zweiten Strang geplant, im Rahmen einer Monographie und eines Sammelbandes eine ästhetische und kulturhistorische Auswertung von Selles Schaffen vorzunehmen. Die Bandbreite des Erkenntnisinteresses reicht von kompositionspraktischen und theoretischen Bezügen zu deutschen und italienischen Strömungen über die Einschätzung der theologischen Rahmenbedingungen im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges bis hin zu einer analytischen Untersuchung der affektiven kompositorischen Mittel.

*

Erratum:

Frau Prof. Dr. Beatrix BORCHARD beging ihren 65. Geburtstag nicht am 8. Oktober, sondern am 28. September 2015. Wir bitten um Entschuldigung!

Tagungsberichte

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

Halle, 8. bis 10. Juni 2015
Händel und seine Interpreten / Handel and His Interpreters
von Anna Schaefer, Halle/Saale

Leipzig, 21. bis 23. September 2015
Die Klavierfantasien von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann: Analyse – historischer Kontext – Interpretation (1. Sommerschule der Fachgruppe Musiktheorie der GfM)
von Severin Kolb, Zürich

Halle (Saale), 23. bis 25. September 2015
Studienkurs am Händel-Haus zum Thema „Händels italienische Kantaten“
von Thomas Wozonig, Graz

Maynooth (Irland), 2. bis 4. Oktober 2015
Der europäische Salon: Salonmusik im 19. Jahrhundert
von Petra Wilhelmy-Dollinger, München

Bern, 21. bis 25. Oktober 2015
5. Internationaler Kongress für Kirchenmusik
von Manfred Novak, Graz, und Yookyung Nho-von Blumröder, Köln

Braunschweig, 20. bis 22. November 2015
Aneignungsformen populärer Musik (26. Arbeitstagung der GfPM)
von Melanie Schiller, Groningen

Die Autoren der Beiträge

KARIN MARTENSEN, geb. 1966 in Dinslaken, war zunächst als Notarfachangestellte tätig und studierte anschließend Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. 2012 Promotion an der Hochschule für Musik und Theater Hannover (*Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des „Ring des Nibelungen“*, München 2013). 2014/15 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik in Detmold im Projekt „Singen – Körper – Theater – Medien“, seither Lehrbeauftragte in Detmold. Forschungsschwerpunkte: Historische Frauenforschung, Körper- und Gesangsgeschichte, Technikgeschichte/Geschichte der Tonaufnahme, musikalische Akustik.

AXEL SCHRÖTER, geb. 1965 in Wolfhagen (Hessen), Studium der Musikwissenschaft, Schulmusik, Germanistik, Philosophie und Pädagogik an der Hochschule für Musik Detmold/Universität Paderborn sowie an der Universität Kassel. 1996 Promotion (*„Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst“*. Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption, Sinzig 1999). 1996–98 Referendariat für das Lehramt an Gymnasien in Wiesbaden. Anschließend Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Liszt-Projekt der Universität Regensburg (1998/99), am Thüringischen Staatsarchiv Rudolstadt (2000–2004), an der Friedrich-Schiller-Universität Jena (2001–2004) und an der Hochschule für Musik Weimar (2004–2012). 2010 Habilitation in Weimar/Jena (*Musik und Theater am Weimarer Hof. Studien und Quellen*). Seit 2012 Akademischer Rat am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Bremen.

PAUL THISSEN, geb. 1955 in Kleve. Studium der Kirchenmusik, Schulmusik und Germanistik an der Folkwang-Hochschule und an der Universität Essen sowie der Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Promotion 1995 (*Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*) sowie Habilitation 2010 (*Destruktion und Entfunktionalisierung einer Gattung. Requiemkompositionen im 20. Jahrhundert*) an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden. Seit 1987 Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbischöflichen Generalvikariat Paderborn. Honorarprofessor an der Hochschule für Musik Detmold.

CHRISTIANE WIESENFELDT, geb. 1972 bei Kiel, studierte Musikwissenschaft, Pädagogik und Psychologie an der Universität Kiel. 2005 Promotion in Kiel (Friedhelm Krummacher) mit einer Arbeit zur Cellosonate im 19. Jahrhundert. 2003 bis 2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck sowie von 2009 bis 2011 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Münster. 2011 Habilitation in Münster mit einer Arbeit zur Marienmesse im 16. Jahrhundert. 2011 bis 2012 Vertretungsprofessur an der Universität Hamburg. Seit Oktober 2012 Lehrstuhlinhaberin für Historische Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena.

Hinweise für Autoren

1. Jeder für die Musikforschung eingereichte Aufsatz und kleine Beitrag wird anonymisiert begutachtet. Die Gutachterinnen und Gutachter werden nach fachlichen Gesichtspunkten ausgewählt, über die Veröffentlichung wird auf der Grundlage der Gutachten durch den zuständigen Herausgeber und den Wissenschaftlichen Beirat entschieden. Wir gehen davon aus, dass uns zur Publikation vorgelegte Texte nicht zeitgleich auch noch an anderer Stelle angeboten worden sind oder bereits andernorts publiziert wurden.

2. Es gelten die orthographischen Regeln des Duden (neueste Auflage). Bei Varianten gelten die Schreibungen, die vor der Rechtschreibreform gültig waren. Bitte senden Sie uns Ihren Text entweder per Post als Ausdruck (ohne Datenträger) oder per E-Mail als Anhang (DOS- oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in MS Word, keine weiteren Formatierungen außer den unten angegebenen). Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Datenträger können nicht zurückgeschickt werden.

3. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Einzüge und ohne Tabulatoren zu Beginn eines Absatzes, ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; grundsätzlich doppelt (typographische) Anführungsstriche („“) verwenden; wörtliche Zitate nicht einrücken; nur innerhalb von Zitaten stehen einfache Anführungsstriche (‘ ’); kursiver Satz nur bei Werktiteln sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis, fis*), nicht bei Tonarten: E-Dur, f-Moll; Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen). Nach Abkürzungen (S., z. B., u. a. etc.) folgt ein Leerzeichen, nicht jedoch bei Daten (23.9.2014). Bitte zwischen kurzen und langen Strichen unterscheiden: lange Striche (MS-Word-Tastaturkommando: Strg + Num -) als Gedankenstriche und für „bis“ (2012–2013), kurze Striche als Bindestriche und für Auslassungen (Ganz- und Halbtöne). Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.

4. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.

5. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschrieben dazusetzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.

6. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus Loritus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 250.
- Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 21993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
- Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
 - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
 - Meier, S. 60ff.
 - Ebd., S. 59.
 - Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIIIff. abgekürzt werden, nach der Form: Name, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten RISM-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:
 - „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“.
 - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-WGuel. 1099 Helmst. [W2]“.
- Internet-Adresse: Name, Titel, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:
- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.

7. Bitte klären Sie die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst.

8. Bitte fügen Sie stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt bei. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.